

Nemla Italian Studies

**Journal of Italian Studies
Italian Section
Northeast Modern
Language Association**

**Special Issue:
Italy in WWII and the Transition
to Democracy: Memory, Fiction,
Histories**

Editors:

**Franco Baldasso
New York University**

**Simona Wright
The College of New Jersey**

Volume XXXVI, 2014

Nemla Italian Studies (ISSN 1087-6715)

Is a refereed journal published by the Italian section of the Northeast Modern Language Association under the sponsorship of NeMLA and The College of New Jersey

Department of World Languages and Cultures
2000 Pennington Road
Ewing, NJ 08628-0718

It contains a section of articles submitted by NeMLA members and Italian scholars, and excerpts from published and unpublished authors.

Participation is open to those who qualify under the general NeMLA regulations and comply with the guidelines established by the editors of *NeMLA Italian Studies*.

Essays appearing in this journal are listed in the PMLA and Italica.

Each issue of the journal is listed in PMLA Directory of Periodicals, Ulrich International Periodicals Directory, Interdok Directory of Public Proceedings, I.S.I. Index to Social Sciences and Humanities Proceedings.

Institutional subscription is obtained by placing a standing order with the editor at the above The College of New Jersey address. Individual subscription is obtained by subscribing online through the NeMLA Italian Studies webpage: www.nemla.org. Each new or back issue is billed \$10 at mailing.

Editorial Board for This Volume

Founder

Joseph Germano, Buffalo State College

Editors

Franco Baldasso, New York University

Simona Wright, The College of New Jersey

Assistant to the Editors as Referees

Fabio Benincasa, Duquesne University

Alessandro Carrera, University of Houston

Marisa Escolar, University of North Carolina at Chapel Hill

Teresa Fiore, Montclair State University

Joseph Francese, Michigan State University

Charles Leavitt, University of Reading

Andrea Malaguti, University of Massachusetts, Amherst

Umberto Mariani, Rutgers University

Ara Merjian, New York University

Francesco Rosetti, Independent scholar

Editorial Assistants

Sara Levin, The J. Paul Getty Museum

Andrea Pérez Mukdsi, University of New York at Buffalo

Anna Strowe, University of Manchester, UK

**Volume xxxvi
2014**

CONTENTS

Introduction FRANCO BALDASSO SIMONA WRIGHT	ix
TRAJECTORIES	
Italian Philosophy Through The War Years PETER CARRAVETTA.....	1
Arte italiana e transizione istituzionale: il contributo della scultura alla difficile rinascita MARIA BEATRICE GIORIO.....	39
Dilettante e militante: l'Europa di Savinio (1943-1948) ANDREA GAZZONI.....	69
The Wanderings of a Provincial Cosmopolite OMBRETTA FRAU.....	101
COUNTER-NARRATIVES	
“As Time Goes By...” You Must Not Remember This: Burying the Past in the Italian Post-War Edition of <i>Casablanca</i> CARLA MEREU KEATING.....	127
Difficult Years for <i>Anni difficili</i> by Luigi Zampa (1948) MARIA LETIZIA BELLOCCHIO.....	155
Curzio Malaparte e l'Italia del secondo dopoguerra ENZO R. LAFORGIA.....	173

MEMORIES

Youth Raped, Violated, and Denied: The Ventennio in Andrea Camilleri's Narratives

ELGIN KIRSTEN ECKERT.....195

The Detective as a Historian: The Legacy of the Resistance in Macchiavelli and Guccini's Crime Series

BARBARA PEZZOTTI.....213

Introduction: Italy in WWII and the Transition to Democracy: Memory, Fiction, Histories

In the troubled period spanning the downfall of Mussolini's dictatorship on July 25 1943 to the victory of the Christian Democrats and the defeat of the Left in the general election of April 18, 1948, Italian intellectuals, from writers to artists to filmmakers, were deeply engaged in searching for and representing the truth of national history. The "smania di raccontare" Italo Calvino talks about in the much-quoted 1964 preface to his 1947 novel *Il sentiero dei nidi di ragno*, was only partly due to the joy of regained freedom after the long serfdom under the regime and the cruelties of the war (vi). The truth of the recent Italian past could not be but a plurality of truths, coalesced in the plurality of a new political and cultural participation. In this sense the Resistance was a counterargument to the Fascist regime's nationalist ideology of history. By claiming the "history-making" quality of popular participation during the anti-fascist struggle, the Resistance quickly dismissed the previous regime's credo, which starkly refuted any idea of popular agency. Yet as the end of the Parri government in November 1945 demonstrated, the forces that led the Resistance failed to merge and consolidate the new Italy around the military success against Fascism. Commenting on the contradictions of the new European scene after WWII, Milan Kundera insightfully remarked: "the new European war will play out only on the battlefield of memory" (176).

Today, historical debate has assessed well the institutional and political continuity between the monarchy that supported Fascism and the newborn republic led by the center-right Catholic oriented coalition.¹ Historian Silvio Lanaro describes the subsequent 1949-1953 period as characterized by the "congelamento della costituzione e ripudio dell'antifascismo come ideologia costituente e veicolo di una rinnovata identità nazionale" (66). After the 1991 publication of Claudio Pavone's groundbreaking *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza* (1991), historical and cultural research in Italy and abroad challenged the monolithic notion of the seamless birth of the Italian republic from the armed struggle of the Resistance.²

Emerging scholarship contested the assumption of widespread popular participation and the ensuing myths of national regeneration, of which stereotypes about a supposedly Italian “national character” are the apparent facet of a more nuanced problem.³ More recent studies have finally questioned the hasty and unconsidered liquidation of the Fascist past, of which Croce’s image of Fascism as a parenthesis in national history is an all but too eager dismissal of Italian responsibility in WWII.⁴

Intellectual and cultural histories of this complex transition are still at the center of scholarly investigation and of a fervid international exchange. Recent scholarship has concentrated on different aspects of the period such as the legacy and memory of the Resistance, both politically and culturally (Filippo Focardi, Philip Cooke, John Foot, among others); the demise of Italian tentative politics of great power (Emilio Gentile); the cultural and aesthetic continuity between Fascism and Neorealism (Ruth Ben Ghiat); the cultural politics of antifascism (David Ward); the legacy of Fascist education and ideology in postwar generations (Luca La Rovere); the controversial juridical aspects of the transition (Michele Battini); and the legacy of the Fascist (and liberal) myth of Imperial Rome (Richard J.B. Bosworth). Many other aspects, however, still need a thorough scholarly assessment: the contributions to this volume of *Nemla-Italian Studies*, entitled *Italy in WWII and the Transition to Democracy: Memory, Fiction, Histories*, challenge previous cultural and historical assumptions on this period and enrich our understanding of the complexity of this difficult transition.

The case studies in this issue of *NIS* address heterogeneous aspects of the Italian cultural field after WWII, from the philosophical debate of the late 1940s to the role of visual arts in reshaping the intellectual scenario of those years, to the politics of memory enacted by literature and film in the long postwar period. The essays in this volume analyze dissenting voices that elaborated contrasting narratives of the period, investigate (un)conventional intellectual trajectories, and finally, examine the memory of the Italian war as constructed in the decades following, surveying pivotal questions such as the legacy of violence and Italian responsibility in the conflict.

The diversified voices of this transition, however, are ascribable to a larger historiographical postwar paradigm that

characterized European politics and civilization after 1945. This paradigm positions the trajectory of Italian culture and society in a historical continuity, in which “postwar histories were shaped not just by the external context of the Cold War but also by their preceding wartime histories” (Biess 3). In the decades that followed, in Italy “the uncertainties of the immediate postwar years were forgotten,” as historian Tony Judt put it, due principally to the improvement of living and economic conditions, not unlike what happened in other Western European countries (6). Nevertheless, as Judt concludes, “the likelihood that they would take a different turn had seemed very real in 1945.” The intellectual and artistic voices discussed in Italy in WWII and the Transition to Democracy bear witness to such possibilities—in Italy—and to such uncertainties.

The volume is organized in three sections, entitled respectively “Trajectories,” “Counter-Narratives,” and “Memories.” The first section is introduced by Peter Carravetta’s examination of Antonio Banfi’s *Studi filosofici* and its impact on the shaping of critical thought in the years leading up to the liberation of Italy. In his introduction, Carravetta notes the absence from cultural studies of works exploring the Italian philosophical milieu during the years that precede and accompany WWII, a lack that he is prepared to address with “Italian Philosophy through the War Years.” Antonio Banfi’s journal, launched in Milan in 1940, is an excellent point of departure for the investigation of the role and task of Italian philosophy in a period that demanded the reframing of the relationship between metaphysics, knowledge, and praxis. Accepting the notion of philosophy as a central human activity, Banfi acknowledges the responsibility, as outlined in the opening words of *Studi filosofici*, to connect philosophy and critical thinking with culture, history, and action. As Carravetta observes, the demands of the time could not have been more pressing.

The main concern throughout the life of the quarterly is the status of philosophical thinking at a juncture where in the culture at large, and within academic and intellectual circles in particular, there was at first a feeling of stasis, coupled to a sense that the “bufera” was not long in coming, then the chaos and sense of disorientation when there were two invaders physically in the territory and three

INTRODUCTION

governments vying for authority and control, and finally the complex post-war debates that led to the toppling of the monarchy and the birth of the republic. (p. 2)

Banfi's *Studi filosofici*, as Carravetta illustrates, was a critical undertaking, as it proposed to put forth an alternative way of thinking that challenged the establishment by repudiating the olympic immobility of the two governing currents of Italian critical thought, Croce's idealism and Gentile's actualism, putting forward ideas that were already in circulation across the Alps and overseas. Italian "Philosophy through the War Years" follows Banfi's work as editor of *Studi filosofici*. It examines a selection of authors whose published work was a critique of both idealism and actualism, and it highlights what "correctives or alternatives" to their methods were proposed, introducing "new" theories and methods that will open the way to the philosophical elaborations of the postwar years. Convinced that philosophy had to contend with reality, Banfi championed a critical investigation which, as Carravetta notes, questions its own theoretical assumptions, pursuing with rigor and method the challenges raised by reason and understanding. To the "problematic nature of knowledge" Banfi opposed a "methodological attitude" that opened the doors to a more critical and creative analysis of social and historical reality, an attitude that no longer disdained the contribution of the sciences.

Maria Beatrice Giorio's contribution, "Arte italiana e transizione istituzionale: il contributo della scultura alla difficile rinascita," retraces the controvertial phases that led to the rebirth of Italian sculpture from WWI, through the fascist Ventennio, to the Liberation. Following a chronological paradigm, the author examines the artistic activities of the major sculptors, among them Marino Mazzacurati, Arturo Martini, and Giuseppe Graziosi, and their affiliation with the regime, which unambiguously championed the celebration of its ideology with monumental celebratory public works. The analysis takes into consideration the *damnatio memoriae* and the destructive campaign that befell the artistic representations of the regime immediately after Mussolini's demise, and records the difficult re-elaboration of a more introspective art in the postwar years. The central part of the analysis addresses the issue of how most artists,

INTRODUCTION

after a period of public censure and painful self-analysis, were able to reconcile their creative voice with the changed historical reality, proving that they had overcome the hyperbolic language of Fascism in the monuments memorializing the Resistance.

With "Dilettante e militante: l'Europa di Savinio (1943-1948)," Andrea Gazzoni sheds light on Alberto Savinio's work from 1943 to 1948, concentrating on his considerations on the destiny of Europe (*Sorte dell'Europa and Scritti dispersi* 1943-1952) as a conceptual framework in which to reorient the intellectual's mind and praxis after the devastation of WWII. An Italian of sorts, Savinio had an eccentric and de-centered position that shaped him culturally and poetically as a European, allowing him to develop, in his writings, the notion of a continent (Europe) in motion, of a place subject to continuous change and transformation. Having experienced in his life the overlapping of geographic *loci* and cultural dimensions, Savinio was deeply conscious of the necessity to reconfigure ethical and critical thinking and to embed it in a historical reality that was ever more multiple, fragmented, and uncertain. Europe becomes the core of Savinio's intellectual agenda, which Gazzoni follows and illustrates with the support of a comprehensive and in-depth analysis of the author's literary and essayistic production. After identifying the foundational characteristics of Savinio's speculative universe and illustrating the different historical and cultural influences that shaped it, Gazzoni focuses his attention on the intellectual project the author hoped to see realized as Italy was in the process of developing its democratic and republican edifice. Against all attempts to submit to a restoration of the old values and order, thus in direct opposition to an idea of Europe as Curtius and Auerbach had conceived it, Savinio calls for a re-thinking and re-writing of the notion of Europe as "esile mito," (p. 88) as decentered and marginalized space that acknowledges its historical position as "part" (p. 90) of a larger cultural continuum. Resulting from these considerations are Savinio's rejection of the primacy of literature over other forms of knowledge and his urge to reclaim Europe's shared cultural matrix. Europe can only be re-imagined as a militant space, where solipsistic reflection and collective action find a common ground, where literature and contextual reality enter a dynamic collaboration, challenging the intelligentsia to a renewed

epistemological debate. Such a Europe, both written and imagined, was in Savinio's mind not only a possibility, but a reality that would emerge from the ruins of the past.

Ombretta Frau's article, "The Wanderings of a Provincial Cosmopolite," presents yet another interesting aspect of the period that goes from the fall of Fascism to the early postwar years. Salvatore Maraffa Abate, also known in Sicilian literary circles as Leodalba, was both a *bon vivant* and a self-styled literary *connoisseur*, who can be counted among the many opportunists who exploited the Fascist regime and, after its collapse, refashioned themselves to adapt to the changed political circumstances. Noting the marginality of Maraffa Abate's literary production and his consequent absence from the literary scene of twentieth century Italy, Frau concentrates on Maraffa's relationship to Fascism and on his numerous imaginative transformations, from editor of a Sicilian high society magazine, to political journalist, to Fascist propagandist, to Badoglio supporter, to Salò enthusiast and, finally, to unexceptional travel reporter.

Frau's exploration brings to the fore the many issues arising from the problematic transitional period Italy and the Italian population experienced. The case study offered by the life of Maraffa Abate in fact exemplifies the 'practical' solutions many major and minor figures devised to survive the fall of the Mussolini regime, and find a place in the emerging democratic state. Frau's examination reveals that Maraffa Abate's transformism, a recurring disorder affecting both the Italian political reality and its individuals, was on one hand the result of an urge to conform and please, and to be socially accepted, and on the other, an attempt to erase the past, as many fervent supporters of the regime had done after the war. Maraffa Abate's expedients allowed the majority of Italians to survive as best they could the ruinous times they were living, but also to wash away personal culpability and collective accountability.

Part II of this volume, "Counter-Narratives," is introduced by Carla Mereu's comprehensive analysis of the Italian edition of the film *Casablanca* (1942) and the extent to which the dubbed version of the film was prepared to be watched by Italian post-war audiences in 1947. In the first pages of "'As Time Goes By...' You Must Not Remember This: Burying the Past in the Italian Post-War

Edition of *Casablanca*," Mereu examines the war-related fictional contents of the film and the legislative background governing the Italian film distribution sector of the period, which prevented the film from being distributed in the country in 1943, following its successful run in the US, or immediately after the end of the war. Particular attention is given to the discussion of the "operational continuity" in matters of film censorship that characterized the Italian state-run film office during and after the Fascist regime. The analysis of the complex process of manipulation performed on the dubbed version of the film makes evident how references to Fascist Italy and to Italian colonialism in Ethiopia were neutralized, while the presence of shady Italian characters in the film was expunged. Mereu sheds light on the ideologically driven operations and censorship interventions that were common in post-war cinema and that affected both Italian and foreign productions, highlighting the absence of criticism *vis-à-vis* the historical past that is characteristic of post-war Italian cinema. The conspicuously modified edition of *Casablanca* explored by Mereu convincingly exemplifies "the question of controlled public amnesia ('You must not remember this')" (p. 130) while confirming the strong presence of "Fascist forces ... still at work in the post-war period, supporting mechanisms of partial reading and manipulating historical references to the dictatorship and to its negative legacy" (p. 149).

Letizia Bellocchio's contribution, "Difficult Years for *Anni difficili*" by Luigi Zampa (1948), analyses the controversial reception of a movie that unceremoniously exposed, on one side, the empty promises of Fascism, and on the other the collaborationist inclination of many Italians including church authorities, the ineptitude of the intellectual élites, and, in general, people's political opportunism and acritical stance towards Mussolini's dictatorship. The contextual reality of the movie is that of a small Sicilian town in the thirties and forties, while the attention is focused on the characters' individual stories and their personal dramas. Bellocchio examines in detail the criticism the movie received, in particular within the ranks of the Communist party, among intellectuals, politicians, and film critics. Despite its popular success and the consideration it received, Bellocchio recognizes that the film remained invisible until 2008, when it became available in the Cineteche of Milan and Bologna, after its restoration in collaboration with the National Museum of Cinema in Turin.

INTRODUCTION

Bellocchio's article investigates why, after the movie produced such a contentious debate, it was quickly removed from the cinema shelves. Considering the historical background and the events that led to the film and the director's ostracism, Bellocchio traces the reasons of this prejudicial oblivion to the Italian critics' greater interest in "film d'arte" and their disinterest for the "commedia all'italiana," genre to which Zampa's cinema adhered and that he found more adaptable to paint his critical portrayal of Italian society.

The last contribution of the second part is Enzo Laforgia's "Curzio Malaparte e l'Italia del secondo dopoguerra," in which the author discusses the works the Pratese author published during his years in France, starting in 1947. From there, despite the conflictive rapport with his native country, Malaparte continued to follow and examine the events in Italy and to observe its many attempts to rise from the political, economic, and moral decline into which it had fallen during Fascism and the war years. Reading with apprehension about the rapid series of events that characterized the European and Italian post-war period, Malaparte documented his position, ideas, and opinions in many different articles and literary texts, assessing both the new political class in its re-organization of the new nation, as well as the troubled international context. With his detailed analysis of the texts published during the French years, works that have received little if no attention on the part of the critics, Laforgia considers yet another dimension of Malaparte's provocative intellectual output. Notable for the polemic vein that is so integral to his political and literary commentaries, these texts are interesting because they enrich the understanding of the author's situatedness in those years, and are integral to the interpretation of his most influential novels, namely *Kaputt* (1944) and *La pelle* (*The Skin*, 1949). Yet as Laforgia demonstrates in his article, these texts also serve to illuminate a less known side of Malaparte. Thus, the readers are able to reflect on the complexity of his thought, expressed in seemingly contradictory comments, and to become familiar with the ideological twists and turns of his public existence, as well as to consider his assessment of the ills that befell the Italian political reality.

Elgin Kirsten Eckert's article opens the third and final part of this volume, "Memories," with an exploration of Andrea Camilleri's

INTRODUCTION

works dealing with historical memory and commemorative representations. In "Youth Raped, Violated, and Denied: The Ventennio in Andrea Camilleri's Narratives," the reinterpretation of the past, the author's childhood years spanning from Fascism to the Allied landing in Sicily, is the result of a process that involves mnemonic recovery and intertextuality. The critical notion of Eckert's analysis, drawn from Camilleri's *oeuvre*, is grounded in a re-evaluation of the past through the literary medium, as narratives offer the possibility to interpret the present reality through a parallel analysis of the past. Eckert's article focuses on the topic of childhood as represented in three different narratives: the Montalbano detective novel *Il cane di terracotta* ("The Terracotta Dog," 1996), the short story "Un diario del '43" ("A Diary from 1943"), published in *Un mese con Montalbano* ("A Month with Montalbano," 1998), and a historical novel, *La presa di Macallè* ("The Siege of Macallè," 2003). All these works explore, within the symbolic representation of rape, not only the passive acceptance of Fascism by Italian youth, but the irrational submission of many Italians to the mystifying promises, yesterday as well as today, of showbiz politicians and illusionists.

In the last article of the volume, Barbara Pezzotti reiterates the necessity of a critical re-thinking of the past. In her piece, "The Detective as an Historian: The Legacy of the Resistance in Macchiavelli and Guccini's Crime Series," she argues for the suitability of the crime novel to recount history and to reflect on its painful lessons. Following Luckács' and Cortellessa's theoretical framework, Pezzotti explores the *gialli* of Lorian Macchiavelli and Francesco Guccini. Through their crime series, set in a small village in the Apennines, they revisit the period of Italian history that goes from the years after national unification to the 1970s, in an effort to understand the roots of Italy's fragile democratic system. In particular, Pezzotti investigates the authors' representations of the Fascist period and the Resistance, narrated in works such as *Tango e gli altri. Romanzo di una raffica, anzi tre* (2008). Their main objective, as the authors of the Sansovito series were set to confront, was the dissolution of all distinctions between the warring sides, with the consequent justification of the regime's methods and the glorification of its supporters. Pezzotti's critical analysis highlights the moral imperative that sustains Macchiavelli

INTRODUCTION

and Guccini's narratives, as they call for a frank and straight-forward examination of the past, which subsumes a "presa di posizione" *vis-à-vis* individual and collective responsibilities.

The present volume constitutes a survey of some of the main directions of research about postwar culture in Italy. The contributors investigate specific cases representing, interpreting and remembering WWII on a national and, in some cases, transnational level. Cultural representations of the period forged memory, but also excluded from the main stage other memories that later elaborations would address with different political and ideological agendas. The "Secondo Risorgimento" myth envisaged by the generation who fought in the war yielded to the "missed revolution" trope widespread in the 1960s, to the more recent understanding of the last years of the conflict on national soil as a "civil war" (Fogu 147-156). On the other hand, memory profoundly affected the cultural production of the long postwar period, from feature films to poetry—from testimony of high moral and artistic value such as Primo Levi's memoirs to popular representation in the press, advertising and songs. Many histories of these exclusions are yet to be told. Still the numerous directions of this volume—which testify the intense scholarly interest in this subject—open up new avenues of research that will enrich our grasp of a most controversial period in Italian history and culture.

Franco Baldasso
Simona Wright

NEW YORK UNIVERSITY
THE COLLEGE OF NEW JERSEY

ENDNOTES

¹ For an accurate account of this process and its historiography, see Lanaro, especially the first chapter, "Il lungo dopoguerra," 9-236; and Pavone, *Origini della Repubblica*.

² See Lanaro; Pavone, *Origini della Repubblica*; and Duggan.

³ For a historical account of the representations of the "Italian character" in modern Italy, see: Patriarca; and Bollati.

⁴ See: Del Boca; and Zunino.

INTRODUCTION

WORKS CITED

- Battini, Michele. *Peccati di memoria. La mancata Norimberga italiana*. Bari: Laterza, 2003. Print.
- Ben Ghiat, Ruth. *Fascist Modernities: Italy 1922-1945*. Berkeley: University of California Press, 2001. Print.
- Biess, Frank. Introduction. *Histories of the Aftermath: The Legacy of the Second World War in Europe*. Ed. Frank Biess and Robert G. Moeller. New York: Berghahn Books, 2010. 1-12. Print.
- Bollati, Giulio. *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Torino: Einaudi, 1983. Print.
- Bosworth, Richard J.B. *Whispering City: Modern Rome and Its Histories*. New Haven, CT; London: Yale University Press, 2011. Print.
- Calvino, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. 1947. Milano: Mondadori, 2011. Print.
- Del Boca, Angelo. *Italiani, brava gente?* Vicenza: Neri Pozza, 2005. Print.
- Duggan, Christopher. "Italy in the Cold War Years and the Legacy of Fascism." *Italy in the Cold War: Politics, Culture and Society 1948-58*. Ed. Christopher Duggan and Christopher Wagstaff. Oxford, UK: Berg, 1995. 1-24. Print.
- Focardi, Filippo. *La Guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 ad oggi*. Bari: Laterza, 2005. Print.
- Cooke, Philip. *The Legacy of the Italian Resistance*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- Fogu, Claudio. "Italiani brava gente: The Legacy of Fascist Historical Culture on Italian Politics of Memory." *The Politics of Memory in Postwar Europe*. Ed. Richard Ned Lebow, Wulf Kasteiner and Claudio Fogu. Durham: Duke University Press, 2006. 147-176. Print.
- Foot, James. *Italy's Divided Memory*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- Gentile, Emilio. *La grande Italia. Ascesa e declino del mito della nazione nel ventesimo secolo*. Milano: Mondadori, 1997. Print.
- Judt, Tony. *Postwar: A History of Europe since 1945*. New York; London: Penguin, 2006. Print.

INTRODUCTION

- Kundera, Milan. *Encounter*. New York: Harper Collins, 2010. Print.
- Lanaro, Silvio. *Storia della repubblica italiana*. Venezia: Marsilio, 1992. Print.
- La Rovere, Luca. *L'eredità del fascismo. Gli intellettuali, i giovani e la transizione al postfascismo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008. Print.
- Patriarca, Silvana. *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2010. Print.
- Pavone, Claudio. *Alle origini della Repubblica. Scritti su fascismo, antifascismo e continuità dello stato*. Torino: Bollati Boringhieri, 1995.
- . *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991.
- Ward, David. *Antifascisms: Cultural Politics in Italy, 1943-46*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1996. Print.
- Zunino, Piergiorgio. *La Repubblica e il suo passato*. Bologna: il Mulino, 2003. Print.

Italian Philosophy Through The War Years

...ché di ciascuna posizione obiettiva, come di ciascun limite ideale, noi avvertiamo la relatività, la complessa connessione di interdipendenza in un sistema in continua evoluzione

Antonio Banfi, *Vita dell'Arte* 29

1. Introduction

A world-shaping event such as World War Two constitutes a locus crucial to sociohistorical periodization, marking a watershed in the collective lives of peoples that can then inform critical comparisons and perhaps historical rethinking. Many things must be borne in mind when considering the impact the war had on Italian society, including foremost the fall of Fascism and the monarchy, emergence of several political parties that shaped public discourse for the rest of the twentieth century, a constitution, and representative democracy. We must of course not forget the cost in lives lost, maimed, destroyed, disrupted, with consequences for decades to come. Although there is no dearth of official documents (government, bureaucratic, military, etc.) to reconstruct what took place and what were the contrasting positions in the field, not to speak of the critical and creative production of hundreds and thousands of people who, in their different ways, have intervened in their historical present to rebuke or valorize, critique or justify, a truly chaotic reality—especially after September 8, 1943—very little in recent cultural studies has been dedicated to what one particular class of citizens was doing during those years, namely the philosophers.

In this brief sketch I would like to reflect on what I feel were some truly remarkable critical thoughts on the question of the role and task of the philosopher, how to reframe the relationship between metaphysics and knowledge, which new concepts were deemed to be in need of further exploration as fundamental beliefs and habits of

mind, and which were being challenged or actually crumbling down. Though some did throw themselves in the struggle for liberation, and after the war participated actively in shaping the new social and political configuration of the country, in general philosophers tend to look at the big picture, or interpret their immediate reality in terms of the medium and long range period. In my recent work, I have focused on the relationship between theorizing, methods of acquiring knowledge, and their translation into an effective discursive practice that bears directly on how individuals perceive and interpret themselves and their world.¹ In this article, I will focus on the years leading up to the liberation, when present and future were so uncertain, and the only materials to work with were essentially from the past, a past that was unraveling. I will use one privileged source, one beacon among many other possible ones represented by one journal, to scan the panorama.²

2. *Philosophy at the Center of Human Experience*

In April of 1940 Antonio Banfi launched *Studi filosofici* in Milan.³ The opening words signal, much more than a program, an intention:

Philosophy cannot be indifferent to the grave moment that Europe is going through: if philosophy is a human activity, and in fact tends to be the center of human experience, it cannot remain indifferent to human culture, understood as any historical happening of spiritual import: it must assume a responsibility and take a stand. (*SF* 1.1: 1)⁴

The main concern throughout the life of the quarterly is the status of philosophical thinking at a juncture where in the culture at large, and within academic and intellectual circles in particular, there was at first a feeling of stasis, coupled to a sense that the “bufera” was not long in coming, then the chaos and sense of disorientation when there were two invaders physically in the territory and three governments vying for authority and control, and finally the complex post-war debates that led to the toppling of the monarchy and the birth of the republic. Actions and events of such enormity cannot but force a thinker to question everything and, where there is enough courage and trust in

the human condition even against all odds, attempt to come up with some different perspective, the classic search for a “new beginning” even as the “end” was knocking on the door. In this context, the questions are of growing and profound urgency: What is the status, the role, and social function of philosophy in this atmosphere? What is its relation to knowledge, to understanding social facts, and to history? Have the existing dominant theories prevented us from seeing certain phenomena, from reading certain artifacts, and from exploring given domains? Are new methods and new notions of praxis needed?

It is well known that the dominant currents of philosophical thought at the time—with ramifications in other areas of intellectual research, and signally in education and politics—were Croce’s idealism and Gentile’s actualism. Often, however, not enough importance is accorded to the contemporaneous presence of large though often less vocal currents of spiritualism, mysticism, neoscholasticism, personalism as well as minor currents of neokantians and neohegelians.⁵ It is not that philosophers and critics were forbidden access to what was going on beyond the Alps or the Atlantic, as traditional scholarly books in the humanities were reviewed regularly, especially if written in German. But to dare to propose a new or alternative philosophy or way of doing critique meant risking being shot down from the pages of Croce’s *La Critica* or Gentile’s *Giornale Critico della Filosofia Italiana*. There was, of course, also the *Rivista di Filosofia*,⁶ which featured many anti-idealist interventions; nevertheless it is not a gross generalization to claim that *La Critica* and the *Giornale* served as intellectual filters for many years, unofficial censors (the former more than the latter) to the introduction of some of the challenging ideas that were circulating already in large parts of Europe and the Americas. To gauge the relevance in Italian intellectual history of Banfi’s undertaking one must briefly recall some of the premises of the two dominant philosophical schools on the eve of the greatest human conflict ever recorded.⁷ In brief, we recall the conception of immanent Spirit, eternist in Croce, rooted in the all-encompassing Act for Gentile. Categories of the spirit could not be affected by everyday events or by social upheavals, unless they spoke to or embodied the unchanging character of Spirit. Both had clipped the wings of Hegel’s dialectics, as consciousness did not “develop” through time but maintained its

status of closure. There was no idea of “progress” possible in the acceptance of this concept common since the Enlightenment,⁸ and the empirical dimension was conceived as merely mechanistic adaptation to survive, as serving technique, not thought. Both systems aimed at confirming a higher order, agnostic in one, religious-mystical in the other. A close reading of the foundations of idealism and actualism reveals the theoretical impossibility for these two modes of thought to give ontological valence to, and therefore properly to understand, science, art, or the social struggle.⁹ Above all, the inability to see the connection between method—understood as praxis first, in Marxist terms, *applicatio* later, in hermeneutic parlance, but strong of the use of inference and process—and the status of the object being investigated, and to valorize the process of how knowledge is constructed and obtained, made them strongly dogmatic, rigid, Olympic.¹⁰ However, rather than analyzing the basic tenets of these two schools, which would require a separate study in view of their specific differences and different ways in which they effectively influenced society and legitimated the fascist state—one indirectly, the other by identifying with it—we will follow Banfi and the authors he published to see how they perceive and critique idealism and actualism, and more importantly what they propose as either correctives or alternatives, and what “new” theories and methods are introduced during the war years and prepare the scenario for what was to follow after 1945.

3. Studi Filosofici’s *Philosophical Position*

In the opening article of the first issue, titled “Situazione della filosofia contemporanea” (*SF* 1.1: 5-25), Banfi takes stock of the contemporary philosophical panorama and isolates a few traits that need rethinking. First was the immanence of history. Though acknowledging that philosophical historiography had made substantial gains in the previous half century, he also points out that it had wiped out traditional distinctions between currents, minimized the import of certain schools or thinkers, and ignored or legislated out of discussion the material dimension of the historical process. As emerges forcefully only a few issues down the line, this is due to the different ways in which both Croce and Gentile—hardly ever mentioned by name, incidentally—

banned science, politics, economics, and technology from this branch of research insofar as they did not participate in, save as mere accidents, or were not constitutive of the life of the Spirit. History was conceived of as a verbal art focused on the personality of the historian who sought to explain the struggle to grasp spirit, of which freedom was an essential component. But, as we will see, this notion of freedom was very vague. The second issue was the consciousness of actuality. This may appear a positive point, as Banfi himself in some later articles speaks of the necessity to be constantly focused on the present and real moment. But the prevailing outlook was that philosophy was concerned with generalities, and with practical and pedagogical concerns whose ultimate end is to confirm the truth of the immanent spirit. The third point is a revaluation of the critical consciousness itself, which Banfi believed ought to go beyond the useless old debates between realism and idealism, and focus on the analysis of the dogmatism that pervaded the field. An inquiry into how knowledge is formed reveals how each dogmatic position still bears in its bosom a “*problematicità*”—a word-concept that recurs in Banfi’s thought—and a dialectic that are the principles of its theoretical development (*SF* 1.1: 8). The task of Reason is therefore to resolve these dynamics at some level of transcendental coherence without freezing them once and for all. By the same token, the iron-clad notion of “concept” as theorized by idealism¹¹ ought to be analyzed both as being a rational point of view, a symbol that expresses the whole of the relations embedded in a datum, a concrete universal that unfolds in the system of judgments as knowledge is being shaped; and as being determined in the comprehension and expression of a set of experiences that mark its existence, as an intuitive synthesis “whose structure and inner balance changes on the basis of the perspective of experience, the cultural context in which it first appears, the very tonality of the individual spirit” (*SF* 1.1: 9). Against any static understanding of the role of reason, and its conflation in the act of thinking or feeling, Banfi proposes to see knowledge as a constant dialectic between theory and reality, and holds that all the traditional categories—substance, cause, value, duty, freedom—should be understood as revealing complex dynamics, contradictions, a wealth of possibilities that unfold at different levels and in different directions. Philosophy, he argues, must

take stock of this unsettling state of affairs. He goes on to reflect on the intrinsic need of the interpretive process itself to reconfigure some new way of doing philosophy from among competing, and not all “Italian,” currents, such as relativist empiricism, critical transcendentalism, conventionalism, irrationalism, conceptual realism, psychology and psychoanalysis, and even pragmatism and phenomenology, this last being a school in which he was deeply rooted. All of them point to the exigency of a “rinnovamento del razionale” (*SF* 1.1: 11), the need to dissolve all the “isms” in the face of experience and to reposition their principles as no more than workable hypotheses and speculative directives (12).

And here surface two important considerations for our reading. First, there is a rehabilitation of the role of judgment, of *libero arbitrio*, which signals a subverting of the dominant metaphysic, from where it had been expunged:

[b]ecause psychology is born and has remained in its empirical aspect under the influence of a spiritualist metaphysics, those categories—knowledge [la conoscenza], will, sentiment in its various expressions—appear as pathways toward the spiritual attainment of the person. It was therefore easy for a spiritualist idealism to resolve in principle the person in the spiritual activity, since from the start it was defined only in those terms; it was in other words easy to resolve the problem of freedom in the concept of this transfiguration, leaving by the wayside the profound problematic of free will [*libero arbitrio*] that even theology had recognized, that Schelling foremost among modern philosophers had profoundly felt, and French philosophy thematized, though without sufficient speculative rigor. (*SF* 1.1: 15)¹²

This concern for a different notion of *actualitas*, that is, one rooted in the immediate givenness of the person *in carne ed ossa*, leads the philosopher to make the case for a return to the existent as a necessary premise for a rethinking of the entire task of philosophy:

But now the person is not to be taken as a negative to be resolved into a spiritual positivity, but as a positive that resolves and seeks

order in spirituality as a function of itself. Before the principle of the autonomy of the spirit there is raised the principle of the autonomy of the person. (*SF* 1.1: 15)¹³

The implications here are profound: philosophy must stop looking at the human condition from the top down, sitting on the grandstand of pure *Theoria*, and deduce everything from there, skipping or ignoring what does not prove its own validity, or Truth as the case may be. Rather, philosophy must start from the endless situations, planes of signification, unpredictability of lived experience and then seek the rules and principles that give it a coherence within an ever open system of signification. The task for Reason is therefore recalibrated, and new challenges to the established ideologies must be looked at, critiqued, verified, developed, integrated, without any preconceived ideals other than those that demand the constant presence of a dialectic of the real. The key point for our inquiry is that Theory is called upon to review its pretenses, and Method becomes an issue of considerable relevance in the exploration and construction of knowledge, a knowledge which is not to be understood in purely ideal or transcendental terms, but as emanating from the course of everyday life.

4. Antonio Banfi's *Phenomenology of Experience*

To understand Banfi's evolving position through the forties and the choice of authors he published, and with that the topics they brought to bear on the Italian philosophical scene, it is necessary to take a quick detour and recount by broad strokes the origins and evolution of the Milanese philosopher.¹⁴ Banfi's first major publication was a long introduction to his own translation of Georg Simmel's *I problemi fondamentali della filosofia*, in 1922 (Banfi, “Introduction”).¹⁵ Here we find the first seeds of his later philosophy. Against all dualisms—“finiteness and infinity, mechanicism and teleology, freedom and determinism, truth and error” and so on—he proposes “not annulling them in the absolute unity of opposites, or the thought of opposites,” a not so veiled attack on Croce's philosophy, “but attributing them a new value through a transposition to a third category or sphere, where their presumptive rigidity can be addressed in terms of their relation”

(“Introduction” 6). The key word here is *relation*. Life itself is replete with these determinations and the task of the thinker is to see how at any given moment they represent a specific position, or even a way of positing something, which can only be analyzed by elevating it to a realm of forms, critically determined. Though using the Kantian notion of criticism,¹⁶ Banfi relativizes it in terms of the constant need, for thought, to keep the infinite manifestations of experience ever in view. In other words, we must pay attention to a phenomenology of experience, “an ideal objectivity” (9) whose specific forms the critical consciousness sets in a never-ending process of evaluation and systematization but without ever coming to a closed system. “Our entire lives are dominated not by one, but by several *aprioris*: they represent the systematization of the real for the person, while their relations are not accidental but intrinsic to reality itself” (10). It is crucial to understand that, in the wake of Simmel, whose book dealt with the issue of relativism in the being-becoming dynamic, Banfi is open to suggestions coming from pragmatism and psychology, where the individual is *ab initio* considered to be in a relation with others, or in relation to an ideal or goal, whether true or invented. This is consistent with the notion that concepts are basically “spiritual evaluations” that go into making the “skeleton of self-consciousness” (20).¹⁷

This leads to his next work, *La filosofia e la vita spirituale*,¹⁸ where, after a study of how scientific thought developed, Banfi states that a “law” of thought is basically “always a coordinating the contents of experience on the basis of a principle of synthesis, or a category of the intellect” (*Opere* 1.14) These laws are always hypothetical, always on the verge of being renewed, they are *necessary idealizations* (18) based on a process that informs historical thought as well (19-22). Thus, “in order for the consciousness of the relativity of the objects of our experience to be elevated to a philosophical principle, it is necessary that they be integrated in the search for a superior certainty of those values which otherwise would shipwreck” (22). But this theoretical demand can only find its effective concretization in developing what I would call a methodics of its possible application. This is in part carried out in his opus, the *Principi di una teoria della ragione*, published in 1926. Of this magmatic work, we need only recall that philosophical Reason must find its anchorage at all times

in three constitutive elements or characteristics, namely, that it be autonomous, universal, and transcendental (*Principi* 77). This is the grounding of what later will be called Banfi’s critical rationalism.¹⁹ All of this often laboriously argued notion is worked out with the constant preoccupation that the irreducibility of experience be respected while keeping at bay the seduction of the “natural tendency” and “common sense” (*Principi* 183, 440 ff.).

But the work that is most accessible both for an understanding of Banfi in the forties and for laying the foundation of his idea of art—which had great influence in the two decades after the war,²⁰—is “I problemi di un’estetica filosofica.”²¹ Reiterating his credo that in order to comprehend the living reality of the work of art in the intrinsic law of its inner development and the weave of its infinite variations, the first claim Banfi makes is that “thought must renounce all pretenses at being normative.” (*VA* 16) Thought can at best aspire to a “rational systematic” of its various viewpoints. Thus avoiding unilateralism and dogmatism, it can search for a pure “methodic unity” which does not merely justify “ideals, norms, and criteria” (*VA* 20) but, rather, makes of them the object of its analyses. This method is “theoretically autonomous” (*VA* 23) yet still capable of ensuring that a coherent link between reason and experience is maintained. It may be that considering method “theoretically” autonomous will reveal itself to be the Achilles’ heel of this philosopher, but we must desist from a premature critique. In Banfi’s understanding of it, methodic activity seeks to allow the interpreting mind to keep track of the orientation of specific arts, the “living reality” of how art actually came to be and explained itself. Much of the same process applies to inquiry into ethics, religion, and history. And insofar as it is a method, or, better, “un atteggiamento metodologico” [methodological attitude] (*VA* 34 ff.) there will be certain constitutive elements it can refer to so it doesn’t lose its way, so to speak.

The first of these is the empirical level, which requires the investigator to actually look at the materials, whether ugly or beautiful, “read them” for what they have to say, and how they were transmitted in the life of a culture, and not whether they meet the criterion of absolute spirit. But, since we do come to a work with “un’intuizione sensibile,” the next thing to do is to recognize a dialectic whose ultimate aim is

to come up with what he calls an *eidetics*, or an idea which allows us to begin to organize meanings. And finally we arrive at an aesthetic principle as the “unitary law of the aesthetic structure of experience” (VA 34).

There is no need to follow Banfi beyond this, as some of the language is understandably replete with references to Kant and Husserl, though he does not import their whole metalinguistic armamentarium. What matters is that between the thinking mind, what I call *Theoria*, and the outside world of objects and events and people, there is now a Method, a dynamic instrument of research that must constantly self-check itself in order not to absolutize either Reason or Spirit, nor reduce and reify actual experience. This is quite a refreshing and liberating critical outlook when compared to idealism, actualism, and various strands of spiritualism. There are germs for a hermeneutic perspective here,²² for to speak of art now will mean to address not only the way the work justifies itself, but also what is being said about it in the culture.²³

In sum, Banfi redefines the terms of the discipline, so word-concepts such as Spirit will now be read and used in the sense of what other philosophies will call Consciousness; and system is not System but rather a “systematic” or a tendency to systematize which is constantly being reformulated or revised, serving rather the needs of what I would call a pragmatics of intellection. The object of inquiry will heretofore be not what something “is” but how it comes to be, what it is at a particular point in time in relation to other expressions of culture (VA 39)—the referents we would call them today—and recognize the “partiality” of any position (VA 49) in view “of the complex connections of interdependence in a system in continuous evolution” (VA 29).

Turning to the need to express a judgment, which we saw is at the beginning of the introduction to *Studi filosofici*, already in the thirties Banfi held that critique could not escape the fact that judgments are made with reference to me and my world, my culture (VA 57-58) and that therefore there is always implicit, besides a partiality or *local theoreticity*, a dialectical connection and comparison with other perspectives and other world-views. For example, in the characterization “Dante is a poet,” which is also a judgment, the

being of the copula means both the presence of an essential relation between the two terms which acquires meaning, or “ideal objectivity” independently of this judgment and also that such a relationship reveals an existence—“esistenzialità”—that partakes of other and infinite determinations, for instance, that it was evaluated differently by different critics through time. In other words, because judgment is informed by a dialectic which is intrinsic to the object or phenomenon or person in question and highlights the specificity of what gives rise to it, its structure will be different if, for example, we evaluate a sentimental or a political experience, since they partake of different articulations or planes of experience.

Nevertheless, concerned with how Reason and critique need to be revised, what seems missing in Banfi is a *topica* of how these different planes of existence are articulated and what makes them acquire a certain autonomy or differentiation from one another. But a radical self-critique of their own metalanguage never occurred in the school of critical rationalism, nor for that matter in the other journals of the period. For inquiry into the metalanguage of how rational or scientific analysis is conducted one would have to look at journals of glottology and linguistics, for example. In philosophy, the linguistic debate was by and large limited to questioning and debating the use and abuse of a given single mega-word, such as spirit, transcendental, concept, history, and so on.

5. *The Problem of Existence*

The sketch of Banfi’s philosophical genealogy makes it easier to understand the thematization, near the end of his introduction, of a particular phenomenon in the culture, namely, the growing number of publications about a “philosophy of existence” (SF 1.1: 16), to which we will turn in a moment. Another topic overdue for examination is the status of Knowledge, which we learn is in a crisis because the critical mind is now rethinking the subject, indeed the body, that seeks to know itself. In the first issue the young Giulio Preti, the *enfant terrible* of the Editorial Board, deals precisely with the meaning of the metaphysical problem of knowledge. He finds that the real question to be asked is not whether there is such a thing as right or true knowledge, but

rather to recognize that, first, the implicit dualism or opposition must rest on an *a priori* metaphysics that is found to be no longer credible; and second, that knowledge even when wrong constitutes the stimulus to seek further for a higher and purer knowledge: what matters, he writes, is how knowledge is lived, how it impacts on the experience of the individual (*SF 1.1*: 38). In another article in the same issue, “Crisi dell’attualismo” (*SF 1.1*: 107-121), Preti comes out explicitly to disassemble the philosophy of Gentile himself, and with him of quasi-actualists and spiritualists like A. Carlini, A. Guzzo, U. Spirito, and G. Saitta, a trenchant critique no scholar of *attualismo* should miss. Remo Cantoni addresses “the antinomies of moral experience” by studying those conceptions that actualism seems to wish could be isolated inside a cocoon of inviolable precepts; he attacks Croce for pulling out of history only those concepts which are “good” (*SF 1.1*: 63), whereas what ought to be considered, he says, is how moral choices are made, the risks and responsibilities they entail (62), the fact that morality itself is a never-ending process of self-definition, and finally that “no one possesses the truth, but everyone seeks it, and this search is the very sense of our lives” (77).

But the most important piece is by Enzo Paci, titled “Il problema dell’esistenza.” Bearing in mind that existentialism had been around for a while, as we will see in a moment, it is significant that *Studi Filosofici* picked up the topic, to which a monograph issue was dedicated in 1942, and which was featured in most issues through the post-war period. A scholar of phenomenology, Paci goes to the heart of the problem by facing up to the initial debacle raised by a philosophy of existence, and that is its being aporetic, insofar as “every attempt to resolve it cancels out the premises, and every synthesis of the antinomies resurfaces in its untouchable purity” (*SF 1.1*: 93), that is to say, in its abstraction. If existence is to be absolute, something allegedly “beyond thought,” nevertheless in trying to make sense of it thinking cannot avoid “reducing existence under its own categorical laws” (*SF 1.1*: 93). Going rather deftly to how the problem has been dealt with since Parmenides and through Kant and Hegel, the question boils down to whether there is an intrinsic in-itself, a *nous*, against which to counterfoist an externality, through predicate judgments, the *dianoia*. Dissatisfied with the Hegelian resolution of the dialectic of

absolute self-consciousness, Paci returns to Kierkegaard to underscore the dramatic conclusion: as “there is no longer a possibility of thinking about the person without reducing him to mere thought, and therefore annihilating him, every other philosophical question is transformed into a question about our destiny” (*SF 1.1*: 104).

It is fair to ask, given the climate, whether destiny is the one underscored by political propaganda. Not quite, since idealism, actualism, and spiritualism saw destiny as an eternalist or suprahistorical compulsion embodied either in the State or God. It is more likely it refers to *choice*, to willing a particular state of affairs which automatically excludes all others, with consequent risks and responsibilities *vis à vis* both, the individual and the status of thinking *tout court*. It is not Nietzsche’s *amor fati*, but rather more literally a destination that involves a continuous self-transcending of what one is and what one must do. The end question the still young Paci then asks is the following:

Up to what point is it possible to affirm the existence of beings without the correlative rational need that tends to annihilate existing itself [annullare l’esistere], when existence affirms itself precisely in rebelling against thought? (*SF 1.1*: 104)²⁴

Here, thought, *il pensiero*, must be taken to mean all the grand systems erected to attain and justify conceptions of absolutism, hierarchy, preferential scales of inclusion and exclusion, and value systems elevated so high as to lose sight of the actually living humans, the great multitudes, so far below them.

6. The Case Against Actualism

Opening up to existentialism has broad repercussions. Consistently with the claim that *SF* was not a project, a movement, or an ideology, in the sense that the journal accepted contributions from most schools as long as they showed rigor and asked fundamental questions, the second issue contains an article by Banfi himself on “Filosofia e Religione” (*SF 1.1*: 165-195), where the entreaty is not to look to institutionalized religion for wisdom, and implicitly for panaceas,

given that actualism had become the state religion, but, once again, to conceive of critical thought as unchained to any religion while it focused on the freedom of research concerning what matters to all, to accept the insights coming from empiricism and rationalism, and “cast light on radical problems.” We are not in the same league as a Jean-Paul Sartre yet, but the undertone is explicit enough. The issue of the “vita spirituale,” which I am aware sounds somewhat shrill in the twenty-first century, must be taken in context, and Remo Cantoni deals with this by recalling insights by an older philosopher, Pantaleo Carabellese, who had made the case that if only we see “Spirit” not as the protagonist of history, but “the maligned empirical ‘I’ of the idealists, then we would have as many realities as we have thinking subjects” (1.1: 197), for the object of cultural studies is everything that people consider of value (1.1: 201). In this sense, these reflections are very much valid today as well. The point is that a Theory is now simply a theory, one of many possible viewpoints readers of Nietzsche are accustomed to, “its being forever a perspective that denounces absolute possession... and if this thought is part of the human condition expiating its finitude and historicity, this is not a great evil... it makes it a *meditatio vitae*...” (1.1: 219).

The rest of these initial issues take up once again a critique of actualism by Enzo Paci; the attempt to root metaphysics in empiricism by Giulio Preti; an attack on Romantic ideals by Galvano Della Volpe; and a further critique of “Romantic existentialism” by Gian Maria Bertin. The tenor of the journal is thus established and, in succeeding issues, until the Nazi authorities in Milan forced it to stop publishing in early 1944, *Studi Filosofici* continued its ever more open critique of the untenability of actualism and idealism, introduced perspectives derived from empiricism and American pragmatism, studies and reviews of John Dewey, featured writings on the limits of historical objectivity, and finally on the necessity to reform education, the latter another stab at Gentile’s state-approved “riforma” of the twenties.²⁵

Yet what I think are the most important essays in this first phase are those concerned with the philosophy, indeed the very meaning, of existence. A novel aspect within this complex problematic is the focus on the person as the effective embodiment of the human condition *tout court*, and the choices open to the individual in view

of what is possible. It is important to note that 1943 is the year that represents a peak in the fervor and multitude of interventions on this most crucial of topics.²⁶ I will quickly go through two more of them to highlight how particular it is and how it cannot become part of a general understanding of the movement of existentialism such as we have inherited it, in American culture at least, from the French and the Germans. But at the same time, we will see how the terrain is primed in such a way as to permit, starting in 1946, the explosion of proposals coming from the left.

7. Italian Existentialism

Italian philosophers had addressed the issue of a general rethinking of the notion of existence since the mid-thirties. In a 1940 article Luigi Pareyson (“Genesi”) traces the official origins of existentialism to 1919, to the publication of Karl Barth’s *Römerbrief* and Karl Jaspers’ *Psychologie der Weltanschauungen*.²⁷ Both had delved into the tormented thought of Kierkegaard, with his reflection on the concept of existence and the exasperated singularity of man naked before God. Both had great influence, the first in introducing the theology of crisis, the second by opening up the tense relation between individual and thought. In 1927 Martin Heidegger published *Sein und Zeit*, introducing the analysis of *Dasein* and the notion of death as the anxiety of the end of all possibilities. The same year Gabriel Marcel published his *Journal métaphysique*, developing some ideas of Henri Bergson in an anti-idealistic track. The basic concerns that emerged related to the ontology of man, that is, the Being of the human before or independent of experience, before history, before the infinite, and given that actual living beings were considered to be living inauthentically, in the desolate monism of the “They.” And what is philosophy doing about it? Heidegger maintained the posture of fallen man for decades, with his idea that we have “forgotten Being,” but other existentialists focused on the ontic side of the question, the being of the existent. Though in 1932 Jaspers published the three volumes of his *Philosophie*, and introduced the notion of “fundamental situation,” it is French existentialism that continued to grow and develop, with the appearance of the journal *Recherches philosophiques* and two years

later of *Philosophie de l'Esprit*, promoted by René Le Senne and Louis Lavelle. They introduced the notion of “felure,” the crack or rift in existence, which will reappear in Sartre’s *Being and Nothingness*—written, as we know, in 1943 in occupied France—as “lack,” as the incompleteness of the human who must therefore appease this anxiety by relating to others: Being-for-itself cannot exist without, and finds its ontological complement in, being-for-others.²⁸

While recounting and illustrating these early stages of existentialism, Pareyson, who had published his own volume on the subject, *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*, in 1940, introduces the notion of “esigenza personalistica” (“Genesi” 11), according to which the individual must be interpreted in his enclosed autarky, in his being unique, a “person” with axiological values, positive because whole in his particularity, absolute in his singularity, universal in his individuality. From this new theoretical viewpoint, when looking at the ideas proposed by his precursors on the other side of the Alps, he accepts the call of transcendence (not, as in the French, self-transcendence), the role of necessity, and that of contingency. Some of these aspects will be developed in his hermeneutic writings of the fifties. But he also falls into the trap of dualistic thinking: “individual and absolute existence is the effective encounter between finite and infinite, temporal and eternal” (“Genesi” 21). And he also yields to the lure of the anxiety of influence for, in a second article, “Idealismo ed esistenzialismo” (*SF* 2.2: 151-169), where Pareyson explores further this tradition by attempting to link it to the teachings of his own maestro, Augusto Guzzo (who had introduced a “third” form of idealism on the Italian scene in the twenties), and even seeks connections between Gentile and existentialism. This on the grounds that the Act—*l'atto*—is “concreteness and interiority of the life of the Spirit” (*SF* 2.2: 164).

The article seems strained, as if written to make things fit at all costs.²⁹ Nevertheless, it is useful to compare his idea of the person to that being sketched by Antonio Banfi during the same years, but unpublished until after his death. Banfi writes that:

[t]he person is neither a moment or an instrument of cultural life understood in a naturalistic or idealistic way, nor is the person instrument or expression of a transcendent order of

values: the person is the independent principle of a negative or positive absolute, the true reality of absolute existence whether positive or negative... the concept of person is the theoretical limit of coincidence and integration of intuitive givens, and in everyday experience (as with all empirical knowledge) it is always determined as *the function of a partial synthesis*, that is, by the special direction or particular equilibrium of that lived participation, or in the relation of the I with itself or with others.³⁰ (*La persona* 35, 93; my emphasis)

Clearly, there are some theoretical differences between the two philosophers, but what is of noteworthy here is that the person, the entity whose mystery, sanity and relevance to thinking is being probed, is finally up for investigation. And the task is now to link its absolute givenness, which can be either positive or negative, with its inevitable partiality, with the fact that in its relatedness or sharing it cannot express but a side or aspect of itself. On the same wavelength, and much more useful, from a historiographic standpoint, is the article “Panorama dell'esistenzialismo” (*SF* 2.2: 193-204),³¹ in which Pareyson states that, besides German, French, and Russian currents, we can now speak of an “Italian existentialism” (*SF* 2.2: 202).³² He suggests, with all due caveats, that one can speak of a current on the right, represented by the spiritualists, and one on the left, much closer to German *Existenzphilosophie*. Again, he suggests that there are links with Gentile, for example, in the work of Ernesto Grassi.³³ He then briefly acknowledges the importance of contributions by Enzo Paci, Antonio Banfi, Galvano Della Volpe, and Nicola Abbagnano. In the end, he himself in his later work will lean toward the spiritualist current, but not without some serious revisions on the basis of his studies of German idealism.³⁴

What Pareyson brings out of these early writings into his more mature post-war years is the development of the idea of *persona*, which embodies a synthesis of receptivity and activity, singularity and universality. In a later collection, *Esistenza e persona*,³⁵ he clarifies the sense of some key terms in view of a new ethic. Pareyson claims that “personalism” must be understood in an ontological sense, wherein the condition of finiteness marks a limit but is not necessarily

negative, whereas as a positive trait alone it is insufficient. The human being exists indeed as being situated, but the mainspring that gives value to existence is that s/he is a work (*opera*), the result of ongoing activity, responsible to him/herself primarily because, in a sense, s/he shapes his/her own person through the forming involved in any activity. In this context, notions of “subjectivity” and “individualism” are not useful and at any rate do not cover the entire range Pareyson gives to this new conception. He stays clear of the metalanguages that define these two key terms for most other thinkers. For the Turinese philosopher, what is “particular” of a person does not coincide with what is “personal.” He states that “in man the part is superior to the whole and the individual [il singolo] is above the species.” (*Esistenza e persona* 15) He finally reiterates that individuation and selecting, or what goes into knowing, are also intrinsically interpretive actions. This is quite a characterization, and some of these ideas will go into, and are developed fully, in his general philosophy in the fifties.³⁶ However, there is no outlook for a specific social or political engagement, perhaps due to a fear that it would lead back to overarching or dogmatic systems, or hierarchy³⁷ and diminish the radical uniqueness of the individual “persona.” Still, he continues to explore the possibilities of “an existential Christianity” (*Esistenza e persona* 129-137). In conclusion, though, we have the preliminary material for an idea of interpretation that roots theory and method together in the individual person and lays the foundation for a future hermeneutic in which the act of judgment is validated; in fact, as it will be developed in the post-war years, judgment anchors the critical mind.

8. Nicola Abbagnano's Existentialism and the Problem of Being

The other philosopher published in *Studi filosofici* who proposed an original interpretation of existentialism was Nicola Abbagnano. In “*Esistenza e sostanza*” (*SF* 1.2: 113-133), he writes of the “vital reasons” why this movement is the “main path for philosophy” insofar as it is an “attitude” that appeals to, and in fact employs the critical instruments of a long line of developments in all areas of human activity: “nothing human is foreign to it: science and religion, art and politics, all find their foundation in the effective existence to which it

is now turning” (*SF* 1.2: 113). He then goes on to prove the limits of one-sided approaches based only on objectivism or subjectivism. Then he states that “by existing, I stand out from nothingness in order to move towards Being; but if I were to reach Being and became Being, I would cease to exist because existing [l'esistere] is the search or the problem of Being” (*SF* 1.2: 116). This is the premise of the illustration of what he considers the two dominant positions at the time, that of Heidegger and that of Jaspers, so that he can finally submit his own. In the first case, the foundation of existing is rooted in the fact that it detaches itself from nothingness, so that nothingness, or nihilism to other thinkers, determines the nature of existence. But since existence is never detached from nothingness insofar as it can never identify entirely with Being, it is thus defined “by the impossibility that it is not nothingness [impossibilità che essa non sia il nulla]” (117). In the second case, that of Jaspers, the salient trait of existence is its rapport with Being, its volition or aptitude to transcend itself towards Being. But “because the rapport with Being that existence seeks to attain is that of never achieving Being and identifying with Being, existence is ultimately defined by the impossibility that it is Being [l'impossibilità che essa sia l'essere]” (117). At this juncture, Abbagnano states: “[but] I can also consider as the salient trait of existence the relation itself.... In this case, existence is defined by the possibility that it is the rapport with Being [possibilità che essa sia il rapporto con l'essere]” (117). Here, in a nutshell, is the resolution of the anxious dilemma of the existential nihilists. The key is to overcome the mental habit of juxtaposing Being and nothingness as if they were two logical statements only one of which can apply to existence, and focus instead on the correlation between them as something which is possible. Philosophy then has a new focus: the possibility of a possible relationship.

Thus, new horizons are disclosed because existence is no longer understood as the recognition of what has already been decided, nor does it have to acknowledge it is slave to necessity, or worse yet view freedom as undeterminable and therefore elusive. Existence, in other words, does not anchor its ontological status on the experience from which it issues, namely nothingness, nor does it gain its legitimacy from that towards which it yearns, namely Being,

rather, says Abbagnano, existence needs “solely itself while realizing itself in the relation with itself” (118), which is to say in relation to the ways in which time and again it defines itself. This is very liberating, and it will become known as a positive existentialism grounded upon the possible. Once again, the question is not “what ‘is’ Being,” because the very question presumes something that is already given, a condition or state; rather, the question is how man can rebel or escape from this pre-given and unconquerable Being. By the same token, the emphasis can now be shifted on the being, the “ente,” called man. To this being for whom Being is a problem there can be an answer, in fact there must be some form of response since being is now defined by its indeterminacy. “Indeterminacy [l’indeterminazione] is the same problematic of the rapport between being and Being” (120). In other words, in terms of this constitutive indeterminacy of beings, Being is to being a possibility.” As Pico della Mirandola had written in the “Preface” to the “900 Theses,” in the document that came to be known as *The Oration on the Dignity of Man*, the human being is “indiscretae opus imaginis,” a work of indeterminate form (4).³⁸ The human existent is therefore now “free”—relatively—to either raise himself to the stars or lower himself in the baseness of the appetites. In terms of our inquiry, the fact remains that thinking and knowledge are relocated strictly in the hands of the existent, who must now choose and, ascertaining the limits imposed by the external world, decide how to interpret not only the past but more cogently how to define and redefine his or her own condition, social, political, and personal.

Abbagnano had been on this path from very early on, since his first publication in 1923, titled symptomatically “The irrational sources of thought” (*Le sorgenti*). He dedicated a book to art, then to American and British idealism, the philosophies of Meyerson and Ockham, the new physics and the basic principles of metaphysics.³⁹ He was one of the most open, during the *Ventennio*, to stimuli coming from outside of Italy, and was well heeled in science and technology. In 1939 he published *La struttura dell’esistenza* and in 1942 *Introduzione all’esistenzialismo*. Unlike his colleagues, who by and large, with the exception of Pareyson and to some degree Banfi, tried to explain what the existentialists were propounding and often sought to match them with the Italians, a useful if often dubious undertaking, Abbagnano

had developed his own philosophy and stood fast to his original formulation in the postwar war period as well, obviously refining it as new problems arose.⁴⁰ The main tenets of his idea of existence include the fundamental principle that “the essential property of that which is possible is that it needs something else to make it actually exist” (Langiulli xliii).⁴¹ The philosopher can thus now focus on the sentient being as he or she looks about and attempts to grasp the sense and pulse of the social world in its broader complexity. As a choice is possible, then the human agent is further invested with the moral and ethical responsibility of determining its general value, as well as whether it is positive or negative, a success or a failure. But the very meaning of the human agent’s life, even in view of an ineradicable lack or incompleteness owed to the non co-incidence of Being with being, will lie precisely in this effort to find a link, to attempt to construe a conscious relation, to pursue a determinate goal: each an aspect of possibility.

From the *Dizionario* we learn that the meaning of the possible can be sought in four different areas or fields:

- a) in mathematics and physics, where existence is defined as “possibility of construction” and “possibility of verification;”
- b) in empiricism, that recognizes the possibilities of experimentation and observation;
- c) in phenomenology, which by definition is an analysis of possibilities; and
- d) in all those philosophies that question how humans relate to the world, beginning with Kierkegaard and on to those who thematize “situation,” “condition,” “relationships,” and thus dynamics between systems or policies.

In this framework, for instance, the idea of freedom quickly triggers the question: freedom from what? and freedom for what? thus instilling from the very first a necessity to admit, ponder, and analyse the other pole of the relation. The question of freedom cannot be asked in terms of its *ipseità*, undetermined with respect to something else. *If man himself is ontologically undetermined, then in asking the question of freedom he enters into a relation that will define the determination; he*

cannot be indifferent, that is, indifferent to something/someone else, because that would betray the supratemporal, metaphysical purity of values that have time and again proven to be dogmatic and inevitably authoritarian. So freedom implies choice ultimately because it is the possibility of choice, so even if the choice made is bad or limited, there exists implicitly the possibility of recoil and correction. In this view, political freedom is one that ensures not only the immediate practical freedom to move about, but the one that ensures that citizens have further choices.

What applies to freedom applies to interpretation as well, to the processes of determining the meaning and value of a given work. This does not mean that everything is transient or immanent: quite the opposite; my very interpretation of Abbagnano's thought rests on the view that mine is one free interpretation which now must enter the circuit of other interpretations, in which some survive and establish themselves, while others vanish. But I have the freedom to try again and maybe get it right next time. From these synthetic statements about the basis or theoretical presuppositions of Abbagnano's philosophy, it stands to reason that in evaluating any problem or meaning of an event or item, there is a great deal of methodological flexibility, and indeed methods of inquiry multiply and require a built-in mechanism for self-correction. Abbagnano develops this years later, in a paper delivered at the Italian Philosophical Society in 1955.⁴² The empowered individual can now test his or her hypotheses, not bound to an axiomatic image of the universe, but taking stock of the fact that every commitment to truth, to a truth, entails a commitment to a specific method of inquiry. The explosion and revolutions of theories and methods of inquiry that characterized the post-war period already had in Abbagnano's philosophy of critical existentialism the premises of its legitimacy, the clearing of the ground.

9. *Studi Filosofici and Hegel's Phenomenology*

If we go back to *Studi filosofici* and reflect upon the contents of the issues published before it was suppressed by the occupying Nazi forces in the summer of 1944, we will find an intensification of contributions that exacerbate the uncomfortable pressure of closed

systems, and a similarly anxious tendency to bring thinking out into more circumscribed but more concrete, contingent, and consequently more immediately relevant aspects of what to think about, what matters. In June of 1942, the journal dedicated a double issue to Hegel (*SF* 3.1-2). It seems a radical confrontation could not wait any longer, as Hegel's thought loomed like a huge mountain that had acquired a life of its own since the days of Francesco de Sanctis and had planted itself in the heart of the Italian peninsula, at once the most influential and the most restrictive philosophy of the first half of the twentieth century. Banfi struggles to see the continued relevance of Hegel by stressing the value of the *Phenomenology* (1807), wherein every idea achieves its truth not as representation of an objective reality but as the limit of the process of the synthesis of experience (*SF* 3.1-2: 11). In other words, Banfi leaves out the final necessity of Spirit to achieve and transcend itself in Absolute Self-consciousness, of which he, like many others, had perceived the intrinsic dogmatism, and "saves" the methodological aspect, "since consciousness is but the immediate phenomenological reflection, in the sphere of personal subjectivity, of the autonomy and universality of spirit or of reason" (*SF* 3.1-2: 11). In this fashion he can maintain the long theorized autonomy of reason but at the same time he keeps it in constant contact with the "real world" of intuitions and experience. There is a way in which Banfi attempts an "instrumental" interpretation of Hegelian dialectic by placing it within a Kantian paradigm, but that would require a separate study to untangle.⁴³ In the same issue, Enzo Paci speaks of the "necessity of a purification of Hegel's system of what it contains that is dogmatic and metaphysical" (*SF* 3.1-2: 36), a clear reference to the versions offered up by Croce and Gentile, both of whom had "corrected" the dialectic of the German,⁴⁴ and the obligation to reread the master after the existentialist critique, at whose center there is precisely a critique of Hegelianism. But Paci also struggles to come clean. Between Hegel the "romantic" and "cosmic-religious" and Hegel the dialectician of the completion of history, the only way out is to basically truncate a part of the system: "the phenomenology is possible if it recognizes at its base the plane of existence, that absurd which is revealed by the antinomy of the Absolute... every philosophy is an experience of the absolute but does not exhaust the Absolute in itself" (*SF* 3.1-2:

49). The triadic structure of Hegel's philosophy "can fairly be brought to the triad thought, existence, and value" (53). In the same vein, Giulio Preti, in an attempt to allay the terror before the *mysterium tremendum* that Hegel represented for so many, advises that after all he is a man who worked out a complete system, and when that system is no longer viable, we can and should read him in order to extract what is still valuable, contemporary, and subject to development. The main value would then reside in the appropriation of that "principle of systematicity" (*SF* 3.1-2: 55) crucial to the reorganization of thought in light of the challenges of existentialism, which is close to what Banfi had been trying to do himself. Many books on the topic were reviewed, and it appears that the methodological concern is slowly coming to the forefront, and Theory is pushed in the background. In the third issue of the same volume papers deal with a critique of Logic as propounded by the likes of Guido Calogero, and the need to bring it down to the actual statements made by the subject in specific contexts. In this "aversion to logic," A. Pastore sees the positive aspects of Abbagnano's proposal to have logic begin from the actual experiences of people and not the other way around, where truth values are based on validity and consistency with pre-given rules (*SF* 3.3: 130 ff.). In another article, which in translation reads: "Truth as a logical problem" (*SF* 3.3: 187-207), Mario M. Rossi tackles the exigency of unshackling thought from formal or propositional logic and states that "the attempt to ignore the logical impossibility of applying the same criterion of truth to different systems by postulating an ideal system leads to the recognition that truth has to do with difference rather than with analogy and identity" (194). Not surprisingly, we find a "Rassegna" by Preti on the Vienna circle in the same fascicle. In *SF* 3.4 the journal hosts papers on pathology, psychology, and Banfi on philosophical aspects of biology. Once again in a long "Rassegna" on the scientific panorama of the day, with incisive comments on Einstein, Heisenberg, Reichenbach, Planck, Addington, and others (*SF* 3.4: 308-341), Preti concludes that the value of physics and the philosophy of science to philosophy in general is the "*apporto metodologico* [methodological contribution; my emphasis]" that can well douse the rhetoric against the "polyvalence of knowledge" (340) The appearance of Ludovico Geymonat (*SF* 4.1) is also symptomatic of this growing aperture to a different ways of doing critique.

10. For an Anti-authoritarian Philosophy: Studi Filosofici's Last Volume

The immediate social reality, however, was getting unbearable, Milan would soon be the epicenter of the Nazis' last attempts at holding Italy. Amidst strikes, confusion, rebellions, and resistance, polarizations even within families, a new propped-up Republica di Saló with all the trappings of a hysterical vocation to hold on to what had long since been lost, maintaining a semblance of regular life and even going to work turned out to be a challenge on a day to day basis. Still, devotion and persistence is the hallmark of the intellectual. One can sense that the last three issues of volume four were "affrettati," and in fact they came out together in one volume. Almost in defiance, Banfi dedicates the issues to German thought, with a long article by Nicolai Hartmann (*SF* 4.2-4: 84-124) expounding his "critical ontologism," a post-Kantian, scientific-oriented philosophy that implicitly sees through the anthropocentric metaphysics of his countrymen, and in-depth expositions by Remo Cantoni, Kate Nadler, and Secondo Boggio. In a review of a book by Walter del Negro that champions the instrumental view of biological determinism at the service of the state, and the concurrent pruning of certain schools from the tradition, Banfi writes: "the life of a nation is in its spiritual tradition, and tradition is both tension and development of complex motives which are often contrasting: it is liberty, in other words, and not destiny... what would we think, in fact, of a tradition of German culture and thought from which, as Krick [summoned by Del Negro to make his point] argues, we exclude Leibniz, Kant and Hegel, and a philosophy whose aim is to exclude them once and for all" (*SF* 4.2-4: 216). The self-abnegating editors of the journal put out another issue, in the spring months of 1944 (as Anno V, numbers 1 & 2). I would like to conclude with a remark on the very last piece in this volume, by the irrepressible Giulio Preti, titled "Bios Theoretikos." After a prologue on the venerable tradition of the reflective life, the most appropriate for a thinker, Preti slowly edges into the unsustainability of this topos and social habitus. He then quotes John Dewey (without giving the specific source) to the effect that "generalizing the acknowledgment that the true means the verifiable and nothing more entails imposing on people the responsibility to

abandon their political and moral dogmas and to subject to proof and consequence their most cherished prejudices. Such a change implies a great shift in the basis of authority and the methods of social action” (SF 5.1-2: 63). The plan is clear: traditional metaphysical conceptions are “the natural grounding of an authoritarian government: in fact authority has no other moral foundation” (SF 5.1-2: 63). Indeed, “in idealism the truth is posited as an originary condition, whereas today the truth is what is posited by a subject that determines it for itself” (SF 5.1-2:63). Although he attempts to credit philosophizing with always being prone to idealizing in some guise, something we might call the inevitability of the action of the *theorein* (SF 5.1-2: 64, 66)—what elsewhere I called the spontaneous theory, or viewpoint, or pre-judgment any critic brings to bear upon any object of inquiry⁴⁵—Preti is less gentle with logicians, who end up being swallowed up by the premises of their own metalanguage. Either a theory is explained in terms of another theory or else it must admit to its “atto di arbitrio per cui viene scelta una Logica piuttosto che un’altra” [the arbitrariness on the basis of which one Logic is preferred over another] (SF 5.1-2: 65). What must be remembered, he writes, recalling some of the key words we have seen emerge, is the problematicity, the partiality, and the will behind any one decision to philosophize, or what we may call the act of interpreting. The third part shifts the terrain of the discourse: “the different forms of culture, and philosophy too, tend today to assume, in both organization and methods, the form of labor” (SF 5.1-2: 68). We might call this another example of how the thinker has finally left the court and stepped onto the street. At this juncture Preti veers toward a critique of capitalism and the void it can create in the ordinary citizen, followed immediately by the claim that the pursuit of happiness and self-contentment is inscribed already in Aristotle’s ethics. But, alas! We are in 1943, we cannot expect him to express things we would feel comfortable in reading from one of our postmodern thinkers: he retrieves the notion of the Platonic *bios theoretikós* as “the working man who is a person, person among persons, a limited being who only through the modifications of his environment and by sharing achieves his ends” (SF 5.1-2: 69), which is in league with some of the other existentialists we have seen above. This wonderful disclosure is not, however, brought to its fullest consequences—and the reference to

Plato should have given it away—as he concludes by saying that enjoyment of the person is confirmed not through the “individual [singolo]” or the “unique [l’unico]” but as “the One [l’Uno].”

II. Conclusion

As we said at the beginning, there are other possible routes to travel to reconstruct Italian philosophical thinking leading up to the Second World War. The somewhat long itinerary conducted was made necessary by the fact that today the issues and debates treated seem far from what we consider relevant or urgent, considering them a matter for “specialists,” as if they were *überwindet*, “sorpasati,” or no longer “attuali.” But a sound historiography requires not only that we examine the original texts in terms of their immediate contexts, which it would be an understatement to term problematic and uncertain, but also in terms of what are the compelling questions of our day, which have witnessed during the postmodern age a complete breakdown of any and all general theories of interpretation on the basis of a demonstrated untenability of principles rooted in Enlightenment axioms or beliefs such as metaphysical foundations, the idea of progress, the emancipation of all people, and supratemporal notions of truth clearly in collusion with the idea and execution of power. The concurrent breakdown of the truth-claims made through methodologies imported from the science has also added to the general disorientation in doing critical and historical work. In some quarters there seems to be a *nonchalance* in dipping into the historical bin to draw out statements suitable to make a point without concern for contextual coherence or some form of methodological consistency. Many a postcolonial critic often forgets to study the different colonialisms that have actually existed and have been contested and reappraised for decades. The problem goes back to a mis-appropriation of the great postmodern thinkers.⁴⁶ In any event, the suggestion made here is that the postmodern crises that crested in the decade following 1968 have their distant roots in the years leading to the second World War, and that much has been obscured by the developments that occurred during the early decades of the Cold War. What is perhaps in order, now that we have a clearer historical distance from the World War II years, is

a serious rethinking of what at the time were inquiries into the human condition *tout court*. Whereas political discussions had a place in terms of immediate considerations, as philosophers our authors were trying to gauge a dimension which is all-pervasive, beneath or above (owing to its trans-disciplinary nature) more localized and pragmatic concerns. That a philosopher speaks of the meaning of existence and the value of what a human being is or might be years before Hiroshima and Auschwitz means that perhaps, much like some poets, they had perceived that the great bourgeois project was running aground from an involution of its inner inconsistencies. It has often been remarked that World War II was the end result of nationalisms exacerbated beyond their original formulations and reasons for being. This does not make it easy for anyone to say who were the good guys and who were the bad ones. Some will argue, as Norberto Bobbio (“Di un nuovo esistenzialismo” and *La filosofia*) did after the war, that existentialism is ultimately a philosophy of decadence, while others such as Galvano Della Volpe,⁴⁷ more courageously given there was a war going on, held that existentialism is ultimately rooted in romanticism and represents “the last desperate myth of the Privatmensch,” which sets the premise for his writing, after the war ended, that “only the best Marxism is the royal path for an existentialism worthy of its name” (*La libertà* 184). It is understandable why the culture in general, both in Italy and the rest of Europe, was not ready yet to renounce the entire Enlightenment project, and thus radically question Rousseau, Kant, and Marx as they had Hegel, and the positive sciences of the XIX century. Despite the critique of all philosophizing that existentialism had ushered in, the questioning of all transhistorical principles and the necessity to refocus on the choices made available to, and by, the individual citizen, the chaos, destruction, and resentment felt in Northern Italy during the occupation⁴⁸ makes it understandable why Palmiro Togliatti, in launching *La Rinascita*,⁴⁹ in June of 1944, expresses himself in these terms:

We have above all the duty to furnish our best militants of the working class and of the people the possibility to master the *indispensable theoretical notions required* not only to understand the reasons of all we say and do, but *to apply in all fields* with

spirit of initiative the politics that best answers the interests of their class, of the people and of the country... [and] break every attack to the reborn and promising Italian socialist and communist movements. (99; my emphases)⁵⁰

The call was to a concerted action in the midst of uncertainty, fear, and general chaos, but the need of theory and method remains. The one huge difference, again, considering the situation at hand, the specific context, is that method had become praxis, concrete application, translation of ideas into immediate facts. This would be a hallmark of critical debate in the “lungo dopoguerra,”⁵¹ and requires a separate analysis, but one can sense that, given these very objective premises, existentialism would have to change and develop some of its premises, basically by incorporating some of the ideas coming from the left, or else remain in the realm of philosophical reflection pure and simple. Not just Della Volpe, but Paci in particular attempts to find a common terrain in the postwar years. The discussion from this point on cannot be separated from what their counterparts on the other side of the Alps were also trying to work out, and of which Sartre’s *Existentialism is a Humanism* constitutes a key point of reference. Nevertheless, we should not forget that socio-historically existentialism surfaced after the other World War, compelling so many to look at the very ontology of the human condition: we have ample proof of that in literature, theatre, the plastic arts, and of course in philosophy.

Returning to Banfi, in a paper published during the liberation,⁵² he makes it clear that metaphysics, big general Theories, are out, and that philosophy must now contend with the facts on the ground. This can be achieved by shifting the focus to the specificity of methods required to deal with particular aspects of research, with what I call the regional ontologies of specific forms of knowledge. Though inquiry requires that method be informed by a legitimizing theory, when the evidence and data demand that the methods change (in this we are on Baconian territory), then we are compelled to conceive of the procedure of knowledge as critique which questions the assumption of the theory itself. A theory of reason, he concludes, can only offer a criterion of rigor for evaluation and judgment, but it must be flexible to adapt as the input from the methodologies of specified fields of

understanding reveal that there exists no universal, transhistorical, eternalist conception of either reason or the understanding.

As for our inquiry, key concepts that will have to be kept in view from this point on are the notions of “problematicità del sapere” [the problematic nature of knowledge], a much needed “atteggiamento metodologico” [methodological attitude], the critique of metaphysics (especially in its formation as idealism, actualism, and spiritualism), choice as expressing the *libero arbitrio* of the individual, and possibility as a critical-creative ontological component of the social actor who struggles to understand its ontic reality. Finally, it will no longer be possible to do any philosophy, any critique of society, without paying serious attention to what is happening in the sciences.

I would like to end with this prophetic quote from literary critic Francesco Flora, who kept a “public journal” during the war: “Questa guerra ha dimostrato che i cosiddetti popoli guerrieri, anacronistici quanto sono disumani, non possono più vincere se non battaglie sanguinose e sterili: non possono più vincere le guerre” (92-93).⁵³

Peter Carravetta

STONY BROOK UNIVERSITY

ENDNOTES

¹ Carravetta, *Elusive Hermes*.

² This article is the first part of the first chapter to a work in progress on the problem of method in the interpretation of contemporary Italian culture, a continuation of the book in note 1.

³ The entire run of the journal has been reprinted in four volumes in 1972 by Arnaldo Forni Editore, in Bologna, under the patronage of the Centro Antonio Banfi, Reggio Emilia. Introduction by Eugenio Garin. The journal, which ran to Vol. X, ceased publication in 1949. It was also forced to suspend publication in the years 1944-45 by the Nazi authorities.

⁴ All references to *Studi filosofici* (Banfi) incorporated in my text will be to the 1972 Forni edition, indicated by the abbreviation *SF*, followed by volume year, and issue number, and page(s) where appropriate. All translations are my own except where otherwise indicated. [Il grave momento che l'Europa sta attraversando non può trovare la filosofia indifferente: se la filosofia è un fatto umano, ed anzi tende ad essere

il centro dell'esperienza umana, non può essere indifferente all'umana cultura, e per cultura s'intende ogni avvenimento storico che abbia significato spirituale – di fronte ad essa ha una responsabilità ed una posizione]. All translations in the text are mine.

⁵ For a reconstruction of the often harsh debates going on in academic philosophy, especially after 1929, and the great number of figures now mostly forgotten redefining and casting “isms” at every major conference, see *Cronache di filosofia* by Eugenio Garin.

⁶ The *Rivista di Filosofia* was directed beginning in 1927 by Luigi Fossati (upon whose death, in April, 1945, the journal was suppressed), and influenced by a thinker unduly forgotten, Piero Martinetti (who died in March, 1943). The role of the *Rivista di Filosofia*, directed by Norberto Bobbio when it restarted publication in 1946, will be examined in the continuation of the present article.

⁷ According to Brzezinski (17-18), the estimate of people killed as a direct and indirect consequence of World War II is over 50,000,000.

⁸ Cf. Abbate (127 ff).

⁹ Cf. Rossi (30): “The identification of the pure act with philosophical self-consciousness and the thesis of the superiority of the thinking thought [pensiero pensante] to thought that has been [pensiero pensato] led Gentile to consider every form of cultural life as something ‘abstract’ and ‘unreal’ that needed to be ‘integrated’ or ‘resolved’ in philosophy, the latter understood as “the highest and at the same time most concrete form of spiritual activity.” By contrast, Croce still conceived of philosophy as an attempt to resolve problems and offer insight into given situations; faced with “specific problems issuing from artistic, scientific, historiographic, pedagogical, and juridical activities, Gentilian actualism had in effect no possibility of offering an answer: it could only insist on the abstractness of those specific problems, affirm the necessity of a possible resolution in philosophy, and repeat the thesis, valid at all times before any circumstance, of the superiority of the thinking moment over what has passed and of the act over the datum” (30-31).

¹⁰ For a good synthesis about and comparison of the two thinkers, especially in terms of their ideas of history and the political process under Fascism, see Michael Curtis's introduction to the reprint of Benedetto Croce's *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx*.

¹¹ Cf. Croce, *Ciò ch'è vivo* (6): “Il concetto filosofico è universale, e non già meramente generale: non è da confondere con le rappresentazioni generali, come ad esempio ‘casa’, ‘cavallo.’” In other words, the concept subsumes distinctions, being “an organism in which all forms are enjoined with the others and with everything... it is universal” (8).

¹² [E poichè la psicologia è nata ed è rimasta anche nella sua forma empirica sotto l'influenza di una metafisica spiritualista, quelle categorie – la conoscenza, la volontà, il sentimento nei loro vari momenti – appaiono come le direzioni della risoluzione spirituale della persona. Era facile perciò a un idealismo spiritualista risolvere di principio la persona nell'attività spirituale, perchè fin da principio la definiva solo in funzione di quella; era facile risolvere il problema della libertà nel concetto di questa

trasfigurazione, lasciando cadere la problematica profonda del libero arbitrio che pur la teologia aveva profondamente sentito, che Schelling per primo tra i filosofi moderni aveva riconosciuto e la filosofia francese discusso senza sufficiente approfondimento speculativo].

¹³ [Ma ora la persona sta non come un negativo da risolversi nella positività spirituale, ma come un positivo che risolve e ordina in propria funzione la spiritualità stessa. Di fronte al principio dell'autonomia dello spirito si leva il principio dell'autonomia della persona].

¹⁴ Banfi was born in Vimercate, just outside of Milan, in 1886. In 1904 he attended the Reale Accademia Scientifico-Letteraria and graduated in 1908, under Francesco Novati, with a thesis on Francesco da Barberino. He earned a second laurea in philosophy under the tutelage of Piero Martinetti, with a thesis on Boutroux, Renouvier and Bergson. Eugenio Garin points out in the introduction to Banfi's *Socrate* (xiii), from which most of this biographical note is derived, that he studied history of philosophy with Giuseppe Zuccante, who published in those very years a substantial volume on Socrates, an author crucial to Banfi's thinking. The following year he went to study in Berlin and took courses with Georg Simmel, another author who influenced him and whom he translated in the early twenties. After teaching for various years in different *licei*, he obtained his *libera docenza* in 1924, taught as an adjunct in different universities until he obtained the cattedra in history of philosophy at Genova and the following year he started teaching in Milan, where he remained until his death in 1957. Important moments in this biographical sketch are his meeting Husserl in 1923, with whom he maintained a correspondence until the latter's death in 1938. Banfi was a signatory of the "Manifesto Croce" in 1925, though since his early years he felt distant from the Neapolitan philosopher. In the twenties and thirties he published monographs on Galilei and Pestalozzi and editions of Plotinus and Böhme, and befriended young liberals and Calvinists who published in the journal *Conscientia*, where there appeared many pages by Kierkegaard, Simmel, Troelsch, and Gobetti. At the end of 1944 he reached out to the Communist party, participated in the Resistance, and contributed to the "Fronte della gioventù," but significantly for a theoretician he emphasized the practical side of his intellectual commitment. He later became a member of the City Council in Milan and Senator of the Republic, on the Communist ticket; he contributed numerous articles to the party newspapers, and as the years went on his philosophical production diminished precisely in view of social concerns and his teaching.

¹⁵ Reprinted in *Opere* (1: 275-300). For studies on Banfi's intellectual biography and specific aspects of his work, see Mazzotta; Salemi; Costantino; and Scaramuzza. For the first major retrospective on his thought, see Battaglia, Cantoni and Pellegrini.

¹⁶ Kant was a constant frame of reference for Banfi. See Banfi's *Esegesi e letture kantiane*.

¹⁷ The reader is reminded of the broad historical-semantic envelope of the word "spirito" in Italian, in some ways as complex as the counterparts in French, *esprit*, and German, *Geist*. There is clearly some overlap with the use made by Croce and Gentile, and as a key term in philosophical metalanguage "spirito" did hold a sort of

privileged currency in cultural circles. Though it was not used in a religious sense (except, perhaps, in the later Gentile and in Ugo Spirito), with critical rationalists such as Banfi and the existentialists its value was markedly different from that of the idealists and actualists.

¹⁸ Reprinted in *Opere* (1: 5-92).

¹⁹ For a critical synthesis of Banfi's philosophy, see Rossi (92-107).

²⁰ Banfi's co-editors of the journal and some of his graduate students will later be referred as the "scuola di Milano," to juxtapose to the "scuola di Napoli" of the neoidealists. Members of the Milanese school include Enzo Paci, Luciano Anceschi, Remo Cantoni, Dino Formaggio, Livio Sichirolo and others who will go on to develop their own aesthetic and political theories through the fifties and sixties.

²¹ This long essay was published in two parts in *La Cultura*, Vol XI, 1932, fasc. IV, ottobre-dicembre, pp. 750-774, and then in Vol. XII, 1933, fasc. 1, gennaio-marzo, pp. 174-188. It was republished in the volume *Vita dell'arte* (13-93), from which we will cite using the abbreviation VA. It is also reprinted in *Opere* (5: 5-55).

²² Albeit a transcendental hermeneutic, which was attempted by Karl Otto Apel and Rüdiger Bübner thirty years later.

²³ These critical apertures will be explored by two of his students, Luciano Anceschi and Dino Formaggio.

²⁴ [Fino a che punto resta possibile l'affermazione dell'esistenza senza la correlativa esigenza razionale che tende ad annullare l'esistere, quando l'esistenza si afferma proprio nella ribellione al pensiero?]

²⁵ For a synthesis of Gentile's role in reframing the entire Italian educational system so it reflected the ideals of the Duce, see for example Lo Schiavo (111-119). The bibliography on this topic is vast.

²⁶ For a complete bibliography up to that point, see Bellezza.

²⁷ See the first edition of Pareyson's *Studi sull'esistenzialismo*, which came out in 1943. The article, originally titled "Genesi e significato dell'esistenzialismo," first appeared in the *Giornale critico della filosofia italiana* in 1940, 5:326-337. For an English translation, see Pareyson, *Existence, Interpretation, Freedom* (35-44).

²⁸ Cf. Sartre, *Being and Nothingness* (Part Three). It was Sartre who had addressed explicitly what some of our thinkers here were alluding to or searching for, that is, that knowledge is a type of *relation* between the For-Itself and the In-Itself, and it is upon this relation that the individual can build a concrete rapport with others, whether in terms of language, love, desire, hate, indifference, etc.

²⁹ Not surprisingly, when in 1950 Pareyson republishes all his studies on the subject in the augmented and definitive edition of *Studi sull'esistenzialismo*, this article is expunged.

³⁰ The MS was written in November 1942 and then reworked in November 1943, while he was writing his *Socrates*. [...la persona nella sua esistenza non è né momento o strumento della vita culturale, naturalisticamente intesa, né strumento o espressione

di un ordine trascendente di valori: la persona è un principio autonomo di disvalore o di valore assoluto: essa è la realtà vera, assoluta esistenza negativa o positiva...Il concetto di persona è il limite teoretico di coincidenza e di integrazione di quei dati intuitivi, e nella coscienza comune e nel sapere empirico è sempre determinato in funzione di una loro sintesi parziale, cioè di una speciale direzione o di un particolare equilibrio di quella partecipazione vissuta, cioè dei rapporti dell'io con se stesso o con altri].

³¹ Reprinted in Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo* (23-43), retitled "Esistenzialismo 1941." The most thorough study of Italian existentialism is *Esistenzialismo e filosofia italiana*, by Antonio Santucci.

³² Reprinted in Pareyson, *Studi sull'esistenzialismo* 40.

³³ Cf. Grassi, *Vom Vorrang des Logos*, 1939. This book and its Italian version were reviewed positively by Sofia Vanni-Rovighi in *Rivista di filosofia neoscolastica*, and by Cesare Luporini in *Giornale storico della filosofia italiana*, both in 1940.

³⁴ Pareyson wrote monographs on Kant, Fichte, Schiller, and Schelling. For a complete bibliography, see Pareyson *Existence, Interpretation, Freedom* 26-27.

³⁵ The first edition dates to 1950. Compare his theoretical description of the person with that of Banfi, below, note 43.

³⁶ Cf. Pareyson. *Estetica*. Three chapters from this masterwork are available in English in Pareyson, *Selected Writings* 95-140. For a critical reading of the *Estetica*, see Carravetta's "Form, person, and inexhaustible interpretation."

³⁷ Cf. the chapter "Il problema filosofico del marxismo," in Pareyson, *Esistenza e persona* (97-110), where he holds that marxism assumes philosophy resolves itself entirely in praxis as the only meaningful process of history and political action. This will be picked up in the continuation of this study.

³⁸ Italian translations have "opera di tipo indefinito" (Cicognani, cited in Pico della Mirandola, *La dignità* 75n); or "opera di natura indefinita" (Garin, cited in Pico della Mirandola, *La dignità* 75). I have long held the view that Pico could be read through the lenses of existentialism, and will return to this "possibility" in a work in the near future.

³⁹ Other important books by Abbagnano that show his range and breadth are: *Il problema dell'arte* (1925); *Il nuovo idealismo inglese e americano* (1927); *La fisica nuova* (1934).

⁴⁰ Cf. his *Esistenzialismo positivo* and *Possibilità e Libertà*. His *Dizionario di Filosofia* is an unquestioned classic in the genre.

⁴¹ Nino Langiulli's "Editor's Introduction" to Abbagnano's *Critical Existentialism* is a really good introduction to Abbagnano, and the translation—which includes essays up to 1960—is excellent.

⁴² This talk was published as chapter 10 of *Possibilità e Libertà*. For an English translation, see *Critical Existentialism* (168-188).

⁴³ See Banfi's *Incontro con Hegel*, cf. *SF* 3.1-2: 17-18.

⁴⁴ Cf. Croce, *Ciò ch'è vivo*, and Gentile, *Riforma*.

⁴⁵ *Elusive Hermes* (Ch. 1).

⁴⁶ I am only going to refer to one and at this point fundamental text, Jean-François Lyotard's *The Postmodern Condition*, though one can look up the works of Jean Baudrillard, Richard Rorty, Gianni Vattimo, and Michel Foucault. For a critical assessment of the many "crises" of our contemporary—especially American—culture, see my *Del postmoderno*.

⁴⁷ Of Della Volpe, who was at first receptive of Heidegger, see *Crisi critica dell'estetica romantica, Discorso sull'ineguaglianza, con due saggi sull'etica dell'esistenzialismo*, and "L'esistenzialismo in Italia." A closer reading of Della Volpe's thought will constitute a chapter of this work-in-progress.

⁴⁸ Among many other possible accounts, see Salvatorelli and Mira (2: 438-596); and Ginsburg (3-91).

⁴⁹ The article was removed in the first issue of 1945. Cf. Alatri (12).

⁵⁰ [Abbiamo prima di tutto il dovere di dare ai migliori militanti della classe operaia e del popolo la possibilità di conquistare le nozioni teoriche indispensabili non solo a comprendere le ragioni di tutto ciò che diciamo e facciamo, ma ad applicare in tutti i campi con spirito d'iniziativa la politica che meglio risponde agli interessi della loro classe, del popolo e del paese, di respingere ogni ingiustificata critica diretta contro di essa, di spezzare ogni attacco al rinato e promettente movimento comunista e socialista italiano].

⁵¹ For the concrete problems on the ground, as it were, see Lanaro (11-42).

⁵² See Banfi, "Appunti per una metodologia critica," in *Analisi. Rassegna di critica della scienza* (Milano), Dasc. 1, 1945 (1-10). He writes: "In its unitary structure, the object of philosophical research is a critical methodology that presupposes a descriptive, precise, differentiated methodology, one that can be derived solely from [critical] consciousness and the concrete methodological experience of the researchers from specific disciplines." [Ma la metodologia critica che è, nella sua struttura unitaria, oggetto della ricerca filosofica, presuppone una metodologia descrittiva, estremamente precisa, differenziata, che può sorgere solo dalla coscienza e dall'esperienza metodologica concreta dei cultori delle discipline particolari] (6).

⁵³ [This war has shown that the so-called warrior peoples, anachronistic as they are inhuman, can win only bloody and sterile battles; they can no longer win wars]. Flora also wrote a passionate critique of totalitarianism, "Gli scrittori e la dittatura," in *Arethusa*, 1944, I, 2 (51-67), which incidentally follows a "Diario politico" by Alberto Moravia (41-50). Though writers were more vocal in their condemnation of Fascism, philosophers preferred to look deeper to the very structure of human thinking and ponder what is this obsession with and mythology of knowledge and metaphysics, if they brought us to this unimaginable hecatomb. Though the limits of Modern Thought had been announced earlier, it is World War Two that signals the beginning of the Post-Modern Age, as I have argued elsewhere.

WORKS CITED

- Abbagnano, Nicola. *Critical Existentialism*. Trans. N. Langiulli. Garden City (NY): Anchor Books, 1969. Print.
- . *Dizionario di Filosofia*. Torino: UTET, 1960. Print.
- . *Esistenzialismo positivo*. Torino: Taylor, 1948. Print.
- . *La fisica nuova*. Napoli: Guida, 1934. Print.
- . *Introduzione all'esistenzialismo*. Milano: Bompiani, 1942. Print.
- . *Il nuovo idealismo inglese e americano*. Napoli: Perrella, 1927. Print.
- . *Possibilità e Libertà*. Torino: Taylor, 1956. Print.
- . *Il problema dell'arte*. Napoli: Perrella, 1925. Print.
- . *Le sorgenti irrazionali del pensiero*. Napoli: Perrella, 1923. Print.
- . *La struttura dell'esistenza*. Torino: Paravia, 1939. Print.
- Abbate, Michele. *La filosofia di Benedetto Croce e la crisi della società italiana*. Torino: Einaudi, 1976. Print.
- Alatri, Paolo. "Introduzione." *Rinascita 1944-1962*. 3 vols. San Giovanni in Valdarno: Luciano Landi Editore, 1977. Print.
- Banfi, Antonio. *Esegesi e letture kantiane*. Urbino: Argalia, 1969. Print.
- . *La filosofia e la vita spirituale*. Roma: Editori Riuniti, 1967. Print.
- . Introduction to Georg Simmel. *I problemi fondamentali della filosofia*. Milano: Istituto Librario Italiano, 1922. 3-31. Print.
- . *Opere*. 5 vols. Reggio Emilia: Istituto Antonio Banfi, 1986-90. Print.
- . *La persona*. Urbino: Quattroventi, 1980. Print.
- . *Principi di una teoria della ragione*. Roma: Editori Riuniti, 1926. Print.
- . "I problemi di un'estetica filosofica" *La Cultura* (1932-33): 20-49. Print.
- . *Socrate*. Milano: Mondadori, 1984. Print.
- , ed. *Studi filosofici. Rivista trimestrale di filosofia contemporanea*. 4 vols. Bologna: Forni Editore, 1972. Print.
- . *Vita dell'arte*. Milano: Minuziano, 1947.
- Battaglia, F., R. Cantoni, and A. Pellegrini. *Atti del Convegno Antonio Banfi e il pensiero contemporaneo*. Firenze: La Nuova Italia, 1969. Print.
- Bellezza, Vito A. "Bibliografia degli scritti di Giovanni Gentile." Firenze: Sansoni, 1950. Print.

- Bobbio, Norberto. "Di un nuovo esistenzialismo." *Acropoli* 16 (1946): n.p. Print.
- . *La filosofia del decadentismo*. Torino: Chiantore, 1945. Print.
- Brzezinski, Zbigniew. *Out of Control. Turmoil on the Eve of the Twenty-first Century*. New York: Scribner, 1993. Print.
- Carravetta, Peter. *Del postmoderno*. Milano: Bompiani, 2009. Print.
- . *The Elusive Hermes. Method, Discourse, Interpreting*. Aurora (CO): Davies Group Publishing, 2012. Print.
- . "Form, Person, and Inexhaustible Interpretation." *Parrhesia* 12 (2012): n.p. Web.
- Costantino, Salvatore. *I fondamenti teoretici della filosofia secondo Antonio Banfi*. Bologna: Pàtron, 1982. Print.
- Croce, Benedetto. *Ciò ch'è vivo e ciò ch'è morto della filosofia di Hegel*. Bari: Laterza, 1906. Print.
- . *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx*. New Brunswick: Transaction Books, 1981. Print.
- Curtis, Michael. "Introduction to the Transaction Edition." Benedetto Croce. *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx*. 1981: ix-xxx. Print.
- Della Volpe, Galvano. *Crisi critica dell'estetica romantica*. Messina: D'Anna, 1941. Print.
- . *Discorso sull'ineguaglianza, con due saggi sull'etica dell'esistenzialismo*. Roma: Ciuni, 1943. Print.
- . "L'esistenzialismo in Italia." *Primato* 4 (1943): n.p. Print.
- . *La libertà comunista*. Messina: D'Anna, 1946. Print.
- Flora, Francesco. *Fine dei popoli guerrieri*. Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1946. Print.
- Garin, Eugenio. *Cronache di filosofia. 1900-1943*. 2 vols. Bari: Laterza, 1975. Print.
- . "Introduzione." Antonio Banfi. *Socrate*. Milano: Mondadori, 1984. Print.
- Gentile, Giovanni. *La riforma della dialettica hegeliana*. Messina: Principato, 1913. Print.
- Ginsburg, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino: Einaudi, 1989. Print.
- Grassi, Ernesto. *Vom Vorrang des Logos*. München: Beck, 1939. Print.

- Lanaro, Silvio. *Storia dell'Italia repubblicana*. Venezia: Marsilio, 1992. Print
- Langiulli, Nino. "Editor's Introduction." In N. Abbagnano. *Critical Existentialism*. 1969. Print.
- Lo Schiavo, Aldo. *Gentile*. Bari: Laterza, 1986. Print.
- Liotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.
- Mazzotta, Giuseppe. *La ragione in A. Banfi: Saggio teoretico-fenomenologico*. Napoli: Edizione Glauco, 1977. Print.
- Pico della Mirandola, Giovanni. *La dignità dell'uomo*. A cura di F. S. Pignagnoli. Trad. di E. Garin. Bologna: Pàtron, 1970. Print.
- . *On the Dignity of Man, On Being and the One, Heptaplus*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965. Print.
- Pareyson, Luigi. *Esistenza e persona*. Genova: Il Melangolo, 1985. Print.
- . *Estetica. Teoria della formatività*. Firenze: Sansoni, 1974. Print.
- . *Existence, Interpretation, Freedom. Selected Writings*. Trans. Paolo D. Bubbio. Aurora: Davies Group Publishers, 2009. Print.
- . *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers*. Napoli: Loffredo, 1940. Print.
- . "Genesi e significato dell'esistenzialismo." *Giornale critico della filosofia italiana* 5 (1940): 326-337. Print.
- . *Studi sull'esistenzialismo*. Firenze: Sansoni, 1943. Print.
- Rossi, Paolo. *Storia e filosofia*. Torino: Einaudi, 1975. Print.
- Salvatorelli, Luigi and Giovanni Mira. *Storia d'Italia nel periodo fascista*. 2 vols. Milano: Mondadori, 1964 and 1972. Print.
- Salemi, Rosaria. *Bibliografia banfiana*. Parma: Pratiche, 1982. Print.
- Santucci, Antonio. *Esistenzialismo e filosofia italiana*. Bologna: Il Mulino, 1959. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. Trans. H. Barnes. Part Three. New York: Philosophical Library, 1956. Print.
- . *Existentialism is a Humanism*. New Haven: Yale University Press, 2007 [1945]. Print.
- Scaramuzza, Gabriele. *Antonio Banfi e l'estetico*. Padova: Cleup Editore, 1984. Print.
- Togliatti, Palmiro. "Programma." *La Rinascita* (1944): 99. Print.

Arte italiana e transizione istituzionale: il contributo della scultura alla difficile rinascita

Troppo umana la statua
per raggiungere l'anonimo
Arturo Martini, *La scultura lingua morta*
(Martini e De Micheli 135)

Il presente articolo intende studiare le fasi che portarono ad una rinascita della scultura italiana dopo il primo conflitto mondiale. Lo studio inizierà con una breve analisi della produzione scultorea di regime al fine di chiarire le condizioni in cui operarono gli artisti durante il Ventennio e negli anni della guerra. L'indagine si soffermerà, in seguito, sulla campagna di distruzione delle opere plastiche e monumentali fasciste da parte delle forze partigiane; l'obiettivo di questa sezione della ricerca sarà di dimostrare come la scultura italiana subì pesantemente le conseguenze degli eventi bellici prima di poter rielaborare un linguaggio nuovo e originale. La parte centrale del saggio studierà la scultura del Dopoguerra, approfondendo alcuni casi esemplari; l'analisi permetterà di comprovare come gli scultori attivi all'indomani della Liberazione riuscirono a conciliare la propria sensibilità creativa con i mutamenti storici sopraggiunti, dando vita ad un rinascita artistica, evidente, in particolare, nei monumenti alla Resistenza.

Dopo la destituzione di Mussolini ad opera dell'intesa tra i gerarchi e Vittorio Emanuele III e la fine del fascismo, l'arte italiana visse un periodo di incertezza e di profondi cambiamenti, diversamente da quanto era accaduto all'ombra delle istituzioni di regime. Queste avevano infatti operato, soprattutto nel corso degli anni Trenta, un certo controllo nei confronti della creazione artistica, riuscendo ad imporre una linea di condotta generale anche nel campo culturale, evidentissima per quel che concerne i mezzi di comunicazione quali radio e cinema. Anche se non si può parlare di una vera e propria arte di stato imposta dall'alto, paragonabile a quella elaborata nella Germania hitleriana, è chiaro che anche il mondo delle arti fu soggetto ad una forma di inquadramento, che rese la produzione artistica conforme ai

dettami del potere fascista. In questo senso, gli artisti poterono contare su una protezione particolare, che favorì una rinascita della creatività italiana, grazie soprattutto al coordinamento sindacale. Tali condizioni eccezionali portarono alla nascita di un'“arte fascista” quale risultante di un lungo processo avviato già alla fine del terzo decennio attraverso una riorganizzazione degli organi di cultura nazionali.¹

Proprio nel corso del Ventennio, la scultura risultò, insieme all'architettura, la forma artistica più appropriata per celebrare il culto del Fascio e tutti i momenti salienti della nuova religione laica istituita dalla dittatura. Gli artisti italiani trovarono, di conseguenza, infinite opportunità per collaborare con il potere politico, proponendo nuove forme di rappresentazione artistica adatte a comunicare un messaggio di superiorità ed eccellenza. In due decenni vennero promossi progetti monumentali, la maggior parte a carattere simbolico e scenografico.² I monumenti celebrativi fascisti rappresentarono una tipologia onnipresente sul territorio nazionale, che si diffuse non soltanto nei grandi agglomerati urbani, ma anche nei piccoli centri rurali.³ Accanto a questi complessi monumentali, il regime favorì anche la rinascita della plastica inquadrata nell'architettura, ovvero di un linguaggio scultoreo non più subordinato alle altre arti, ma dotato di uno scopo pratico e di una destinazione precisa.

Lo Stato fascista figurò pertanto in quegli anni come il committente esclusivo nel mondo dell'arte italiana, offrendo agli scultori innumerevoli occasioni di lavoro e una consacrazione definitiva sul mercato nazionale, a patto però che questi ultimi accettassero di operare a stretto contatto con il PNF.⁴

Il collaborazionismo degli artisti italiani del Ventennio rimane ancora oggi un argomento di difficile discussione; nel caso degli scultori, moltissime sono le contraddizioni evidenziabili durante il periodo storico considerato. Per pochissimi profili si può parlare di un'adesione cieca e unilaterale agli ideali promossi dal regime; occorre piuttosto pensare la questione in termini diversi, ricordandosi di quanto ha affermato la studiosa Alessandra Tarquini: “i fascisti... fornirono al regime totalitario il loro contributo e il loro talento cercando uno spazio e un ruolo nella società fascista, convinti di partecipare ad una grande opera di costruzione della storia” (239). In un primo momento, infatti, molti artisti accettarono le commissioni di stato, con la certezza di mettere il proprio mestiere al servizio di una missione superiore

finalizzata a “ridonare Roma agli antichi fasti” (Leuzzi De Marco e Giovetto 70). Arturo Martini, ad esempio, affermò di essersi avvicinato al fascismo nel periodo precedente la Marcia su Roma nutrendo nei confronti del Partito “una speranza”, a differenza di “quelli che si sono iscritti dopo, [che] non furono che degli opportunisti vili e interessati” (De Micheli 63).⁵



Fig.1

Tra la seconda metà degli anni Venti e i primi anni Trenta, pertanto, numerosi scultori rilevarono la nuova scommessa monumentale immaginata dal regime, dando vita a realizzazioni plastiche che ancora oggi risultano esemplari nella storia dell'arte fascista. È il caso di Leone Lodi, che firmò diversi monumenti in Lombardia, presentandosi agli occhi di tutti come un artista celebrativo di primo piano, in sintonia con il nuovo programma propagandistico di stato. Studi più approfonditi della sua opera rilevano tuttavia come il cremonese fosse alla ricerca, già in quegli anni di apparente prigionia creativa, di una “forma maggiormente tesa verso un ideale che trascende l'umano” (Di Marzio n. p.). Si tratta di una costante comune alla produzione dei plastificatori attivi sotto il fascismo, che giustifica molte delle contraddizioni rilevabili nella carriera di questi artisti, costretti a confrontarsi con un linguaggio espressivo non idoneo alla loro sensibilità creativa.⁶

Un altro esempio noto è quello di Arturo Martini, che espresse il proprio disagio nei confronti delle commissioni ufficiali nei suoi scritti autobiografici. La sua attività scultorea della seconda metà degli anni Trenta rivela, infatti, delle antinomie importanti: le realizzazioni plastiche di questo periodo cercarono di essere monumentali senza riuscire ad esserlo completamente, per un'incapacità da parte del loro autore "d'aderire ai fatti storici e di celebrarli" (Cremona 317). La produzione commemorativa agì, pertanto, da cassa di risonanza di una crisi esistenziale, che mise in dubbio la fiducia di Martini nelle finalità della scultura pubblica di regime e il suo stesso statuto di artista, quello di "uno scultore che ha creduto di essere tale, invece come tutti non sono stato che uno statuario" (Martini, Gian Ferrari, e Comisso 272). Il bozzetto per il Monumento al Duca d'Aosta a Torino o il progetto per i rilievi per il Palazzo Littorio a Roma, ad esempio, restarono allo stato di opere incompiute, evidenziando la difficoltà da parte dello scultore trevigiano di superare questo momento di transizione e di angoscia personale. Il primo lavoro non convinse la giuria, a causa di un'eccessiva presenza di simboli e di soluzioni audaci; il secondo venne distrutto dallo stesso Martini, insoddisfatto del carattere dell'opera, ormai estranea alla retorica e più prossima invece ad un linguaggio tragico e doloroso.⁷

Fu soltanto nella seconda metà degli anni Trenta, in concomitanza con un irrigidimento del controllo statale su tutti gli aspetti della vita culturale ed associativa, che negli animi degli artisti i dubbi rimasti latenti si definirono con maggiore chiarezza. Gli anni della guerra non fecero che approfondire la loro disillusione verso il fascismo e le sue promesse non mantenute.

Alcune personalità fecero un vero e proprio voltafaccia nei confronti del potere ufficiale, come Marino Mazzacurati. Nel corso del Ventennio, lo scultore espose alle mostre del Sindacato Interprovinciale Fascista di Belle Arti del Lazio, uniche occasioni per far conoscere la propria produzione di quegli anni, e accettò diverse commissioni per opere di aperta celebrazione fascista: il Giocatore di tamburello, destinato al Circolo del tennis al Foro Mussolini, e il busto di Goethe, richiestogli in occasione della visita di Hitler a Roma, ne sono prova esemplare. Eppure la sua adesione al partito fascista poteva dirsi solo di facciata e celava un turbamento comune

alle ultime generazioni di scultori, che alla vigilia della Liberazione ricercavano il cammino per un'arte rinnovata e originale. Una possibile via di fuga da un linguaggio celebrativo non sentito poté esprimersi attraverso la caricatura, dove la componente polemica nei confronti del regime trovò un fertile terreno di sviluppo. Mazzacurati, al pari di diversi artisti a lui contemporanei, denunciò gli eccidi dei campi di battaglia attraverso medium artistici non comuni. In opere in gesso dipinto o patinato e in legno, lo scultore diede vita a opere toccanti ed espressionistiche, come *Sotto i bombardamenti* e *La strage degli innocenti*.⁸

Il periodo bellico rappresentò un periodo di transizione per la scultura italiana, e mise per la prima volta gli artisti di fronte alle contraddizioni della società fascista. Le incertezze e il disincanto della nuova e vecchia generazione di intellettuali si approfondirono con il passare degli anni e lasciarono spazio ad atteggiamenti di opposizione e di aperta denuncia soltanto dopo la caduta del regime e la Liberazione. Il 25 luglio del 1943 rappresenta quindi anche per l'arte italiana una data simbolica che segna l'epilogo di una stagione creativa senza possibilità di sviluppo e inaugura un periodo di autentica rinascita culturale.

A partire dall'estate 1943, la produzione artistica peninsulare pagò duramente le conseguenze dello stravolgimento politico di quell'anno. La sfiducia dimostrata a Mussolini dal Gran Consiglio del Fascismo significò innanzitutto l'interruzione di tutti quei progetti pittorici, scultorei e architettonici avviati per propagandare il messaggio fascista in Italia e all'estero.⁹ Anche le realizzazioni ormai portate a termine durante gli anni del regime non uscirono indenni dagli stravolgimenti postbellici, dal momento che recavano i segni inequivocabili di un passato divenuto scomodo. Al primissimo diffondersi della notizia della deposizione del Duce la resistenza partigiana avviò infatti una distruzione sistematica di tutti i simboli del Littorio, infierendo indistintamente anche sulle opere d'arte dell'era fascista.

La scultura fu tra le arti quella che soffersse più gravemente della cancellazione della memoria del Ventennio, visto che il regime aveva affidato di preferenza a materiali duraturi come il marmo, la pietra e il bronzo il compito di promuovere la propaganda del proprio messaggio

di superiorità. All'indomani della caduta di Mussolini, l'Italia si ritrovò disseminata di monumenti e opere scultoree e architettoniche in stile littorio. Ogni luogo a funzione pubblica, fosse sede di partito, piazza, stadio, o fontana, portava i segni del Fascio ben visibili sulle facciate e nei complessi decorativi annessi. Questo universo di immagini però non rispecchiava più l'attualità politica del momento storico e la carica simbolica che scaturiva da tali emblemi risultava provocatoria per le forze partigiane.

Per tutti questi motivi nelle ore successive alla caduta del regime si manifestò una reazione di rifiuto nei confronti di questi simboli; fu la gente comune a scendere per strada ad assaltare i luoghi emblematici del fascismo, anche nel tentativo di cancellare il peso di una portata storica ingombrante. Secondo gli antifascisti, le immagini scolpite, dipinte e suggerite di Mussolini risultavano così reali da essere intercambiabili con lo stesso soggetto della rappresentazione: per scongiurare il demone del Fascio, pertanto, occorreva eliminare ogni richiamo o accenno che lo riportasse alla memoria. In particolare le effigi e i ritratti subirono sfregi e menomazioni paragonabili a quelli inferti al cadavere del Duce a Piazzale Loreto, come se la replica rituale di questo gesto potesse cancellare per sempre dalle coscienze partigiane il fantasma del fascismo.¹⁰



Fig. 2

Una rapida panoramica della massiccia campagna di soppressione delle testimonianze plastiche fasciste risulta

indispensabile al nostro studio, soprattutto per chiarirne gli effetti sulle carriere degli scultori italiani attivi tra gli anni Trenta e Quaranta. Nel nostro caso, si può parlare di una vera e propria *damnatio memoriae* a danno della produzione artistica di regime che ebbe serie ripercussioni sugli intellettuali italiani. Gli scultori assistettero impotenti alla distruzione delle proprie opere realizzate per la committenza fascista e rimasero traumatizzati da questa serie di eventi. Una delle conseguenze più ovvie fu che costoro necessitarono di tempo per accettarne la portata dolorosa, passando attraverso una vera e propria elaborazione del lutto. La loro produzione artistica ne risentì sensibilmente, traducendosi in un momento di stasi creativa e riflessione personale. Dal punto di vista della storia della scultura italiana, questo periodo storico coincise con una fase di arresto nella sua evoluzione: il superamento di questo momento difficile portò tuttavia ad una rinascita inaspettata del linguaggio plastico italiano. Uno dei primi luoghi ad essere preso di mira dalla furia iconoclasta delle masse fu la casa del Fascio: questa tipologia architettonica acquisì nel corso del Ventennio un'importanza significativa innanzitutto dal punto di vista culturale e sociale, perché rispondeva alle esigenze aggregative del PNF. Il salone d'onore veniva concepito per accogliere le adunate fasciste, pertanto il suo carattere rappresentativo di cuore pulsante dell'azione del Littorio doveva risultare immediatamente evidente. Gli apparati decorativi e monumentali erano concentrati in questo locale, dove la scultura faceva da padrona: si trattava per lo più di opere di ritrattistica di carattere ufficiale, che riproducevano le fattezze del Duce in veste di nume tutelare o di complessi celebrativi inneggianti al fascismo.¹¹

I manufatti scultorei conservati nelle case del Fascio italiane furono i primi ad essere distrutti o danneggiati (Ill. 1). L'assalto a queste sedi di potere può essere paragonato ad un attacco al cuore della produzione artistica peninsulare di quegli anni; a sparire furono infatti testimonianze di un'arte necessaria allo sviluppo del linguaggio plastico italiano della seconda metà del XX secolo. Il discorso sulla rilettura della produzione fascista nella storia dell'arte italiana esula dall'argomento del presente saggio; occorre tuttavia tener presente come il giudizio nei confronti del valore artistico dell'arte di regime sia stato troppo spesso alterato da un'appartenenza politica prestabilita,

come notato da Maria Elena Versari: “all'epoca attuale alcuni oggetti, o memorie di oggetti creati dal fascismo, sembrano avere assunto un valore simbolico di riferimento ben più esplicito e forte di quanto essi non abbiano mai avuto, alla luce di una seria indagine storica” (136-38).

La brutalità accomuna tutti gli episodi iconoclasti iniziati nel 1943 e protrattisi per diversi anni a danno delle Case del Fascio; i busti in marmo o pietra vennero distrutti o danneggiati soprattutto attraverso la defenestrazione. Per quel che concerne le opere in bronzo, gli antifascisti ne cancellarono ogni traccia grazie all'ausilio di armi da fuoco e di altri strumenti di offesa. La fretta determinò molto spesso l'esito parziale di quest'opera di demolizione di massa: alcune statue riportarono danni evidenti circoscritti alla zona del volto, di cui i soli tratti somatici vennero modificati o cancellati.

Anche la sede milanese del partito fascista e del suo organo di stampa ufficiale, *Il Popolo d'Italia*, subì la medesima sorte dei luoghi associativi del Fascio: uno dei ritratti mussoliniani più noti nella storia della scultura italiana, di mano dello scultore italiano Adolfo Wildt, fu anch'esso oggetto delle cancellazioni antifasciste (III. 2). Il bronzo era stato collocato sulla facciata dell'edificio che ospitava l'ufficio del Duce, presto ribattezzato il “Covo” e ricordato da tutti come un luogo circondato da una sacralità particolare. L'opera scultorea posta all'esterno si caricava, pertanto, di un significato simbolico forte; grazie al suo carattere “teso nell'immobile volontà, ispirata e ispiratrice” (Sapori 265), isolava e dava accesso, allo stesso tempo, ad uno spazio sacro, contribuendo alla diffusione di un vero e proprio culto iconografico mussoliniano.¹² Il busto riuscì a sopravvivere al movimento iconoclasta fino al 1945, quando la furia popolare lo divelse dalla sua ubicazione originale a picconate; l'opera reca ancora oggi le tracce di questo assalto, soprattutto nella zona del volto, dove sono visibili i colpi sferrati dall'arnese e diversi fori da arma da fuoco. La popolarità di questo ritratto durante il Ventennio valse al suo autore il successo e la nomina ad Accademico d'Italia, ma lo fece passare anche alla storia come uno degli scultori ufficiali della dittatura. La distruzione del busto da parte delle forze della resistenza rappresentò, pertanto, un atto simbolico che inaugurò la sfortuna critica e addirittura la censura dell'opera di Wildt, che si diffuse solo molto tempo dopo soprattutto nel corso degli anni Sessanta e Settanta.¹³

L'ostracismo nei confronti della produzione fascista interessò le effigi rappresentanti il Duce, in particolare quando queste si trovavano in luoghi a connotazione pubblica, come nel caso della Statua equestre di Benito Mussolini, ideata dallo scultore Giuseppe Graziosi nel 1929 per lo stadio del Littoriale di Bologna (Fig. 3). Per la sua realizzazione era stato chiamato un artista affermato a livello accademico ed internazionale, capace di fissare nel bronzo il momento preciso in cui Mussolini, entrato trionfalmente nell'impianto sportivo, si accingeva a pronunciare il discorso celebrativo di apertura.¹⁴ La scultura era stata osannata dalla stampa di propaganda dell'epoca, che ne aveva esaltato le dimensioni colossali e il carattere eroico. La sua collocazione, il gesto del cavaliere e le circostanze della commissione ne giustificarono la tragica fine: l'opera fu una tra le prime a cadere sotto l'ondata distruttrice degli “iconoclasti” nel luglio del 1943. Le cronache cittadine relative al 26 luglio di quell'anno riportarono i dettagli dell'atto di cancellazione di tale emblema: la folla in preda al delirio disarcionò dal cavallo la figura di Mussolini, centro simbolico del gruppo; il bronzo venne quindi decapitato e la testa, una sorta di trofeo del gesto appena compiuto, fu fatta rotolare per le strade del capoluogo emiliano e poi abbandonata.



Fig. 3

La *damnatio memoriae* antifascista prese di mira anche i monumenti pubblici eretti per celebrare i momenti salienti della civiltà fascista, a cominciare da opere d'ispirazione antica, che niente avevano a che fare, a prima vista, con il regime. Il celebre Giulio Cesare di Rimini, ad esempio, era una copia dell'originale conservato ai Fori Imperiali, ma era stato donato dal Duce in persona alla città adriatica nel 1933, alla presenza del presidente della Confederazione nazionale professionisti e artisti, Emilio Bodrero. I richiami al fascismo erano quindi chiari per questa statua, a maggior ragione per il fatto che si trovava davanti alla centralissima Torre dell'Orologio cittadina; il manufatto venne pertanto nascosto per diversi anni in un capannone e addirittura sotterrato nel greto di un fiume.

Anche numerosi complessi scultorei espressamente concepiti per celebrare la storia del Littorio subirono il medesimo trattamento, come il Monumento alla Rivoluzione Fascista, edificato a Bergamo nel 1937 dall'architetto Alziro Bergonzo (Fig. 4). La scultura era sorta nella pubblica piazza del municipio per ricordare i martiri fascisti e recava quattro ampi bassorilievi narrativi inneggianti alla vittoria del Fascio: il suo significato risultò incompatibile con il nuovo corso degli eventi per i partigiani che, il 25 aprile 1945, smantellarono l'intera opera architettonica senza risparmiare nessuna delle figure ricavate nel marmo di Leone Lodi.¹⁵



Fig. 4

La stessa sorte toccò alla celebre Era fascista, nota come il “Bigio,” realizzata da Arturo Dazzi per completare il complesso monumentale di Piazza Vittoria a Brescia progettato dall'architetto Marcello Piacentini. Il marmo fu oggetto di diversi atti di contestazione antifascista compresi due tentativi, entrambi falliti, di rimozione violenta per mezzo di cariche esplosive piazzate alla base del manufatto. Come nel caso di Adolfo Wildt gli atti offensivi nei confronti dell'opera di Dazzi determinarono il giudizio critico successivo sullo stesso autore. L'oblio che per molto tempo ha avvolto la sua produzione iniziò infatti già all'indomani della Liberazione, diffondendo l'immagine di uno scultore fascista esemplare che aveva saputo rappresentare in una dimensione retorica ed eroicizzante gli ideali promossi dalla dittatura.¹⁶

Da quanto detto risulta evidente come dovesse essere difficile per la produzione scultorea di regime uscire indenne dai cambiamenti storici successivi al 1943. La sorte toccata agli artisti collaborazionisti fu diversa da caso a caso: l'epurazione del fascismo, condotta dalla commissione omonima, raggiunse anche pittori, scultori e architetti, nella fattispecie quanti alla caduta del governo Mussolini avevano ricoperto cariche istituzionali nelle Scuole d'Arte e nei Sindacati. Gli esempi più conosciuti nel campo della scultura sono quelli di Francesco Messina e di Arturo Martini, il quale venne sospeso dalla cattedra di professore all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1945. Tali atti di epurazione possono essere paragonati ad una vera e propria messa all'indice dell'intera attività creativa italiana promossa durante il periodo della dittatura: le personalità interessate vennero costrette a giustificare i propri rapporti con il potere fascista, soprattutto laddove la loro carriera artistica ne avesse tratto un indiscutibile vantaggio, come nel caso degli scultori di regime. Le indagini giudiziarie si conclusero con un'affissione pubblica all'albo dei nomi di tutti gli epurandi, e con una reintegrazione nei ranghi della società artistica italiana a processo concluso.¹⁷

La storia dell'epurazione resta ancora oggi carica di contraddizioni, dal momento che le decisioni della commissione si abbattono indiscriminatamente su quanti avevano ricoperto degli incarichi pubblici in seno alla società del Littorio, senza mettere in discussione la loro reale adesione ai valori del fascismo. Il controllo

operato nel corso del Ventennio sulle arti figurative si era dimostrato meno rigido, lasciando una certa libertà d'azione e di pensiero ai suoi esponenti; nei casi più estremi, avvenne che personalità non allineate con gli ideali fascisti venissero chiamate a ricoprire delle funzioni per le quali possedevano le competenze necessarie. Ciononostante, gli epuratori non riservarono loro alcun trattamento di favore e dimostrarono “di ignorare che il «favoritismo fascista» poteva sussistere soltanto là dove una nomina fosse stata motivata da «meriti fascisti»” (Quarantotti Gambini 173).

Ecco pertanto perché non risulta possibile isolare nella scultura italiana degli anni Trenta e Quaranta due gruppi “politici” distinti, fascisti e antifascisti; in ogni profilo biografico si ritrovano, al contrario, ripensamenti, momenti di incertezza e molteplici esperienze contraddittorie. Appare dunque necessario procedere con cautela nell'analizzare le singole esperienze dei protagonisti di questa nuova stagione creativa e rifuggire da giudizi eccessivamente semplicistici e spesso alterati da una precisa appartenenza politica.

L'effettiva riabilitazione degli intellettuali italiani avvenne a distanza di qualche tempo, ma non fu priva di conseguenze, soprattutto di ordine personale, psicologico ed esistenziale. A coloro che avevano intrattenuto legami stretti con la dittatura fu concesso di riprendere l'attività artistica dopo un lungo periodo di sospensione, durante il quale venne impedito loro di partecipare a mostre, avvenimenti espositivi oltre che di accedere a incarichi pubblici ed istituzionali. La loro partecipazione attiva nella nuova Italia badogliana dovette risultare ridotta, tanto più che in seguito alla caduta di Mussolini due decreti legge soppressero l'ordinamento corporativo, liquidando tutte le associazioni sindacali di emanazione fascista.¹⁸

All'indomani della Liberazione, soprattutto nel corso del 1944 e 1945, la rinascita culturale avanzò quindi per piccoli passi, attraverso un percorso personale sofferto e meditato. La maggiore difficoltà consistette nel promuovere un messaggio artistico che nel giro di appena un anno aveva abbandonato i caratteri della propaganda per rifugiarsi nella sfera del lutto e della sua elaborazione. Gli orrori della guerra vennero accettati ma soltanto a seguito di una reinterpretazione che si serviva del potere catartico dell'arte, la cui forza non era mai venuta meno, neppure durante i giorni più bui del conflitto.

Le diverse generazioni di artisti tornati ad operare nel dopoguerra si confrontarono molto presto con la nuova situazione politica italiana e con il movimento della Resistenza. Come ha notato De Sessa (13-16), alcune menti creatrici avevano percepito già nel corso del Ventennio l'esigenza di farsi portavoce di valori espressivi inediti, aperti al razionalismo e alla pulizia. Così facendo, costoro avevano non soltanto anticipato soluzioni formali del decennio successivo ma anche prodotto, quasi inconsapevolmente, le prime opere antifasciste, “momenti di incubazione e «padri spirituali» della stessa lotta partigiana” (15). I partiti d'opposizione, da parte loro, si dimostrarono sempre più attivi anche nelle questioni artistiche e percepirono la necessità di indirizzare la ricerca degli artisti, facendone i portavoce privilegiati di una aperta denuncia contro gli orrori del nazi-fascisti.¹⁹ In tal senso, pittori, scultori e architetti vennero investiti di una missione dai risvolti etici e morali; la loro produzione poté assurgere a strumento di lotta attiva e uscire dalla sfera individualistica, per abbracciare una dimensione collettiva e popolare, in linea con gli ideali politici d'ispirazione tanto comunista che socialista.

Il PCI rivestì un ruolo paragonabile, a più piccola scala, a quello delle sopresse congregazioni artistiche sindacali fasciste per quel che concerne l'organizzazione di eventi espositivi.

La prima edizione della rassegna “Arte contro le barbarie” allestita nella capitale dalla Galleria di Roma nell'agosto e settembre del 1944, ad esempio, nacque su iniziativa del giornale comunista L'Unità per condannare la recentissima strage delle Fosse Ardeatine.²⁰ Diversi scultori vi avevano partecipato, esponendo alcune creazioni destinate a diventare autentici simboli dell'arte postbellica e a restare capolavori incontestati della produzione novecentesca. Tra loro, Leoncillo aveva riportato il primo premio con l'opera Madre romana uccisa dai tedeschi, dimostrando come la plastica italiana contemporanea potesse esprimere forti parole di condanna nei confronti delle ingiustizie commesse dai nazisti. Il bronzo presentato dall'udinese Mirko Basaldella, si ricollegava invece alla tradizione francese della scultura romantica ispirandosi al capolavoro La Marseillaise di François Rude: la plastica costituiva un evidente incoraggiamento rivolto alla Resistenza partigiana ad opporsi all'invasore. La scelta del celebre

modello ottocentesco esulava da qualsiasi casualità, dal momento che lo scultore italiano aveva ricercato una corrispondenza tra la Francia che guidò i volontari verso l'emancipazione dalla monarchia borbonica e l'Italia contemporanea, ancora in lotta contro lo straniero.²¹

L'esperienza della Resistenza e il Movimento di Liberazione Nazionale rappresentarono un termine di confronto imprescindibile per l'arte all'indomani della caduta del regime. Fin dalla sua nascita, il partito aveva infatti richiamato tra le sue fila numerosi artisti che si fecero portavoce degli ideali antifascisti. I soggetti di ispirazione partigiana dominano di conseguenza buona parte della produzione italiana di quegli anni in particolare della scultura monumentale.

La storia dei monumenti alla Resistenza copre più di sessant'anni ed interessa anche il nostro presente, visto che ancora oggi si costituiscono comitati promotori per l'erezione di nuovi complessi celebrativi. Lo studio delle opere scultoree limitato al periodo 1945-1948 appare in questa sede prioritario e rappresenta un capitolo essenziale al fine di completare l'analisi della scultura italiana e delle sue contraddizioni all'indomani del periodo fascista e della fine della guerra.

I monumenti alla Resistenza eretti subito dopo il 25 aprile 1945 furono davvero pochi ma la loro ricognizione risulta di fondamentale interesse, visto che la loro costruzione coinvolse buona parte degli scultori attivi nel corso del Ventennio e negli anni del conflitto. In certi casi, già a pochi giorni dalla Liberazione, alcune giunte comunali promossero dei progetti celebrativi intitolati ai partigiani caduti nella lotta all'invasore, a riprova di come tale urgenza commemorativa interessasse da vicino la comunità artistica italiana.²²

Con la caduta di Mussolini si era chiusa una stagione monumentale ma se ne apriva un'altra, ispirata da esigenze di tutt'altra natura; non si trattava più di ricordare i morti di un conflitto ormai lontano nel tempo, ma di osannare il sacrificio di quanti avevano immolato le proprie vite per la liberazione dell'Italia e per la causa partigiana.

Uno degli esempi più precoci e conosciuti di questa fase di rinascita della scultura celebrativa è di certo il concorso indetto a Torino, nel maggio del 1945, per il Monumento ai Caduti per la Libertà, da collocarsi nel cimitero civico della città (Fig. 5); a vincerlo

fu Umberto Mastroianni, militante nelle file antifasciste e pertanto candidato ideale per la sua realizzazione. La composizione risulta volutamente asimmetrica nella scelta di isolare il corpo esanime del partigiano, scolpito nel marmo bianco, dalla figura maschile in piedi nella parte sinistra. Per la nuova tipologia del memoriale ai martiri della guerra partigiana, l'artista scelse di ricorrere ad una tipologia iconografica da tempo istituzionalizzata, quella della rappresentazione dell'estremo sacrificio del caduto; a questa venne aggiunta un'ulteriore presenza, quella dell'uomo stante, quasi a suggerire la tradizionale scena del compianto del soldato e della Pietà cristiana, adattissima per la destinazione cimiteriale del monumento. La scultura esprimeva sentimenti luttuosi, quali il patetismo e la commiserazione, interpretando l'antifascismo in termini di un'esperienza dolorosa per la storia italiana.²³



Fig. 5

Il monumento alla Resistenza eretto da Arturo Martini, mostra, invece di appartenere ad una nuova interpretazione delle vicende partigiane sotto forma di una "Resistenza trionfante" espressa attraverso sentimenti positivi, contrari al patetismo e alla commiserazione (Fig. 6). Si tratta di una commissione del maggio 1945, importantissima non soltanto per la storia dei complessi celebrativi alla memoria partigiana, ma anche per quella della scultura italiana contemporanea. Per commemorare l'antifascista Primo Visintin, da tutti conosciuto come Masaccio, giustiziato dai tedeschi in fuga a Liberazione avvenuta, la Brigata Martiri del Grappa incaricò

lo scultore di realizzare una statua colossale, poi donata all'Università di Padova, e collocata nella sede di Palazzo Bo.

La scelta del soggetto risulta originale, dal momento che l'artista trevigiano decise di sacrificare il dato realistico in favore di una ripresa del mito virgiliano del nocchiero Palinuro: un giovane, seduto su una roccia, appare intento a scrutare il cielo, in una dimensione di attesa e di speranza. In una prima versione in terracotta del bozzetto, l'artista aveva plasmato una figura dal “tono sommesso e luttuoso” (De Grada IV) proponendo una posa convenzionale, ben nota ai complessi funerari dedicati alla commemorazione di sentimenti dolorosi.²⁴ La rappresentazione di un evento carico di tensione cui il monumento avrebbe dovuto far allusione venne sacrificato nell'elaborazione definitiva affinché la scultura potesse produrre una catarsi. La figura fuori dallo spazio e dal tempo si caricava di una valenza universale, che esulava dalla contingenza per cui l'opera era stata realizzata. Per la sensibilità di Martini, essa rappresentava la tensione verso la verità e il riscatto personale, che accomunava l'uomo antico e quello moderno: come Palinuro, anche il partigiano Masaccio era morto quando ormai la libertà era apparsa visibile all'orizzonte.



Fig. 6

Il marmo risulta essere l'ultima opera dell'artista e si pone come sintesi di una ricerca estetica e personale iniziata negli anni Venti; come detto in precedenza, analogamente a numerosi scultori

italiani attivi nella prima metà del Novecento, anche Martini visse la contraddizione storica successiva alla caduta di Mussolini, percependola soprattutto nella fine inesorabile della statuaria di regime, “prigioniera di uno stile” imposto (Martini e De Micheli 102).²⁵ La consapevolezza di aver servito una causa sbagliata, non in linea con la propria sensibilità, era risultata evidente in diverse sue realizzazioni monumentali per il regime. La risposta a questa crisi giunse per Martini in extremis attraverso il monumento padovano, ma si offrì come modello esemplare per la nuova generazione di plastificatori.

I monumenti dedicati alla Resistenza significarono l'inizio della rinascita della scultura monumentale italiana, attraverso un vero e proprio processo di epurazione delle esperienze celebrative precedenti: in moltissimi casi, infatti, i complessi scultorei vennero realizzati usando come materia prima il bronzo e il marmo delle opere fasciste appena demolite. Dal punto di vista simbolico si può pertanto parlare di continuità storica, visto che le commissioni promosse dalle istituzioni partigiane seppero risorgere dalle ceneri dell'arte fascista. Questo percorso, travagliato ma mai realmente interrotto, è testimoniato dai protagonisti della rinascita postbellica (Gualdoni 11, 17-18).

Tra costoro Luciano Minguzzi, a cui venne commissionata la realizzazione del Monumento al Partigiano e alla Partigiana, in memoria della battaglia antinazista di Porta Lame, combattuta nel novembre del 1944.²⁶ Lo scultore si era già confrontato con il genere celebrativo del memoriale ai caduti, ma lo aveva fatto in età giovanile, senza tentare di superare l'eccessiva retorica che distingueva le realizzazioni del terzo decennio. Per il complesso celebrativo del 1947, al contrario, egli ideò una composizione originale costituita da due figure distinte, che ancora oggi assurgono a simbolo del processo di rielaborazione della memoria storica promosso all'indomani della guerra di liberazione. L'opera venne volutamente realizzata con il bronzo ricavato dalla fusione del frammento della statua equestre di Mussolini di cui si è già trattato e rappresenta l'interpretazione tutta personale di Minguzzi di fronte all'episodio luttuoso svoltosi alle porte di Bologna. Nella monografia già citata, Onofri riporta le fasi salienti del processo di espropriazione del frammento da parte dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia nel corso del 1946:

il residuo fascista venne innanzitutto spogliato del valore artistico intrinseco, affinché il suo riutilizzo potesse avvenire alla luce della legalità. In questo senso, la richiesta avanzata dalla rappresentanza partigiana esprime, in termini forti, un atteggiamento diverso nei confronti delle testimonianze artistiche del Ventennio: se gli oppositori del regime si erano dimostrati, in un primo momento, animati da una furia cieca e distruttrice, durante il secondo governo De Gasperi, l'ANPI, formalmente riconosciuta come ente morale, promosse iniziative “costruttive” di celebrazione attiva della Resistenza.²⁷

Il monumento realizzato da Minguzzi esprime questa volontà di ricostruzione e di reintegrazione storica soprattutto nel dualismo partigiano/partigiana; per la prima volta, infatti, un complesso celebrativo rappresentava il sacrificio di tutte le donne che avevano combattuto per la liberazione dell'Italia, evidenziandone il ruolo di protagoniste. In precedenza varie figure femminili erano comparse nelle opere commemorative littorie per i caduti della prima guerra mondiale, ma avevano avuto un ruolo secondario o accessorio, di madri, spose o sorelle dei soldati, in linea con la politica fascista di impostazione essenzialmente maschilista.²⁸

La reinterpretazione proposta dallo scultore bolognese esemplificò, come già era avvenuto per Arturo Martini e Umberto Mastroianni, la nuova stagione della scultura monumentale italiana del dopoguerra. Quanto detto per le personalità operanti nel solco del fascismo vale anche per i protagonisti di quest’“arte partigiana”: non tutti gli scultori autori di monumenti alla Resistenza risultarono attivi all'interno del movimento e parteciparono alla guerra di liberazione negli anni 1944-45. Se fa eccezione l'esempio di Umberto Mastroianni, antifascista convinto, i casi di artisti già considerati, quali Basaldella e Martini, ci aiutano a comprendere come l'espressione di tematiche antifasciste nel linguaggio plastico di quegli anni rientrasse all'interno di un cammino di ricerca personale, finalizzato a dare un senso all'esperienza traumatica del conflitto e al sentimento di inadeguatezza percepito nei confronti della scultura antebellica (De Micheli 136-37). Si trattò di un processo sofferto che condusse questi artisti a ripensare completamente i modi espressivi di un'arte chiamata a confrontarsi con la contemporaneità e le esigenze sociali. Fu un appello che non rimase senza risposta: attraverso iconografie nuove e un intenso efflato

poetico, costoro seppero far risorgere il genere della statuaria dalle sue stesse ceneri.

Dalla nostra analisi emerge come in Italia il rinnovamento del linguaggio plastico del Dopoguerra si realizzò attraverso un percorso difficile e traumatico. Il termine stesso di ri-nascita presuppone una fase di rinnovamento totale maturato, nel caso italiano, dopo la fine di un periodo breve ma drammatico. Per la scultura italiana, la *conditio sine qua* non necessaria alla sua rifioritura furono sia il periodo fascista che gli anni della guerra di liberazione, che funsero da momento di riflessione per la riforma e il rinnovamento dell'arte scultorea successiva. Le contraddizioni e i ripensamenti presenti nell'opera degli scultori italiani attivi sotto il regime rappresentarono i primi germi destinati a sbocciare in un linguaggio nuovo e originale. In questo senso, la violenta *damnatio memoriae* operata a danno della produzione littoria fu necessaria a smuovere le coscienze degli artisti: la campagna iconoclasta antifascista li rese consapevoli dell'urgenza di una completa rielaborazione del linguaggio artistico in direzione realista e democratica, a fronte di una scultura celebrativa divenuta puro esercizio retorico.

Durante la guerra di liberazione queste istanze di rinnovamento, latenti fino ad allora nel linguaggio plastico italiano, si manifestarono distintamente per esplodere poi nel periodo postbellico. Gli scultori trovarono nella committenza partigiana un alleato ideale, che ne favorì, anziché proibì, la creatività. I monumenti alla Resistenza sorti nella seconda metà degli anni Quaranta si distinguono per originalità e non si assomigliano tra di loro se non per il fatto di celebrare gli ideali partigiani di libertà e di lotta. In questo consiste la differenza più importante tra la scultura fascista e quella partigiana: la prima promosse un messaggio di superiorità che si tradusse, a livello artistico, in realizzazioni retoriche imprigionate in schemi stilistici prestabiliti. La seconda celebrò sopra tutti il valore della libertà, incoraggiando gli scultori ad elaborare un linguaggio sciolto da qualsiasi imposizione esterna. L'esperienza del regime aveva dimostrato, senza possibilità di appello come “ogni condizionamento influisce negativamente sulla vena libera dell'arte” (Leuzzi De Marco e Giovetti 70).

Si ringrazia la Dott.ssa Laura Traversi per avermi cortesemente concesso di pubblicare una fotografia tratta dal suo archivio personale e il Dott. Gian Luca Eulisse dell'Archivio Fotografico Storico della Provincia di Treviso.

NOTE

¹ Per una visione generale del periodo storico si consideri Parlato, *Fascisti senza Mussolini*. Malvano (31-47) ha riassunto perfettamente i diversi organi dell'organizzazione fascista attraverso i quali le istituzioni statali si relazionavano con le arti figurative. Come ha notato Sacchini in un suo recente saggio (99-101), l'arte fascista nasconde al suo interno non poche contraddizioni; lungi dal costituire un linguaggio espressivo imposto dal potere littorio, essa fu voluta ed elaborata da artisti di tendenze e orientamenti artistici diversi. Essa fu al centro di un acceso dibattito, iniziato nel corso della metà degli anni Venti e appoggiato da diverse riviste di regime quali *Critica fascista*, *Gerarchia* e *La Tribuna*. Per le vicende artistiche legate a questo momento storico si consulti il volume di De Micheli (51-67) e si riferisca a Gualdoni.

² Lo Stato fascista divenne l'oggetto di culto idolatra e le sue realizzazioni nel campo dell'arte e dell'urbanistica le rappresentazioni simboliche di questo processo di sacralizzazione. Nell'elaborazione di una nuova religione laica risultò fondamentale la dimensione spettacolare attraverso cui Mussolini aveva tentato, fin da subito, di legittimare il proprio potere personale: prendendo a modello l'organizzazione della Chiesa Cattolica, anche il culto littorio poté contare su un Decalogo e su una precisa liturgia su cui calcolare le festività e i riti. In occasione degli anniversari di cui era costellata questa storia sacra, le apparizioni del Duce in veste di dio laico si svolgevano in uno spazio pubblico, il cui perimetro era delimitato dai simboli del potere per eccellenza, i fasci littori. Durante tali eventi teofanici, gli edifici, i complessi decorativi e celebrativi divenivano veri e propri apparati scenografici degni dei drammi sacri di tradizione religiosa. La scultura e l'architettura furono, quindi, per il regime, due strumenti di espressione attraverso cui rappresentare, in scala monumentale, gli ideali della nuova religione di stato. Sul culto di Mussolini si studi l'interessante paragrafo della Malvano (62-70) nel volume *Fascismo e politica dell'immagine* e il breve paragrafo di Sacchini "Immagine della religion" (109-10). Riguardo alla simbologia del Ventennio, De Turre (16-18) ha ripercorso le fasi attraverso cui il fascismo si impossessò del simbolo dei fasci fino a farne l'emblema dello stato.

³ Nel corso del Ventennio il regime aveva promosso la scultura commemorativa a fini propagandistici. Dopo la Marcia su Roma il fascismo iniziò a interessarsi al recupero della memoria dei soldati morti durante il primo conflitto mondiale, per dimostrare come i caduti italiani sui campi di battaglia della Grande Guerra avessero contribuito a rendere la patria immortale. Il loro sacrificio aveva rappresentato il primo passo verso l'elaborazione di un'autentica "liturgia fascista" che avrebbe trovato il suo culmine nella glorificazione dei martiri del Littorio. Gli scultori del Ventennio avevano

dato prova di grande maestria, innalzando monumenti, cippi e steli celebrative in ogni sperduto angolo del territorio nazionale. Per una visione esaustiva della liturgia fascista si veda Belli (385-89).

⁴ In un primo momento gli artisti collaborarono con il Regime godendo di un certo margine di libertà, senza bisogno di essere iscritti al Partito Fascista. Fu solo a partire dal giugno del 1938 che venne istituito il divieto di esercitare una professione senza detenere la tessera del PNF.

Durante il periodo fascista i principali eventi espositivi furono la Biennale di Venezia, a carattere internazionale, e la Quadriennale romana, ideata per presentare la produzione italiana di quegli anni. Le edizioni fasciste della Biennale e la riorganizzazione delle istituzioni culturali italiane sono state studiate da Spadini (261-65) e De Sabbata (15-17). Accanto a questi appuntamenti artistici di spicco se ne contano degli altri, pensati proprio dagli organi culturali fascisti, quali il premio "Cremona" e "Bergamo," costituiti al fine di far conoscere i nuovi orientamenti dell'arte italiana. Il primo fu un agone artistico appositamente ideato per favorire i pittori del regime e propagandare alcuni "temi" figurativi cari al fascismo, espressi tramite uno stile "forte, vigoroso, romano"; il secondo fu invece privo di indirizzo ideologico preciso, secondo la volontà del ministro dell'Educazione Nazionale Bottai, e lasciò spazio ad una maggiore libertà di espressione. Sulla riforma operata dal regime negli organi di cultura si veda il fondamentale capitolo di Maria Mimita Lamberti (5-172) nel volume *Storia dell'arte italiana. II. 3. Il Novecento*.

⁵ La rivalutazione nei confronti della produzione artistica di regime ha interessato preferibilmente l'architettura, come comprovano il recente studio di carattere generale di De Fusco e i numerosi contributi monografici su Marcello Piacentini. De Sessa (14-16) in particolare ha riflettuto su come alcuni esponenti del mondo dell'architettura avessero prodotto "opere antifasciste" in termini "di razionalità, di pulizia spirituale, di onestà culturale, in una parola di libertà"; costoro dimostrarono un'adesione politica solo attraverso il tesserino di partito, elaborando soluzioni architettoniche e spaziali precorritrici del razionalismo degli anni Quaranta. Su Martini si veda Martini, Gian Ferrari, e Comisso (264).

⁶ Nel campo dell'arte gli artisti ricercarono un linguaggio espressivo che "non perdesse mai il suo profondo contenuto di umanità e la sua perfetta concordanza con la vita" (Partito nazionale fascista, *La cultura fascista* 16-21). Quello di Leone Lodi è un profilo scultoreo di recente interesse, come testimoniano l'articolo della Cordani (185-205) e la monografia della Colombo.

⁷ Come affermato nei suoi scritti autobiografici, Martini aveva accettato molte commissioni ufficiali, perché "questo è il mio mestiere" (Martini, Gian Ferrari, e Comisso 10) e "sotto la paura e la pressione di dover piacere" (De Micheli 64). Questo scultore rappresenta uno dei casi più evidenti di quelle antinomie riscontrabili nell'attività artistica di molti esponenti della plastica del Ventennio e del Dopoguerra. Il trevigiano produsse opere fasciste tra le più significative del periodo, pur elaborando un'insofferenza nei confronti della scultura celebrativa, in cui si faceva troppo evidente, a suo dire, "una forma di oratoria o nei casi migliori di eloquenza" (Martini, Gian Ferrari, e Comisso 240). L'attivismo estremo perseguito, ad esempio, dai futuristi,

era ben lontano dal suo intimo sentire; pertanto, negli anni della sua collaborazione ai progetti del Fascio, egli aveva iniziato a nutrire i primi dubbi verso un'arte pubblica incapace di venire incontro alle esigenze più profonde di un uomo che desiderava "lavoro e pace, non ricchezze e imperi che portano quasi sempre dolori e scontentezze" (De Micheli 63).

⁸ Sulle opere antifasciste di Mazzacurati si consideri il catalogo della mostra allestita a Reggio Emilia nel 1974.

⁹ Con lo scoppio della guerra, il fascismo interruppe ogni intervento di riallestimento e di riqualificazione intrapreso sul territorio nazionale, come nel caso del quartiere romano dell'E42, rimasto incompiuto nel 1941. Per le vicende legate all'architettura e alla scultura monumentali fasciste si vedano l'opera fondamentale di Calvesi e Guidoni sul progetto E42 e gli atti del convegno *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*.

¹⁰ Ne *Il culto del littorio*, Emilio Gentile paragona il fenomeno alla sostituzione di simboli ed immagini sacre riscontrabile nella storia delle religioni ogniqualvolta ad una pratica devozionale del passato ne subentrasse una di più recente istituzione. Non esiste ancora uno studio monografico che si sia occupato della catalogazione sistematica di tutti gli emblemi andati perduti; si tratta, senza dubbio, di una reticenza causata dal timore che tale indagine possa essere interpretata come un contributo in termini nostalgici nei confronti della storia e dell'ideologia fasciste. Di certo un'indagine dedicata ai manufatti artistici del Ventennio distrutti dopo la caduta del regime offrirebbe ulteriori elucidazioni all'analisi storico-critica del periodo.

¹¹ Definire una topografia precisa di questa *damnatio memoriae* risulta difficile. Come spesso accade, la furia popolare è priva di metodo, ed è accecata dalla violenza dell'atto, per poter agire sistematicamente; la distruzione antifascista assunse caratteri diversificati a seconda dei centri abitati coinvolti. Ciononostante, risulta possibile ritrovare alcuni elementi comuni che ci aiutano a delineare con maggiore chiarezza i bersagli privilegiati di questa moderna iconoclastia. Per un esempio di Casa del Fascio quale complesso decorativo unitario si studi la sede del partito in Piazza del Popolo a Como, il cui il progetto e realizzazione vennero affidati a Giuseppe Terragni (Longatti 201-202; Poretti). Ulteriori studi, in *primis* quello di Portoghesi, Magione, e Soffitta, hanno rilevato l'importanza di altre sedi del partito fascista in termini di luoghi privilegiati di espressione artistica.

¹² Il prototipo in gesso dell'opera, nota come *Ritratto di Benito Mussolini*, venne commissionato nel 1923 da Margherita Sarfatti. Anch'esso venne collocato nella Casa del Fascio milanese, questa volta nella nuova sede di Corso Venezia, in occasione della visita del Duce nel giorno dell'inaugurazione, il 28 ottobre 1923. Per dei riferimenti specifici a quest'opera si veda Pontiggia (*Da Boccioni a Sironi*, 134; *Adolfo Wildt e i suoi allievi*, 90).

¹³ Sulla sfortuna critica di Wildt si vedano Mola (180) e Pontiggia (29).

¹⁴ L'opera venne collocata nello stadio bolognese da poco inaugurato dallo stesso capo di stato, nel 1929. Nella medesima occasione, Graziosi aveva realizzato anche la statua della Vittoria alata con fascio littorio, collocata sul pennone della torre del

complesso sportivo; diversamente dal bronzo equestre, questa si salvò dalla distruzione e venne ricollocata all'ingresso della tribuna d'onore. Il Duce si era servito dello stesso artista come ritrattista ufficiale già per una prima commissione monumentale, quella per la *Testa di Benito Mussolini*, i cui bozzetti vennero realizzati nel suo studio al Viminale. La testa del bronzo divelta dal monumento equestre bolognese venne salvata dalle mani dei tedeschi, nel gennaio del 1945, e sotterrata nel giardino di un'abitazione privata per timore che vi fossero nuove rappresaglie a suo danno. Diversi autori hanno ripercorso la storia dello stadio bolognese, tra cui Nazario Sauro Onofri in collaborazione con Vera Ottani e, più recentemente, Giuseppe Quercioli (27-37).

¹⁵ Nel caso dei complessi monumentali, le dimensioni imponenti costrinsero per lo più ad un'azione di devastazione selettiva, limitata soltanto agli elementi simbolo del regime, come i fasci littori, le scuri e le effigi del Duce, di cui è un chiaro esempio il mutilato *Monumento ai caduti di Montecarotto* dello scultore Vito Pardo. Su quest'ultimo esempio si veda l'articolo *online* di Virgilio Villani, "Montecarotto: il monumento ai caduti, una testimonianza di storia e d'arte dimenticata." Sul complesso scultoreo della Rivoluzione fascista ora scomparso si consideri quanto detto nel volume dedicato alla città di Bergamo curato da Belotti (81).

¹⁶ In occasione della sua definitiva rimozione, nell'ottobre del 1945, la statua si presentava ferita e menomata, priva di un braccio e della gamba sinistra: come nel caso del busto wildiano, gli sfregi assumevano una valenza significativa forte, quasi fossero stati inferti ad un nemico reale, in carne ed ossa, a cui riservare frettolosamente dei miseri "funerali di 4a classe." Per approfondire si vedano i recenti articoli di Di Noya e Walston e quello uscito nel 1945 "L'Era fascista in magazzino. Funerali di 4a classe." Il "*Bigio*" è stato oggetto di una recentissima discussione, iniziata nel 2011, sulla necessità di ricollocarlo nella sua destinazione d'origine, nell'ambito dei lavori di riqualificazione di Piazza Vittoria; il restauro della statua e la successiva rivalutazione quale testimonianza di un momento della storia italiana non hanno incontrato il favore di alcuni membri del consiglio comunale e, soprattutto, dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia.

¹⁷ Su questo periodo critico per le arti figurative si veda Fagone (234-36); sui processi di epurazione il volume di Roy Palmer, *Processo ai fascisti*.

¹⁸ I decreti in questione furono il R.D.L. 09.08.1943, n. 721 e il D. Lgs. Lgt. 23.11.1944, n. 369. Delfiol (8) ha analizzato nel dettaglio le conseguenze di tali decreti, limitatamente alla Toscana.

¹⁹ Si vedano Caramel (21-23) e Renato Delfiol e CGIL Toscana (8).

²⁰ La mostra fu recensita da Antonello Trombadori su *L'Unità* (24 agosto 1944) e *Rinascita* (agosto-settembre 1944), ambedue sotto lo stesso titolo; il primo giornale finanziò anche l'apertura a Genova, nel 1945, della Galleria d'Arte "Isola." Si veda a questo proposito anche il ruolo di promotori artistici svolto dal Partito Socialista Italiano e dalla federazione giovanile del Partito d'Azione nell'opera di Caramel (*Arte in Italia 1945-1960*, 24-25). Si considerino anche i lavori della Misler, di Gualdoni (23, nota 18), e della Segà (48-50).

²¹ Anche Mirko contribuì alla scultura di soggetto partigiano con altre realizzazioni plastiche come *Deposizione del partigiano* del 1943-44 e con il più ben noto cancello di ingresso al Mausoleo delle Fosse Ardeatine, a Roma, del 1950-51 (Caramel, *Mitologie e Archetipi* 17-19).

²² Si veda Forti (39).

²³ Del monumento di Torino esistono soprattutto riproduzioni d'epoca, come le due vedute proposte da Aloï (5) nella monografia apparsa nel 1948. All'indomani della sua inaugurazione il memoriale venne recensito con entusiasmo dalla critica comunista (*Avanti, La Nuova Stampa, Il Popolo Nuovo*). Nella seconda metà degli anni Sessanta Mastroianni tornò a cimentarsi con soggetti d'ispirazione partigiana, come nel *Monumento alla Resistenza Italiana di Cuneo* e nel *Monumento ai Partigiani del Canavese*.

²⁴ Si veda Vianello, Stringa e Gian Ferrari (382-85).

²⁵ Per informazioni esaustive sull'ansia di ricerca dello scultore e sull'ultima opera monumentale da lui realizzata si studino Martini e De Micheli (133-43).

²⁶ Si consultino Quercioli (36) e il catalogo della mostra organizzata alla Basilica Palladiana a Vicenza (201). Minguzzi firmò ulteriori realizzazioni monumentali dedicate alla causa politica contemporanea, come il *Monumento al prigioniero politico ignoto* del 1952 e *Uomini del Lager* del 1957.

²⁷ Si veda Alessandrone Perona, et al. (189). Il Presidente del Consiglio De Gasperi riconobbe nel 1946 il 25 aprile come festa nazionale.

²⁸ Ci si soffermi a questo proposito sull'interessante contributo di Simonetta Falasca Zamponi (33-76), e sul suo discorso sul dualismo maschile/femminile durante il periodo fascista.

OPERE CITATE

“Il monumento al partigiano.” *La Nuova Stampa* (18 nov. 1945): n. p. Print.

“L'Era fascista in magazzino. Funerali di 4^a classe.” *Il Giornale di Brescia* (13 ott. 1945): n. p. Print.

“La fortuna del Cesare riminese. Due basamenti senza neppure un suggestum.” *La Voce di Rimini* Estr. 33 (13 set. 2003): n. p. Print.

Alessandrone Perona, Ersilia, Alberto Cavaglione, e l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea. *Luoghi della memoria, memoria dei luoghi nelle regioni alpine occidentali, 1940-1945*. Torino: Blu, 2005. Print.

Aloï, Roberto. *Architettura funeraria moderna: architettura monumentale, crematori, cimiteri, edicole, cappelle, tombe, stele, decorazione*. Milano: Hoepli, 1948. Print.

Bargis, Piero. “Il Monumento agli eroi.” *Avanti* (25 apr. 1946): n. p. Print.

---. “Mastroianni e Molino vincitori del Concorso Nazionale del Monumento al Partigiano di Torino.” *Avanti* (15 mag. 1945): n. p. Print.

Belli, Gemma. “Liturgia fascista e progetti di sacrari.” In *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. A cura di Sergio Pace. Milano: Skira, 2007. 385-89. Print.

Belotti, Bortolo. *Storia di Bergamo e dei bergamaschi. Vol. 8*. Bergamo: Edizioni Bolia, 1989. Print.

Ben-Ghiat, Ruth. *La cultura fascista*. Bologna: Il Mulino, 2000. Print.

Bontempelli, Massimo. “Arte fascista.” *Critica fascista* IV, 20 (15 nov. 1926): 383-85. Print.

Calvesi, Maurizio, Enrico Guidone, e Simonetta Lux (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. 2. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*. Roma: Archivio Centrale dello Stato, 1987. Print

Caramel, Luciano. *Arte in Italia 1945-1960*. Milano: Vita e pensiero, 1994. Print.

---. *Mitologie e Archetipi. Mirko, Afro, Halley, Cingolani, Fermariello*. Milano: Skira, 1996. Print.

Colombo, Nicoletta. *Leone Lodi scultore (1900-1974): dal “Novecento” all'arte monumentale*. Milano: Libri Scheiwiller, 2006. Print.

Cordani, Tiziana. “Leone Lodi: monumenti civili e religiosi nella provincia di Cremona.” *Insula Fulcheria* 35, B (2005): 185-205. Print.

Cremona, Italo. “Torino. Il Monumento al Duca d'Aosta.” *Emporium* LXXXI, 485 (1935): 316-17. Print.

De Fusco, Renato. *Facciamo finta che: cronistoria architettonica e urbanistica di Napoli in scritti critici e polemici dagli anni '50 al 2000*. Napoli: Liguori, 2004. Print.

De Grada, Raffaele. “Saggio per la mostra di Reggio Emilia.” In *XXX della Resistenza: Mostra di Marino Mazzacurati (1907-1969): opere antifasciste*. A cura di Marino Mazzacurati, Civici musei di Reggio Emilia. Reggio Emilia: Tipografia Tecnostampa, 1974. IV. Print.

De Micheli, Mario. *L'arte sotto le dittature*. Milano: Feltrinelli, 2000. Print.

- De Sabbata, Massimo. *Tra diplomazia e arte: le biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*. Udine: Forum, 2006. Print.
- De Sessa, Cesare. *Luigi Piccinato, architetto*. Bari: Dedalo, 1985. Print.
- De Turris, Giafranco. *Esoterismo e fascismo*. Roma: Edizioni Mediterranee, 2006. Print.
- Delfiol, Renato e CGIL Toscana. *Inventario dell'Archivio del Sindacato Pittori e Scultori di Firenze (1926-1956)*. Firenze: CGIL regionale Toscana. Archivio storico, 1996. Print.
- Di Marzio, Mimmo. "I segreti di Leone Lodi lo scultore «fascista» che decorava Milano." *il Giornale.it* (11 dic. 2012). Web. 20 febbraio 2013.
- Di Noya, Giovanni. "Bigio: non un simbolo ma «solo» storia." *Il Giornale di Brescia* (21 mar. 2013). Web. 22 febbraio 2013.
- Fagone, Vittorio, Giovanna Ginex, e Tulliola Sparagni. *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*. Mazzotta: Milano, 1999. Print.
- Falasca Zamponi, Simonetta. *Lo spettacolo del Fascismo*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2003. Print.
- Fergonzi, Flavio, Caterina Furlan, e Massimo De Sabbata. *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, atti del convegno di studio, Udine: Forum, 2005. Print.
- Forti, Carla. *Dopoguerra in provincia: microstorie pisane e lucchesi, 1944-1948*. Milano: Franco Angeli, 2007. Print.
- Frangi, Giuseppe. "Il genio dannato da un busto del Duce." *Liberio* (3 mar. 2012): 28. Print.
- Gentile, Emilio. *Fascismo di pietra*. Roma: Laterza, 2007. Print.
- . *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. Roma: Laterza, 1993. Print.
- Gualdoni, Flaminio. *Arte in Italia 1943-1999*. Vicenza: Neri Pozza, 2000. Print.
- Leuzzi De Marco, Fernanda e Paola Giovetti. *Trilussa, il mio segreto: autobiografia romanziata*. Roma: Edizioni mediterranee, 1985. Print.
- Longatti, Alberto. "Gli affreschi di Mario Radice per la Casa del Fascio di Terragni." In *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*. A cura di Vittorio Fagone, Giovanna Ginex, Tulliola Sparagni. Mazzotta: Milano, 1999. 201-202. Print.

- Maccari, Mino. "Arte fascista." *Critica fascista* IV, 21 (1 nov. 1926): 396-98. Print.
- Malvano, Laura. *Fascismo e politica dell'immagine*. Torino: Bollati Boringhieri, 1988. Print.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "L'arte fascista futurista." *Critica fascista* V, 26 (1 gen. 1927): 8. Print.
- Martignoni, Massimo. *Illusioni di pietra: itinerari tra architettura e fascismo*. Trento: Museo storico in Trento, 2001. Print.
- Martini, Arturo e Mario De Micheli. *La scultura lingua morta*. Milano: Jaca Book, 1983. Print.
- Martini, Arturo, Claudia Gian Ferrari, e Giovanni Comisso. *Le Lettere*. Milano: Edizioni Charta, 1992. Print.
- Mimita Lamberti, Maria. In "1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti." *Storia dell'arte italiana. II. 3. Il Novecento*. A cura di Giulio Einaudi. Torino: 1982. 5-172. Print.
- Minguzzi, Luciano, Francesco Butturini, e Assessorato ai Servizi Culturali di Vicenza. *Minguzzi: sculture e disegni. Catalogo della mostra* [Vicenza, Basilica Palladiana 06 giugno – 26 settembre 1999]. Verona: Ghelfi, 1999. Print.
- Misler, Nicoletta. *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*. Milano: Mazzotta, 1973. Print.
- Mola, P. "I gessi di Wildt a Ca' Pesaro: l'impresa della donazione." *Quaderni Veneti* 37 (2003): 179-91. Print.
- Morbelli Aldo, "Il monumento al partigiano di Torino." *Atti e Rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e Architetti* (mag.-giu. 1946): n. p. Print.
- Onofri, Nazario Sauro e Vera Ottani. *Dal Littoriale allo stadio: storia per immagini dell'impianto sportivo bolognese*. Bologna: Consorzio Cooperative Costruzioni, 1990. Print.
- Oppo, Cipriano Efisio. "Arte fascista/Arte italiana." *Critica fascista* (1 feb. 1927): 44. Print.
- . "Non più di cento voci." *La Tribuna* (23 dic. 1923): 3. Print.
- Parlato, Giuseppe. *Fascisti senza Mussolini. Le origini del neofascismo in Italia 1943-1948*. Bologna: Il Mulino, 2006. Print.
- Partito nazionale fascista. *La cultura fascista*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1936. Print.

- Pontiggia, Elena. *Adolfo Wildt e i suoi allievi: Fontana, Melotti, Brogгинi e gli altri*. Milano: Skira, 2000. Print.
- . *Da Boccioni a Sironi: il mondo di Margherita Sarfatti*. Brescia: Skira, 1997. Print.
- Poretto, Sergio. *La Casa del fascio di Como*. Roma: Carocci, 1998. Print.
- Portoghesi, Paolo, Flavio Mangione, e Andrea Soffitta. *L'architettura delle case del fascio: catalogo della mostra Le case del fascio In Italia e nelle terre d'Oltremare*. Firenze: Alinea, 2006. Print.
- Quarantotti Gambini, Pier Antonio. *Il poeta innamorato. Ricordi*. Pordenone: Studio Tesi, 1984. Print.
- Quercioli, Giuseppe. *Bologna e il suo stadio. Ottant'anni dal Littoriale al Dall'Ara*. Bologna: Pendragon, 2006.
- Rosati, Domenico. "Così An si sbarazzò del Duce." *La Stefani settimanale di inchieste e servizi di Bologna* 18, 25 mag. 2006. Print.
- Roy Palmer, Domenico. *Processo ai fascisti*. Milano: Rizzoli, 1996. Print.
- Sapori, Francesco. "Nel primo decennale dell'era fascista. Ritratti di Mussolini." *Emporium* LXXVI, 455 (nov. 1932): 259-77. Print.
- Sacchini, Paolo. "L'immagine del potere fascista nella scultura futurista degli anni Trenta." *Ricerche di S/Confine* 1.1 (2010): 95-117. Print.
- Sega, Maria Teresa. *La partigiana veneta: arte e memoria della Resistenza*. Portogruaro: Nuova dimensione, 2004. Print.
- Soffici, Ardengo. "Il Fascismo e l'Arte." *Gerarchia* I, 9 (25 set. 1922): 504-08. Print.
- . "Opinioni sull'arte fascista." *Critica Fascista* IV, 20 (15 ott. 1926): 383-85. Print.
- Spadini, Pasqualina e Antonio Maraini. "La gestione della Biennale di Venezia e del Sindacato fascista di Belle Arti. Primi risultati di una ricerca d'archivio." In *E42. Utopia e scenario del regime. Vol. 2. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*. A cura di Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, e Simonetta Lux. Roma: Archivio Centrale dello Stato, 1987. 261-65. Print.
- Tarquini, Alessandra. *Storia della cultura fascista*. Bologna: il Mulino, 2011. Print.

- Trombadori, Antonello. "Arte contro la barbarie." *Rinascita* I, 3 (ago.-set. 1944): 3. Print.
- . "L'arte contro la barbarie." *L'Unità* (24 ago. 1944): n. p. Print.
- Versari, Maria Elena. "È fascista la *Madonna del fascio*? Arte e architettura a Predappio tra conservazione e polemica politica." In *Fascismo senza fascismo?: indovini e revenants nella cultura popolare italiana (1899-1919 e 1989-2009)*. A cura di Luciano Currieri e Fabrizio Foni. Cuneo: Nerosubianco, 2011. 134-144. Print.
- Vianello, Gianni, Nico Stringa, e Claudia Gian Ferrari. *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1998. Print.
- Villani Virgilio. "Montecarotto: il monumento ai caduti, una testimonianza di storia e d'arte dimenticata." *Vivere Jesi*. 2010. Web. 28 febbraio 2013.
- Walston, James. "Vecchio e nuovo fascismo." *Internazionale* (15 apr. 2013). Web. 28 febbraio 2013.

Dilettante e militante: l'Europa di Savinio (1943-1948)

1. Introduction

Due sono le vie attraverso le quali Alberto Savinio ha posto in maniera originale la questione, tuttora aperta, della possibilità di una “cosa” chiamata Europa. La prima, più generale, è l'orizzonte europeo della sua cultura di musicista, pittore e scrittore, conseguenza degli accidenti biografici ma pure risultato di un consapevole dislocamento di riferimenti, generi, forme, testualità e discipline. Nato nel 1891 ad Atene da genitori italiani, Andrea de Chirico (solo più tardi noto come Savinio) visse in Grecia fino all'età di quattordici anni, quando dopo la morte del padre si trasferì a Monaco di Baviera con la madre e il fratello Giorgio, per poi spostarsi nel 1910 a Parigi, dove entrò in contatto con molti dei più innovativi artisti e intellettuali, come Guillaume Apollinaire, per Savinio l'esempio magistrale di come uno sradicato cosmopolita possa ricomporre nella sua arte la possibilità di una civiltà europea.¹ I due fratelli de Chirico si stabilirono in Italia solo nel 1915, in occasione dell'intervento nella Grande Guerra e lì, tranne un altro periodo parigino, dal 1926 al 1933, Savinio trascorse il resto della sua vita fino al 1952, anno della morte. Nella biografia come nelle opere di Savinio la successione e la compresenza di luoghi ognuno allo stesso tempo centro e margine di qualcosa disegna un'Europa decentrata e moltiplicata, concepita come luogo in movimento, sempre soggetto a variazioni: “L'Europa non sta ferma: si sposta” (*Scritti dispersi* 1209).²

In quanto italiano dislocato ed eccentrico Savinio “diviene” quindi europeo, per formazione, cultura e poetica. Questo modo *generale* del suo divenire-europeo resterà sullo sfondo del presente studio, che vuole invece essere un contributo alla comprensione dell'altro modo, più circoscritto ma più progettuale e più azzardato,³ nel quale Savinio ha posto la questione dell'Europa: come modello per riorientare scrittura, mente, etica e politica dentro al tempo, aperto e incerto, della transizione italiana verso l'età democratica e repubblicana, tra 1943 e 1948. Per il Savinio di questi anni l'Europa è il punto di tangenza, nuovo e privilegiato, tra il solipsismo della scrittura e l'esperienza storica collettiva; il risultato, dentro al dibattito

culturale dell'epoca, è il ritrovamento di una possibilità inattuale ma preziosa dentro la contingenza. Scritta e immaginata, l'Europa diverge dal tempo presente, ma da questo stesso tempo emerge.

2. 1943: *incipit Europa*

Il 31 luglio 1943, Savinio compone “Dare agli italiani pensiero e giudizio,” il primo degli scritti che nel 1945 andranno a comporre il libretto *Sorte dell'Europa* (13-19). Seguiamo il movimento concettuale del suo avvio, a ridosso della cronaca politica più recente (la caduta e l'arresto di Mussolini). Da subito Savinio opera una stilizzazione degli eventi per spostare l'asse del discorso dalla pelle viva della storia ai modelli mentali: radice di ogni male corrente è il “credo unico,” che il fascismo ha ereditato, codificato e sistematizzato traendo le conseguenze di un'antica tradizione nazionale di asservimento intellettuale. Il secondo snodo del testo invece descrive un tragitto inverso, dalla mente alla storia politica italiana: “Si tratta di comporre una nazione nella quale *ogni cittadino è in sé uno Stato*... Al titolo ‘l'Italia farà da sé,’ va aggiunto il sottotitolo ‘l'Italiano farà da sé,’ da uomo e da cittadino.” Con un'ultima torsione Savinio innesta sul corpo collettivo nazionale, così decentrato e moltiplicato in immaginari micro-stati, il nome di un altro e più vasto corpo: “soltanto uomini di pensiero e di giudizio avranno la possibilità e il diritto di fare l'Italia di domani—l'Europa di domani.” Aggiunto come geminazione e variazione del sintagma “l'Italia di domani,” il nome dell'Europa entra nel discorso come un segno cresciuto su un altro segno, l'Italia, con un movimento di espansione opposto ma complementare alla frammentazione e miniaturizzazione della forma-nazione evocata appena prima (allargata verso l'esterno, esplosa al suo interno). Il nome “Europa” entra così nella pagina come il segno-ponte di transizione nel momento in cui, fuori dal libro, un'incerta transizione storica si apre in Italia. Ma il punto di incidenza tra scrittura e storia è allo stesso tempo anche un punto di divergenza: laddove tocca la realtà, il segno politico di Savinio—che sia un'Italia moltiplicata o un Europa-ponte—produce anche una linea di fuga, un movimento contro-fattuale che sembra andare in cerca dei “possibili” disseminati e nascosti in questa realtà storica.

Inaugurata con questo gioco a più dimensioni fra segni e storia, la figura dell'Europa con la quale Savinio attraverserà gli anni della transizione italiana si rivela come suo motivo principale non tanto nel diretto contatto con la realtà quanto nella serie di operazioni “crudeli” con le quali la si può intercettare: tagli, stiramenti, contrazioni, espansioni, torsioni, giunture e disgiunzioni.⁴ Mentre il mero contenuto è spesso ridicibile a un repertorio di concetti piuttosto ingenuo e consolidato, legittimando la definizione di un “europeismo liberale” di Savinio (Bellini, *Dalla tragedia* 161), il movimento testuale che ci porta all'*incipit Europa* è un disorientante effetto Doppler: la percezione del segno (politico) è costantemente alterata dal fatto che tanto la sua fonte (la realtà) quanto il suo osservatore (scrittore o lettore) sono in movimento l'uno rispetto all'altra. Che le cose non significhino quasi mai solo se stesse è del resto il principio della macchina testuale saviniana, mossa da “un'istintiva organizzazione centrifuga in virtù della quale la parola entra in competizione con la cosa finendo per surrogarla” (Secchieri 7), non una volta per tutte, occorre precisare, ma per continue riprese e variazioni: in sé, il segno non è meno insufficiente e stabile della cosa. Lo stesso discutere un contenuto “in sé,” povero o ricco che sia, è allora un falso problema: non si può davvero isolare una forma-Europa da un contenuto-Europa.

Per questo, nonostante tutto il suo volontarismo, l'intervento di Savinio nel dibattito culturale e politico del dopoguerra va letto come un tentativo di approfondire e rimescolare il rapporto politico tra scrittura e mondo, verificando a contatto diretto con la superficie magmatica della storia, con la sua asperità e la sua urgenza, le possibilità “sociali” di una pratica testuale regolata dal cambiamento dei punti di vista e dalla variazione delle distanze. Testimonianza *a contrario* e retrospettiva (1947) è il riconoscimento, da parte di Savinio, di un venir meno di quelle condizioni mentali di transizione grazie alle quali i ruoli distinti del politico e dello scrittore avrebbero potuto rimodularsi a vicenda invece di ritornare a irrigidirsi nella loro separazione (siamo nello stesso periodo dell'irrisolta polemica tra Vittorini e Togliatti). Conseguenza: pezzi come quelli di *Sorte dell'Europa* non possono più essere scritti:

a poco a poco, abbandonai gli argomenti politici per ritornare agli argomenti culturali e di fantasia. Perché? Forse perché in materia politica non trovavo più niente da dire? No, ma per quella legge fisiologica che induce l'organismo a espellere da sé un corpo estraneo. E nell'organismo politico, il corpo estraneo ero io. (*Scritti dispersi* 618-619)

Quanto intrapreso con *Sorte dell'Europa*, intende dirci retrospettivamente Savinio, è una delle possibilità mancate della transizione italiana con il consolidamento (alle porte del 1948 ormai compiuto) dei codici politici e culturali dominanti del dopoguerra. I posteri non hanno fatto che confermare involontariamente questa diagnosi, continuando a mancare questo Savinio civile e politico, assente o irrilevante nelle storie culturali del Novecento. La stessa fortuna di *Sorte dell'Europa* alterna silenzi a rare letture che trascurano il gioco mobile di avvicinamenti, allontanamenti e scarti rispetto alla realtà. Ripercorrendo l'ampia rassegna della fortuna critica saviniana offerta nel 1988 da Marcello Carlino si ritrovano due modi costanti di mancare questo Savinio europeo: il primo è quello di chi legge il libro come "discorso in presa diretta sul politico" (Carlino, *Savinio* 116) fatto da un'intellettuale "impegnato" che come molti altri si scopre tale, provvidenzialmente, dopo anni di disimpegno non privi di frequentazioni reazionarie (da questa opzione "realista," tipica dei primi lettori, discende quella più tarda di un Savinio anticipatore dell'Unione Europea in via di costruzione); il secondo modo è invece quello di chi, come Cacciari ("Savinio europeo"), legge l'Europa di Savinio come un tema filosofico sgravato di storia. E la destoricizzazione (pur senza i sovraccarichi teoretici di Cacciari) è evidentemente la tendenza dominante della critica su *Sorte dell'Europa*, e più in generale verso la figura dell'Europa politica di Savinio:⁵ che venga presa ad oggetto specifico di studio o che venga menzionata in trattazioni più generali l'Europa è assorbita se non dissolta dentro a più ampie categorie saviniane quali immaginazione, pensiero, arte, e così via. Non è dunque accidentale che la diluizione delle contraddizioni della storia inscritte nel segno-Europa sia stata spesso operata attraverso quella "chiave interpretativa liberissima, de-ideologizzata" (Carlino, *Alberto Savinio* 168) che ha condizionato la lettura di Savino durante la sua

riscoperta a partire dagli anni Settanta come alfiere della leggerezza, dell'individualismo e dell'indipendenza dalla storia e dalla politica, veri feticci di quella restaurazione culturale italiana detta Riflusso.

Tra i fautori del ritorno di Savinio al centro della scena culturale italiana una posizione intermedia è quella assunta da Leonardo Sciascia. Nei suoi anni di formazione l'incontro con gli articoli scritti da Savinio, su *Omnibus* tra 1937 e 1939, fu "la scoperta dell'Europa" (Tinterri XI): di una libertà della cultura e dell'intelligenza percepita se non come antifascista almeno come potentemente a-fascista; per questo nella lettura di Sciascia il Savinio post-1943 non passa per una discontinuità, continuando ad onorare il medesimo tipo di intelligenza corrosiva e plurima. Conseguenza non secondaria è l'immagine "continuista" di un Savinio politico sostanzialmente identico a se stesso nel tempo, militante a suo modo sì, ma come astratto dalla storia, salvo increspature contingenti o di superficie. Si veda l'introduzione di Sciascia al Savinio di *Torre di guardia*, dove si ricorda che motivo dell'esclusione degli articoli filofascisti pubblicati nell'omonima rubrica sulla *Stampa* tra 1934 e 1940 è la loro estraneità all'evidenza di un "Savinio naturalmente non fascista, più che antifascista" (Savinio, *Torre* 11). L'indebita estensione dell'idea di un Savinio in ultima istanza progressivo occulta così il discrimine che nel 1943 attraversa insieme la storia d'Italia e il *corpus* saviniano, come d'altra parte lo stesso Sciascia ha riconosciuto implicitamente in quanto curatore editoriale degli *Scritti dispersi 1943-1952*,⁶ adottando acutamente lo stesso termine *post quem* di *Sorte dell'Europa*.

Proprio queste contraddizioni aperte, sul filo del paradosso, rendono la lettura di Sciascia la più interessante (benché non la più veritiera) tra quelle che abbiano toccato il problema della posizione di Savinio rispetto al fascismo e alla sua propensione, in particolare dopo il ritorno dalla Francia nel 1933, a "declinare temi assai vicini a quelli della mitologia della nazione promossa dal fascismo negli anni Trenta" (Bellini, *Dalla tragedia* 156). La reticenza di Sciascia è anche e prima di tutto quella di Savinio. Non è questa la sede per dire una parola certa sui rapporti di Savinio con il fascismo, e del resto manca tuttora un'ampia raccolta degli scritti dispersi pre-1943, dalla quale potrebbe probabilmente uscire un paesaggio molto più mosso di quanto non si creda, tra necessità economiche (spesso ma non sempre

all'origine delle svariate collaborazioni giornalistiche) e ambiguità ideologiche.⁷ È certo nel giusto Sciascia quando, sempre nella nota a *Torre di guardia*, accenna a come il “problema dell'adesione al fascismo degli *intelligenti*” abbia riguardato un'intera generazione di “fascisti-antifascisti” (Savinio, *Torre* 11), che nei fermenti reazionari e antidemocratici delle nuove poetiche di inizio Novecento già coltivarono certi caratteri che poi il fascismo poté amplificare sistematicamente, estensivamente.

Proprio in *Sorte dell'Europa* troviamo un passaggio che connette gli inizi di questa stagione e l'antifascismo costitutivo dell'idea di Europa: con Bontempelli, Carrà e Ungaretti, tra 1918 e 1919, Savinio fu invitato in diverse occasioni da Mussolini a contribuire al rinnovamento dell'Italia. “Inutile dire che, carpito il potere, Mussolini non si ricordò più di noi (come noi, a onor del vero, non ci ricordammo più di lui),” chiosa Savinio, aggiungendo un curioso quanto velleitario commento: “Cominciò allora quella sorda avversione al fascismo degli uomini di mente poetica e artistica, che svuotò il fascismo di ogni contenuto spirituale e diventò così una delle cause meno appariscenti, ma più profonde della sua morte” (*Sorte dell'Europa* 73). Che questa sia o no una copertura opportunistica, la versione di Savinio è una rivisitazione del mito tutto letterario dell'antifascismo culturale “scrupolosamente predisposto *prima ancora che il fascismo cadesse*” (Fortini 40), quasi un riparo preventivo dall'esperienza della transizione: il valore di arte e intelligenza è talmente autonomo da garantire il privilegio della separazione dal mondo storico. Ma a partire da *Sorte dell'Europa* e dagli scritti coevi troviamo in Savinio anche qualcosa di diverso da questa sedicente opposizione a spalle voltate: la consapevolezza che questa separazione tra cultura e storia, tra individuo e collettivo, è falsa.

Ritorniamo ancora una volta a Sciascia, alle frasi lapidarie che chiudono un suo breve ritratto di Savinio: “Civico di civiltà, civico di civismo. Forse il più civico scrittore che l'Italia abbia avuto. Ed è da questo punto, su cui qui si conclude, che bisogna aprire il discorso sulla sua opera” (*Cruciverba* 215).⁸ Queste affermazioni possono caricarsi di tutto il loro valore paradossale solo se all'immagine del *civis* Savinio sovrascriviamo il tracciato dei terremoti storici dentro ai quali egli è divenuto tale. La figura chiave di questo civismo, che

propriamente caratterizza Savinio solo a partire dal 1943, è l'Europa.⁹ Per chiosare Sciascia: non solo dobbiamo ripartire da questo punto per leggere Savinio, ma dobbiamo studiare come questo stesso punto sia stato costruito e articolato nella giuntura tra storia e testualità, entrambe prese in un gioco di continuità e rotture. “Più civico,” in questo caso, significa differentemente civico rispetto agli orizzonti d'attesa.

3. *Dilettante e militante*

Per comprendere l'Europa civica di Savinio dobbiamo dunque studiarlo non tanto con uno “sguardo lungo” (Cirillo 19) ma da vicino, dentro al passaggio d'epoca. Non si è ancora dato il giusto peso al fatto che il dilettantismo, qualità proverbiale di Savinio, venga tematizzato nel senso a lui più caro solo nei dintorni della grande frattura storica del 1943. Ne troviamo una menzione incidentale nell'articolo “Infinito,” sulla *Stampa* del 18 settembre 1942 (ora in *Nuova enciclopedia* 222-223), mentre il primo fondamentale passaggio sul dilettantismo si trova nelle pagine finali dell'introduzione scritta per i *Dialoghi e saggi* di Luciano, pubblicati nel giugno 1944, nello stesso periodo che vede emergere il nucleo di *Sorte dell'Europa*: “Luciano sta nella compagnia dei Grandi Dilettanti: nella compagnia di Montaigne, di Stendhal e di Nietzsche,” condividendo con loro il fine “di togliere anche gli altri uomini dalla crudele necessità, dalla triste ragione e iniziarli ai diletti del Grande Diletto” (*Scritti dispersi* 55). Pochi mesi più tardi, in data 14 novembre, Savinio rideclina in chiave politica il dilettantismo dentro al suo discorso sull'Europa, esaltandolo come “apice della civiltà più matura e più alta” e come condizione mentale della democrazia, opposta alla “monoidea” all'origine d'ogni totalitarismo:

Qualcuno stupirà forse di un discorso che invita alla pluralità e varietà delle idee, e al dilettantismo, in un momento in cui ciascuno mostra di voler rimaner graniticamente saldo su una sola idea: la sua. Al che io risponderò che questo discorso, se non oggi, potrà servire domani. (*Sorte dell'Europa* 66-67)

E nel 1946, ancora: “Condizione ottima dello spirito europeo è il dilettantismo. La sola mente europea è così matura da riconoscere il

dilettantismo come soluzione al problema della vita. Così saggia da riconoscere che la vita non è problema” (*Scritti dispersi* 709).

Dall’uno all’altro di questi passaggi il “dilettante” viene creato come un “personaggio concettuale” che si manifesta dentro il quadro dell’emergenza politica ma che lo attraversa come una linea di fuga, spostandone coordinate e riferimenti.¹⁰ Se il dilettante è colui che si libera dell’idea “di un ordine unico, di un unico principio, di una cagione e di un fine alla vita, di un’armonia universale” (*Scritti dispersi* 265) per lasciare gli uomini di fronte al campo aperto delle loro possibilità, allora *tutti* gli uomini partecipi di un’inaudita transizione storica, in mezzo alle distruzioni di guerra e fascismo, saranno *cittadini dilettanti*. Né “rinuncia” né “esilio dalla necessaria partecipazione all’umano,” secondo Debenedetti il dilettantismo è “il correlativo di un’attività ad oltranza, nella zona del capire” (68), un capire che però è potenzialmente di tutti e dentro al proprio tempo. Ribadiamolo ancora: come si può verificare sugli *Scritti dispersi*, questa particolare configurazione politica del dilettantismo si colloca insieme all’Europa nell’arco di tempo tra 1943 e 1948. Il dilettante è dunque un’altra figura civica della transizione, caratterizzata come l’Europa da una socialità possibile e necessaria, quanto paradossale.

Uno sguardo alla saggistica di Savinio prima e dopo questo passaggio d’epoca ci farà ritrovare, con buona pace di Sciascia, un Savinio di gran lunga meno civico o, per meglio dire, restituito alla separazione solipsistica tra individuo e collettivo.¹¹ Se ad esempio saltiamo allo scritto del 1950 sull’*Ecce homo* nietzscheano, troviamo come condizione del pensatore (e di Savinio stesso) un “idealismo senza compagni, senza soci, senza sodali. Senza possibilità di compagni, soci, sodali. Peggio, ma che respinge ogni compagno, allontana ogni socio, esclude la possibilità di sodalizio” (*Scritti dispersi* 1433).¹² Da una parte, è vero, questa può essere considerata la “norma” del percorso di Savinio, da *Hermaphrodito* fino al postumo *Signor Dido*, pur con gradi diversi di ironia e distacco; d’altra parte, la creazione del concetto di un’Europa “dilettante” e “militante” può essere letta come l’emersione contingente della tensione paradossalmente politica e solitaria che muove sempre arte e pensiero:

L’arte e la filosofia convergono su questo punto: la costituzione di una terra e di un popolo che mancano, come correlato alla

creazione. Non sono gli autori populistici ma quelli più aristocratici a reclamare questo avvenire. (Deleuze e Guattari 101-102)

I “buoni Europei” nietzschiani che offrono a Savinio un paradigma deciso per la sua Europa a venire sono figure di questa stessa soglia, che combinano in sé paradossalmente la più grande solitudine e il più radicale bisogno di collettività: “noi, buoni Europei” è l’espressione ricorrente in Nietzsche. È il tempo dell’emergenza che fa sì che il dilettante tenda a coincidere con il militante—verificando nella storia e nell’immaginazione la possibilità del *noi*.

Nel 1942 “militante” per Savinio è il contrario di “borghese,” cioè di “colui che non milita in nessun senso: non milita nel pensiero, non milita nell’azione, non milita nel lavoro. L’immilite uomo, colui che ha rinunciato all’attività eroica della vita” (*Nuova enciclopedia* 80). È in questa attività che il militante incontra il dilettante, come annunciato in lieve anticipo sui primi testi di *Sorte dell’Europa* dal racconto “Scendere dalla collina,” pubblicato nel marzo 1943 sulla *Stampa* e poi incluso in *Tutta la vita* nel 1945. Leone, il protagonista, è il modello dell’immilite uomo (forse un intellettuale) che vive in un “involucro di vuoto per preservarsi dal contatto degli altri uomini, della loro vita agitata e spaventosa” (*Casa “la Vita”* 609). La visione della città sotto le bombe finisce tuttavia per corrodere questa separazione: dalla collina dalla quale godeva lo spettacolo del paesaggio urbano in fiamme, Leone scende verso la città gettandosi da dilettante dentro allo “strano gioco” della storia, seguendo e scoprendo il primo elementare impulso a “militare” nella *civitas* umana: “questo uomo sente come tanti rami che gli salgono serpeggiando su dalle viscere e gl’inflammiano la faccia, gli induriscono le mascelle, gli bruciano gli occhi. E velato dal proprio pianto come un cieco dalla sua cecità, Leone scende a precipizio dalla collina e si tuffa nella città che arde. / È diventato uomo” (*Casa “la Vita”* 612).¹³

Pochi mesi dopo, nell’agosto 1943, in conclusione di *Ascolto il tuo cuore, città*, Savinio torna a scrivere di una città bombardata ritraendo se stesso in modo del tutto simile a Leone: “Giro tra le rovine di Milano. Perché questa esaltazione? Dovrei essere triste, e invece sono formicolante di gioia... Sopra il portone del numero 30 di via Brera, questa insegna: *Impresa Pulizia Speranza*. Che aggiungere? È detto tutto” (396). Tanto nel libro milanese di Savinio, quanto in

“Scendere dalla collina” c’è una rottura al di là della quale il dilettante e il militante vengono a coincidere nell’eroismo quotidiano della vita che continua. Le divagazioni milanesi di *Ascolto il tuo cuore, città* stavano infatti per andare in stampa quando l’8 agosto Milano venne bombardata dagli alleati. Savinio allora scrisse una nuova sezione dopo la “FINE ‘PRIMA’ DEL LIBRO,” inscrivendola nel libro-città per mezzo di cicatrici testuali (nota di intermezzo, date) che interrompono la durata fluida e continua del testo: “Questo libro non poteva finire ‘su una illusione’. Le Pagine Aggiunte... sono un accenno all’‘altro’ volto di Milano, un auspicio al volto che sarà” (383).¹⁴ Dentro questa emergenza (recitando ancora la discutibile parte dell’intellettuale che ha attraversato il fascismo suo malgrado e come in una bolla), ricorda come suoi pensieri dominanti non siano la liberazione, la salvezza o la vendetta ma l’educazione e la riforma:

Mondare l’italiano dal meridionalismo e soprattutto dall’orientalismo. Salvarlo dall’asiatismo, ossia dalla peste e dalle religioni. Insegnargli a comportarsi non da ‘orientale’ con la donna; insegnargli a combattere fino all’annientamento la cieca e bestiale autorità; insegnargli a compiere senza servilismo il proprio dovere. (*Ascolto* 389-390)

Se come notato acutamente da Tordi Castria (51) Milano è fondamentale per l’elaborazione saviniana dell’Europa negli anni Quaranta, occorrerà circoscrivere l’osservazione e riportarla a questa specifica congiuntura storica e testuale: le figure geografiche per mezzo delle quali Savinio illustra il compito pedagogico tra le rovine delineano per opposizione, pur senza nominarla, l’Europa, negli stessi giorni in cui Savinio scriveva i primi articoli di *Sorte dell’Europa*.

È inevitabile notare come nel punto di svolta che genera il discorso saviniano sull’Europa si ritrovino *topoi* classici di quel che Dainotto ha definito “inconscio retorico” (*Europe* 8) dell’eurocentrismo: l’opposizione est/ovest e, come sua riproposizione interna allo spazio, quella nord/sud. L’Europa, in altre parole, sembra emergere da una genealogia precisa, tale da rendere assai discutibili le intenzioni progressive del discorso. Il carattere ambiguo se non offensivo delle polarità per mezzo delle quali Savinio abbozza la sua pedagogia del

rinnovamento (“Europa,” “meridionalismo,” “orientale,” “asiatismo”) ci porta allora a chiederci che fare dei suoi segni storico-geografici. Presi alla lettera, essi forniscono una base solida al ruolo centrale che Dainotto (“The European-ness” 27-28) assegna a Savinio nel rilancio post-bellico di una serie di pregiudizi europeisti e antimeridionali già elaborati dai primi antropologi italiani: la “supernazione” europea (Savinio, *Sorte dell’Europa* 64) come compensazione della vergogna del fascismo e cancellazione delle differenze della nazione (in particolare il Sud), in sé una “patologia” da curare per mezzo di un’Europa “terapeutica.” Precisa e affilata nel tracciare una genealogia di quell’Europa *sub specie Italiae* reclamata ancora oggi come “the ou-topos, the nowhere, the imaginary commonplace where all problems and contradictions will be magically resolved” (Dainotto, “The European-ness” 36), l’analisi diviene meno probante quando passa dal discorso referenziale di giornalisti, intellettuali o antropologi a una pratica testuale instabile e moltiplicatrice come quella di Savinio. Due caratteri dei testi di Savinio invalidano questo tipo di lettura. Il primo è la contraddizione, per cui le occorrenze della medesima figura da un’opera all’altra e dentro la stessa opera oscillano tra significati diversi, se non opposti (il Sud, ad esempio, ne uscirebbe almeno triplicato: come meridionalismo regressivo che abbiamo appena visto fustigato, come terra metafisica e filosofica per eccellenza, come il mediterraneo equilibrio della classicità, ma un regesto anche approssimato produrrebbe una lista ben più lunga). Il secondo punto, già accennato, è la multidimensionalità, per cui ben più che il significato letterale del segno, quand’anche l’autore abbia potuto assentirvi, è la sua molteplicità a costruirne le costellazioni interpretative (tanto più in Savinio, che questa molteplicità coltiva più per aggiunte e digressioni che non per organizzazione sistematica: niente è detto una volta per tutte, come la stessa Europa). Ridurre Savinio alla “lettera” del suo discorso è possibile solo se ritagliamo luoghi testuali e li isoliamo dalla loro rete o sequenza.

4. La verità geografica: pere turchine e Realpolitik

Un altro esempio di come per Savinio la verità e la politicità delle figure storico-geografiche (da distinguere dalle entità reali) siano un

processo dinamico, iterativo e non lineare, è un articolo dattiloscritto inedito, “Più europeo,” datato 1 dicembre 1948 e conservato tra le carte dello scrittore. Il pezzo è la risposta alla citazione del saggio di Savinio “Europa” all’interno di un editoriale di Palmiro Togliatti apparso pochi giorni prima sull’*Unità*, “Federalismo europeo?”¹⁵ Se questo confronto non è certo un episodio rilevante della storia culturale italiana né di quella di Savinio, è tuttavia istruttivo per verificare l’eccentricità di Savinio rispetto al suo tempo e, ancora di più, per cogliere nella sua proposta di Europa una “lingua” politica che proprio quando sembra includere dati e processi “reali” li ridispone su un altro piano, quello del possibile. La ragione del confronto è dunque capire i modi di leggere e non leggere l’Europa di Savinio. In questo senso la scelta di Togliatti (e degli europeisti da lui richiamati) come termine di comparazione è fornita dall’occasione testuale ma vuole essere rappresentativa di un modo più generale.

Bersaglio di Togliatti è l’“ideologismo europeistico” (220) dei federalisti, inaccettabile e velleitario tanto per mancanza di realismo storico quanto per una confusa delimitazione di che cosa si debba intendere per “Europa,” al punto da prestarsi non solo all’accusa di un atlantismo mascherato ma anche a una sinistra analogia con la divisione tra “europei” e “asiatici” propagandata da nazismo e fascismo. Nonostante su questi temi Savinio abbia sempre fatto parte a sé, senza affiliarsi a gruppi, lo si ritrova annoverato tra i federalisti eredi di un “hegelismo di cattiva lega” scaduto “nel banale, se non nel grottesco,” del quale è convocato come esempio un passo dal saggio “Europa,” pubblicato nel gennaio 1948 sulla rivista *Ulisse*: “Per un altro [federalista] Europa finisce proprio là dove sulle colline ‘domina ritto un fallo gigantesco, fiancheggiato da due baffi, simili a sciabole nere’” (Togliatti 219-220).¹⁶ È significativo che Savinio sia il solo al quale tocchi l’onore di essere nominato e citato esplicitamente dentro alla piccola galleria della fatuità europeista.¹⁷ Nell’improbabilità che un lettore raffinato come Togliatti non possa essersi reso conto di come il testo di Savinio non acconsenta nemmeno ad una delle posizioni alle quali è accomunato, la questione è quale sia la tipologia di lettura da lui utilizzata. Per Togliatti l’Europa come figura storico-geografica ha una sola dimensione, quella oggettivo-referenziale: all’interprete non resta che constatarne la corrispondenza con la verità oppure

smascherarne le mistificazioni. Al di là del merito dell’articolo (che contiene acute riflessioni sui presupposti antisocialisti e antisovietici diffusi nell’europeismo italiano—ma si noti che Savinio chiude il suo articolo con l’elogio del socialismo come grado più alto, a quel tempo, dell’idea di Europa), quel che qui ci interessa è che l’inclusione di Savinio nel campionario dei federalisti, tutti interni al regime della verità realista, possa leggersi tanto come un sintomo di insofferenza verso l’instabilità del segno “Europa,” quanto come un tentativo di disattivarne la polivocità. Qualcosa di analogo, dunque, alla reazione dell’amico di Savinio che, di fronte a una natura morta in monocromo turchino, aveva esclamato: “Non esistono pere turchine!” perché, chiosa Savinio, “Quelle pere turchine erano a opinione di lui un tradimento alla realtà” (*Nuova enciclopedia* 316). L’Europa di Savinio è come una di queste pere: rinviandoci a—e sviandoci da—un corpo collettivo storico, essa assume come sua condizione il fatto che contro la verità unica d’ogni “condizione assolutista” sta “la verità umana, la verità nostra, la verità vera [che] è fatta di vero e di falso: più di falso che di vero” (*Nuova enciclopedia* 387).

Vediamo la risposta di Savinio. Probabilmente senza l’articolo di Togliatti davanti a sé (ne è indice la mancanza di commenti circostanziati sull’uso della citazione), Savinio si lamenta d’essere stato ingiustamente messo “in compagnia di coloro che vagheggiano il federalismo europeo,” dai quali quindi si dissocia con un realismo anche più crudo di quello di Togliatti: “Ma come credere a cose cui manca il primo elemento del credibile? Gli europei un giorno forse si uniranno: si ‘troveranno’ uniti. Ma l’unione non avverrà per pio desiderio dei federalisti; avverrà per forza e a suon di botte—come ancora e purtroppo le cose degli uomini, e soprattutto le politiche” (“Più europeo” s.p.). Per Savinio il vero limite dei federalisti è nel rapporto che per essi la realtà intrattiene con il segno storico-geografico dell’Europa, da una parte concepito come astratto e autonomo, incapace di intercettare il mondo, e dall’altra riempito, a forza di volontarismo, di una impossibile verità “positiva,” nel doppio senso di “buona” e di “reale”:¹⁸ “Il federalismo europeo è un’idea bella e rispettabile, come belle e rispettabili sono le idee degli antroposofi e quelle dei vegetariani. europeo. / Nel mio scritto non parlavo del federalismo europeo ma dell’Europa. È diverso. / M’interesse ai caratteri degli

uomini e delle cose. M'interesse anche ai caratteri 'geografici'" ("Più europeo" s.p.). Se in quanto studio di tipi geografici il discorso di Savinio sembra virare verso un modello ottocentesco e positivista, anche in questo caso la natura del segno saviniano ci porta altrove. Se un Taine poteva postulare, a fine euristico, la corrispondenza dei segni dei caratteri geografici con una realtà oggettiva,¹⁹ Savinio contrappone sul piano interpretativo il "finalista" e il "lirico": il primo è l'uomo "intellettualmente ineducato," che davanti a ogni segno si chiede: "Che significa?" e corre subito al referente per fissare un significato, mentre il secondo usa i segni da dilettante, senza inchiodarli alla realtà, parlando e scrivendo invece "incomprensibili parole," anche se con le parole di tutti gli altri uomini (*Nuova enciclopedia* 269-271). Descrivendo il carattere dell'Europa in questa lingua doppia Savinio pone coerentemente come sua condizione formale la dislocazione perpetua: "L'uomo 'di più idee' fiorisce in Europa. Sugli altri continenti no. Salvo, beninteso, fra gli 'europei' degli altri continenti... So che questo tipo di europeo, questo tipo di uomo oggi non va, e si preferisce l'uomo che obbedisce agli altoparlanti. / Pazienza. Aspetterò" ("Più europeo" s.p.). L'europeo (o *più europeo*) c'è, manca, non è ancora: nella serie delle contraddizioni il segno-Europa si scuce dal territorio di un'Europa "reale" o "naturale," in quanto le figure storico-geografiche sono sempre reversibili e decentrabili a seconda dell'uso che se ne fa.

Ne è conferma un'osservazione incidentale sull'egotismo stendhaliano: "ha pensato Stendhal all'uso 'storico' e 'geografico' che si può fare di questo vocabolo coniato da lui?" (Savinio, *Scritti dispersi* 122). Non è un caso che l'inciso si legga nel bel mezzo di un articolo che propone il romanzo *Lorenzo Benoni* di Giovanni Ruffini come "il libro più 'europeo' forse del nostro ottocento," introducendo e chiudendo il discorso con il tema di un'Europa possibile e da fare, "pensiero dominante" per le "menti 'cronicamente' giovani" (120, 124). In questo modo la narrazione risorgimentale di un autore minore pubblicata in inglese a Edimburgo nel 1853 può venire presa ad emblema di un'educazione all'Europa che ancora manca, come mancava l'Italia al tempo del *Benoni*. L'educazione decentrata prende i segni di Italia ed Europa e li ridistribuisce in una disposizione del possibile. A tal proposito non è stato finora considerato come il noto passaggio del 1947 in cui Savinio fa l'elogio della verità multipla

e ci esorta ad "aumentare le verità, fino a rendere impossibile la ricostituzione della Verità" non sia che la premessa della seguente affermazione: "La verità conquista per effetto di buio: le verità conquistano per effetto di luce. La verità geografica è il repertorio dei caratteri speciali di ciascun punto geografico del nostro globo, e delle conseguenze fisiche e psichiche di questi caratteri" (*Scritti dispersi* 582-583). Le figure geografiche hanno una verità che si moltiplica—e che moltiplica anche le verità d'altra specie. Per il dilettante e militante Savinio leggere segni come quello dell'Europa è quindi un'operazione politica su un soggetto collettivo a più dimensioni: "questo mondo senza prospettive né profondità, questo mondo tutto in facciata e al presente porta alla *Realpolitik* e al totalitarismo" (*Scritti dispersi* 487). Per la geografia saviniana non poteva esserci tempo migliore della transizione. Torniamo così a *Sorte dell'Europa*.

5. *Variazioni sceniche, concetti espansivi, esili miti*

Con ventuno scritti, tutti eccetto l'ultimo contrassegnati da una data, Savinio si riallaccia a quella forma spezzata del tempo introdotta alla fine di *Ascolto il tuo cuore, città* con l'intenzione di offrire un testo strutturalmente inconcluso e aperto come i giorni in cui è stato scritto.²⁰ Le tre date indicate nell'introduzione sovrascrivono la storia collettiva su quella personale: "tra il 25 luglio e l'8 settembre, ossia quando in Italia si ricominciò a poter scrivere anche di cose politiche, e dal 4 giugno 1944 alla fine di questo medesimo anno" (11), ovvero dalla caduta di Mussolini all'Armistizio e all'invasione tedesca, poi di nuovo a partire dalla liberazione di Roma. Attraverso la discontinuità che separa un articolo dall'altro (con un silenzio di mesi al centro del libro), l'Europa non può essere pensata se non al di fuori di ogni struttura unitaria. Come avverte Savinio con una similitudine teatrale: "c'è del 'fascismo' nell'unità aristotelica... e c'è del democraticismo invece, c'è il senso felice della libertà nella forma 'a variazioni sceniche' di Shakespeare" (11). L'analogia con una scena non compatta offre una chiave di lettura del libro come un palcoscenico sul quale ha luogo uno studio di "caratteri" geografici: le figure corali di "italiani," "europei," "inglesi" e "tedeschi" o i primattori come Hitler e Mussolini; le figure di un momento come il portiere del palazzo o un

camionista; il *leitmotiv* della guerra, della retorica o del nazionalismo. Già pochi anni prima la nota introduttiva alle biografie di *Narrate, uomini, la vostra storia* invitava a leggere scenicamente le cronache biografiche: “abbiamo trattati [i personaggi] come libretti d’opera, e la nostra fatica è consistita più che altro a metterli in musica” (11). Se sono diverse le forme teatrali invocate, identico rimane il carattere della scrittura come doppio e complemento di una realtà da rimodulare per variazioni. E tuttavia, laddove *Narrate, uomini* riscrive vite già chiuse, *Sorte dell’Europa* deve misurarsi con un tempo che si sta aprendo.

Il movimento testuale che abbiamo individuato al principio di questo studio (idea unica > moltiplicazione > Europa) va allora pensato come un’espansione shakespeariana della aristotelica scena italiana verso confini non definiti, all’interno di una sequenza inconclusa. Lo stesso movimento si ritrova nell’articolo di *Sorte dell’Europa* “Oltre le barriere”: occorre creare “nuovi concetti” che accelerino il miglioramento già intravisto in Italia (siamo al 14 agosto 1943) “fin dove il miglioramento dell’Italia si confonde con il miglioramento stesso dell’Europa” (23). La variazione scenica che ancora concatena l’Italia all’Europa introduce un tema centrale del Savinio del dopoguerra: la necessità di nuovi modelli instabili e multiformi che possano sostituire i vecchi, ormai collassati.²¹ Nella transizione innescata dalla guerra il primo modello inservibile per Savinio è quello di nazione, diventato una mera cerchia familistica, luogo di riproduzione dell’idea unica e dei suoi mali: se “alle sue origini era un concetto espansivo, e dunque attivo e fecondo,” tale da aver dato forma e spirito al continente europeo, ora “ha perduto ormai le sue qualità espansive e ha acquistato invece qualità restrittive. Ristretto e immiserito, questo concetto non ha più forza attiva ma è diventato passivo, non è più centrifugo ma è diventato centripeto” (*Sorte dell’Europa* 21). Savinio è allora in cerca di un “concetto nuovo che sarà il concetto di domani” (20), che possa spingere l’immaginazione politica più in là di quanto offerto dalla cronaca di quei giorni segnati da un riaccendersi veemente del sentimento della patria nazionale: “due Italie” in lotta (Gentile 214-220), ma nessuna Europa.

È di nuovo il personaggio concettuale del dilettante a preparare il campo del possibile, rovistando tra le macerie del presente in cerca di segni del futuro, come Savinio dichiara nella sua

introduzione al grande dilettante Luciano: “per parte nostra ciechi non siamo all’avvenire, e i nostri occhi anzi sono bruciati dalla luce dell’avvenire” (*Scritti dispersi* 39). Occorre creare altre forme a partire dall’informe o dalle forme in rovina del presente che non possono essere restaurate, come dichiarato nell’introduzione a *Tutta la vita*, dove il nome-insegna “Europa” è permutato con quello di “civismo.” Distinguendo il proprio surrealismo da quello bretoniano, Savinio scrive che ben oltre la rappresentazione dell’informe il suo fine è “dare forma all’informe e coscienza all’incosciente,” sulla spinta di “una volontà formativa e, perché no? una specie di apostolico fine” che rende la sua opera “poesia ‘civica,’ per quanto operante in un civismo più alto e più vasto, ossia in un *supercivismo*” (*Casa “la Vita”* 556). Diffidente verso ogni illusione di rapporto non mediato con il mondo, Savinio esige che una forma o un concetto o un’organizzazione dei segni funzioni come un *relais* nella mediazione dei rapporti dell’uomo con l’espansione traumatica del mondo:

Noi stiamo traversando la crisi di allargamento dell’universo. Guerra, rivoluzioni, angoscia dell’uomo, tutto che è crisi nel mondo da più anni a questa parte, tutto è conseguenza di questo allargamento—di questo universo più vasto nel quale Dio non trova un luogo né modo di fermarsi e di affermarsi. (*Casa “la Vita”* 556)

Tra questi scuotimenti universali lo sguardo sull’Europa diventa bifocale. Da una parte, come scritto nel 1941 in *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, c’è “l’Europa così frolla e salottiera, quell’Europa dei ‘buoni europei’ che alla prima cannonata del 1914 stirò le membra già stanche e debilitate, e nel 1939 vide andare in polvere anche le ossa di quelle membra” (Savinio, *Hermaphrodito* 568)—e si noti che in questa accezione “buoni europei” significa ironicamente l’opposto del concetto nietzschiano, paradigma decisivo per l’elaborazione saviniana. Se della vecchia Europa da operetta pre-1914 si può conservare solo l’idea “che c’è in Europa, che ci *può essere* in Europa un umore alieno alla guerra,” dall’altra parte c’è l’Europa propriamente nietzschiana che dovrà abolire il “concetto teocratico e dunque imperialista” (*Sorte dell’Europa* 35 e 53).²² L’incipit del saggio

“Europa,” del 1948, comincia infatti con più fulminante innesto dei “buoni Europei” su un altro motivo capitale, nietzschiano e saviniano: “L’Europa è la tomba di Dio. Definizione più esatta dell’Europa e insieme più profonda” (*Scritti dispersi* 699).

Molte delle visioni dell’Europa contemporanee a Savinio si giocano proprio sull’articolazione tra un prima e un dopo della civiltà. “Europa Europa che mi guardi / scendere inerme e assorto in un mio / esile mito tra le schiere dei bruti” scriveva nell’agosto 1942 Vittorio Sereni (63), allora militare di stanza ad Atene, alla periferia del continente. A proposito di questa esperienza Sereni dichiarò: “Il contatto con l’Europa che stava al di là della frontiera e su cui avevo forse anche fantasticato avveniva nel modo più crudele” (Camon 142), ovvero da soldato di un esercito oppressore. L’intensità emotiva della doppia invocazione all’Europa, che resta immobile mentre l’io poetico si allontana, delinea perfettamente un’Europa-mito perduta, il distacco dalla quale ha le movenze di un’uscita dall’Eden o di un addio tra Orfeo ed Euridice. L’errore, dice Sereni, è del poeta, assorto in un mito culturale che non può reggere il peso della storia presente, ed è significativo che il primo titolo, “Confidenza all’Europa,” venga cambiato in “Italiano in Grecia,” come se la destinataria delle parole, il grande nome ecumenico che era “Europa,” non esistesse più: restano solo l’appartenenza nazionale, con lo stigma della colpa dell’oppressore, e il luogo occupato. Non c’è più Europa nel nuovo inferno storico delle nazioni: “sono vestito di polvere e sole, / vado a dannarmi e insabbiarmi per i prossimi anni” (Sereni 63). Il modulo dell’allontanamento dall’amata-Europa in Sereni può essere in parte esteso ai primi testi della *Bufera* di Montale, dove Clizia è anche il *senhal* di una grande cultura europea minacciata dalla catastrofe del mondo: “i suoni di cristallo nel tuo nido / notturno ti sorprendono, dell’oro / che s’è spento sui mogani, sul taglio / dei libri rilegati, brucia ancora / una grana di zucchero nel guscio / delle tue palpebre” (*L’opera in versi* 189). Ma, diversamente da Sereni, in Montale il segno della patria culturale europea è quanto effettivamente si salva, dentro allo scrigno o *hortus conclusus* delle palpebre di Clizia. Le premesse culturali della complessa rete figurale della poesia vengono esplicitate da Montale con il saggio del 1949 “L’Europa e la sua ombra”: “Il campo della cultura e dell’arte è il solo in cui un certo ecumenismo

di tipo europeo sembra ancora primeggiare,” per cui, nonostante ogni smarrimento, la ripresa dell’Europa “è legata sicuramente a una ripresa della sua cultura” e perciò ha per condizione “un’alta opinione del *clerc*, considerato come uomo che non possa costituzionalmente tradire la causa universale della Cultura” (Montale, *Il secondo mestiere* 821-822). Questa tenuta *sicura* della cultura europea è quanto manca al dilettante saviniano (come pure al dannato sereniano), che sa che il proprio passo gaio non poggia che su macerie. Per Montale invece la grande tradizione culturale può ancora garantire la continuità nel tempo (la rottura, se c’era, è stata suturata), di modo che l’Europa tornerà a chiedere all’Italia “lezioni di tolleranza e buon senso, di schietta aderenza alla vita e di classico, naturale umanesimo,” caratteri propri dell’Italia fino da “quand’essa era già Europa senza saperlo e senza volerlo” (Montale, *Il secondo mestiere* 824).

Posizione, questa, che ci introduce al grande dibattito europeo sulla crisi dell’Occidente come crisi di una cultura che deve essere urgentemente chiamata a raccolta, compendiata e tratta in salvo. Le *summae* di un Auerbach o di un Curtius, così come le scelte culturali paradigmatiche di un T. S. Eliot, sono forse i termini di paragone più utili per comprendere l’originalità dell’Europa di Savinio. Quasi all’unisono, infatti, gli umanisti europei danno alla crisi una risposta “difensiva, protesa alla restaurazione dell’Ordine” (Antonelli XIX), che si traduce nel ricompattamento di radici e archetipi culturali dentro *la* tradizione. Savinio, che non ha mai condiviso con le avanguardie la negazione del passato, non è affatto lontano da questi problemi, eppure per mezzo della sua pratica testuale del paradosso, del segno multiplo e della contraddizione riesce a spostare l’intera questione su punti d’appoggio diversi, decisamente meno stabili. Il segno-Europa di Savinio, in altre parole, diverge nel suo uso dai due pilastri del grande umanesimo conservatore in tempo di crisi: “*continuità e unità* (vs *discontinuità/innovazione e diversità/pluralità*” (Antonelli XVII).²³ Da questo punto di vista Savinio è sicuramente un continuatore anche di quella genealogia del pensiero dell’Europa che Cacciari ha individuato nei suoi fondamenti mitologici greci: la separazione dall’Asia (di cui è fisicamente una propaggine) che una volta per tutte costituisce “l’Europa come parte,” poiché natura dell’Europa è “il sapersi *come parte soltanto*” (*Geofilosofia dell’Europa* 23). E tuttavia anche questa

filiazione potrebbe essere insufficiente per Savinio, perché tanto la linea dell'unità quanto quella della parte hanno una comune premessa: una fondazione è puramente letteraria, garantita da un potere indebitamente assegnato al letterario, come nell'immediato dopoguerra diverrà assolutamente evidente nella giunzione di letteratura (come radice) e di politica (come fine) proposta da alcuni europeisti, come per esempio Denis de Rougemont, che immagina la futura federazione europea sulla base culturale di una storia letteraria comune.²⁴ Ma la cultura non è una base autosufficiente per pensare al domani dell'Europa, come rilevava con tempismo e lucidità Contini nel 1948 (25). Se Savinio resta a margine di quest'Europa dell'intelletto, della cultura o del libro è perché alla sua scrittura manca l'idea della centralità gerarchica della tradizione, respinta perché potenziale generatrice di attitudini mentali idolatre e quindi anti-europee: “La mia ripugnanza anche al minimo accenno di idolatria—il *padre* Dante, il *divino* Platone—mi costringe a sottovalutare le stesse qualità di Dante e Platone” (*Scritti dispersi* 703). In breve, il segno-Europa del dilettante-militante non è lo stesso che celebrano e perpetuano i custodi o sacerdoti della Cultura.²⁵

Ciò che accomuna invece Savinio ad alcuni grandi europeisti è la posizione marginale, cosmopolita e dislocata, dalla quale elabora l'Europa, trasformandola da “esile mito” in concetto espansivo. Di contro all'immagine vulgata del Savinio cosmopolita, indebitamente irenica e in fin dei conti astorica,²⁶ andrà ribadito che la scoperta dell'Europa non ha nulla di pacifico o pacificante in quanto decentramento continuo sperimentato per via di contraddizioni non sempre innocenti. Del resto dalla cognizione del conflitto nasce anche il Manifesto che Altiero Spinelli ed Ernesto Rossi redigono nel 1941, dal loro confino sull'isola di Ventotene, dando per la prima volta un programma politico all'idea federalista coltivata in Europa da almeno un secolo, ma riformulandola alla luce di guerre e totalitarismi, dunque in termini del tutto diversi dall'ottimismo ottocentesco (Bobbio 149-150). Che Savinio abbia potuto leggere il Manifesto o entrare in contatto di prima mano con le sue proposte non è accertato da nessuna fonte, ma è senz'altro notevole il fatto che Spinelli e Rossi abbiano in comune con lui la necessità della creazione di nuovi concetti politici, al punto che Bobbio, con scelta di termini singolarmente saviniana, definisce il loro progetto una delle “invenzioni storiche” della

resistenza (169). Non essendo questa la sede per un panorama anche sommario dell'europeismo in Italia negli anni della transizione,²⁷ basti ricordare un altro europeista decentrato, Ignazio Silone, che nel suo esilio svizzero coniugò socialismo riformato e federalismo europeo, tuttavia separando la sua scrittura propriamente letteraria dagli articoli di militanza politica, senza l'azzardo politico e testuale rinvenibile in Savinio.²⁸

6. *Enciclopedia Europa*

Avanzando tra le pagine di *Sorte dell'Europa* diventa sempre più chiaro al lettore che non troverà una definizione precisa e concreta di cosa debba essere l'Europa (come la troverebbe invece nel Manifesto di Ventotene o in Silone). Quel che Savinio potrà dare saranno piuttosto dei modelli, tutti riconducibili alla questione che soggiace alle sue riflessioni sulla mente politica: *come leggere*. In questo senso la figura più lucida di tutto il libello forse è il “pompiertismo,” un altro straordinario recupero di un termine dalle arti in funzione critica. *Art pompier* nel secondo Ottocento designava uno stile di pittura accademico enfatico e vuoto; nel 1944 per Savinio significa la politica e la psicologia di Hitler e Mussolini e, ancor prima, un'abitudine mentale di tutti: “Il pompiere è incapace di opera originale, ossia viva e pura, ma—o *imitatores, servum pecus*—fabbrica imitazioni di cose preesistenti e vistose” (*Sorte dell'Europa* 33). Così, se è poeta cercherà di rifare la *Commedia*, se pittore il *Giudizio* di Michelangelo, se musicista la Nona di Beethoven e se politico, naturalmente, l'Impero Romano.

L'ha sognato Hitler, ma prima di Hitler l'ha sognato Carlomagno stesso, poi l'hanno sognato gli autori del Sacro Romano Impero, poi l'ha sognato Carlo Quinto, poi l'ha sognato Napoleone, poi l'ha sognato Guglielmo II. L'idea è sempre la stessa: unire l'Europa. ma questo sogno è stato sognato finora da pompiere. (*Sorte dell'Europa* 35)

La cattiva infinità della storia è quella di un pittore ossessionato dall'imitazione del capolavoro. Calco o creazione, l'Europa è sempre e di nuovo un segno duplice.

Ma quale forma d'insieme può dare un'articolazione della nuova visione dell'Europa? Come i grandi umanisti europei anche Savinio deve porsi il problema della *summa*. "Quando l'enciclopedismo è rotto, non c'è più civiltà. E oggi non c'è possibilità di enciclopedia," annota Savinio prima di alzare di colpo la posta affermando che "questo è il momento di un nuovo enciclopedismo" (*Sorte dell'Europa* 70-71). La forma della *summa* avrà allora i caratteri della crisi e non della stabilità: "Rinunciamo dunque a un ritorno alla omogeneità delle idee, ossia a un tipo passato di civiltà, e adoperiamoci a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disparate, ivi comprese le idee più disperate" (*Nuova enciclopedia* 133). Enciclopedia impossibile perché non conclusiva né unidimensionale, l'Europa è il luogo dell'eterogeneo non solo per via di giustapposizione ma anche e soprattutto per la moltiplicazione degli stessi segni su più livelli, come possiamo constatare in un equivalente testuale di questa Europa enciclopedica: la postuma *Nuova enciclopedia*, che di voce in voce si afferma come "libro aperto" (Secchieri 167). *Questa* è la forma testuale dell'Europa democratica, copernicana e orizzontale. E gli oggetti-concetti da collocare in essa dovranno essere "maneggevoli, portatili, avere le forme 'pratiche' che i greci davano ai loro templi, ai loro oggetti, alle forme della loro mente. Anche i concetti hanno bisogno di anse, di manici" (Savinio, *Sorte dell'Europa* 50). L'elogio della semplificazione ci rinvia a quanto detto finora su come Savinio utilizza le sue figure, in particolare quelle storico-politiche, in modo non-realista. Come collezione di figure "portatili," le pagine di *Sorte dell'Europa* sono un *teatrino delle civiltà*, una serie di variazioni sceniche che si prolungano in più direzioni nell'opera coeva di Savinio. Parodia dell'enciclopedico teatro delle civiltà allestito da Spengler nel *Tramonto dell'Occidente* come "morfologia" della storia mondiale, l'enciclopedia portatile di Savinio sceglie le figure del grande arazzo storico-filosofico spengleriano e ne fa piccoli "giocattoli" (*Scritti dispersi* 544) ad uso del dilettante-militante, affinché costruisca una verità solo umana, senza significati e fini già predeterminati.²⁹ Che cosa meglio d'un oggetto maneggevole o di un giocattolo, anche solo mentale, per il libero uso umano? Se l'Europa sarà, dice Savinio, sarà "un'Idea: questa cosa umana per eccellenza" (*Sorte dell'Europa* 36).

Il gioco è sperimentazione del possibile in configurazioni nuove. Per questo l'enciclopedia Europa appartiene alla famiglia delle utopie, il genere di scrittura che si gioca tutto nello scarto variabile con il tempo presente e nella ricomposizione dei suoi elementi: dove stanno le figure dell'enciclopedia e quale luogo le tiene insieme? Durante la stesura di *Sorte dell'Europa* la questione dell'utopia era senz'altro all'ordine del giorno per Savinio, in quanto per l'editore Colombo stava curando la *Città del Sole* di Campanella e l'*Utopia* di Moro. Introducendo i due testi (*Scritti dispersi* 57-67, 85-102) Savinio non lascia cadere nessuna opportunità di ricordarne l'attualità rispetto al presente dell'Europa in guerra, sottolineando l'utilità pratica (portatile, maneggevole) delle utopie: "L'Utopia è creazione di uomini pratici, di uomini che guardano al presente, di uomini che adorano nel presente 'il più possente nume'. Mettiamo le cose in chiaro: Utopia non è creazione di utopisti" (*Scritti dispersi* 62). Nel momento storico in cui il presente preme con maggior violenza sulla pagina e sui suoi "esili miti," la scelta di Savinio è quella di tenere gli occhi fissi su quanto accade nel mondo di tutti, ma decentrandosi nell'*ou-topos*, nel mondo che *può* essere di tutti. Europa ed enciclopedia non sono più forme di continuità e conservazione come le grandi sintesi della cultura pan-europea. La necessità è un'altra: preparare strumenti "maneggevoli" e "portatili" che producano un linguaggio capace di operare criticamente sul presente, semplificando e moltiplicando i suoi caratteri geografici in cerca di combinazioni "teatrali" che possano sintetizzare un nuovo modello. In una lettera del 30 aprile 1944 a Bompiani, Savinio formula in termini precisi questo compito "formativo" (e "volontà formativa" era definito il suo *supercivismo*) che comprende in sé anche *Pinocchio*:

Il momento che attraversiamo è importantissimo e soprattutto molto delicato: si tratta di studiare con molta cura la *nostra linea morale* e dobbiamo aguzzare il nostro senso profetico. Tutto quello che facciamo, anche il commento e le illustrazioni di *Pinocchio*, deve avere un significato molto profondo e "indicativo" un significato inteso ai tempi in formazione... Pensa che siamo in pieno periodo di riforma: pensa che dobbiamo fare noi questa Riforma... Guardiamo sempre "più lontano delle cose." Tu e la

tua opera dovete imporvi un compito storico. (D'Ina e Zaccaria 249)

Ecco allora che *Sorte dell'Europa*, libro che si chiude con l'aggiornamento dell'appello comunista in un "Partigiani di tutta l'Europa, unitevi!" (90), omaggio al "brigantaggio" di coloro che in tutti i campi stanno formando "una 'nuova' mente europea in margine all'Europa 'legale'" (*Scritti dispersi* 110), ci ricorda che come l'Europa la letteratura "non è cosa del presente. La letteratura non guarda al presente. Per meglio dire, la letteratura non guarda al presente *con l'occhio del presente*" (*Sorte dell'Europa* 77). Se infatti il dittatore "è l'uomo del presente," ossessionato dal desiderio di durare eternandosi uguale a se stesso, la letteratura del dilettante-militante è il dislocarsi stesso del tempo, è "la Speranza scritta" (77), doppia e diversa da se stessa come l'Europa-Ermafrodito che dorme su un divano "civilmente magro" (*Scritti dispersi* 714), inattuale e intempestiva come i "buoni Europei," i "senza patria" nietzschiani. Tutt'altro, naturalmente, dall'Europa di oggi—l'oggi di Savinio, il nostro oggi. L'Europa non è nella transizione: è uno dei nomi possibili della transizione. O meglio, uno dei suoi avverbi o modi: "pensare europeamente" (*Sorte dell'Europa* 45).

Andrea Gazzoni

UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

NOTE

¹ Tra i diversi medaglioni (in verità variazioni sul medesimo tema) dedicati da Savinio ad Apollinaire, vedi ad esempio quelli in *Narrate, uomini, la vostra storia* (93-100) e *Nuova enciclopedia* (49).

² Tre soli esempi dei molti possibili: la Grecia come centro della modernità ma centro del mito, o Parigi come centro culturale ma marginale rispetto alla pittura dei metafisici italiani De Chirico e Carrà, o l'Italia come il centro affettivo e intellettuale raggiunto tardivamente

³ E anche di gran lunga meno studiata rispetto alla prima "opzione." Un Savinio generalmente europeo è in effetti oggetto di gran parte della bibliografia critica. Per una collezione di saggi sui diversi aspetti "europei" del percorso saviniano, vedi il volume curato da Grewe.

⁴ Sulla definizione di una "crudeltà" della scrittura letteraria di Savinio vedi Carlino (*Alberto Savinio* 128-146).

⁵ Come eccezione di assoluto rilievo a questa destoricizzazione va rilevato il lavoro filologico di Paola Italia che con *Il pellegrino appassionato* ha contestualizzato l'attività Savinio all'interno della storia culturale italiana, limitatamente agli anni 1915-1925. Un altro contributo significativo è il recentissimo *Dalla tragedia all'enciclopedia* di Davide Bellini, che ricostruisce la discontinuità diacronica della biblioteca ideale e reale di Savinio.

⁶ Pubblicata nel 1989, la raccolta è stata ampliata da Paola Italia per la nuova edizione del 2004.

⁷ Un primo esempio dell'importanza di un esame di questa documentazione è l'introduzione di Giuditta Isotti Rosowsky alla corrispondenza tra Savinio ed Henry Parisot, *Un'amicizia senza corpo*, letta in parallelo alla vena sciovinista, anticomunista e antifrancese dei pezzi pubblicati sulla rivista *Mediterraneo* tra 1938 e 1940 (Parisot e Savinio).

⁸ L'aggettivo "civico" proviene da Savinio stesso, che nell'introduzione a *Tutta la vita*, del 1945, definiva la sua poetica "supercivismo" (*Casa "la Vita"* 556). Intermediario è Salvatore Battaglia, del quale in *Torre di guardia* si legge il testo "Savinio e il surrealismo civico" (13-25), dove l'aggettivo viene declinato in chiave esistenzialista.

⁹ I più recenti interventi sul Savinio civile e saggista sorvolano su questo limite. Né il cosmopolitanismo (Piredda) né il discorso di *Sorte dell'Europa* (Tordi Castria) sono letti sotto la specie della discontinuità, vincolati come sono a una troppo generica idea di libertà. Anche la ricostruzione del Savinio giornalista (Monastra), con il 1943 come data *post quem*, inevitabile dopo l'edizione sciasciana degli *Scritti dispersi*, non giunge ad articolare sufficientemente il prima e il dopo. Il ricorso troppo rapido a un concetto *passerpartout* della critica saviniana, la "moltiplicazione della Verità—significativamente modulata dagli umori delle circostanze storiche" (Bellini, "Savinio" 284) rende confuso ogni tentativo di marcare i passaggi decisivi nelle trasformazioni delle figure dell'identità nazionale in Savinio. Anche il recente e quanto mai salutare inserimento di Savinio in una galleria di brevi ritratti di intellettuali italiani *Soli e civili*, tra i quali figura come "scrittore emancipatorio per eccellenza," riduce le "zone politiche" della sua saggistica a "epifenomeno di una riflessione tutta imperniata sulla critica al falso titanismo estetico," senza una vera articolazione con e contro il suo tempo (Marchesini 11, 17).

¹⁰ "I personaggi concettuali (...) operano i movimenti che descrivono il piano di immanenza dell'autore e intervengono nella creazione stessa dei suoi concetti" (Deleuze e Guattari 53).

¹¹ Superfluo ma non troppo ricordare, a questo punto, che l'incontro tra artista e collettivo per Savinio non è una questione di rappresentazione, di pedagogia o di assimilazione. È una questione di divenire, come chiarisce, senza nulla concedere al populismo, la voce *Popolo* nella *Nuova enciclopedia* (292-297).

¹² O, spostandoci verso il primo Savinio, che rifiutava le conseguenze politiche di quel che ancora non aveva chiamato dilettantismo, leggiamo, sulla *Voce* nel 1916:

“Quello che a me importa è l’assoluta indipendenza d’idee, di spirito e d’azione. Io voglio pensare, lavorare, produrre, lì dove accademie e professori non hanno alcun potere esecutivo” (“La realtà dorata” 83). Libertà e autonomia senza limiti, ma solo dentro i limiti dell’arte e dell’intelletto, mentre al di fuori altri e ben più gravi poteri esecutivi imperversano e impongono vincoli.

¹³ Similmente nel 1947 Savinio parla del suo essersi sentito responsabile del disastro italiano “come colui che ha assistito inerme e muto all’assommarsi delle cause che di lontano preparavano quel disastro,” e presentando gli scritti di *Sorte dell’Europa* come palinodia di questa omissione (*Scritti dispersi* 619).

¹⁴ Il passaggio dagli andirivieni temporali della prima parte alle ultime pagine spezzate come note di diario potrebbe essere comparato ad altre narrazioni in cui la rottura nella gestione del tempo, in corrispondenza di un rottura storica, è marcata dall’utilizzo delle date: per restare in ambito italiano, *La coscienza di Zeno* e *Se questo è un uomo*.

¹⁵ Nel Fondo Alberto Savinio presso l’Archivio Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze sono conservati dattiloscritto e manoscritto (AS.II.50.19), con indicazione autografa dell’11 dicembre come data di spedizione, presumibilmente al *Corriere della sera* o al *Corriere d’informazione*, sedi abituali degli articoli di Savinio in quel periodo. La sua assenza dai registri bibliografici rende per ora credibile che l’articolo non sia stato pubblicato. Per quel che riguarda il pezzo di Togliatti, Savinio indica la data del 27 novembre con riferimento all’edizione genovese dell’*Unità*, ma già apparve nell’edizione nazionale (il 21 novembre) e dieci giorni prima su *Rinascita*.

¹⁶ Il saggio di Savinio è stato ripubblicato negli *Scritti dispersi* (la citazione è a p. 714). Un versione identica, ma senza sezioni interne e titolate, è diventata la voce “Europa” della *Nuova enciclopedia* (139-151).

¹⁷ Il gruppo include chi pensa che la federazione europea sia il luogo “nel quale l’uomo può ‘elevarsi a dio’,” i “pudibondi [che] parlano di ‘tradizione romana’ e di ‘civiltà cristiana’,” e gli intellettuali “espressione salottiera e borghese” del socialismo, allergici più d’ogni altra cosa all’“europeissima Rivoluzione d’Ottobre” (Togliatti 220).

¹⁸ Sulla critica saviniana di queste due nozioni vedi le analisi di Marcello Carlino (*Savinio* 128-146). Notiamo che tanto in *Sorte dell’Europa* quanto negli *Scritti dispersi* Savinio in effetti invoca più volte l’Europa come associazione di nazioni o supernazione in termini non lontani da quelli dei federalisti, a prescindere dalle intenzioni soggiacenti. Di nuovo constatiamo come gli stessi termini politici possano oscillare secondo le variazioni e le contraddizioni di una ragione tutta contestuale, in Savinio promosse a stile di pensiero e, di conseguenza, a matrice di ambiguità.

¹⁹ La derivazione dell’arte da tre condizioni pseudo-oggettive quali “razza,” “ambiente” e “momento storico” (*race-milieu-moment*) predicata dallo storico francese Hyppolite Taine fu una delle teorie estetiche che riscossero più successo nel tardo Ottocento, fondendo premesse idealistiche (i tipi della storia dello spirito) e positivistiche (l’importanza dei fatti geografici, storici e sociali). Per un’esposizione di questa concezione—che di volgarizzazione in volgarizzazione sicuramente

influenzò l’immaginazione saviniana, così incline alla tipizzazione geografica—si veda l’introduzione di Taine alla sua monumentale *Historie de la littérature anglaise*, pubblicata per la prima volta nel 1863.

²⁰ Savinio cominciò a scrivere gli articoli nel 1943, ma né la bibliografia di Buttier né il Fondo Savinio presso il Gabinetto Vieusseux attestano la loro pubblicazione prima del 1944.

²¹ Il testo di più ampio respiro sulle nuove coordinate del mondo è “Fine dei modelli” (*Scritti dispersi* 543-576).

²² Vedi di Nietzsche almeno due aforismi dalla *Gaia scienza* (il 377) e da *Al di là del bene e del male* (il 254). Sulla rilevanza dei “buoni Europei” nietzschiani per l’Europa attuale, vedi Elbe (89-107).

²³ Se c’è divergenza sulla disposizione e sull’uso della cultura, la divergenza è d’altra parte minima o nulla per quel che riguarda l’eurocentrismo di fonti e radici, e per l’incapacità di collegare Europa ed espansione coloniale europea.

²⁴ Senza l’originalità di un Savinio, né la lucidità storica e filologica di un Curtius, de Rougemont nei suoi volumi concepiti come *summae Europae* (ad esempio *The Idea of Europe*) offre un repertorio dei luoghi letterari e filosofici che potevano costituire i riferimenti e le coordinate comuni di un’intellettualità europeista.

²⁵ Anche qui Savinio sta agli antipodi di un altro protagonista dell’europeismo tra le due guerre, Julien Benda, che fin dal suo *Discours à la nation européenne* del 1933 prese le difese di un’Europa della razionalità metafisica (141-142), che asceticamente rifiuta l’instabilità prodotta dagli artisti e da “tous le sectaires du monde sensible” (194).

²⁶ Un esempio: “Savinio’s cosmopolitanism takes man towards a total openness that breaks the limits of contingency in order to be irradiated by the deepest essence of Being” (Piredda 212).

²⁷ Vedi Gentile (231-267) per una lettura dei vari europeismi dell’epoca in relazione al mito della nazione in Italia.

²⁸ Vedi i testi del Silone socialista e federalista raccolti nel volume di Bagnoli et al. Naturalmente oltre all’europeismo politico, *rara avis* nell’Italia fascista, ci fu un più diffuso europeismo culturale. Da approfondire in questo senso è la collaborazione di Savinio e Malaparte tra 1939 e 1940 per la rivista *Prospettive*, notevole nella sua apertura internazionale. Nella lettera che nel 1946 scrisse per difendere Malaparte dall’accusa di aver favorito il fascismo nei propri scritti, Savinio ricorda l’europeismo dell’accusato, “uno dei rarissimi scrittori ‘europei’ che noi abbiamo” (Ronchi Suckert 373), come indizio principale del suo non-fascismo.

²⁹ Savinio fu influenzato in maniera pervasiva da Spengler, del resto presente direttamente e indirettamente in molta cultura italiana ed europea del primo dopoguerra. Un giovanile esercizio spengleriano di Savinio è lo scritto del 1919 “Culture,” riportato in appendice al volume di Italia (*Il pellegrino* 405-407). Un analogo ma più maturo *pastiche* è il personaggio di Ercole/Roosevelt che nel testo teatrale *Alcesti di Samuele* riporta in Europa “l’Europa più europea” (72). Si noti che

per Spengler l'Europa non esiste come figura della sua morfologia universale. Un primo sondaggio sistematico che si vale anche delle annotazioni di Savinio sulla sua copia del *Tramonto* è in Bellini (*Dalla tragedia* 156-165).

OPERE CITATE

- Antonelli, Roberto. "Filologia e modernità." Ernst Robert Curtius. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Trad. Anna Luzzatto e Mercurio Candela. Scandicci: La Nuova Italia, 1992. VII-XXXIV. Print.
- Bagnoli, Paolo, Elisa Bertinelli, Liliana Biondi, Cosimo Ceccuti, Vittoriano Esposito, Flavio Peloso, Judy Rawson, e Paolo Vittorelli. *Per Ignazio Silone*. Firenze: Polistampa, 2002. Print.
- Bellini, Davide. *Dalla tragedia alla biblioteca. Le poetiche e la biblioteca di Savinio*. Pisa: ETS, 2013. Print.
- . "Savinio saggista e l'identità degli italiani." In *Letteratura identità nazione*. A cura di Matteo di Gesù. Palermo: Duepunti Edizioni, 2009. 271-294. Print.
- Benda, Julien. *Discours à la nation européenne*. Paris: Gallimard, 1933. Print.
- Bobbio, Norberto. "Il federalismo nel dibattito politico e culturale della resistenza." In Altiero Spinelli e Ernesto Rossi. *Il Manifesto di Ventotene*. Napoli: Guida, 1982. 149-169. Print.
- Buttier, Rosanna. *Savinio giornalista. Itinerario bibliografico*. Roma: Bulzoni, 1987. Print.
- Cacciari, Massimo. *Geofilosofia dell'Europa*. Milano: Adelphi, 1994.
- . "Savinio Europeo." In *Mistero dello sguardo. Per un profilo di Alberto Savinio*. Roma: Bulzoni, 1992. 15-19. Print.
- Camon, Ferdinando, *Il mestiere di poeta*. Milano: Lerici, 1965. Print.
- Carlino, Marcello. *Alberto Savinio. La scrittura in stato d'assedio*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979. Print.
- . *Savinio*. Lecce: Milella, 1988. Print.
- Cirillo, Silvana. *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*. Milano: Bruno Mondadori, 1997. Print.
- Contini, Gianfranco. *Dove va la cultura europea? Relazione sulle cose di Ginevra*. Macerata: Quodlibet, 2012. Print.

- Dainotto, Roberto. *Europe (In Theory)*. Durham: Duke University Press, 2007. Print.
- . "The European-ness of Italy: categories and norms." *Annali d'italianistica* 24 (1996): 19-39. Print.
- Debenedetti, Giacomo. *Savinio e le figure dell'invisibile*. A cura di Marco Debenedetti. Parma: Università degli Studi di Parma, 2009. Print.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Che cos'è la filosofia?* Trad. Angela de Lorenzis. Torino: Einaudi, 1996. Print.
- De Rougemont, Denis. *The Idea of Europe*. Trad. Norbert Guterman. Cleveland: Meridian, 1968. Print.
- D'Ina, Gabriella e Giuseppe Zaccaria. *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*. Milano: Bompiani, 1988. Print.
- Elbe, Stefan. *Europe: A Nietzschean Perspective*. London: Routledge, 2003. Print.
- Fortini, Franco. *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Torino: Einaudi, 1989. Print.
- Gentile, Emilio. *La Grande Italia: The Myth of Nation in the Twentieth Century*. Trad. Suzanne Dingee and Jennifer Pudney. Madison: The University of Wisconsin Press, 2009. Print.
- Grewe, Andrea, a cura di. *Savinio Europäisch*. Berlin: Erich Schmidt, 2005. Print.
- Isotti Rosowsky, Giuditta, a cura di. *Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio 1938-1952*. Palermo: Sellerio, 1999. Print.
- Italia, Paola. *Il pellegrino appassionato. Savinio scrittore 1915-1925*. Palermo: Sellerio, 2004. Print.
- Malaparte, Curzio. *L'Europa vivente e altri saggi politici (1921-1931)*. Firenze: Vallecchi, 1961. Print.
- . *Malaparte*. Vol. 7. Ed. Edda Ronchi Suckert. Firenze: Ponte delle Grazie, 1993. Print.
- Monastra, Rosa Maria. "La 'conversazione' giornalistica dell'ultimo Savinio." In *Parola quotidiana, Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*. A cura di Fernando Gioviale. Firenze: Olschki, 2004. 113-128. Print.
- Montale, Eugenio. *L'opera in versi*. A cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1980. Print.

- . *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*. A cura di G. Zampa. 2 voll. Milano: Mondadori. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *Al di là del bene e del male*. Trad. Ferruccio Masini. Milano: Adelphi, 1993. Print.
- . *La gaia scienza*. Trad. Ferruccio Masini. Milano: Adelphi, 1989. Print.
- Parisot, Henri, e Alberto Savinio. *Un'amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio 1938-1952*. A cura di Giuditta Isotti Rosowsky. Palermo: Sellerio, 1999. Print.
- Piredda, Patrizia. "Cosmopolitanism as Freedom in Alberto Savinio's Work." In *The Cause of Cosmopolitanism: Dispositions, Models, Transformations*. A cura di Patrick O'Donovan e Laura Rascaroli. Oxford: Peter Lang, 2010. 201-215. Print.
- Savinio, Alberto. *Alceste di Samuele e atti unici*. A cura di Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi, 1991. Print.
- . *Ascolto il tuo cuore, città*. Milano: Adelphi, 1984. Print.
- . *Casa "la Vita" e altri racconti*. A cura di Alessandro Tinterri e Paola Italia. Milano: Adelphi, 1999. Print.
- . *Hermaphrodito e altri romanzi*. A cura di Alessandro Tinterri. Milano: Adelphi, 1995. Print.
- . *Narrate, uomini, la vostra storia*. Milano: Adelphi, 1984. Print.
- . *Nuova enciclopedia*. Milano: Adelphi, 1977. Print.
- . "Più europeo." 1 dicembre 1948. MS. Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti. Firenze. Print.
- . "La realtà dorata. Arte e storia moderna. Guerra. Conseguenze." *La Voce* 29 feb. 1916: 83. Print.
- . *Scritti dispersi 1943-1952*. A cura di Paola Italia. Milano: Adelphi, 2004. Print.
- . *Sorte dell'Europa*. Milano: Adelphi, 1977. Print.
- . *Torre di guardia*. A cura di Leonardo Sciascia. Palermo: Sellerio, 1977. Sciascia, Leonardo. *Cruciverba*. Torino: Einaudi, 1983. Print.
- Secchieri, Filippo. *Dove comincia la realtà e dove finisce. Studi su Alberto Savinio*. Firenze: Le Lettere, 1998. Print.
- Sereni, Vittorio. *Poesie*. A cura di Dante Isella. Milano: Mondadori, 1995. Print.
- Taine, Hyppolite. *Introduction à l'histoire de la littérature anglaise*. Princeton : Princeton University Press, 1944. Print.

- Tinterri, Alessandro. *Sciascia e Savinio (par lui-même)*. Savinio, *Scritti dispersi VII-XXII*. Print.
- Togliatti, Palmiro. "Federalismo europeo?" In *L'Europa da Togliatti a Berlinguer. Testimonianze e documenti 1945-1984*. A cura di Mauro Maggiorani e Paolo Ferrari. Bologna: Il Mulino, 2005. 217-222. Print.
- Tordi Castria, Rosita. "Alberto Savinio e la Sorte dell'Europa." In *Cinque studi: Carlo Michelstaedter, Giuseppe Ungaretti, Alberto Savinio, Italo Calvino, Giacomo Debenedetti*. Roma: Bulzoni, 2010. 51-59. Print.

The Wanderings of a Provincial Cosmopolite

On September 23, 1943, official date of the creation of the Italian Social Republic, Salvatore Maraffa Abate wrote a distressed note to Fernando Mezzasoma, General Director of the Italian Press and newly appointed Minister of Popular Culture:

Mio carissimo,
tu mi conosci bene; puoi quindi immaginare la mia gioia: *grande!!!*
Io sarò a giorni a Roma. Fra il 27 e il 28 ti vedrò! Ti abbraccerò!
Io sono a terra!!! In modo angoscioso!!! Proprio ieri (ero a Roma)
ho fatto istanza a Tosti (al Ministero) per un sussidio pronto
immediato e adeguato!!... Ora ci sei tu e respiro e ringrazio Dio!!
Ma vedi di chiamarmi alla tua segreteria! Ti prego! Ti prego!
Aiutami!!! Ti abbraccio tuo aff.mo Maraffa Abate (Leodalba)¹

Ten days later, on October 3, Maraffa received a thousand Lire.² His anxious letter and subsequent payment signalled the end of a significant portion of the life of a minor intellectual³ of the *Ventennio*, an unusual player in the Fascist propaganda machine. The events that followed Mussolini's arrest in July 1943 meant that Maraffa, along with other regime supporters, had to flee Rome and move to the north, to Venice, where he spent the rest of his long life until his death, in 1974, at the age of 98.

Salvatore Maraffa Abate was a journalist, a poet, an entrepreneur, a publicist and sometime publisher.⁴ With a life that spanned a century of momentous Italian history, and armed with an aristocratic pedigree, he managed to survive and adapt to different situations and political settings: from his early carefree years in the elegant Palermo of the *Belle Époque*, through two world wars, fascism and, finally, republican Italy.

The present study focuses on Maraffa's compelling and controversial life story in order to revive his intellectual figure and place it in the context of twentieth century Italian cultural history. Rather than focusing on his unremarkable literary work, I explore Maraffa's personal relationship with fascism and with his fascist past

in the larger scenario of Italy's own association with the *Ventennio* and its immediate aftermath. Additionally, I retrace Maraffa's periodic attempts to re-invent himself and to adapt to different cultural and political situations, from sophisticated and ironic chronicler of the Sicilian and European *beau monde*, to political journalist, to fascist propagandist, to Badoglio supporter, to Salò enthusiast, to unobtrusive travel reporter. Some questions arise: were these "transformations" only deliberate moves aimed at professional (and personal) survival, or were they also the result of a true intellectual and political metamorphosis? Paul Corner and other contemporary scholars have already underlined Italy's "real difficulty in coming to terms with its fascist past" (7). Almost a case-study, Maraffa's case deserves our attention for it is a little-known, exemplary (and reasonably successful) attempt to erase his enthusiastic endorsement of fascism (and consequent financial profits) from his understated new post-war life.

My research on Maraffa has revealed a complex, contradictory and, at times vulnerable personality, marked by an intense desire to fit in and to be socially accepted by the ruling class. This inclination to conform is not solely an Italian phenomenon, of course. And yet, inasmuch as it was fuelled by the two chaotic years that followed Mussolini's downfall and a *de facto* civil war, I think that the Italian case is particularly intriguing and worth studying. To this end, in his *I mali della politica italiana*, Luigi Sturzo tells a compelling anecdote:

Un italiano profugo a Parigi quando il regime era in auge, classificava i compatrioti in conformisti e anarchici; anarchici perché conformisti; conformisti perché anarchici. Gli feci osservare che... egli dimenticava gli indifferenti e i disillusi. Non li dimentico, rispose; sono sottoprodotti del conformismo e dell'anarchismo. (76)

Similarly, in her recent *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*, Mirella Serri notes that "La storia dei redenti non ha ancora oggi esaurito la sua capacità di fomentare discordie e divisioni. La rivisitazione delle vicende degli uomini che vissero una duplice esistenza provoca accesi dibattiti. ... La cancellazione di tante esperienze avvenute nel ventennio, la rimozione proprio delle 'reti'

più pervasive del fascismo ha, paradossalmente, avuto come effetto quello di sminuire i tratti più violenti della dittatura..." (Serri 23-24). Maraffa is part of this controversial history. He was a *Mitläufer*, a conformist who used his talent to survive past the disastrous fascist period, and managed to revert to an earlier concept of cosmopolitan, glamorous, and non-political form of journalism.

Salvatore Maraffa Abate's life was long and adventurous. He moved from his native Palermo to Messina, Genova, Milan, Rome, and finally Venice. But, as we know, history has not been generous with minor figures and Maraffa is not an exception. Literary records retain little or no trace of this chameleonic character and research on him turned out to be an arduous task, partially due to his reluctance to collect his own writings and publications and preserving a personal archive.⁵ Salvatore Maraffa Abate⁶ was born in Palermo in 1876. His parents were Filippo Maraffa and Rosa Lungarini,⁷ a descendent of a noble family whose name is still preserved in Palermo's homonymous street and palace. While a law student, he joined the city's close-knit cultural *élite*; among them was historian Giuseppe Pipitone Federico. In December 1897, Maraffa issued his first notable magazine, *Flirt*.⁸ Among *Flirt*'s regular contributors were—apart from the already mentioned Pipitone Federico—Matilde Serao, Giovanni Alfredo Cesareo, Mara Antelling, Jolanda, Mantea, Edoardo Giacomo Boner, Luigi Capuana, Nino Martoglio, Giuseppe Aurelio Costanzo, Mario Rapisardi, Giuseppe Ragusa-Moleti, and Emanuele Portal. Occasionally, the magazine also published pieces by Luigi Pirandello, Trilussa, Vittoria Aganoor, Adelaide Bernardini, Giovanni Pascoli, and Gabriele d'Annunzio. *Flirt* was the ideal mirror of the Sicilian *beau monde*, an elegant, eclectic magazine modeled on the French *petite presse* and on Angelo Sommaruga's *Cronaca Bizantina*,⁹ whose primary goal was to spread "il gusto del pettegolezzo e, genericamente, quello della novellamondana" (Gaeta 191).

Flirt was not a political publication. It contained poetry, prose, history, art history, gossip, charades, sport news. Two of its most interesting features were the unusually generous space allowed to women writers¹⁰ and its dynamic *Direttore*, Maraffa Abate, often hidden behind the pseudonym Leodalba. Maraffa Abate edited *Flirt* until May 1902, a relatively long time for a late nineteenth century

provincial publication.¹¹ While working at *Flirt*, Maraffa also showed a penchant for entrepreneurial work: it was during these years that he created a tourist agency and an import-export company that specialized in upscale foods and wines.¹² However, in the last months of his tenure as *Direttore*, regular readers could register a certain lethargy: the magazine was issued less regularly until, on 1 May 1902, Maraffa announced that he was to sell *Flirt* to Pietro Mammana. The real reason behind this decision was a new and exciting project, another magazine, *La Sicile Illustrée*, which distanced itself from the almost exclusively literary structure of *Flirt*. To this day, *La Sicile* remains Maraffa Abate's most successful enterprise and the only one that is still remembered in Palermo's literary and historical accounts.

Promoting the idea of a cosmopolitan Sicily, and of a cosmopolitan Palermo in particular, and presenting a worldly image of its society were the main ambitions of *La Sicile*. It was an exciting time for Palermo, a city headed by the powerful Florio family,¹³ a city that for the first and last time, threatened the economic supremacy of the north of Italy.¹⁴ Palermo had become a stage for the rich and powerful, for royalty and statesmen from Europe and the Americas. The same Sicilian aristocracy that, only a few decades earlier, snubbed Mastro Don Gesualdo and his *nouveau riche* peers, had by now realized that it could not ignore the power of the new bourgeoisie.¹⁵ The aristocratic Maraffa was among them.

A multilingual (English, French, German, and of course Italian), illustrated periodical first issued in April 1904, *La Sicile Illustrée* was a shared project with co-editors Duchess Mara di Villa Gloria and Prince Pietro Lanza di Scalea, both regular *Flirt* contributors. *La Sicile* allowed Maraffa to combine literary and cultural journalism, together with local gossip and captivating travel news. Just like with his earlier periodical *Flirt*, any reader looking for politics or current events would have been disappointed. In his 1975 study on *La Sicile*, Roberto Ciuni laments this aspect of the magazine:

[*La Sicile Illustrée*] gioca su due tavoli: da un lato allarga i confini dell'interesse alle plaghe della retorica politica corrente, a tutto il dannunzianesimo parolaio di moda; dall'altro, indugia a pubblicare colonne su colonne destinate alle piccole vanità

locali che certo non servono a far venire nessuno in Sicilia. ... È il documento di una società chiusa, questa Sicile. (5-6)

However, the magazine's program was clearly stated in its first issue, in an editorial called "Ai lettori nostri":

Sicilia Illustrata sarà un fantasmagorico cinematografo; in essa sfiliranno i paesaggi più incantevoli, i monumenti più interessanti, i panorami magnifici, le opere d'arte più decantate di Sicilia, le più belle figure muliebri della nostra Società, mentre vi troverà posto la rassegna d'arte, la nota storica o archeologica, o etnografica, la caratteristica novella siciliana, la fine poesia dialettale, la nota gaiamente festosa come un trillio di uccello della parte migliore della nostra vita mondana. (n.p.)

Both *Flirt* and *La Sicile Illustrée* were based on the cult of beauty and elegance, magazines publications, as Cesare Luigi Gasca put it, meant as "forma d'arte nella parola e nel disegno, nel reverente culto esteriore per la bellezza" (quoted in Castronovo 153). Maraffa's notion of journalism, at this point, differed from what he would develop in the future. Moreover, we should not forget that professional journalism in the contemporary sense of the word is a much more recent notion, as demonstrated by Carmen Salvo and Valerio Castronuovo, among others. Salvo, in particular, notes:

Il professionismo giornalistico appartiene alla nostra epoca più recente, mentre i giornalisti del tempo spesso erano personaggi della politica, delle scienze e del mondo delle lettere. Ciò rende ancora più evidente la chiave di lettura sociale e l'intreccio stesso tra cultura e società del giornalismo d'epoca tanto che, probabilmente, non è neppure il caso, per il periodo che studiamo, di parlare di "informazione." (189-190)¹⁶

Furthermore, Maraffa was still a provincial character, albeit one with cosmopolitan aspirations; and in many parts of Italy journalism was still a not particularly evolved elitist activity:

Nelle città italiane piccoli intellettuali, ex professionisti, esponenti del medio ceto colto (ma anche funzionari o militari a riposo) costituivano, alla fine del decennio postunitario, le fila del giornalismo d'opinione, ma rappresentavano in fondo solo ristretti "clan" di politici o piccoli gruppi clientelari di potere. (Castronovo 75)

But times were changing and soon the economic power of the Florios in Sicily would come to an end. Around 1911, Maraffa left Palermo and headed north, to Genoa and Milan and, eventually, to Rome. This decision had significant consequences in the way he conceived of journalism. It is during the period immediately before World War I that Maraffa developed into a political reporter, and matured a new sort of periodical, a clever mix of cosmopolitanism, patriotism, and politics. Two critical encounters, the first one with Filippo Tommaso Marinetti,¹⁷ and the second one with Benito Mussolini, prompted him to the definitive change. Futurism and its main features (modernity, energy, innovation) and, later, fascism seduced the restless Maraffa and contributed to his radical transformation into a militant journalist. From this moment on, Maraffa's publications combined art and politics, travel literature, action and reflection, always with a strong dose of nationalism.

Leaving Sicily meant leaving his readers, his friends, and his family behind. It also meant leaving his trademark notion of a literary and cultural magazine. The years immediately following World War I saw Maraffa move from city to city, each time with a new, increasingly political magazine and with short-lived collaborations (with *Il popolo d'Italia* and *Il popolo di Roma*, among others). One of his periodicals, *Le Giornate d'Italia*, was the first to adopt the emblem of the *fascio littorio* in its masthead.¹⁸

In the early 1930s, in Rome, Maraffa started a new editorial adventure, *Italia fascista*, an elegantly designed, illustrated, colorful propaganda magazine meant to promote fascist entrepreneurial activities around the world. *Italia fascista* derived from an earlier project, *I Quaderni dell'Italia fascista*, that was meant to include—according to Maraffa's elaborate *Quaderni dell'Italia fascista* letterhead—"12 quaderni illustrati / Alle più belle, più nobili, più ardite

/ Iniziative opere imprese del regime." With *Flirt* and *Sicile Illustrée* Maraffa had earned the necessary self-confidence that allowed him to move beyond the provincial atmosphere of his native island. With *Italia fascista*, which he managed to issue—with the generous help of various government agencies—until 1943,¹⁹ Maraffa blended politics, art and high-end travel, all essential ingredients of his ideal magazine. Openly obsequious to the fascist regime, as its name suggests, *Italia fascista* tried hard (a little too hard, at times) to balance itself between a servile and an extremely patriotic attitude towards the autarchic regime and a strong cosmopolitan air.

It contained richly illustrated articles on Mussolini's new towns (Mussolinia, Sabaudia, Littoria); on the land drainage plans; on the African conquest and on Mussolini's charisma. From time to time, *Italia fascista* presented its readers with more artistic content, reflecting Maraffa's old interests literature, travel, and cinema. *Italia fascista*'s prose was usually austere rather than aesthetic, and often weighted down by an abundance of percentages and other figures, a telling sign of a too obvious deferential attitude towards the regime. If the content was, at times, bland and banal, while its graphics skillfully reflected the elegant rational style of the 1930s. The *Sicile Illustrée* reader would have been able to recognize an attempt at a similar piquancy—albeit not as brilliantly executed—in Maraffa's choices for advertisements, for photographs, for issues entirely dedicated to a particular region or city of the empire where fascist enterprises were particularly successful. However, while at first *Italia fascista* was keen to print articles on economics, politics, travel and cultural events, little by little, especially after the beginning of the war, the magazine started turning its gaze inwards. Mussolini remained a protagonist, of course, with *Italia fascista* continuing to follow his every move, as a public and as a private man.²⁰ But the magazine, similarly to other publications, such as *Il Bargello*,²¹ started favoring articles in Italian and German and only about Italian or German film, literature and theater. By the early 1940s, in the last desperate moments of Mussolini's regime, his journal almost failing, Maraffa progressively withdrew from conventional reporting.

L'Italia fascista was located in Rome's via delle Medaglie d'Oro. Among its subscribers, proudly listed on the cover, were

Marinetti, Badoglio, and Guglielmo Marconi. Marinetti in particular was generous with his old acquaintance Maraffa, allowing *Italian fascista*, in 1938, to publish his “Poesia dei tecnicismi” and an article on Leopardi’s poetry (“Giacomo Leopardi”). “Poesia dei tecnicismi” was an extract from “Poema di Torreviscosa,” a work composed to celebrate autarchic cellulose at Snia Viscosa. Actually, the manifesto had already appeared in print, as a pamphlet, the previous fall, but the founder of Futurism allowed Maraffa to publish it as well, an important gift for a struggling publication like *Italia fascista*.²² Throughout its decade long existence, the tone of *Italia fascista* remained celebratory. To commemorate D’Annunzio’s death, for example, Maraffa published a nostalgic memory of Fiume that he had penned two decades earlier, in 1919, when he was among the organizers of a committee in the poet’s honor. Incidentally, this initiative aroused the spirited reaction of *Avanti!*’s Giacinto Menotti Serrati who, in his “Scampoli,” sarcastically accused Maraffa and his associates of political opportunism:

Ma questi giornalisti sono davvero inesauribili nello aspirare e nel premere sulle casse del capitalismo industriale arricchito dalla guerra! Ogni giorno veniamo a scoprire una circolare o lettera riservata con cui questi signori, per una ragione o per l’altra bussano a quattrini, in nome, naturalmente, sempre della patria o delle sue istituzioni. (n.p.)

In 1919, Maraffa was already a Mussolini supporter and more than once defined himself a *Sansepolcrista*.²³ His activities and his writings throughout the 1920s and 1930s show a dedicated, enthusiastic defender of the regime and of the Duce in particular. It would seem only natural then for both the Ministero della Cultura Popolare—also in its earlier incarnations, such as the Ufficio Stampa del Capo del Governo—to welcome such fervent, committed coverage of the regime. It was not the case. On the contrary, the Min.Cul.Pop. would closely guard not only opponents of the regime but also its overly zealous supporters. Maraffa’s case was judged with suspicion at the very onset; he was accused of appearing as fascist as possible only in order to appeal to the higher sphere of the regime. His persistent

requests to be received by Mussolini were regularly rejected by the Duce’s *entourage* and actually caused damaging investigations on his professional attitude, on the aristocratic title he occasionally used, “dei marchesi Lungarini,” and even on his pseudonym Leodalba. These investigations resulted in a 1934 injunction against the use of a crown and of the title “dei Marchesi Lungarini” on his calling cards. With regards to his choice of pseudonym, *Flirt* readers would remember that Maraffa had been using this pen name for decades. Unfortunately for Maraffa, his *nom de plume* Leodalba was too similar to Futurist poet Umberto Bottone’s alias, Auro D’Alba. On 21 July 1932, Maraffa appeared in front of a Roman judge who ruled that he could only use Leodalba together with his real name and had to use, instead, “Leodalba. Maraffa Abate.” Later, Maraffa commented on this unjust offense in the foreword of one of his collections of poetry, *Chiarezze*:

Lo pseudonimo Leo d’Alba fu adottato dall’Autore sin dalla prima giovinezza, nel 1896... Leo d’Alba *non ha niente in comune con il sig. Auro D’Alba, pseudonimo adottato soltanto nel 1905 dal sig. Comm. Umberto Bottone.* (n.p.)

Our succinct overview of Maraffa’s publishing career until Mussolini’s fall reveals him as an ideal tool for the fascist propaganda machine: self-censored, obsequious, unquestioning and uncritical in his attitude and in his writings. Why would the Ente Stampa and the Ministry not use his commitment for its own purposes? Since the fascist press was heavily controlled beginning in 1924 (year of the foundation of the Sindacato Fascista dei Giornalisti, which replaced the old Federazione Nazionale Stampa Italiana, with the subsequent creation of the Albo Professionale dei Giornalisti in 1925), Maraffa’s flattery must have been seen for what it (most probably) was: exaggerated and aimed at personal gain, rather than the result of ideological conviction.

On his part, Maraffa was probably drawn by a certain self-righteousness and superiority and saw fascism as an ideal opportunity to become a credited celebrity; he almost certainly saw the Duce’s circles as an assembly of desirable, powerful people and, fuelled by his ambition and by his own antidemocratic stance (something that was apparent already in his early years in Palermo), he thought he could

benefit from the political situation. Although he was undoubtedly aware of his intellectual limits, he needed, more than ever, to belong to an *élite*. And he thought that celebratory journalism and, to a lesser extent, congratulatory poetry would be the means to a successful end. A poet since the *Flirt* years, Maraffa wrote a number of openly philo-fascist poems. Among them, *Aquile di Roma* (1935) and *La pelle del serpente* (1942).²⁴ But the regime would rather silence its opponents and control its supporters; and even before the March on Rome, the party tried to limit the publication of fascist oriented press, as stressed by Mario Forno (36). With regards to Maraffa (and Mangano) we have proof of this as early as 6 September 1934:

Unitamente alla predetta Lori Mangano... Maraffa si dedica a certe imprese editoriali delle quali la più recente è la rivista "mensile" *L'Italia fascista*. Il Maraffa sfrutta vergognosamente il titolo della rivista e le adesioni pervenutegli... per raccogliere in tutto il Regno delle somme per abbonamenti e per pubblicità. ... Tutta l'opera di D'Alba si basa sull'equivoco, su dediche non richieste e quindi su lettere di ringraziamenti di prammatica in base alle quali poi carpisce adesioni e ottiene entrate arrivando così al Re e al Segretario del Partito che formano poi il pane quotidiano di tutte le sue lettere e di tutte le sue richieste da 50 lire in su [per gli abbonamenti alla rivista] compromettendo così nelle provincie (sic) italiane fra gli allogeni e fra gli stranieri il buon nome della stampa Fascista. (Polizia Politica, Report on Maraffa, 6 September 1934)

Almost a decade later, another note reads:

Il Ministero della Cultura Popolare—richiesto di notizie—ha comunicato che la rivista "Italia fascista" è un organo personale del Maraffa che se ne serve per ricevere contributi finanziari; essa ha scarsa importanza culturale. (Letter from Ministero della Cultura Popolare to the Segreteria Particolare del Duce, 15 May 1943)

These notes are kept in Maraffa's files at the Archivio Centrale dello Stato, where we also find a profusion of requests for financial help directed both at Mussolini's office and at the Ministero della Cultura Popolare. Overall, between 1932 and 1943, Maraffa received more than fifty thousand Lire (Ministero della Cultura Popolare n.p.). He was not alone: this behavior was part of a widespread attitude, what Mario Forno calls "scalate personali ai vertici del regime" (35). Even if it did not entirely work for Maraffa, the crossing from elitist journalism to fascist propaganda worked well for others, even for people in Maraffa's old circles. For instance, Antonio Favales, the editor of *The Smart Set* magazine, a publication that followed—in its graphics and contents—the *Flirt* and *Sicile* model, managed to rise through the ranks of the fascist press, from "capo ufficio stampa della Federazione fascista di Palermo" to "direttore dell'antico *Giornale di Sicilia*" (Isnenghi 257).

Widespread national chaos following the July 1943 events collided with Maraffa's personal troubles. At the time of Mussolini's arrest, Maraffa was 67 years old. Not a young age, especially for someone plagued by professional and personal troubles. His personal situation was almost as chaotic as his professional one: with his first wife, Concetta Di Bartolo, he had two daughters; with his partner Lori Mangano, a pianist and writer (with the pseudonym Astra), he had two sons, Augusto and Bruno.²⁵ One of Maraffa's daughters, Rosella (also known as Rossalba), married orchestra conductor Giuseppe Savagnone. They had two daughters, bound to become well-known *doppiatrici*: Rita and Deddi Savagnone.²⁶ Maraffa and Mangano spent the 1930s and early 1940s in Rome, trying to establish themselves in fascist society. For someone like Salvatore Maraffa, Mussolini's fall must have meant the realization that his plans of a financially secure old age were unlikely to come to fruition. Moreover, Maraffa seemed destined to be forever tainted by his (too obvious) fascist past. As Philip Morgan noted:

Mussolini's fall from power at the hands of the king was not definitive. There was no democratic anti-Fascist succession, but rather a military monarchical government which wanted to manage the transition with Italy's conservative institutions intact,

and so restrained anti-Fascist forces re-emerging in the country on Mussolini's fall from power... the armistice... [was] arguably the real watershed of Italy's war... led to the destruction by death, disbandment, and internment of Italy's armies and discredited the monarchy and the military as national institutions... Thereafter, Italians, increasingly confused about where they were and would be... participated in a struggle for survival.... It was a struggle for personal and family survival. (228)

But it was also thanks to the widespread turmoil that affected all levels of society—especially after Italy changed sides in the war—that, for many, the “struggle for personal and family survival” was a successful one. Thus, republican Italy managed to avoid fully coming to terms with its fascist past, dwelling instead for decades in the “ubiquity of the continuing sense of victimhood” (Morgan 231). Maraffa was among those who benefited from this social and political uncertainty as he was able to smoothly step into the next phase of his life.

Analyzing this period from the point of view of the working classes, and drawing on Foucault's idea of power, Luisa Passerini stressed that “the identification of fascism with evil and a source of national shame, and the consequent desire to keep quiet about it, even among those not actually responsible... signifies that power makes those who are subjected to it complicit in its exercise” (67). What happened in Italy in 1943 and in the years that followed could be identified as a case of widespread amnesia that resulted in a shared sense of victimhood. It was during this period that many Italian intellectuals who were active under the regime started on the thorny path that would take them through the end of the war and beyond. Like Maraffa, many successful figures quietly sailed through this delicate time. The publishing press was not immune to this memory loss: in the case of Giuseppe Bottai's *Primato*, for example, Lorenzo Tronfi notes how in the issue published immediately after July 25 1943, there is no “riferimento al presente” (354).

The history of Italy's relationship with its past is a complex one, one that scholars started exploring relatively recently. In her book *I redenti*, mentioned above, Mirella Serri covers the history of several

high-profile Italian intellectuals, such as Carlo Muscetta and Norberto Bobbio. Bobbio in particular was more outspoken than others about his conflicting youth. He admitted to be torn between “un convinto fascismo patriottico in famiglia e un altrettanto fermo antifascismo appreso nella scuola, con insegnanti noti antifascisti, come Umberto Cosmo e Zino Zini, e compagni altrettanto intransigenti antifascisti come Leone Ginzburg e Vittorio Foa” (quoted in Buttafuoco n.p.). Bobbio also opened up about his post-fascist sense of shame, about his being “immerso nella doppiezza, perché era comodo fare così. Fare il fascista tra i fascisti e l'antifascista con gli antifascisti,” only to hide behind a widespread sense of apathy: “Infatti non esiste rigo di quegli anni dove io abbia mai fatto apologia di fascismo, non mi interessavo affatto alla politica” (quoted in Buttafuoco n.p.). To quote Claudio Fogu, “Italians possessed a fundamental banality of goodness ... [and] bore no sense of collective responsibility for their fascist past” (147).

Maraffa's actions after the war echo such lack of accountability. Like many others, although a small figure (or perhaps *because* he was a marginal figure) of the fascist publishing press, he managed to survive and have a respectable post-fascist life in Venice, where he edited a travel magazine, *Venezia*, until his death.

As we already know from his note to Mezzasoma, quoted at the beginning of this study, Maraffa enthusiastically welcomed the birth of the Repubblica Sociale, something that was confirmed by his migration northwards, a rite of passage common to Mussolini's *fedelissimi*, Marinetti included. In his letter to Mezzasoma, Maraffa's “joy” must refer to the unexpected events: with a risky operation, on 12 September 1943, the Germans had freed Mussolini and had put him at the head of the short-lived new republic. Like Maraffa, people who had been professional and financial profiteers during the previous regime must have taken it as a sign that the old ways could resume. It was not meant to be. Unfortunately, in Maraffa's case, the scarcity of documents and of an archive prevents us from shedding more light on the crucial years that followed Mussolini's arrest. A partial answer comes from the 1950s *curriculum vitae*, written by Maraffa himself:

Nell'ultimo decennio trasferito forzatamente a Venezia subì quattro mesi di carcere politico (1944), fu radiato dall'albo dei

giornalisti per la sua adesione al movimento dei quarantacinque giorni, fu escluso dal lavoro retribuito, le sue opere ritirate dal commercio con diffida del Ministero della Cultura Popolare del tempo, mentre la sua casa di Roma gli veniva saccheggata di ogni bene mobile. Dopo dieci anni gli è stata rigettata la domanda per il risarcimento dei danni di guerra. (n.p.)

Maraffa depicts himself not like an exploiter of fascist politics and policies, but like a victim, a professional who was robbed of all of his possessions (“la sua casa di Roma gli veniva saccheggata di ogni bene mobile”) and of the right to write and publish. It would appear as if his troubles started when he supported the “movimento dei quarantacinque giorni,” but it probably has more to do with the previous two decades. We do not know precisely what happened after his letter to Mezzasoma, and the move to Venice meant that his archive was lost. It is hard to say whether Maraffa had actually been at risk. Some philo-fascist intellectuals were imprisoned and tried. Among them Attilio Vallecchi, “accused of having taken subsidies from the Fascists” (Forgacs and Gundle 112). Others left Italy, among them the Mondadoris who, on September 9 1943, “fled to Switzerland, taking with them 85 percent of the firm’s shares” (Forgacs and Gundle 116). Later on, “Arnoldo would cite his self-imposed exile as evidence of his refusal to collaborate with the Nazis and the Repubblica Sociale Italiana (RSI)” (Forgacs and Gundle 116). Perhaps. But it is undeniable that many intellectuals, on all political sides, were in a state of alarm.

Suddenly, after Mussolini’s fall, and even more after the end of the war, Italy discovered itself to be anti-fascist, a baffling circumstance for contemporary scholars. Fogu offers an explanation:

The puzzling fact that the large majority of Italians who had not taken up arms either against or in defense of the Nazi-fascist regime could transform itself overnight into an anti-fascist mass may have had a lot to do with their psychological ability to remember themselves as Mussolinians rather than as fascists. (160)

Moreover, according to Fogu, “the equation of the resistance with anti-fascism *tout court* provided the new political forces of the new Italian

republic with a founding myth for their democratic constitution” (149). In Maraffa’s case, we can see a practical application illustrated in his carefully crafted post-war *resumé*, containing the fragments of a life that appears substantially different (no mention of the *Ventennio*) from the one described in an earlier *curriculum vitae* addressed to Mussolini:

Proveniente dai Fasci Rivoluzionari Interventisti di Milano. Sotto le armi dal ’16 al ’19. Proveniente dal Gruppo Nazionalista Giovanile di Genova. Aderente alla storica adunata 23 Marzo 1919 – Milano P. S. Sepolcro; cui non poté intervenire di persona, perché essendo sotto le armi, gli fu negato il permesso di recarsi da Genova a Milano, essendo stato noto il suo telegramma di adesione, pubblicato sul Popolo d’Italia. (*Curriculum Vitae*)

In the post-war years, this proud fascist biography is excised, leaving an embarrassing twenty-year gap:

Per altri dodici anni diresse tra Roma e Milano la rivista *L’Italia Illustrata* considerata unanimemente tra i più autorevoli periodici d’arte, turismo, economia. Fu combattente volontario della guerra 1915–18 durante la quale fu utilizzato validamente dai Comandi nel settore della propaganda tra le masse di prima linea e per cui si ebbe la particolare simpatia di D’Annunzio che in seguito lo ricevette al Vittoriale e gli dedicò vivo incoraggiamento e l’appoggio per ogni iniziativa che avesse carattere di italianità... la sua opera poetica raccolta in tre volumi: “Ombre, silenzi, armonie” con illustrazioni di Servolini (poesie); “Riflessi,” “Chiarezze” (poesie). In prosa scrisse “Note Critiche,” “Colloqui con i giovani,” e “Aquila di Roma.” Nell’ultimo decennio trasferito forzatamente a Venezia subì quattro mesi di carcere politico (1944)... Operato due volte agli occhi è rimasto quasi cieco e già da diversi anni non è nelle possibilità di svolgere il suo lavoro come un tempo, malgrado tutto all’età di ottantadue anni dirige la rivista illustrata “Venezia” che tratta di turismo, arte ed economia ed è diffusa in pregevole edizione in tutta Italia e all’estero. (*Curriculum Vitae*)

Maraffa's careful transformation into an unwilling participant, into a victim of fascism, was complete. He followed many others on the route of 'convenient' amnesia:

Non dovrà dunque stupire il carattere ambiguo e ingannevole delle autorappresentazioni dei giornalisti che hanno "attraversato" il fascismo: a differenza di quanto è accaduto nel primo quarantennio postunitario, i "ragionamenti" intorno al proprio itinerario professionale e politico non possono, ovviamente, aver corso in tempo reale... ma sono di regola largamente differiti, e spesso sostituiti da un'ottica speciosamente giustificazionista che tocca il suo estremo limite nella contorta operazione autoanalitica che apre *La coda di paglia* di Piovene: insomma, nessuna autocritica ha corso prima del 1945, e talvolta bisogna aspettare anni e anni ancora. (Contorbia XXVII)

The years following Mussolini's fall until the end of the war and the proclamation of the new Italian Republic were a confusing time, but also a time of opportunity that could be used to one's own advantage. And yet, despite the confusion and the danger of retaliation, publishing in Italy did not stop. On the contrary, it resumed vigorously, propelled by a new-found energy:

The period immediately after liberation in 1945 saw a mushrooming of small publishing houses, some of which survived for only a few months, and an increase in book production, despite residual paper shortages. At the same time some existing publishers sought to take advantage both of the market opportunities and of the chance for cultural renewal opened up by the liberation. (Gundle and Forgacs 105)

However, in spite of his efforts, Maraffa did not manage to avoid all reprisal for his fascist past. In particular, in January 1945, all intellectuals guilty of questionable behavior between 25 July and 8 September 1943 were banned from publishing:

Sul finire della repubblica sociale, si era arrivati alle liste di prescrizione. Una circolare, spedita il 24 gennaio 1945 dal direttore del sindacato editori, Guido Zirano disponeva "l'immediato ritiro dalla circolazione delle loro opere a stampa; la proibizione alle case editrici e alle tipografie di stampare e pubblicare le loro opere, l'esclusione dalla rappresentazione dei loro lavori teatrali, il divieto ai giornali e ai periodici di giovare della loro collaborazione." (Fenzi Viziano 36)

Maraffa was among them. A small price to pay, all things considered. And he was in good company; the list included Sibilla Aleramo, Leo Longanesi, and Indro Montanelli.

Salvatore Maraffa Abate was an average man, an *italiano medio*, ruled by his desire to belong, to be on the winner's side, from Ignazio and Franca Florio's elegant Sicily to Mussolini's powerful Rome. For almost a century, he desperately tried to rise to fame, like a mediocre everyman or, rather, like a superman who was not yet a man, to recall Francesco Flora's words in his 1945 *Stampa nell'era fascista*:

È ben difficile trovare grandi scrittori che, pur capaci della più ardua purezza lirica, non abbiano accanto alle poesie, manifestato il loro principio politico e non abbiano come cittadini partecipato alla vicenda sociale. Basterà citare Dante, Petrarca o Foscolo. Per trovare poeti che si dichiarano indifferenti alla vita politica, ... bisogna giungere ai minori poeti del romanticismo e del decadentismo. Ma, appunto, si tratta di poeti minori: di superuomini che, di fatto, non erano ancora divenuti uomini. (XIV–XV)

In the past several years, historians and literary critics tackled the question of Italian intellectuals and their relationship with fascism, but a lot of work still needs to be done on the so-called minor or marginal figures and their participation in the fascist propaganda machine. Maraffa's case is not unique, but it is representative of the idiosyncratic Italian situation. While the Min.Cul.Pop. would keep him—and, presumably, others like him—under control, and be suspicious of his constant adulation, as the thick files on him at the Archivio Centrale dello Stato testify, he continued to receive small subsidies until the

fall of Mussolini and beyond. This is a sign that, while not openly promoting it, the ministry did benefit from these apparently irrelevant characters and from their unauthorized propaganda.

Even with all the negative traits of the *Mitläufer*, Maraffa deserves to be pulled out from oblivion for his contribution to early twentieth century Sicilian world of letters.²⁷ His strong desire to succeed was matched by his spirited will, and on 2 June 1958, he was honored with the “Cavaliere dell’Ordine al Merito della Repubblica Italiana per i suoi meriti di giornalista.”²⁸ His great act of *trasformismo* into model Italian citizen was complete; Maraffa achieved what he searched for all his life: official, national recognition (even if belated) for his “service” to Italian culture.

In the early 1930s, Sebastiano Munzone published an anthology of Sicilian poets. Among them was also Salvatore Maraffa Abate/Leodalba. His poem “Il cercatore” (Munzone 43), almost an epitaph, is a persuasive self-portrait of this elusive character:

Il cercatore

Viator dolente
nuovo Israele errante sempre inquieto
ch’eternamente
scruti, ricerche, frughi, qual nel greto
avidò d’oro
l’oro ricerca il cercator audace,
senza ristoro
colpo su colpo, senza posa e pace
in ogni core
così tu scavi inesorabilmente
finché l’ultimo colpo di piccone
il cor ti spacchi.

Ombretta Frau

MOUNT HOLYOKE COLLEGE

ENDNOTES

¹ Leodalba was one of Salvatore Maraffa Abate’s pseudonyms.

² Accompanying this sum was a note signed Gilberto Bernabei (who later became Giulio Andreotti’s close collaborator): “In relazione alla vostra lettera del 23-9-943 (sic) mi è gradito trasmettervi per ordine del Ministero l’accluso assegno del Credito Italiano 098493 di L. 1.000 quale eccezionale sovvenzione concessavi dall’Ecc. il Ministro. Vi prego di restituire quietanzato l’unito modulo di ricevuta” (Ministero della Cultura Popolare).

³ Here, I intend minor mainly as ‘marginalized,’ in the Deleuzian sense.

⁴ In his early years in Palermo, while editor of the literary magazine *Flirt*, Maraffa Abate also managed a small publishing house. Among his publications are works by Jolanda, Pietro Lanza di Scalea, Luigi Natoli, and Virgilio La Scuola. Later, in Rome, he published his own works under the Italia Fascista Editrice label. See Cristina Gragnani (“Il lettore” and “*Flirt*”).

⁵ In a *curriculum vitae* from the late 1950s, Maraffa wrote: “I suoi scritti rimasero sparsi un po’ dovunque—e questo è un altro lato della sua generosità—non organizzandosi egli una raccolta, una documentazione di lavoro, non catalogando mai il dare e l’avere, quando lo spirito pronto allo slancio gli suggeriva la pubblica espressione di giornalista e di scrittore. Soltanto per la insistenza di alcuni editori ha raccolto la sua opera poetica riunita in tre volumi: *Ombre, silenzi, armonie* con illustrazioni di Servolini (poesie); *Riflessi, Chiarezze* (poesie).” I am indebted to Maraffa’s son Augusto for this *curriculum* and for other information. I would like to thank him for his help and patience over the years while I was researching his father’s past.

⁶ In *Flirt*, Maraffa appears as Salvatore Maraffa Abate (also spelled ‘Abbate’). Occasionally, he added “[dei marchesi] di Lungarini,” Lungarini being his mother’s family. The spelling ‘Maraffa’ was adopted in the 1920s.

⁷ See *Chi è? Dizionario degli italiani d’oggi*, under “Maraffa” (n.p.).

⁸ Cristina Gragnani notes: “La palermitana *Flirt. Rivista Illustrata Letteraria, Artistica e Mondana* (1897–1908) presenta caratteristiche tanto singolari da essere un vero e proprio caso editoriale nel panorama della stampa periodica italiana tra Otto e Novecento. Volta a riflettere (e al tempo stesso formare) l’identità culturale della leggendaria *haute* cittadina a cui si rivolge direttamente, ma anche con l’ambizione di imporsi nel mercato editoriale nazionale e di affermare un filo diretto con la Francia, la rivista rappresenta un esempio del fenomeno che oggi denominiamo *glocal*” (Gragnani, “Il lettore” 133).

⁹ See Marta Savini’s *Riviste ottocentesche e storia della critica* (87–88).

¹⁰ Cristina Gragnani analyzed this aspect of *Flirt* in “*Flirt* 1897-1902: lettrici e scrittrici di una rivista siciliana.”

¹¹ However, *Flirt* had a respectable circulation that reached 20,000 copies (Gragnani, “Il lettore” 133).

¹² See Gragnani (“Il lettore” 135).

¹³ As an example, see Maraffa’s adoring profile of Ignazio Florio in *Flirt*, 1 July 1899 (“Ignazio Florio”).

¹⁴ Among the numerous publications that document the rise and fall of the Florio family, see Candela, Marasà, Requierez, and Taccari.

¹⁵ See Ettore Serio’s book *La vita quotidiana a Palermo ai tempi del Gattopardo*.

¹⁶ We could turn to a contemporary of Maraffa’s, Benedetto Croce, and his well-known critical attitude towards journalism in general. Croce defined journalism as “gruppo di prodotti letterari di qualità inferiore... che ingegni superficiali e incolti manipolano giorno per giorno per riempirne i pubblici fogli” (128).

¹⁷ In Marinetti’s correspondence we find a 1929 letter Maraffa wrote from Messina. In his letter, Maraffa asks his influential friend for help to secure a regular position: “Messina, 26-3-1929 VII ... Caro e mio grande Immortale, Congratulazioni infinite! Ma appena avrò un momento di buon umore ti cuocerò in salsa piccante accademica passatista. Scherzi a parte sto preparando un articolo che non ti dispiacerà. Tu conosci per *propria provata* la mia dedizione (?) e la mia ammirazione. Ma non vorrai tu far nulla per togliermi dalla tragica situazione in cui mi trovo? Da la Gazzetta di Messina andrà via Serretta; non può la tua catapultica forza accademica futurista imporre il mio nome all’On. Annicucci? Il quale del resto potrebbe balestrarmi anche in altri giornali e in altri centri: s’intende per posti di direttore e di redatt. capo. Ti ha chiesto telegraficamente raccomandazione per Commissario di Messina Francesco Turchi perché a sua volta mi raccomandi a Turati. L’hai fatto, lo farai? È *urgente!!!* Puoi raccomandarmi a Cavacchioli perché io entri collaboratore alle Arciriviste? Tu quando verrai a Messina? Desidero entrare a far parte della Società Autori e scrittori di cui sei Segretario. Cosa debbo fare? Ti prego di *agire* fulmineamente in mio favore e *di rispondermi*. Ti abbraccio con grande affetto, Tuo aff.mo, S. Maraffa” (“Letter to F.T. Marinetti” n.p.). The letter is written on *Italia fascista* stationery. The relationship between Maraffa and Marinetti remained friendly until Marinetti’s death, as demonstrated in the condolences letter, Maraffa’s partner Lori Mangano wrote Benedetta Cappa: “Venezia, 4-12-44, Gentile Signora, la presente per esprimervi anche a nome di Leo d’Alba il vivissimo dolore profondamente sentito per la fine del caro e illustre Marinetti. Vi siamo vicini con tutta l’anima, memori della bontà del grande Amico e della squisitezza Vostra, Signora, e delle Vostre care adorabili bambine. Vi pensiamo forti, nell’incolombabile silenzio, così come siete state sempre degne di Lui, compagne impareggiabili della sua fulgida esistenza. Vogliate accogliere, cara Signora, un abbraccio particolarmente affettuoso e baciare per me le figliole. Lori Mangano Maraffa/ Cultura Popolare” (n.p.)

¹⁸ In 1911, Maraffa created *L’Italia Illustrata* and in January 1916, in Genoa, he founded *Le Giornate d’Italia*, a publication that openly endorsed the war. *Giornate* continued its (irregular) publication until 1920. By then, Maraffa had almost completely abandoned literary themes in favor of political content. The patriotic program of *Le Giornate d’Italia* was clearly stated: “Lotteremo perché – compatibilmente con le esigenze d’ordine militare esterno – sia il più possibile lumeggiata la situazione militare italiana ... per *l’Italia amatissima*, tutti e tutto” (*Le Giornate d’Italia* n.p.).

¹⁹ *Italia fascista* was closed between September 1939 and February 1942 because of the paper shortage crisis. Maraffa and Mangano obtained permission to reopen their periodical on 23 February 1942, as long as they did not request additional funds: “Salvatore Maraffa Abate (Leodalba) e il Gen. Corselli, condirettori della rivista *Italia fascista* comunicarono la ripresa delle pubblicazioni del periodico e chiesero un ritratto del DUCE, possibilmente con firma, da pubblicare per un articolo del Gen. Corselli dal titolo *I nostri Capi*. Il Ministero della Cultura Popolare, cui furono chieste notizie, comunica che l’autorizzazione a riprendere le pubblicazioni è stata concessa al Maraffa dopo lunghe insistenze e numerose premure, con la esplicita condizione che non domandasse aiuti in denaro.” (Segreteria Particolare del Duce, March 1942. TS).

²⁰ In 1942, for instance, Maraffa’s partner and colleague, Lori Mangano, wrote a piece, “Parlo con Bruno,” to commemorate the recently deceased Bruno Mussolini (1918–1941). Mangano sent the Duce her article together with a request for a meeting. Her request was denied. However, before this little setback, Mangano, like Maraffa, managed to profit from the regime and, in 1941, after a lot of pressure on Mussolini’s office, she was hired at the Ente Stampa: “La publicista Lori Mangano chiede l’interessamento del DUCE per essere assunta come redattrice in un quotidiano o presso un ufficio romano di corrispondenza, ovvero per collaborare nel quadro della attività editoriale di Garzanti” (Ministero della Cultura Popolare). She followed up the good news with a thank you note: “Dite al Duce che da questa collaborazione trarrò rinnovata lena per diffondere l’idea della Rivoluzione da Lui voluta e che trionferà ancora una volta sul nemico della nostra civiltà.” This letter, addressed to Mussolini’s *segretario particolare*, was written on 26 September 1941, only days after her plea, which exemplifies the fascist machine’s effectiveness (Mangano, Letter to Nicola De Cesare).

²¹ “The issue for 7 December 1941 will serve as an example... There are no book-reviews in this particular issue. But there are some short reviews of operas and films (Italian and German only), all entirely aesthetic in character” (Hainsworth 710).

²² The colophon of “Poema di Torreviscosa” bears the date “Milano, 17 settembre 1938.” It was dedicated to Mussolini: “Gli aeroporti futuristi dedicano al/ DUCE/ Il Poema di Torre Viscosa/ Parole in Libertà di/ Filippo Tommaso Marinetti/ Accademico d’Italia.” Claudia Salaris reports: “*Gli aeropoeti futuristi dedicano al Duce il Poema di Torre Viscosa*, parole in libertà futuriste di FT Marinetti Accademico d’Italia, Milano, Edizione a cura dell’Ufficio propaganda della Snia Viscosa, Officine Grafiche Esperia, 1938 (contiene la *Poesia dei tecnicismi. Manifesto futurista* di FT Marinetti)” (53).

²³ As stressed in a 1939 *curriculum vitae* he sent Mussolini hoping to be received: “Proveniente dai Fasci Rivoluzionari Interventisti di Milano. Sotto le armi dal ’16 al ’19. Proveniente dal Gruppo Nazionalista Giovanile di Genova. Aderente alla storica adunata 23 Marzo 1919 – Milano P. S. Sepolcro; cui non poté intervenire di persona, perché essendo sotto le armi, gli fu negato il permesso di recarsi da Genova a Milano, essendo stato noto il suo telegramma di adesione, pubblicato sul Popolo d’Italia” (Segreteria Particolare del Duce).

- ²⁴ *Aquile di Roma* is the result of a collaboration with artist Luigi Servolini (Livorno 1906–1981).
- ²⁵ Augusto Maraffa was born in 1932. Bruno Maraffa in 1935.
- ²⁶ Rita married one of Italy's most celebrated film dubbers, actor Ferruccio Amendola. She is Claudio Amendola's mother. Curiously enough, Giuseppe Savagnone's sister is the mother of celebrated conductor Claudio Abbado (1933-2014). See Chiara Di Dino.
- ²⁷ As demonstrated by Cristina Gagnani's articles on Maraffa's magazine *Flirt* ("Il lettore" and "*Flirt*").
- ²⁸ I would like to thank Ilva Sapora, Director of the Ufficio Onorificenze e Araldica della Presidenza del Consiglio dei Ministri, for her assistance.

WORKS CITED

- "Ai lettori nostri." *La Sicile Illustrée* (1 April 1904). Print.
- Bernabei, Gilberto. Note to Salvatore Maraffa Abate. 23 September 1943. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della cultura Popolare, Busta 195, n. 15). TS.
- Buttafuoco, Pietrangelo. "Ero immerso nella doppiezza, fascista tra i fascisti e antifascista con gli antifascisti. Non ne parlavo perché me ne ver-go-gna-vo". *Il foglio* (12 November 1999): n.p. Web source. 15 February 2013.
- Candela, Simone. *I Florio*. Palermo: Sellerio, 1986. Print.
- Castronovo, Valerio. *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*. Bari: Laterza, 1970. Print.
- Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi*. Roma: Cenacolo, 1940. Print.
- Ciuni, Roberto. *La Sicile Illustrée*. Palermo: Il Punto, 1975. Print.
- Contorbia, Franco. *Giornalismo italiano*. Milano: Mondadori, 2009. Print.
- Corner, Paul. *The Fascist Party and Popular Opinion in Mussolini's Italy*. Oxford: Oxford University Press, 2012. Print.
- Croce, Benedetto. "Il giornalismo e la storia della letteratura." *Problemi di estetica*. Bari: Laterza, 1954. 128-32. Print.
- Di Dino, Chiara. "Musica come destino in casa Savagnone." *La repubblica* (14 January 2009). Web. 10 February 2013.
- Fenzi Viziano, Teresa. *Silvio D'Amico e co., 1943-1955*. Roma: Bulzoni, 2005. Print.

- File on Salvatore Maraffa Abate. Ministero dell'Interno. Polizia Politica. Archivio Centrale dello Stato. MS and TS.
- Flora, Francesco. *Stampa dell'era fascista*. Roma: Mondadori, 1945. Print.
- Fogu, Claudio. "Italiani brava gente: The Legacy of Fascist Historical Culture on Italian Politics of Memory." In *The Politics of Memory in Postwar Europe*. Ed. Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner, Claudio Fogu. Durham: Duke University Press, 2006. 147-176. Print.
- Forgacs, David, and Stephen Gundle. *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*. Bloomington: Indiana University Press, 2007. Print.
- Forno, Mario. *La stampa del Ventennio: strutture e trasformazioni nello stato totalitario*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2005. Print.
- Gaeta, Giuliano. *Storia del giornalismo*. Milano: Vallardi, 1966. Print.
- Gagnani, Cristina. "Il lettore in copertina. *Flirt* rivista di splendore e declino (Primo tempo: 1897–1902)." In *The Printed Media in Fin-de-siecle Italy: Publishers, Writers and Readers*. Ed. Ann H. Caesar, Gabriella Romani, and Jennifer Burns. Oxford: Legenda, 2011. 133-150. Print.
- . "*Flirt* 1897-1902: lettrici e scrittrici di una rivista siciliana." In *(Selected) Proceedings of the VI Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, 24-28 Nov. 2003, Italia a través de los siglos. Lengua, Ideas, Literatura*. Ed. Mariapia Lamberti, Franca Bizzoni. Mexico City: UNAM, 2005. 193-210. Print.
- Hainsworth, Peter. "Florentine Cultural Journalism under Fascism: Il Bargello." *The Modern Language Review* 95.3 (2000): 696-711. Print.
- Isnenghi, Mario. *L'Italia del fascio*. Firenze: Giunti, 1996. Print.
- Letter from Ministero della Cultura Popolare to the Segreteria Particolare del Duce. 15 May 1943. Archivio Centrale dello Stato. SPDCO [Segreteria Particolare del Duce, Corrispondenza Ordinaria]. Busta 1153, fasc. 509.199. TS.
- Mangano, Lori. Letter to Benedetta Cappa. 4 December 1944. Filippo Tommaso Marinetti Papers, Yale University, Beinecke Library, Box 13, n. 675. MS.

- . Letter to Nicola De Cesare, 26 September 1941. Archivio Centrale dello Stato. SPDCO [Segreteria Particolare del Duce, Corrispondenza Ordinaria]. Busta 1153, fasc. 509.199. TS.
- . "Parlo con Bruno." *Italia fascista* (1942): 8. Print.
- Maraffa Abate, Salvatore (Leodalba). *Aquile di Roma*. Roma: SIE, 1935. Print.
- . *Chiarezze*. Roma: Italia Fascista Editrice, 1933. Print.
- . *Curriculum vitae*. N.d. Segreteria Particolare del Duce, Corrispondenza Ordinaria. Busta 1153, fasc. 509.199. TS.
- . *Curriculum vitae*. N.D. TS. 1950s.
- . "Ignazio Florio." *Flirt* (1 July 1899). Print.
- . Letter to F.T. Marinetti. 26 March 1929. Filippo Tommaso Marinetti Papers, Yale University, Beinecke Library, Box 13, n. 699. MS.
- . Letter to Fernando Mezzasoma. 23 September 1943. Archivio Centrale dello Stato. Ministero della Cultura Popolare. Busta 195, n. 16. MS.
- . Ministero della Cultura Popolare. Archivio Centrale dello Stato. SPDCO [Segreteria Particolare del Duce, Corrispondenza Ordinaria]. Busta 1153, fasc. 509.199. MS and TS.
- . *La pelle del serpente*. Roma: Italia Fascista Editrice, 1942. Print.
- . "Programma". *Le Giornate d'Italia* (n. 1, 30 January-6 February 1916). Print.
- Marasà, Giovanni. *Ignazio Florio: un playboy della belle époque*. Palermo: Tip. Ausonia, 1975. Print.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Giacomo Leopardi." *Italia fascista* 3-4 (1938). Print.
- . "Giacomo Leopardi". *Italia fascista* 3-4 (1938). Print.
- . "Poesia dei tecnicismi (Poema di Torreviscosa)" *Italia fascista* 7-8-9 (1938). Print.
- Munzone, Sebastiano, ed. *Antologia dei poeti siciliani d'oggi. 1860-1890*. Catania: Unica, 1935. Print.
- Morgan, Philip. *The fall of Mussolini. Italy, the Italians and the Second World War*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Print.
- "Note from the Segreteria Particolare del Duce". March 1942. Archivio Centrale dello Stato. SPDCO [Segreteria Particolare del Duce, Corrispondenza Ordinaria]. Busta 1153, fasc. 509.199. TS.

- Passerini, Luisa. *Fascism in Popular Memory. The Cultural Experience of the Turin Working Class*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Print.
- Requirez, Salvatore. *Casa Florio*. Palermo: Flaccovio, 1998. Print.
- Salaris, Claudia, and Corrado Govoni. *Bibliografia del futurismo: 1909-1944*. Roma: Biblioteca del Vascello, 1988. Print.
- Salvo, Carmen. "La stampa a Messina dall'unità al fascismo." *Nuovi quaderni del meridione* 87-88 (1984): 189-221. Print.
- Savini, Marta. *Riviste ottocentesche e storia della critica*. Roma: Bulzoni, 1975. Print.
- Serio, Ettore. *La vita quotidiana a Palermo ai tempi del Gattopardo*. Milano: Rizzoli, 1999. Print.
- Serri, Mirella. *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*. Milano: Corbaccio, 2005.
- Serrati, Giacinto Menotti. "Scampoli." *Avanti!* (21 August 1919). Print.
- Sturzo, Luigi. *I mali della politica italiana: pensieri liberali*. Ed. Massimo Baldini. Roma: Armando Editore, 2000. Print.
- Taccari, Mario. *I Florio*. Caltanissetta: S. Sciascia, 1967. Print.
- Tronfi, Lorenzo. *Il Primato di Giuseppe Bottai: cultura e politica (1940-1943)*. Enna: Moderna Edizioni, 2011. Ebook.

“As Time Goes By...” You Must Not Remember This: Burying the Past in the Italian Post-War Edition of *Casablanca*

1. Introduction

Scholarly studies have often discussed the huge impact of the film *Casablanca* (WB, 1942, directed by Michael Curtiz and produced by Hal Wallis) on American media and popular culture. Many critics have attempted to explain why the film continues to be regarded as one of the most iconic and celebrated Hollywood films of all times.¹ Both at home and abroad, *Casablanca* has attracted an outpouring of publicity, homages, remakes, etc. not only, but especially related to the film’s leading role (Rick Blaine), notably played by Humphrey Bogart. *Casablanca*’s screenplay, developed by Julius and Philip Epstein and Howard Koch from Murray Burnett’s and Joan Alison’s play *Everybody Comes to Rick’s* (1940),² has inspired many generations of film *aficionados* and has generated all sorts of spin-offs and references. Many English-speaking fans will recall Bogart/Rick’s memorable lines “We’ll always have Paris”; Ingrid Bergman/Ilsa’s “Play it, Sam. Play *As Time Goes By*”; Claude Rains/Captain Renault’s “Round up the usual suspects”; Dooley Wilson/Sam’s “You must remember this”; and so on and so forth. Italian viewers, on the other hand, will most probably be familiar with these lines in their corresponding Italian translation, given that *Casablanca* has, since its first distribution in Italy in 1947, received theatrical and television release in its dubbed version.³

As Jack Nachbar convincingly illustrated in his “Doing the Thinking for All of Us: *Casablanca* and the Home Front,” *Casablanca* was “only a single element in the propaganda rush to wartime justification” (6), only one of the many films and various publicity material produced and released by the Hollywood movie studios during WWII to be permeated by a pro-interventionist message. It will not be difficult to recognize the reasons why in the war-torn Italy of the immediate post-war years (1943-45), the anti-Axis message would not be particularly ideal from the political point of view of the fragmented Italian institutions, nor from the commercial perspective of Warner

Bros. We shall also see that, although not so intuitively, when the film was finally ready to be released in early 1947, its edition would be considerably affected by the legacy of Fascism; this in spite of Italy being, at that point, a democracy allied with the US. To illustrate this extent, the title of this article, modelled upon the first line of the film's love song *As Time Goes By*, which originally "focused on memory as a path to the future" (Nachbar 13), will conversely signify here the ideology-driven operation of historical intervention which affected the post-war Italian edition of *Casablanca* and exemplify the question of controlled public amnesia ("You must *not* remember this").

As many of the film's critics have successfully demonstrated, the narrative shape of *Casablanca* follows a classical Hollywood scheme, a cause-and-effect structure which involves an initial disruption (Act One), immediately followed by a second disruption (Act Two), and ends with a resolution that will restore social order (Act Three).⁴ As the voice-over narrator announces in a newsreel style at the beginning of the film, hundreds of people desperately trying to escape from the menace of the Nazis in Europe find temporary refuge in unoccupied French Morocco. In the exotic setting of Casablanca, refugees try to obtain visas to leave for America or they are forced to wait there until the war ends. Yet there are people in Casablanca who seem not to care about leaving. One of them is Rick Blaine, the American owner of the popular night club Rick's Café Américain where many European citizens seeking refuge in Casablanca gather to unwind, gamble and, especially, find an opportunity to escape from the war in Europe. Fortuitously, one night at the club, Rick comes into possession of two important letters of transit to Lisbon, from where it is possible to fly to America. Will the seemingly cynical and selfish American use these visas to finally leave Casablanca, or will he sell them to the highest bidder? That same night, Ilsa Lund steps into Rick's Café: she is looking for a way to fly to the United States, together with her husband Victor Laszlo (Paul Henreid), one of the leaders of the European Resistance, a clandestine movement fighting against the Axis powers. As the story unfolds, a few flashbacks reveal that some years earlier, in German-occupied Paris, Ilsa and Rick had had a romantic relationship, which had left Rick with bitterness, old resentments, and painful memories regarding Ilsa (she had regretfully abandoned him

and joined her husband Laszlo, whom she had believed to be dead, without having the chance to explain to Rick the reasons behind her painful decision). After a series of political gambles with the French and German police, Rick (i.e., America) sacrifices his anguished love for Ilsa and abandons his isolationism to help her and her husband (i.e., Europe) to flee Casablanca for America where they can continue their fight for freedom. Backed now by the previously ambivalent French Captain Renault, Rick decides to embrace the "cause," joining in the fight (i.e., the war) against the Axis in Casablanca.

2. The background to the distribution of *Casablanca* in Italy

The background to the 1947 Italian distribution of *Casablanca* is as convoluted as the film's plot. A first "logistical" reason why this Hollywood film could not be distributed in Italian cinemas in 1943, in the wake of its successful domestic run, should be traced back to 1939. It was in 1939, in fact, even before *Casablanca* was produced, that Warner Bros abandoned the Italian market as a result of the Fascist government's decision to retain a monopoly on foreign film distribution. Let us take a step back to observe what happened to the distribution of American films in Italy during these critical years.

The increasingly protectionist measures directed at supporting the Italian film industry during the late 1930s culminated, towards the end of the decade, with the royal decree No. 1389, which, on September 4, 1938, formally established the "monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, possedimenti e colonie dei film cinematografici provenienti dall'estero," an autarchic control on foreign film distribution.⁵ This monopoly law (together with the related severe protectionist measures on the importation of foreign cinema, such as, for instance, the dubbing tax increase),⁶ caused the withdrawal from the Italian market in January 1939 of four US majors (MGM, Paramount, 20th Century Fox, and Warner Bros). A significant number of foreign films by small US companies such as Monogram, Republic, and Grand National would still circulate in Italian cinemas after the withdrawal of the Big Four.⁷ However, with the beginning of World War II and the decision taken by the Italian government to side with Nazi Germany against the Allies, Anglo-French film

productions were rejected. On December 31, 1941 a new regulation banned the programming of Anglo-American films in the Italian territory (Quargnolo 123). Moreover, from the early 1942 onwards a news blackout was ordered by the Ministry of Popular Culture on American, English, and French films.⁸

The political and social unrest in the Italian peninsula caused by the long years of war, sacrifice, deprivation, foreign occupation, and internal struggle are among the political and social reasons why *Casablanca* and many other Hollywood films portraying the war in Europe and anti-Nazi propaganda (e.g., the 1939 film *Confessions of a Nazi Spy*, also produced by WB), were not immediately released in the country after the fall of the dictatorship and even after the end of the war. Because of their pro-interventionist message against the Axis, these films would not enjoy the same popularity in post-war Italy, Germany, or France, for instance, that they instead had in the US a few years before. Besides, as far as the Italian case was concerned, at the beginning of 1945 the monopoly laws promulgated during Fascism still formally stood in protection of the Italian internal market against American products.

When the Allied Forces reached Rome in June 1944, they established a Psychological Warfare Branch (PWB) at the Allied Headquarters in Rome in the building formerly hosting the Ministry of Popular Culture (MCP).⁹ A *commissione temporanea per la cinematografia* worked while the new legislation on cinema was being implemented.¹⁰ The Allies would supervise the Italian offices in Rome until January 1946, and during this period the temporary film office would be controlled by the PWB.

Archival research has documented that, on March 1945, the PWB film section, presided over by Admiral Ellery W. Stone, head of the allied military command in Italy, organised a series of important meetings to discuss the situation of the (Italian) film industry.¹¹ During one of the first meetings, Admiral Stone managed to obtain the confiscation of the Cinecittà studios (which were been deployed to host war refugees),¹² while giving orders to retrieve and bring back to Rome those materials the Fascists had moved to the film studios in Venice. Importantly for the present discussion, the Admiral insisted on repealing the laws which protected the Italian market from the

(American) competitors and arranged for this gentlemen's agreement to be turned into legislative dictum.¹³ And in fact, following this meeting, various laws were enacted. On October 5, 1945, the lieutenant's decree No. 678 "*Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana*" officially abolished all the restricting norms on film distribution (art. 4, 5, 9) and both the ban on dubbing foreign films abroad and the dubbing tax to be paid by film distributors (art. 10).¹⁴

With the authorization of the PWB, the American film companies were able to release in Italian cinemas a considerable number of films, produced during the late 1930s and the early 1940s.¹⁵ Many of these films had been preventively dubbed or subtitled in Hollywood or in New York,¹⁶ and would run in the Italian circuit at least until mid 1946.¹⁷ However, like many other war-related fictional films produced in the US during the 1940s,¹⁸ *Casablanca* was not among the films immediately introduced in Italy by the PWB after its establishment in the new Roman headquarters. Whether under the suggestion of the PWB film section or not, Warner Bros seems to have been waiting for the Italian political and social waters to settle before releasing their film in Italian cinemas, and strategically postponed *Casablanca's* release until the most profitable moment. Distributors might have also decided to wait for Italian film translators and experienced voice-actors to prepare a domesticated dubbed version which could guarantee a successful run of the film in Italian cinemas.

On November 9, 1946, nearly four years after the film's theatrical release in the US,¹⁹ Warner Bros Continental Films applied to the Italian film office (now established under the *Presidenza del Consiglio dei Ministri*) for permission to release *Casablanca* in the Italian commercial film circuit. The theatrical screening of the Italian dubbed version was then authorized, obtaining the obligatory *nulla osta* on January 10, 1947.

2.1. The approval of *Casablanca* in the Post-War Period

Although the decree No. 678/1945 abolished the preventive censorship of film scripts (art. 2), it nevertheless kept in force the Fascist regulations on film censorship (art. 11) that had been promulgated more than twenty years earlier, on September 24, 1923 (the royal decree No. 3287). This decree banned film scenes, facts and subjects:

Offensivi del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza;... contrari alla reputazione ed al decoro nazionale e all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali;... offensivi del decoro o del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del Regio esercito e della Regia armata, ovvero offensivi dei privati cittadini, e che costituiscano, comunque, l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato e incitino all'odio tra le varie classi sociali. (art. 3)²⁰

This regulatory persistence across decades and regimes is extremely significant because it points to an “operational continuity” at the film office in matters of film censorship, a continuity which has similarly been documented for many aspects of institutional life in Italy after the end of the war.²¹ As far as “uncomfortable” foreign films were concerned, the commissions followed the censorship practice customary under the dictatorship:²² both the commissioners working at the film office and those who prepared the Italian versions of foreign films, e.g., distributors, translators, personnel at the dubbing studios etc. (people for the most part active during the regime) would use the post-production stage (translating, re-voicing, visual editing) as a tool to transform and modify any unwelcome content in foreign films.²³

In general, in order to obtain permission to distribute a film in the national cinema circuit, the film distribution or production company applied to the Italian film office with a film screenplay (often sent preventively), and a copy to be examined. After having assessed the suitability of the screenplay, a first commission examined the film and then decided whether to approve fully or partly (with age restrictions or other conditions), or reject the cinematic work. If authorized, the film would be distributed in cinemas. In the case of restrictions or rejection (*approvata con riserva* or *vietata*), the commission often specified the sort of visual or verbal changes to be carried out on the work in order to obtain the authorization. Then the producers or distributors had the option of re-editing the work to comply with the commission's indications, and resubmitting the modified version for a second examination. Otherwise, if the producers or distributors did not agree with the first decision, they could file an appeal and the same film

would be reviewed by a second commission. If the second commission confirmed the first verdict, the screening of the film was prohibited. In order to avoid this ban or to prevent the expensive procedure of cuts and changes at the post-production phase, the distributors usually preferred to carry out the changes after the preventive scrutiny of screenplays and translated scripts which might have preceded the first film examination. Whereas for domestically produced films this meant a further level of censorship at the early stages of a film's production, with regard to imported foreign works the film office's interference could be mainly exercised on the translated scripts of foreign films.

The archival documents of the film file of *Casablanca* include the translated script, the distributors' application and the film office authorization signed by the president of the film commission, Vincenzo Calvino, on January 10, 1947. From the authorization, the Italian edition of *Casablanca* appears to be a case of straightforward approval. A passage from the document reads:

Giudizio: Il film raggiunge una efficacia [*sic*] tensione spettacolare, favorita dalla buona realizzazione e dall'ottima interpretazione. Interessante la particolare ambientazione in una zona marginale della guerra. Poichè nulla da obiettare dal punto di vista politico e morale, si ritiene che il film possa essere ammesso alla programmazione in pubblico. (ref. No. 1440, *Italia Taglia*, MiBAC)

The commission approved the film without any “moral or political” objection, praised the excellent interpretation and the dramatic force of the film, and also made a point of highlighting the interesting “marginal” war setting (in other words, far from the more crucial battlegrounds of Western Europe). It has been discussed that the film's postponed distribution in Italian cinemas is an example of the co-implication of Italian and American economic and political interests during and after the war, so that when the film came out in 1942, it was not released immediately in Italy because of a mix of protectionist measures and commercial strategies. But “as time went by,” when *Casablanca* was ready to be seen in 1947, the scenario had changed. The war was over, and the fascist regime had been replaced by a democratic political

system. However, the personnel of the previous administration were largely maintained at the film office. The same should be said for the voice-actors and the translators who worked in the dubbing industry before and after the war. How did this “operational continuity” affect the Italian edition of *Casablanca* given that the film was approved without any “official” changes or restrictions? The documents found at the *Italia Taglia* archive and the dubbed version still commercially available in DVD can suggest reasons and explanations for the film’s approval.²⁴

3. *The dubbing of Casablanca*

Because the film was not released by the PWB, it had not been translated and dubbed into Italian abroad, but prepared in Rome by the *Cooperativa Doppiatori Cinematografici* (CDC), a cooperative formed mainly by the popular dubbing directors and actors of the 1930s. These film actors and directors started gathering together as early as August 1, 1944 under the lead of Augusto Incrocci, perhaps in the rush to secure themselves a spot in the chaotic post-war reassessment of the Italian film industry, and more specifically in the dubbing (or post-synchronisation) sector.²⁵ The Italian edition of *Casablanca* was one of the CDC’s first dubbing jobs and was commissioned by the Italian film production and distribution company Titanus. *Casablanca*’s dubbing director was the Italian screenwriter and film director Nicola Fausto Neroni, who was also *Capo Ufficio Edizioni* for Warner’s Italian dubbings. The name of the person in charge of preparing the Italian translation and adaptation of the dialogues is not mentioned in the files found at MiBAC. However, recent archival research has revealed that Carlo Silva was credited as the dialogue writer in the opening credits of a 16mm copy of the film.²⁶ Humphrey Bogart/Rick was given the Italian voice of the actor Bruno Persa (who revoiced him also in the Italian version of *The Treasure of the Sierra Madre*, directed by John Huston, and in *The Big Sleep* by Howard Hawks); Bergman/Ilsa’s dialogues were dubbed by Giovanna Scotto, an actress active mainly during the 1940s and 1950s.

Although no document has been found attesting the exact date when the film was translated and re-voiced into Italian, it is very probable that the Italian edition of *Casablanca* had been prepared

between the date of the film’s importation tax [*bolletta d’importazione*], registered on July 4, 1946, and the date of the distributors’ official application for the film’s theatrical release (November 9, 1946).

Contrary to many other film scripts submitted to the film office during the post-war period,²⁷ *Casablanca*’s Italian script produced in 1946 does not contain any visible handwritten alterations. Yet, through a comparative study of the two scripts (the Italian I have found at the archive and the American original) and their respective film versions, a series of manipulations to the original text become evident. Changes were possibly implemented preventively by the hands of the Italian distributors and translators, either in order to prevent the risk of the film’s total rejection or to avoid the costs of further editing and cutting in the case changes to the Italian version were requested after the first examination. Although there is no official evidence that changes were contemplated or requested explicitly by the film commission, it is likely that somebody discussed an Italian edition of the film with the relevant authorities before developing the Italian version and submitting it for approval. Indeed, if the script had been presented for approval, and a final script re-submitted after being modified according to changes suggested by the film commission, these passages would have been documented in the *Casablanca* file at MiBAC. Thus, in this case, changes and cuts might have been effected during the process of translation, before submission of the translated script to the commission, and might have been designed, preventively, by the distributors to limit expense of money and effort (i.e., in the re-editing), and to bring it in line with contemporary film censorship requirements, which, as discussed above, were the same as those of 1923.

Although the war-related setting and characterisations mainly function in the film as a dramatic background to reinforce the hero’s redemption (and America’s intervention in war-torn Europe), many of *Casablanca*’s subjects risked incurring the film’s total rejection by the film office. As the following analysis of a few textual examples from the Italian script will show, *Casablanca*’s Italian dubbed version went through a complex process of manipulation and rewriting of the original contents which targeted 1) references to war crimes and military raids, 2) references to Fascism and to the involvement of

Italians in the war, and 3) the representation of Italian characters in the film.

3.1. War crimes

During one of the opening scenes, a “dark foreigner” (this is the way the character has been labelled in the American script) describes what is going on in the streets of Casablanca to one of the newcomers. As example 1 shows, his reference to military round-ups against civilians was neutralized in the Italian translation by keeping the subject related to the desert, and in particular associating this unoccupied territory with refugees and libertarians. Below **a.** indicates the dialogues in the original version while **b.** shows the corresponding lines in the Italian script:

- 1) The “dark foreigner” talks to the newcomers, while we see a man being shot by the Vichy police because of his belonging to the “Free France” cause:
 - a. “Two German couriers were found murdered in the unoccupied desert. This is the customary round up of suspects.”
 - b. “Hanno trovato due corrieri tedeschi uccisi nel deserto, il deserto non occupato. È la strada di solito battuta dai profughi, libertari.” (2)

A similar pattern of neutralization can be noticed in the next two examples, where the direct and indirect reference to political killings are toned down by making the reference to “Nazis” respectively implicit as in 2 or generic as in 3, where the straightforward expression “in a concentration camp” becomes the more acceptable locution “in a safe spot.”

- 2) Victor Laszlo keeping off the Nazi general Strasser:
 - a. Laszlo: “Even Nazis can’t kill that fast.”
 - b. Laszlo: “Ma non potrete mai ucciderli tutti.” (31)
- 3) Rick talking to the French Captain Renault:

- a. Rick: “I’ll make you a deal. Instead of that petty charge you have on him, you can get something really big, something that would chuck him in a concentration camp for years.”
- b. Rick: “Vi faccio una proposta. Voi avete arrestato Laszlo con un pretesto inconsistente; io invece vi offro un’occasione per arrestarlo e tenerlo al sicuro per anni.” (54)

There are of course several references to Nazis and to the Third Reich in *Casablanca*’s dialogues which were scrupulously maintained in the Italian dubbing. Also, it should be noted that the expression “concentration camp” is always used in the film (eight times in total) in relation to political internment rather than to ethnic genocide. The Italian dub adapter had mostly translated the expression literally as “campi di concentramento” (12, 31, 46, 50, 58), once as “campi tedeschi” (20) and once as “quando ero prigioniero” (47). Perhaps the neutralization choices observed in 2 and 3 should also be related to the technical constraints of the lip synchronization process: in this sense, the rewriting could have been implemented to ensure a believable Italian re-voicing (and, in fact, in these two examples both Henreid/Laszlo and Bogart/Rick are framed in close-up shots).

There are, however, various other adjustments to the Italian translation. One example in particular is indicative of a moralistic tendency toward censoring contents which were considered threatening to the reputation of the Catholic institutions. The tiny correction was made to a one-liner of the French captain Renault, who is trying to enquire about Rick’s past.

- 4) Renault is questioning Rick’s vagueness:
 - a. Renault: “Did you abscond with the Church funds? Or a senator’s wife? I’d like to think you killed a man. It’s the romantic in me.”
 - b. Renault: “Siete fuggito coi fondi di una banca? O con la moglie d’un Senatore? Sarebbe più romantico se aveste un omicidio sulla coscienza” (9).

The ironic hypothesis of “fleeing secretly with the Church’s funds” (which, on the other hand, could also be interpreted as “with the support of the Church”) was transformed into “did you abscond with

a bank's funds." This manipulative interpretation not only has been maintained in the Italian re-edition of *Casablanca* in 1992 (whose dubbed version is the same as the one prepared in 1946), but also kept in the Italian subtitles prepared exclusively for the DVD edition. The fact that both the re-edited dubbed version and the subtitles do not correct this interpretation is unfortunately indicative of the fact that re-editions are not always the result of a research-driven project aimed at restoring the original work in its entirety.

3.2. *Ethiopia and the Spanish Civil War*

As for the references to Fascism, the examples show how a manipulation of the original dialogues in the process of translation has completely removed from the Italian script the references to Italy's Fascist past and the involvement of Italians in the war. In particular, the references to the Fascist presence in Ethiopia and in the fighting against the Republicans in Spain disappear.

- 5) Renault tries to understand the reasons behind Rick's unconvincing isolationism questioning his previous involvement against the Axis forces:
 - a. Renault: "In 1935, you ran guns to Ethiopia. In 1936, you fought in Spain on the Loyalist side."
Rick: "And got well paid for it on both occasions."
Renault: "The winning side would have paid you much better."
 - b. Renault: "Nel '35 avete mandato fucili ai cinesi, nel '36 avete combattuto in Spagna per la Repubblica."
Rick: "Sono stato ben pagato tutte e due le volte."
Renault: "La parte avversa vi avrebbe pagato molto meglio" (13).
- 6) Laszlo talks to Rick, in the attempt to underline Rick's past intervention in "good" causes (here basically repeating what had previously been said by Renault):
 - a. Laszlo: "You ran guns to Ethiopia. You fought against the Fascist in Spain."
 - b. Laszlo: "Avete aiutato i cinesi. Avete combattuto per la democrazia in Spagna" (44).²⁸

In both examples 5 and 6 direct references to the war in Ethiopia in 1935, which ended in the military occupation of Ethiopia by the Italian government, were substituted with a different geographical indication that wanted to recall the contemporary Chinese Civil War. In the first example, further adjustments made sure that the protagonist's role in supporting the Spanish Loyalist side was underlined, by using the expression "per la Repubblica" (capitalized in the original); in addition to this, the defeat of the Republican forces was toned down by rendering the "winning side" (i.e., the Nationalist side, supported by Nazi-Fascist troops) a more discrete "opposing side." Moreover, in the example 6, the mention of Fascism was removed and reworded with the more neutral expression "for democracy."

These political references to Fascism and Italian colonialism were only two isolated cases in the film, but they served a very specific purpose: they were the "Hemingwayan" moments in the film when the public found out about Bogart/Rick's "idealistic unselfishness" (Nachbar 6).²⁹ These lines, repeated twice, dramatized Rick's ambiguous past (apparently, he had always preferred to side with the "underdog") and they gave credibility to his ultimate sacrificial "conversion." These and other more or less overt political references in the film, whether used to criticize Nazi-Fascist ideology or to underline the impracticability of Rick's (America's) opportunistic isolationism ("I stick my neck out for nobody") had the illustrative function, as many other propaganda films produced by Hollywood during the wartime period, to explain to Americans, the home-front filmgoers, the reasons why they were fighting and the need for self-sacrifice in the name of a greater cause.

Thanks to the alternative rewriting observed in 5 and 6, the Italian dub adapter managed to avoid the deletion of this important trait of Rick's personality and to maintain the political tension so crucial in the story. At the same time, the manipulation was targeted well to appeal to Italian post-war filmgoers, because its message stressed how important was for Rick (and for Italians) to fight and to sacrifice for the Republic and for democracy.

3.3. Italian characters

In Italy, the state-regulated practice of dubbing has served many times the purpose of erasing references to anything Italian in a foreign film without hindering the film's release into Italian cinemas.³⁰ Official censorship directed at controlling the negative representation of Italians in film is documented in Italy from 1913 onwards, when the Liberal government of Giovanni Giolitti firstly regulated and taxed the theatrical screening of films in the Italian Kingdom (see the royal decree No. 785 of 25 June 1913 and its overt act No. 532, 31 May 1914). It is well known that during the 1930s unwelcome representations of Italians in film were denied permits for distribution in Fascist Italy: the American crime films *Little Caesar* (WB, 1931) and *Scarface* (UA, 1932) are perhaps among the most popular examples of this preventive censorship. These and others were cases where the talking picture negatively stereotyped Italians for their "innate" corruption or parodied them in buffoonish roles.³¹

The characters impersonating Italians in *Casablanca* have a minor role in the story. We are initially quickly introduced to the pickpocket (at work near the beginning of the film), and to Peter Lorre/Ugarte (the Austrian-Hungarian actor of 1931 *M*), who plays here a crook who stole the letters of transit after killing the German couriers, only to sell them on the black market. These two characters have short lines of dialogue and must have not been recognised as Italians by either the dubbing personnel or the film commissioners as they do not have an evident Italian connotation or accent in the film. Their lines were therefore translated according to those in the original script.

In the film there are two other characters whose Italianness is more evident and relevant for matters of film censorship: the first is the Fascist Captain Tonelli (played by the Italian-American actor Charles La Torre), the second is the dodgy club owner *signor* Ferrari (the British actor Sydney Greenstreet). According to Harnetz (166), it was Warner Bros's head of foreign publicity, Carl Schaefer, to suggest that the unpleasant characters in the film be turned into Italian (e.g., in Burnett's play the character later interpreted by Greenstreet appeared to be Spanish and named Martinez).

The Fascist captain Tonelli is a background character with only few lines of dialogue.³² Overall, the character is given scarce consideration by the French, German and American characters. These attitudes towards the Italian officer indirectly undermine the Italian's military role in *Casablanca* (and, by extension, on the international scene). The first time the Italian officer appears in the film, he introduces himself with vain pomposity (see fig. 1), stepping in front of the French lieutenant Casselle (standing on his left), inappropriately, as the Frenchman has just been introduced to the German major.



Fig. 1 Fascist Captain Tonelli (interpreted by Charles La Torre)

- 7) Captain Tonelli, as he inappropriately introduces himself and literally runs after major Strasser, who, on the other hand, does not look impressed by the Italian's presence and does not attribute any importance to him:
 - a. Tonelli: "Captain Tonelli. The Italian service at your command, major... Abbiamo grande piacere della vostra

presenza, caro maggiore. Il nostro comando è sempre pronto a servirLa.”

b. Ø (3)

While in the original version captain Tonelli switches from speaking English to Italian, and gives a pompous Fascist salute to the German officer, the Italian script **b.** did not report this line because the passage was entirely cut out. The original passage has been re-inserted in the Italian DVD edition, where the original soundtrack in Italian is audible (only the part that La Torre pronounces in English were translated and dubbed into Italian by another dubbing actor whereas the Italian words uttered by La Torre were maintained).

After this scene, Tonelli is mainly seen fooling around with Casselle gesticulating and arguing indistinctly anytime they appear on the scene. The second appearance made by Tonelli (see fig. 2 below) was also subject to cuts.



Fig. 2 Tonelli's Fascist salute

In these last examples the appearance of the Italian officer giving the Fascist salute as well as the line pronounced by the French captain Renault—while sitting with Rick outside the *Café*—made the Italian nationality of the character explicit and for this reason the

sequence was partly edited and the line completely removed. Renault's line will be dubbed by another Italian voice-actor for the more recent DVD edition and the line **c.** re-inserted.

- 8) Renault scoffs at Tonelli as the latter and the French officer pass by arguing indistinctly and gesticulating:
- a. Renault: “If he gets a word in, it will be a major Italian victory.”
 - b. Ø (p. 9)
 - c. Se lo lasciasse parlare, sarebbe una vittoria per l'Italia!

The second Italian character is the owner of the club *The Blue Parrot*, *signor* Ferrari. Ferrari is renowned in Casablanca for being in charge of the city's underworld activities.

- 9) Two unidentified characters in the street, one of them is looking for visas:
- a. Man in the street: “It can be most helpful to know Ferrari. He has a monopoly here on the black market.”
 - b. Uomo: “Potrà esservi utile conoscere il signor Ferak. Egli ha quasi tutto il monopolio del Mercato Nero qui.” (32)
- 10) Ferrari introduces himself to Ilsa and Laszlo:
- a. Ferrari: “As the leader of all illegal activities in Casablanca, I'm influential and respected here.”
 - b. Ferak: “Come capo della borsa nera di Casablanca, ho una rispettabilità da difendere.” (36)
- 11) Ilsa to Ferrari, complimenting his coffee:
- a. Ilsa: “Goodbye. Thank you for the coffee *signore*. I shall miss it when we leave Casablanca.”
 - b. Ilsa: “Buongiorno. E grazie per il caffè, signore. Così buono, non lo berremo mai più.” (39)

If the choice of the Italian surname (9), the appellative *signore* (pronounced *signore* by Bergman) (11), the explicit characterisation linked to underworld activities (compare it with the many examples of Italian gangsterism in US films) (10), and the fact that Ferrari is

seen adulating any women who passes by (a Latin Lover stereotype) were not already undeniable clues of his Italian characterisation, the final mention of the coffee made by Ilsa (11) leaves no doubt about Ferrari's Italianness. Little attempt was made to tone down his illegal operations (*he has a monopoly* > *ha quasi tutto il monopolio...*; *all illegal activities* > *black market*), and intolerable cuts as seen in Tonelli's case had to be avoided mainly because all protagonists, first Rick and then Ilsa and Laszlo, met Ferrari in order to discuss visas for America. Thanks to a simple change, the character's last name was adapted into the foreign/Moroccan sounding name *Ferak*. The change with Ferak was probably suggested by the fact that the character wears for most of the film a Moroccan Fez hat (see fig. 3 below).



Figure 3 Sydney Greenstreet as signor Ferrari/Ferak

The close compatibility of the names Ferrari/Ferak with the dubbing requirements (e.g., lip-synch precision) might have influenced the decision to use a similarly sounding name (qualitative synchronism is to be maintained as far as possible in the re-acting process). The

identity shift also respects quantitative synchronism, that is, each dubbed utterance has to contain roughly the same number of syllables as the original utterance. In this case, the replacement of Ferrari with Ferak would not cause any major hitch to the re-voicing phase and during the final dialogue-track mixage.

This detailed textual analysis of the visual and verbal manipulation of *Casablanca's* dubbing has brought attention to the political power of spoken language in film and to the role that censoring institutions can have in manipulating this language for ideological purposes. The rewriting and visual censorship discussed in this section are quite significant because they are not a reflection of the historical circumstances of the film's release (for example if the political contents of the film had been censored during the dictatorship), but rather of the remnants of the period prior to it (the film was censored under a democratic regime) as part of an "operational continuity" at the government film office and in matters of foreign film distribution and translation.

4. Concluding remarks

In 1985, in an oft-quoted intervention entitled "*Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*," the semiotician Umberto Eco asserted that "*Casablanca* brings with it the scent of *déjà vu* to such an extent that *the spectator is ready to see in it also what happened after it*" (10; my italics).³³ Although in this passage Eco was suggesting that *Casablanca's* cult status derives from the film being an unconscious collage of "intertextual archetypes," we have seen how, in saying that, Eco could not be more *literally* right. The *déjà vu* I am making reference to here, however, would not be triggered by the film's quintessential clichés – for example, the intriguing love triangle set in an exotic war backdrop (in either Paris or Casablanca), or the hero's ultimate redemption through selfless sacrifice–clichés which have contributed to the enduring positive reception of the film in Italy as much as elsewhere.

Whereas American audiences watched the film in 1943, before the war ended, and not long after the "official entry" of the US in the second world conflict (December 1941), we have seen that

Italians, instead, could watch it only in 1947, less than two years after the conflict was over and during a different historical moment—after a poignant, first-hand experience of the conflict and of the difficult post-war reconstruction. Because of this, they were prone to perceive the references to war crimes, Fascism, and the parodic portrayal of Italian characters in the film with a greater sensitivity than did American audiences in 1942. Italian spectators would have experienced *Casablanca* with a different state of mind because for them *Casablanca* had the power to call up the past (‘already seen/experienced’ as the French expression suggests) both visually and verbally: the shameful experience of Italian colonialism, the involvement of Fascist Italy in the war and in war crimes on the side of Nazi Germany, as well as the visceral struggle between Fascists, occupiers and partisans. Borrowing Eco’s idiomatic expression, the feeling of *déjà vu* would have risked triggering, in the Italian audiences, feelings of shame, and discontent, or might have provoked social turmoil.

Both the Italian film commissioners and the American distributors would not want this *déjà vu* to occur in the cinemas nationwide, for political and commercial reasons. According to these political and economic agendas, direct and indirect references to Italy’s Fascist legacy in *Casablanca*’s fictional narrative were edited out from the dubbed version so that the film could receive theatrical distribution during this critical turning point in Italian history. Having *Casablanca*’s Italian edition manipulated in the way discussed above, the film still justified and at that point celebrated American intervention in Europe, but could also be enjoyed, as had been the case a few years earlier in the US, for its highly entertaining narrative clichés.

The censorship of *Casablanca* is a striking example because of the film’s mass popularity and because the intervention is not officially recorded in the case file at the *Italia Taglia* archive. However, this case is only one of many examples of film censorship directed at inhibiting the memory of Fascism and of World War II in Italy in the post-war period and beyond. Just to give a few examples, the German film *L’incrociatore Dresda* (*Ein Robinson*, 1940) was denied public screening authorization on June 25, 1947, because “è evidente come un film del genere non può essere riammesso in circolazione sia per il tipico carattere anti-inglese, sia perchè costituisce un incentivo alla

rivincita del popolo tedesco”; the British film *Il primo dei pochi* (*The First of the Few*, 1942) was authorized on June 26, 1947 with the condition that “sia eliminata nel quarto rullo la scena in cui appare lo staiter [*sic*] in divisa fascista.” In the same year, the state-run film office also motivated the rejection of the Italian film *I trecento della settimana* (directed by Mario Baffico), on July 23, 1947, specifying that “Il motivo del diniego è lo stesso che a suo tempo indusse il P.W.B. a vietare la circolazione della pellicola in questione: costituire [*sic*] essa una esaltazione della campagna militare condotta dall’Italia in Albania nel corso dell’ultima guerra mondiale.”³⁴

These and many other examples witness a complex series of censorship interventions in both Italian and foreign films dealing with fictional World War II narratives. As far as Italian films were concerned, political references could be attentively self-censored by the filmmakers during screenwriting and production: for example, Rossellini’s films *Roma Città Aperta* and *Paisà* were interested more in portraying the Liberation and the Allies’ intervention in Italy than in presenting criticism and parody of the recent Fascist past and of Italy’s war crimes. Besides, in these films, the brutality of dictatorships was shifted over the German characters, as if Italians were not co-implicated but just occupied by vicious and perverted foreigners.³⁵ Foreign films such as *Casablanca*, on the other hand, could (only) be modified during the post-production phase. Consequently, their cinematic portrayal of the public memory of war and of Fascist Italy needed to be modified at the stage of the film’s translation and re-voicing into Italian, and by visual editing.

One would have imagined that a film that incarnated the Americans’ ideal of “doing the right thing” should have been released in its original form in 1947 Italy, given the positive image that the American Allies had in the eyes of many Italians. Instead, the ideological rewriting and censorship of the recent past in the dubbed film is a clear testimony of how Fascist forces were still at work in the post-war period, supporting mechanisms of partial reading and manipulating historical references to the dictatorship and to its negative legacy.

I would like to thank Pier Luigi Raffaelli and the Italia Taglia team in Rome for their pivotal support with the archival research. Many thanks also go to the article's reviewer for the constructive criticism. All the film stills: Casablanca @1943 Turner Entertainment Co. A Time Warner Company. All Rights Reserved.

ENDNOTES

¹ For a well-documented discussion focused on the film's mass popularity and fortune in the US, see Merlock Jackson (33-41).

² On the dispute over the writing of *Casablanca's* script see Harmetz (35-60).

³ Dubbing, intended as a translation practice, consists of a preliminary stage of written translation and adaptation followed by a voice re-acting (or re-voicing) phase in a recording studio when a new dialogue-track is created to replace the original. The re-voicing phase is also often referred to with the term post-synchronization. A subtitled version of *Casablanca* has recently been made available in the Italian DVD special edition which marked the film's sixtieth anniversary.

⁴ See in particular Bordwell's pioneering *Narration in the Fiction Film* (1985) for a detailed study of narrative theory, and Harmetz for a well-documented description of *Casablanca's* production (1993).

⁵ As a consequence, Enic [*Ente nazionale industrie cinematografiche*], instituted earlier in 1935, was now put in charge of the distribution of foreign films in the Italian territory (art. 2). At the beginning of 1940, this control passed to Einape [*Ente nazionale acquisti importazioni pellicole estere*] presided over by Giacomo Dusmet.

⁶ The law No. 692, on May 27, 1940, increased significantly the dubbing fees to be paid by foreign film distributors, from the initial 25,000 Italian lire per dubbed film of 1934 to now 75,000 lire. Moreover, an additional charge of 20,000 was to be paid on each dubbing for any additional 500,000 lire earned by these dubbed films in Italian cinemas (this was fixed between the profit range of 2.5 and 6 million lire).

⁷ According to Quaglietti ("Cinema americano" 313), Columbia, Ufa, R.K.O. and United Artists films could still circulate until 31 December 1940. He indicated 58 films released in 1939, 83 in 1940, 34 in 1941, 8 in 1942 and 2 in 1943. Indeed, other archival sources document that, for instance, Universal films could also circulate without impediment. See ACS, MI, Direzione Generale Pubblica Sicurezza, Direzione Affari Generali e Riservati, massime, b.23, f.4 "Convenzione per facilitare la circolazione delle pellicole cinematografiche e film educativi."

⁸ See the announcement reported in the film journal *Cinema* (Editorial 113), February 25, 1942.

⁹ Since its institution in May 1937, the MCP (until then known as the Ministry for Press and Propaganda) had incorporated the *Direzione Generale per il Cinema* (DGC) and its film censorship office.

¹⁰ On July 3, 1944, almost a year after the formal dismissal of Mussolini on July 25, 1943, the lieutenant's decree No. 163 suppressed the MCP (art.1) and established the *Sottosegretario di Stato per la Stampa e le Informazioni* (art.2), initially led by Giuseppe Spataro. On December 12, 1944, the lieutenant's decree No. 407 modified the undersecretary's denomination in *Sottosegretario di Stato per la Stampa, Spettacolo e Turismo* and placed it under the direction of Franco Libonati. On July 5, 1945, the lieutenant's decree No. 416 suppressed the office (art.1) while permitting its work temporarily (under Giustino Arpesani).

¹¹ See Di Nolfo's historical account of the correspondence between the US government and film producers and distributors prior to this meeting. According to the historian, starting in September 1944, the film distributors were putting pressure on the PWB boards in Italy to open the Italian market to their exports and prevent Italy from re-establishing the Fascist monopoly laws.

¹² With regard to the conversion of the Roman film studios into a war refugee camp between 1944 and 1950 it should be mentioned the recent documentary film *The DP Camps of Cinecittà / Profughi a Cinecittà* (2012) directed by filmmaker and film historian Marco Bertozzi and based on research by Marco Bertozzi and historian Noa Steimatsky.

¹³ See the account given by Quaglietti (*Storia* 41-45) and the detailed report of Admiral Stone's speech in Forgacs and Gundle (135-137).

¹⁴ This decree was signed by Umberto di Savoia, lieutenant of the Reign and by the ministers Ferruccio Parri, Palmiro Togliatti, Mauro Scoccimarro, Vincenzo Arangio Ruiz and Giovanni Gronchi. It was published in the *Gazzetta Ufficiale* on November 3, 1945, No. 132.

¹⁵ A complete official list of these releases has not been traced back in SIAE records and other sources because the activity lay in the hands of the PWB. Quaglietti ("Ecco" 69-70) listed 57 films. Film archives in the US would probably yield some results and shed light on the issue.

¹⁶ 20th Century Fox was also dubbing its films in Madrid because a group of Italian dubbers was blocked in Spain, according to Quagnolo (44). Quagnolo also documents that Universal had been using the Italian facilities during the war until they stopped functioning in September 1943 (61).

¹⁷ See for example a short article published in *Films in Anteprima* in January 1947 which documents that on June 1946 American dubbings were still circulating in Italian cinemas. The passage read: "Gli americani sono sempre convintissimi che nessuno si accorga che essi stessi doppiano in italiano i loro film. Ingenui" (Salvioni 12).

¹⁸ As, for example, *Foreign Correspondent* (UA, 1940, directed by Alfred Hitchcock), which was authorized in Italy on December 17, 1946; *Mrs Miniver* (MGM, 1942, directed by William Wyler) authorized on September 16, 1946; or *Edge of Darkness* (WB, 1943, dir. by Lewis Milestone) authorized on June 26, 1950.

¹⁹ *Casablanca's* theatrical release in the US, originally scheduled for the spring of 1943, was strategically brought forward to November 26, 1942, when the film premiered at the Hollywood Theatre in New York. This way, the theatrical launch

took advantage of the media attention on North-West Africa, caused by the almost coincidental landing of the Allies' in the area (the so called Operation Torch). The film then debuted in Los Angeles on January 23, 1943 and ran throughout the States. See Merlock Jackson (33).

²⁰ Fascist film censorship in turn derived its statute from the laws of the previous Liberal governments which originally regulated and taxed cinematic screenings in the national territory. Compare later in the text.

²¹ See for instance the 23rd issue of *Zapruder* (2010) *Brava gente: Memoria e rappresentazioni del colonialismo italiano*, which traces the various forms of continuity and persistence of colonialism in Italy (Petricola and Tappi). The volume interestingly explores the crucial role of post WWII Italian social and political institutions in the partial, revisionist and opportunistic writing of colonial history.

²² In Mereu ("Censorial Interferences" 294-309). The study looked at censorship practices in the translation of foreign films distributed in Italy during the dictatorship and highlighted the rewriting of film inter-titles and dialogues which contained uncomfortable political, moral, and religious references.

²³ See Mereu (*Dub Debate*). This work focused on the complex interplay between practices of film censorship, domestication and film translation in Italy. Historical archival research revealed striking continuities of concern and practice at the state-run film office during the period 1923-1963.

²⁴ A new examination of *Casablanca* was carried out by the Italian film office and registered on September 28, 1992 (ref. No. 88005, *Italia Taglia*, MiBAC). This more recent scrutiny might have been requested by the distributors following *Casablanca's* re-release in a special DVD edition (with additional video packages such as audio commentaries etc.) which celebrated the film's fiftieth anniversary (1942-1992). The film has not been re-dubbed for the Italian edition in DVD, but only re-edited by adding previous visual and verbal cuts. No indications have been found about the film's adapter or about the studio that restored the cuts in the 1990s.

²⁵ See Caldiron and Hochkofler (83). For an account of how the CDC was born, the personalities involved in the cooperative and the emerging of the CDC and ODI in the 1950s see Di Cola (76-81; 95-111).

²⁶ It is probable that Carlo Silva was in charge of both the draft translation and the subsequent dialogue adaptation. The 16mm copy was most likely prepared during the 1970s and presumably originates from a previously dated 35mm Italian print (yet to be located). Many thanks should go here to Luca Portas, film archivist and conservator at the *Cineteca umanitaria sarda* in Cagliari (Sardinia, Italy), for his expert guidance and support during this later ongoing phase of archival film search and comparative study.

²⁷ An example of this censorship practice can be found in the Italian film script of *Suez* (20th Century Fox, 1938) which obtained authorisation in Italy in August 14, 1946 [ref. No. 1074, *Italia Taglia*, MiBAC]. The case is discussed in Mereu (*The Dub Debate* 184-187).

²⁸ These lines can still be heard in the Italian DVD edition of the film.

²⁹ Here Bogart's character is not presented dissimilarly to Gary Cooper's Robert Jordan in *For Whom the Bell Tolls* (a film very loosely adapted from Hemingway's novel), one of the highest grossing film in the US in 1943 (which was also released in Italy in 1947), and which also stars Ingrid Bergman. As documented in Harnetz (52, 57), it was Howard Koch to be responsible for the political tensions in Rick's character.

³⁰ See Mereu ("Italians in Films").

³¹ Other examples are found in the Italian editions of films such as *The Adventures of Marco Polo* (1938, US, dir. by Archie Mayo), *T-Men* (1947, US, dir. by Anthony Mann), *Kind Hearts and Coronets* (1949, UK, dir. by Robert Hamer), *The story of Esther Costello* (1957, US, dir. by David Miller) etc. On early American films depicting Italian immigrants in New York see at least Giorgio Bertellini's "Black hands and white hearts: Italian immigrants as 'urban racial types' in early American film culture." For a more comprehensive survey of Hollywood's representation of Italians in films see Paola Casella's *Hollywood Italian: Gli italiani nell'America di celluloid* and Peter Bondanella's *Hollywood Italians. Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*.

³² The case of the Fascist officer could have also been grouped in the previous set of examples related to the censorship and rewriting of references to Fascism, but it is discussed under this section for clarity in the exposition.

³³ The paper was originally presented at the Symposium on "Semiotics of the Cinema: The State of the Art" held in Toronto, Canada, on 18 June 1984.

³⁴ The film did not obtain distribution even after various appeals on the part of the distribution company *Nettunia* until February 5, 1955.

³⁵ See the insightful description of the stylistic characteristics, narrative devices and the "politics" at the core of Rossellini's *Roma Città Aperta* in Wagstaff (94-184). On the Italians' shift of responsibilities for war crimes over the "bad" Germans refer in particular to Focardi.

ARCHIVAL FILM REFERENCES

Casablanca - Italian film censorship file ref. No. 1440 and No. 88005 (*Italia Taglia*, MiBAC)

Edge of Darkness (La bandiera sventola ancora) - Italian film censorship file ref. No. 8022 (*Italia Taglia*, MiBAC)

Ein Robinson (L'incrociatore Dresda) - Italian film censorship file ref. No. 2527 (*Italia Taglia*, MiBAC)

First of the Few (Il primo dei pochi) - Italian film censorship file ref. No. 2569 (*Italia Taglia*, MiBAC)

- The Foreign Correspondent (Il prigioniero di Amsterdam)* - Italian film censorship file ref. No. 1596 (*Italia Taglia*, MiBAC)
- Mrs Miniver (La signora Miniver)* - Italian film censorship file ref. No. 1216 (*Italia Taglia*, MiBAC)
- Suez* - Italian film censorship file ref. No. 1074 (*Italia Taglia*, MiBAC)
- I trecento della settimana* - Italian film censorship file ref. No. 2873 and No. 5563 (*Italia Taglia*, MiBAC)

WORKS CITED

- Bertellini, Giorgio. "Black hands and white hearts: Italian immigrants as 'urban racial types' in early American film culture." *Urban History*, 31. 3 (2004): 375-399. Print.
- Bertozzi, Marco, and Noa Steimatsky. *The DP Camps of Cinecittà / Profughi a Cinecittà*. 2012. Documentary film.
- Bondanella, Peter. *Hollywood Italians. Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*. New York/London: Continuum, 2004. Print.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1985. Print.
- Caldiron, Orio, and Matilde Hochkofler. "I Signori degli Anelli." In *Il doppiaggio: Profilo, storia e analisi di un'arte negata*. Ed. Alberto Castellano. Roma: Aidac, 2000. Vol. 1, 82-83. Print.
- Casella, Paola. *Hollywood Italian: Gli italiani nell'America di celluloido*. Milano: Baldini Castoldi, 1998. Print.
- Di Cola, Gerardo. *Le voci del tempo perduto: la storia del doppiaggio e dei suoi interpreti dal 1927 al 1970*. Chieti: èDicola, 2007. Print.
- Di Nolfo, Ennio. "Documenti sul ritorno del cinema americano in Italia nell'immediato dopoguerra." In *Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*. Ed. Saveria Chemotti. Padova: Cleup, 1977. 133-144. Print.
- Eco, Umberto. "Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage." In *In Search of Eco's Roses*. Spec. issue of *SubStance*. Wisconsin: University of Wisconsin Press. 14. 47: 2 (1985): 3-12. Web. Editorial. *Cinema* 136 (1942): 113. Print.

- Focardi, Filippo. *Il cattivo tedesco e il bravo italiano: La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*. Bari: Laterza, 2013. Print.
- Forgacs, David, and Stephen Gundle. *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*. Bloomington: Indiana University Press, 2007. Print.
- Harmetz, Aljean. *Round Up the Usual Suspects: The Making of Casablanca - Bogart, Bergman, and World War II*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1993. Print.
- Mereu, Carla. "Censorial Interferences in the Dubbing of Foreign Films in Fascist Italy (1927-1943)." *The Manipulation of Audiovisual Translation*. Spec. issue of *Meta the Translators' Journal* 57.2 (2012): 294-309. Print.
- . *The Dub Debate: Film Censorship and State Intervention in the Translation of Foreign Cinema in Italy 1923-1963*. University of Reading, 2012. Unpublished PhD thesis.
- . "Italians in Films: Opposing and Negotiating Hetero-Constructed Images of Italianness." In *Interconnecting Translation and Image Studies*. Ed. Luc van Doorslaer, Joep Leerssen, and Peter Flynn. Amsterdam: Benjamins Translation Library, 2014 (forthcoming). Print.
- Merlock Jackson, Kathy. "Playing It Again and Again: Casablanca's Impact on American Mass Media and Popular Culture." *Journal of Popular Film and Television* 27. 4 (2000): 33-41. Web. 1 April 2010.
- Nachbar, Jack. "Doing the Thinking for All of Us: Casablanca and the Home Front." *Journal of Popular Film and Television*, 27. 4 (2000): 5-15. Web. 1 April 2010.
- Petricola, Elena, and Andrea Tappi, eds. *Brava gente: Memoria e rappresentazioni del colonialismo italiano*. Spec. issue of *Zapruder. Storie in movimento*, 23 (2010). Web. Sept.-Oct. 2010.
- Quaglietti, Lorenzo. *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*. Roma: Editori Riuniti, 1980. Print.
- . *Ecco i nostri. L'invasione del cinema americano in Italia*. Torino: Nuova ERI Edizioni Rai, 1991. Print.

- . "Cinema americano, vecchio amore." In *Schermi di guerra. Cinema italiano (1939-1945)*. Ed. Mino Argentieri. Roma: Bulzoni, 1995. 307-328. Print.
- Quagnolo, Mario. *La parola ripudiata: l'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*. Gemona: La Cineteca del Friuli, 1986. Print.
- Salvioni. "Barbanera Cinematografico." *Films in Anteprima* 1.1 (1947): 12. Print.
- Wagstaff, Christopher. *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. Toronto: University of Toronto Press, 2007. Print.

Difficult Years for *Anni difficili* by Luigi Zampa (1948)

1. *Anni Difficili*

Anni difficili (*Difficult Years*), directed by Luigi Zampa in 1948, is one of the films of the 1940s that does not belong among the masterpieces of neorealism.¹ Based on Vitaliano Brancati's short story "Il vecchio con gli stivali" (824-57)² and scripted by Brancati³ with Sergio Amidei, Enrico Fulchignoni, and Franco Evangelisti,⁴ the film is set in Sicily between 1933 and the first years after World War II and very courageously depicts the Italian people's prevailing attitudes towards Fascism before and after the Regime's fall.⁵

The protagonist, Aldo Piscitello (Umberto Spadaro), a municipal employee in the town of Modica, Sicily, is forced by the *podestà* (Enzo Biliotti), on the threat of being fired, to join the Fascist Party. Piscitello becomes a card-carrying Fascist with the approval of his wife, Rosina (Ave Ninchi), and his daughter (Delia Scala), and despite the indifference of his anti-Fascist friends. Furthermore, when the Regime promises a two-thousand-lira prize to employees who have been enrolled in the Party since 1921, Piscitello's wife has his registration backdated in order to get the Party affiliation card as *Squadrista*. His son, Giovanni (Massimo Girotti), is a royal army soldier who takes part in all the wars declared by Mussolini in Ethiopia, Spain, Africa, and Russia. During one of his furloughs, he becomes engaged to Maria (Milly Vitale), the granddaughter of the town pharmacist (Aldo Silvani), and marries her. When the Allies land in Sicily and the armistice is proclaimed, Piscitello loses first his son Giovanni, who is murdered by two retreating Germans, and then his job. In this story, the end of the Regime and of the war do not coincide with a renewal of the political class: with the Allied forces in control, the old *podestà* becomes mayor and fires Piscitello because of his documented status in the Party as a *Squadrista*.

Even such a brief summary reveals why *Anni difficili* has aroused strong opposition on all sides of the political spectrum. The portrayal of Italians that the film conveys does not spare anyone and was quite new in the history of Italian national cinema. In addition

to showing that only the weakest (Piscitello and his son Giovanni) paid the highest price when Fascism fell, it parodies Sicilian anti-Fascism and has no misgivings about the Church's complicity with the Regime. The beginning of the review written by Pietro Secchia,⁶ the vice secretary of the Italian Communist Party (PCI) when the film was released, illustrates the film's unflinching portrayal of society at the time:

Comprendo benissimo come certi dirigenti democristiani ed ex ministri del tempo di Mussolini si scandalizzino per il film *Anni difficili* e furenti di sacra americana indignazione interroghino il Senato e la Camera perché venga tolto dalla circolazione. Ciò che non comprendo è che al coro degli ex ministri, degli ex podestà, degli ex gerarchi riparati sotto l'insegna dello scudo crociato abbiano fatto eco voci di antifascisti attivi e di compagni che, partendo da un diverso punto di vista, qualificano però anch'essi questo film insultante e diffamatorio per il popolo italiano. (Secchia 3)

Since its first appearance at the Venice Film Festival in 1948,⁷ *Anni difficili* has provoked differing opinions among intellectuals and politicians. The film triggered violent reactions among the political right as well as among some Christian Democrats who declared it "antinational" and called for its removal. However, it was openly defended by Giulio Andreotti, the undersecretary to the president of the Council of Ministers, who was also in charge of overseeing and regulating the entertainment industry. The film likewise divided some members of the Communist Party, like Pietro Secchia and Emilio Sereni⁸ (Secchia 3), and was harshly criticized by two film critics from the official newspaper of the PCI, *l'Unità*, Ugo Casiraghi⁹ ("Il festival" 2) and Lorenzo Quaglietti (2). While one of Italy's most authoritative film critics, Guido Aristarco, thundered against the film's *qualunquismo* (political apathy) from the pages of *Cinema* ("*Anni difficili*" 188-89), three young critics from *l'Unità*—Paolo Gobetti (3), Paolo Spriano (3), and Italo Calvino—agreed upon its substantial anti-Fascist quality. Italo Calvino's review, furthermore, was never published by *l'Unità* and remained unpublished until September 2004 when it appeared in the film journal *Millimetri* (11-15) with an

introduction by Luca Baranelli, who reconstructs the debate around the film giving particular attention to the role of the PCI.¹⁰

Despite widespread public success¹¹ and much intellectual consideration, the film remained 'invisible' for a long time, becoming available only in 2008, when the Cineteche of Milan and Bologna, in collaboration with the National Museum of Cinema in Turin and Briguglio Film, promoted its restoration. The film was then produced by the laboratory *L'Immagine Ritrovata*.¹² After its restoration and that of *Il Vigile* (*The Traffic Policeman*, 1960, restored in 2002), two retrospectives were devoted to Luigi Zampa by the International Film Festival of Rome, in 2009, and by the Bologna Il Cinema Ritrovato, in 2011.

This paper will analyze some of the reasons *Anni difficili* provoked such a contentious political debate and subsequently fell into obscurity. On the one hand, the courageous way in which it presented the historical and social events from the thirties to 1948 was particularly uncomfortable for the political arena of postwar Italy. On the other hand, its being forgotten as well as the lack of attention given to its director, Luigi Zampa, might be traced back to the Italian critics' greater interest in *auteur* cinema and in the *commedia all'italiana*, trends to which Zampa's cinema never fully adhered.¹³ This article will thus also determine to which genre this film belongs and examine Zampa's strategy of adaptation.

2. *Zampa's cinema-giornalismo or the "commedia di costume"*

In his review of *Anni difficili*, Calvino proposed a distinction between "cinema-arte" and "cinema-giornalismo."¹⁴ To explain the differences between the two forms, Calvino referred to the literary differences between a poem and a newspaper article.

Anni difficili, film di modestissime pretese artistiche, è un serio e pregevole esempio di "cinema-giornalismo," un saggio di costume pieno di notazioni acutissime sulla vita e sulla cultura di diverse classi e di diverse generazioni in un particolare periodo della nostra storia nazionale, ed i suoi stessi limiti ideologici sono ben netti e significativi e giustificabili storicamente. (Review 11)

Zampa created a “commedia di costume” that takes place in a specific historical context, freely adapting the plot from a literary source to talk openly about Italy and its middle class during and after Fascism. Through Brancati’s short story, the film presents stereotypical figures in order to “dare immagini tangibili agli umori, al moralismo pessimista dell’italiano medio, al suo giudizio sulle epoche recenti, e creare maschere contemporanee comiche o drammatiche” (Calvino, “La paura” 172).¹⁵ However, Zampa does not merely represent characters already present in the short story, he also invents other, perfectly plausible, characters, such as the dramatic figure of Piscitello’s son¹⁶ or the comic figure of his daughter.¹⁷

The subject and the civic-mindedness of the film correspond perfectly to neorealistic themes but the director’s use of actors and style is different. In Deleuze’s terms, while films like Visconti’s *Ossessione* (1943) or Rossellini’s *Paisà* (1946) belong to “time-image” cinema, which is characterized by the slackening of the organic connection between perception and action typical of Hollywood movies, *Anni difficili* belongs to the “action-image” cinema of traditional realism, in which the relations between environment and behavior and between perception and action are consequential (Deleuze, *Cinema 1* 205-15 and *Cinema 2* 1-24). Zampa uses a quick and easy cinematic language that connects immediately with the spectator. It would be inappropriate here to speak of “pure optical and sound situations” (Deleuze, *Cinema 2* 9) or of “the cinema of the seer” (2) because the novelty of Zampa’s style is to be found elsewhere. Having had experience with the mechanisms of comedy first as a screenwriter and later as a director,¹⁸ in the postwar period Zampa explores the themes and outdoor shooting typical of neorealism, developing a language that anticipates the commedia all’italiana.¹⁹ According to Alberto Pezzotta, Zampa’s comic effects come not only from the screenplay and dialogue but also from the composition of the frame and the play between actors (126).²⁰ What produces laughter and at the same time makes the spectator think is the contrast between the empty ideal of Fascism and the wretched reality of Italy during and immediately after the war (134).

Moreover, unlike the neorealist masterpieces, which Andreotti condemned,²¹ *Anni difficili* provides a regrettable yet not tragic or

defeatist image of Italy. The comical and grotesque approach mitigates the bitterness and skepticism of its message. Probably for this reason Andreotti not only gave a *nil obstat* to the film but defended it even after some Christian Democrat senators attacked it for vilifying national dignity.²² Andreotti writes:

È la storia di un povero diavolo che fa le spese di tutti i rivolgimenti politici: purtroppo questa è una realtà che tanti italiani hanno conosciuto e forse raramente capita, come di fronte a questo film, che ognuno, fascista, antifascista o afascista che sia, senta qualcosa che è stata una propria esperienza personale. (“I film italiani” 62)

From this film on, censorship would be much more harsh against Zampa in particular and the depiction of Fascism in general (Pezzotta 51). The reasons for Andreotti’s support for *Anni difficili* may be many, from not having fully understood the freedom with which the film depicts Fascism to the involvement of his friend Franco Evangelisti as one of the screenwriters (Brancati, “Ritorno alla censura” 1534). However, three other reasons should be considered. First, Andreotti was more concerned with the representation of poverty, as in *Bicycle Thieves* (1948), than with the political opportunism depicted in *Anni difficili*. Secondly, the responsibility for Fascism and its consequences are attributed to all Italians. Thirdly, the anti-Fascists in the Sicilian province are represented by a do-nothing intellectual group.

Zampa’s *Anni difficili* does not belong to neorealism because of his comical approach to themes depicted seriously in Rossellini’s and De Sica’s films as well as because of his cinematic language. The ways in which Zampa uses neorealist techniques in a non-neorealist fashion are varied. Zampa inserted archival footage in his film, but not to create the mimesis of reality. As we see in the sequence of Maria and Giovanni’s marriage, documentary inserts are used as a counterpoint to expose the empty promises vaunted by Fascism and its collaborators, including the Church ministers. In contrast to neorealistic cinema, Zampa uses professional actors and the screenplay is well-structured and written in Italian. The thirties and forties are observed from the point of view of a small Sicilian town. Attention is

focused on the characters' individual stories, which are never linked to the larger historical context, as Secchia and Calvino underscored. According to Secchia (3), Calvino felt the film failed to properly insert the individual destinies of the characters into the framework of History "with a capital H" or to take into account the socioeconomic and political factors that were at the root of their personal dramas.²³

However, the debate on the film, rather than focusing on the missed opportunity of analyzing the Regime, was centered on the political-historical critique of the Italians' attitudes toward Fascism. As suggested by Luca Baranelli (11) the debate was especially strong within the Communist Party because at that time it was easier to discuss the public controversy surrounding a still-contentious topic such as Fascism and anti-Fascism through a comedy like *Anni difficili* than through a more intellectual "film d'arte."

3. *The Spectator in the Mirror*

Zampa's comedy realistically as well as courageously depicts the normal behavior of Italians regarding the Regime. According to Goffredo Fofi (110), both Brancati in his short story and Zampa in his cinematic narrative develop a "commedia di costume" as a cruel mirror of Italian society since 1933.²⁴ In the statements of Zampa and Brancati, as in many reviews, the film is often compared to a mirror that shows the point of view of many Italians and allows them to become aware of their condition.²⁵ During the film the spectator is lead through the same process of reflection that gradually awakens Piscitello from his slumber and passive acceptance of Fascism. The mirror is not only a metaphorical device but appears more than once in the film, marking Piscitello's growth and awareness of his choices and their consequences. The first time we see Piscitello in front of a mirror he is wearing normal clothes and he is knotting his tie. While he looks at his image reflected in the mirror he tries to wake up his daughter, who stayed up late reading D'Annunzio's play *La pisanella o la morte profumata*. Piscitello wonders aloud how she will be able to become a serious teacher if she wastes her time reading empty literature. Through the character of the daughter Fascism is depicted as a bookish exaltation conveyed by literary myths.

The second time we see Piscitello looking at himself it is not in a mirror but in the eyes of his son Giovanni, who has just returned home on furlough and does not know his father joined the Fascist Party. Before they meet, a sequence shows Piscitello in the Blackshirt uniform diligently taking part in many Fascist activities, such as parades and military training exercises. Giovanni's astonishment provokes Piscitello's shame and he runs into his bedroom in order to change out of the uniform and to take off his boots.

The third time Piscitello looks at himself is in a real mirror while he is wearing the Blackshirt uniform, and he throws his hat at his own reflection. His anger stems from the fact that the pharmacist has been arrested by the same forces Piscitello represents with his uniform. Then the postcard arrives that draws his son back to the war. These moments mark Piscitello's progressive involvement in Fascism as well as the slow but inexorable process of recognition that will lead the character to confront his guilt and cowardice and acknowledge the casualness with which he and many others joined Fascism.

Vigliacchi, siamo stati tutti. Quelli che battevano le mani in piazza e quelli che fischiarono nascosti in casa. Dovevamo farci buttare in carcere, come hanno fatto certuni—pochi—ma abbiamo avuto paura del carcere, paura di morire, e abbiamo fatto morire i nostri figli. Vigliacchi. Io ho fatto morire mio figlio.

Piscitello's words are no less harsh for attributing the responsibility for Fascism to all Italians. On the contrary, they have a very strong impact on the audience who mirror themselves in Piscitello's despair as the comedy turns into tragedy. Moving now to an analysis of Zampa's strategy of adaptation I will show why the film is a more powerful mirror of society than the short story.

In 1948, Zampa and Brancati had a broader understanding of Italy than the writer had in 1944, when his short story was published. The film expands on the narrative by adding a number of details and characters that intensify the satirical dimension of the plot, where the relationship between Italians and political power, their ability to conceal the truth, their skepticism toward all ideologies, and their *trasformismo* are confidently denounced. Compared to the main plot

line of the short story, the film tightens the criticism directed to the Church by exposing the ambiguity of faith (in the Catholic church and in Fascist ideology), it intensifies the satire against Sicilian, and by extension Italian, anti-Fascism, and it adds the subplot of Piscitello's and the *podestà*'s sons, which mirrors the relationship between the *podestà* and Piscitello, handing it down to the next generations.

The film also explores the relationship between the Catholic church and Fascism more fully. In the short story, Piscitello's wife quotes the Pope, who identifies Mussolini as the man sent by Providence (Brancati, "Il vecchio con gli stivali" 828-29), to convince her husband to join the Party. Paradoxically, the censor asked production to remove this line²⁶ from the film's dialogue but left intact other parts in which the critique against positions taken by the Church during Fascism is even stronger. During Maria and Giovanni's marriage, for example, the priest's words about family are completely discordant with the reality of historical facts. His exaltation of the family as a "tempio vivente" that the young couple have the good fortune to found in "un'Italia prospera, felice, arbitra dei destini del mondo" and "in una pace che si annuncia lunga, feconda, saldissima" is followed by a sequence of archival footage documenting explosions and destruction produced by the war from 1939 until Italy's declaration of war. And when Piscitello is in the hospital awaiting the birth of his grandson, another priest sees no problem in wishing for the death of one's enemies.

Greater space is given in the film to the satirical depiction of anti-Fascism, which in the short story is a reaction against what Piscitello is forced to accept from the *podestà* and his wife. The protagonist's transition from *qualunquista* to opponent of the Regime is rapid and a result of his wife's intrigue. Piscitello's opposition to the Regime is furtive: he insults Fascists behind their backs and spits or urinates on his party affiliation card or his black shirt. Open anti-Fascism, on the other hand, is depicted as consisting of a weak group of people who have never had Party affiliations but who are fascinated or frightened by the Regime, such as the lawyer Padalino, who exclaims: "Caro Piscitello, hanno ragione loro [i fascisti], non vede che vincono?" (838); the chief accountant, who admits that "Questo nuovo berretto con la visiera gli [a Mussolini] s'adatta proprio bene; è stato per me una rivelazione: ha il profilo della vecchia razza latina,

non c'è che fare!" (838); or the pharmacist Platania, who was in exile (*confino*), and asks Piscitello to speak softly for fear of Fascist retaliation if they are overheard.

While in the short story these characters appear only briefly, in the movie they become the parody of provincial anti-Fascism, emblemizing nothing more than a collection of idle chatterers who meet everyday in Platania's pharmacy to discuss the Duce's latest exploits. Their lack of political consciousness is revealed when they are asked to respond to the *podestà*'s demands that the protagonist join the Party.²⁷ The absence of constructive advice and the appeal to the indifference of the masses before the historical process denounce their political and intellectual ineptitude.²⁸ Ironically, the only 'heroic,' but politically meaningless act, is the pharmacist's participation in a demonstration to protest Italy's declaration of war against France and Great Britain (made 10 June 1940), which results in his exile.

After the fall of the Regime the anti-Fascists witness Piscitello's dismissal while they welcome the *podestà* who, now boasting anti-Fascist sentiments, has become the new mayor. The *podestà*'s conversion is an act of political *trasformismo* and as such it is a relevant element in the film (an element made even more significant since in the short story it is the pharmacist, who was persecuted by the Regime, who becomes mayor after Fascism's fall). The tragicomical events extend beyond the life of the main protagonists as Zampa involves their progeny in a destiny of failure and death. Although not a Fascist, Piscitello's son Giovanni is forced to fight in Mussolini's wars only to be killed on liberation day, his dream of a peaceful life in Modica dying along with him. A quiet character, Giovanni is never in violent opposition to the Regime. His acceptance of his fate seems to reflect that of many Italians of the time. On the other hand, the *podestà*'s son is aggressive yet cowardly. He pretends to go to war when he in fact has plans to seduce Piscitello's daughter, who loves D'Annunzio's novels and poetry as well as military glory. Piscitello's son dies because of Fascism, while the *podestà*'s son remains safely home, taking part in Fascist parades, but ready to declare his anti-Fascism as soon as the Regime collapses.²⁹

The attacks against the Church along with the depiction of the ruling class's *trasformismo* and the ineptitude of Southern anti-

Fascists angered Christian Democrats as well as Communists. Behind the defense of Italians that motivated much criticism of *Anni difficili*, there was a fear that such a harmless and yet disquieting depiction of the ruling class's attitudes toward Fascism would be understood by the majority of viewers and lead to widespread dissent leveled at the new political leadership. Popular films that accommodate the necessities and tastes of the audience while at the same time depicting the worst aspects of Italian society, possess a certain persuasiveness that Calvino recognized:

Il film d'arte è una bellissima cosa ma resterà sempre un'opera d'eccezione, è un film che ci facciamo noi altri e poi andiamo a vederlo strizzando l'occhio e schioccando la lingua. Ma il problema interessante del nuovo cinema italiano era vedere se il linguaggio dei Visconti, De Sica, Rossellini, Castellani riusciva a proliferare, se da stile poetico riusciva a diventare lingua corrente, e a dar vita a una buona serie di drammi popolari e di farse popolari di produzione media. Allora si avrebbe avuto la prova che non era solo un movimento culturale ma era dialetticamente legato a un movimento d'esigenze e di gusti nel pubblico. Perciò per me il regista più interessante era Luigi Zampa. Erano forse Steno e Monicelli. Anche Germi, sebbene Germi sappia sempre troppo bene cosa vuole. Ma i film come *L'onorevole Angelina*,³⁰ come *Guardie e ladri*³¹ —che sarebbero stati davvero utili al politico e allo scrittore come a tutto il pubblico che vuol prendere coscienza di se stesso, perché riflettevano movimenti non intellettuali ma, in una certa misura, di massa, esprimevano aspetti spiccioli di anarchismo o di qualunquismo, fermenti ribelli o conformismi tradizionali—sono stati pochi. (“Il realismo italiano” 262)

Films that make people laugh and reflect, provoking a certain—even partial—self-consciousness in the spectator, have been few and far between. This is the reason why it is so important to rediscover a forgotten film like *Anni difficili*. In 1948, it offered Italians a mirror in which to reflect themselves and reflect on themselves. Although the comic and grotesque tone trivializes and dampens the criticism of Italians' shortcomings and traditions and is sometimes comforting, the

film says a lot, honestly and without falsification, about Italian society, about the moods, values, and non-values, and about the philosophy of compromise and the art of getting by (*l'arte di arrangiarsi*) that has characterized Italy from the thirties and forties to the present.

Maria Letizia Bellocchio

RUTGERS UNIVERSITY

ENDNOTES

¹ *Anni difficili* and other films made in the second half of the forties address “pressing problems within Italian society... but some lack the artistic concentration typical of [Neorealist] works and may include a mixture of styles or film genres. Others drift away from a cinema of realism, actual or apparent, toward a more traditional commercial cinema, the very kind of cinema neorealist theoreticians such as Zavattini sought to avoid at all costs.” See the chapter “Exploring the Boundaries of Neorealism” in Bondanella.

² Brancati's short story was first published in 1944 in the journal *Aretusa*.

³ Besides the screenplay for *Anni difficili*, Vitaliano Brancati worked with Luigi Zampa on *È più facile che un cammello...* (*Twelve Hours to Live*, 1950), *Signori, in carrozza* (*Rome-Paris-Rome*, 1951), *Anni facili* (*Easy Years*, 1953), *L'arte di arrangiarsi* (*The Art of Getting Along*, 1954), and the episode *La patente* in the movie *Questa è la vita* (*Of Life and Love*, 1954).

⁴ Franco Evangelisti (1923-93) was a young member of the Democrazia Cristiana (Christian Democratic Party). He was elected to the Italian Chamber of Deputies where he served from 1963 to 1987, and then to the Senate where he served until 1992. He was undersecretary for the president of the Council of Ministers under the cabinets led by Giulio Andreotti.

⁵ *Anni difficili*, 1948. Director: Luigi Zampa. Script: from Vitaliano Brancati's “Il vecchio con gli stivali” (“The Old Man and His Boots”). Screenplay: Sergio Amidei, Vitaliano Brancati (and Luigi Zampa, unmentioned in the credits). Collaborators on screenplay: Franco Evangelisti, Enrico Fulchignoni. Cinematography (b/w, 1:33.1): Carlo Montuori. Production Designer: Ivo Battelli. Costume Designer: Giuliana Bagni (unmentioned in credits). Music: Franco Casavola, directed by Ugo Giacomazzi. Editing: Eraldo da Roma (Eraldo Judiconi). Sound Director: Mario Amari. Assistant Directors: Francesco De Feo and Mauro Bolognini. Makeup: Euclide Santoli. Production: Briguglio Film. Origin: Italy. First public projection: 4 September 1948 (Mostra del cinema di Venezia). Distribution: Fincine. The English-language version of *Difficult Years* includes a narration written by Arthur Miller and performed by John Garfield.

⁶ Pietro Secchia (1903-73) was an anti-Fascist Italian politician and a historian of the PCI and Resistance. After World War II, he assumed crucial positions within the PCI, including Vice Secretary (1948-55), Deputy of the Constituent Assembly, and Senator. Also, he was in charge of the party's organization and Propaganda Division from 1946 to 1954.

⁷ At the Venice Film Festival that year, *Anni difficili* won the Coppa Enic.

⁸ Emilio Sereni (1907-77) was an anti-Fascist Italian politician and a historian of agriculture. As a member of the Central Committee of the PCI (1946-75), he was charged with the party's organization and cultural activities. He also served in the Constituent Assembly for the Italian Republic, was Minister for Postwar Assistance (1946-47) and Minister of Public Works (1947), and he was made a member of the Senate in 1948. He directed the journal *Critica Marxista* from 1966 to 1976.

⁹ Casiraghi would later change his opinion on *Anni difficili*, see "Non c'è via di scampo per Piscitello?" and "Quel galantuomo di Zampa" (31).

¹⁰ According to Luca Baranelli's introduction, "Gli anni difficili di Italo Calvino" (1-11), from a political point of view the most interesting part of the debate was in the PCI journal *Vie Nuove*, directed by Luigi Longo. The debate within the PCI was very lively and revealed unexpected points of view. For example, Pietro Secchia, who was generally faithful to the PCI's party line, had a very open attitude towards *Anni difficili*, as the quotation from his review of the film shows. In contrast, the intellectual Emilio Sereni criticized the film because it denigrated the civic-mindedness of the Italians and represented southern anti-Fascism as false and inconsistent. Also, Baranelli suggests that the reasons why Calvino's review was not published might have been political. On the one hand, Calvino intervened in the debate and recognized the substantial anti-Fascism of the film, citing Pietro Secchia without mentioning the position of Emilio Sereni. On the other hand, the party did not like the fact that Calvino affirmed that the Fascist Regime had not been fought by communist workers but by American allies, as the movie shows.

¹¹ *Anni difficili* earned 294 million lire and was the third highest-grossing film in Italy in 1948.

¹² Completed in June 2009, the restoration was made possible thanks to a positive original print nitrate preserved by the Fondazione Cineteca di Milano, a duplicate safety kept at the British Film Institute in London, and a negative made available by Site srl Briguglio Film. The restoration was carried out in digital 2K resolution. As for the digital restoration of the audio, the laboratory used the copy belonging to the Fondazione Cineteca di Milano and a positive safety kept at the Swiss Film Archive in Lausanne.

¹³ See also Pezzotta (14). After my presentation of this paper at the NeMLA convention on 15 March 2012, Pezzotta's essay on Luigi Zampa was published later that same year, in July. This book confirms some of my own conclusions and in many cases adds information and insights that are very useful to the reconstruction of what happened to *Anni difficili* and its director. Before Pezzotta's text, the last book on Zampa, written by Domenico Meccoli, was published in 1956.

¹⁴ On the distinction between "cinema-arte" and "cinema-giornalismo," see also Calvino, "Realismo italiano" and "Non credo."

¹⁵ I quote from Calvino's review of another Zampa's film, *La romana (Woman of Rome)*, 1954), because Calvino's words fit perfectly with *Anni difficili* too.

¹⁶ In his review of *Anni difficili*, Calvino says that one of the most interesting things about the film is the representation of young people who had grown up under Fascism: "tutto il film potrebbe essere definito un atto d'accusa delle nuove generazioni contro quelle che le hanno immediatamente precedute." About Giovanni, Calvino writes: "Il figlio sempre in guerra, che non è fascista ma che giudica il fascismo con pensosa moderazione ('Mussolini non sarà così cretino da fare un'altra guerra...') 'Erano idee sbagliate ma molti ci credevano...'), il figlio che ci lascia la pelle proprio all'ultimo, è un sobrio e verissimo ritratto d'una generazione. La realtà della guerra lo fa guardare con distacco a tutte le pompe retoriche del regime, ma d'altra parte l'antifascismo parla un linguaggio che non è già più il suo, il linguaggio di un'altra generazione, con problemi a lui sconosciuti. È solo e indifeso, pur con il suo buon senso e la sua forza; tutti i suoi ideali sono in un semplice sogno casalingo; e morirà sacrificato da ambizioni altrui" (14).

¹⁷ About Piscitello's daughter, Calvino writes: "Un altro ritratto assai vero storicamente, anche se caricaturato e non sobriamente realistico come l'altro, è la figlia lettrice di romanzi dannunziani, portata al fascismo da attrazioni di 'cultura,' o meglio di 'gusto.' Poi verranno i due disumani marmocchietti gallonati della Farnesina; ma son ragazzi e avran tempo a salvarsi, o a perdersi" (14).

¹⁸ Under Fascism Zampa wrote many scripts in the "telefoni bianchi" style and directed several films. Between 1939 and 1943 Zampa collaborated on the screenplays of Max Neufeld's *Mille lire al mese* (1939), Mario Soldati's *Dora Nelson* (1939) and *Tutto per la donna* (1940), Carlo Ludovico Bragaglia's *Un mare di guai* (1939), Enrico Guazzoni's *Ho visto brillare le stelle* (1939), Mario Camerini's *Centomila dollari* (1940), Camillo Mastrocinque's *La danza dei milioni* (1940), Sándor Szlatinay's *Il capitano degli Ussari* (1940), Gennaro Righelli's *Manovre d'amore* (1941), and Marco Elter's *Gli ultimi filibustieri* (1943). He directed three comedies (*L'attore scomparso*, 1941, *C'è sempre un ma!* and *Signorinette*, both 1942), and two period films (*Fra diavolo*, 1942 and *L'abito nero da sposa*, 1945).

¹⁹ Enrico Giacovelli includes Zampa's *Anni difficili* and *Anni facili* among realistic (or "cattiviste") comedies that create a bridge between neorealism and commedia all'italiana (82).

²⁰ See also Casiraghi, "Quel galantuomo di Zampa": "La verità è che Zampa inaugurava fin da allora un genere di cinema senza dubbio legato al neorealismo, ma che anticipava la commedia all'italiana" (31).

²¹ On Andreotti's opposition to neorealism, see Sedita (51-70), and Andreotti ("Piaghe sociali").

²² On censorship and *Anni difficili* see the chapter "La censura, le istituzioni e la società" in Pezzotta (46-52). Andreotti gave a *nil obstat* to the film despite concerns expressed by the Head of the Central Office for Cinematography. Moreover, in spite

of the protests of Christian Democrat senators Emilio Battista, Mario Cingolani, and Giuseppe Magliano and of the Social Democrat Giovanni Persico, Andreotti denied that the film offended national dignity arguing that “è un’esposizione (che qui non ci interessa di valutare da un punto di vista tecnico-artistico) di situazioni comuni e stati d’animo fatta con un senso notevole di misura e con mano molto leggera” (qtd. in Pezzotta 51 and 230. See also Andreotti, “I film italiani”).

²³ “[. . .] Ma delle grandi cause di tutta questa situazione: il capitale finanziario da una parte e le lotte operaie e bracciantili dall’altra, e ancora le lotte tra i vari capitalismi nazionali su scala mondiale, non si ha coscienza: non si sa che sono questi fatti a muovere la storia e che il piccolo dramma di Piscitello si salva dalla sterilità e dal fatalismo solo se si aggancia a questi grandi fatti, solo se si aggancia alla Storia.” (Calvino, Review 13).

²⁴ It is a mirror “nel senso ‘russo,’ nel senso di uno ‘specchio’ crudele e, se necessario, estremo della realtà sociale del tempo” (Fofi 110).

²⁵ The metaphor of the mirror occurs many times in the debate surrounding *Anni difficili*, see Pezzotta (126, 127, 128, 132). In *Corriere della sera* (28 October 1948) Brancati said: “Perché difatti non esiste una commedia del costume in Italia? Perché la commedia del costume è uno specchio, e il pubblico italiano non vuole che il sipario si alzi su uno specchio in cui possa mirare se stesso” (Brancati, “Diario Romano” 1385). In the *Gazzetta di Parma* (20 January 1949) Attilio Bertolucci wrote: “È un film importantissimo, che mette il sale amaro e antico della satira su tante ferite non ancora chiuse della nostra vita: speriamo che serva a qualcosa, in questa lunga convalescenza. Che fascisti e antifascisti di scarso coraggio abbian ritratto inorriditi il volto da uno specchio così esemplare, nessuna meraviglia. Perché *Anni difficili* ci mostra con esemplare impassibilità il grottesco del ventennio nero, non risparmiando neppure i resistenti del retrobottega del farmacista, avversari abbastanza meschini e faciloni di una dittatura meschina e faciloni” (Bertolucci, *Riflessi da un paradiso* 251).

²⁶ Censorship gave a *nihil obstat* to the movie provided that the production removed the dialogue about the pope and Mussolini that was in the screenplay and had been taken directly from the short story: “E il papa? Che cosa ha detto il papa? Che quell’uomo l’ha mandato la Provvidenza.” In the final version of *Anni difficili*, the dialogue becomes: “Sai cosa ha detto Don Calogero? Che quell’uomo l’ha mandato la Provvidenza,” ascribing the association between Mussolini and Providence to a priest instead of the pope.

²⁷ This dialogue between the *podestà* and Piscitello depicts Piscitello’s resistance, however timid, to joining the Fascist Party: “Piscitello: Io non ho mai fatto politica... se potessi non... Podestà: Ma lei è impazzito! Ma lo sa che ci sono degli ex deputati, degli ex ministri che darebbero un occhio della testa per essere iscritti al partito e lei si fa pregare. Ma cos’è ci sputa sopra lei al Duce e al Fascio? Piscitello: Signor podestà sua eccellenza il Duce è Dio e io, con rispetto parlando, sono merda ma mi sono sempre trovato bene a non fare politica, creda. Podestà: Arrivederci Piscitello, arrivederci e a domani. Poi domani mi farà sapere se preferisce rimanere al suo posto o cambiare mestiere.”

²⁸ This dialogue shows how the characters are generally ineffectual when faced with political and intellectual matters: “Piscitello: Secondo loro che cosa dovrei fare? Onorevole: Caro Piscitello, è facile fare la domanda ma non è facile rispondere. Lei ci pone un quesito che trascende il caso personale, un quesito che affonda le radici nella storia. Avvocato: ... D’altra parte dare dei consigli come si fa. In linea di massima l’ideale sarebbe resistere, lottare... è dall’unione delle forze individuali che nasce la forza collettiva, quella che sola può abbattere la dittatura. Ma sarebbe necessaria l’unione di tutte le forze popolari e questo purtroppo... Un altro: Capisco a cosa vuole alludere avvocato ma ci tengo a riaffermare che se questa unione non c’è stata la colpa non ricade sulle nostre spalle. Onorevole: Io non ho fatto nessuna insinuazione. È lei che ha la coda di paglia. Un altro: Oh avvocato, potrei citare a memoria certi suoi discorsi alle elezioni del ‘21...” The conversation becomes animated and turns to the subject of personal responsibility with everyone forgetting about Piscitello until he interrupts, asking “Scusate ma che mi consigliate di fare?” To which all respond that it is up to him, and him alone, to decide. “Ah già, caro Piscitello qui è lei che deve decidere, lei e soltanto lei, capisce?”

²⁹ The character’s attitude reminds me of the *Squadristi*’s attitude described by Brancati in his short story: “Credo che anch’egli [Piscitello] fosse in Piazza Venezia, quando Mussolini domandò agli squadristi se amassero la vita comoda, e quelli appunto perché l’amavano teneramente, e non volevano essere incomodati da questurini, risposero con un urlo: No! Non l’amiamo, la vita comoda! Vogliamo la guerra! Ci piace star male!” (841).

³⁰ *Angelina* (Dir. Luigi Zampa 1947).

³¹ *Cops and Robbers* (Dir. Mario Monicelli and Steno 1951).

WORKS CITED

- Andreotti, Giulio. “I film italiani nella polemica parlamentare.” *Bianco e Nero* 9.10 (December 1948): 62. Reprinted in Cosulich, Callisto ed. *Storia del cinema italiano*. Vol. 7 (1945-1948). Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003. 550-51. Print.
- . “Piaghe sociali e necessità di redenzione.” *Libertas* (28 febbraio 1952). Reprinted in De Giusti, Luciano ed. *Storia del cinema italiano*. Vol. 8 (1949-53). Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003. 563-64. Print.
- Anni difficili*. Dir. Luigi Zampa. Fincine, 1948.
- Aristarco, Guido. “Anni difficili.” *Cinema* 6 (15 January 1949): 188-89. Print.
- Baranelli, Luca. “Gli anni difficili di Italo Calvino.” *Millimetri* 6/7 (2004): 1-11. Print.

- Bertolucci, Attilio. *Riflessi da un paradiso. Scritti sul cinema*. Ed. Gabriella Palli Baroni. Bergamo: Moretti & Vitali, 2009. 251-52. Print.
- Bondanella, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1985. Print.
- Brancati, Vitaliano. "Diario romano." *Corriere della sera* (28 October 1948). Reprinted in *Racconti, Teatro, Scritti giornalistici*. Ed. Marco Dondero. Milan: Mondadori, 2003: 1385. Print.
- . "Ritorno alla censura (1952)." *Romanzi e Saggi*. Ed. Marco Dondero. Milan: Mondadori, 2003. 1534. Print.
- . "Il vecchio con gli stivali (1944)." *Opere 1932-1946*. Ed. Leonardo Sciascia. Vol. 1. Milan: Bompiani, 1987. 824-57. Print.
- Calvino, Italo. "Non credo nei film tratti dai romanzi." *Stasera* II.58 (8 March 1962): 5. Print.
- . "La paura di sbagliare." *Cinema Nuovo* 3.43 (25 September 1954): 172. Print.
- . "Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa." *Cinema Nuovo* 2.10 (1 May 1953): 262. Print.
- . Review of *Anni difficili* by Luigi Zampa (1948). *Millimetri* 6/7 (2004): 11-15. Print.
- Casiraghi, Ugo. "Il festival del cinema si è chiuso ieri a Venezia" *l'Unità* [Milan] (5 September 1948): 3. Print.
- . "Non c'è via di scampo per Piscitello?" *l'Unità* [Milan] 29 December 1948: 3. Print.
- . "Quel galantuomo di Zampa." *Panorama* 16-31 (October 1991): 31. Print.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. Print.
- . *Cinema 2: The Time Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Print.
- Fofi, Goffredo. "Vitaliano Brancati." *Vitaliano Brancati. Da Via Etna a Via Veneto*. Rome: Fahrenheit 451, 2001. 107-18. Print.
- Giacovelli, Enrico. *Breve storia del cinema comico in Italia*. Turin: Lindau, 2006. Print.
- Gobetti, Paolo. "'Anni difficili' film antifascista." *l'Unità* [Turin] (16 January 1949): 3. Print.

- Meccoli, Domenico. *Luigi Zampa*. Roma: Edizioni cinque lune, 1956. Print.
- Pezzotta, Alberto. *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*. Bologna: Edizioni della Cineteca di Bologna, 2012. Print.
- Quaglietti, Lorenzo. "Le Prime: *Anni difficili*." *l'Unità* [Rome] (20 October 1948): 2. Print.
- Secchia, Pietro. "Polemica su un film italiano. *Anni difficili*." *Vie Nuove* 44 (7 November 1948): 3. Reprinted in Cosulich, Callisto ed. *Storia del cinema italiano*. Vol. 7 (1945-1948). Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003. 547-48. Print.
- Sedita, Giovanni. "Giulio Andreotti e il Neorealismo. De Sica, Rossellini, Visconti e la guerra fredda al cinema." *Nuova Storia contemporanea* 16.1 (January-February 2012): 51-70. Print.
- Sereni, Emilio. "Anni difficili e discorsi facili." *Vie Nuove* 45 (14 November 1948): 3. Reprinted in Cosulich, Callisto ed. *Storia del cinema italiano*. Vol. 7 (1945-1948). Venezia-Roma: Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003. 548-49. Print.
- Spriano, Paolo. "Un film che fa discutere." *l'Unità* [Turin] (19 gennaio 1949): 3. Print.

Curzio Malaparte e l'Italia del secondo dopoguerra.

1. Premessa

Curzio Malaparte attraversò gli anni del fascismo, della guerra e della guerra di liberazione non senza ambiguità e contraddizioni. Con Mussolini e con il fascismo il rapporto fu spesso conflittuale e ripetutamente lo scrittore sembrò cadere in disgrazia per poi ritornare prepotentemente sulla scena letteraria e giornalistica. Arrestato nel 1933 e condannato al confino (pena che non scontò mai completamente), nel 1939 fu inviato in Africa per documentare il successo della colonizzazione italiana in Etiopia.¹ Mandato a combattere sulle Alpi contro i francesi nell'estate del 1940, riuscì poi a farsi spedire in Grecia per giustificare, dalla pagine del *Corriere della Sera*, la necessità dell'invasione nell'autunno dello stesso anno. Attraversò poi i Balcani e l'Europa orientale, documentando la progressione del conflitto con grande acutezza di giornalista e con pagine di straordinaria qualità espressiva. E spesso il racconto che della guerra totale affidò alle pagine del quotidiano milanese fu palesemente divergente rispetto alla narrazione della guerra che il fascismo, attraverso il Ministero della Cultura popolare, impose alla stampa nazionale. In più occasioni le sue corrispondenze (soprattutto quelle da Leningrado assediata) suscitarono le rimostranze dell'esercito tedesco o furono bloccate dalla censura. Rientrato in Italia dalla Svezia, all'indomani della caduta di Mussolini, subì l'arresto da parte del Governo guidato da Badoglio, poiché ritenuto pericoloso e sovversivo. Ritornato a Capri, nella sua *Casa come me* a Punta Massullo, sul finire del 1943 fu nuovamente arrestato in almeno due occasioni per i suoi trascorsi fascisti.² Ma nel 1944 lo ritroviamo in viaggio proprio con l'esercito dei liberatori, che l'aveva voluto in carcere a Napoli, in qualità di ufficiale di collegamento del Comando americano del *Peninsular Base Section*.³ In questa veste raggiunse il capoluogo toscano, raccontandone la liberazione sulle pagine dell'*Unità*, voce ufficiale del Partito comunista, mentre il fascismo, ricostitutosi nell'Italia del nord, lo metteva al bando, vietando la diffusione delle sue opere.⁴ Finita la guerra, dovette attraversare la stagione delle epurazioni. Ne

uscì indenne. La vicenda giudiziaria che lo aveva portato a difendersi presso la Corte d'Assise straordinaria di Firenze si concluse nel marzo del 1946. Scrisse a Prezzolini: “da molti mesi vivo in uno stato di disgusto e di pessimismo, e solo da pochi giorni comincio a rimettermi” (Lettera: Firenze, 13 marzo 1946).

Insomma, Curzio Malaparte, nome d'arte che iniziò ad utilizzare dalla metà degli anni Venti sostituendo così l'originario Kurt Erich Suckert, dovette affrontare il lungo dopoguerra italiano, le incognite della democrazia e i cupi scenari che si profilavano in Europa nel delicato equilibrio della Guerra fredda con questo ingombrante e non sempre lineare passato. Indubbiamente coinvolto nell'esperienza fascista sin dagli esordi e interprete di un fascismo *integrale*, come ebbe a definirlo egli stesso, antidemocratico, antiliberal e antisocialista,⁵ non avendo mai fatto pubblica manifestazione di pentimento in un'Italia che voleva di colpo recidere ogni legame con il passato ventennio, proprio mentre iniziava a riscuotere il successo internazionale di *Kaputt*, uscito nel 1944 quando l'Italia era ancora attraversata dalla guerra, Malaparte non sembrò trovare una collocazione né uno spazio nel panorama culturale nazionale.

Lo scrittore aveva bisogno di allontanarsi dall'Italia e dal clima di sospetto che circondava la sua persona. L'occasione gli fu offerta nella primavera del 1947. Riferì a Giuseppe Prezzolini, allora residente negli Stati Uniti, di aver firmato un importante contratto con il giornale francese *Paris-Presse*, per il quale avrebbe dovuto realizzare grandi *reportages* internazionali (parlò di viaggi in Spagna, in America, in Cina; Lettera: Capri, 16 Maggio 1947). “Ora,” annunciò ancora a Prezzolini, “comincia un nuovo periodo di lotta, contro una tirannia forse peggiore di quella ormai passata, ed è la tirannia dell'imbecillità piccolo borghese e della bestialità comunista” (Lettera: Capri, 13 giugno 1947).

Dalla Francia, da Parigi, Malaparte continuò a seguire con interesse le vicende italiane: il modo in cui il suo Paese cercava di risollevarsi dalle rovine morali e materiali lasciate dal fascismo e dalla guerra; il modo in cui tentava, affannosamente, di fare i conti con la propria storia recente; l'ascesa di una nuova classe politica, che aveva necessariamente dovuto attraversare il fascismo; il tentativo di costruire una moderna democrazia, nel complicato contesto internazionale condizionato dalla competizione tra Usa e Urss.

Questo interesse è documentato da una pluralità di testi, di genere diverso, di cui in questa sede si intende dare conto e notizia. Scritti poco fortunati, in verità, che non hanno goduto di grande attenzione da parte della critica, forse perché fortemente condizionati da una vena polemica, certamente perché molto legati al contesto storico in cui videro la luce e che nulla aggiungono a quella scrittura letteraria, che tocca i più alti vertici nei romanzi *Kaputt* e *La pelle*. E tuttavia ci sembra che questi testi rappresentino un interessante documento del complesso, spesso contorto e ambiguo, itinerario ideologico di un grande intellettuale del Novecento, che sino alla morte continuerà a destare stupore, se non addirittura scandalo, per iniziative culturali azzardate e posizionamenti imprevedibili.

2. L'Italia vista da Parigi

Malaparte approdò dunque a Parigi nel mese di giugno del 1947. Come gli era capitato molte volte in passato, mutò i programmi iniziali e si lanciò in nuovi progetti. Lasciava l'Italia “nauseato”, come scrisse a Prezzolini (da citare: Lettera: Parigi, 11 marzo 1948). Troppo compromesso con il fascismo, senza aver mai fatto un pubblico atto di pentimento né uno di quei salti acrobatici da “canguri giganti” (così Mussolini definì quegli intellettuali che si erano affrettati a “saltare” il fosso dopo il 25 luglio 1943 scoprendosi improvvisamente antifascisti),⁶ Malaparte era stato fatto oggetto di una vera offensiva da parte della cultura della nuova Italia democratica (Pardini 317). E gli faceva paura il clima da guerra civile da cui il Paese sembrava incapace di liberarsi. Alla resa dei conti con il fascismo, condotta in modo sbrigativo e sommario, fece infatti seguito lo scontro durissimo tra cattolici e comunisti per le elezioni del 18 aprile 1948.

Manifestò le sue preoccupazioni in una lettera scritta appunto alla vigilia di quelle elezioni, nel mese di marzo, all'amico Prezzolini, anche lui lontano dall'Italia da molti anni:

Sono nauseato del mio, del nostro paese. Gli Italiani sono incorreggibili. Io mi ci trovo bene in Italia: vivo a Capri, in una casa lontana quaranta minuti dalla prima casa abitata, non vedo che rocce, alberi, mare, nuvole. Ma appena esco di lì, mi prende un specie di insofferenza, mi sento soffocare, e poi, ho

paura. Tutti hanno paura, in Italia. Di che? Di mille cose, ma di una sopra tutto: della facilità con la quale in Italia si rovina la gente, si arresta la gente, si ammazza la gente. È un paese da secoli governato dalla polizia, e sarà sempre così. E quando dico polizia intendo strumento della meschinità, della cattiveria, della gelosia, della doppiezza, del tradimento universali del nostro popolo. Non è una mia impressione, è l'impressione di tutti. Tu non puoi immaginare a che punto sia giunta la sopraffazione legale e illegale. Naturalmente, chi ci va e non conosce gente e cose, forse non se accorge, distratto com'è da tante cose. Ma un Italiano non si sbaglia. Un esempio? Se non sei qualcuno, il passaporto non lo riesci ad avere. Un operaio, un uomo, o donna, del popolo, non riesce ad avere il passaporto per andarsene, per esempio, a trovare un parente fuori d'Italia. Se sei qualcuno, subito. Se no, no. Ed è questo disprezzo in cui lo Stato tiene il popolo italiano, quel che più mi fa schifo. Possibile che non si riesca mai ad esser liberi? Non ti dico della criminalità più o meno politica e sociale di certe regioni. In Puglia, l'anno scorso, ho visto cose da cannibali. Le stesse cose a Milano, in Aprile 1947. Non succederà nulla, ma se succedesse qualcosa in Italia, avverrebbero cose orribili, mai viste neppure in Russia. E molta parte di responsabilità ce l'ha la politica alleata in Italia, fra il 1943 e il 1945. Hanno armato tutta la canaglia: e ora come disarmarla? (Lettera: Parigi, 11 marzo 1948)

Dalla Francia, dunque, Malaparte seguiva ciò che accadeva in Italia con apprensione. Restò scettico riguardo alla capacità degli italiani di tagliare i ponti con il proprio passato:

Depuis bientôt deux semaines, je lis chaque matin, dans la presse internationale, l'annonce câblée de Rome, de Londres, de New York, d'une révolution imminente en Italie. En ce moment même, tandis que j'écris ces lignes, ma radio, mise en veilleuse, me parle en italien, d'une voix un peu rauque, des émeutes et des grèves qui troublent l'Italie. Je ne suis pas prophète, je ne prétends pas révéler l'avenir; mais je suis Italien, je connais bien mon pays, et l'idée d'une révolution en Italie me trouve sceptique (...). Certes, la situation alimentaire est grave, les difficultés économiques et

financières sont lourdes, et grande la jalousie mutuelle des partis politiques, considérables, à certains égards, l'inexpérience de la toute nouvelle classe dirigeante (je l'appelle nouvelle pour lui faire plaisir). Par conséquent, la confusion des esprits, des langages, des ambitions, des programmes, des rancunes, des espoirs et des désillusions est énorme.⁷ (*Deux chapeaux* 21-22)

Così scrisse in un volumetto polemico pubblicato nel mese di giugno del 1948 in Francia e intitolato *Deux chapeaux de paille d'Italie*. I due cappelli di paglia, copricapo, spiega lo scrittore, molto utile agli italiani che hanno sempre la testa calda, sono elevati a simbolo del passaggio storico che il Paese ha attraversato e sta attraversando: per venticinque anni, si legge nella breve prefazione, la moda nazionale fu quella del cappello fascista; negli anni in cui furono scritte queste pagine, invece, prevalse la moda del cappello antifascista.

Voici deux chapeaux dont je coiffe aujourd'hui les hommes du fascisme et les hommes de l'antifascisme. Non pas les morts, mais le vivants: ceux qui ont survécu, ceux qui se survivent, ceux qui ne survivront, hélas! jamais. Ce sont deux chapeaux de paille d'Italie.⁸ (*Deux chapeaux* 18)

Gran parte delle pagine ivi raccolte furono datate "Paris, novembre 1947." Lo stesso autore, nel testo che aggiunse a questa ampia prima parte, ricordò come quelle sue riflessioni fossero il risultato di un'operazione di montaggio di scritti già pubblicati sulla rivista francese *Paris-Presse* su quella italiana *Tempo* e sul giornale svizzero *Gazette de Lausanne*. Su quest'ultima testata, infatti, erano stati ospitati, all'inizio del 1948, cinque articoli dedicati all'Italia del dopoguerra e ai suoi nuovi protagonisti: "L'Italie sans masque," 23 gennaio; "Les nouveaux messieurs," 27 gennaio; "Portrait de Palmiro Togliatti," 31 gennaio; "Portrait d'Alcide De Gasperi," 6 febbraio; e "Du pouvoir considéré comme une fin politique," 9 febbraio.



Fig. 1 Cover of the first edition of Curzio Malaparte, *Deux chapeaux de paille d'Italie*, 1948.

L'interpretazione che Malaparte offrì della nuova situazione politica e delle fragilità strutturali dell'Italia uscita dalla guerra era senza dubbio coraggiosa per i tempi:

On ne peut pas comprendre la situation actuelle, morale et politique, en Italie, si on ne connaît pas de quelle manière ingénue on a prétendu liquider le fascisme et les fascistes (...). Dans le nord de l'Italie, en 1945, pendant les jours de la Libération, la tuerie a été épouvantable. Les journaux ont parlé de 300,000 victimes. Le gouvernement n'a ni démenti ni confirmé ce chiffre. (...) Cette énorme et stupide saignée, qui a coûté la vie, hélas, à bien des innocents, était peut-être nécessaire, du moment qu'elle était inévitable. J'aurais préféré qu'elle fût tout simplement utile à quelque chose.⁹ ("L'Italie sans masque" 1)

La cruenta conclusione della guerra e della guerra civile, che si era consumata nella penisola aveva lasciato una ferita profonda nella società italiana:

Ce massacre a non seulement laissé dans la bouche de trop de gens le goût du sang, du sang facile, mais il a eu comme première conséquence cette vague d'assassinats plus ou moins politiques, qui pendant deux ans ont ensanglanté les rues d'Italie, et qui ont fini par se confondre avec les meurtres du plus vulgaire brigandage. ("L'Italie sans masque" 1)¹⁰

In questo contesto, la nuova classe dirigente, riemersa dopo la lunghissima stagione del fascismo, non sembrò essere all'altezza, secondo Malaparte, di affrontare le sfide che la attendevano. Nel momento in cui si candidarono a prendere in mano le redini del Paese, le nuove élites politiche risultarono incapaci di comprendere ciò che era accaduto e di quanto in profondità il fascismo avesse inciso sulla natura e sulla cultura degli italiani:

Je m'aperçus bien vite qu'ils n'avaient aucune idée de la situation réelle du pays. Leurs idées étaient vagues, confuse, surannées. L'exil leur avait bouché les oreilles, développé énormément la langue, raccourci étrangement la vue. Ils étaient sourds, éloquents et myopes. ("Les nouveaux messieurs" 1)¹¹

Le antiche divisioni interne al fascismo e mai risolte, aggiungeva lo scrittore, si sarebbero riprodotte ora nei partiti antifascisti: l'Italia antifascista, insomma, sarebbe ritornata ad essere la vecchia Italia fascista, ma con una nuova divisa. Sembrano, così, riemergere le antiche delusioni del Malaparte fascista, quello che ancora si firmava Suckert e che aveva criticato Mussolini per non aver saputo spingere a fondo l'acceleratore della rivoluzione, preferendo, nel gennaio del 1925, imbrigliare il movimentismo in un regime reazionario (Pardini 152-67).

Certo, nel panorama desolante della Repubblica italiana, Malaparte riconosceva la statura di uomini come Palmiro Togliatti e Alcide De Gasperi. Raccontò di aver incontrato il segretario del

Partito comunista, da poco rientrato in Italia dall'Unione sovietica, a Capri il giorno di Pasqua del 1944: lo scrittore restò stupito dalle sue conoscenze in campo artistico e dalla competenza che manifestò riguardo alla situazione culturale europea. Togliatti gli apparve una personalità sicura e decisa:

Il buvait le café en tenant la tasse de porcelaine d'une manière sûre, comme s'il n'avait pas un objet fragile entre les doigts, mais quelque chose de dur, de solide, de lourd. ... Je me suis demandé très souvent, à propos de Togliatti, si toute sa politique ne consiste pas dans l'art de traiter les tasses de porcelaine comme si elles étaient en fer. ("Portrait de Palmiro Togliatti" 1)¹²

De Gasperi fu ritratto, invece, come una persona non forte ma testarda, che di fronte all'affermazione del fascismo aveva scelto il volontario esilio nello Stato della Chiesa. Il segretario della Democrazia Cristiana coltivava un'idea dell'ordine politico, secondo lo scrittore, da realizzarsi attraverso l'onestà, la giustizia e la libertà. E, a differenza degli sbandieratori dell'antifascismo, aveva saputo mantenere un atteggiamento equilibrato, lontano da ogni fanatismo:

Il faut savoir gré à M. de Gasperi d'avoir ramené la politique italienne à sa tradition de souplesse, de tolérance, et en même temps de l'avoir réadaptée aux qualités fondamentales du peuple italien, c'est à dire à la modération, au bon sens, aux bons sentiments. ("Portrait de Alcide De Gasperi" 1)¹³

Pur diversi per storie e per scelte, Togliatti e De Gasperi apparivano agli occhi di Malaparte molto simili. In fin dei conti erano i rappresentanti delle due chiese, la Chiesa di Roma e la Chiesa di Mosca, che si contendevano l'Italia, ciascuno confidando nella rispettiva Provvidenza, quella cristiana e quella comunista: "Sono due chierici e non due laici", ammoniva lo scrittore ("Ce sont deux clercs et non deux laïcs"; "Portrait de Alcide De Gasperi" 1).

Mentre Malaparte andava pubblicando questi suoi interventi polemici e pungenti, in Italia ci si preparava ad eleggere la prima Legislatura. La campagna elettorale del 18 aprile 1948 fu vissuta in un

clima di emergenza nazionale. I partiti, con la loro propaganda, fecero leva sulle paure dei reciproci schieramenti e si fronteggiarono in modo acceso, al punto da alimentare lo spettro di una nuova guerra civile, quando ancora era molto viva e presente la memoria degli ultimi anni di guerra con tutto il carico della loro sofferenza (a gennaio erano ancora razionati il riso, la pasta, i grassi animali, l'olio, lo zucchero e il latte condensato e il 18 dello stesso mese il Capo del Governo, Alcide De Gasperi, era intervenuto alla radio per sollecitare l'adesione al fondo di solidarietà invernale ai disoccupati). La posta in gioco—la definizione, cioè, dell'assetto politico italiano entro il fragile equilibrio internazionale del secondo dopoguerra—produsse una straordinaria mobilitazione, scatenò un enorme dispiegamento di forze e impose strategie comunicative inedite.

È interessante la lettura che dell'esito di quelle elezioni offrì lo scrittore nella seconda parte del suo volumetto *Deux chapeaux de paille d'Italie*. La vittoria del partito cattolico e la sconfitta delle forze social-comuniste dimostravano, ai suoi occhi, come in Italia non fossero possibili rivoluzioni:

C'est un pays à désordre, non à révolutions. (Un désordre installé dans l'ordre antique et immuable de l'esprit catholique, des traditions, des goûts, des habitudes, des peurs et des espérances du catholicisme.) Le peuple italien aime les changements, mais à condition qu'ils aient lieu dans le cadre immuable des traditions.¹⁴ (*Deux chapeaux* 125)

Ancora una volta, trovava conferma quella sua dolorosa convinzione secondo cui l'Italia fosse un paese fondamentale irredimibile: lo Stato aveva assunto forme democratiche ma lo spirito nazionale restava feudale. E la coscienza di questa immutabile condizione servile rendeva impossibile ogni rottura, ogni discontinuità con il passato: "Les révolutions ne sont pas faites par les peuples opprimés qui ont la conscience de leur servitude, mais par les peuples opprimés qui ont une conscience d'hommes libres (*Deux chapeaux* 130).¹⁵

Del resto, il blocco sociale che aveva sostenuto Mussolini continuava ad esercitare il potere nella stagione post-fascista e pur

nel brusco passaggio dalla monarchia alla repubblica si registrava una sostanziale continuità con il passato regime:

Mussolini et le fascisme sont tombés, la Monarchie est tombée, mais la classe politique petit-bourgeoise, sur qui Mussolini et la Monarchie s'appuyaient, est restée au pouvoir. Quelques hommes politiques, trop ouvertement compromis avec le fascisme, ont cédé la place à quelques autres, voilà tout. La petite bourgeoisie, en tant que classe sociale et politique, continue à exercer le pouvoir sous la forme plus actuelle de la démocratie chrétienne.¹⁶ (*Deux chapeaux* 134-35)

3. Malaparte battibecco (o "batticulo")

Superata la paura di uno slittamento dell'Italia verso il comunismo, Malaparte pensò di assumere il ruolo di moderno Pasquino, caustico sbeffeggiatore dei suoi contemporanei. Anzi, pensò di ritagliarsi il ruolo di fastidioso "batticulo."

"Che ne dici di questo *Battibecco*?... E non ti pare che si potrebbe chiamare 'il batticulo'?" Con queste parole, che il personaggio Pasquino rivolge a Marforio, si apre il volume di epigrammi satirici raccolti da Curzio Malaparte sotto il titolo, appunto, di *Battibecco* e pubblicato nel 1949 (9). *Batticulo*, in realtà, avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni dell'autore, il vero titolo di quest'opera. La parola, di origine toscana, si riferisce, come spiega ancora una volta Pasquino, alla parte inferiore della maglia di ferro, che andava fastidiosamente a colpire il fondoschiena del cavaliere, una volta che questi, sceso da cavallo, si fosse messo a camminare. Da qui, per estensione metaforica, la parola si riferirebbe a tutto ciò che rappresenti qualcosa di molesto, "non conoscendosi nulla di più fastidioso di quella ritmica pedata nel sedere" (9-10).

Il dialogo tra i due personaggi delle tradizionali pasquinate (così erano definitive le composizioni satiriche che prendevano di mira i potenti dello Stato della Chiesa a partire dal XVI secolo) che apre il volume malapartiano ne riassume l'umore e i temi. Si ritrova qui, per esempio, quel senso di pietosa solidarietà verso il popolo italiano, storicamente calpestato dai suoi governanti. Quel popolo di italiani

che non riescono mai ad emanciparsi al rango di cittadini: "gente da macero, pecore da lana, galantuomini da forza," perché "non v'è



Fig. 2 Cover of the first edition of Curzio Malaparte, *Il battibecco. Inni satire epigrammi*, 1949.

paese civile, in Europa, dove il cittadino sia, dai pubblici poteri, tanto disprezzato, offeso, umiliato, quanto in Italia, e dove gli sbirri abbiano, sulla povera gente, tanta potestà quanta ne hanno da noi" (*Battibecco* 12-13). E si ritrova qui, anche, quella sconsolata constatazione della immutabilità della condizione storica e politica della penisola. Dopo l'esperienza del fascismo e di una guerra che aveva lasciato alle sue spalle solo macerie materiali e morali, l'Italia era rimasta la stessa di sempre: "nulla è cambiato" (*Battibecco* 13). L'inno della nuova repubblica proposto dallo scrittore in apertura del volume ben sintetizza la sua amara visione della storia politica nazionale: "L'Italia è libera / Dio la conservi / siamo tutti servi / in libertà" ("Inno della

Repubblica,” in *Battibecco* 39). I protagonisti della storia italiana certo erano cambiati. Ora si chiamavano Alcide De Gasperi, Palmiro Togliatti, Pietro Nenni, Carlo Sforza. E a loro Malaparte si rivolgeva, incalzandoli fastidiosamente. Come un “batticulo.”¹⁷

Malaparte aveva inizialmente proposto la pubblicazione di quest’opera alla casa editrice milanese Bompiani. Nel settembre del 1948 era rientrato temporaneamente in Italia dopo un lungo soggiorno parigino. In Francia aveva raccolto il successo internazionale riscosso da *Kaputt*, aveva suscitato grande scalpore con la pubblicazione di alcune parti della *Pelle*¹⁸ e stava per sperimentare, con alterne fortune, la scrittura teatrale. In questo periodo, si rivolse a Valentino Bompiani (Lettera: 4 settembre 1948) ricordandogli che sin dall’aprile, quando ancora si trovava nella capitale francese, gli aveva proposto “la pubblicazione di una serie di “inni, satire ed epigrammi,” del genere della cantata dell’*Arcitaliano*:¹⁹ “in tutto cento pagine, di grandissima attualità e di sicuro successo,” nelle quali prendeva in giro, “sia pure garbatamente,” personaggi e situazioni della nuova Italia democratica e repubblicana, ma pur sempre “con intento patriottico, nazionale.” Il volume era adesso pronto e gli annunciava la spedizione del manoscritto entro un paio di giorni. L’autore reclamava una tiratura importante: si doveva “ad ogni costo evitare il pericolo che le librerie [rimanessero], sia pure per 24 ore, sprovviste.” Il titolo, concludeva, doveva essere il seguente: “IL BATTICULO / Inni satire epigrammi / di Curzio Malaparte.”

Ma lo scrittore conosceva bene il clima culturale di un Paese ancora segnato dalla guerra ed ora campo di tensioni tra le nuove forze politiche in gioco, le cui strategie erano fortemente condizionate dallo scenario della Guerra fredda. Le tensioni che avevano accompagnato la lunga campagna elettorale conclusasi con il voto del 18 aprile del 1948 erano ancora molto vive nella memoria e l’esito di quelle elezioni non era stato ancora completamente metabolizzato. E così Malaparte, nell’inviare il manoscritto del volume a Bompiani il 13 settembre aggiunse: “Sono... convinto che tergiverserai, tenterai, che, insomma, avrai paura: prenderai la scusa della parola ‘culo’ e di altre due parolacce, due sole, che troverai in un epigramma.... Temerai che il mio BATTICULO dispiaccia a qualcuno, per esempio ai preti, al Cardinale Schuster [arcivescovo di Milano], o che so io” (Lettera: 13 settembre 1948).

Alla fine del mese, il 28, lo scrittore spedì la prefazione. Il volume era a quel punto completo. Aveva pensato anche di arricchirlo con i disegni del pittore Renato Guttuso: “disegnini da proporre a ogni satira e ad ogni epigramma, piccoli, a tratto, e con i quali chiudere ogni satira e ogni epigramma” (Lettera a Bompiani: 28 settembre 1948). Insomma, l’editore aveva confermato la sua disponibilità e la pubblicazione del volume sembrava ormai imminente (in novembre la casa editrice inviò alle librerie la scheda informativa, completa di sommario, con il titolo *Batticulo*).²⁰ Ma il 29 settembre giunse a Malaparte una lettera di Bompiani che ebbe l’effetto di una doccia fredda: “un buon uomo d’affari non stamperebbe oggi la tua raccolta. Certo, sarà venduta, ma resta a vedere quante vendite farà perdere” (Bompiani). L’editore rimproverava allo scrittore la sua inclinazione allo scandalo, mentre la “natura editoriale” dell’operazione gli suggeriva di prendere qualche cautela. In sostanza, gli chiese di mutare il titolo, troppo “piccante” (riproponendo quello che in un primo tempo aveva annunciato lo stesso Malaparte, *Il Panfollia*), e di eliminare alcuni riferimenti a personalità pubbliche, che avrebbero potuto risultare imbarazzanti nel nuovo clima politico.

La reazione dello scrittore non si fece attendere. Il 10 ottobre rispose a Bompiani con una lunga lettera dai toni accesi. In sostanza, rifiutava la possibilità di cambiare titolo al volume e si opponeva a tutti gli interventi suggeriti da Bompiani in merito al linguaggio e ai bersagli polemici (la Chiesa, il papa, le personalità della politica e della cultura della nuova Italia democratica): “è inutile, ingiusto, e non intelligente, cercar di invigliacchirmi o di cambiarmi” (Lettera: 10 ottobre 1948).

L’impaginazione del libro andò comunque avanti e Malaparte accettò di sfumare qualche riferimento troppo pungente. Il titolo restò quello di *Batticulo*. Per tutto il mese di ottobre, l’editore e il suo autore si scambiarono osservazioni sulle bozze in correzione. A novembre il volume era ormai pronto per andare in stampa. Ma verso la fine del mese, Bompiani ebbe un ripensamento. Il 20 scrisse a Malaparte dicendogli che non se la sentiva più di pubblicarlo:

Ora che dovrei, licenziando il volume, controfirmarlo, capisco che non posso. Sento che il tuo libro farebbe del male a te e a questo

disgraziato Paese. Farebbe del male alla stessa libertà. Il tuo libro offende ogni cattolico e i sentimenti di tutti. (Lettera: 20 ottobre 1948)

Bompiani, che ben conosceva Malaparte e il suo temperamento, sapeva che lo scrittore non avrebbe accolto serenamente questa decisione. Temporeggiò dieci giorni prima di inviargli la lettera e volle affidarla personalmente a Giacomo Antonini, residente a Parigi, che l'avrebbe consegnata *brevi manu* allo scrittore, ritornato nel frattempo in Francia per la prima rappresentazione della sua commedia *Du côté de chez Proust*.²¹

La mancata pubblicazione del *Batticulo* segnò la rottura definitiva del rapporto professionale tra i due. Malaparte rispose all'editore il 2 gennaio del 1949 dichiarandosi dispiaciuto e amareggiato. Lo accusò di non volersi assumere i naturali rischi di un editore, forse per un opportunistico interesse:

Tu sei un editore, e verso i miei libri devi agire da editore, non già da cattolico o altro. Non vedo quali possano essere i pericoli ai quali vai incontro tu, come editore. L'esperienza ti dovrebbe insegnare che gli editori non pagano mai di persona. Hai bisogno dell'IRI? di qualche banca cattolica? del Governo? (Lettera: 2 gennaio 1949)

Infine, gli chiese di restituirgli le bozze del volume satirico ed anche della *Pelle*, che Bompiani stava preparando per l'edizione italiana. I libri già in corso di stampa sarebbero stati pubblicati dal marchio editoriale "Aria d'Italia," di cui era titolare Daria Guarnati.

4. Fantapolitica all'italiana

Questa vena polemica nei confronti dell'Italia repubblicana, alimentata anche da rancori personali, ebbe una bizzarra coda all'inizio dell'anno successivo. Tra il gennaio e il marzo del 1949, la rivista mondadoriana *Tempo*, con la quale Malaparte aveva collaborato negli anni della guerra, pubblicò *Storia di domani*, un romanzo di fantapolitica, come potremmo definirlo oggi, prodotto naturale delle paure che attraversarono l'Italia e l'Europa nel 1948.²² Si racconta

che, scoppiata la terza guerra mondiale, l'Europa viene invasa dai sovietici e Malaparte, dopo essere scappato attraverso la Francia e la Svizzera, nel vano tentativo di raggiungere la sua Capri, viene arrestato e condotto nel carcere romano di *Regina Coeli*. Recluso nella stessa cella che già aveva occupato nel 1933, incontra De Gasperi, anch'egli detenuto. Questi informa il nuovo arrivato di quanto accaduto in Italia: non appena la penisola era stata invasa dai russi, in pochi secondi tutti erano diventati comunisti. Lo scrittore, per nulla stupito, spiega allora all'ingenuo De Gasperi l'essenza della storia d'Italia:

Nel 1918 (...), gli Italiani erano finalmente diventati maggiorenti. Erano tornati dalla guerra con i calzoncini lunghi. Venne Mussolini, e li obbligò a rimettersi i calzoncini corti. Quando Mussolini cadde, gli Italiani tornarono con gioia ai calzoncini lunghi. Poi sei venuto tu, e li hai rimessi in calzoncini corti. Son venuti i Russi, e gli Italiani si sono infilati nuovamente i calzoncini lunghi, credendo (...) Ma avevano fatto male i loro conti, poiché i Russi li hanno subito costretti a tornare ai calzoncini corti. La Storia d'Italia, da quasi venti secoli, non è se non una storia di calzoncini corti e di calzoncini lunghi. (*Storia di domani* 14)

Per tutta la vicenda, che procede e si sviluppa attraverso situazioni ed episodi paradossali e iperbolici, Malaparte impugna la sferza dell'ironia, non risparmiando nessuno. Non risparmia la classe politica, vecchia e nuova; non risparmia gli intellettuali, accusati di essersi troppo in fretta convertiti da fascisti in antifascisti; non risparmia, come si è visto, il popolo italiano, sempre pronto a mutare casacca ed osannare al vincitore. Ma il bersaglio principale dello scrittore resta per tutto il romanzo il comunismo sovietico, che, benché descritto con toni da barzelletta, resta pur sempre una feroce e sanguinaria dittatura. Incontrando Togliatti, divenuto Presidente del Consiglio dei Commissari del Popolo con sede a Palazzo Venezia, già sede del governo di Benito Mussolini, Malaparte rimprovera ai comunisti italiani di non aver saputo "vivere e agire in modo autonomo, indipendentemente dalla politica della Russia sovietica" (*Storia* 120).



Fig. 3 Cover of the first edition of Curzio Malaparte, *Storia di domani*, 1949.

Questa rappresentazione non poteva piacere al segretario del Partito comunista. Infatti, nel numero della rivista che ospitò la quinta puntata del romanzo, fu pubblicata una lettera di Malaparte inviata da Parigi e indirizzata a Togliatti, in cui lo scrittore si lamentò di aver appreso che il dirigente comunista, nel corso di un comizio tenuto a Bologna il 15 gennaio, si fosse riferito all'autore di questa *Storia di domani*, ricordando come, in passato, lo stesso avesse chiesto l'iscrizione al Partito.²³ *L'Unità* riprese questa polemica in prima pagina verso la fine del mese:

In un suo recente discorso a Bologna il compagno Togliatti rivelò che Curzio Malaparte, autore di un *pamphlet* anticomunista a puntate che si sta pubblicando su un giornale a rotocalco, aveva richiesto nel 1944 l'iscrizione al P.C.I., accludendo alla sua domanda un memoriale di 30 pagine, nel quale voleva dimostrare i suoi sentimenti filocomunisti. (“Il memoriale”)

Dopo aver dato conto della lettera di Malaparte, il quotidiano comunista riportò la dichiarazione di Togliatti, che rispondeva allo scrittore in modo sarcastico. Togliatti affermò di non essersi arrabbiato per ciò che Malaparte andava pubblicando, considerando quel romanzo “una manifestazione di anticomunismo pittoresco” (“Il memoriale”). Pertanto, continuò:

per render completo il divertimento ho aggiunto che ero in grado di arricchire la storia di un capitolo, dove il Malaparte documenta di essere sempre stato, più o meno, “comunista” e conclude asserendo che il comunismo è il motivo dominante della sua attività intellettuale e che ad esso egli rimane e rimarrà fedele.

Questo documento, come si sa, esisteva davvero e Togliatti lo pubblicò all'indomani della morte dello scrittore, nell'estate del 1957 (Malaparte, “Autobiografia”).²⁴

Nella fantasia letteraria di Malaparte, anche l'esperienza comunista era destinata a concludersi negli stessi modi con cui in Italia si era consumata l'esperienza fascista:

Una domenica mi trovavo con Pietro Nenni in Corso Umberto, a Roma, davanti a Palazzo Sciarra, quando vidi giungere da Piazza Venezia un immenso corteo di popolo. In testa al corteo marciava fieramente Palmiro Togliatti, sventolando una grande bandiera tricolore. Lo seguiva un folto stuolo di forsennati, che agitavano bandierine bianche rosse e verdi gridavano: “Abbasso la Russia! Morte all'Unione Sovietica! Viva l'Italia! Viva l'America! Viva la libertà!” Li guardai bene: erano Longo, Moscatelli, Secchia, Terracini, Grieco, e altri comunisti del genere. (*Storia di domani* 178-79)

Insomma, anche questa volta, la storia patria scivolava tristemente verso la commedia. Tutto continuava come sempre, come il personaggio Malaparte sussurra a Pietro Nenni di fronte allo spettacolo di questa sfilata: “*Plu ça change et plus c'est la même chose*” (*Storia* 179). “Nulla è cambiato,” come aveva detto nel suo *Batticulo*.

Ma, al di là di queste pagine d'occasione, al di là dei toni satirici, polemici o sarcastici, che caratterizzano i testi di cui abbiamo parlato, resta sotterraneo e costante il sentimento di sconforto e di amarezza che avvolse lo scrittore nel secondo dopoguerra. Se ne trova una espressione genuina, priva di alcun atteggiamento moralista, in una bella pagina del romanzo *Mamma marcia*, lasciato incompiuto ma la cui stesura risalirebbe agli anni 1951-1952:

È troppo facile giudicare. Le due tendenze più facili, più comuni all'uomo – denunciare e giudicare – mi fanno orrore egualmente. Delatori e giudici, ecco l'Europa di oggi. In ogni parola, in ogni sguardo, in ogni atto, c'è un principio di delazione, è sottinteso un giudizio. C'è forse latente uno stato d'animo di guerra civile. Forse c'è la mania di apparire puri, innocenti, senza macchia, immuni dagli errori e dai delitti della nostra terribile età. E qual modo migliore di apparire innocenti, che denunciare e giudicare colpevoli gli altri, tutti gli altri? Quella mania di apparire innocenti mi faceva ridere. Come se non fossimo tutti colpevoli, tutti. Non esiste un uomo, in Europa, se non i bambini e gli animali, che sia innocente, puro degli errori e dei delitti comuni. Anche gli eroi della libertà, anche coloro che sono morti per la libertà, anche coloro che sono stati vittime degli orrori di questa età, tutti hanno una parte, piccola o grande, degli orrori comuni. (79)

Malaparte, del resto, apparteneva ad una generazione che, nata alla fine dell'Ottocento, aveva consumato buona parte della sua esistenza in quella “guerra lampo dei Trent'anni,” come la definì in *Kaputt* (223), che aveva sconvolto cultura, mentalità, politica ed economia di un continente che sembrò di colpo vecchio; che aveva generato e alimentato i moderni totalitarismi dalla ferale carica seduttiva; che aveva ridotto l'Europa a campo di tensioni ideologiche, lasciandosi alle spalle un immenso cumulo di macerie morali e materiali.

NOTE

¹ Per questa vicenda rimandiamo a Laforgia, Introduzione.

² A Giuseppe Prezzolini dichiarò di essere stato arrestato dagli americani in due occasioni. Una prima volta, ma trattenuto solo per “mezz'ora”, nel settembre del 1943 ed una seconda volta nel novembre successivo, denunciato come fascista dal commissario di Pubblica sicurezza di Capri (Lettera a Giuseppe Prezzolini; Firenze, 13 Marzo 1946). In questa circostanza, personalità italiane (Alberto Cianca, Benedetto Croce, Giovanni Messe, Dino Philpson, Alberto Tarchiani,) e straniere (Cecil Sprigge, Percy Winner) si adoperarono per la sua scarcerazione.

³ Tutta la vicenda di Malaparte corrispondente di guerra è stata ricostruita in Laforgia, *Malaparte scrittore di guerra*.

⁴ Nell'agosto del 1944, lo scrittore pubblicò cinque articoli sull'*Unità* firmandoli con lo pseudonimo di Gianni Strozzi. I testi sono stati riproposti, nella loro versione integrale ed originaria, da Franco Contorbia.

⁵ Malaparte affidò il tentativo di definire i contenuti ideologici della sua personale interpretazione del fascismo al volume. *Malaparte, Europa vivente*.

⁶ Benito Mussolini usò l'espressione “canguri giganti” l'11 novembre 1943, in una delle sue *Corrispondenze repubblicane*.

⁷ Le traduzioni dal francese, proposte in nota, sono dell'Autore del presente articolo: “Da due settimane, ogni mattina leggo, nella stampa internazionale, l'annuncio trasmesso da Roma, da Londra, da New York, di una imminente rivoluzione in Italia. In questo stesso momento, mentre scrivo queste righe, la mia radio, sempre accesa, mi racconta in italiano, con una voce un po' roca, delle rivolte e degli scioperi che sconvolgono l'Italia. Io non sono un profeta, non pretendo di svelare il futuro; ma sono italiano, conosco bene il mio paese, e l'idea di una rivoluzione in Italia mi trova scettico. Certo, la situazione alimentare è grave, le difficoltà economiche e finanziarie sono pesanti, e grande la gelosia reciproca dei partiti politici, notevole, per certi aspetti, l'inesperienza di tutta la nuova classe dirigente (la chiamo nuova per farle un piacere). Di conseguenza, la confusione degli spiriti, delle lingue, delle ambizioni, dei programmi, dei rancori, delle speranze e delle disillusioni è enorme.”

⁸ “Ecco due cappelli con cui oggi ricopro gli uomini del fascismo e gli uomini dell'antifascismo. Non i morti, ma i vivi: quelli che sono sopravvissuti, quelli che sopravvivono, quelli che, ahimè, non sopravvivranno. Sono due cappelli di paglia d'Italia.”

⁹ “Non si può comprendere l'attuale situazione, morale e politica, in Italia, se non si conosce in che modo ingenuo si è pensato di liquidare il fascismo e i fascisti. Nel nord dell'Italia, nel 1945, durante i giorni della Liberazione, il massacro è stato spaventoso. I giornali hanno parlato di 300.000 vittime. Il governo non ha smentito né confermato questa cifra. (...) Questo gigantesco e stupido salasso, che è costato la vita, ahimè, a molti innocenti, forse era necessario, dal momento che era inevitabile. Avrei preferito che, molto semplicemente, fosse stato utile a qualcosa.”

¹⁰ “Questo massacro non solo ha lasciato nella bocca di troppi il gusto del sangue, del sangue facile, ma ha avuto come immediata conseguenza questa ondata di omicidi più o meno politici, che per due anni hanno insanguinato le strade d’Italia, e che hanno finito per confondersi con gli omicidi della più volgare criminalità.”

¹¹ “Ho capito subito che non avevano alcuna idea della situazione reale. Le loro idee erano vaghe, confuse, antiquate. L’esilio gli aveva tappato le orecchie, aveva sviluppato enormemente la loro lingua, accorciato stranamente la vista. Erano sordi, eloquenti e miopi.”

¹² “Beveva il caffè tenendo la tazza di porcellana con sicurezza, come se non avesse un fragile oggetto tra le dita, ma qualcosa di duro, solido, pesante. ... Mi sono spesso domandato, a proposito di Togliatti, se tutta la politica non consista nell’arte di trattare delle tazze di porcellana come se fossero di ferro.”

¹³ “Bisogna essere grati a De Gasperi per avere ricondotto la politica italiana alla sua tradizione di flessibilità, di tolleranza, e nello stesso tempo di averla riadattata alle qualità fondamentali del popolo italiano, cioè alla moderazione, al buon senso, ai buoni sentimenti.”

¹⁴ “È un paese incline al disordine, non alle rivoluzioni. (Un disordine inquadrato nell’ordine antico e immutabile dello spirito cattolico, delle tradizioni, dei gusti, delle abitudini, delle paure e delle speranze del cattolicesimo.) Il popolo italiano ama i cambiamenti, ma a condizione che avvengano nel quadro immutabile delle tradizioni.”

¹⁵ “Le rivoluzioni non sono fatte per i popoli oppressi che hanno coscienza della loro servitù, ma per i popoli oppressi che hanno una coscienza da uomini liberi.”

¹⁶ “Mussolini e il fascismo sono caduti, la monarchia è caduta, ma la classe politica piccolo-borghese, su cui Mussolini e la monarchia si appoggiavano, è restata al potere. Qualche uomo politico, troppo palesemente compromesso con il fascismo, ha ceduto il posto a qualcun altro, ecco tutto. La piccola borghesia, in quanto classe sociale e politica, continua a esercitare il potere sotto la forma più attuale della democrazia cristiana.”

¹⁷ Scrivendo a Giuseppe Prezzolini, all’epoca residente negli Stati Uniti, Malaparte riferì di aver ricevuto “un sacco di complimenti” da Alcide De Gasperi e da Carlo Sforza per il suo *Battibecco* (Lettera: Jouy-en-Josas, 24 ottobre 1949).

¹⁸ Tra il 1947 ed il 1948, la rivista *Carrefour* aveva pubblicato significative parti del romanzo per dodici numeri successivi, dal n. 167 al n. 178. Cfr. la *Nota al testo* in Malaparte, *Pelle* 352-353.

¹⁹ Malaparte, *Arcitaliano*.

²⁰ Se ne conserva un esemplare tra le Carte Bompiani.

²¹ Questa commedia andò in scena per la prima volta al Théâtre de la Michiodière, a Parigi, il 22 novembre 1948.

²² Il romanzo fu pubblicato in dieci numeri successivi, dal n. 1, dell’1-8 gennaio, al n. 10, del 5-12 marzo 1949. Fu poi ristampato in volume per i tipi di Aria d’Italia nell’estate successiva.

²³ Lettera di Curzio Malaparte a Togliatti, da Parigi, 23 gennaio 1949, in “Tempo”, a. XI, n. 5, 23 gennaio 1949. L’episodio è rievocato nella edizione in volume di *Storia di domani* (117 sgg.).

²⁴ Si tratta dell’*Autobiografia*, pubblicata in due tempi su *Rinascita* nel 1957.

OPERE CITATE

Bompiani, Valentino. Lettere a Curzio Malaparte. Archivio Fondazione “Corriere della Sera.” Carte Bompiani (Archivio Bompiani). MS/TS.

Contorbia, Franco. “Gianni Strozzi da Firenze liberata.” In *Viaggio fra i terremoti. Malaparte e il giornalismo. Atti del Convegno. Prato, 12 dicembre 2008*. Prato: Biblioteca Comunale “Alessandro Lazzarini,” 2009. 68-97. Print.

Laforgia, Enzo R. Introduzione a Curzio Malaparte. *Viaggio in Etiopia e altri scritti africani*. A cura di Enzo R. Laforgia. Firenze: Vallecchi, 2006. Print.

---. *Malaparte scrittore di guerra*. Firenze: Vallecchi, 2011. Print.

Malaparte, Curzio. *L’Arcitaliano. Cantate*, a cura di Leo Longanesi, Roma: La Voce, 1928. Print

---. “Autobiografia.” *Rinascita* 14.7-8 (luglio-agosto 1957); 14.9 (settembre 1957): 373-378; 473-479. Print.

---. *Il battibecco. Inni satire epigrammi*. Roma-Milano: Aria d’Italia, 1949. Print.

---. *Deux chapeaux de paille d’Italie*. Paris: Denoël, 1948. Print.

---. “Du pouvoir considéré comme une fin politique.” *Gazette de Lausanne* (9 febbraio 1948): 1. Print.

---. *L’Europa vivente: teoria storica del sindacalismo nazionale*. Firenze: La Voce, 1923. Print.

---. “L’Italie sans masque.” *Gazette de Lausanne* (23 gennaio 1948): 1. Print.

---. *Kaputt*. Milano: Adelphi, 2009. Print.

---. Lettere a Giuseppe Prezzolini. Archivio Prezzolini, Biblioteca cantonale di Lugano. MS/TS.

---. Lettere a Valentino Bompiani. Archivio Fondazione “Corriere della Sera.” Carte Bompiani (Archivio Bompiani). MS/TS.

---. *Mamma marcia*, Firenze: Vallecchi, 1959.

- . "Les nouveaux messieurs." *Gazette de Lausanne* (27 gennaio 1948): 1. Print.
- . *La pelle. Storia e racconto*, a cura di Caterina Guagni e Giorgio Pinotti. Milano: Adelphi, 2010. Print.
- . "Portrait d'Alcide De Gasperi." *Gazette de Lausanne* (6 febbraio 1948): 1. Print.
- . "Portrait de Palmiro Togliatti." *Gazette de Lausanne* (31 gennaio 1948): 1. Print.
- . *Storia di domani*. Roma-Milano: Aria d'Italia, 1949. Print.
- "Il memoriale al P.C.I di Curzio Malaparte." *L'Unità* (28 gennaio 1949): 1. Print.
- Mussolini, Benito. "Canguri giganti." *Corrispondenza repubblicana*-11 novembre 1943. *Opera omnia*, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, Vol. XXXII, *Dalla liberazione di Mussolini all'epilogo. La Repubblica sociale italiana (13 settembre 1943-28 aprile 1945)*. Firenze: La Fenice, 1960. 264-266. Print.
- Pardini, Giuseppe. *Curzio Malaparte. Biografia politica*. Milano-Trento: Luni, 1998. Print.

Youth Raped, Violated, and Denied: The *Ventennio* in Andrea Camilleri's Narratives

1. Introduction

Born only three years after the 1922 March on Rome, Sicilian writer Andrea Camilleri spent his youth under the yoke of Fascism. The writer was the son of a low-level (but committed) Fascist functionary, and memories of that painful era in Italian history have appeared in many of his works. Camilleri's writings on that period are so extensive that, as Nino Borsellino comments in his essay "Lo specchio dell'isola" ("The Mirror of the Island"), "one could write a Baedeker [travelogue]¹ entitled 'When the Allies Landed,' about the summer of 1943, made out of the pages of Camilleri's books and the declarations he has made in interviews" (80). As a matter of fact, the pages in which the author remembers his youth under Fascism and during the Allied landing in Sicily are some of the most moving in his biography (Lodato 101-06). Camilleri vividly remembers the trauma of nearly dying in an Allied bombing raid in Porto Empedocle in 1943, and he recalls the chaotic circumstances of his family's evacuation to the countryside while his father, a navy officer, was forced to stay behind in his hometown to man the port (Lodato 101). He still shudders at a fateful meeting with the infamous General George Smith Patton, during which the "Bandito" tore down a wooden cross, which had been erected by some townswomen for a German soldier who had died in a bombing attack, breaking it in disgust (Lodato 115). He recalls his dueling senses of liberation and occupation—the joy of being freed from tyranny on the one hand and the realization of an impending foreign occupation on the other—which made him cry actual tears at the arrival of the Allied troops. (Many decades later, Leonardo Sciascia, the famous Sicilian writer, would confess to his friend Camilleri the exact same emotions on this historic day [Lodato 115]).² For a complete panorama of the author's memories of the *Ventennio* and its immediate aftermath, however, one must turn to his narrative fiction.

"Literature is culture's memory, not as a simple recording device but as a body of commemorative actions (...). Writing is

both an act of memory and a new interpretation, by which every new text is etched into memory space,” writes Renate Lachmann in “Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature” (301). As will become clear throughout the analysis of three of Camilleri’s most representative works, it is not the actual traumatic events—the days of the Allied landing and of Allied bombing raids—that have left Camilleri struggling to find an appropriate means of communicating his narrative “commemorative action.” Rather, it is the post-factum recognition of the brainwashing that an entire nation, and especially its children, underwent at the hands of the Fascist propaganda machine. This reminds Camilleri of what he perceives to be going on in present-day Italy: a systematic brain-washing through the private television channels owned by Silvio Berlusconi (who in his capacity as Prime Minister also controlled the State’s media outlets). Camilleri’s commemorative goal in his writing is twofold: he endeavors to raise a monument to events of the past so that they not be forgotten and, more importantly, he warns his readers of the potential peril through his reinterpretation of that past, and through the clear parallels he draws between it and recent events.

Literature transmits knowledge through its mnemonic capacity and can thus serve a didactic function within a shared memory space (Lachmann 301). Camilleri’s literature, in particular, demonstrates the validity of Lachmann’s point. The Sicilian author fiercely criticizes any type of extremism, orthodoxy, or fanaticism—both historical and contemporary. Through a historical looking glass, his writing questions Italian and Western attitudes toward forms of “otherness,” which made themselves felt in the West in political, religious, and social circles at the time of writing. At first, this consisted of a simple aversion toward all those not adhering to the values of mainstream society,³ but after the September 11 attacks it turned into an open hostility toward other ethnicities and religions.⁴ To an uncomfortable extent, Camilleri illuminates the parallels between events and attitudes during the *Ventennio* and in contemporary Western (Italian) society.

Decades after the events he witnessed as a youth, as with so many other eyewitnesses and survivors, Camilleri reappraised and processed the dramatic and—especially for a young boy—traumatic events of the Fascist era. This article will focus mainly

on three primary sources: the Montalbano detective novel *Il cane di terracotta* (*The Terracotta Dog*), published in 1996; the short story “Un diario del ’43” (“A Diary from 1943”), from the 1998 collection *Un mese con Montalbano* (*A Month with Montalbano*); and the 2003 historical novel *La presa di Macallè* (*The Siege of Macallè*).⁵ All these narratives center on the topic of childhood—that is, on the denial of childhood under Fascism. But while the detective novel provides a look only at the consequences of war actions at a local level, the latter two works provide a meticulous and honest confrontation with an uncomfortable topic: the submission to, or at least passive acceptance of, the systematic mental indoctrination of Italy’s youth.

Camilleri approaches the subject of the *Ventennio* from different angles in his literary production. In her article “The Literary Representation of Memory,” Birgit Neumann states that “an individual’s memories are highly selective, and that the rendering of memories potentially tells us more about the rememberer’s present, his or her desire and denial, than about the actual past events” (333). Such selectivity becomes especially evident when looking at different periods of Camilleri’s career. This article will take into account recent theoretical discourse in the field of cultural memory studies (Assmann, Erll, Isnenghi, Lachmann, Neumann, Rigney) as well as earlier analyses of Camilleri’s writings dealing with Fascism (Bonina, Demontis, Nigro), to give a comprehensive look at those works in which the author comes to terms with his personal memories of the *Ventennio*. Furthermore, the essay will trace the trajectory of Camilleri’s treatment of his memory of childhood under Fascism through three specific works written between 1996 and 2003. In them, he chose to focus on the abuse of youth during the *Ventennio*: a factual account in *Il cane di terracotta* and a timid approach to the subject in the short story “Un Diario del ’43,” lead to *La presa di Macallè*, a novel where rape is treated in all its complex links to violence and power.

2. Youth Denied

In the second book of his series of detective novels, *Il cane di terracotta*, Inspector Montalbano stumbles upon a mystery dating

back more than five decades: while investigating a series of robberies in local supermarkets, he comes across the artfully arranged tomb of two lovers in a cave. After the detective is wounded in a shoot-out and is required to take a leave of absence from regular police duty, the entire second half of the novel is dedicated to his unofficial investigation of this crime. Certain clues, such as coins found close to the victims, soon provide evidence that the young lovers' deaths must have taken place in the summer of 1943. The detective asks his paternal friend, Headmaster Burgio, for help, and Burgio and his wife, Angelina, proceed to paint a vivid picture of life in Vigàta and the surrounding area during the Allied landing in 1943 for the benefit of the *commissario*, who was born in 1952, almost a decade after the fact.⁶

Camilleri draws heavily on his own experience and life story here. In one of the short stories in the collection *Un mese con Montalbano*, Burgio gives his exact age: “nel 1932, io avevo sette anni” (97). Not coincidentally, he and Andrea Camilleri were both born in 1925, and when the Headmaster instructs Montalbano, who is a generation younger, on the events taking place in 1943, it is easy to hear the voice of Camilleri speaking through his protagonist. Although Burgio remembers vividly the facts of the particularly horrendous July 7, 1943 bombing of Vigàta—a stand-in for Porto Empedocle, Camilleri's hometown—those are not the most salient memories found in the account. Rather, it is a nod to childhood: the feelings of loss and confusion young adults felt at the time, especially once the local *liceo* (high school) was closed down due to the heavy Allied bombings, and families began to disperse in the surrounding countryside. Burgio's wife, Angelina, remembers:

Data la spaventosa situazione che c'era nell'isola a causa dei bombardamenti, le scuole chiusero l'ultimo giorno d'aprile e noi ci sparagnammo il terribile esame di maturità, venimmo promossi o bocciati a scrutinio. (194)

These are almost *verbatim* the author's words remembering his last school year, as reported in his biography. Indeed, Camilleri graduated from Porto Empedocle's *liceo* without having to take the *maturità*

exams, and almost lost his life in the July 7th bombing raid (Lodato 105-06).

Although Burgio remembers many facts of the era, it is through Angelina that the emotions of the time are conveyed. She describes how she and her best friend were separated by the bombings and had to resort to almost daily letters to stay in touch. Lisetta, her friend, went to nearby Serradifalco (which, not coincidentally, is where Andrea Camilleri's family went), while Angelina fled to stay with relatives on the mainland for the duration of the bombings. The separation was particularly difficult for the two best friends, as Lisetta not only was mentally and sexually abused by her father during those chaotic times, but was also in love with an American soldier and had only Angelina as her confidante. Given the frenzied circumstances, it is not surprising that the letters ceased at a certain point and the two friends lost touch with one another. But when Angelina finds out more than five decades later that it is in fact Lisetta who is buried inside the grotto alongside her beloved American soldier, it still causes her considerable pain.

In *Il cane di terracotta*, Camilleri manages to bring to life the personal memories and feelings of his youth, rather than the mere historical facts, using the narrative artifice of the detective story. By recounting, in a contemporary context, the story of a woman who could have been one of his classmates decades prior, the Sicilian author gives voice to a cultural period that deserves to be remembered: the post-1943 Southern Italian experience. Jan Assmann defines collective memory in his 1988 essay “Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität” (“Collective Memory and Cultural Identity”) as

the characteristic store of repeatedly used texts, images and rituals in the cultivation of which each society and epoch stabilizes and imports its self-image; a collectively shared knowledge of preferably (yet not exclusively) the past, on which a group bases its awareness of unity and character. (129)

The problem in Italy's case, especially (but not only) when looking at the events following 1943, becomes immediately apparent: the country's North and South lived two completely different realities.

But even before that date, as Mario Isnenghi (27) correctly states in his essay “Italian *luoghi della memoria*,” “writing on ‘sites of memory’ in a united Italy is set against a background of *disunited* factors and developments. Disunity is a constituent element of events, memory, and narrative.”⁷ In his writing, Camilleri creates his own set of individual memories.

He constructs a “commemorative action,” as “writing is both an act of memory and a new interpretation, by which every new text is etched into memory space” (Lachmann 301). His individual remembrance, even when disguised as detective fiction, takes on collective significance. As Susan Suleiman, in her book *Crises of Memory*, observes: “the human faculty to create and invent, to give form and shape to memory and experience, endows the vicissitudes of individual lives with collective meaning” (Suleiman 10). By recalling specific Sicilian events for a large readership, Camilleri tries to counterbalance the disunity in narratives that prevailed in the period between 1922 and 1945, about which Italian literature disproportionately focuses on the Northern Italian experience.⁸

3. *The Violation and Violence of Youth*

Camilleri’s body of work is exceptionally varied, but it can be argued that the main focus in all of his writing, even in his detective novels and essays, is history. Even though the writer himself claims not to have “testa e stomaco da storico” (*Strage* 44 69), in his narratives he consistently provides a distinct historical background that often plays a primary role in the plot. When it comes to the *Ventennio*, Camilleri’s focus is both on the historical facts as on the emotions and effects these events had on the population. In “Un diario del ’43,” for example, Montalbano and Camilleri’s readers get a quick history lesson about the structure of the Fascist youth organizations through the words of Headmaster Burgio, who illuminates the edifice of Fascist education:

sin dalla nascita si veniva inquadrati nell’organizzazione giovanile fascista che prima si chiamò Opera Nazionale Balilla e appresso Gioventù Italiana del Littorio. Dai tre ai sei anni si era Figli della Lupa... dai sei ai dieci si passava Balilla, poi Avanguardista e dai sedici in su Giovane Fascista. (Camilleri, “Un diario” 73)

The effects of this indoctrination from birth are explained in the next sentence, when Headmaster Burgio’s wife, Angelina, states that “tutti, in quell’età e in quel periodo eravamo, se non esaltati... almeno infatuati” with Fascism and its ideals (Camilleri, “Un diario” 73). As the author is relaying his own memories and speaking from his own experience, once again the elder Sicilian protagonist can be seen as his mouthpiece, when she recalls that only very few of her school comrades managed to save themselves from this brainwashing, even at the age of young adulthood, and those who managed did so only by means of having access to the right reading materials (Chiaberge).⁹

The short story “Un diario del ’43,” published two years after *Il cane di terracotta*, focuses on the tragic consequences of fanaticism produced by the methods of a Fascist upbringing, an issue Camilleri elaborates in more detail in his controversial novel *La presa di Macallè*. In the short story, Montalbano comes upon a diary, written in 1943, in which Carlo Zanchi, a young man who describes himself as an “*Avanguardista*,” chronicles the days that followed the invasion of the Allied troops and the fall of Fascism in Sicily—the same historical backdrop as in *Il cane di terracotta*. Of particular note is the style of his diary, written in perfect Italian (dialect was prohibited at the time), with a vocabulary replete with the Fascist terminology the youth had been exposed to throughout his upbringing. Here, he talks about his disappointment that the “sacre sponde” of his “Patria,” Sicily, have been violated by “negri invasori.” He comments that the “topi” start crawling back out from their hiding places, trying to reestablish those political parties that Fascism had managed to wipe out. It soon becomes clear that the “topi” to which he is referring are not only communists, though, but also those previously in power; the “rifiuti umani” have elected a known Mafioso, who had been sent into exile by the Fascists, as their new mayor.¹⁰ Zanchi’s language is filled with disdain for those who betrayed Fascism and its ideals; in his eyes, this means basically everybody: the communists and socialists (who had always been contrary), the Allies (who officially fought against the Fascist regime) as well as the traditional hierarchy of his town, always willing to change and betray political ideals in favor of wealth and power. He is willing to sacrifice his own life for those ideals that have been inculcated in him and in which he alone apparently still believes.

In “Un Diario del ’43” and in *La presa di Macallè*, the investigation concerns the culpability of an individual and the guilt of a system. As Simona Demontis suggests:

Camilleri seems to ask himself what level of awareness an indoctrinated youth might have had in that period; if he was almost a clone of those who acted in order to dominate the minds and conscience of the weakest, to have at their back and call a number of real remissive and submissive weapons, so completely assimilated to their ideology and demagogy to have lost their personal identity and act like a war machine. (65)

The diary is suddenly interrupted by a cryptic confession of guilt at having caused a tremendous event. By pure chance, Montalbano manages to uncover what had happened: acting on behalf of his Fascist ideals, Zanchi had thrown a hand grenade onto a truck loaded with explosives in an act of sabotage, causing the death of thirteen people. Guilt-ridden and cured of any fanaticism, as attested by the deeply regretful and nearly incoherent words in his diary, Zanchi hanged himself in the countryside just a few days after his “heroic act.” As with many of the other instances in which Montalbano investigates crimes from the *Ventennio*,¹¹ it is important to note that the parties involved still suffered the consequences of their acts, even decades after the traumatic events. In this particular case, Montalbano so regrets having brought up memories of Carlo Zanchi’s actions that, after closing his personal “investigation,” he sends the diary and five hundred thousand lira to Zanchi’s brother, a priest in a community center, to appease his own sense of guilt. Montalbano’s generous gesture can also be interpreted on a more philosophical level: he is revisiting, reliving, and reinterpreting history. By using events from his own biography, the author relives his own and his generation’s coming of age during the *Ventennio*. Writing many decades later, with the luxury of hindsight, Camilleri chronicles a moment in his island’s history in which he takes into account the motivations of those youths he judges “misguided” (through Zanchi) and the effects of their actions on others. In that way, the author reinterprets a chaotic moment in time, demonstrating cause and effect by squarely laying the blame at Fascist indoctrination

rather than searching for faults within the individuals. Montalbano’s monetary apology and willingness to let go of history (sending back the diary) is Camilleri’s own subtle way of coming to terms with his own generation’s faults. The author, in that case, provides the perfect example of Lachmann’s theory of the double meaning of literature, etching a “new text into memory space.”

4. *The Rape of Youth*

In *La presa di Macallè*, Camilleri elaborates the issue of youth’s ethical responsibility posed by Demontis and cited above. This novel, written between 2001 and 2002 and published in 2003, is arguably Andrea Camilleri’s most discussed and misinterpreted narrative.¹² While it is no doubt one of his least approachable works, especially for readers used to his Montalbano detective fiction, it can be read as one of Camilleri’s masterpieces. In analysing the narrative, the Wu-Ming collective of authors notes:

It is a masterwork, but it is anything but an easy book or in any way consoling. It denounces with ferocity the hypocritical and monstrous characters Italian society has been dragging along for many decades now. (n.p. or link)

As the title suggests, the novel takes place in 1935, during the Second Italo-Abyssinian War. It centers on a 6-year-old boy, Michelino, a metaphor for infant Italy in Year XIII of the Fascist Era. Michelino is the son of the local Fascist secretary, Giugiù (a nickname for Giulio which also means *Down Down*), who is a stand-in for Mussolini himself.¹³ The work, by Camilleri’s own admission, is actually based upon Carlo Emilio Gadda’s *Eros e Priapo (Da furore a cenere) (Eros and Priapus [from Frenzy to Ashes])*, a satiric and grotesque pamphlet published in 1945, in which Gadda tries to come to terms with his own experience of Fascism.¹⁴ In his work, Gadda “condemned the Fascist degradation of Eros, a positive principle of love and life, into Priapus, a violent and destructive possession, a true rape of culture and civilization” (Baranski and West 163). Similarly, Camilleri has Michelino love “Gesù, Mussolini, il papà e la mamma” with all of his

young, innocent heart, yet his efforts to be the perfect little Fascist boy do not keep him from being both victim and perpetrator of terrible acts of violence.

At the beginning of the novel, Michelino is described as being innocent “ma sperto,” since he witnessed the nightly “battles” between his parents for many years, and is affected by two physical conditions: he is extremely well endowed and suffers from priapism when hearing the voice of Mussolini. Michelino is only six years old in the novel and that is why some have levelled against Camilleri the accusation of writing pornography. However, the perversion described by the author is of a different nature (Bonina 385), as he is depicting, through the rape of a boy, that of a nation by a dictatorship built around phony virility and the cult of the Duce. As Salvatore Nigro explains in the book’s introduction:

The Duce’s voice in this book occupies a pornographic space that exists between a door that closes and a pair of underwear that is dropped; between buttons that are ripped open and a genital excitement. (Nigro *Introduzione*, jacket notes)

Michelino’s erection is the obscenely swollen Fascist rhetoric, a myriad of hands raised in Roman salute, and the rigid code of obedience toward the Duce and the Fatherland.

Extremely smart for his age—albeit in a very limited way, since he eschews any type of critical judgment—Michelino is entrusted to a private tutor, Olimpio Gorgerino, whose task is to make him the best young Fascist he can be. Gorgerino, the head of the National Balilla Organization, is convinced, or at least convinces Michelino, that the Spartans were the Fascists of Ancient Greece (55). And, to commemorate Fascist victories, he celebrates with Michelino the way he claims the Greek philosophers did, ignoring *logos* and the fact that the very Gorgias he so often invokes was not Spartan, nor were any of the participants of his beloved *Symposium*. In fact, they were all Athenians—Sparta’s opponents. Further confusing *logos* or the quest for knowledge toward which he pays lipservice, the tutor renounces Eros (the “positive principle of love and life”) by citing the poet Aulus Licinius Archias of Antioch, and embraces the “violent

and destructive possession” of Priapus.¹⁵ The time has come for Young Italy to pay for its *hubris*, but it does so without admitting the pain and understanding the act of violence: “Stinnicchiato a panza sutta contro il bordo del tavolino, Michelino s’arricordò che uno spartano devi sapiri sopportare il duluri senza una lagrima, senza un lamenteu” (70). Ironically, it is during the young nation’s most glorious moments (the Sieges of Adua, Axum, and Macallè), that the pain is first felt, as Michelino is raped by his tutor. The emblemization of Michelino as “Young Italy” and his rape mirror Gadda’s belief that Fascism represented “a true rape of culture and civilization.”

After celebrating the victory at Macallè with his private tutor, Michelino is selected to take part in the town’s reenactment of the Siege. Camilleri’s description of the absurd event is based on the author’s autobiography: young Andrea also took part, at age ten, to the Porto Empedocle’s reenactment of the historic battle. During the event, the Italian played by Michelino—of note here is that young Camilleri acted out the same role—is overpowered by his nemesis, Alfio, the son of a local communist who plays an Abyssinian. The shame is almost too much to bear, and as his father corroborates, during dinner, that communists are nothing but animals, Michelino decides to kill his schoolmate (108). The highly stirring nature of an event such as a battle reenactment on a young person’s mind is a direct reference to Camilleri’s life. With his young heart inflamed by rhetoric, he had in fact sent a letter to Mussolini, asking to enroll as a volunteer to fight in Africa. The text of his letter reads as follows: “Sono il balilla Andrea Camilleri. Gradirei arruolarmi volontario per combattere in Africa Orientale. Firmato Andrea Camilleri.” The author received a gracious reply from the Duce, informing him that he was too young to join the army, but expressing appreciation for his fervor and Fascist spirit (Lodato 87).

The glory of the celebration of the Siege of Macallè is the beginning of the end for Michelino. From this point on, he is forced to discover the falsehoods of the people around him and subsequently takes refuge in his own confused set of orthodox beliefs, which have been influenced by both State and Church. When his father learns of the pederastic practices of the private tutor, he forces Olimpio to leave town. Soon after, Michelino’s belief in the goodness of the Church

and its emissaries is shattered when he realizes that his mother has had an affair with the local priest. His next disillusionment occurs when the Church rejects his contrition over the killing of his classmate, and when the priest breaks his seal of confession by telling his parents. In addition, Michelino's father gets involved in an affair with the young boy's cousin, Marietta, whose fiancé has died at Macallè, and with whom Michelino had started a physical and emotional relationship. Betrayed by Church, Family, State, and Education, Michelino becomes a lethal weapon, armed with the rhetoric to justify his actions as well as the physical means to carry them out. Demontis considers the breadth and scope of Camilleri's indictments of violence and hypocrisy in this book:

All aspects of the Fascist regime are evaluated and dealt with: internal and external politics; colonialism; management of the organization of the masses and propaganda; autarchic economy; repression of dissidents; relationship and connivance with the Catholic church. (72)

Likewise, Wu-Ming argues that the real power of the book lies in its denunciation of the political and social practices of Church and State: "The Sicily of the period is a nonredeemable place, as it must have appeared in the eyes of the child Camilleri, an inferno in which Fascism and Catholicism were absolutely overlapping, in which they were the same thing" (n.p.). The end result is illustrated in the subtitle of Gadda's volume: "from Frenzy to Ashes," which aptly describes Michelino's emotional and psychological fall as he realizes the chaos of his clouded mind. With his morality corrupted by false rhetoric and his body raped, he has been transformed into a fanatic murderer. Having already killed small and larger animals, deemed "undesirable," as well as his communist schoolmate, there is no surprise he can murder his own family (father and cousin) with the machete he had received from his father. Young Italy is killing Mussolini but this is not a catharsis, not even after Michelino throws himself into the fire. As in "Un diario del '43," years of inflammatory rhetoric bring about devastation in the form of the very real and unyielding violence, madness, and death that had characterized Fascism. There is no redemption in the novel, as all

protagonists fall prey to the violence and suffering caused by religious and political fervor.

In this book, Camilleri leaves the area of his personal memory and enters into the realm of poetic imagination in order to reconstruct the past, and to find in it the elements of the disorder and crisis that trouble Sicily and Italy today. There are, of course, "striking similarities between imagination (fantasy) and memory," as this novel shows especially well (Lachmann 303). Lachmann argues in fact that "the bond between mnemotechnics and literature is grounded in the double meaning of *imago* as an image of memory and as the product of imagination, the creative stimulus of literature" (303). That bond is insoluble, because it is only through the imagination that memory can be communicated; Hayden White noted the "value of narrativity in the representation of reality" (White 1) and Camilleri clearly demonstrates this concept in his story, when he uses moments that belong to the realm of the imaginary and the fantastic (such as Michelino's conversations with the Holy Cross) to illuminate actual historical events. In *Imperfect Histories*, Ann Rigney asserts the aesthetic power of narrativizing, claiming that "literature has a privileged role to play in giving voice to what has been overlooked in other forms of remembrance," and that it is especially useful "for recalling certain experiences that are difficult to bring into the realm of public remembrance or that are simply too difficult to articulate in any other way" ("Dynamics" 348). In *La presa di Macallè*, Camilleri shapes his own particular form of remembrance, evoking extremely painful experiences and using the plot to reveal the atrocities committed first against and later by his protagonist. The inflicted violence becomes the symbolic representation of a cultural and political state of affairs that still subsists in contemporary Italy. Thus, reconstructing the past has meant for Camilleri to convey a message regarding the present: his novel clearly warns against political and religious orthodoxy and indoctrination.

In *La presa di Macallè*, Camilleri chooses to follow Gadda's rhetorical strategies of excess, using not only metaphor but also "a language that can be described as a counter-joke, with a vocabulary rooted in the abysses of pornographic literature" (Nigro, "Croniche" LV) in order to provide his interpretation of the past with the most appropriate medium. This is part of the reason why Camilleri recounts

this particular story in a dry, crude language, without any trace of his usual irony, abandoning his usual writing style which is characterized by witty discourse and episodes of *gravitas* interspersed with lighter, often humoristic moments. While it is a stretch to call the novel “pornographic,” there can be no doubt that it is “perverse”: perversion is exactly what Camilleri aimed at dramatizing, and the subject matter that led Camilleri to write such a radical book, trying to make sense out of events of the past. Readers’ and critics’ negative reaction to it can be attributed to the time of publication: the book was written in the aftermath of the World Trade Center bombings in 2001 and published during the war in Afghanistan and Iraq. As shown in the preceding analysis, Camilleri clearly hopes to productively influence (or at least raise awareness of) contemporary national rhetoric in the early years of the new century by pointing out obvious ties to past horrors—atrocities committed by those overly influenced by or dedicated to Fascist indoctrination. By drawing parallels between Fascist propaganda and recent attempts of what the author perceives as political and cultural indoctrination by the media, Camilleri warns his reader of the possible consequences of blind faith in (political and religious) leaders as well as unquestioning acceptance of public opinion.

Elgin Kirsten Eckert

THE UMBRA INSTITUTE – PERUGIA

ENDNOTES

- ¹ Baedeker is a German publishing house famous for its travel guides.
- ² It should be noted here that Leonardo Sciascia was born in Racalmuto, Agrigento, 30 km (18.5 miles) away from Camilleri in 1921, and was only four years his senior.
- ³ Silvio Berlusconi’s Mediaset TV channels introduced Italian viewers to “American” values by picking up many of the top US TV shows, beginning in the 80s: consumerism, frenzied capitalism, and fierce personal and professional competition. Over the next few decades, the idea of abiding by a moral or ethical code was put into question by the Prime Minister himself pushing and overstepping boundaries again and again. Alexander Stille writes, “Berlusconi over a twenty five year span turned traditional values upsides down, with making money at the top and acquiring a philosophy of life at the bottom” (48).

⁴ In response to the September 11 attacks of al-Qaeda, Silvio Berlusconi stated in *La Repubblica*, on September 26, 2001 (translated and cited by BBC News one day later), “We must be aware of the superiority of our civilization, a system that has guaranteed well-being, respect for human rights and—in contrast with Islamic countries—respect for religious and political rights, a system that has as its value understanding of diversity and tolerance... The West will continue to conquer peoples, even if it means a confrontation with another civilization, Islam, firmly entrenched where it was 1,400 years ago.”

⁵ When possible, I refer to the translations by Stephen Sartarelli (Picador). However, neither the short story collection nor the historical novel have so far been translated into English. Unless otherwise indicated, therefore, all translations provided are my own.

⁶ In *Il ladro di merendine* his exact age is given: in 1996 the detective is 44 years and ten months old (176).

⁷ It needs to be remembered here that “luoghi” (places) are not defined only as physical places but also include literature among the “monuments” to be considered.

⁸ This comes out not only in Camilleri’s narrations of childhood during Fascism, but also in his literary accounts of Sicily’s “alternative partisanism.”

⁹ For Camilleri, it was a volume by André Malraux, *The Human Condition*, which “saved” him. Cf. Chiaberge.

¹⁰ The parallels with real life events, such as the story of Lucky Luciano, who was contacted by the Americans prior to the invasion of Sicily, is deliberate and another feature of Camilleri’s narrative.

¹¹ See “La sigla” (“The Acronym”), “La veggente” (“The Soothsayer”), and “Being Here...” all in *Un mese con Montalbano*, and “Meglio lo scuro” (“The Dark is Better”), in *La paura di Montalbano*.

¹² For those readers interested in examining those critiques in more detail, see the “Archivio Storico” of the Camilleri Fans Club website, beginning in October 2003.

¹³ Camilleri’s irony in naming his Mussolini stand-in “DownDown” should be noted.

¹⁴ Neither Fascism nor Mussolini are mentioned by name in the pamphlet. Since its original publication, only a heavily censored version has been available due to the crude language used in the original version. An uncensored version is scheduled to be published soon.

¹⁵ Cf. Barański and West.

WORKS CITED

“EU deploras ‘dangerous’ Islam jibe.” BBC News. BBC, 27 Sept. 2001. Web. 7 July 2014. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/1

- Assmann, Jan. "Collective Memory and Cultural Identity." Trans. John Czaplicka. *New German Critique* 65 (1995): 125–33.
- Barański, Zygmunt G. and Rebecca J. West. *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2001. Print.
- Bonina, Gianni. *Il carico da undici: le carte di Andrea Camilleri*. Siena: Barbera, 2007. Print.
- Borsellino, Nino. "Lo specchio dell'isola." *Atti del Convegno Scrittori e critici al confronto*. Eds. Giorgio De Marchis, Letizia Grandi, and Orsetta Innocenti. Roma: La Nuova Frontiera, 2004. Print.
- Camilleri, Andrea. *Il cane di terracotta*. Palermo: Sellerio, 1996. Print.
- . *Il ladro di merendine*. Palermo: Sellerio, 1996. Print.
- . *La strage dimenticata*. Palermo: Sellerio, 1984. Print.
- . "Un diario del '43." *Un mese con Montalbano*. Milano: Mondadori, 1998. Print.
- Camilleri Fans Club. "Archivio storico." <http://www.vigata.org/rassegna_stampa/Archivio_Storico.shtml> Web.
- Chiaberge, Riccardo. "Il piccolo Camilleri lesse Malraux e l'influenza fascista divenne febbre rossa." *Domenicale de Il Sole 24 Ore*. Web. 15 December 2013.
- Demontis, Simona. "Un'infanzia da sillabario. Il fascismo secondo Camilleri." *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*. Cagliari: Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritana (CUEC), 2004. 65–84. Print.
- Erll, Astrid, and Ansgar Nünning. *A Companion of Cultural Memory Studies*. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- Gadda, Carlo Emilio. *Eros e Priapo: da furore a cenere*. Milano: Garzanti, 2002.
- Isnenghi, Mario. "Italian luoghi della memoria." In Erll and Nünning. 27–35. Print.
- Lachmann, Renate. "Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature." In Erll and Nünning. 301–10. Print.
- Lodato, Saverio. *La linea della palma: Saverio Lodato fa raccontare Andrea Camilleri*. Milano: Rizzoli, 2002. Print.
- Neumann, Birgit. "The Literary Representation of Memory." In Erll and Nünning. 333–43. Print.

- Nigro, Salvatore. "Le 'croniche' di uno scrittore maltese." *Andrea Camilleri: Romanzi storici e civili*. Milano: Mondadori, 2004. Print.
- . *Introduzione a la presa di Macallè*. Palermo: Sellerio, 2003. Print.
- Rigney, Ann. "The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing." In Erll and Nünning 345–53. Print.
- . *Imperfect Histories: The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. Print.
- Stille, Alexander. *The Sack of Rome: How a Beautiful European Country with a Fabled History and a Storied Culture was Taken Over by a Man Named Silvio Berlusconi*. New York: Penguin Press, 2006. Print.
- Suleiman, Susan R. *Crises of Memory and the Second World War*. Cambridge: Harvard UP, 2006. Print.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. Print.
- Wu-Ming. *Nandropausa 5. Libri letti e consigliati da Wu-Ming*. 3 Dec. 2003. Web. 25 January 2013.

The Detective as a Historian: The Legacy of the Resistance in Macchiavelli and Guccini's Crime Series

With its stress on legality, culpability and responsibility, a crime novel is a particularly suitable medium for recounting history (Browne and Kreiser Jr. xiv). As a variant of the historical novel, in Georg Luckács's words, it "offers a truer, more complete, more vivid, and more dynamic reflection of reality than the receptant otherwise possesses" (36).¹ It often recounts history from a hypocaliptic perspective: that is, a micro-story that illustrates a macro-story or history (Cortellessa). This is exactly what happens in Lorian Macchiavelli and Francesco Guccini's *gialli*.² In their crime series set in a small village in the Apennines, the two authors re-examine Italy's recent past.³ With the investigations of the sleuth, *maresciallo* Benedetto Sansovito, into a number of crimes, Macchiavelli and Guccini re-interpret a period of Italian history that stretches from the end of the nineteenth century, when Italy was a land of migrants, to the 1970s, which were characterized by social and political unrest. Through the detective's enquiry into the past, Macchiavelli and Guccini emphasize the importance of understanding the historical roots of Italy's frail democracy. As we will see, they also challenge the loss of historical memory in Italian society and the covertly approved amnesty for crimes committed during the German occupation of Italy in the name of a (still unresolved) reconciliation. By re-establishing historical differences between the Republic of Salò and the Resistance and making the detective a former partisan, they contest the instrumental use of 'revisionist' theories in a critical period of Italy's recent history. Last but not least, the investigative process also allows Guccini and Macchiavelli to comment upon contemporary events, drawing a parallel between the past of the investigation and the present of the reader, in a pattern typical of historical crime novels (Milanesi 13).⁴

This article focuses on the representation of Fascism and the Resistance in Sansovito's series. It looks in particular at *Tango e gli altri. Romanzo di una raffica, anzi tre* (2008), as this narrative can be considered a highly conscious response to the climate of historical revisionism that characterized the rise to power of the *Alleanza*

Nazionale (born from the ashes of *Movimento sociale italiano* (MSI), the neo-Fascist Party) with Silvio Berlusconi's *Forza Italia* in 1994, and its ability to maintain power through Berlusconi's governments in 2001-2005, 2005-2006 and again in 2008.

As Jonathan Dunnage (225) explains, especially from the late 1980s onwards some 'revisionist' historians, in particular Renzo De Felice, argued that the history of twentieth century Italy had been hegemonized by the Left and that Fascism and the Resistance had been misinterpreted.⁵ Revisionist historians emphasized the *Ventennio* as being a period of modernization for Italy that had helped to generate a greater sense of national identity among Italians. Revisionists also criticized anti-Fascism and the Resistance as a movement dominated by its communist components. They claimed that if the Fascists had behaved brutally during the war of Liberation, the Communists were also responsible for atrocities. While this position was contested, several Left-wing historians and politicians admitted the need for new research into the recent past in order to free the interpretation of this crucial part of Italian history from the ideological constraints of the Cold War period.⁶ However, while historians debated, right-wing parties used revisionist declarations to bolster their political position. In this period, the proliferation of studies, memoirs and newspaper articles featuring young men fighting for the Republic of Salò decontextualized the stories of the combatants on both sides, showing what Raffaele Romanelli describes as a "discursive tendency to dissolve all distinctions, often through an appeal to individual experience and to the emotions" (343).

In this climate of revisionism and propaganda, a number of crime writers, such as Edoardo Angelino, Corrado Augias, Leonardo Gori, Carlo Lucarelli, Luciano Marrocu and Lucio Trevisan set their stories during Fascism and the war.⁷ As Luca Somigli points out, the development of this particular narrative tendency at the same time as the so-called 'revisionist' debate on the interpretations of Fascism and the Resistance was hardly a coincidence ("Rewriting Histories" 18). On the contrary, following a tradition of social and political commitment of the genre in Italy,⁸ crime fiction

intervened, both explicitly and implicitly, in the very public discussion on the meaning and the moral and political implications of a series of pivotal moments and events at the twilight of the Fascist regime and its artificial continuation with the Italian Social Republic. (Somigli, "Rewriting Histories" 18)

In other words, using a genre where topics such as the dichotomy between good and evil, and themes such as violence and justice are central, many writers highlighted the contradictions and flaws of the Mussolini regime in terms of civil rights and personal freedom in their stories set during the *Ventennio* and the Second World War. These writers also stressed the often ambivalent attitudes of many Italians who survived during Fascism without taking sides. Lucarelli's novels, which have enjoyed great success, are particularly notable as they investigate the dissociation of individuals from the responsibilities of the regime that they served in the name of alleged apolitical professionalism or loyalty. This attitude is exemplified by the detective, Inspector De Luca, who "may be able to ferret out the truth, to give shape and meaning to the mass of disparate clues that are placed before him," but is unable to translate this "into an act of justice, since this would presume an insight into the moral implications of his own actions that De Luca simply refuses to have" (Somigli, "Rewriting Histories" 21).⁹ A former commander of the notorious "Brigata Ettore Muti" and inspector of the Republic of Salò police, De Luca is only interested in solving crimes.¹⁰ Marco Sangiorgi convincingly argues (130) that his job becomes an alibi and a way not to distance himself from the regime.¹¹ As Somigli highlights, far from justifying this attitude, Lucarelli exposes the new mythology of the innocent Fascist by showing De Luca's stance as "a conscious and deliberate blindness, which, far from absolving the character from his responsibilities, implicates him all the more in the injustices of the regime" (Somigli, "Rewriting History" 23). All the fictional detectives, who are police detectives and therefore working within the Fascist institutions, are investigators interested in justice and do not hesitate to confront the authorities if they constitute an obstacle to their inquiry. Some fictional detectives—such as Piero Contini in *L'inverno dei mongoli*—also refuse to acknowledge their collusion

with Fascism. By contrast, other sleuths, such as Inspector Flaminio Prati in *Quella mattina di luglio* and Bruno Arcieri in *Il passaggio*, question their role and responsibilities as individuals in the chaos of the war and make choices of a moral and political nature. All these novels, which raise questions about legality and personal responsibilities in a troubled period of Italian history, are set in a few crucial years before and after World War II, and contribute effectively to the debate opened in the 1990s.

Seven years after the publication of Lucarelli's *Carta Bianca*, Macchiavelli and Guccini published the first volume of their series, which builds on previous crime novels set during Fascism. The fictional investigations span thirty years and do not follow a strict chronological order: in *Macaroni* (1997), a young Sansovito investigates a series of crimes in a small village in the Apennines in the 1940s whose roots go back to the 1880s. Sent to the Russian front as a punishment for his heterodoxy, he survives and, once back in Italy, joins the Resistance. In *Un disco dei Platters* (1998) already in his forties, he investigates two murders that have their origins in episodes dating back to the Second World War; in *Tango* (2008), he investigates a cold case connected to the Resistance; finally, ten years later, he confronts a new 'Fascism' and the strategy of tension in *Questo sangue che impasta la terra* (2001). The choice of a former Resistance fighter as the main protagonist allows the authors to reinforce their discourse on the Resistance and reexamine Italy's recent history. Equally important, in both *Un disco* and *Tango*, the investigations take place in another critical period of Italy's recent history—the 1960s, years that saw the alliance between the Christian Democrats and the MSI. This gives the authors the opportunity to condemn both the coalition of the 1960s, and those of the 1990s and 2000s with *Alleanza Nazionale*, as dangerous flirtations with authoritarianism. Finally, through a reaffirmation of the values of freedom, civil rights and democracy brought about by the Resistance in *Tango*, Macchiavelli and Guccini explicitly react to the attempt of Berlusconi's government to demonize anti-Fascism and indirectly oppose his efforts to minimize the importance of *Tangentopoli*. Indeed, as R. J. B Bosworth notes, Berlusconi's anti-Resistance attitude also expresses a desire to get over the *Tangentopoli* period:

If anti-fascism and its past were the canker at the heart of Italy, then the responsibilities of Craxian Italy for paving the way to *Tangentopoli* could be denied. If the Republic had been flawed in its first creation, then there was no need to ponder its most recent past. (225-26)

Born in 1934 in Vergato, near Bologna, Lorian Macchiavelli is a master of Italian crime fiction and author of various novels and spy stories, as well as a famous series featuring Sergeant Sarti Antonio¹² that has lasted for more than thirty years, covering a period from the 1970s to the present.¹³ All his narratives show a close proximity to Italy's political and social conflicts. Macchiavelli is also the co-founder of Gruppo 13, an association that aims to defend the genre from the attacks of critics and scholars while championing its literary dignity. His works and his passionate defence of detective fiction have been a source of inspiration for a new generation of *giallo* writers in Italy.¹⁴ Born in Modena in 1940, Francesco Guccini is considered one of the most important Italian *cantautori* [singer-songwriters]. During the five decades of his music career he has recorded 16 studio albums and collections, and six live albums. He is also a writer and a comic book author.¹⁵ His lyrics have been praised for their poetic and literary value and have been used in schools as an example of modern poetry (Gordon 123). Over the years, Guccini has gained the appreciation of critics and fans alike, who regard him as an iconic figure. Both Macchiavelli and Guccini share a love for the local traditions of Emilia-Romagna and the landscapes of the Apennines. In their series, they present a sleuth who is a clever and brave detective animated by a love of truth. Like his fictional colleagues in Italian crime stories set during Fascism and the Resistance, Sansovito also likes to investigate alone and is not afraid to confront complacent authorities in order to pursue justice.¹⁶ However, the choice of a former Resistance fighter as a sleuth who ensures a positive closure to an investigation and who values honesty and incorruptibility is a novelty in the genre. Most importantly, it was a deliberate political choice on the part of Guccini and Macchiavelli in a period when the values of the Resistance were under attack. As a Southerner and as an investigator who does not accept the official version of the truth, Sansovito is an "away-outsider," marginalized in

the same way as migrants and misfits (Porteous 119). In *Macaroni* in particular, he is marginalized in the village because he is a Southerner living in the north; as a detective, his superiors marginalize him because he does not bow down to the Fascist authorities. Although he is finally accepted by the villagers in this story, in the following novels he becomes an outsider as an ex-partisan in a world that has forgotten the sacrifice of thousands of men and women during the Second World War. This leads him to sympathize with people who live at the margin of society or who fight against the *status quo*.

As Carlo Oliva (183) observes, the Sansovito series allows its authors to re-examine some crucial moments in Italian history. From the flow of emigration at the end of the nineteenth century through the last years of World War II to the years of the Economic Boom and the troubled 1970s, Sansovito's adventures compel the writers (and the reader with them), to examine the most important transformations of Italian society in the microcosm of a small mountain community. Although set in different periods of Italian history, all the novels deal with themes connected to Fascism and the Resistance, placing this period at the core of the narratives. This does not come as a surprise as Macchiavelli explored Fascism and the Resistance in a number of earlier novels. *Fiori alla memoria* (1975) starts with a series of acts of vandalism against a monument by a group of fallen partisans and ends with the discovery of the identity of the traitor who caused their death at the end of the Second World War. In *Sequenze di memoria* (1976), Macchiavelli associates the cruelty of the Fascist past with the aggressiveness of the capitalist economy, which radically transformed the way of life of entire communities during the Economic Miracle. The same issue is also at the heart of Sansovito's adventures in *Un disco*. In *Sequenze di memoria*, after the sudden death of Gianni, a childhood friend, the protagonist, nicknamed Ricotta, returns to his native village. Unconvinced by the official verdict of his friend's death, which the police consider a suicide, Ricotta discovers that Gianni was unofficially studying the level of pollution generated by a chemical factory that had become the main source of work for the village. The reason for Gianni's death, however, is not related to his environmental research, but lies in an episode that occurred during the Fascist era. Analyzing *Sequenze di memoria*, Somigli argues that “[v]iolence and

death are the result of the refusal to come to terms with history, to understand and deal with the wounds left by it upon the social body” (“L'impossibilità del ritorno” 78). This is also true of the Sansovito series, for which *Sequenze di memoria* represents an ideal prologue.

The first novel of the series sees a twenty-something Sansovito investigating a series of murders in a small village in the Apennines in 1939. The narrative presents several flashbacks that take the reader to the end of the nineteenth century through the story of a young villager, called Ciarèin, who migrates to Southern France in search of a better life. This story, which alternates with the main story set between 1939 and 1940, proves to be critical for the solution of the mystery. In the novel it is also revealed that *maresciallo* Sansovito had been transferred to the village as punishment for having investigated the children of some important Fascist officers. In *Macaroni*, Sansovito is a disillusioned officer who resents being sent to a cold and isolated village in the mountains and who is worried about his career and future with the *carabinieri*. This does not prevent him from rescuing an anarchist, Libero Guidotti, from the harassment of four *squadristi* in the local pub (““Lasciateci fare maresciallo. Queste non sono cose di sua competenza.’ ‘Per dio se sono di mia competenza! Io sono qui per mantenere l'ordine,’” 61). The next day Guidotti's body is found down a precipice, triggering an investigation and the questioning of the *squadristi* involved in the incident. At this stage of his personal story, Sansovito is similar to all the other fictional detectives of the Fascist era who display a firm sense of justice even when they find themselves in delicate circumstances. Indeed, Sansovito's decision to investigate Guidotti's death as a murder proves to be another blow to his career. Furthermore, like fictional inspectors Flaminio Prati and Bruno Arcieri, the sleuth also shows clear signs of uneasiness towards the regime:

Si guarda attorno e senza aspettare l'indicazione da un appuntato ancora irrigidito sull'attenti, va alla porta, la spalanca, si ferma sulla soglia e saluta fascistamente.

Il maresciallo si alza e ricambia sollevando il braccio destro a metà strada fra uno stanco saluto fascista e un annoiato saluto militare. Con un po' di fantasia. (84)

In this passage, Sansovito returns the salute of a *Federale* who has come from Bologna in order to interfere with the sleuth's investigation. His half gesture, something between a Fascist and a military salute, is symbolic of his problematic adherence to Fascism, which, as he has already painfully experienced, fails to deliver the values of justice and equality he pursues. This gesture also hints at his future decision to distance himself from the Fascist ideology as happens with the protagonists in Augias's and Gori's historical crime novels. Throughout the novel, Sansovito is increasingly worried about his future, but he continues to investigate the death of the anarchist: "Il vostro dovere è quello di arrestare i sovversivi e proteggere i cittadini onesti! 'Il mio dovere è di ricercare l'assassino o gli assassini'" (85). Sansovito points out to the *Federale* that his job is devoid of any ideology and his aim is to find the culprit no matter what the political consequences might be. The novel ends with the discovery of different culprits for the four murders that are all connected to the figure of Ciarèin.

An unresolved confrontation with Italy's Fascist past is the topic of *Un disco*. In this story, set in the 1960s, Sansovito comes back to the Apennine village at the center of his first investigation and sees some Fascist slogans still visible on the walls of a building:

Una sorta di libretto rosso scritto sul bianco dei muri. In pochi si sono presi la briga di cancellarle e chi ha provato a passarci sopra una mano di bianco se le è viste riaffiorare, quasi che il tempo, a dispetto degli uomini, volesse mantenere vivo il ricordo di una tragedia. (301)

In this passage, the Fascist slogans are an embodiment of Italy's recent past, which Italians would rather hide. However, the authors seem to suggest that it is impossible to wipe the slate clean. In spite of people's attempt to forget, the past is destined to resurface, often generating more violence, as evoked by the red paint of the writing. In the novel, the deaths of two children—one blown up by walking on an unexploded mine from the Second World War, and the other drowned—unveil crimes that occurred during the war. As Robin W. Winks (xiii) and Carlo Ginzburg (165) have argued, the detective and the historian collect, interpret and then explain their evidence in order

to find the truth. Their search becomes an investigation into society at large and their digging into the past often sheds light on the reader's present. Indeed, Macchiavelli and Guccini's sleuths perform a function which is typical both of the detective and the historian: Sansovito, like an historian, digs into the past to make sense of the present, symbolically wiping the white paint from the wall to reveal the naked truth written underneath that sheds light on both on the past and the present. By solving a case which has its roots in the Second World War, Sansovito is confronted with a present of political and social struggle. Mainly through the figure of Collina, aka Stalin, a communist who lives in the village, the reader is reminded of several events of the 1960s, such as the establishment of the Tambroni Government, a controversial coalition that included Christian Democrats, the neo-Fascist *Movimento Sociale* (MSI), and the monarchists:¹⁷

"Compagni, gli ottantatré feriti di Genova; Vincenzo Napoli, ucciso dalla polizia a Licata, e i suoi ventiquattro compagni feriti; i manganellati dalla Celere a Roma, a Porta San Paolo, e soprattutto i cinque compagni caduti e i feriti di Reggio Emilia, esigono giustizia!"

"Cosa stai facendo, Collina?"

Stalin posò la sinistra verso Sansovito: "Attività politica. Diffondo le notizie che i giornali e la televisione servi dei padroni e del governo non diffondono!" (*Questo sangue* 475)

In his analysis of historical crime fiction, Claudio Milanesi (13) detects a pattern that allows crime authors to reflect upon the present through past events. In the passage above, the authors refer to some recurrent events in Italy's recent history, such as the infamous 1960 coalition, which is implicitly linked to Berlusconi's alliance with *Alleanza nazionale*.¹⁸ Thus, *Un disco* intertwines the past (the 1960 alliance), the present (the alliance between Berlusconi and *Alleanza nazionale*), and the past again (the investigations into the 1960s), which is typical of the historical crime novel. Moreover, the reference to the flaws of the Italian press may remind readers of the unresolved question of Berlusconi's *de facto* ownership of a large part of Italian media. Undoubtedly, even after formally distributing ownership of his

empire to various members of his family, Berlusconi kept control of his companies and exploited this situation for propaganda purposes (Dunnage 226). The reference to “giornali e televisioni servi dei padroni e del governo” in the above mentioned passage can act as a cogent reminder to readers of the present state of the media in Italy.

The *maresciallo* never explicitly comments on the facts of his times, but he helps Stalin and ridicules a colleague who wants to stop his protest in front of the village church. Thus Sansovito implicitly supports Stalin’s views. Similarly, in *Questo sangue* Sansovito covertly fights the criminalization of the student and pacifist movements of the 1970s by helping Raffaella, a young woman falsely accused of a crime committed by an agent from a deviant section of the secret services. While several members of the police force only want to persecute students and political activists who they brand collectively as criminals (“Un branco di delinquenti! Se dipendesse da me li sbatterei tutti al muro!” *Questo sangue* 634), Sansovito does not accept this generalization and is determined to find the real culprit. In the novel, individuals and authorities plot an authoritarian shift in the Italian government and the writers highlight the idea that the danger of despotism is still present in Italian society.

In these stories, Sansovito only incidentally refers to his past as a partisan. In *Tango*, however, Macchiavelli and Guccini make a significant contribution to the debate about historical revisionism by linking Sansovito’s values of justice and fairness with his experience as a Resistance fighter. In the years around the publication of *Tango*, as Clark explains, the *Alleanza nazionale* had succeeded in gaining middle-class support (529). Its success revealed that “a significant number of Italians did not identify with the anti-Fascist tradition on which the Republic had been founded” (Dunnage 224). The ex-Fascists held key government posts and, in a revisionist era, “might claim to be the last custodian of the ideals and myths of ‘united Italy’” (Clark 529). Anti-Fascism, which had been very significant in the past and synonymous with ‘public interests’, had lost ground in some strata of the Italian population (529), while, as already mentioned, Cold-War-like propaganda promoted by Berlusconi had erased in many people’s minds the political and criminal responsibilities of the moderate parties which had ruled Italy for more than thirty years (Bosworth 225-26). It

is precisely in this political context that *Tango* operates. In this novel, set again in the 1960s, Inspector Sansovito investigates a cold case from 1944. The case concerns the execution by his own comrades of a young partisan, Bob, accused of the massacre of a civilian family for personal vengeance. In the beginning of the book it is explicitly revealed that Sansovito had refused to wear the new uniform of the *carabinieri* under the Republic of Salò and had joined the Resistance following his experience on the Russian front. As a partisan under the name of Salerno, *maresciallo* Sansovito had investigated the massacre of the civilian family without solving it. Almost twenty years later, in 1960, a character asks Sansovito to reopen the case and to clear Bob’s name. During the new investigation, the motivations of the group of partisans involved in that event are put under scrutiny in a political climate where Fascists and partisans are placed on the same level: “Lei non sarà mica uno di quelli che dice che i partigiani hanno ammazzato a destra e a sinistra senza guardare in faccia a nessuno” (*Tango* 132). More than evoking the political climate of the 1960s, these observations echo the often provocative statements of revisionist historians such as Ernesto Galli Della Loggia (1996) and journalists, such as Giampaolo Pansa who, from the 1980s onwards, argued that the partisans had also committed crimes against civilians (2003; 2008; 2014). However in *Tango*, Macchiavelli and Guccini almost obsessively point out the difference between the Fascists and the partisans.

“Chi scava la fossa?” domandò il vecchio. “La fate scavare a lui?”
“No, non siamo fascisti e neanche tedeschi. La faremo noi”.

(...) Tango lo interruppe con un gesto della mano. “No, la fossa la scaviamo noi, combattiamo anche per questo, l’avete detto anche voi prima, combattiamo per avere e fare giustizia, non per la vendetta.” (36)

In the novel, during flashbacks that move the action back to 1944, several partisans highlight the difference between the Fascists’ and the partisans’ behavior. In this passage, by digging the grave for their victims, partisans show respect for their rivals and demonstrate that they are fighting for justice and not revenge. The partisans also repeat that in order to reconstitute justice, they have to “per primi fare

giustizia” (44), even though that means condemning one of their own. In the part of the novel set in the 1960s, several official documents are read or explained by different characters in order to prove this point.

Scorre le righe e legge fra sé: “Regolamento di disciplina... Subordinazione... Armi... Ecco”. Legge a voce alta: “Rapporti con la popolazione civile. È considerato reato ogni atto di violenza, di minaccia a mano armata, di rapina eccetera a danno della popolazione civile eccetera eccetera... Poi sono proibiti:

- a) Violazione di domicilio e perquisizioni.
- b) Qualsiasi requisizione o prelievo individuale di denari e generi vari...
- Punizioni. Le punizioni sono: a) richiamo; b) biasimo; c), d)...
- g) pena di morte...” (283)

The difference between the code of conduct of the partisans and that of the Nazi-Fascist army, which had orders to retaliate against civilians (Belco 73-4), is striking, adding to the numerous references to war crimes that are scattered throughout the novel. In this passage in particular, Macchiavelli and Guccini refer to an actual historical document to support their thesis. The reference to actual places, dates, people, newspaper articles and documents assures verisimilitude as, according to Porter, “[p]art of the pleasure of reading depends on this sense of authenticity, allowing the reader to experience normally inaccessible or forbidden activities” (140).

At first sight, the above passages may deliver a simplistic distinction between the opposing sides. This is far from being true as *Tango* assimilates many elements of the revisionist debate. First of all, the crime investigated is a case of a miscarriage of justice perpetrated by the Resistance. Second, the real culprit is not a Fascist, but another member of the Resistance movement, who has joined the Resistance for opportunistic reasons and this element also challenges a ‘black-and-white’ depiction of the war of Liberation. Third, Sansovito struggles with his investigation because in post-war Italy nobody—from the left or the right—seems interested in re-opening a cold case. Indeed, just like Sansovito, who feels the urge to re-open the

case and bring the perpetrators to justice, the authors argue that an investigation into the Resistance should not be opposed despite the fact that a number of former partisans, in the narrative as in reality, are afraid to harm the memory of the war of Liberation.¹⁹ This necessity is exemplified by Tango’s character, a former partisan who ordered Bob’s execution. Having realized his mistake in executing Bob, Tango goes to his political commissioner to ask for the rehabilitation of the dead partisan. The answer “Lascia stare, Tango, che servirebbe solo a gettare discredito sulla Resistenza” (*Tango* 319), throws Tango into a state of guilt, marginalization and mental illness. Macchiavelli and Guccini criticize many former partisans who had reached positions of power in the new Italian society and were not interested in controversies concerning the past. However, in spite of embracing a more problematic interpretation of those important years of Italian history, they oppose the “tendency to dissolve all distinctions” that Romanelli underlines (343). In the following passage, for the first time in the series, Sansovito reveals his political affiliation:

“Senta, cosa vuole da me? Sono stato partigiano, e me ne vanto, e anche se qualcuno vorrebbe gettarci la croce addosso, io non ho mai cambiato idea. Abbiamo combattuto per la libertà e molti, troppi, ci hanno lasciato le penne. Abbiamo fatto bene a fare quello che abbiamo fatto. Abbiamo liberato l’Italia dai nazisti e dai fascisti, è chiaro? Adesso non mi vengano a dire...”
Sansovito lo ferma con un gesto: “Sono stato partigiano anch’io, da queste parti. Ero nella Matteotti.” (132)²⁰

As opposed to Lucarelli’s Inspector De Luca, Sansovito has chosen a side in the ongoing Italian conflict. He comes to believe that at a certain juncture of one’s life doing one’s duty is not enough. Later in the novel, he also attributes his desire to deliver the culprit to justice to his partisan past rather than to his job as a *carabiniere*.

“Questo non c’entra con la Resistenza, avvocato. Anzi, scoprire la verità vorrebbe dire rendere onore, visto che nessuno può restituirgli la vita, al povero Bob. E vuol anche dire che noi, che

nella resistenza eravamo, non abbiamo paura della verità e aggiungerrebbe più valore alla nostra lotta di allora.” (280).

In this passage, the use of the ‘noi’ (“non abbiamo paura”) conveys Sansovito’s affiliation to a group with precise values (“verità” and “lotta”). In other words, he explicitly associates himself with the struggle for freedom. Far from presenting a hagiographic representation of the Resistance, *Tango* delivers a strong affirmation of the core values of a movement that, with all its flaws, fought against a dictatorship and a brutal Nazi occupation of Italy. Therefore the two authors are on the same line with historians, such as Sergio Luzzatto (2013) most recently, who reaffirm the Resistance movement as a crucial experience for a democratic and free Italy. More importantly, *Tango* also represents a passionate reaction against the instrumental use of the revisionist debate for political purposes as propounded by the political right in the 1990s and 2000s, as highlighted by Bosworth.

For Sansovito, solving the mystery is a moral imperative. In this sense the detective behaves like a historian admitting the necessity for a new search into the past. As in Macchiavelli’s *Sequenze di memoria*, in *Tango* violence and death result from the refusal to come to terms with history and its wounds. *Maresciallo* Sansovito’s rejection of this attitude, which turns his implicit anti-Fascism into an open *presa di posizione*, becomes evident in the narrative and forms the foundation of the novel’s political framework. This also gives the authors the opportunity to comment on the present. Thus, when the MSI town councillor fears that the *maresciallo* is intent on rehabilitating the memory of a ‘bad’ partisan, Sansovito indignantly replies to mayor Olmi: “Al consigliere del Movimento Sociale non dobbiamo niente né noi né voi, sindaco” (197). These words mark a need for juridical independence. The use of ‘noi’ in this passage may refer to Sansovito’s belonging to the *carabinieri*, but can equally refer to Sansovito’s past as a partisan. Incidentally, this past is shared by the mayor, a Christian Democrat (“voi”) who fought in the war of Liberation. The declaration “al consigliere del Movimento Sociale non dobbiamo niente” can also be read as a criticism of the alliance between the DC and MSI of those years.

Sansovito’s superior, *tenente colonnello* Friggerio, warns the investigator of the highly sensitive case at hand, particularly complex because of the difficult political climate produced by the controversial Tambroni Government: “Vogliamo parlare del governo Tambroni, governo con i fascisti che ci eravamo illusi di aver cacciato fuori dall’Italia?” (279). The reference to the controversial Tambroni Government is more complex than the above examined reference in *Un disco*. Here the typical pattern of historical crime novels becomes more intricate because it not only ties the past of the crime (1940s) to the present of the reader (2000s), but also to the present of the investigation (1960s), creating a *fil rouge* insinuating a Fascist presence in Italian history from the Mussolini era to the 2000s. Finally, it is no coincidence that the real criminal of the massacre in *Tango* is finally revealed to be mayor Olmi himself, a representative of the party that had masterminded the alliance with the neo-Fascists. Furthermore, he had been elected by the local population because “[u]na brava persona e un buon sindaco e ammanicato com’è col suo partito al governo, porta vantaggi al paese” (133). Through the figure of Olmi, Macchiavelli and Guccini reveal that political opportunism and the cynicism of some Italians who view politics in terms of personal advantage, are both legacies of the past, dating back to the post-Risorgimento period.

The insistence on the values of the Resistance—while acknowledging the betrayal of those very values in different periods of Italian history—is a central theme in Macchiavelli and Guccini’s series. After exploring this issue in *Un disco* and *Questo sangue* in particular, the authors felt compelled to revisit it in *Tango*, explicitly positioning their detective as a bearer of partisan values in order to respond to the political reality of their time. Through a typical pattern of historical crime fiction, Macchiavelli and Guccini’s sleuth digs into the past to shed light on the present. By re-establishing historical differences between the *Republic of Salò* and the Resistance, they are not trivializing history. On the contrary, they are acknowledging a problematic vision of the Resistance, as well as fighting the instrumental use of ‘revisionist’ theories in a critical period of Italy’s recent history. The detective’s explicit *presa di posizione* in the last novel of the series is an anti-Berlusconi stance both for Berlusconi’s *sdoganamento* of *Alleanza nazionale* and the attempt to undermine

the meaning of *Tangentopoli*. Thus the tradition of political and social commitment in Italian crime fiction is reinforced in Macchiavelli and Guccini's *gialli*.

Barbara Pezzotti

ACIS

ENDNOTES

¹ According to Luckács, by “representing individual men and situations, [by] depicting them as exemplary men and situations (the unity of the individual and the typical), in bringing to life the... objective conditions of life as the particular attributes of individual people and situations” (39), historical fiction makes its own fictional world “emerge as the reflection of life in its total motion, as process and totality” (39). In other words, ‘typical’ characters need to embody in their individual fictional existence the larger historical forces peculiar to the place and time which they supposedly inhabit.

² *Giallo* (*gialli* in the plural) is the term commonly used to define crime fiction in Italy. It means ‘yellow,’ from the color assigned to the covers of the one of the first series of crime fiction launched in Italy by the publisher Mondadori in 1929. *Giallo* is used here in its widest meaning, that is to say it is a story where there is a crime and where an investigation takes place, as commonly accepted by scholars such as Giuseppe Petronio.

³ The series includes *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti* (1997), *Un disco dei Platters. Romanzo di un maresciallo e di una regina* (1998), *Questo sangue che impasta la terra* (2001), *Lo spirito e altri briganti* (2003), and *Tango e gli altri. Romanzo di una raffica, anzi tre* (2008). Macchiavelli and Guccini also wrote together *Malastagione* (2011), a crime novel also set in the Apennines, featuring forest ranger Marco Gherardini, aka Poiana.

⁴ There are few studies on Italian crime fiction. For a history of Italian crime fiction, see Del Monte, Rambelli, Carloni, Pieri, and Pezzotti, *Politics and Society*. Pezzotti, *Importance* deals with the relationship between crime fiction and its setting, while Di Ciolla tackles the topic of justice in crime fiction. On the relationship between crime fiction and history see Browne and Kreiser Jr. and Milanese. For an analysis of historical crime fiction set during Fascism see Somigli, “Rewriting Histories,” and Sangiorgi.

⁵ As many scholars have argued, the term ‘revisionism’ is ambiguous, since a certain kind of revisionism is implicit in the historian’s work. However, in the last twenty years the term has progressively changed to mean a less neutral and more politically oriented perspective on the past. More specifically in Italy, revisionism has come to signify “in popular terms, a reevaluation of the Fascist experience” (Ganapini 128).

Among the most important revisionist texts De Felice, *Rosso e Nero* and Galli della Loggia offer a critique of anti-Fascism and of the Resistance, described as controlled by its communist components. Other books, such as De Felice, *Intervista*, re-interpret the regime as a “soft” dictatorship. In “Retoriche di fine millennio,” Raffaele Romanelli disputes this image, speaking of a “mondanizzazione” (339), or normalization, of Fascism. For an overview of the different subjects of revisionist historiography, see Domenico Losurdo and Emilio Gentile. The revisionist debate among historians is a fascinating topic, but it is not the main focus of this article.

⁶ See Cooke for an analysis of the changing treatment of the Resistance in Italian culture.

⁷ The novels are Angelino’s *L’inverno dei mongoli* (1995); Augias’s *Quella mattina di luglio* (1995); Gori’s *Nero di maggio* (2000) and *Il passaggio* (2002), a series featuring Carabinieri captain Bruno Arcieri as the main protagonist; Lucarelli’s *Carta Bianca* (1990, translated as *Carte Blanche*, 2006); *L’estate torbida* (1991, translated as *The Damned Season*, 2007); and *Via delle Oche* (1996, translated as *Via delle Oche*, 2008), featuring Inspector De Luca; Marrocu’s *Fàulas* (2000), *Debrà Libanos* (2002), *Scarpe rosse e tacchi a spillo* (2004), *Il caso del croato morto ucciso* (2010), *Farouk* (2011), and *Affari riservati* (2013) which is a series featuring police inspectors Luciano Serra and Eupremio Carruezzo; and Trevisan’s *Il naso di Mussolini* (1998), *Prova di forza* (2001), *Pennetta indaga* (2002), and *Il mostro di Roma* (2002) a series featuring Inspector Epifanio Pennetta.

⁸ According to Gosetti (11) and Crawford (120) crime fiction has gradually introduced more realism in its stories and often reflects the tensions and problems of contemporary society. Oliva (179-94) and Bonfantini (63) argue that Italian crime fiction in particular tackles everyday problems and conflicts in Italian society.

⁹ For an analysis of this series see Somigli (“Rewriting History,” 20-23), Sangiorgi (130-36) and Amrani (365-74). Other crime novels of Lucarelli are set during Fascism. They are *Indagine non autorizzata* (1993), *L’isola dell’angelo caduto* (1999) and *L’ottava vibrazione* (2010). For an analysis of *L’isola* see Kirby Pitiot (375-86) and Millner (399-408).

¹⁰ The Brigata Muti was one of the Fascist paramilitary corps *Brigate nere* [Black Brigades] operating in Northern Italy from 1944 till the end of World War II. They acted as political police and were responsible for the repression of the Resistance. The Brigata Muti, operating in Ravenna, was responsible for several episodes of violence and torture.

¹¹ As Lucarelli explains, the figure of De Luca was inspired by a real policeman whom the writer had interviewed in the course of the research for his university thesis on the police of the Italian Social Republic (Bacchereti 185).

¹² This rank does not exist in the Italian police structure. It was a precise choice of the author to underline an ironic detachment from Sarti’s adventures; see Carloni (93). The almost constant inversion of first and last name in the series is meant to evoke the rituals of Italian bureaucracy (Somigli “Mysteries” 76).

¹³ A playwright and director of Gruppo Teatrale Viaggiante in the lively fringe artistic scene of Bologna, Macchiavelli started his career as a detective fiction writer in 1974 with *Le piste dell'attentato*. With this novel he gave birth to Sergeant Sarti Antonio, one of the most beloved *giallo* characters in Italy. The Sarti Antonio series is still ongoing.

¹⁴ Several recent crime writers explicitly describe Macchiavelli as a master of crime fiction. See Pezzotti (*Importance* 37).

¹⁵ Guccini published the autobiographical novels *Cròniche epafàniche* (1989), *Vacca d'un cane* (1993), and *Cittanòva Blues* (2003). He is also the author and scriptwriter of the comic entitled *Vita e morte del brigante Bobini detto "Gnicche"* (1980) and scriptwriter of *Storie dello spazio profondo* (1972) with Bonvi, among others.

¹⁶ Indeed Sansovito's integrity and assertiveness is very different from Macchiavelli's previous sleuth, Sarti Antonio. Sarti is subjugated by his superior, the despotic Raimondi Cesare. Sansovito is also the mind of the investigation, while Sarti needs to rely on his side-kick, university student Rosas, to make sense of the mysteries he is investigating. Finally, Sarti does not have a defined political conscience and is not able to understand the social and political transformations occurring in Bologna and in Italy. On the other hand, Sansovito reads facts and events of Italy and expresses a precise point of view. The passage from a postmodern and very human investigator to an invincible and almost omnipotent sleuth may seem a step back from Macchiavelli's earlier experimentalism with the genre. However, this choice is functional to the discourse that Guccini and Macchiavelli make on Italy's recent history.

¹⁷ In July 1960 violent demonstrations took place against the decision to hold the MSI annual congress in the anti-Fascist stronghold of Genoa. Violent battles between the police and demonstrators forced the Government to postpone the congress. Subsequent conflicts between civilians and the police in Sicily and Reggio Emilia caused the death of several demonstrators, and Tambroni was forced to resign (Dunnage 168).

¹⁸ See for instance Romanelli (340-43).

¹⁹ In the last twenty years, a number of books that re-examine the post-'43 period have been published. Among the most successful are: Luzzatto, "Partigia," in which, in spite of its flaws, the Resistance is still considered as a vital experience for establishing a democratic and free Italy; Pansa's controversial books *Sangue dei vinti*, *Grande bugia*, and *Bella ciao*. Pavone, *Guerra civile*, which introduced for the first time the concept of "guerra civile" for the war between Fascists and partisans; Peli, *Storia della Resistenza*; Revelli, *Due guerre*; and the memoir by historian Vivarelli, *Fine di una stagione*.

²⁰ Brigate Matteotti were partisan groups that responded to *the Partito socialista italiano di unità proletaria* (PDIUP). The groups often worked in collaboration with Brigate Buzzi Malatesta organized by the anarchists.

WORKS CITED

- Amrani, Sarah. "Le investigazioni storico-poliziesche del commissario De Luca." *Il romanzo poliziesco. La storia, la memoria*. Edited by Claudio Milanese. Bologna: Astrapa, 2009. 363-74. Print.
- Angelino, Edoardo. *L'inverno dei mongoli*. Turin: Einaudi, 1995. Print.
- Augias, Corrado. *Quella mattina di luglio*. Milan: Mondadori, 1995. Print.
- Bacchereti, Elisabetta. *Carlo Lucarelli*. Fiesole, FI: Cadmo, 2004. Print.
- Belco, Victoria C. *War, Massacre, and Recovery in Central Italy: 1943-48*. Toronto: Toronto University Press, 2010. Print.
- Bonfantini, Massimo A. "Il nero senza paura." *Quattro lezioni dal giallo al noir*, Ed. Massimo A. Bonfantini and Carlo Oliva. Bormio: Comunità montana Alta Valtellina, 2005. 61-77. Print.
- Bonvi, and Francesco Guccini. *Storie dello spazio profondo*. Bologna: Carecas, 1972. Print.
- Bosworth, R. J. B. *The Italian Dictatorship. Problems and Perspectives in the Interpretations of Mussolini and Fascism*. London: Edward Arnold, 1998. Print.
- Browne, Ray B. and Lawrence A. Kreiser Jr., eds. *The Detective as Historian*. 2 vols. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. Print.
- . "Introduction." *The Detective as Historian*. Ed. Ray B. Browne and Lawrence A. Kreiser Jr. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 2.xiii-xxv. Print.
- Carloni, Massimo. *Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*. Reggio Emilia: Edizioni Diabasis, 1994. Print.
- Clark, Martin. *Modern Italy. 1871 to the Present*. 3rd ed. New York: Pearson, 2008. Print.
- Cooke, Philip. *The Legacy of the Italian Resistance*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan, 2011. Print.
- Cortellessa, Andrea. "Ipocalittici o integrati. Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale." *Indice dei libri* 16.7/8 (1999). *Wu Ming Foundation*. n.d. Web. 5 September 2012.
- Crawford, Margaret. "Investigating the City-Detective Fiction as Urban Interpretation: Reply to M. Christine Boyer." *The Sex of Architecture*, Ed. Diana Agrest, Patricia Conway and Leslie Kanes

- Weisman. New York: Harry N. Abrams Publishers, 1996. 119-27. Print.
- De Felice, Renzo. *Intervista sul Fascismo*, Ed. Michael Leeden. Rome and Bari: Laterza, 1975. Print.
- . *Rosso e nero*. Milan: Baldini e Castoldi, 1995. Print.
- Del Monte, Alberto. *Breve storia del romanzo poliziesco*. Rome and Bari: Laterza, 1962. Print.
- Di Ciolla, Nicoletta. *An Uncertain Justice: Crimes and Retribution in Contemporary Italian Crime Fiction*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2011. Print.
- Dunnage, Jonathan. *Twentieth Century Italy. A Social History*. London and New York: Longman, 2002. Print.
- Galli Della Loggia, Ernesto. *La morte della patria*. Rome and Bari: Laterza, 1996. Print.
- Ganapini, Luigi. *La repubblica delle camicie nere*. Milano: Garzanti, 1999. Print.
- Gentile, Emilio. *Fascismo: storia e interpretazione*. Roma and Bari: Laterza, 2005. Print.
- Ginzburg, Carlo. "Spie. Radici di un paradigma indiziario." *La crisi della ragione*, Ed. Aldo Gargani. Turin: Einaudi, 1979. 57-106. Print.
- Gordon, Robert. *The Holocaust in Italian Culture. 1944-2010*. Stanford: Stanford University Press, 2012. Print.
- Gori, Leonardo. *Nero di maggio*. Milan: Hobby and Work, 2000. Print.
- . *Il passaggio*. Milano: Hobby and Work, 2002. Print.
- Gosetti, Giorgio. "L'equivoco del nero." *I colori del nero*. Ed. Marina Fabbri and Elena Resegotti. Milano: Ubulibri, 1989. 10-12. Print.
- Guccini, Francesco. *Cittanóva Blues*. Milano: Mondadori, 2003. Print.
- . *Cróniche epafániche*. Milan: Feltrinelli, 1989. Print.
- . *Vacca d'un cane*. Milano: Feltrinelli, 1993. Print.
- . *Vita e morte del brigante Bobini detto Gnicche*. Roma: Lato side, 1980. Print.
- Kirby Pitiot, Katherine. "Il codice e i suoi travimenti in Carlo Lucarelli, *L'isola dell'angelo caduto*." *Il romanzo poliziesco. La storia, la memoria*. Ed. Claudio Milanese. Bologna: Astrapia, 2009. 375-86. Print.
- Losurdo, Domenico. *Il revisionismo storico. Problemi e miti*. Roma and Bari: Laterza, 1996. Print.

- Lucarelli, Carlo. *Carta bianca*. Palermo: Sellerio, 1990. Translated as *Carte Blanche*. New York: Europa Editions, 2006. Print.
- . *L'estate torbida*. Palermo: Sellerio, 1991. Translated as *The Damned Season*. New York: Europa Editions, 2007. Print.
- . *Indagine non autorizzata*. Bresso, MI: Hobby & Work Publishing, 1993. Print.
- . *L'isola dell'angelo caduto*. Torino: Einaudi, 1999. Print.
- . *L'ottava vibrazione*. Torino: Einaudi, 2008. Print.
- . *Via delle oche*. Palermo: Sellerio, 1996. Translated as *Via delle Oche*. New York: Europa Editions, 2008. Print.
- Lukács, Georg. "Art and Objective Truth." "*Writer and Critic*," and *Other Essays*. Ed. Arthur D. Kahn. London: Merlin, 1970. 25-60. Print.
- Luzzatto, Sergio. "*Partigia*". *Una storia della Resistenza*. Milano: Mondadori, 2013. Print.
- Macchiavelli, Lorian. *Fiori alla memoria*. Milano: Garzanti, 1975. Print.
- . *Le piste dell'attentato*. Milano: Campironi, 1974. Print.
- . *Sequenze di memoria*. Milano: Garzanti, 1976. Print.
- Macchiavelli, Lorian and Francesco Guccini. *Un disco dei Platters. Romanzo di un maresciallo e di una regina*. Milano: Mondadori, 1998. Print.
- . *Macaroni. Romanzo di santi e delinquenti*. Milano: Mondadori, 1997. Print.
- . *Malastagione*. Milano: Mondadori, 2011. Print.
- . *Questo sangue che impasta la terra*. Milano: Mondadori, 2001. Print.
- . *Tango e gli altri. Romanzo di una raffica, anzi tre*. Milano: Mondadori, 2008. Print.
- Marrocu, Luciano. *Affari riservati*. Milano: Dalai Editore, 2013. Print.
- . *Il caso del croato morto ucciso*. Milano: Dalai Editore, 2010. Print.
- . *Debrá Libanos*. Nuoro: Il Maestrale, 2002. Print.
- . *Farouk*. Milano: Dalai Editore, 2011. Print.
- . *Fáulas*. Nuoro: Il Maestrale, 2000. Print.
- . *Scarpe rosse e tacchi a spillo*. Nuoro: Il Maestrale, 2004. Print.
- Milanese, Claudio. "Le roman criminel et l'histoire. Introduction." *Cahiers d'études romanes*, 15.1 (2006): 9-19. Print.

- Millner, Clélie. "Il paradigma indiziario: strumento dell'investigatore, strumento dello storico." *Il romanzo poliziesco. La storia, la memoria*. Ed. Claudio Milanese. Bologna: Astrapia, 2009. 399-408. Print.
- Oliva, Carlo. *Storia sociale del giallo*. Lugano: Todaro Editore, 2003. Print.
- Pansa, Giampaolo. *Bella ciao. Controstoria della Resistenza*. Milano: Rizzoli, 2014.
- . *La grande bugia*. Milano: Sperling & Kupfer, 2008. Print.
- . *Il sangue dei vinti*. Milano: Sperling & Kupfer, 2003. Print.
- Pavone, Claudio. *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991. Print.
- Peli, Santo. *Storia della Resistenza in Italia*. Torino: Einaudi, 2006. Print.
- Petronio, Giuseppe. *Sulle tracce del giallo*. Roma: Gamberetti, 2000. Print.
- Pezzotti, Barbara. *The Importance of Place in Contemporary Italian Crime Fiction. A Bloody Journey*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2012. Print.
- . *Politics and Society in Italian Crime Fiction. An Historical Overview*. Jefferson, NC: McFarland, 2014. Print.
- Pieri, Giuliana, ed. *Italian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press, 2011. Print.
- Porteous, J. Douglas. "Literature and Humanist Geography." *Area* 17.2 (1985): 117-22. Print.
- Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Crime Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1981. Print.
- Rambelli, Loris. *Storia del giallo italiano*. Milano: Garzanti, 1979. Print.
- Revelli, Nuto. *Le due guerre. Guerra fascista e guerra partigiana*, Ed. M. Calandri. Torino: Einaudi, 2005. Print.
- Romanelli, Raffaele. "Retoriche di fine millennio." *Due nazioni. Legittimazione e delegittimazione nella storia dell'Italia contemporanea*. Ed. Loreto Di Nucci and Ernesto Galli Della Loggia. Bologna: Il Mulino, 2003. 335-65. Print.
- Sangiorgi, Marco. "Il fascismo e il giallo italiano." *Il giallo italiano come nuovo romanzo sociale*. Ed. Marco Sangiorgi and Luca Telò. Ravenna: Longo, 2004. 117-52. Print.

- Somigli, Luca. "L'impossibilità del ritorno: morte e memoria in un romanzo di Lorian Macchiavelli." *Narrativa* 26 (2004): 27-35. Print.
- . "The Mysteries of Bologna: On Some Trends of the Contemporary Giallo." In *Italian Crime Fiction*. Ed. Giuliana Pieri. Cardiff: University of Wales Press, 2011. 73-88. Print.
- . "Rewriting History. Fighting Crimes in Times of War: Detective Fiction's Visions and Revision of Fascism. A New Social Novel?" *Uncertain Justice. Crimes and Retribution in Contemporary Italian Crime Fiction*. Ed. Nicoletta Di Ciolla. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 15-35. Print.
- Trevisan, Lucio. *Il mostro di Roma*. Milano: Il Giallo Mondadori, 2002. Print.
- . *Il naso di Mussolini*. Milano: Mondadori, 1998. Print.
- . *Pennetta indaga*. Milano: Gli Speciali del Giallo Mondadori, 2002. Print.
- . *Prova di forza*. Milano: Il Giallo Mondadori, 2001. Print.
- Vivarelli, Roberto. *La fine di una stagione. Memorie 1943-1945*. Bologna: Il Mulino, 2000. Print.
- Winks, Robin W. ed. *The Historian as a Detective: Essays on Evidence*. New York: Harper and Row, 1969. Print.