



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### The 1970s Beyond the Years of Lead: Mediating Generational Identity in Città sommersa

Urban, M.B.

**Publication date**

2024

**Document Version**

Final published version

**Published in**

Diacritica

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

Urban, M. B. (2024). The 1970s Beyond the Years of Lead: Mediating Generational Identity in Città sommersa. *Diacritica*, 10(2 (52)), 191-209. <https://diacritica.it/wp-content/uploads/Diacritica-a.-X-n.-52-31-luglio-2024.pdf>

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

# Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

**Direttore responsabile:** Domenico Renato Antonio Panetta

## Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: M-STO/05), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: SPS/08), Lorenzo Arnone Sipari (Archivio Famiglia Sipari), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: SPS/03), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: L-FIL-LET/14), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: L-LIN/03), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: M-FIL/04), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Alessandro Gaudio (ASN in 10/F2), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: L-LIN/07), Marco Leone (Università del Salento: L-FIL-LET/10), Daniela Mangione (Università degli Studi di Padova: L-FIL-LET/10), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: SPS/02), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/10), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: M-STO/08), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: M-FIL/06; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: L-FIL-LET/10), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: L-FIL-LET/11), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: L-FIL-LET/10), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia: L-FIL-LET/10), István Puskás (Università di Debrecen: L-FIL-LET/11), Giulio Savelli (RAI), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12; 1947-2022), Paolo Squillacioti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: L-FIL-LET/09), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: L-FIL-LET/10), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: L-FIL-LET/10), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01)

## Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica *open access* registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Periodico scientifico delle Aree 10, 11 e 14 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido – Rappresentante legale: Salvatore Panetta

P. IVA: 17284251000 – Sede legale: via Tembien, 15 (00199 Roma)

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Maria Panetta; Sandro de Nobile, Davide Esposito, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: [www.prontobollo.it](http://www.prontobollo.it))

Webmaster: Daniele Buscioni – Sito web: [www.diacritica.it](http://www.diacritica.it) – Codice ISSN: 2421-115X



Anno X, fasc. 2 (52), 31 luglio 2024

*I violenti anni Settanta*

a cura di Matteo Brera e Monica Jansen

Si ricorda che la licenza *Creative Commons CC BY-ND 4.0* adottata da «Diacritica» prevede che *«you are free to copy and redistribute the material in any medium or format for any purpose, even commercially, but you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material. You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits»*.

Supervisione redazionale, editing e impaginazione di Maria Panetta.

# Indice

## Editoriale

*Violenza e musica in letteratura*, di Maria Panetta..... p. 13

## Lecture critiche..... p. 15

*Introduzione. L'ombra lunga dei violenti anni Settanta*, di Matteo Brera e Monica Jansen..... pp. 17-23

*Introduction. The Long Shadow of the Violent Seventies*, di Matteo Brera e Monica Jansen..... pp. 24-30

*(An)estetizzazione della violenza. Il topos della manifestazione di piazza attraverso le labour narratives*, di Carlo Baghetti..... pp. 31-41

Abstract: *This paper isolates and analyzes a specific topos of Italian labour narratives, that of the strike and workers' demonstration. Through a diachronic study and the juxtaposition of textual fragments from novels of the 1970s, 1990s, and 2000s (mainly Nanni Balestrini's, Tommaso Di Ciaula's, and Antonio Pennacchi's), I will show how a progressive de-violation of artistic representation takes place in the novels and how the narrative of the workers' struggles resembles closely the narrative modules of modern show-based entertainment societies instead of insisting on the heated and violent tones that dominated the literary representations of the 1970s. A cultural genealogy of such representation will be traced in the article.*

Abstract: In questo contributo viene isolato e analizzato uno specifico *topos* delle *labor narratives* italiane, quello dello sciopero e della manifestazione operaia. Attraverso uno studio diacronico e l'accostamento di frammenti testuali provenienti da opere degli anni Settanta, Novanta e Duemila (principalmente Nanni Balestrini, Tommaso Di Ciaula, Antonio Pennacchi) si mostra come avvenga una progressiva de-violentazione della rappresentazione artistica e il racconto dell'opposizione operaia si avvicini molto più ai moduli dello *show* delle moderne società dello spettacolo piuttosto che ai toni accesi e violenti che dominavano le rappresentazioni degli anni Settanta. Nell'articolo verrà tracciata una genealogia culturale di questa rappresentazione.

*"Puramente casuale": Italian Prison Films and the 1975 Carceral Reform*, di Matteo Brera..... pp. 42-65

Abstract: Questo articolo si concentra sul caso italiano per dimostrare che le rappresentazioni cinematografiche della reclusione, siano esse di registro drammatico o comico, scritte in uno specifico contesto storico rispecchiano i dibattiti penali in corso, posizionandosi al contempo come voci critiche che

evidenziano i difetti persistenti del sistema sociale. L'autore concentra la propria analisi su tre film, *L'istruttoria è chiusa, dimentichi* (1971) di Damiano Damiani, *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) di Nanni Loy e *Farfallon* (1974) di Riccardo Pazzaglia. Inquadra la produzione dei film selezionati all'interno delle trasformazioni penali apportate al sistema di giustizia penale italiano dalla riforma carceraria completa del 1975, che prometteva una radicale trasformazione del penitenziario e del suo ruolo nel sistema penale retributivo dell'Italia nel dopoguerra, ponendo il detenuto al centro della riforma legislativa. Fornisce quindi un'interpretazione dei film come specchi e contributi al dibattito pubblico sui dibattiti politici, culturali e sociologici riguardanti la reclusione, il controllo della criminalità e la riabilitazione dei delinquenti nella società italiana durante il complesso periodo storico degli Anni di piombo.

Abstract: *This paper focuses on the Italian case to demonstrate that cinematic representations of incarceration – whether of dramatic or comic register – written in a specific historical context mirror the ongoing penal debates while positioning themselves as critical voices highlighting persisting flaws in the social system. The author concentrates his analysis on three films, Damiano Damiani's *L'istruttoria è chiusa, dimentichi* (1971), Nanni Loy's *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) and Riccardo Pazzaglia's *Farfallon* (1974). He frames the production of the selected movies within the penal transformations brought to the Italian criminal justice system by the comprehensive carceral reformation of 1975, which promised a radical transformation of the penitentiary and its role in the retributive penal system of Italy in the postwar period by putting the inmate at the centre of the legislative reform. He thus provides an interpretation of the films as mirrors and contributors to the public discourse on the political, cultural, and sociological debates around imprisonment, crime control, and rehabilitation of offenders in Italian society during the complex historical period of the Anni di piombo.*

Ghost stories of the 1970s: Time, Conflict and Reason in *Le venti giornate di Torino*, *Piove all'insù* and *Città sommersa*, di Andrea Brondino..... pp. 66-83

Abstract: Gli anni Settanta sono, ogni giorno di più, cronologicamente lontani e culturalmente vicini a noi. Epoca solo apparentemente trascorsa in molti dei suoi fenomeni e delle sue preoccupazioni, gli anni Settanta e i suoi spettri plasmano ancora l'immaginario letterario contemporaneo e sempre più sfidano gli autori a confrontarsi con la loro eredità. Questo articolo esamina tre romanzi incentrati sulla violenza politica degli anni Settanta a Torino: *Le venti giornate di Torino* (1977) di Giorgio De Maria, *Piove all'insù* (2006) di Luca Rastello e *Città sommersa* (2020) di Marta Barone. Questo articolo esamina il modo in cui questi romanzi alludono, incorporano e fanno uso della storia di fantasmi nella rappresentazione della violenza politica degli anni Settanta e dell'eredità di quel decennio nel presente. Il romanzo di De Maria è un racconto dell'orrore in cui una lotta mortale tra statue diventa un'allegoria del terrorismo. Il romanzo di Rastello, invece, adotta uno stile narrativo frammentato per intrecciare, col senno di poi, il viaggio personale del protagonista attraverso gli sconvolgimenti politici del 1977 con i suoi fantasmi letterali e metaforici. Il libro di Barone segue poi una narratrice che indaga sul coinvolgimento del padre nel movimento Prima Linea, sovrapponendo la scoperta e la discussione di documenti legali con l'esplorazione di fantasmi personali, familiari e politici. Questo articolo intende sostenere che la storia di fantasmi emerge, in questi romanzi, come un dispositivo letterario razionalista per affrontare i conflitti irrisolti e le verità sconosciute degli anni Settanta. Assumendo la storia di fantasmi come modalità di rappresentazione, questi romanzi offrono una lente paradossalmente realista attraverso la quale affrontare le complessità e le contraddizioni di un'epoca che ancora infesta e ossessiona il presente. In definitiva, essi rivelano il perdurante potere delle "fantasmizzazioni" come strumenti concettuali che rendono possibile l'esplorazione parziale di questioni sfuggenti riguardanti la storia recente, la memoria e la giustizia.

Abstract: *The 1970s are, every day more so, both chronologically distant and culturally very close to us. A seemingly bygone era in much of its phenomena and concerns, the 1970s and its ghosts still shape literary imaginations and increasingly challenge authors to deal with their presence as an inheritance. This article examines three novels focusing on political violence in 1970s Turin: *Le venti giornate di Torino* (1977) by Giorgio De Maria, *Piove all'insù* (2006) by Luca Rastello, and *Città sommersa* (2020) by Marta Barone. This article examines how target texts allude to, incorporate, and use the ghost story in their representation of the political violence in the 1970s and the legacy of that decade for the present. De Maria's novel presents*

*a horror tale where a deadly fight between statues becomes an allegory of terrorism. Rastello's novel, on the other hand, adopts a fragmented narrative style to weave together, in hindsight, the protagonist's personal journey across the political upheavals of 1977 with its literal and metaphorical phantoms. Barone's book then follows a narrator investigating her father's involvement in the Prima Linea movement, intertwining the discovery and discussion of legal documents with a haunting exploration of personal, familiar, and political ghosts. I argue that the ghost-story genre positions itself as a rationalist literary device to grapple with unresolved conflicts and unknown truths of the 1970s. By embracing the ghost story as a mode of representation, the novels offer a paradoxically realist lens through which to confront the complexities and contradictions of an era still haunting the present. Ultimately, they reveal the enduring resilience of "fantasmizzazioni" as conceptual frameworks through which elusive questions around recent history, memory, and justice can be partially navigated.*

**Piove all'insù: lavoro, società e violenza negli anni Settanta**, di Giulia Falistocco..... pp. 84-97

Abstract: *Literary production in the 1970s is often dominated by the theme of terrorism. However, some novels depict the economic and sociocultural transformations of the decade: an example is Piove all'insù (Bollati Boringhieri 2006) by Luca Rastello, the focus of this article. In the novel, the theme of labor is intertwined with the theme of political violence through the events of protagonist Pietro Miasmo. Rastello traces the 1970s, particularly the events related to the '77 Movement, questioning the motivations of Autonomi, the ideals of a generation and the contradictions of the movement. The author identifies the 1970s as a crucial moment for understanding the present and the precarization of labor.*

Abstract: La produzione letteraria sugli anni Settanta è spesso dominata dal tema del terrorismo, ciò nonostante non mancano romanzi che rappresentano le trasformazioni economiche e socioculturali del decennio, come dimostra *Piove all'insù* di Luca Rastello (Bollati Boringhieri 2006), trattato in questo articolo. Il romanzo intreccia la violenza politica con la questione lavorativa, attraverso le vicende del protagonista Pietro Miasmo. Rastello ripercorre gli anni Settanta, in particolare gli eventi collegati al Movimento del '77, interrogandosi sulle ragioni degli Autonomi, sugli ideali di una generazione e sulle contraddizioni di un movimento, individuando negli anni Settanta un momento nevralgico per capire il presente e la precarizzazione del lavoro.

**«Noi c'eravamo sempre, peccato che nessuno se ne accorgesse»: lo sguardo del bambino e le memorie degli anni Settanta nel cinema del 2010**, di Rachelle Gloudemans..... pp. 98-110

Abstract: *This contribution analyses the use of a child narrator to explore the (im)possibility of surpassing the recurring discourses and images of political violence that have largely come to define the cultural memory of the 1970s in Italy. The analysis focuses on examples of how the child's point of view shapes the representation of the 1970s in three films from the 2010s: La prima cosa bella by Paolo Virzì, La kryptonite nella borsa by Ivan Cotroneo, and Anni felici by Daniele Luchetti. Specifically, the study examines the portrayal of the historical and cultural context surrounding the child protagonists in the three films, and it explores the regression to childhood as a filter to represent memorial perspectives centered on different values.*

Abstract: Questo contributo analizza l'uso di un narratore bambino per tematizzare l'(im)possibilità di oltrepassare i discorsi e le immagini di violenza politico-sociale che sono venuti a costituire una linea interpretativa predominante nella memoria culturale degli anni Settanta. L'analisi è incentrata su alcuni esempi del modo in cui la presenza del punto di vista infantile organizza l'immagine degli anni Settanta in tre film degli anni 2010: *La prima cosa bella* di Paolo Virzì, *La kryptonite nella borsa* di Ivan Cotroneo e *Anni felici* di Daniele Luchetti. In particolare, si esamina l'inquadramento del contesto storicoculturale nel



quale i bambini protagonisti nei tre film sono inevitabilmente collocati e si esplora la regressione verso l'infanzia in quanto filtro per evidenziare una prospettiva memoriale centrata su valori diversi.

«*Sono piena di amore*». La nuova violenza illustrata di Nanni Balestrini, un revenant dagli anni Settanta, di Gerardo Iandoli..... pp. 111-25

Abstract: *The article analyzes Nanni Balestrini's La nuova violenza illustrata, a posthumously published text that reworks the previous La violenza illustrata of 1976 through considerable additions and a new structural layout. This article aims to show this text can be considered as a synthesis of Balestrini's legacy: in La nuova violenza illustrata, the author seems to claim, once again, the importance of the 1970s, which were able to develop instruments of social analysis and struggle capable, even after almost fifty years of understanding the distortions of the present. From a methodological point of view, the narrative structures of the text will be studied, showing how they are constructed from Marxist and, more specifically, workerist thoughts.*

Abstract: L'articolo analizza *La nuova violenza illustrata* di Nanni Balestrini, testo pubblicato postumo che rielabora il precedente *La violenza illustrata* del 1976 attraverso considerevoli aggiunte e un nuovo impianto strutturale. L'obiettivo è mostrare che tale testo può essere considerato come una sintesi dell'eredità balestriniana: in esso, infatti, l'autore sembra rivendicare, ancora una volta, l'importanza degli anni Settanta, i quali sono stati in grado di sviluppare strumenti di analisi sociale e di lotta capaci, anche dopo quasi cinquant'anni, di comprendere le storture del presente. Da un punto di vista metodologico, si studieranno le strutture narrative del testo, mostrando come esse siano costruite a partire dal pensiero marxista e, più nello specifico, quello operaista.

Un borghese piccolo piccolo: *la violenza mostruosa degli anni Settanta*, di Monica Jansen..... pp. 126-47

Abstract: *The film Un borghese piccolo piccolo by Mario Monicelli, which is based on the homonymous novel by Vincenzo Cerami, tells the story of Giovanni Vivaldi (Alberto Sordi) who tortures to death the assassin of his son Mario, but different from the book it closes with a scene in which he commits another murder, thus becoming in the eye of the beholder a pitiless monster. During the second half of 1970s Italy, the tragic story of a father who takes justice into his own hands has been interpreted in the light of the commedia all'italiana genre and of violent extremism.. Analyzing the novel and the film in parallel with Pasolini's film Salò, it is possible to establish a link between the deaths represented in the narrative and different forms of sadistic violence, which are the result of the desire for self-affirmation of the neofascist and neocapitalist bourgeois. However, the commedia all'italiana genre is taken by Cerami and Monicelli to its extremes to represent the bourgeois of the economic boom not ideologically, as in Pasolini's case, but without any moralistic judgment of that "monstrous" humanity that could be as well the victim and the cause of the "anthropologic mutation" of the Seventies.*

Abstract: Nel film *Un borghese piccolo piccolo* di Mario Monicelli, tratto dal romanzo omonimo di Vincenzo Cerami, Giovanni Vivaldi (Alberto Sordi), dopo essersi vendicato dell'assassinio di suo figlio Mario torturando a morte il giovane colpevole, arrivato alla fine di un percorso di (auto-)distruzione commette un altro omicidio, gratuito, che all'occhio dello spettatore lo trasforma in un mostro. La tragedia di un padre che si fa giustiziere è stata interpretata all'insegna della morte della commedia all'italiana e della violenza estremistica della seconda metà degli anni Settanta. Analizzando il romanzo e il film in parallelo a *Salò* di Pasolini, si possono riportare le morti nel film a diverse forme di violenza di tipo sadico che sono il risultato del desiderio di autoaffermazione del borghese neocapitalista e neofascista. Nel genere della commedia all'italiana adottato da Cerami e Monicelli, la rappresentazione grottesca della borghesia del boom economico non è però ideologica, come nel caso di Pasolini, ma priva di giudizio morale verso quella umanità "mostruosa" che è frutto della "mutazione antropologica" degli anni Settanta di cui è sia vittima che artefice.

Militancy and Revolution in the Art of Gruppo 70's "Visual Poetry", di Stefano Magni..... pp. 148-64

Abstract: Questo articolo esplora il ruolo cruciale della poesia visiva del Gruppo 70 nell'ambito delle avanguardie neoavanguardiste italiane degli anni '60 e '70. In contrasto con l'attenzione predominante rivolta al Gruppo 63, il movimento della poesia visiva rappresenta un filone importante della sperimentazione artistica italiana, con particolare enfasi sull'uso del collage e dell'attivismo politico. L'articolo contestualizza la produzione artistica del Gruppo 70 all'interno del panorama culturale e politico dell'epoca, evidenziando le influenze delle avanguardie del XX secolo, quali il Futurismo e il Dadaismo, nonché l'impatto delle rivolte studentesche e operaie degli anni '60. Attraverso una serie di opere emblematiche e manifesti politici, gli artisti del Gruppo 70 si sono impegnati a sfidare le norme culturali e a promuovere un'interazione dialettica con il pubblico, sottolineando il potenziale rivoluzionario dell'arte visiva nel contesto sociopolitico dell'epoca. Essi hanno interpretato e rappresentato la violenza degli anni della contestazione.

Abstract: *This article explores the crucial role of Gruppo 70's visual poetry within the context of Italian neo-avant-gardes of the 1960s and 1970s. In contrast to the predominant focus on Gruppo 63, the visual poetry movement represents a significant vein of Italian artistic experimentation, with particular emphasis on collage usage and political activism. The article contextualizes Gruppo 70's artistic output within the cultural and political landscape of the time, highlighting influences from 20th-century avant-gardes such as Futurism and Dadaism, as well as the impact of the student and worker uprisings of the 1960s. Gruppo 70 artists endeavored to challenge cultural norms and promote dialectical interaction with the audience, underscoring visual art's revolutionary potential within the era's socio-political context through a series of emblematic works and political manifestos. Thus, they interpreted and represented the violence of the years of protest as well.*

Natalia Ginzburg e la vera madre, di Andrea Rondini..... pp. 165-75

Abstract: *The essay aims to analyze the reflection carried out by Natalia Ginzburg on feminism of the Seventies. The feminist movement is criticized by the writer starting from a sacral and pre-political conception of women; not even the legislative apparatus and its norms can interfere with the unquestionable choices and the deep areas of the inner life of the female subject, as revealed by the positions taken by the writer on abortion. The result is a highly original discourse aimed at defending women from their harmful entry into the world of ideologies, and it includes unexpected interlocutors, from B. Bardot to A. Warhol.*

Abstract: Il saggio si propone di analizzare la riflessione compiuta da Natalia Ginzburg sul femminismo degli anni Settanta. Il movimento femminista è criticato dalla scrittrice a partire da una concezione sacrale e pre-politica della donna; neppure l'apparato legislativo e le sue norme possono interferire con le insindacabili scelte e le zone profonde dell'interiorità del soggetto femminile, come rivelano le prese di posizione ginzburghiane sull'aborto. Si configura in tal modo un discorso fortemente originale, teso a difendere la donna dalla sua dannosa entrata nel mondo delle ideologie e nel quale irrompono anche interlocutori non scontati, da B. Bardot ad A. Warhol.

Gli altri intellettuali: la cultura di destra e il "Primo Congresso internazionale per la difesa della cultura" di Torino del 1973, di Anna Taglietti..... pp. 176-90

Abstract: *The article provides a content and stylistic analysis of the "Primo congresso internazionale per la difesa della cultura," which took place in Turin between January 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> 1973, through the analysis of the speeches (contents and forms), the reconstruction of the contextual elements, and the resonance and polemics it aroused. This roundtable, entitled Intellettuali per la libertà, gave space to the greatest exponents of the European right-wing intellectuals group: Giuseppe Berto, Alain De Benoist, Julius Evola, Marino Gentile, Vintilă Horia, Eugene Ionesco, Gabriel Marcel, Thierry Maulnier, and Armando Plebe, among*

*others. In this in-depth study, the event, which only had one further edition, the following year's in Nice, is systematized with several related endeavors that flourished in the early seventies and is considered from a larger historical perspective. Moreover, the congress is used as a magnifying glass to productively observe the expansion season of Italian right-wing culture during those years.*

Abstract: Dedicato al “Primo congresso internazionale per la difesa della cultura” svoltosi a Torino tra il 12 e il 14 gennaio del 1973, l’articolo ne propone uno studio, condotto attraverso l’analisi delle relazioni (motivi e forme) e la ricostruzione degli elementi contestuali, della risonanza e delle polemiche che lo hanno caratterizzato. Al convegno dal titolo *Intellettuali per la libertà*, si espressero alcuni tra i massimi esponenti della compagine intellettuale reazionaria europea, tra cui: Giuseppe Berto, Alain De Benoist, Julius Evola, Marino Gentile, Vintilă Horia, Eugene Ionesco, Gabriel Marcel, Thierry Maulnier e Armando Plebe. Questa iniziativa, che vide solamente una seconda edizione a Nizza nel 1974, è messa a sistema con una serie di intraprese fiorite nei primi anni Settanta, e posta in prospettiva storica come valida specola da cui osservare la fortunata stagione che la cultura di destra visse in Italia, in quel torno d’anni.

The 1970s Beyond the Years of Lead: Mediating Generational Identity in *Città sommersa*, di Maria Bonaria Urban..... pp. 191-209

Abstract: Prendendo spunto dalle teorie sul nesso tra memoria culturale e attivismo (cfr. Rigney), e dai concetti di “postmemoria” (cfr. Hirsch) e “identità generazionale” (cfr. Erll), questo saggio intende dimostrare che *Città sommersa* (2020) di Marta Barone – attraverso la biografia del padre Leonardo – riscrive la storia di Torino mediando una narrazione alternativa degli anni Settanta rispetto all’ormai diffusa “costellazione plurimediale” di memorie dei cosiddetti “anni di piombo”. Poiché la storia di Leonardo è raccontata dalla figlia, il saggio esamina, in particolare, come la dimensione generazionale influisce sul tipo di memoria mediata dal romanzo. Il saggio argomenta, infine, che *Città sommersa* può essere letto come una riflessione metatestuale sui processi di costruzione della memoria. È la narrazione stessa, infatti, a creare e mediare una memoria degli anni Settanta e, così facendo, a trasformare l’impegno non violento di Leonardo contro l’ingiustizia in una forza mobilitante per il presente.

Abstract: Drawing on theories of the nexus between cultural memory and activism (Rigney 2018; 2020; 2021) and the concepts of «post-memory» (Hirsch 2012) and «generationality» (Erll 2014), this article aims to demonstrate that Marta Barone’s *Città sommersa* (2020) – through the biography of her father Leonardo – rewrites the history of the city of Turin by mediating an alternative narrative of the 1970s from the now widespread «plurimedial constellation» (Erll 2008) of memories of the so-called “anni di piombo” (“years of lead”). Since Leonardo’s story is told by his daughter, the article focuses on the extent to which the generational dimension affects the memory mediated by the novel. Finally, the article argues that Barone’s novel can be read as a metatextual reflection on memory construction. In fact, it is the narrative itself that shapes the memory of the 1970s and, in so doing, transforms Leonardo’s non-violent commitment against injustice into a mobilizing force for the present.

Ideology and Mythopoesis in Giorgio Vasta’s *Il tempo materiale*, di David Ward..... pp. 210-26

Abstract: L’articolo si concentra sul romanzo *Il Tempo Materiale* di Giorgio Vasta, pubblicato nel 2008. Esamina in dettaglio la questione che costituisce l’ossatura del romanzo: ovvero il rapporto tra ideologia e linguaggio. Seguendo l’itinerario di Nimbo, uno dei tre ragazzini undicenni protagonisti del romanzo, l’articolo sostiene come, con il suo passaggio da un’infatuazione per il linguaggio muscolare e pesante dei comunicati delle Brigate Rosse a una forma mitopoietica di espressione, Vasta suggerisca che un linguaggio aperto e non possessivo possa fungere da antidoto all’attrazione provata dagli amici di Nimbo, e inizialmente anche da lui, verso il gruppo terroristico.

Abstract: *The article focuses on Giorgio Vasta's novel Il Tempo Materiale, published in 2008. It examines in detail the question that forms the novel's backbone: the relationship between ideology and language. Following the itinerary of one of the three eleven-year-old boy protagonists of the novel named Nimbo, the article argues that Vasta suggests that open-ended, non-possessive language may act as an antidote to the attraction Nimbo and his friends felt toward the terrorist group. The author does this by shifting from an infatuation with the muscular and heavy language of the Red Brigades' communiqués to a mythopoetic form of expression.*

**“Dentro il carcere”.** Interviews with Mary Gibson, Patrizio Gonnella, Amir Issaa, Dacia Maraini, and Maria Giustina Laurenzi on Imprisonment, di Elena Bellina e Matteo Brera..... pp. 227-59

Abstract: Questo contributo è composto da quattro interviste con cinque studiosi, educatori, professionisti, artisti, scrittori e registi che si sono imbattuti nel sistema carcerario italiano a un certo punto della loro vita e carriera e hanno persino un'esperienza personale diretta della prigionia. Hanno studiato il sistema carcerario italiano – tecnicamente, ma mai completamente riformato a partire dagli anni Settanta – per motivi professionali, personali o artistici, o hanno tratto ispirazione per il loro lavoro dagli uomini e dalle donne che hanno incontrato mentre lavoravano ai loro progetti. La raccolta di interviste inizia con la storica Mary Gibson che offre una panoramica dell'evoluzione del sistema carcerario italiano nell'Italia moderna; Patrizio Gonnella discute le sfide post-COVID del sovraffollato sistema carcerario italiano, come emerge dal rapporto annuale di Antigone, la ONG da lui diretta. Amir Issaa, Dacia Maraini e Maria Giustina Laurenzi parlano dei loro primi contatti con la prigionia nei campi di concentramento della Seconda guerra mondiale e nelle prigioni contemporanee. Condividono le loro opinioni sui difetti della detenzione sulla base delle loro iniziative culturali e artistiche presenti e passate all'interno delle carceri per minori e adulti, discutendo anche del potenziale riabilitativo nascosto della vita dietro le sbarre.

Abstract: *This contribution consists of four interviews with five scholars, educators, practitioners, artists, writers, and filmmakers who have crossed paths with the Italian prison system at some point in their lives and careers and even have a direct personal experience of captivity. They have either researched the Italian carceral system, which was only technically and never fully reformed starting from the 1970s, for professional, personal, or artistic reasons or drew inspiration for their work from the men and the women they met while working on their projects. The collection of interviews begins with historian Mary Gibson offering an overview of the evolution of the Italian carceral system in modern Italy; Patrizio Gonnella discusses the post-COVID challenges of the overcrowded Italian prison system as it emerges from the annual report by Antigone, the NGO he directs. Amir Issaa, Dacia Maraini, and Maria Giustina Laurenzi talk about their first contact with captivity in World War II concentration camps and contemporary prisons. They share their views on the flaws of incarceration based on their present and past cultural and artistic initiatives inside prisons for minors and adults while also discussing the hidden rehabilitative potential of life behind bars.*

**Storia dell'editoria..... p. 261**

*Il fumetto italiano degli anni Settanta tra cultura e controculture*, di Giovanni Di Jacovo..... pp. 263-79

Abstract: *The article presents a survey of some themes, authors, and publishers of Italian comics of the 70s, focusing on the role of comics as a cultural phenomenon in Italy in the years of its transition towards a more experimental phase. An overview of the impact of countercultures and the tumultuous Italian political climate on the development of comics in those years is offered, and some protagonists of the Italian comics*

*scene in the 70s are presented, mentioning the reception and influence of Italian comics of the period on the education of subsequent generations of artists.*

Abstract: L'articolo presenta una ricognizione su alcuni temi, autori ed editori del fumetto italiano degli anni '70 con un focus sul ruolo del fumetto come fenomeno culturale in Italia negli anni della sua transizione verso una fase più sperimentale. Viene offerta una panoramica dell'impatto delle controculture e del tumultuoso clima politico italiano sullo sviluppo del fumetto di quegli anni e vengono presentati alcuni protagonisti della scena fumettistica italiana negli anni Settanta, accennando alla ricezione e all'influenza dei fumetti italiani del periodo sulla formazione delle successive generazioni di artisti.

**Contatti ..... p. 281**  
**Gerenza ..... p. 283**

## Editoriale

### *Violenza e musica in letteratura*

di Maria Panetta

Questo numero doppio tratta di due argomenti apparentemente distanti, la violenza e la musica, ma lo fa perlopiù attraverso la lente storico-critica dell'analisi di un decennio particolarmente complesso e cruciale della storia nazionale: quello degli anni Settanta.

La prima parte del fascicolo, a cura di Matteo Brera e Monica Jansen, è tutta incentrata sui cosiddetti "Anni di piombo", un periodo particolarmente violento della storia italiana a causa del terrorismo e della strategia della tensione, ma al contempo anche caratterizzato da una proficua serie di riforme e da vari movimenti di emancipazione.

La seconda parte, dedicata ai rapporti fra Letteratura e Musica (con un particolare focus sulla canzone pop italiana), a cura di Gaspare Trapani e della sottoscritta, segue l'evoluzione della forma canzone in Italia, specie a partire dall'Ottocento e fino ad arrivare ai giorni nostri, ma sempre senza trascurare il vivace apporto culturale dei Settanta.

Ne esce un ritratto particolarmente sfaccettato, originale e vivace di uno dei decenni più controversi ma fecondi della nostra storia nazionale.



## **Letture critiche**

*In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana

L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea

L-FIL-LET/12: Linguistica italiana

L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione

L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/01: Filosofia teoretica

M-FIL/03: Filosofia morale

M-FIL/04: Estetica

M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

M-FIL/06: Storia della filosofia

M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica





## *L'ombra lunga dei violenti anni Settanta*

Gli anni Settanta, comunemente associati al terrore degli Anni di piombo e alla strategia della tensione, o, al contrario, ricordati come una stagione di liberazione delle controculture e di emancipazione giovanile, femminile e sessuale, sono anche un decennio di riforme e innovazioni che ristrutturano l'intero assetto sociale dell'Italia. Dallo Statuto dei lavoratori del 1970 alla riforma del diritto di famiglia (1975), dalla riforma penitenziaria del 1975 alla legge Basaglia (1978), che chiuderà i manicomi, fino alla democratizzazione della polizia, un processo avviato nel 1969 e diventato legge, la n. 121, nel 1981. Senza dimenticare le leggi sul divorzio e l'interruzione volontaria della gravidanza confermate con due referendum. Culture e riforme che però non si sono arrestate, ma hanno continuato ad evolversi nel corso degli anni e a produrre memorie per proiettare vie alternative nel futuro.

Negli anni Settanta la coesistenza di realtà parallele e contrastanti trova la sua rappresentazione in un immaginario in cui predomina un clima di violenza politica e sociale, caratterizzato nel cinema dal filone politico e militante ma anche da un genere apparentemente edonistico e disimpegnato, la commedia all'italiana, capace di documentare in forme grottesche i costumi e i vizi degli italiani. Nell'insieme, le produzioni culturali (cinema, teatro, narrativa, poesia, graphic novel, musica ecc.) riflettono diverse concezioni dello scontro sociale e politico e trasmettono memorie antagoniste, mediate a loro volta dalla postmemoria delle generazioni successive che, assumendo su di sé il trauma delle vittime del terrorismo o sentendosi eredi delle utopie delle controculture, spesso tendono a interpretare il passato in termini di trauma e di sconfitta, o con la speranza di poter rinnovare la memoria del momento rivoluzionario in contesti di contestazione analoghi a quelli degli anni Settanta.

Un rinnovato recente interesse critico si è materializzato in coincidenza con un susseguirsi di anniversari, che vanno dal sogno del Sessantotto al terrore e ai

movimenti del 1977 al sequestro di Aldo Moro nel 1978. Vogliamo qui nominare alcune delle pubblicazioni più recenti nell'ambito degli studi italiani, tra cui due volumi curati da Silvia Contarini e Claudio Milanese e un numero speciale della rivista «Écritures» curato da Christophe Mileschi ed Elisa Santalena.

Il primo, intitolato *Controculture italiane*, è dedicato al «Sessantotto lungo»<sup>1</sup>, prolungamento temporale specificamente relativo al movimentismo italiano il cui impatto socio-culturale si è avvertito ben dentro il decennio dei Settanta, con le cui controculture il nostro presente sta ancora facendo – e deve ancora fare – pienamente i conti. Condividiamo con questa collezione di saggi l'ambizione di tornare ai “violenti anni Settanta” per «esplorare cosa ne rimanga, cosa abbia davvero inciso»<sup>2</sup>; di qui la metafora dell'ombra che si estende sul presente, un'immagine che si ritrova anche in alcuni saggi nella forma dello spettro che continua a visitare il nostro inconscio politico.

Il secondo è il volume *Anni Settanta: La grande narrazione*<sup>3</sup>, che riflette sul mito e la disillusione degli anni Settanta con una molteplicità di prospettive coeve e posteriori, approccio pluridisciplinare con cui ci sentiamo in sintonia.

Vogliamo qui menzionare anche il numero 11 di «Écritures», *Repenser les années 1970*, che raccoglie i frutti critici del Convegno di Nanterre del 2017 che avrebbe dovuto aver luogo nella Biblioteca della Camera dei Deputati a Roma se non fosse stato posto il veto, forse per il suo essere troppo controcorrente rispetto ai criteri stringenti con cui la memoria di Aldo Moro viene tutelata dalle istituzioni. Il simposio, intitolato *Aldo Moro: la ricerca, la politica, la storia*, trattava un'ampia varietà di temi, spostando la discussione su aspetti ancora meno indagati per analizzarne le conseguenze sul presente<sup>4</sup>. Tra queste, quelle sul sistema carcerario italiano, un argomento di continua attualità e al quale è dedicata in questo numero

---

<sup>1</sup> *Controculture italiane*, a cura di S. Contarini e C. Milanese, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Anni Settanta: la grande narrazione*, a cura di S. Contarini e C. Milanese, Firenze, Franco Cesati Editore, 2024.

<sup>4</sup> *Repenser les années 1970*, «Écritures», 11, 2019, a cura di C. Mileschi ed E. Santalena. Ad Aldo Moro è dedicata anche la collezione di saggi *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, a cura di L. Casalino, U. Perolino e A. Cedola, Massa, Transeuropa, 2016.

monografico una serie di interviste con autori, artisti, attivisti che si sono trovati a occupare e a sperimentare, talvolta attraverso la propria esperienza personale, un carcere riformato (parzialmente e in modo ad oggi ancora insoddisfacente) a partire dai rivolgimenti socio-politico-culturali prodotti in seno agli anni Settanta.

Le interviste con Mary Gibson, Patrizio Gonnella, Amir Issaa, Dacia Maraini e Maria Giustina Laurenzi, realizzate e tradotte in lingua inglese per le cure di Elena Bellina (New York University) e Matteo Brera (Università degli Studi di Padova / Seton Hall University), testimoniano di come le rivolte, le violenze e i conseguenti tentativi di riforma messi in atto a partire dalla prima metà degli anni Settanta abbiano lasciato in eredità un sistema penale che il legislatore non ha mai saputo compiutamente modernizzare, se non al cospetto di situazioni emergenziali quali la crisi-Covid e atti di ribellione dei detenuti legati al cronico sovraffollamento<sup>5</sup>.

I saggi dedicati alla cultura, alla letteratura e al cinema selezionati per questo numero dimostrano come persone, momenti, avvenimenti degli anni Settanta non possano essere disgiunti, agli occhi di critici e storici, dal loro impatto su percorsi individuali e collettivi nel presente. Per una definizione politica ed estetica del concetto di violenza rivoluzionaria dei movimenti sociali negli anni Settanta il volume si apre con i contributi di Carlo Baghetti (Centre National de la Recherche Scientifiques) e Gerardo Iandoli (Aix-Marseille Université) che si soffermano sulla rivisitazione delle poetiche di Nanni Balestrini da parte dello stesso autore e di altri scrittori (Tommaso di Ciaula e Antonio Pennacchi). Questi offrono gli strumenti testuali per concepire la violenza, rispettivamente a livello tematico, come topos negli scioperi e nelle manifestazioni dei lavoratori, e a livello estetico, come elemento inerente alla struttura di un'opera artistica. Il punto di partenza, per i due studiosi, è l'immaginario della violenza creato da Balestrini, di cui esplorano sia il progressivo depotenziamento negli anni Ottanta e Novanta sia la rielaborazione analizzata

---

<sup>5</sup> Si veda su quest'ultimo argomento S. BASILISCO e M. JANSEN, *Narrating COVID and Captivity in Italy: 'No Prison' Writings and the Restorative Potential of the Penitentiary*, in «Modern Italy», 2024, pp. 1-14.

attraverso *La nuova violenza illustrata*, testo pubblicato postumo che riprende il precedente *La violenza illustrata* del 1976.

Rimanendo sempre in ambito (neo-)avanguardistico, Stefano Magni (Aix-Marseille Université) esplora le tecniche del collage e dell'attivismo politico con cui il Gruppo 70 ha interpretato e rappresentato la violenza degli anni della contestazione con un impegno non meno rivoluzionario di quello del più noto Gruppo 63.

Con Anna Taglietti (Università di Padova) l'attenzione si sposta verso il posizionamento politico degli intellettuali fuori dall'ambito delle controculture. Nel suo saggio dedicato al Primo Congresso internazionale per la difesa della cultura di Torino (1973) la studiosa esamina i documenti prodotti nell'ambito del convegno dal titolo *Intellettuali per la libertà*, che permettono di osservare la fortunata stagione che la cultura di destra visse in Italia nel periodo caldo, con la partecipazione di intellettuali quali Giuseppe Berto, Julius Evola, Marino Gentile e Armando Plebe.

Una posizione non ideologicamente schierata è quella di Natalia Ginzburg, la cui configurazione sacrale e prepolitica della donna prende forma al di fuori dei movimenti femministi, come dimostra Andrea Rondini (Università di Macerata), analizzando tra l'altro le prese di posizione sull'aborto nel 1977 della scrittrice e intellettuale, secondo cui solo la madre deve avere il diritto di decidere riguardo alla propria gravidanza.

La dimensione generazionale della violenza di quegli anni viene elaborata nel *Bildungsroman Piove all'insù* di Luca Rastello, pubblicato nel 2006, in un momento in cui acquistano voce anche le testimonianze del terrorismo dei familiari delle vittime<sup>6</sup>. Mentre Giulia Falistocco (Università degli Studi di Perugia) interpreta il testo alla luce delle lotte per il lavoro del Movimento del '77 e che prefigurano la precarizzazione lavorativa nel presente, Andrea Brondino (The University of Manchester) lo confronta con il romanzo horror *Le venti giornate di Torino* (1977) di

---

<sup>6</sup> Sulla postmemoria delle vittime del terrorismo si veda per esempio R. GLYNN, *The 'Turn to the Victim' in Italian Culture: Victim-centred Narratives of the Anni di Piombo*, in «Modern Italy», 18, 4, 2013, pp. 373-90; *Era mio padre. Italian Terrorism of the Anni di Piombo in the Postmemorials of Victims' Relatives*, a cura di S. Gastaldi e D. Ward, Oxford, Peter Lang, 2018.

Giorgio De Maria e l'autobiografico *Città sommersa* di Marta Barone (2020), quest'ultimo dedicato alla memoria del padre Leonardo, il cui impegno sociale è stato oscurato dalla memoria collettiva della violenza degli Anni di piombo. Adottando la *ghost story* come modalità di rappresentazione, questi romanzi offrono una lente paradossalmente realista attraverso la quale affrontare le complessità e le contraddizioni di un'epoca che ancora incide sul presente.

A *Città sommersa* è pure dedicato il saggio di Maria Bonaria Urban (KNIR-Reale Istituto Neerlandese di Roma / Universiteit van Amsterdam) che, facendo affidamento sull'armamentario critico preso in dote dai *cultural memory studies*, mette in luce l'impatto della violenza sulle storie nascoste dei Settanta che narrano di un umanitarismo solidale e non politico che potrebbe mobilitarsi in una forza trasformativa nel presente. Poiché la storia di Leonardo è raccontata dalla figlia, il saggio esamina, in particolare, come la dimensione generazionale influisce sul tipo di memoria mediata dal romanzo.

L'analisi di David Ward (Wellesley College) del *Tempo materiale* di Giorgio Vasta (2008) rivela invece ai lettori l'incidenza della violenza dei comunicati dei terroristi che, nella deformazione mentale infantile e nella periferia di Palermo, diventano una forma deviante di espressione «mitopoietica», mettendo a nudo il rapporto nocivo tra ideologia e linguaggio.

Segue ai saggi maggiormente incentrati sulla letteratura e sul posizionamento intellettuale degli scrittori una terna di contributi che si appunta sul cinema per discutere alcuni aspetti chiave della storia e della memoria degli anni Settanta: carcerazione, ruolo della borghesia, punto di vista infantile. Studiando tre pellicole collocate in punti diversi sullo spettro dei generi – *L'istruttoria è chiusa, dimentichi* (D. Damiani, 1972), *Detenuto in attesa di giudizio* (N. Loy, 1972) e *Farfallon* (R. Pazzaglia, 1974) – Matteo Brera osserva come i *prison films* prodotti in Italia negli anni immediatamente precedenti la riforma carceraria del 1975 si proponano non solo come specchi e interpreti del dibattito culturale in atto, ma anche e soprattutto di

testimoniare annose mancanze di un sistema penale ancora profondamente radicato nel Ventennio fascista.

Il saggio di Monica Jansen (Universiteit Utrecht) discute la trasposizione del romanzo *Un borghese piccolo piccolo* (1976) di Vincenzo Cerami nel film omonimo di Mario Monicelli (1977), e studia come il momento temporale della storia venga a coincidere con l'acuirsi della violenza quotidiana e con le dichiarazioni pubbliche di Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino che mettono in guardia dalla mutazione culturale in atto e da un venir meno dell'umano nella borghesia capitalista del Boom economico.

Rachelle Gloudemans (KU Leuven) analizza infine le modalità attraverso cui il ricorso a un punto di vista infantile in tre film degli anni 2010 (*La prima cosa bella* di Paolo Virzì, 2010; *La kryptonite nella borsa* di Ivan Cotroneo, 2011; e *Anni felici* di Daniele Luchetti, 2013) permette di tematizzare l'(im)possibilità di oltrepassare discorsi e immagini di violenza politico-sociale alla base della memoria culturale degli anni Settanta.

Quello della “violenza” è, anche e soprattutto nell'immaginario comune, oltre che critico, un segno che connota gli anni Settanta nella memoria collettiva del dopoguerra italiano. E i prodotti culturali presi in esame dai saggi qui raccolti ne analizzano le multiformi caratteristiche, in relazione alle controculture delle (neo)avanguardie, alle prese di posizione politiche, non politiche e ideologiche degli scrittori e intellettuali dell'epoca, e attraverso la mediazione delle memorie delle generazioni successive.

Come si nota dalla lettura dei saggi, sono frequenti le metafore che fanno riferimento a una dimensione inaccessibile alla comprensione quale la prospettiva infantile; a verità nascoste, quale la città sommersa di calviniana memoria; a un passato che non passa e continua a perseguire il presente – e si vedano a questo proposito le “fantasmizzazioni” di cui parla Brondino nel suo contributo.

Questo numero monografico si distingue nel suo essere raccogliitore non solo di studi su produzioni artistiche e interventi pubblici, ma anche di dialoghi con le

esperienze e i punti di vista di osservatori che hanno toccato con mano la realtà sulla quale vengono interpellati, *in casu* la storia, le riforme (mancate), le storture e le potenzialità del sistema carcerario italiano dagli anni Settanta a oggi.

La combinazione di tipologie di conoscenza e l'intrecciarsi di livelli di esperienza ci permettono di concludere che la memoria dei “violenti anni Settanta” non è da immaginarsi come un archivio statico e immutevole cristallizzato nel tempo, ma piuttosto come l'ombra lunga di un repertorio (testuale, ma anche esperienziale e testimoniale) dinamico e trasformativo che si sposta “dentro il tempo” e che apre nuove prospettive sul presente e sul futuro.

Sentita gratitudine va a Leonardo Casalino e Ugo Perolino, senza il cui prezioso contributo intellettuale questa raccolta di saggi non avrebbe potuto vedere la luce.



## The Long Shadow of the Violent Seventies

*The Seventies, commonly linked with the Years of Lead and the strategy of tension, or, on the contrary, remembered as a season of liberation of countercultures and sexual emancipation of youth and women, are also a decade of reforms and innovations that restructured the entire social fabric of Italy.*

*From the Workers' Statute of 1970 to the reform of family law (1975), from the penitentiary reform of 1975 to the "Basaglia law" (1978), which shut down mental asylums, up to the democratisation of the police forces, a process started in 1969 and that became law (n. 121), in 1981. Furthermore, the passing of the legislation on divorce and voluntary interruption of pregnancy was confirmed with two referendums in 1974, adding to the key reforms introduced in the Seventies that established solid foundations for future changes while triggering the elaboration of memories able to project alternative paths into the future.*

*In the 1970s, the coexistence of parallel and contrasting realities finds its representation in an imaginary in which the climate of political and social violence predominates, characterised on screen by a political and militant vein and a seemingly hedonistic and uncommitted genre – the commedia all'italiana (comedy Italian style) – capable of documenting in grotesque forms the customs and vices of Italians. Overall, cultural productions (cinema, theatre, narrative, poetry, graphic novels, music etc.) reflect different conceptions of social and political conflict and transmit antagonistic memories, mediated in turn by the post-memory of subsequent generations. They often tend to interpret the past in terms of trauma and defeat in solidarity with the victims of terrorism or heirs of the utopias of countercultures or in the hope of being able to renew the memory of the revolutionary moment in contexts of protests similar to those of the 1970s.*

*A recently renewed critical interest has ignited coinciding with a succession of anniversaries, ranging from the dream of 1968 to the age of terrorism and movements of 1977 to the kidnapping of Aldo Moro in 1978. Here, we would like to mention some of the most recent publications in the field of Italian studies, including two volumes, a book edited by Silvia Contarini and Claudio Milanese and a special issue of the journal «Écritures» edited by Christophe Mileschi and Elisa Santalena.*

*The first, entitled *Controculture italiane*, is dedicated to the «Long 1968»<sup>1</sup>, a temporal extension specifically related to Italian activism whose socio-cultural impact reverberates well into the Seventies and its countercultures with which our present is still fully dealing. We share the ambition to return to the “violent Seventies” to «explore what remains, what has really had an impact»<sup>2</sup> with this collection of essays; hence the metaphor of the shadow that extends over the present, an image that is also found in some essays in the form of the spectre that continues to visit our political subconscious.*

*The second volume is *Anni Settanta: la grande narrazione*<sup>3</sup>, a multidisciplinary approach with which we feel in tune. It reflects on the myth and disillusionment of the Seventies with a multiplicity of contemporary and subsequent perspectives.*

*We would also like to mention here a special issue (n. 11) of the journal «Écritures», *Repenser les années 1970*, which collects the critical fruits of the Nanterre conference of 2017. The symposium should have taken place in the Library of the Chamber of Deputies in Rome but was cancelled at the last minute, possibly because it was non-compliant with the “stringent criteria” that Italian institutions apply to protect the memory of Aldo Moro. The conference was thus held in Paris and titled *Aldo Moro: Research, Politics, History*. It covered various topics, shifting the discussion to less studied aspects of the statesman’s life and activities to analyse*

---

<sup>1</sup> *Controculture italiane*, edited by S. Contarini and C. Milanese, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Anni Settanta: La grande narrazione*, edited by S. Contarini and C. Milanese, Firenze, Franco Cesati Editore, 2024.

*their impact on the present*<sup>4</sup>. Among these under-researched topics are those related to the Italian prison system, a matter of ongoing interest to which this monographic issue dedicates a series of interviews with authors, artists, and activists who have a direct experience of a (partially and unsatisfactorily) reformed penitentiary at the centre of the socio-political-cultural upheavals of the Seventies. The interviews with Mary Gibson, Patrizio Gonnella, Amir Issaa, Dacia Maraini, and Maria Giustina Laurenzi, conducted and edited by Elena Bellina (New York University) and Matteo Brera (Università di Padova / Seton Hall University), testify to how the riots, the violence, and the consequent attempts at reform implemented since the first half of the Seventies left us a prison system that the legislator has never been able to modernise fully, except in the face of emergencies such as the Covid crisis and acts of rebellion by prisoners linked to chronic overcrowding<sup>5</sup>.

The essays dedicated to culture, literature, and cinema demonstrate how people, moments, and events of the 1970s cannot be separated from their impact on individual and collective paths of the present in the eyes of critics and historians. For a political and aesthetic definition of the concept of revolutionary violence in social movements in the 1970s, the volume opens with contributions by Carlo Baghetti (Centre National de la Recherche Scientifiques) and Gerardo Iandoli (Aix-Marseille Université), who focus respectively on the revisitation of the poetics of Nanni Balestrini by the author himself and other writers (Tommaso di Ciaula and Antonio Pennacchi). Baghetti and Iandoli offer us the textual tools to conceive violence at a thematic level, as a topos in strikes and workers' demonstrations, and, at an aesthetic level, as an element inherent to the structure of artistic works, respectively. The two scholars' studies stem from the weakening of the imagery of violence created by Balestrini in the 1980s and 1990s and its re-elaboration in *La nuova violenza*

---

<sup>4</sup> *Repenser les années 1970*, «Écritures», 11, 2019 edited by C. Mileschi and E. Santalena. Another collection of essays on Aldo Moro is *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, edited by L. Casalino, U. Perolino and A. Cedola, Massa, Transeuropa, 2016.

<sup>5</sup> See, on the latter topic, S. BASILISCO and M. JANSEN, *Narrating COVID and Captivity in Italy: 'No Prison' Writings and the Restorative Potential of the Penitentiary*, in «Modern Italy», 2024, pp. 1-14.

illustrata, a text published posthumously in the footsteps of *La violenza illustrata* (1976).

Remaining in the (neo-)avant-garde field, Stefano Magni (Aix-Marseille Université) explores the techniques of collage and political activism with which the Gruppo 70 interpreted and represented the violence of the rallies with a commitment no less revolutionary than that of the more famous Gruppo 63.

Anna Taglietti (Università di Padova) shifts the focus towards the political positioning of intellectuals outside the scope of countercultures. In her essay dedicated to the “First International Congress for the Defense of Culture,” held in Turin (1973), the scholar examines documents produced during the conference entitled “Intellectuals for Freedom”, thus allowing us to observe the fortunate season that right-wing culture experienced in Italy mainly thanks to the involvement of intellectuals such as Giuseppe Berto, Julius Evola, Marino Gentile, and Armando Plebe.

A non-ideologically aligned position is that of Natalia Ginzburg, whose sacred and pre-political configuration of women takes shape outside of feminist movements, as Andrea Rondini (Università degli Studi di Macerata) demonstrates by analysing, among other things, the positions taken by the writer and intellectual on abortion in 1977. According to Ginzburg, only a mother should have the right to decide about her own pregnancy.

The generational dimension of the violence of those years is elaborated in the Bildungsroman *Piove all'insù* by Luca Rastello, published in 2006, at a time when the testimonies of terrorism of the second generations also gained a voice<sup>6</sup>. While Giulia Falistocco (Università degli Studi di Perugia) interprets the text in light of the struggles for work of the 1977 Movement, which prefigure the precariousness of work in the present, Andrea Brondino (The University of Manchester) compares it with the

---

<sup>6</sup> On the post-memory of the victims of terrorism, see R. GLYNN, *The 'Turn to the Victim' in Italian Culture: Victim-centred Narratives of the Anni di Piombo*, in «Modern Italy», 18, 4, 2013, pp. 373-90; *Era mio padre. Italian Terrorism of the Anni di Piombo in the Postmemorials of Victims' Relatives*, edited by S. Gastaldi and D. Ward, Oxford, Peter Lang, 2018.

horror novel *Le venti giornate di Torino* (1977) by Giorgio De Maria and the autobiographical *Città sommersa* by Marta Barone (2020), the latter dedicated to the memory of the author's father Leonardo, a young doctor unjustly convicted for being affiliated with terrorists and then acquitted. Adopting the ghost story as a means of representation, these novels offer a paradoxically realist lens through which to address the complexities and contradictions of an era that still lingers upon us.

Maria Bonaria Urban (KNIR-Reale Istituto Neerlandese di Roma / Universiteit van Amsterdam) also dedicates her essay to *Città sommersa* and, by relying on the critical toolkit of cultural memory studies, highlights the impact of violence on the hidden stories of the Seventies that tell of humanitarianism based on solidarity – and not on politics – that could mobilise into a transformative force also in the present. Since Leonardo's story is told by his daughter, the essay examines, in particular, how the generational dimension influences the type of memory mediated by the novel.

David Ward (Wellesley College) analyses *Il tempo materiale* by Giorgio Vasta (2008) and reveals to readers the impact of the violence of the terrorists' communiqués. These documents become – in the infantile mental deformation and on the outskirts of Palermo – a deviant form of «mythopoetic» expression capable to expose the harmful relationship between ideology and language.

The above essays on literature and the intellectual positioning of writers pave the way to three contributions that focus on cinema to discuss some key aspects of the history and memory of the Seventies: imprisonment, the role of the bourgeoisie, and a child's point of view.

Studying three films placed at different points on the genre spectrum – *L'istruttoria è chiusa, dimentichi* (D. Damiani, 1971), *Detenuto in attesa di giudizio* (N. Loy, 1971) and *Farfallon* (R. Pazzaglia, 1974) – Matteo Brera observes how the prison films produced in Italy in the years immediately preceding the prison reform of 1975 propose themselves as mirrors and interpreters not only of the ongoing cultural debate, but also and above all as witnesses of the long-standing shortcomings of a penal system still deeply rooted in the fascist Ventennio.

*Monica Jansen (Universiteit Utrecht) discusses the transposition of the novel Un borghese piccolo piccolo by Vincenzo Cerami (1976) into the homonymous film by Mario Monicelli (1977), and analyses how the temporal moment coincides with the worsening of everyday violence and with the public positioning of Pier Paolo Pasolini and Italo Calvino who warned against the cultural mutation in progress and a fading of “humanism” in the capitalist bourgeoisie of the economic Boom.*

*Finally, Rachelle Gloudemans (KU Leuven) analyses how the use of a child’s point of view in three films of the 2010s (La prima cosa bella by Paolo Virzì, 2010; La kryptonite nella borsa by Ivan Cotroneo, 2011; and Anni felici by Daniele Luchetti, 2013) allows us to thematise the (im)possibility of going beyond discourses and images of political-social violence at the basis of the cultural memory of the Seventies.*

*For lay people, critics of various backgrounds, and according to the collective memory of the Italian post-war period, “violence” is a distinctive trait of the Seventies. The cultural products examined in the essays presented in this special issue analyse the multifaceted characteristics of those years in relation to the countercultures of the (neo) avant-garde, to the political, non-political, and ideological positions of writers and intellectuals of the time, and through the mediation of memories of the generations that followed.*

*In these essays, there are frequent and recurrent metaphors that refer to a dimension inaccessible to understanding, such as the infantile perspective, to hidden truths, such as the submerged city belonging to Italo Calvino’s imagery, to a past that continues to haunt the present – and in this regard see the “phantomisations” that Brondino speaks of in his contribution.*

*This monographic issue stands out in that it is a collection not only of studies on artistic productions and public interventions but also of dialogues with the experiences and points of view of observers who have witnessed firsthand the reality on which they are questioned, in case of history, (failed) reforms, distortions, and potential of the Italian prison system from the 1970s to this very day.*

*The combination of types of knowledge and the intertwining of levels of experience allow us to conclude that the memory of the “violent seventies” should not be imagined as a static and immutable archive crystallised in time but rather as the long shadow of a dynamic and transformative repertoire (textual, but also experiential and testimonial) that moves within time and opens new perspectives on the present and the future.*

*Finally, heartfelt gratitude goes to Leonardo Casalino and Ugo Perolino, without whose invaluable intellectual contributions this collection of essays would not have seen the light.*

*Matteo Brera and Monica Jansen*

## *(An)estetizzazione della violenza*

### *Il topos della manifestazione di piazza attraverso le labour narratives*

Il termine *γενεά* può indicare due fenomeni differenti, ma strettamente connessi: da una parte, esso indica l'“origine”, la ‘nascita’, cioè il punto di partenza, la radice, qualcosa che è precedente e magari nascosto agli occhi dell'osservatore poco attento o troppo concentrato su ciò che è visibile; dall'altro, esso indica la ‘stirpe’, la ‘discendenza’, ovvero ciò che è successivo, derivato, posteriore, ma che conserva un legame, sempre più labile e tuttavia presente, con la propria progenie. La specola da cui vorremmo osservare l'articolarsi di queste genealogie dei violenti anni Settanta sono le *labour narratives* e, in particolare, un *topos* molto radicato in questo genere di rappresentazioni culturali: la manifestazione di piazza, i cortei che sfilano nelle città d'Italia; essi, infatti, sono assurti a simbolo dell'intero decennio di lotte. La nostra analisi procederà confrontando brevissimi campioni testuali, alcuni estrapolati dai romanzi degli anni Settanta (*Vogliamo tutto* [1971] di Nanni Balestrini; *Tuta blu* [1978] di Tommaso Di Ciacula), altri ricavati da romanzi più recenti (soprattutto *Mammut* [1994] di Antonio Pennacchi), con lo scopo di mostrare come, sebbene il *topos* letterario della manifestazione rimanga vivo, la sua declinazione preveda una progressiva rarefazione ed estetizzazione della violenza.

La doppia accezione del termine “genealogia” ci consente una certa mobilità cronologica e semantica nell'affrontare le rappresentazioni che vedono gli operai scendere nelle piazze; un'agilità necessaria per comprendere la raffigurazione letteraria di un fenomeno molto complesso e che certamente non nasce negli anni Settanta, ma ha origini più lontane e profonde. E bisogna, del resto, notare immediatamente come ci sia una certa disparità tra l'attenzione che hanno dedicato gli storiografi alle manifestazioni di piazza degli anni Settanta e lo spazio che queste ottengono nelle rappresentazioni letterarie. Chiara Basso fa notare «quanto [sia]



scarsa la produzione letteraria su un periodo [tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Ottanta] che non solo aveva segnato la storia della Re-pubblica e un'intera generazione, ma aveva anche tutte le caratteristiche per stimolare la penna di scrittori e sceneggiatori»<sup>1</sup> e lo stesso fenomeno viene messo in evidenza anche da Raffaele Donnarumma quando, parlando più specificamente della memoria del 1968, scrive:

In tutti gli ambiti del discorso pubblico, ma anche nella musica e nel cinema, quegli eventi, quei dibattiti, quelle lotte hanno avuto uno spazio enorme; invece, la scrittura letteraria ne conserva tracce scarse e frammentarie. Racconti e rappresentazioni del Sessantotto in presa diretta, come *Vogliamo tutto* (1971) di Balestrini, *Cani sciolti* (1973) di Paris, o il breve apologo *La decapitazione dei capi* di Calvino (1969), sono sporadici ed eccezionali<sup>2</sup>.

Entrambi i critici portano all'attenzione del lettore un tratto caratteristico della storia letteraria italiana che meriterebbe di essere approfondito dalla critica: lo iato esistente tra una vasta produzione saggistica che ha esplorato le ragioni e i modi in cui i movimenti di piazza di quegli anni cambiarono il volto della società italiana e la scarsità delle tracce letterarie che questi fenomeni hanno lasciato. Sembrerebbe quasi che, invischiati nel presente, solo pochissimi scrittori siano riusciti a prendere la distanza necessaria alla trasposizione letteraria. Le citazioni dimostrano anche che, per comprendere fenomeni che si sviluppano lungo gli anni Settanta, è impossibile non guardare al decennio precedente. Per quanto riguarda il motivo letterario dello sciopero, la memoria va naturalmente al secondo biennio rosso<sup>3</sup>, oppure la possiamo far retrocedere agli eventi che si svolsero a Piazza Statuto nel 1962<sup>4</sup> o, perché no, al luglio del 1960 quando a Genova la «dicotomia fascismo/antifascismo risorge per incanto, tutt'altro che logorata e desueta. E piazza De Ferrari [...] vede per qualche

---

<sup>1</sup> C. BASSO MILANESI, *Piazze di carta*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà narrativa di inizio millennio*, a cura di Luca Somigli, Roma, Aracne, 2013, pp. 357-70: 357.

<sup>2</sup> R. DONNARUMMA, *Ripensandoci: il Sessantotto nel romanzo italiano di oggi. Romano Luperini, Francesco Pecoraro, Elena Ferrante*, in *Controculture italiane*, a cura di Silvia Contarini e Claudio Milanese, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 17-31: 17.

<sup>3</sup> Cfr. *Due bienni rossi del Novecento, 1919-1920 e 1968-1969. Studi e interpretazioni a confronto*, a cura di L. Falossi e F. Loreto, Roma, Ediesse, 2007.

<sup>4</sup> Cfr. D. LANZARDO, *La rivolta di Piazza Statuto. Torino, luglio 1962*, Milano, Feltrinelli, 1979.

giorno ristabilirsi visibilmente quella centralità operaia che spesso ci si limita a rivendicare come un presupposto teorico»<sup>5</sup>, e si potrebbe ancora procedere a ritroso. Furono questi i momenti chiave per lo sviluppo della conflittualità operaia, ognuno dei quali metteva in luce un elemento problematico specifico (l'antifascismo; il disaccordo tra sindacati; lo scollamento della base), elementi perfettamente visibili nel romanzo di Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto*.

In questo romanzo, il narratore è l'incarnazione letteraria dell'operaio-massa, ovvero un «operaio dequalificato ad alta produttività, gettato nella produzione come pura forza-lavoro, che si ribellava a questo destino, e che lo faceva portando lo sciopero a forme molto alte di tensione»<sup>6</sup>. Il protagonista proviene dalle terre agricole del Meridione e tale origine non è irrilevante, anzi mette in luce un primo fattore “genealogico” delle rivolte che si svolsero durante tutti gli anni Settanta: esse affondano le radici nell'indocile cultura dei braccianti meridionali, i quali fin dalla fine degli anni Quaranta diedero vita a rivolte e occupazioni dei latifondi chiedendo, in maniera spontanea o talvolta più organizzata, grazie al sostegno dei partiti politici, delle riforme strutturali e una revisione dell'organizzazione produttiva in agricoltura<sup>7</sup>. Nelle prime pagine di *Vogliamo tutto*, il narratore è molto lucido a questo proposito e attraverso le sue parole si potrebbero leggere tutti gli sviluppi che avranno luogo nel decennio successivo:

Nel sud la parola d'ordine del Pci era La terra a chi lavora. Ma che cosa gliene poteva fregare ai braccianti della terra della proprietà della terra. Quello che gli fregava a loro erano i soldi che non avevano [...]. Per cui è finito il Pci nel sud [...]. Mentre intanto scoppiano le grandi lotte a Battipaglia e Reggio che per il Pci sono sottoproletari di merda. [...] Chi ha fatto lo sviluppo del nord tutto lo sviluppo dell'Italia e dell'Europa? Noi lo abbiamo fatto noi i braccianti del sud. Come se fossero una cosa diversa gli operai del nord e i braccianti del sud. Altro che sottoproletariato. Perché siamo noi che siamo gli operai del nord. Perché cosa è Torino se non una città del sud? Chi ci lavora? Come Salerno e Battipaglia. Dove poi infine capita lì corso Traiano

---

<sup>5</sup> M. ISNENGI, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai giorni nostri*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 448.

<sup>6</sup> N. BALESTRINI e P. MORONI, *L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica e esistenziale* [1988], Milano, Feltrinelli, 1997, p. 138.

<sup>7</sup> Cfr. P. PEZZINO, *Riforma agraria e lotte contadine nel periodo della ricostruzione*, in «Italia contemporanea», n. 122 (gennaio-marzo 1976), pp. 59-88.

come capita Battipaglia quando si accorge che non ne può più la gente. [...] Allora si comincia a capire che l'unica è bruciare tutto<sup>8</sup>.

Al di là dell'analisi politica poco profetica circa il declino del Partito comunista nel Meridione<sup>9</sup>, il narratore ci offre un'importante analisi antropologica e sociologica dell'Italia del "miracolo economico": uno dei motori dello sviluppo senza precedenti vissuto tra il 1956 e il 1963<sup>10</sup> è l'afflusso dei contadini del Sud che emigrarono in massa verso le città del triangolo industriale, rendendo disponibile forza lavoro a basso costo. La prosa balestriniana ci rivela però due aspetti centrali per comprendere il decennio di proteste che si sta aprendo: da una parte, le manifestazioni dei braccianti, i rituali, i simboli, persino il linguaggio e le metafore («Gli metto un piede davanti e gli do una spallata. Pùnfete cade per terra come una merda di vacca»)<sup>11</sup> sono emigrati al Nord assieme alla popolazione che ne faceva uso; i cortei, narrati (raramente) nelle opere letterarie, non sono il frutto di un'autonoma e autosufficiente cultura operaia, ma dobbiamo porli in linea di continuità con le lotte dei contadini. In secondo luogo, si coglie la diffidenza verso gli apparati di rappresentanza ufficiali della classe operaia, con il PCI e il sindacato (spesso aspramente criticato in altri passi del romanzo) bollati come troppo riformisti ed estranei alla lotta operaia, che sarà tipica dell'Autonomia operaia, organizzazione che si strutturerà nel corso del decennio successivo e prenderà sempre più distanza dal sindacato, fino ad arrivare allo scontro aperto con la cacciata di Lama del 1977 dalla Sapienza occupata. In *Vogliamo tutto* si percepiscono già in filigrana i segni delle future fratture.

---

<sup>8</sup> N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto* [1971], Milano, Mondadori, 2013, pp. 18-19.

<sup>9</sup> Il PCI è in costante crescita nelle elezioni del '58, '63, '68, '72, '76, passando dal 22,68% al 34,37% in poco meno di un ventennio, ma l'andamento nelle regioni del Sud non segue quello nazionale durante gli anni Sessanta. Nelle elezioni del 1976, invece, il PCI fa registrare una crescita spesso superiore al 10% nel Sud. Tutti i dati sono estrapolati dall'Archivio storico delle elezioni, consultabile qui: <https://elezionistorico.interno.gov.it/index.php>.

<sup>10</sup> Cfr. P. GINSBORG, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998, VII; V. CASTRONOVO, *Storia economica d'Italia. Dall'Ottocento ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2013, p. 301.

<sup>11</sup> N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto* [1971], ed. cit. 2013, p. 93.

Ma *Vogliamo tutto* è genealogicamente importante anche per altre due ragioni. La prima è il rapporto che sussiste tra quanto della vita operaia è visibile e quanto invece permane invisibile: il corteo è la manifestazione concreta dell'esistenza d'una comunità operaia organizzata, che avanza delle richieste ed esprime un disagio, una comunità altrimenti esclusa dallo sguardo della società civile. L'identità operaia che viene mostrata all'esterno è stata forgiata tra le linee di produzione, superando gli ostacoli – anche materiali, come cancelli e barriere – che la classe dirigente poneva fra le tute blu. Tale momento fondativo è raccontato nel quinto capitolo, intitolato *La lotta*:

Noi in una ventina facciamo un altro corteo in un altro posto e recuperiamo altri compagni. Dopo due ore riusciamo a bloccare tutte le linee. Proprio allora arriva il capo delle Carrozzerie il colonnello. [...] Lui avanza verso di noi e io avanzo verso di lui col cartello dritto verso la sua faccia. [...] Non mi ricordo quale cartello era cosa c'era scritto non mi interessava. A me interessava solo che lui se ne andasse a fare in culo. Fargli capire che non c'era niente da fare con noi. [...] Allora dico Compagni qua bisogna intervenire [...] dove sta parlando l'ingegnere perché lì è il pesce più grosso. Se riusciamo a mandare a fare in culo l'ingegnere davanti agli operai recuperiamo tutto. Se spacchiamo la gestione capitalistica di questo capannello siamo a posto qua abbiamo vinto la lotta oggi<sup>12</sup>.

Gli operai che, durante l'autunno caldo e nei primi anni Settanta, sfileranno per le vie dei centri cittadini e verranno descritti dalla stampa come una «massa compatta, indistinta ed eterodiretta»<sup>13</sup> mostrano un'identità e un'unitarietà che hanno costruito lentamente e con fatica, contrastando i tentativi, compiuti tanto dal sindacato quanto dalla direzione aziendale, di disgiungerli e separarli.

Il secondo motivo d'interesse genealogico verso l'opera di Balestrini risiede nell'aver affiancato, nella rappresentazione della classe operaia, oltre all'unità e alla solidarietà anche l'elemento facinoroso e giacobino; gli operai decidono consapevolmente di servirsi della violenza per difendere i propri diritti e, nel capitolo finale, il furore operaio emerge con maggiore veemenza: la quotidiana e implicita

---

<sup>12</sup> Ivi, pp. 88-89.

<sup>13</sup> A. SANGIOVANNI, *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia re-pubblicana*, Roma, Donzelli, 2006, p. 124.

violenza della catena di montaggio viene trasformata e sfogata, prorompendo con forza nelle vie cittadine. Ritroviamo dunque un'immagine della classe operaia che sarà osteggiata tanto dal sindacato quanto dal Partito comunista, i quali cercheranno di offrire un'idea più rassicurante e filo-statale; tenderanno al contrario a porsi in qualità di garanti dell'istituzione democratica, come accadde durante i funerali per le vittime di Piazza della Loggia, nel 1974<sup>14</sup>; oppure in stretta sinergia con le forze dell'ordine, ed è ciò che accadde per i funerali di Guido Rossa, nel 1979<sup>15</sup>. La letteratura, dunque, presenta una rappresentazione alternativa delle tute blu, meno pacifica e doma, ponendosi – già nel 1971 – come interprete di quel desiderio d'innalzamento del livello di scontro che le cronache giornalistiche constateranno anni più tardi.

La letteratura, si diceva, ha raccontato poco le manifestazioni e i cortei negli anni del loro svolgersi, ma recentemente la memoria degli scrittori sembra aver terminato il fisiologico processo di rielaborazione degli eventi e stanno vedendo la luce narrazioni dedicate espressamente al racconto delle lotte politiche degli anni Settanta<sup>16</sup>, oltre a numerose rielaborazioni a posteriori su quella decade.

Proseguendo nell'intento d'isolare il *topos* dello sciopero, possiamo trovarlo in alcune opere recenti ricollegabili alle *labour narratives* italiane<sup>17</sup>, con una variante importante rispetto alla rappresentazione balestriniana: se in quelle pagine gli operai erano agguerriti e disposti a una lotta feroce pur di affermare i propri diritti, nei romanzi successivi i cortei divengono molto più pacifici.

Sul finire degli anni Settanta viene pubblicato *Tuta blu* di Tommaso Di Ciaula, in cui già si notano i primi segni di uno scollamento rispetto alle descrizioni fatte da Balestrini. In *Tuta blu* gli operai, nella fabbrica come nella vita privata, sono descritti come aspiranti piccolo-borghesi, più desiderosi di possedere beni di consumo che

<sup>14</sup> Cfr. A. SANGIOVANNI, *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia re-pubblicana*, op. cit., pp. 250-51.

<sup>15</sup> Cfr. A. SANGIOVANNI, *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia re-pubblicana*, op. cit., p. 272.

<sup>16</sup> Cfr. *In ordine pubblico. 10 scrittori per 10 storie*, Roma, Fahrenheit 451, 2005; *Fragole e sangue*, Marina di Massa, Edizioni clandestine, 2007.

<sup>17</sup> Cfr. C. BAGHETTI, *Works by Vitaliano Trevisan and the representation of work in the neo-liberal age*, in *Law, Labour and the Humanities*, a cura di Angela Condello e Tiziano Toracca, London, Routledge, 2019, pp. 183-98.

pronti a impegnarsi nella lotta di classe. Tale evoluzione politica e persino antropologica si rende palese durante i cortei operai, anche quelli più nutriti: «Il corteo è imponente, oltre trecentomila, fa paura a vederlo, se si scatenasse farebbe tremare le strade e i palazzi, ma non si scatena mai, hanno dato a tutti un fischietto e noi fischiamo»<sup>18</sup>. Gli operai, rientrati nei ranghi del sindacato, nonostante l'insofferenza manifestata dal narratore, non assomigliano affatto a quelli descritti appena sette anni prima: hanno perso la *vis* battagliera e paiono piuttosto simili a scimmie ammaestrate; una metafora, quest'ultima, che non a caso torna poche pagine dopo, quando il narratore vuol descrivere un corteo fallimentare:

Oggi [...] 4 ore di sciopero dei metalmeccanici. Al corteo in tutto c'erano, sì e no, un centinaio di metalmeccanici, il resto tutti studenti. Abbiamo sfilato per le vie di Bari come tanti idioti, cantando slogan vecchi e anacronistici. La verità è che lo sciopero non lo sente più nessuno, fatto in questa maniera, e non fa più paura a nessuno. [...] Sembravamo la troupe di un circo equestre che fa un giro nella mattinata per pubblicizzare lo spettacolo della serata, con giocolieri, buffoni e scimmie<sup>19</sup>.

Mentre il decennio volge al termine e nelle strade italiane incrudelisce la lotta armata, in *Tuta blu* il narratore sottolinea la necessità di rinnovare le forme di protesta; non solo perché esse appaiono “anacronistiche”, ma perché, riannodando il filo con *Vogliamo tutto*, non generano apprensione nella classe dirigente e nella società civile. La paura prodotta dalla violenza è dunque ancora considerata utile e feconda, ma sono gli operai rappresentati nel romanzo a non volerla più praticare.

Negli anni Novanta, dopo un decennio in cui hanno scarseggiato i romanzi sul lavoro, la rappresentazione degli operai sembra in linea con quella fatta da Di Ciaula: le tute blu sono colte nella loro indecisione; sono inattuali, timorose di compiere azioni violente, impensierite da eventuali conseguenze giudiziarie. Nel romanzo di Antonio Pennacchi, *Mammut* (1994), la parabola operaia è visibile nella sua

---

<sup>18</sup> T. DI CIAULA, *Tuta blu. Ire, ricordi e sogni di un operaio del sud* [1978], Castelfranco Veneto, Zambon, 2002, p. 69.

<sup>19</sup> Ivi, p. 74.

interezza, dagli anni gloriosi all'irreversibile declino: nelle prime pagine si rievoca il 1968, episodi meno virulenti di quelli balestriniani, ma il coefficiente di combattività risulta comunque alto: «Bloccammo tutta la fabbrica per un mese, con scioperi a singhiozzo ed a scacchiera. [...] Gli impiegati non volevano seguirci. Allora facemmo un paio di serpentoni in Palazzina, con tutti gli operai incazzati»<sup>20</sup>; una veemenza destinata però ben presto a spegnersi, gli operai si mostrano anche qui indistintamente attratti dall'individualismo tipicamente piccolo-borghese: «Nessuno [...] aveva voglia di andargli dietro. E continuare nella lotta, giorno per giorno. Ci eravamo stufati. Noi volevamo solo stare tranquilli. Ed essere lasciati in pace: “Salario e produttività? Va bene, facessero come gli pare. Basta che nessuno tocchi il mio culo”»<sup>21</sup>.

Durante gli anni Ottanta cambia l'atteggiamento degli operai nelle fabbriche e cambia quello nei cortei: le manifestazioni diventano simili a parate dimostrative, in cui «ogni fila doveva essere composta, al massimo, da sei elementi, distanziati un metro o due. Tra una fila e l'altra dovevano intercorrere almeno cinque metri»<sup>22</sup>; viene predicata costantemente la calma e il protagonista è spesso impegnato a gettare metaforici «secchi d'acqua»<sup>23</sup> per placare gli animi dei commilitoni. Si notano due elementi di novità rispetto alle rappresentazioni degli anni Settanta che si confermeranno anche in altri romanzi appartenenti al filone della nuova letteratura del lavoro: il primo è il rigetto verso ogni forma di violenza; un corteo riuscito, secondo il protagonista Benassa, è quello in cui non avvengono scontri e il livello dell'affronto rimane entro i limiti della provocazione goliardica. Il secondo elemento è l'estetizzazione della protesta: abbandonate forme più radicali di lotta, gli operai decidono di mettere in scena il loro dissenso ricorrendo a vere e proprie performance: «In mezzo al corteo venivano portate a spalla un paio di bare. Tutte nere. Con la scritta: *Qui giace il Gruppo Supercavi*. Erano seguite da corone funebri, e uno stuolo

---

<sup>20</sup> A. PENNACCHI, *Mammut* [1994], Milano, Mondadori, 2011, p. 41.

<sup>21</sup> Ivi, p. 84.

<sup>22</sup> Ivi, p. 97.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

di lamentanti»<sup>24</sup>. La morte, concreta e tangibile nei duri scontri con la polizia raccontati da Balestrini, assume una forma simbolica, per significare il fallimento di un'azienda e le sue drammatiche conseguenze economiche, contro cui gli operai protestano pacificamente.

A partire dagli anni Novanta gli scrittori modificano profondamente il *topos* della manifestazione di piazza e, a un primo sguardo, sembrerebbe che il modello “genealogico” di Pennacchi sia da ricercare nell’ala “creativa” del Movimento, nei cosiddetti “indiani metropolitani”, «che [contestavano] capitalismo, consumismo e polizia [...], baronie universitarie e [...] loro clientele, [che parlavano] di ‘diritto al lusso’, ‘reddito garantito’, ‘antifascismo militante’, ‘liberazione sessuale’»<sup>25</sup>. Ebbene no: le *performance* descritte in *Mammut*, così come in altri romanzi successivi appartenenti al filone<sup>26</sup>, non hanno un carattere sovversivo e non sono legate alla cultura *underground*, come invece avveniva in passato<sup>27</sup>, non esercitano una critica nei confronti dell’industria culturale, ma, anzi, sembrano inserirsi perfettamente nei meccanismi della matura società dello spettacolo. Non siamo in presenza di una genealogia della continuità, ma del rovesciamento: viene utilizzata una forma simile, ma per ragioni affatto diverse.

Una possibile spiegazione che giustifichi tale scomparsa della violenza la offre Luca Marsi, quando afferma che «si tratta in certo modo di un’operazione di ‘de-violentazione’ e di anestetizzazione mediante la quale si disinnesci il potenziale di violenza anti-sistemica recondito nella comunità»<sup>28</sup>. La letteratura osservata e quella indicata nella bibliografia mettono in forma narrativa ciò che Marsi definisce «de-violentazione»: «Il violento è considerato oggi un antidemocratico, un irragionevole e

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 100.

<sup>25</sup> E. DEAGLIO, *Patria 1967-1977*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 525.

<sup>26</sup> Cfr. E. REA, *La dismissione* [2002], Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 102-107; G. PISPISA, *Città perfetta*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 76-80; A. FERRACUTI, *Addio*, Milano, Chiarelettere, 2016, pp. 159-61.

<sup>27</sup> Cfr. C. MILANESI, *L’underground italiano dalle riviste ai festival*, in *Controculture italiane*, a cura di Silvia Contarini e Claudio Milanese, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 107-19.

<sup>28</sup> L. MARSI, *Estetizzazione e normalizzazione della precarietà*, in *Precariato. Forme e critica della condizione operaia*, a cura di Silvia Contarini e Luca Marsi, Verona, Ombre corte, 2015, pp. 107-22: 112.



un retrogrado, essendo la violenza espressione [...] di un'epoca andata, fatta di diatribe ideologiche che ci saremmo lasciati alle spalle»<sup>29</sup>.

Lontani i tempi in cui dalle case scendevano in strada uomini e donne a sostegno degli operai<sup>30</sup>, la letteratura ci mostra la spettacolarizzazione delle proteste. Nell'affermazione di tale modello concorrono due fattori: il primo, quello di una partecipazione che necessita d'essere nutrita e accompagnata dall'intrattenimento; il secondo, l'urgenza di trovare un legame sociale: al tempo della comunicazione di massa pervasiva, a venir meno è proprio il tessuto sociale reale (non virtuale); tali performance tentano quindi di rispondere a queste evoluzioni, di coniugare strumenti di lotta tradizionali con la nuova conformazione sociale e comunicativa.

Nell'Italia neoliberale, in cui i diritti dei lavoratori sono sotto attacco, gli scrittori si servono ancora del medesimo *topos* letterario che abbiamo visto operante negli anni precedenti, sebbene in misura minima e ricorrendo talvolta all'ironia<sup>31</sup>, ma si può notare come, da una parte, ne venga rovesciato il significato attraverso la rappresentazione di lavoratori ormai incapaci di riconoscersi e lottare insieme; dall'altra, quella violenza che abbiamo visto affiorare in Balestrini ed evocare nella prosa di Di Ciula quale rimedio alla perdita di credibilità del movimento operaio appaia oggi quasi completamente rarefatta ed estromessa dalle opere che tematizzano il lavoro. In un contesto storico e sociale in cui alla pesante eredità degli Anni di piombo si aggiunge l'affermazione di fenomeni di radicalizzazione e di terrorismo, il filone a cui ci stiamo interessando associa la violenza piuttosto a formazioni marginali come i Black Block o altre frange implicitamente o esplicitamente giudicate estremiste, gruppuscoli e individui marginali le cui azioni non sono più giudicate in grado di articolarsi con quelle di collettività organizzate<sup>32</sup>.

Carlo Baghetti

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Cfr. N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto* [1971], ed. cit. 2013, p. 165.

<sup>31</sup> Cfr. M. DESIATI, *Vita precaria e amore eterno*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 155-60.

<sup>32</sup> L'autore del contributo lavora presso il Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, LEST UMR 7317).

**Parole-chiave:** *labour narratives*, manifestazione, piazza, violenza.

**Keywords:** *labour narratives*, *demonstration*, *square*, *violence*.

## “Puramente casuale”:

### *Italian Prison Films and the 1975 Carceral Reform*

*Films are privileged, albeit not highly scientific, media through which the public’s ideas “about the nature of crime” are shaped, and perceptions of audiences on crime and its ‘mechanics’ are altered by mediatised images of criminal activities and their impact on society<sup>1</sup>. This is the consequence of what Surette calls “the social construction of reality”<sup>2</sup>; indeed, according to the American penologist, when studying the intertwining of crime, criminal justice and the media, people obtain knowledge from the fictional picture of the world that media elaborate and propose to them. Their acts thus tend to be based on these artificial representations)<sup>3</sup>.*

*The construction of reality is not a unidirectional (media to the public) process but is also informed by popular culture and personal experiences or by those made, told, and accounted for by “significant others”<sup>4</sup>; in general, it is undeniable that media representations – and especially fictional images of crime – inform to a certain degree our view of the world<sup>5</sup>.*

*When it comes to specialised fields, problems and topics, however, the impact of direct and indirect personal experiences plays a much lesser role, and this certainly applies to the “afterlives” of crime, such as punishment and imprisonment. One aspect of the criminal justice system that remains somehow quantitatively secluded from the eyes of the public – at least if we compare it to the more numerous courtrooms and police stations that appear regularly in news reports, films and TV*

---

<sup>1</sup> N. RAFTER, *Crime, film and criminology: Recent sex-crime movies*, in «Theoretical Criminology», 11, 3, 2007, pp. 403-20.

<sup>2</sup> R. SURETTE, *Media, Crime, and Criminal Justice*, 2nd ed., Belmont, CA, Wadsworth, 1997, p. 1.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> See at least J. BENNETT, *Reel life after prison: Repression and reform in films about release from prison*, in «The Journal of Community and Criminal Justice», n. 55, 4, 2010, pp. 353-68 and ID., *The Good, the Bad and the Ugly. The Media in Prison Films*, in «The Howard Journal», n. 45, 2, 2006, pp. 97-115.

<sup>5</sup> See M. WYKES, *News, Crime and Culture*, London, Pluto Press, 2001 and J. FISKE, *Media Matters: Race and Gender in US Politics*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1996.

*series, is the prison*<sup>6</sup>. *The world of carceral institutions has recently been studied with more and more impetus from a variety of perspectives, and the surge of “real life” documentaries streamed by on-demand platforms including Netflix (e.g. World’s Toughest Prisons), TV series such as Orange is the New Black (2013-2019), which has been capable of generating its own niche academic field, and the success of blockbusters such as Cape Fear (1991), The Shawshank Redemption (1994), Con Air (1997) has triggered and keep triggering, on the one hand, a strong and often voyeuristic public interest in real life inside prisons through the observation of its fictional representation; on the other, it has attracted – and attracts – interest from academics as a means to expand the criminological and critical tools available to scholars for the analysis of sociology of punishment.*

*Media discourse and representation of crime influence mainstream culture to the point of claiming their own place beside scholarly approaches to crime as a form of popular criminology able not only to study crime films<sup>7</sup>, but also to render a picture of society. In this respect, films can reflect, interpret, and contribute to shaping society, and prison films, in particular, can shape popular culture and are a receptacle of the sociological signs that their directors perceive in the current political discourse on crime<sup>8</sup>.*

*Scholars have often overlooked, at least in the Italian context, the strong connections that fictional representations of crime have had with the historical and*

---

<sup>6</sup> *A good number of foundation sources on media representation of prison is readily available. Among those, see at least D. CHEATWOOD, *Films about Adult, Male, Civilian Prisons: 1929-1995*, in *Popular Culture, Crime, and Justice*, edited by F. Y. Bailey and D. C. Hale, Belmont, CA: Wadsworth, 1998, pp. 209-31; R. M. FREEMAN, *Public Perceptions and Corrections: Correctional Officers as Smug Hacks*, in *Popular Culture, Crime, and Justice*, edited by Y. Bailey and D. C. Hale, cited; P. MASON, *The screen machine: cinematic representations of prison*, in *Criminal Visions: Media Representations of Crime and Justice*, edited by P. Mason, Cullompton, Willan, 2003, pp. 290-309; S. O’SULLIVAN, *Representations of Prison in Nineties Hollywood Cinema: From Con Air to The Shawshank Redemption*, in «The Howard Journal» 40, 4, 2001, pp. 317-34; N. RAFTER, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society*, 2nd ed., New York, NY, Oxford University Press, 2006.*

<sup>7</sup> *Criminology and Social Theory*, edited by D. Garland and R. Sparks, Oxford, Oxford University Press, 2000.

<sup>8</sup> *For the relevance of cinema as a historical source and its importance in the interpretation of historical events, see the following critical sources: P. SORLIN, *The Film in History: Restaging the Past*, Totowa, N.J., Barnes & Noble, 1980; R. A. ROSENSTONE, *History on Film/Film on History*, London, Routledge, 2006, M. HUGHES-WARRINGTON, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, London, Routledge, 2007.*

*ongoing debates on the dire need to reform an obsolete and ever-ageing penal system. While the impact is a variable rather difficult to measure, it is indeed possible to verify to what extent films produced and screened during the years leading to an important milestone in the penal changes such as the carceral reform of 1975 (Legge n. 354, 19 luglio 1975) mirrored and condemned the long-standing flaws of carceral institutions heavily connoted by positivistic approaches to crime and a fascist ideology of punishment.*

*In this paper, I focus on the Italian case to demonstrate that cinematic representations of incarceration – whether of dramatic or comic register – written in a specific historical context mirror the ongoing penal debates while also positioning themselves as critical voices highlighting flaws in the social system. I will concentrate my analysis on three films: Damiano Damiani's *L'istruttoria è chiusa, dimentichi* (1971), loosely inspired by Leros Pittoni's *Tante Sbarre* (Milan, Mursia, 1970), the cinematic critique of preventative incarceration as it emerges from Nanni Loy's *Detenuto in attesa di Giudizio* (1971) and the caustic nonsensical representation of punishment in *Farfallon* (Riccardo Pazzaglia 1974), a parody of yet another popular historical drama, Franklin J Schaffner's *Papillon* (1972).*

*Following a necessary historical contextualisation and discussion of the legislative changes that affected the penitentiary in Italy and the administration of punishment and rehabilitation of inmates from post-Unification to the mid-Seventies, I will frame the production of the selected movies within the penal transformations brought to the Italian criminal justice system by the comprehensive carceral reform of 1975, which promised a radical transformation of the penitentiary and its role in the retributive penal system of Italy in the postwar period by putting the inmate at the centre of penal changes<sup>9</sup>.*

*I will thus provide an interpretation of the films as mirrors and interpreters of the political, cultural, and sociological debates around imprisonment, crime control*

---

<sup>9</sup> G. LA GRECA, *La riforma penitenziaria del 1975 e la sua attuazione*, in «Rassegna Penitenziaria e criminologica» 2-3, 2005, pp. 37-53: 38.

*and rehabilitation of offenders that impacted heavily Italian society during the complex historical period of socio-political turmoil and terrorism that spanned from the very end of the Sixties to the early Eighties (Anni di piombo). Finally, I argue that an open approach to a different number of genres that can serve as sources for historical and criminological analyses may help rectify much-entrenched perspectives and sustain the efforts of leading scholars in cinema studies when it comes to broadening the canon to include films able to offer themselves as sources for political and sociological commentary*<sup>10</sup>.

### **From the Rules of 1931 to the Reform of 1975: Punishment and Rehabilitation in the Italian Criminal Justice System**

*On 26 July 1975, when the law n. 354/75 – the Norme sull’ordinamento penitenziario e sulla esecuzione delle misure privative e limitative della libertà [Rules on the penitentiary system and the enforcement of measures to deprive and restrict freedom]<sup>11</sup> – was passed by the Italian parliament, the Fascist penal rules of 1931 were still fully in force. The principles that informed Benito Mussolini’s carceral system, designed by the Ministry of Justice Alfredo Rocco, were essentially the deprivation of liberty and the application of physical pain as instruments to re-educate and rehabilitate the convicts<sup>12</sup>. Prisons were conceived as impenetrable and*

---

<sup>10</sup> For the Italian case, please refer at least to the work done in the reframing of the canon in *Imagining terrorism. The rhetoric and representation of political violence in Italy 1969-2009*, edited by P. Antonello and A. O’Leary, Oxford, Legenda, 2009; P. ANTONELLO and A. O’LEARY, *Italian cinema and the “anni di piombo”*, in «Journal of European Studies», 40, 3, 2010, pp. 243-57; C. G. O’RAWE, S. CULHANE, D. HIPKINS, D. TREVERI GENNARI, S. DIBELTULO, *Italian Cinema Audiences: Histories and Memories of Cinema-going in Post-war Italy*, London-New York, Bloomsbury, 2020.

<sup>11</sup> *Translations from the original in Italian throughout this paper are mine unless otherwise stated. In order not to excessively encumber the text, I have often opted to quote from primary and secondary sources in Italian (films and critical texts) directly in English.*

<sup>12</sup> A. ZEPPI, *La riforma dell’ordinamento penitenziario*, in «Ambiente Diritto», 25, 2005 [n. p.]. Available online at:

[https://www.ambientediritto.it/dottrina/Dottrina\\_2005/riforma\\_ord\\_penitenziario\\_zeppi.htm](https://www.ambientediritto.it/dottrina/Dottrina_2005/riforma_ord_penitenziario_zeppi.htm) [accessed on 3 July 2024]; N. CANTOR, *The New Prison Program of Italy*, in «Journal of Criminal Law and Criminology», n. 26, 2, 1935, pp. 216-27: 219.

*isolated institutions to be completely detached from the rest of society*<sup>13</sup>. *A vertical and centralised bureaucratic apparatus and guards rigidly subordinated to a set of stringent and military-like guidelines and protocols exercised daily acts of violence on inmates, in breach of the most elementary rules of respect of human dignity.*

*Rocco devised the norms of 1931 on the foundations provided by the two first set of rules governing the penitentiaries in monarchic Italy, namely the ones approved by Victor Emmanuel II right after the Unification on January 13, 1862 (in force in every correctional institution of Italy except for the Tuscan provinces) and the one signed by then Minister of Justice Giuseppe Zanardelli in 1891.*

*The rules of 1862 introduced in Italy the Auburn system, based on the nocturnal separation of inmates and a daily and silent communal work routine. In addition, the new set of regulations borrowed from the Tuscan system allowed inmates to access retributed work opportunities within the penitentiary only after a period of segregation commensurate with the offence committed.*

*Article 4 of the Rules sanctioned the compulsory nature of labour and attributed to the warden the assignation of roles and activities, preferably respecting the inmates' attitudes (art. 261)*<sup>14</sup>. *This set of norms also contemplated rewards, including the possibility for particularly well-behaved inmates to receive additional*

---

<sup>13</sup> *With some significant exceptions, at least from an urbanistic point of view, as shown, for instance, by the Carceri Nuove in Turin, San Vittore in Milan, and Regina Coeli in Rome. All located in densely populated areas of the respective cities, these penitentiaries became also symbols of the fascist repressive system (see, in particular, J. FOOT, *The tale of San Vittore: Prisons, Politics, Crime and Fascism in Milan, 1943–1946*, in «Modern Italy», n. 3, 1, 1998, pp. 25-48, for a study of San Vittore as fascist prison and S. DE ANGELIS, S. TORGE, *La realtà invisibile: breve storia del diritto penitenziario dagli Stati preunitari ad oggi*, in *Momenti di storia della giustizia: materiali di un seminario*, a cura di L. Pace, S. Santucci, G. Serges, Roma, Aracne, 2011, pp. 9-35 for a brief overview of carceral spaces and institutions during the fascist years). These prisons' towering prominence at crowded urban intersections served, in the eyes of the regime, to remind the population that political dissidents of their fate (L. SCARCELLA, D. DI CROCE, *Gli spazi della pena nei modelli architettonici*, in «Rassegna penitenziaria e criminologica» 1, 3, 2001, pp. 341-80). At Regina Coeli, in particular, key opposers of the regime were incarcerated, including Antonio Gramsci, who was detained in Rome before his first period of imprisonment in Ustica, and other opposers of Mussolini and his blackshirts including writer Curzio Malaparte, musicologist Massimo Mila, politicians Mario Pannunzio and Sandro Pertini. Amerigo Dumini, the killer of Giacomo Matteotti, also spent 11 months of his imprisonment in the Roman city jail before being released in consequence of Mussolini's pardon.*

<sup>14</sup> *According to art. 265, those who were unable to work should have been destined to other penal institutions, while those whose conduct was deemed to have been particularly good behind bars could be receiving a more favorable treatment thus being assigned to internal tasks, often under the direct supervision of the warden (art. 269).*

*visits from relatives, the purchase of winter clothes and even a significant reduction of time to be served and, in some cases, the royal pardon (art. 368).*

*The norms promulgated by Zanardelli in 1891, together with the new penal code (1890), were still primarily rooted in positivistic principles and restated the central role of convicts' labour in line with the underlying philosophy of the Italian retributive penal system that the Minister strongly lobbied for and supported in its promulgation<sup>15</sup>. Zanardelli's rules fundamentally sought to "re-educate" convicted offenders through the expiation of their guilt to be achieved through deprivations of personal freedom and physical pain. Convicts' work was thus conceived by Zanardelli (art. 276) as a necessary element of rehabilitation, and every inmate was compelled to carry out some kind of task within the penitentiary based on the severity of the offence<sup>16</sup>. Furthermore, the 1891 rules maintained well alive the link between the rewards' system and the intrinsic punitive nature of the carceral system, since only through labour and exceptional industriousness and diligence inmates could gain enough funds (via ordinary and extraordinary rewards) to factually purchase their survival in prison<sup>17</sup>.*

*Presenting the new Rules of 1931 (Regio Decreto 787) in the first issue of the renewed *Rivista di Diritto Penitenziario*, Giovanni Novelli, then «Direttore generale degli Istituti di Prevenzione e Pena», strongly advocated for the innovative nature of the newly promulgated document: «A set of rules that fundamentally contained a*

---

<sup>15</sup> See, as general reading, V. GAMMINO, *La Scuola Positiva ed il nuovo Codice Penale (1891)*, Eboli, Sparano, 1891 and L. LACCHÉ, *A Criminal Code for the Unification of Italy: the Zanardelli Code (1889) – The genesis, The debate, The legal project*, in «Sequência», n. 68, 2014, pp. 37-57.

<sup>16</sup> However, the proportionality between the sentence to be served and the severity of the work was also largely established automatically (art. 279) on the basis of the provision that precluded access to less heavy services (work in the kitchens or other "domestic duties") for those who had been guilty of particular crimes, such as theft, robbery, offenses against morality, recidivism, or those inmates who had to serve a certain type of sentence (e.g. prisoners serving a life sentence were admitted to communal work only after having served twenty years of imprisonment). See A. TRANCHINA, *Vecchio e nuovo a proposito di lavoro penitenziario*, in *Diritti dei detenuti e trattamento penitenziario*, a cura di V. Grevi, Bologna, Zanichelli, 1981, pp. 143-58.

<sup>17</sup> Although forced labour was still considered as an integral part of the punishment in the 1891 legislation, within the reform project there were controversial and contradicting articles that simultaneously denied the nature of labor as a punishment and conceded that inmates serving a "lighter" sentence were assigned to less tiring work, while those incarcerated for several years would have been subjected to heavier assignments. It is a fact that the Zanardelli code still made forced labour an integral part of the penal function of "graduating the punitive level" of the sentence to be served by single inmates.



*series of norms about the conduct of inmates now follows a number of guidelines that include a comprehensive discipline of the execution of punishment and detention»<sup>18</sup>.*

*The ideological foundations of these measures largely rested on the same philosophy of punishment that had characterised the legislation on the subject since the unification of Italy and which saw deprivation of personal freedom and physical suffering as the means to re-educate offenders through repentance.*

*Even more than in the past, the prison was conceived as an impenetrable space, often located in impervious and inaccessible places and, when not isolated from the urban landscape, efficiently separated from it and from free society by several feet of concrete and steel.*

*While the inside of prisons was ruled by a militarised corp of often violent and uncaring «agenti di custodia» [custodial guards] who acted as the armed wing of the administration by dispensing daily doses of physical punishment, degradation and dehumanisation of inmates, isolation from the external world was enacted through a set of strict limitations including those on visits of and correspondence with relatives, which were linked to the system of rewards and punishments established by the legislator. An increasingly frequent resorting to the isolation of particularly disruptive or “dangerous” inmates also became the norm in fascist prisons. At the same time, visits to any penitentiary by people outside the administration of justice were limited to a list of personalities and practically made impossible for anyone else.*

*The penitentiary system outlined by the 1931 regulations was structured around the subtle equilibrium of punishments and privileges, as well as daily*

---

<sup>18</sup> See G. NOVELLI, *Il nuovo regolamento per gli istituti di prevenzione e di pena*, in «Rivista di diritto penitenziario» 1, 1931, pp. 518-49: 549. In 1931, the journal resumed its publication in a renewed guise and with an editorial program of clear fascist matrix. The «Journal of Penitentiary Law - Theoretical and practical studies» (this is the title with which the publication resumed), set new objectives, which Giovanni Novelli – General Director of the Prevention and Punishment Institutes, as well as director of the periodical – summarizes as follows in the *Presentazione of the first issue*: «[the journal] is part of the vast and complex program of the activity of the great fascist legislator, to whom the credit goes for having started a reform of penal institutions, which, by unanimous opinion, has preserved for Italy the primacy that an uninterrupted tradition, in science, in laws, in practice, had assigned to it» (G. NOVELLI, *Presentazione*, in «Rivista di diritto penitenziario» 1, 1931, pp. 1-2).

*practices of violence, the unavoidable adherence to rules, and constant violations of the most elementary norms to preserve the dignity of individuals*<sup>19</sup>.

*However, as coercive as it was, the system in place never really managed to govern a constellation of penal institutions systematically overcrowded and dilapidated. The authorities' inability to control the revolts that frequently flared up over time was increasingly put under severe and attentive scrutiny from the media, which elicited a growing interest from the public and politicians alike.*

*The documentary *Dentro il carcere* (1970), for instance, was significantly written by Emilio Sanna (one of the screenwriters of *Detenuto in attesa di giudizio* (1971), a film that will be discussed later in this essay) and screened by the Italian national broadcasting service (R.A.I.) following a study of the dramatic situation of the carceral system of the Peninsula*<sup>20</sup>.

*While attempts were made to sensitise public opinion on the chronic overcrowding of Italian prisons and the appalling welfare conditions of inmates, political and legislative initiatives to change an evidently flawed penitentiary system failed miserably, and in 1969 riots once again exploded in several facilities across Italy*<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> G. LA GRECA, *La riforma penitenziaria del 1975 e la sua attuazione*, cited, p. 52.

<sup>20</sup> *The documentary followed the publication of the results of the investigation* (E. SANNA, *Inchiesta sulle carceri*, Bari, De Donato, 1970) and was screened in three episodes: *La carriera del detenuto*, *Trattamento*, and *Detenuto essere umano*.

<sup>21</sup> *At the Carceri Nuove in Turin the protest exploded on 11 April 1969, the day of the general strike following the killing of two people in clashes with the police in Battipaglia. The inmates were asking for the reform of the penitentiary system and from the beginning it was a different protest from those that had sporadically occurred in previous years, always linked to specific conditions of the individual prison. At the end of 1969, the main groups of the extra-parliamentary left were born in the wake of workers' struggles. In particular, Lotta continua paid great attention to the movement in prisons, with a specific and very active cell, I dannati della terra, soon to be joined by the Soccorso rosso of Dario Fo and Franca Rame. In the two-year period 1971-72, when the riots became more frequent and violent, the prisons were – together with the factories, the schools and the universities – the front lines of social unrest and conflict in the country, also due to the emergence of some politicized leader figures among the inmates, such as Sante Notarnicola (1938-2021). Inmates revolted against specific incidents, such as punishments or transfers to prisons too far from their families, thus forcing the public opinion and the legislator to take note of their unbearable living conditions in dilapidated or overcrowded prisons and loudly demand a comprehensive reform of the carceral system. Forms of mobilization varied, from refusing to return to their cells after their daily hour of exercise, to protests on the rooftops; from hunger strikes to outright revolt. From 1971 to 1973 the protests multiplied with the government stalling over the long-awaited reform. On 23 February 1974, the inmates of the 'Murate' prison in Florence climbed onto the roof of the institution, throwing tiles at the officers who responded by shooting. A 20-year-old boy serving a sentence for theft was killed. On 9 May, tragedy struck*

*The spirit of the 1975 reform was the enactment of article 27 of the 1948 Italian Constitution, which embraces the humanisation of punishment. According to the third subsection of art. 27, punishment must not consist of practices that contravene the shared sense of humanity and must aim to rehabilitate the offender<sup>22</sup>. The new legislation focused on the detainees' human nature, dignity, and right to be treated with respect<sup>23</sup>. At least on paper, the new set of rules intended to provide a much-needed and longed-for constitutional enactment that has been subsequently modified and ameliorated by the Legge Gozzini (1986) and promised to be further improved. However, the legislator's response has been slow after attempting to overhaul the institute of imprisonment and penal procedure through the poorly implemented "Riforma Orlando" (2018)<sup>24</sup>.*

---

*again at the prison of Alessandria where three inmates took 13 people hostages, including guards and prison staff, and barricaded themselves in the kitchens and in the bathrooms. The situation was not uncommon, and it would usually be resolved with a swift negotiation. However, the situation this time intertwined with the ongoing political situation as the referendum on divorce was polarizing the political debate: while the communist party ordered to its members to stay away from the matter and pulled out of the negotiations, now solely in the hands of progressist priest Don Maurilio Guasco, the Andreotti-Malagodi cabinet (Andreotti II) decided in favour of a public showing of strength. General Carlo Alberto Dalla Chiesa ordered a blitz that led to five casualties: the most tragic outcome of a riot in Italian prisons until 2020, when 9 inmates died in the Modena penitentiary. See A. BORZACCHELLO, *Le rivolte in carcere nel secondo dopoguerra*, in *Polizia Penitenziaria: Società Giustizia e Sicurezza*, 2019. Available online at: <https://www.poliziapenitenziaria.it/le-rivolte-in-carcere-nel-secondo-dopoguerra/> [accessed on 3 July 2024]. See also *Violenze e rivolte nei penitenziari della pandemia*, in «Studi sulla questione criminale» XVII, 1, 2022, edited by D. Ronco, A. Sbraccia, V. Verdolini, pp. 99-123. A special issue has been dedicated by Antigone and curated by the same authors. See *La Violenza Penale: Conflitti, abusi e resistenze nello spazio penitenziario*. Special Issue of «Antigone. Semestrale di critica del Sistema penale e penitenziario», 2, 2021, edited by D. Ronco, A. Sbraccia, V. Verdolini.*

<sup>22</sup> *Costituzione italiana: Nuova edizione*, introduzione di G. Ambrosini, Torino, Einaudi, 2010, p. 11.

<sup>23</sup> E. CALAMAI, *La riforma della legge 354 del 26 luglio 1975*, in EAD, *I soggetti del trattamento. Aspetti normativi e sociologici*, Roma, Collana «ADIR. L'Altro Diritto», 2003. Available online at: <http://www.adir.unifi.it/rivista/2003/calamai/cap2.htm> [accessed on 3 July 2024].

<sup>24</sup> *The Legge Gozzini, or Legge 10 ottobre 1986, n. 663 was passed by the Italian Parliament, with broad consensus and the sole vote against of the far-right Movimento Sociale Italiano with the aim of enhancing the re-educational aspect of imprisonment above to the punitive one, normally prevalent in the detention regime in the absence of specific measures. Some subsequent amendments to the law also introduced the benefit of the possibility of sealing individual criminal records to make convictions less damaging for the convict or in the absence of certain elements of severity («non menzione della pena»).* A comprehensive reform of the penitentiary system was promoted and strongly supported by the Italian Ministry of Justice led by Andrea Orlando in 2018. The Gentiloni cabinet, based on precise guidelines dictated by the legislator, was delegated to reorganize the penitentiary system by, among other things, simplifying the procedures regulating the activities of the supervising magistrates, facilitating the use of alternative measures, eliminating automatisms and preclusions from accessing benefits and rewards. One of the most innovative aspects of the reform, which remained largely unimplemented, was the encouragement of restorative justice by increasing intramural and external work opportunities for inmates, enhancing volunteering, recognizing

*The 1975 reform of the Italian prison system is rightly seen as a significant step forward as far as the modernisation of Italian criminal procedure and carceral institutions is concerned. Intellectuals, including writers and directors, accompanied the long road to the approval of the new legislation. In the following sections of this essay, I will show how prison films of opposite registers – dramatic and parodistic/satirical – indirectly intervened in the debate, thus depicting the obsolete conditions of the Italian criminal justice system and positioning Italian crime cinema in a “progressist” position compared to some of its international counterparts.*

### **The case is closed (?) Preventative Imprisonment, Violence and Political Corruption**

*Damiano Damiani was inspired for *L'istruttoria è chiusa: dimentichi*, by the book *Tante sbarre* by Leros Pittoni (1970). The novel hints at the many social and psychological obstacles encountered by an engineer during his short spell in prison due to a miscarriage of justice. Pittoni's novel is not an isolated case in the Italian literary landscape of the early Seventies, as numerous memoirs were published on the back of blatant failures of the criminal justice system, made of never-ending and Kafkaesque mistakes in the phases of the investigation leading to weeks if not months of unjust incarceration “awaiting trial” for a crime that often never occurred beyond any reasonable doubt.*

*Memoirs and more or less fictional recollections published at the time insisted in particular on the degrading practices that the carceral rules not only allowed but openly embraced to control better inmates reduced to matriculation numbers and deprived of any remainder of their lives as free men. Pierre Clementi, whose rising star as an actor was derailed in 1972 after he was sentenced to prison for allegedly*

---

*the right to affection and other rights of constitutional importance and ensuring the effectiveness of the re-educational function of punishment. See A. DELLA BELLA, *Riforma Orlando: La delega in materia di ordinamento penitenziario*, in «Diritto Penale Contemporaneo», 6, 2017, pp. 250-52.*

*possessing and using drugs, was yet another victim of the flawed Italian criminal justice system. Due to a lack of substantial evidence, he was released after 17 months in prison. He recollected his shattering and disturbing experience of the dehumanising Italian penitentiary as «founded on repression» and «rules, whose only objective is the total destruction of the convict»<sup>25</sup>.*

*In June 1970, the similar devastating effects of preventative incarceration on individuals charged with a crime were publicly exposed by the Hit Parade and Studio Uno host Lelio Luttazzi, who was implicated by mistake in a case of alleged drug dealing with fellow TV personality and cinema star Walter Chiari. A misinterpreted phone conversation between the two resulted in a 27-day incarceration for Luttazzi, who was at the peak of his career and thus the victim of a reputational battering in the media. Once released because «il fatto non sussiste» [the fact does not subsist] (the amplest form of acquittal in Italian criminal law), Luttazzi was practically forced to retire, unable as he was to recover from such traumatic experience, which he depicts with bleak tones in *Operazione Montecristo* (1971), his memoir from the prison. In his book, which would be one of the sources of inspiration for Alberto Sordi and Sergio Amidei in the elaboration of the subject for *Detenuto in attesa di giudizio* (1971), Luttazzi tries unsuccessfully to deal with the «Great Anger» [La gran rabbia] that consumes him, and makes him look at the world after his unjust incarceration with an unutterably bleak negativity that even brings out suicidal thoughts and casts doubts onto his once unshakable faith:*

*The necrosis that irradiates from all my soul contaminates the air that I breath [...] the Creation seems an enemy to me, and the whole universe horrid'. God is first and foremost desire of God. And I have lost it. They have slaughtered my soul, and this is the Great Delict of which those who are responsible for will be called to account for their actions<sup>26</sup>.*

---

<sup>25</sup> P. CLEMENTI, *Pensieri dal carcere* [1973], Fagnano Alto, il Sirente, 2007, p. 25. Clementi published in Italian a shorter memoir titled *Carcere italiano* (Milano, il Formichiere, 1973) immediately after his release.

<sup>26</sup> L. LUTTAZZI, *Operazione Montecristo*, Milano, Mursia, 1970, pp. 236-37.

*Both the protagonists of Detenuto in attesa di Giudizio and L'istruttoria è chiusa, dimentichi are, like Luttazzi, members of that bourgeoisie that «believed in the system» and were not «one of the many protesters of the system who work to overthrow it» as maintained by Giuseppe Berto in the preface to Operazione Montecristo<sup>27</sup>. Thus, the idea that everyone could end up in the same situation as young engineer Vanzi (L'Istruttoria) or the up and coming, respected, and perfectly integrated Italian emigrant in Sweden who has made a name for himself in the construction business – Giuseppe Di Noi (Detenuto) – had a great impact on the public.*

*Both films, in particular Loy's, play on the individuals' fear of becoming a deviant after perturbing the stability of a societal order<sup>28</sup>. This is subtly present in the words of Di Noi when he is asked to follow a border officer to run a merely formal check. Dissimulating his nervousness before leaving the car, he tells his wife Ingrid: «let's hope they are not wanting to muzzle the dog!» (Detenuto: 7' .20"). While he is giggling anxiously, he covers his mouth and nose with his open right hand so as to mimic a set of bars before his face<sup>29</sup>.*

*Di Noi's worries are soon confirmed as his own freedom is restrained, and not a journey through the beauties of Italy awaits him, but a peregrination from one penitentiary to another as he is slowly but inexorably pushed by the judicial system into the category of the deviant. Among the numerous reproaches he receives from the guards, two physical acts are central to his assimilation into this new social group: the fingerprint-taking and the strip-searching ceremonies. Di Noi first realises, as his hands get permanently stained with black ink, that the system is now*

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 5.

<sup>28</sup> According to Durkheim, delinquency is a normal and necessary occurrence in society within which a consensus is reached about what all its constituent parts (functions) regard as shareable morals and ethical norms to be followed. Acting outside of these norms and borders results in deviance and criminal behaviour. See E. DURKHEIM, *The Rules of the Sociological Method* [1895], Chicago, The University of Chicago Press, 1938, pp. 97-104.

<sup>29</sup> Indeed, Di Noi and his family are travelling with a German shepherd on the back seat and his humorous reaction to the police's request to verify his identity rests in his firm conviction that nothing can go wrong as he is a respected law-abiding citizen. Loy works on the dialectic relationship between (good) citizens and institutions in the footsteps of the trailblazer of the «judicial film» [film giudiziario], namely Elio Petri's *Indagine su un Cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970).

labelling him as a criminal: «What am I, now, a delinquent!? I am a respectable person!»; he then tries to rebel against an invasive, degrading and and, as the officer prepares to carry out an invasive rectal inspection: «What do you think you'll find up there, a bomb!?»<sup>30</sup>.

The critics of the time did not regard *Detenuto in attesa di giudizio* as a film charged with any kind of political commitment, but merely a film «with Alberto Sordi»<sup>31</sup>; on the contrary, Damiani's *L'istruttoria è chiusa, dimentichi* was immediately perceived by militant critics as a socially committed work, even able to transcend the genre within which it was conceived:

*This is not a prison film, although it shows even more as is, subhuman, receptacle of vices and sorrow, instead of redemption, or even just punishment; it is above all a film about the unjust differences between classes, differences that also remain between inmates within a prison*<sup>32</sup>.

In Damiani's film, young and bright engineer Vanzi is incarcerated awaiting trial after being accused of an alleged culpable hit-and-run homicide. Life in prison, the presence of violent inmates, the unreasonable inflexibility of rules and the repressive methods of the guards soon become unbearable for him. A victim of the illiberal institution of preventative detention "awaiting" a trial that, due to the lengthiness of the Italian penal system, is going to take quite some time, Vanzi is labelled by a fellow inmate as "the living proof of the absurdity of [the] judicial system"<sup>33</sup>.

For a while, the protagonist manages to use his financial resources to corrupt officers and even the prison doctor, thus ensuring relocation to a better cell, thanks

---

<sup>30</sup> *Detenuto 10'.10" – 12'.13"*.

<sup>31</sup> A. MINUZ, *Giustizia, cinema politico e ideologia italian. Due film a confronto: Detenuto in attesa di giudizio e In nome del popolo Italiano*, in *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, a cura di G. Vitiello, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 65-81: 70.

<sup>32</sup> G. GAMBETTI, *L'istruttoria è chiusa: dimentichi di Damiano Damiani*, in «Cineforum», 110-111, 1972, p. 31.

<sup>33</sup> *Istruttoria, 42'.12"*.

*to the intervention of Rosa, a Mafia associate in custody on behalf of an influential personality whose identity remains mysterious. Vanzi's new cellmate is Pesenti, a key witness in a trial against political echelons who tried to cover up a dam failure that killed over 1000 people. Pesenti is wanted dead by the political and mafioso collaboration, and Vanzi becomes, unwillingly, a part of a scheme to kill him.*

*Five inmates attack Pesenti and kill him at night in his and Vanzi's cell, simulating a suicide. Vanzi witnesses the murder but is blackmailed by a prison officer and chooses to lie to the prosecutor who is investigating the case to safeguard his life and, ultimately, his standing within the prison to be able to maintain his status once he leaves the penitentiary. Vanzi, now a part of the corrupt carceral world, realises that he must obey to be set free and testifies accordingly. He is immediately released, and, shaking his hand, the warden congratulates him and patronisingly asks him to «forget» a merely unfortunate «adventure».*

*Damiani's film has a robust sense of popular spectacle and heavily links his characters' vicissitudes with Italian contemporary and historical political controversies, thus situating itself in a strongly militant position. For instance, the trial in which Pesenti is a key witness is a clear reference to the collapse of the Vajont dam (1963). This scandal destroyed the lives of thousands and razed to the ground the village of Longarone (Belluno). The Vajont case exposed the widespread corruption of the political structure that survived unscathed the Ventennio and projected its lethal effects on contemporary society. It still constitutes a direct link between politics and corruption at the expense of citizens in popular imagery<sup>34</sup>.*

*L'Istruttoria è chiusa, dimentichi depicts prisons as antiquated and still profoundly fascistised institutions where "psychiatric visits" are used to incapacitate rebellious inmates and asylums are the ultimate punishment in case of failure of*

---

<sup>34</sup> *At the time of filming L'Istruttoria è chiusa, dimentichi, the Vajont Dam failure and consequent disaster was still an open wound in Italian recent history, especially given the criminal consequences that accompanied the tragedy and the controversies that followed both the criminal and civil trials. The legal proceedings have been discussed in P. MARTINELLI, Suprema Corte di Cassazione, Sezione IV penale; sentenza 25 marzo 1971; Pres. Rosso P., Est. Bonadonna, P. M. Lapicciarella (concl. parz. diff.); ric. Biadene ed altri, in «Il Foro Italiano», vol. 94, n. 12, 1971, pp. 717-52.*



*solitary confinement as a measure to discipline riotous individuals. Damiani denounces the urgent necessity of carceral reforms, and in doing so, he presents the prison as a symbolic microcosm of “free” Italy, a country ruled by discrimination kept alive by the obsessive presence of organised crime<sup>35</sup>.*

*The strict adherence of the prison to the never-abandoned fascist model is underlined again by Damiani while filming the sequence of the riot, where the inmates, crowding the dark and claustrophobic spaces of the prison, welcome the public speech of the chief of the guards, who is called hierarchically «il superiore» [the superior], shouting «Duce! Duce! Duce!». This goes beyond the mere satirical invective intended by the inmates in the film and identifies directly, in the eyes of the director, the authoritarianism of the prison system designed by Mussolini’s regime as a reincarnation of Fascism<sup>36</sup>.*

*Damiani conveys an overarching moralising message about the infiltration of mafia-like mechanisms and dynamics in every cog in the complex machinery of criminal justice, as it is customary for his film production of the Seventies characterised by a constant tension between the focus on the historical context, a multiform yet solid political commitment aimed at denouncing the flaws of a corrupted system of power<sup>37</sup>.*

*Most importantly, however, both films crudely put under the spotlight of current affairs and, as far as we are concerned, history, the long-standing issue of the misuse of preventive incarceration in the Italian criminal justice system and its*

---

<sup>35</sup> See D. PALANO, *In nome del popolo italiano? Ripensare il «cinema civile» a partire da un volume curato da Guido Vitiello*, 2014. Available online at: <http://www.damianopalano.com/2014/03/in-nome-del-popolo-italiano-ripensare.html> [accessed on 3 July 2024]. Damiani’s view of the prison as a sort of *mise en abîme* of Italian society is shared by Clementi. Talking about the degradation of inmates within the Italian prison system, he maintains in his memoir: «it is not enough to deprive them of their freedom but it’s also opportune to mortify them in their flesh and spirit. We ought to open up the doors of the prison to society in its entirety to show that the first is the logical consequence of the [disastrous] state of the other». See P. CLEMENTI, *Pensieri dal carcere*, cited, p. 85.

<sup>36</sup> *In Detenuto in attesa di giudizio*, the figure of the superior triggers the surprised and consternated reaction of Di Noi: «Superior to whom?!? To What?!? Superior to me?!?» [Ma superiore a chi?!? Superiore a che cosa?!? Superiore a me?!?] (*Detenuto* 16’.34” – 16’.39”).

<sup>37</sup> For an overview and in-depth analysis of Damiani’s cinema see at least: *Damiano Damiani: politica di un autore*, edited by C. Uva, Roma, Bulzoni, 2014 and A. PEZZOTTA, *Regia Damiano Damiani*, Pordenone, Cinemazero, 2004.

*potentially devastating effects not only on the never-ending plague of overcrowding but also on inmates, their mental health and constitutional rights.*

*Without wandering into matters that are documented with painful precision by, among others, the NGO Antigone in its yearly reports and incessant yet less than fruitful parliamentary works, about a thousand people are imprisoned every year in Italy and later turn out to be innocent. Italy is the fifth country in the European Union with the highest rate of prisoners in pre-trial detention, meaning that 31% of the carceral population is “awaiting trial”; roughly one prisoner in every three is technically innocent yet subject to the penitentiary regime<sup>38</sup>.*

*As represented in the selected literary and cinematic examples, preventive detention destroys the lives of those affected. It not only causes serious reputational damage, subjecting them to a shocking experience, but it has serious consequences on the professional sphere as denounced by the memoirs by Clementi and Luttazzi, whose imprisonment factually constituted a devastating turning point for their lives<sup>39</sup>.*

*All the experiences emerging from the written accounts of imprisonment or the fictional ones of Vanzi and Di Noi tell a story of dramatic impact on families and, indirectly, suggest how a malfunctioning machinery of justice represents both a human and an economic burden for a country already having to deal with dilapidated structures that oftentimes fall well below the minimal hygienic standards. A recent document presented to the Cabinet presided over by Giorgia Meloni, promised to hold the Italian Government accountable for the over 30.000 cases of unjust*

---

<sup>38</sup> Ministero della Giustizia Dipartimento per gli Affari di Giustizia, Direzione Generale degli Affari Interni, Misure Cautelari Personali e Riparazione per Ingiusta Detenzione: dati anno 2023. Relazione al Parlamento ex L. 16 aprile 2015, n. 47. Available online at [https://www.sistemapenale.it/pdf\\_contenuti/1723379071\\_misure-cautelari-personali-2023-aggiornamento-aprile2024.pdf](https://www.sistemapenale.it/pdf_contenuti/1723379071_misure-cautelari-personali-2023-aggiornamento-aprile2024.pdf) [accessed on 12 July 2024].

<sup>39</sup> A writing of its own would deserve one of the most blatant miscarriages of justice in Italian recent history, which hit TV personality Enzo Tortora in 1977. Tortora not only had to serve time awaiting trial but was also convicted on drug-dealing and organized crime-related charges. He was acquitted after a three-year long appeal battle and died of cancer soon after his acquittal and having meanwhile lost his seat in the European Parliament. Upon his return on screen in 1987 Tortora famously vowed to be a living testimony for those who could not speak out and where the victims of an unjust criminal justice system. A recent essay in investigative journalism focusing on this judicial case is L. STEFFENONI, *Il caso Tortora. Un legal thriller di sconvolgente attualità*, Milano, Chiarelettere, 2018.

*incarceration recorded in Italian prisons from 1992 to 2024, which cost almost 894 million euros in compensation*<sup>40</sup>.

*Fictional accounts of prison experience published and screened in Italy in the years leading to the 1975 reform convey in unison the same message: pre-trial detention, with respect to the final sentencing and often concerning any non-definitive intermediate sentence, is a practice that is abused. In Italy, pre-trial imprisonment has been transformed into a true anticipatory form of punishment from its original function as an emergency judicial tool, in open violation of the constitutional principle of the presumption of innocence. Thus, it has forced thousands of women and men accused of minor crimes, even later acquitted, to experience the humiliation of prison before having the right to a just trial*<sup>41</sup>.

### **“Vigilando deridere”: Satire and Italian Peculiar Institutions**<sup>42</sup>

*The quite radical politicisation of Italian society in the Sixties and the Seventies suggests we look at satirical and comic filmic productions to verify how such interest in politics reverberates onto cinema and how satirical films absorbed elements of the debate around the dire need to reform the ancient, dysfunctional, and violent Italian carceral system*<sup>43</sup>. *And try to verify their capability to act as critical voices of the system in place in the limited space left within this paper.*

---

<sup>40</sup> Resoconto stenografico dell'Assemblea Seduta n. 342 di mercoledì 7 agosto 2024 A.C. 2020 Decreto Legge n. 92 “Carceri” Ordine del giorno Enrico Costa n. 9/2002/95. Available online at [https://www.sistemapenale.it/pdf\\_contenuti/1723132086\\_odg-riformulato-enrico-costa-n-9-2002-95.pdf](https://www.sistemapenale.it/pdf_contenuti/1723132086_odg-riformulato-enrico-costa-n-9-2002-95.pdf) [accessed on 12 July 2024].

<sup>41</sup> Measures to tackle the overcrowding stemming from the abuse of pre-trial incarceration have been announced by current Minister of Justice On. Carlo Nordio, namely the transfer of foreign prisoners to their countries of origin, the inclusion of drug addicts in recovery communities instead of prison, and the limitation of the use of precautionary custody in general. As this article is being sent to press, no further indications have been given on concrete measures to impose such limitations to courts and magistrates.

<sup>42</sup> I modestly make mine the idea of peculiar institution as both defining of a penal system and resiliently surviving over time as outlined by David Garland in his key study of death penalty in America and its tenacious resistance after the abolition of slavery. See D. GARLAND, *Peculiar Institution: America's Death Penalty in an Age of Abolition*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2012.

<sup>43</sup> A. MINUZ, *Giustizia, cinema politico e ideologia italiana. Due film a confronto: Detenuto in attesa di giudizio e In nome del popolo Italiano*, cited, p. 65.

*In 1974, Franco Franchi and Ciccio Ingrassia impersonated goofy caricatures of Steve McQueen and Dustin Hoffman in Farfallon (1974) and this niche film and the two convicts in Riccardo Pazzaglia's work – one a Sicilian pastry chef (Farfallon, C. Ingrassia) who is jailed for unsuccessfully trying to kill his unfaithful wife, the other a slimy and treacherous nobleman (F. Franchi) who has been jailed for bribery – go through a series of surreal escapades and are transferred from prison to prison because of the strangest series of events.*

*Under the apparently shallow screenplay, overflowing with base sexual innuendos and nonsensical exchanges between the two protagonists and the improbable gang of prison guards, wardens and fellow convicts, the film is a barrage of open and harsh criticism of the Italian penal system and the societal norms within which such decrepit institution has thrived from Fascism until the Seventies.*

*During his first dialogue with Farfallon in the belly of a cruise ship where the convicts are being taken to the penitentiary of Naples, the Baron di Vistacorta tells his soon-to-become comrade-in-shackles the reasons for his own incarceration. The Baron is detained for partaking in «that famous society for the construction of the Messina Strait bridge» [quella famosa società per la costruzione del ponte sullo Stretto di Messina]<sup>44</sup>. Similarly to the Vajont disaster mentioned in Damiani's film, a (mostly financial) disaster waiting to happen, such as the construction of a road bridge connecting Sicily with Calabria, is referred to as the emblematic money-making venture that the «ingannapopolo» (the politicians) conceived to satisfy their greed and that of few selected affiliates, such as the ever-cheery and carefree Baron. In a rather grossly didascallic manner, Pazzaglia exhibits a self-evident metaphor of the fraudulent intents of the nobleman through the suppository-shaped container of «unmillionetrecentomilalire» [one million and three hundred thousand lira] that Farfallon is asked to “hide” by making good use of a part of his body he shows not to be particularly familiar with<sup>45</sup>.*

---

<sup>44</sup> Farfallon, 9'. 34”.

<sup>45</sup> Unconvinced, Farfallon asks the Baron: «Ma io ce l'ho il colon?» [Do I have a colon too?] (Farfallon, 10', 32”).

*One failed evasion attempt after another brings Farfallon back to the Baron to the «Carcere Modello di Civitavecchia», where the convict arrives in the back of a freezer van delivering meat to the institution after he tried without success to complete his mission of killing his unfaithful wife<sup>46</sup>.*

*Unlike the original American production, the protagonists find themselves in a «carcere permissivo» [permissive prison], in which inmates are fingerprinted using Swiss chocolate so that they can find pleasure in licking their fingers and take artistic and personalised mugshots dressed up as pilots or Venetian gondoliers.*

*In the words of the female and reassuring warden, the Italian carceral system so familiar to the inmates is made of «prisons where convicts are kept in a state of perennial subjection and violence that prevents any proper rehabilitation»<sup>47</sup>. In one of the surreal exchanges with the Farfallon and the Baron, she states that the institution she directs instead embodies the motto of the Italian carceral law, «Vigilando redimere» [Rehabilitate through vigilance]. In a caustic comeback, Farfallon replies that he had always thought the official motto of the correctional facilities in which he repeatedly sojourned in the past was instead «Vigilando deridere» [Rehabilitate through laugh/derision]<sup>48</sup>.*

*In this overly peculiar institution, corporal punishments have never been used; however, shackle beds are still eerily stored in the cellar, and it will be by tricking the warden into getting secured to one of them to demonstrate how they used to work that Farfallon and the Baron will try to flee again. It is exactly when she realises that someone is trying to escape that the warden starts reciting in a trance-like state article 151 of the 1931 carceral regulations, namely the one disciplining punishment in case of attempted evasion. The message conveyed by the director cannot be clearer, as the intrinsic foundations of the penitentiary are always the same, and even*

---

<sup>46</sup> *In a flashback scene, we see Farfallon perpetrating the attempted murder of his wife, by drowning her in a large bowl of custard cream in the back of his pastry shop.*

<sup>47</sup> *Farfallon 49'. 20".*

<sup>48</sup> *For this and the previous quotation, see Farfallon, 49'.21" – 49'.54".*

*in an apparently liberal institution where men and women are allowed to live in the same cell, breaches of the rules will be severely punished.*

*Indeed, as soon as they emerge just outside of Rome's Coliseum from the catacombs through which they managed to escape thanks to the providential instructions of St Peter, the two escapees are spotted by some Swiss guards (the same who had already arrested Farfallon in the past) and put in shackles once again<sup>49</sup>.*

*The fortune of Farfallon and his associate changes for the worse as they are now shipped to a «Colonia Penale Agricola» [Penal Agricultural Colony] that is not only a parody of Papillon's Devil's Island but also a strong attack on fascist conventions (including the beleaguered practices of the confino [exile] to quash political dissent) and principles still informing the Italian prison system in 1974 and yet another peculiar institution within the complex Italian carceral landscape.*

*The penal colony where Farfallon and the Baron are secluded is said to be located in «Chianosa», a far too clear reference to the maximum-security penitentiary of Pianosa, in the Tuscan Archipelago. The penal colony of Pianosa was established in 1856 by Leopold II, Grand Duke of Tuscany, because it was considered a perfect place to isolate, segregate, and oversee detainees. In 1861, when Italy was unified, there were 149 prisoners on the island. In 1864, a structure able to contain 350 prisoners was built, and a few years later, in 1872, the island was divided into farms organising the inmates as small communities. In 1880, the carceral population reached 960 units. During the interwar period, the island was used by the fascist government as an island prison mostly between 1931 and 1935 and Sandro Pertini, later President of the Italian Re-public, was imprisoned there for political reasons in 1932<sup>50</sup>.*

---

<sup>49</sup> This is the first time in the movie that the Baron is arrested for attempting to flee. Astutely, he had previously avoided incurring any additional charge to that of bribery in order to receive a full acquittal thus keeping up appearances upon his release. By his own admission, a clean criminal record would allow him to continue undisturbed his life made of shady business once released.

<sup>50</sup> During World War II, on 17 September 1943, German troops invaded Pianosa and occupied it. The French also briefly took over the island in March 1944 before the Allies bombed the following month. For a comprehensive documentary history of Pianosa in the context of the penal system of the Tuscan islands, see A. GAMBARDELLA, *Le colonie penali nell'Arcipelago Toscano fra l'Ottocento e il Novecento*, Empoli,

*The penal colony thus found a new lease of life thanks to General Carlo Alberto Dalla Chiesa, who decided to reopen the maximum-security prison on the island in the aftermath of the assassination of magistrates Giovanni Falcone and Paolo Borsellino between 1992 and 1993. The remaining population of the island was subsequently evacuated, and the old fort started housing, at first, prisoners sentenced for terrorism-related crimes, and then dangerous Mafia affiliates committed to the special “41 bis” maximum security regime.*

*This new situation transformed Pianosa into a fortress, inaccessible to everyone, with the Agrippa section in turn separated from the rest of the island; Pianosa was monitored day and night by custodial agents, Carabinieri and State Police, and very strict bans on overflight and navigation in the surrounding waters were established.*

*This state of emergency lasted until July 1997, when the last mafia prisoner was transferred from the island to other places of confinement on the continent, and the Pianosa prison was shut down, this time for good, in August 1999.*

*In the film, the director of the work camp (Mario Carotenuto) is a stereotypical figure, half fascist guard, half plantation owner who is carried around in a palanquin by convicts/slaves and professes his loyalty to laws introduced back in 1891 (hinting at the Zanardelli code) and stresses the importance for inmates to follow those strictly. Contrarily to the warden of the permissive institution, he prohibits any reference to rehabilitation and reintegration in the community. He even bemoans the impossibility of implementing capital punishment because it is “still” illegal; however, he takes pride in asserting that the guillotine standing out in the centre of the courtyard will cut off any unlikely rioter’s masculinity if needed, namely if anyone attempted to escape. The reference to deprivation of masculinity also suggests a*

---

Ibiskos Ulivieri Edizioni, 2006, and F. MELE, *Le isole sono nate fatte per luoghi di pena. Pianosa e le colonie penali agricole nell'Italia dell'Ottocento*, in «Materiali per una storia della cultura giuridica», XXVI, n. 2, 1996, pp. 359-81. For a comprehensive and shorter historical profile of the Italian penal colonies, see respectively *Giustizia penale e ordine in Italia tra Otto e Novecento*, edited by L. Martone, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1996, and G. NEPPI MODONA, *La parabola storica delle colonie penali*, in *Le colonie penali nell'Europa dell'Ottocento*, edited by M. Da Passano, Roma, Carocci Editore, 2004, pp. 11-16.

rather blunt deconstruction of the «overcoded» image of the male hero in favour of a de-heroization of characters, which is common in parodic films such as *Farfallon*<sup>51</sup>.

In the colony, the Baron and *Farfallon* experience all sorts of degrading experiences, although always shrouded in nonsense. First, one of the guards, longing for his home countryside, orders the two to mimic an ox's sound while ploughing a field; then, they are made to play soccer while being in shackles with a ball and chain. Finally, they receive 7 years of solitary confinement for being tricked by the warden's wife and sister-in-law, who accuse them of sexual assault.

Unlike *Giuseppe Di Noi* in *Detenuto in attesa di giudizio*, the two inmates are not completely broken by isolation. Instead, they look hallucinated yet still very much able to joke with one another about “looking good” as a guard opens the door for them and see them out: «siete liberi di tornare all'ergastolo» [you are free to go back to your life-in-prison sentence]<sup>52</sup>. The mockery of structural limits of the Italian penal system wittingly focuses in *Farfallon* on peculiar forms of punishment and mass incarceration, one (the permissive model) so ridiculously and sadly utopian in the eyes of the director, the other (the penal colony) surreally yet far too similar to the widespread Italian carceral reality of the Seventies, still permeated by fascist ideology of punishment and violence.

## Conclusions

The brief analysis of the selected films, intentionally taken from the distant poles of the genre spectrum, suggests first and foremost that it is both possible and productive to continue to rectify an entrenched scholarly approach that assumes only *engagé* or *auteur* cinema as possible historical sources by offering political or sociological commentary. The study of movies that would normally fall out of the canonical “political” or “civil” Italian cinema of the Seventies allows us to

---

<sup>51</sup> R. SPARKS, *Masculinity and Heroism in the Hollywood Blockbuster*, in «British Journal of Criminology», 36, 3, 1996, pp. 348-60.

<sup>52</sup> *Farfallon*, 1h, 26', 45”.



*formulate some general and preliminary conclusions on the “utility” of prison films for the policy-making process in the Italian socio-political context before the carceral reform of 1975.*

*Although different in many respects and characterised by their own aesthetic patterns, L'istruttoria è chiusa: dimentichi, Detenuto in attesa di giudizio, and Farfallon are all but «locked in old formulas», as many prison films screened before and after them<sup>53</sup>. Their authenticity does not rest, for instance, in claims of depicting a fictionalised account of an actual event. All three directors assert in their films that they are giving or have given a completely fictional description of facts and people and that any reference to real events is «puramente casuale» [purely fortuitous]. However, even under the satirical and apparently light-heartedness of Farfallon, references to precise historical rooting of very much present flaws of the Italian penal system are clearly exposed. Even nonsense and comedy prove to be a formidable testbed to interrogate the «collective perception of justice» as it stems and is filtered through the news and the public discourse<sup>54</sup>. Furthermore, reading such films and the many more produced in Italy during the same years in context with memoirs and other cultural products would most certainly enable a broadening of the canon to be studied to verify the interrelationship between history (and, in this case, also the sociology of crime, punishment, and violence) literature and cinema studies.*

*Compared to more famous blockbuster movies on imprisonment of the following decades, such as The Shawshank Redemption (1994), in which a cathartic ending reassures the public of the successful actions of the hero, the evil nature of wardens and guards, and the triumphant role of justice, Italian prison films of the Seventies try to isolate and highlight the main defects of the penal and prison system (and society at large), albeit with the limits of dramatisation and semantic transformation imposed by the cinematic medium.*

---

<sup>53</sup> N. RAFTER, *Shots in the Mirror*, cited, p. 174.

<sup>54</sup> A. MINUZ, *Giustizia, cinema politico e ideologia italiana. Due film a confronto: Detenuto in attesa di giudizio e In nome del popolo Italiano*, cited, p. 66.

*These films went somehow “upstream” and, instead of flatly representing the carceral industrial complex and proposing a «generic imposition of the meaning of prison»<sup>55</sup>, they played a meaningful part in critiquing the limit of functionalism and the creation of deviancy in society, denouncing the appalling limits of an ancient and obsolete carceral world, rules and procedures, and, most importantly, informing the public of what needed changed in the carceral system of Italy in the crucial years that led to its partial but still significant reformation<sup>56</sup>.*

*Matteo Brera*

**Parole-chiave:** Criminologia, Cultura e media, Fascismo, Società.

**Keywords:** *Criminology, Culture and Media, Fascism, Prison films, Society.*

---

<sup>55</sup> P. MASON, *Prison Decayed. Cinematic Penal Discourse and Populism 1995-2005*, in «Social Semiotics», 16, 4, 2006, pp. 607-26: 622.

<sup>56</sup> *It is beyond the scope of this essay to measure in sociological terms the impact of these films on public discourse and society; here is to hoping that in some way this modest paper will elicit some interest in the topic and pave the way to more in depth research bridging cinema studies in Italian, history, and criminology.*

## **Ghost stories of the 1970s: Time, Conflict and Reason in *Le venti giornate di Torino, Piove all'insù* and *Città sommersa***

*Time is out of joint.*

W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, Act I, Scene 5

*There is nothing to complain about Turin: it is a magnificent and singularly benefic city*<sup>1</sup>.

F. NIETZSCHE, *Letter to Heinrich Köselitz*, 14 October 1888,  
in *Lettere da Torino* [1988], transl. by V. Vivarelli, Milano, Adelphi, 2016, e-pub

### **The 1970s (and) Now: Water Under the Bridge?**

*Forty-two years divide 1968 from Anteo Zamboni's failed attempt to kill Benito Mussolini in 1926; more than the same amount of time has passed since 1978, the end (or rather one of the possible ends) of the lungo Sessantotto, and now. Every discourse about the Italian 1970s is therefore inevitably posthumous, even though this time distance is both real and illusory. The reasons why our sense of detachment from those years is concrete are obvious: the political context is completely different now – the Soviet Union is a remnant of the past, just to name one macro-change. On the other hand, the 1970s are nearer to us than what a calendar would suggest<sup>2</sup>. In political terms, much of the present Italian ruling class, notoriously long-lived, was formed and emerged during those years. Moreover, some of the so-called mysteries of the decade have not been fully resolved; and even when they have been, legal truths do not completely satisfy the desire for further questions and answers. However truly felt that desire may be, anni di piombo are a goldmine for anyone interested in conspiracy theories, counterstories and alternative histories. In*

---

<sup>1</sup> Unless otherwise indicated, all translations are by the author.

<sup>2</sup> For a critical consideration of this aspect, cf. E. PALANDRI, *The Difficulty of a Historical Perspective on the 1970s*, in *Speaking Out and Silencing: Culture, Society, and Politics in Italy in the 1970s*, edited by A. Cento Bull and A. Giorgio, Oxford, Legenda, 2006, pp. 115-21.

addition, some of the rights obtained during those years, especially within labour law, are now under threat or have been removed<sup>3</sup>.

On the symbolic level, the first decade of the new millennium witnessed a rediscovery of the 1970s as a quasi-mythological reservoir of stories. The literary depiction of the long decade is inextricably linked to the revival of realism, as well as to a renewed interest in the representation of social and political issues<sup>4</sup>. It is common opinion that this proliferation of novels and films about the 1970s<sup>5</sup> hides an absence<sup>6</sup>, that is, “the” novel of the 1970s (a stark difference with the literature of the Resistenza, a rather controversial political reference for post-’68 movements)<sup>7</sup>. A paradoxical failure in representation, then, lies at the heart of the question. Furthermore, while the 1970s is also the decade of the conquest of social, women’s, and workers’ rights, the thematic insistence on terrorism<sup>8</sup> tends to obscure this. The interpretation of the 1970s merely as the era of terrorism is suspicious, when not reactionary<sup>9</sup>. Nonetheless, terrorism is still an unavoidable reference, if not the most recurrent theme in the literature about the 1970s.

The following pages focus on three novels about political violence and the contradictions of the 1970s. The analysis of the case studies does not follow a

<sup>3</sup> See for instance the vicissitude of the 18<sup>th</sup> Article of the Italian Workers’ Statute.

<sup>4</sup> The bibliography on this topic is very extensive. One should at least refer to R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Naples, Guida, 2005; F. BERTONI, *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Turin, Einaudi, 2007. Cf. also «Allegoria», n. LVII, 2008; A. CORTELLESA, *Reale, troppo reale: ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico. Ovvero: come mai gli scrittori si trasformano in reporter?*, in «Specchio+», November 2008, pp. 17-18; H. SERKOWSKA, *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011; R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il mulino, 2014; *Nuovi realismi. Il caso italiano: definizioni, questioni, prospettive*, edited by S. Contarini, M. P. De Paulis, and A. Tosatti, Massa, Transeuropa, 2016.

<sup>5</sup> For a rather thorough list of works, cf. C. GHIDOTTI, *Narratori degli anni zero. Storia, critiche, poetiche*, PhD dissertation, University of Bologna, 2015, pp. 267-69.

<sup>6</sup> D. PAOLIN, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa contemporanea*, Rome, VibrisseLibri, 2006, pp. 101-105, identifies the reason for this absence in the systematic removal of the tragic in the novels; cf. also R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Luperini*, edited by P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2010, pp. 439-65.

<sup>7</sup> Cf. P. COOKE, “A riconquistare la rossa primavera”: *The Neo-Resistance of the 1970s*, in *Speaking Out and Silencing: Culture, Society, and Politics in Italy in the 1970s*, cited, pp. 172-84.

<sup>8</sup> A theme that constitutes a more pervasive and subterranean obsession of contemporary culture tout court; cf. D. GIGLIOLI, *All’ordine del giorno è il terrore: i cattivi pensieri della democrazia*, Milan, il Saggiatore, 2018.

<sup>9</sup> Cf. R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura*, cited, pp. 439-40.

*thematic approach; instead, attention is paid to how those topics are translated into literary form. The novels apparently belong to different genres: Le venti giornate di Torino (1977) [Giornate] by Giorgio De Maria is a hybrid horror, in which noir, grotesque, and crime story overlap<sup>10</sup>. Piove all'insù (2006) [Piove] by Luca Rastello is a sui generis Bildungsroman written in the form of a long letter to the narrator's partner, in which the destiny of the narrator/protagonist becomes emblematic of his generation<sup>11</sup>. With this analysis in mind, the conclusion of the article briefly readdresses the affinity between the 1970s and the ghost-story from a theoretical point of view; it also provides a further glimpse into the contemporary panorama by providing a succinct discussion of Marta Barone's Città sommersa (2020) [Città]<sup>12</sup>. This article aims to show that, though distant in time and purpose, and far from the temptation of conspiracies or pure demonisation of the decade, these writings share an affinity with the ghost-story, thus proving the resilience of fantasmizzazioni in the representation of the 1970s.*

*With fantasmizzazioni Donnarumma defines those literary texts where «i fatti della strategia della tensione e degli anni di piombo vengono trasposti in un clima così onirico, che la loro realtà risulta cancellata»<sup>13</sup>. Rather than cancelling the reality of terrorism and violence, however, the novels discussed in this article directly address these topics. They do this without mockery or without creating that numbing and «derealizzante»<sup>14</sup> effect that the fantasmizzazioni identified by Donnarumma, instead, produce. In other words, Giornate, Piove and Città sommersa testify to the hypertrophy of the ghost-story as a means to represent a conflict that is not yet fully resolved, whose details are still partially or largely unknown, whose historical and political outcomes are heavily debated and potentially contradictory. Yet, these novels avoid the rhetoric and outlandishness usually found in conspiracy narratives. They do not hint, for instance, to an obscure net of puppet masters. By steering clear*

<sup>10</sup> G. DE MARIA, *Le venti giornate di Torino* [1977], Segrate (MI), Frassinelli, 2017, ePub.

<sup>11</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, Turin, Bollati & Boringhieri, 2006.

<sup>12</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, Milan, Bompiani, 2020.

<sup>13</sup> R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura*, cited, p. 453.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

*of self-absolutory tones or a self-glorifying storytelling, these books give space, instead, to a series of truly critical and uncomfortable reflections about the 1970s. Despite and amidst ghosts, reason resurfaces. This suggests that the ghost-story has perhaps eventually settled into the contemporary imagination about the 1970s; but that this might work in favour of, rather than against, a better understanding of what happened and what began in that decade.*

### ***Le venti giornate di Torino: Monuments as Ghosts***

*The unnamed protagonist/narrator wishes to write a book about the Twenty Days of Turin, a fictional and apparently inexplicable moment of collective sleeplessness and fury, characterised by a number of killings by an unknown perpetrator. In order to discover the truth, the narrator begins to investigate the case by questioning fellow Turinese citizens, but is often faced by an unbreakable silence. Originally published in 1977, De Maria's novel came back as a revenant in 2017<sup>15</sup>. A fully fledged ghost-story<sup>16</sup>, *Giornate* can also be defined, for its Turinese setting and themes, as a «gotico padano»<sup>17</sup>, to the extent one understands the Gothic as an «unstable genre»<sup>18</sup>: that is, a broad container which represents, beyond the virtually infinite variations of place and time, «some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters»<sup>19</sup>. *Giornate* comes out in a moment when the Gothic becomes part of mainstream culture<sup>20</sup>: TV-shows such as *Il segno del**

---

<sup>15</sup> For the reconstruction of the publishing history of the novel, cf. G. ARDUINO, *Il diavolo è nei dettagli. La storia delle venti giornate di Torino*, Segrate (MI), Frassinelli, 2017, ePub; R. GLAZOV, *Translator's Introduction*, in G. DE MARIA, *The Twenty Days of Turin*, transl. by R. Glazov, New York and London, Liveright Publishing Company, 2017, pp. 5-17.

<sup>16</sup> Term also used by P. M. PROSIO, *In memoria: Giorgio De Maria*, in «Studi piemontesi», XXXVIII, 2009, p. 1; cf. also R. GLAZOV, *Translator's Introduction*, cited, p. 19; A. VACCARO, *Giorgio De Maria: il genio postumo del Weirid italiano*, in «Carmilla», 27 October 2018: <https://www.carmillaonline.com/2018/10/27/il-genio-postumo-del-weirid-italiano-lhanno-scoperto-gli-americani/> [last accessed 10 April 2024].

<sup>17</sup> Cf. F. CAMILLETI, *Onryō a Pavia: gotico padano, parapsicologia e Techno-Horror in un romanzo di Mino Milani*, in «Italian Studies», LXXVII, n. 1, 2022, pp. 80-94; DOI: [10.1080/00751634.2021.2012049](https://doi.org/10.1080/00751634.2021.2012049).

<sup>18</sup> J. E. HOGLE, *Introduction: The Gothic in Western Culture*, in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, edited by J. E. Hogle, New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-20: 1.

<sup>19</sup> Ivi, p. 2.

<sup>20</sup> The author is thankful to Fabio Camilletti for the suggestions and references provided.

comando (1971), or novels such as *La donna della domenica* (1972) by Carlo Fruttero and Franco Lucentini paved the way in this sense. If this 20<sup>th</sup>-century form of Italian Gothic found enormous success, it is not only because it gave a specific form to escapist fantasies of the Italian public, but rather because it obliquely represented the tensions and the mysteries of that era<sup>21</sup>.

*Giornate* is not an exception: the monuments that kill the sleepwalkers who gather as a crowd in the centre of Turin during the *Twenty Days* are a transparent allegory of terrorists<sup>22</sup>. It is true that De Maria's outlook is ultimately Apocalyptic, as the cover-image of the first edition suggested<sup>23</sup>; a paranoid religious fervour is visible in many pages of the novel. Nonetheless, the political remains a key element of the story, never lost sight of despite a plot that entangles itself in a series of spiritual tensions. Paraphrasing the words of the narrator: «tanto per intenderci»<sup>24</sup> this is not (only) a book for the fans of Gustavo Rol. Other figures are recalled by the text as it weaves its multi-layered intertextual web: it openly suggests certain references (like Musil, Kafka, and Salgari); more subtly points to others (the myth of Orpheus<sup>25</sup>, Elio Petri)<sup>26</sup>; ultimately, it evokes an almost unlimited series of resonances, as Giovanni Arduino's post-scriptum exemplifies<sup>27</sup>. Still to be written is the history of the reception of the novel. Certain hints might indicate a deeper influence than its publishing history could imply: for instance, a brief passage about *Liala* and semiotics<sup>28</sup> might have suggested something to Umberto Eco<sup>29</sup>, whom De Maria met as a result of their common experience with the music group *Cantacronache*<sup>30</sup>.

<sup>21</sup> Cf. F. CAMILLETTI, *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*, Bern, Peter Lang, 2018, pp. 4-7; pp. 187-207.

<sup>22</sup> Cf. P. FEMORE, *Torino violenta in un romanzo*, in «StampaSera», 30 November 1977, pp. 14-15.

<sup>23</sup> Cf. R. GLAZOV, *Translator's Introduction*, cited, pp. 22-23.

<sup>24</sup> G. DE MARIA, *Le venti giornate di Torino*, cited, p. 58.

<sup>25</sup> Ivi, p. 103: «Portai d'istinto il flauto alle labbra e mi misi a suonarlo, per quel poco che sapevo. Dal fondo della più nera disperazione forse sarei riuscito a cavare un suono capace di placare quelle forze: era il mio estremo appiglio [...]».

<sup>26</sup> Ivi, p. 92: «entità troppo al di là di ogni sospetto».

<sup>27</sup> G. ARDUINO, *Il diavolo è nei dettagli*, cited, pp. 39-45.

<sup>28</sup> G. DE MARIA, *Le venti giornate di Torino*, cited, p. 26: «Una voracità indifferenziata. Alcuni titoli di libri erano però sottolineati in rosso. Trovai accanto a un titolo di *Liala* quello di un trattato di semiologia. Poi un altro capitolo di descrizioni di posate e di argenteria [...]».

*The city of Turin is a key character in De Maria's novel: Giornate is also a twisted love letter to the author's hometown. However, the suspicious<sup>31</sup> degree of geographical precision – in reporting street names, location of churches and statues – is counterbalanced by an «effetto nebbia», to quote Eco<sup>32</sup>, of the time references of the novel. The original Italian subtitle, «Inchiesta di fine secolo», could suggest that the narrative is set near the end of the 20<sup>th</sup> century, in the 1990s presumably; an aspect which would bring Giornate closer to the sci-fi genre, making it an example of an anticipation novel. There are two other explicit time references in the novel. Firstly, the Millenarists: an obvious literary transposition of the hippies of the 1960s. They are seen by the narrator gathering and singing around a statue, «come si vedevano trent'anni addietro, ai tempi delle “contestazioni”»<sup>33</sup>. This would suggest that Giornate is happening in the 1990s. But the reader already knows that the Twenty Days have happened ten years before the start of the narrator's story, in the month of July<sup>34</sup>; if one understands the attacks as an allegory of terrorism in the 1970s, Giornate should be set in the 1980s. Further muddying the waters is the appearance of the mayor Bonfante, a clear alter ego of Diego Novelli, mayor of Turin from 1975 to 1985. In Giornate, Bonfante is the current mayor and claims that he was only a member of the city council during the Twenty Days<sup>35</sup> – Novelli also was a consigliere comunale throughout the 1960s. Is Giornate, then, set in the 1970s? It is probably impossible to find an unequivocal answer. The ambiguity of the temporal benchmarks of the book has two implications: firstly, that the subtitle may be misleading (in that case it would only bear clear Apocalyptic connotations);*

<sup>29</sup> U. ECO, *Postille a Il nome della rosa*, in ID., *Il nome della rosa* [1983], Milan, Bompiani, 1990, pp. 505-33: 529.

<sup>30</sup> Eco also wrote the essay *La canzone di consumo as a preface for Le canzoni della cattiva coscienza*, written by De Maria and other members of Cantastorie; now in U. ECO, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* [1964], Milan, Bompiani, 2011, pp. 173-86, ePub.

<sup>31</sup> Subtle changes to the actual map and location of statues in the Turin of the 1970s cast some doubts about De Maria's, apparently indisputable, geographical accuracy; cf. R. GLAZOV, *Translator's Introduction*, cited, p. 19.

<sup>32</sup> U. ECO, *Le brume del Valois*, in ID., *Sulla letteratura* [2002], Milan, Bompiani, 2012, ePub.

<sup>33</sup> G. DE MARIA, *Le venti giornate di Torino*, cited, p. 44.

<sup>34</sup> Ivi, p. 6. For the symbolic implications of July, cf. R. GLAZOV, *Translator's Introduction*, cited, p. 23.

<sup>35</sup> G. DE MARIA, *Le venti giornate di Torino*, cited, p. 39: «Allora ero consigliere comunale».



*secondly, just like in any ghost-story, the linearity of time is denied and the narrative takes on an anti-chronological order in which the past, present, and future are disturbingly intertwined. In De Maria's novel, the spectre of the 1970s already expands beyond its limits, casting its shadow over the previous and following decades.*

*Giornate may flirt with occultism and conspiracy theories, but it actually poses different questions and shows a different approach. Contrary to what is often suggested in certain literature about the 1970s<sup>36</sup>, the eerie conflict between the statues of Turin is not an overly simplified allegory of a querelle within the bourgeoisie. As one dialogue between the narrator and a barber suggests<sup>37</sup>, the bloodshed implies a wider, though perhaps silent, complicity. Giornate is the result of an incipient desire to rationalise events, clarify responsibilities and relations of force. One of the most haunting characters, the nun Clotilde, intimates to the narrator that he should cease his inquiry about the Twenty Days: «perché ostinarsi a cercare dove la ragione umana non potrà mai scorgere altro se non oscurità?»<sup>38</sup>. The narrator in fact meets an Apocalyptic end and fulfills Clotilde's prophecy; but De Maria's book ultimately ignores the nun's threat and cannot be reduced to its final chapter only. The type of reason operating in Giornate is weak and haunted by ghosts; nevertheless, this "pessimism of the intellect" can, or possibly should, be balanced and strengthened by an «optimism of the will», a formula used by Bonfante<sup>39</sup>. The recourse to Romain Rolland's formula, also dear to Italo Calvino (another of De Maria's old friends), pairs with an unequivocal trust in fiction as a positive cognitive tool, as well as a way to bring order to reality. The fanatical youngsters who are in charge of the dystopian Library utterly display their contempt for literature and fictional stories: «A noi non interessano la carta stampata, i libri, c'è troppa finzione nella letteratura, anche in quella cosiddetta spontanea [...] noi siamo alla ricerca di*

---

<sup>36</sup> Cf. R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura*, cited, p. 459.

<sup>37</sup> G. DE MARIA, *Le venti giornate di Torino*, cited, pp. 81-84.

<sup>38</sup> Ivi, p. 54.

<sup>39</sup> Ivi, p. 42.

documenti veri, autentici, che rispecchino l'animo reale della gente, che possano, insomma, considerarsi per davvero dei *soggetti popolari* [...]»<sup>40</sup>. *De Maria's horror tale shows instead a solid trust in the resilience of literary artifices and exemplifies a reaction to the dictatorship of the literal.*

### ***Piove all'insù: The Ghost of Fellow Compagni***

*Pietro Miasco is the protagonist/narrator of Piove all'insù, a novel framed as a fragmented series of e-mails written to his unnamed partner after she has been fired from her job*<sup>41</sup>. *The narrative starts at the beginning of the 21<sup>st</sup> century, most likely in the winter between 2002 and 2003, as the final chapter seems to suggest when it portrays Gianni Agnelli near the time of his death. In Piove, Pietro pieces together his childhood and youth as a «confession»*<sup>42</sup>. *In a succession of disjointed paragraphs, he recounts his summer jobs, translations from Ancient Greek, first loves, the figure of the father, and the discovery of sexuality. At the very center of the book, the chapter «Homunculus» focuses on the year 1977: here the narrator relives and analyses in hindsight his participation in Turin's autonomous movements. The geographical center of the novel is the *circolo Barabba*<sup>43</sup>, a meeting point where young Turinese Communists meet.*

*Both Donnarumma*<sup>44</sup> *and David Ward*<sup>45</sup> *rightly include Piove in the category of books which represent the 1970s as a generational conflict between fathers (rarely, mothers) and sons (almost never daughters). Pietro in fact builds his identity in opposition to his father, a military official; after his death, Pietro also discovers, in*

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 29.

<sup>41</sup> Cf. *La terra della prosa. Narratori italiani degli Anni Zero (1999-2014)*, edited by A. Cortellessa, Rome, L'Orma, 2014, pp. 504-508.

<sup>42</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, cited, p. 10.

<sup>43</sup> Cf. L. RASTELLO and M. REVELLI, *Il Settantasette, roba da fantascienza: intervista sul romanzo Piove all'insù*, in «Zaptruder», n. XX, pp. 128-34; A. CHETTA, *Lo stradario della Torino di piombo: sangue e rivolta politica negli anni '70*, in «La Stampa», 17 February 2020.

<sup>44</sup> R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura*, cited, p. 459.

<sup>45</sup> D. WARD, *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism: Stranger Than Fact*, London, Palgrave Macmillan, 2017, ePub.

*the only chapter written in the third-person and in the past tense, «Opzioni», that he had been involved in the stay-behind organisation Gladio, and even met Licio Gelli. The fathers, however, are already defeated, and the oedipal resolution, as well as its falsely conciliatory implications, are ultimately averted in the novel<sup>46</sup>: the generational conflict is not the real focus of Piove. Rastello's book does not subscribe to the stereotype by which the political tensions of those years were nothing but the disordered expression of individual feelings, interests, contradictions<sup>47</sup>. As both Marco Belpoliti and Marco Revelli claim<sup>48</sup>, Piove is a novel far from the rhetoric of the meglio gioventù<sup>49</sup>. The '77 is not reducible to "a private affair", and Piove is not the umpteenth reaffirmation of a pseudo-Fenoglian and overly simplistic reading of conflict, as Ward instead had suggested<sup>50</sup>.*

*On closer inspection, the clash with the father hides a more subtle, but omnipresent tension between sexes and genders in the novel. A hint in this sense is given by Pietro's surname, Miasco, which means "effeminate" and "faggot" in Portuguese. Pietro's female friends make him wear make-up and disguise him as a girl<sup>51</sup>. Pietro lacks a proper understanding of this radical otherness<sup>52</sup>, but his own cognitive failure is symptomatic of a broader defeat of the movements of '77 with regards to the female question. It is not by chance that at the beginning the firing of Pietro's partner is obnoxiously sweetened by her boss with the well-worn rhetoric of the mother who is now able to focus better on her children<sup>53</sup>. In the '77 movements, Rastello sees the beginning of a paradoxical worsening of the condition of women (and, especially, women's rights in the workplace) in the contemporary world, a topic*

---

<sup>46</sup> C. TIRINANZI DE MEDICI, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, in «Between», V, n. 10, 2015, pp. 20-21; DOI: [10.13125/2039-6597/1708](https://doi.org/10.13125/2039-6597/1708).

<sup>47</sup> Cf. R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura*, cited, p. 460.

<sup>48</sup> Cf. A. CORTELLESA, *La terra della prosa*, cited, p. 508.

<sup>49</sup> Title of a movie directed by Marco Giordana in 2003.

<sup>50</sup> Cf. D. WARD, *Contemporary Italian Narrative*, cited, p. 122.

<sup>51</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, cited, p. 136; p. 176.

<sup>52</sup> Ivi, p. 176.

<sup>53</sup> Ivi, p. 9.

that would be later developed in *I Buoni*<sup>54</sup>. In this sense, *Piove* is a novel about the heterogenesis of ends: from desire as a revolutionary weapon, to desire as the driving force of consumerism.

*Piove*'s focus is then the non-obvious political roots of contemporary individualism: for instance, the uncritical appreciation of the concept of desire in the '77 movements. What Fredric Jameson called the third stage of capitalism<sup>55</sup>, Rastello defines as the era of Thersites, symbolically dated back to 1977<sup>56</sup>; that is, the denial of seriousness and utopias, paired with the indiscriminate celebration of corporeity and the present time<sup>57</sup>. The artificiality of this eternal present is then rendered in the narrative through the use of the historical present, but continuously broken by the disjointed paragraphs and by a non-linear representation of time<sup>58</sup>. But Rastello's critique of the movement also operates at other levels.

As *Tirinzani de Medici* detects<sup>59</sup>, alchemic references and science-fiction books (the titles of the chapters in *Piove* are drawn from *Urania*'s books) work as constant metaphors throughout Rastello's novel. During Aldo Moro's kidnapping, Eco wrote a famous article<sup>60</sup> in which he provocatively identified sci-fi literature and Walt Disney movies and comic books as the real models for the Red Brigades. Rastello is very careful to make distinctions between the movements of '77 and '68<sup>61</sup>, as well as between terrorists and militants; nonetheless, *Piove* is the ironic confirmation of Eco's cultural diagnosis. From the third chapter on, the summary of the *Urania* books is increasingly mixed with references to Pietro's life and the Italian political situation. The summaries of the *Urania* novels, however, not only serve as uncanny mirrors of reality, but also testify to the mutual and uncritical pervasiveness of fiction

<sup>54</sup> L. RASTELLO, *I Buoni*, Milan, Chiarelettere, 2014.

<sup>55</sup> F. JAMESON, *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, New York and London, Verso, 1991.

<sup>56</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, cited, p. 162; p. 237.

<sup>57</sup> Cf. C. TIRINANZI DE MEDICI, *Fatti, politica, fantasia*, cited, p. 19.

<sup>58</sup> Cf. D. WARD, *Contemporary Italian Narrative*, cited, p. 117; C. TIRINANZI DE MEDICI, *Fatti, politica, fantasia*, cited, p. 22.

<sup>59</sup> C. TIRINANZI DE MEDICI, *Fatti, politica, fantasia*, cited, p. 19.

<sup>60</sup> U. ECO, *Colpire quale cuore?*, in ID., *Sette anni di desiderio*, Milan, Bompiani, 1983, ePub. Cf. also M. BELPOLITI, *Settanta*, Turin, Einaudi, 2001, pp. 43-46.

<sup>61</sup> Cf. L. RASTELLO and M. REVELLI, *Il Settantasette*, cited.

*and reality. The last images of the novel also contain an ambiguous sci-fi reference. Is Gianni Agnelli in fact represented as an alien leaving in a spaceship<sup>62</sup>, or is he dying in a hospital bed? Similarly, the ambiguous influence of Disney on the movement's imagination and language is measured in Piove. For instance the literary character of Alice, a symbol of the 1970s<sup>63</sup>, briefly shows up in Rastello's narrative in a very ironic passage<sup>64</sup>, which seems to suggest, if read together with Eco, that the Alice reborn in the 1970s is more the child of the Disney adaptation, rather than she is of Lewis Carroll's book. The grey political language of the 1960s has also vanished:*

Non c'è tempo per processare il passato né mezzi per progettare il futuro: si maneggia il presente, goffamente e con uno strano coraggio che mescola i vocaboli e cambia i significati, e il presente è fatto di carne, e Mao non è più venerabile di Paperino, anzi chi cita Paperino non rischia mai la pernacchia<sup>65</sup>.

*The outcome of this seeming destruction of cultural hierarchies in political discourse is not liberating but gives way to a time in which lying is necessary, and the «relazioni fra noi sono sopraffazione e antropofagia, perché la legge del desiderio è un canone spietato e la seduzione è un potere non negoziabile»<sup>66</sup>.*

*Together with sci-fi and cartoons, another sub-genre weaves through Pietro's Bildungsroman: the ghost-story. The very word fantasma recurs eleven times in the text, and once on the back-cover. What makes Piove close to the genre are the constant appearances of Pietro's old friends in the narrative. In this aspect similar to one of its most visible models<sup>67</sup>, Piove is crowded by a multitude of vanishing figures: Tano<sup>68</sup>, or Albertino<sup>69</sup>, who teaches Pietro how to talk to girls, or Marianella<sup>70</sup>,*

---

<sup>62</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, cited, p. 258.

<sup>63</sup> Cf. M. BELPOLITI, *Settanta*, cited, pp. 235-71; *Speaking Out and Silencing: Culture, Society, and Politics in Italy in the 1970s*, cited.

<sup>64</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, cited, p. 32.

<sup>65</sup> Ivi, p. 45.

<sup>66</sup> Ivi, p. 91.

<sup>67</sup> A. M. RIPELLINO, *Praga magica*, Turin, Einaudi, 1973.

<sup>68</sup> Ivi, pp. 36-37.

<sup>69</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, cited, p. 99. *A leading figure at circolo Barabba; his emblematic biography is in A. BONVICINI and M. CAPOZZOLI, Fate la storia senza di me*, Turin, ADD Editore, 2011.

*Pietro's cousin, who finally dies of a heroin overdose. The ultimate ghost, however, spectre of all the failed hopes of the '77 movements, is someone «nero come una vecchia di campagna»<sup>71</sup> sitting on a chair in the middle of Via Po, a long, iconic street at the very center of Turin. The lady actually is Roberto Crescenzo, a student accidentally killed on the 1 October 1977 during an act of terrorism at the Angelo Azzurro bar: burned alive, black as coal, he sits on a chair waiting for the ambulance. Roberto's death is the beginning of the end of the Turinese movement<sup>72</sup>. For those who leave it, the era of Thersites begins: «non perché stiamo scopando, ma perché dichiariamo con enfasi la nostra adesione assoluta alla vita com'è. Facciamo il nostro ingresso, piccoli e spettrali, nell'impero del kitsch»<sup>73</sup>. Only Pietro's hypothetical future children could wake up «l'armata di morti che hanno camminato nelle pagine di questa storia»<sup>74</sup>.*

*The literary value of the novel has already been praised by many<sup>75</sup>. For instance, Marco Revelli<sup>76</sup> defined it as "the" novel about the 1970s. Beyond this singularly positive critical reception of a novel about that decade, what emerges from Piove is that fiction is the only form in which it is possible to represent and discuss the contradictions of utopian perspectives: Rastello's book is a «grande romanzo e un atto di fiducia verso il romanzo»<sup>77</sup>, far from the hybridisation of engagement with genres such as the historical novel, or noir. The same trust in fiction will inform I Buoni<sup>78</sup>; both of Rastello's novels derive from enquiries carried out for newspapers, but in both cases the journalistic form cannot do justice to the complexity of the*

---

<sup>70</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, cited, p. 228.

<sup>71</sup> Ivi, p. 160.

<sup>72</sup> Cf. M. CAPOZZOLI, *Luca Rastello – IIª parte (Fate la storia senza di me)*, in «YouTube», 14 December 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=F2Aj3x15PB4> [last accessed 10 April 2024].

<sup>73</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, cited, p. 165.

<sup>74</sup> Ivi, p. 240.

<sup>75</sup> Cf. A. CORTELLESA, *La terra della prosa*, cited, pp. 504-508; C. TIRINANZI DE MEDICI, *Fatti, politica, fantasia*, cited.

<sup>76</sup> Cf. L. RASTELLO and M. REVELLI, *Il Settantasette*, cited.

<sup>77</sup> C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Rome, Carocci, 2018, p. 255.

<sup>78</sup> Cf. A. BRONDINO, *Realismo inconveniente, fraintendimenti e 'reliability effect' nella ricezione de I Buoni di Luca Rastello*, in J. BRÜHNE, C. CONRAD VON HEYDENDORFF, C. ROK (Hg.), *Re-Konstruktion des Realen: die Wiederentdeckung des Realismus in der Romania*, Mainz, Mainz University Press, 2021, pp. 65-77; DOI: [10.14220/9783737013529.65](https://doi.org/10.14220/9783737013529.65).

*argument. While many other writers were rediscovering epics and realism, Rastello was stubbornly insisting on the metaphor of the writer as a vivisector: «Scomporre, smontare, interrogare le rappresentazioni date»<sup>79</sup>.*

*These words may sound suspiciously close to the pseudo-illuminist rhetoric of conspiracy theorists (Sapere aude!). Piove however clearly derides the idea of a great plot behind terrorists and the movement, masterminded by a grande vecchio<sup>80</sup>. The killing commissioned by Pietro, announced at the beginning<sup>81</sup>, is never explicitly revealed, but it is likely to be the murder of Roberto Crescenzo, for which Pietro, like many figures of the movement, felt collective responsibility. Even the final riddle represents the ultimate, exhausted attempt to rationalise the experience of the movements:*

Ti lascio con un rebus. Se non trovi la soluzione te la dico io, domani. Dimmi: che cos'è che Adamo portò con sé dal Paradiso? Che cos'è ciò con cui i bambini giocano e che poi, crescendo, buttano via? Che cos'è la pietra che vale di più della mucca che ne viene colpita? Che cos'è che è dappertutto ma che nessuno riesce mai a vedere? Di che cosa sono più ricchi i poveri che i ricchi?<sup>82</sup>

*If it is true that the solution of the enigma relates to the feminine<sup>83</sup>, just like the title of the last chapter, “Venere”, seems to confirm, the parable of Piove ends in the least placatory way with an allusion to one of the many open wounds of '77.*

### **Città sommersa and the Present Afterlife of the 1970s**

*A decade still very much alive in the early 2000s, the 1970s are arguably less in fashion now as a literary setting or theme. This visible trend can be related to several factors, i.e. the retreat of the political into the media and collective*

---

<sup>79</sup> L. RASTELLO, A. PASCALE, *Democrazia: cosa può fare uno scrittore?*, Turin, Codice Edizioni, 2011, ePub.

<sup>80</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, cited, p. 88.

<sup>81</sup> Ivi, p. 37.

<sup>82</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, cited, p. 259.

<sup>83</sup> Cf. A. FABRA, *Piove all'insù*, in «Fantascienza.com», 23 September 2006: <https://www.fantascienza.com/8335/piove-all-insu> [last accessed 10 April 2024].

*imagination*<sup>84</sup> or to the rise of critical forms of participatory commitment<sup>85</sup>. One may argue that the recent years have seen the consolidation of a non-monolithic political sentiment, particularly sensitive to single issues such as climate crisis or racism. This is the development, rather than the reversal, of a fragmentation of *impegno* that had already started in the 1970s<sup>86</sup>. Moreover, the generation of writers which is slowly emerging in the current Italian cultural panorama was born at the end of the 1970s and in the 1980s. For them, the 1970s are the inherited past: like Hamlet, «they can only come after the crime or simply after: that is, in a necessarily second generation, originarily late and therefore destined to inherit»<sup>87</sup>. This lateness does not mean that the 1970s are exhausted, a buried decade; on the contrary, it makes the spectrality of their presence more widespread; their influence on our present more haunting. In this context, the fashionable (and often self-exculpatory)<sup>88</sup> representation of terrorism and political turmoil in the early 2000s leaves space to an unsettling, «strange simultaneity»<sup>89</sup>, in which the 1970s are not really dead, nor alive, nor absent from the present.

The ghostly nature of the 1970s is partially due to lack of closure to the war against political terrorism brought on by the State in the nineties: the extended pardons granted to many incarcerated protagonists of the conflict in the 1970s can be seen to be motivated by a will to put an end to the whole story, to put the final nail in the coffin of the *lungo Sessantotto*. There is nothing less effective, if it is true that «it is often a matter of pretending to certify death there where the death certificate is still

<sup>84</sup> Cf. D. GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Bari and Rome, Laterza, 2015, ePub; ID., *La città senza nome. Eclissi del conflitto e dispositivi di impotenza*, in «Between», V, n. 10, 2015; DOI: [10.13125/2039-6597/2029](https://doi.org/10.13125/2039-6597/2029).

<sup>85</sup> Cf. P. ANTONELLO, *Impegno 3.0. Verso una critica partecipativa?*, in «Between», V, n. 10, 2015; DOI: [10.13125/2039-6597/2115](https://doi.org/10.13125/2039-6597/2115).

<sup>86</sup> Cf. J. BURNS, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, Leeds, Northern Universities Press, 2001; EAD., *A Leaden Silence? Writers' Responses to the anni di piombo*, in *Speaking Out and Silencing: Culture, Society, and Politics in Italy in the 1970s*, cited, pp. 81-94; *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, edited by P. Antonello and F. Mussgnug, Bern, Peter Lang, 2009.

<sup>87</sup> J. DERRIDA, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* [1994], transl. by P. Kamuf, New York and London, Routledge, 2006, p. 24.

<sup>88</sup> Cf. D. PAOLIN, *Una tragedia negata*, cited.

<sup>89</sup> M. FISHER, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester (UK) and Washington, Zero books, 2013, p. 9.



*the performative of an act of war or the impotent gesticulation, the restless dream , of an execution»<sup>90</sup>. Giovanni De Luna refers to this same attempt to euthanise that era of conflict when he writes that «un intero decennio fu riassunto nella definizione spettrale di “anni di piombo”»<sup>91</sup>. More generally, Enzo Traverso argues that it is the entire history of the revolutionary left that has turned into a revenant, which realises verbatim (and at the same time reverses) Marx and Engels’ infamous incipit of their manifesto:*

*[...] the legacy of liberation struggles has become almost invisible, taking a ghostly form. As psychoanalysis explains, specters have posthumous existences, haunting our recollections of supposedly finished, exhausted, and archived experiences. They inhabit our minds as figures coming from the past, as etheric revenants separated from our bodily lives. [...] The ghosts haunting Europe today are not the revolutions of the future but the defeated revolutions of the past<sup>92</sup>.*

*All of these spectres, but in particular the ghosts of the 1970s, haunt the recent Città sommersa by Marta Barone. In this novel, the narrator investigates the involvement of her father, Leonardo Barone, in the Prima Linea movement. As the protagonist/narrator reconstructs the personal and judicial history of her father Leonardo, she also undertakes a sentimental journey that leads her to the discovery of the past as a founding element of her own adult identity:*

Ma qualcosa doveva pur essere accaduto, in un momento recente di cui non mi ero resa conto. E poi capii. [...] La mia vita. Cercando di ricostruire mio padre ero stata obbligata a volgermi all’indietro, a ricordare cose che credevo già di ricordare, a tentare di ricordare cose cancellate; ero stata costretta a esaminare il mio passato che mi sembrava dato tutt’intero, evidente. La storia di mio padre, dunque, come una grande conchiglia madreperlata, sotto la valva conteneva la mia: la mia, che già credevo di possedere e in cui invece trovavo una nuova linea, una nuova verità. La mia vita vera, qualsiasi cosa avessi deciso di farne<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> J. DERRIDA, *Specters of Marx*, cited, p. 60.

<sup>91</sup> G. DE LUNA, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979: militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milan, Feltrinelli, 2009, ePub.

<sup>92</sup> E. TRAVERSO, *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*, New York City, Columbia University Press, 2017, ePub.

<sup>93</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 257.

*Is Città, therefore, a Bildungsroman? Barone's novel is also, undeniably, a coming-of-age novel. The narrator is at first a young Holden Caulfield who would like to remain unconcerned and unperturbed by issues such as where she was born, «what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap»<sup>94</sup>. None of this would matter to her, if only she could finish (or even properly start) a traditional novel:*

Non scrivevo. Da anni, ormai, mi accanivo sulla stessa idea, che non andava mai oltre una serie di intenzioni, un prospetto di sentimenti. Sapevo di che cosa avrei voluto parlare, ma il come continuava a sfuggirmi. *Volevo solo che la storia apparente fosse quanto più lontano possibile dalla mia.* Così lasciavo vagare il romanzo immaginato che sempre mutava forma, galleggiandomi in testa con i suoi estenuanti contorni indefiniti, nebbia azzurra nella quale ogni tanto intrappolavo una “bella frase” che rimaneva lì, isolata e vana<sup>95</sup>. [*emphasis added*]

*Shortly, her father's ghost will chase her, and her story will intrigue her to such an extent that the Holdenesque adolescent disinterest in one's origins ironically turns into a text that, à la Tristram Shandy, makes family history its main narrative subject.*

*While chasing and being chased by Leonardo's “ghost”, the protagonist of Città interviews old militants, friends, terrorists; at the same time, she retraces and reinterprets Leonardo's legal history. The oedipal pseudo-justification for her journey into her father's past is avoided: can her investigation be a simple act of interest?<sup>96</sup> The autobiographic narrative is aware of, but ultimately ignores with ease, the meta-literary temptations of autofiction; when her mother warns her about her enquiry:*

---

<sup>94</sup> J. D. SALINGER, *The Catcher in the Rye*, London, Penguin, 1994, p. 1.

<sup>95</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 14.

<sup>96</sup> Ivi, p. 244.

Ah!” [...] “I fatti. Non saranno mai i fatti, lo sai, vero?”  
“Certo che lo so. Ti ricordo che ho studiato letteratura.”  
“E sai anche che ci saranno almeno cento versioni diverse di tuo padre a seconda di chi parlerà.”  
Sì, lo sapevo<sup>97</sup>.

*The 1970s prolong their lives in the trials and relative documents: the narrator’s approach is not far from Carlo Ginzburg’s proposition in Il giudice e lo storico<sup>98</sup>. The legal sources are the “castle” where the ghost of her father keeps on living; in his statement of defence she can glimpse something new and true about him<sup>99</sup>. The words fantasma and spettro (and their derivatives) recur eighteen times; the very title refers to a legendary ghost-town in Russian mythology named Kitež. For instance, when the narrator reflects on the physical resemblance between her and her father, she claims that it is so impressive that it makes her a «fantasma vivente, [...] un atto di negromanzia gentile, una presentificazione del passato che abbatteva il tempo e la morte»<sup>100</sup>. Literary memories, such as Shakespeare’s Banquo, also resurface: «È proprio vero che a un certo punto i morti tornano a cercarti, e ti devi sedere al tavolo con loro»<sup>101</sup>.*

*In Barone’s Città (just as in Leonardo Sciascia’s L’affaire Moro?), the ghost-story leaks into and contaminates a tale of non-fiction. Is Barone’s novel a purely literary and hybrid exercise of style? It does not seem so; if it is true that the Italian collective imagination about the 1970s is haunted by ghosts<sup>102</sup>, an a posteriori narrative delving into this era can hardly avoid them. In other terms: if realism now needs to «riconoscere che tra individui e grandi eventi si estende ormai una palude informe d’insensatezza o d’impotenza»<sup>103</sup>, it may not be utterly surprising that the*

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 43. Cf. also p. 98.

<sup>98</sup> C. GINZBURG, *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri* [1991], Macerata, Quodlibet, 2020.

<sup>99</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 43.

<sup>100</sup> Ivi, p. 117.

<sup>101</sup> Ivi, p. 123.

<sup>102</sup> Cf. R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura*, cited.

<sup>103</sup> M. MARCHESINI, *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, Milan, il Saggiatore, 2019, p. 204.

*ghost-story (when detached from the conspiracy theory or the neo-noir great fresco) can work as an unconventionally realist means to represent and rethink current stalemates and relations of force.*

*Andrea Brondino*

**Parole-chiave:** Marta Barone, Giorgio De Maria, Luca Rastello, Resistenza, Sessantotto, Settanta, Torino.

**Keywords:** Marta Barone, Giorgio De Maria, Luca Rastello, Resistenza, 1968, *Seventies*, *Turin*.

## Piove all'insù *lavoro, società e violenza negli anni Settanta*

Il decennio degli anni Settanta è stato caratterizzato da un alto tasso di violenza: il terrorismo, lo stragismo e il movimentismo sono tutti fenomeni distinti e al tempo stesso connessi che hanno concorso a determinare la denominazione poco felice di “anni di piombo”. In sede storica Indro Montanelli<sup>1</sup>, Sergio Zavoli<sup>2</sup> e Guido Crainz<sup>3</sup> hanno interpretato il periodo come la dissoluzione dei processi democratici, segnato dalla forte instabilità politica, e seppure in maniera differente ne hanno dato una valutazione sostanzialmente negativa. Quando agli inizi del nuovo millennio la narrativa italiana riscopre il decennio di piombo (delle Brigate rosse e delle stragi), questa si pone in continuità con quanto emerso in campo storiografico, sebbene diventi ancora più lampante la volontà di leggere gli anni Settanta come momento fondativo del nostro presente.

La vasta produzione letteraria sugli anni Settanta costituisce una «nebulosa narrativa»<sup>4</sup> nella quale si intersecano storia, memoria e fiction. Il tema della violenza attraversa l'intero *corpus* letterario, declinato in violenza subita e in violenza inflitta, che spesso caratterizza lo sviluppo esistenziale dei personaggi, alla ricerca di un principio identitario e performativo nella Storia. Da un'analisi puramente quantitativa emerge che il terrorismo nero e rosso è il *plot* più gettonato dagli scrittori<sup>5</sup>, che in

---

<sup>1</sup> I. MONTANELLI, M. CERVI, *L'Italia degli anni di piombo 1965-1978* [2018], Milano, Rizzoli, 1991.

<sup>2</sup> S. ZAVOLI, *La notte della Re-pubblica* [2017], Milano, Mondadori, 1992.

<sup>3</sup> G. CRAINZ, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2003.

<sup>4</sup> Il termine è mutuato da Wu Ming I, usato dallo scrittore per descrivere il panorama della narrativa italiana a inizio millennio, in WU MING I, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, p. 10.

<sup>5</sup> La preponderanza del terrorismo in letteratura si ritrova anche in ambito critico, come dimostrano numerosi studi, tra i quali possiamo citare: *Imagining Terrorism: the Rethoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, a cura di P. Antonello, A. O'Leary, Leeds, Legenda, 2009; E. CONTI, *Gli “anni di piombo” nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2013; R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo, Palumbo, 2011, pp. 439-65; D. PAOLIN, *Una tragedia negata. Il racconto degli anni di piombo nella narrativa italiana*, Nuoro, Il Maestrale, 2008; G. SIMONETTI, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, in «Allegoria», 64, 2011, pp. 97-124; G. VITELLO, *L'album di famiglia: gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa, 2013.

alcuni casi si sovrappone ad altre forme di violenza politica, come quella perpetuata dagli extraparlamentari. Pur nella sua perniciosità e pur avendo dei punti di contatto con la lotta armata, l'area movimentista merita una valutazione autonoma, soprattutto per l'alta incidenza e diffusione che ha avuto, tanto da coinvolgere due generazioni (quella del '68 e quella del '77). Sottrarre gli anni Settanta alla stagione del terrorismo serve appunto a smarcarsi da un'interpretazione monolitica, con frequenti ricadute moralistiche, tese a connaturare eticamente il fenomeno e a scorporarlo dal resto della società: come ha scritto Daniele Giglioli<sup>6</sup>, il terrorista è sempre l'altro. Si rischia di aderire a una vulgata preconfezionata sul decennio di piombo, refrattaria a trattare le numerose zone grigie tra movimento, criminalità e lotta armata, nelle quali al contrario si annidano questioni salienti del periodo<sup>7</sup>, senza che ci sia inoltre un'adeguata analisi del variegato panorama sociale e del complesso contesto politico.

Accanto alla violenza, che senza dubbio ha giocato un ruolo cardine per molti gruppi più o meno politicizzati, è altrettanto vero che, dall'autunno caldo fino alla marcia dei quarantamila, si sono susseguite profonde trasformazioni in seno alla società, con ricadute nella sfera lavorativa e in quella culturale. Lo shock della modernizzazione, finito il boom economico, ha contribuito sia ad acuire il conflitto tra i gruppi politici sia a dar vita a fenomeni di cittadinanza attiva<sup>8</sup>, i cui effetti più fecondi hanno portato – a partire dallo Statuto dei lavoratori emanato nel 1970 – a conquiste civili come il divorzio, l'aborto, e l'assistenza per i malati psichiatrici (Legge Basaglia).

Proprio il lavoro, non a caso, è una questione preminente durante gli anni Settanta, che, come ha mostrato Paul Ginsborg<sup>9</sup>, rappresenta una peculiarità italiana nel contesto globale delle agitazioni sessantottine, a cui guardare per capire l'andamento del Paese. L'uscita degli studenti dalle università verso le fabbriche e la

---

<sup>6</sup> D. GIGLIOLI, *All'ordine del giorno è il terrore. I cattivi pensieri della democrazia*, Milano, il Saggiatore, 2018.

<sup>7</sup> Cfr. F. FERRAROTTI, *Alle radici della violenza*, Milano, Rizzoli, 1979.

<sup>8</sup> Le pratiche di cittadinanza attiva, controcanto della violenza politica, sono al centro della riflessione di G. MORO, *Anni Settanta*, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>9</sup> P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi* [2006], Torino, Einaudi, 1989.

nascita dell'operaismo, al quale aderirono molti esponenti del '68, infatti, hanno contribuito a creare un sodalizio fertile e virulento allo stesso tempo che coniugava il principio di cittadinanza con la tutela e il miglioramento delle condizioni lavorative. Quest'importante eredità del decennio, più di altre, viene oggi a scontrarsi con la precarizzazione e la preponderanza delle politiche neoliberiste, trovando al contempo molti narratori pronti a rappresentare le condizioni dei lavoratori, se non anche a prendere posizioni militanti che hanno permesso di riattivare uno sguardo politico e impegnato della letteratura verso la realtà<sup>10</sup>.

Lavoro e violenza politica si incrociano ancora una volta alle soglie del nuovo millennio, quando nel 2002 viene ucciso dalle Nuove Brigate Rosse il giuslavorista Marco Biagi: oltre a riaprire un capitolo doloroso della storia italiana, l'omicidio, preceduto da quello di Massimo D'Antona nel 1999, è per molti studiosi del periodo una delle ragioni dell'imponente *revival* degli anni Settanta. L'anno seguente, quando verrà promulgata la legge omonima, «i primi sintomi del disagio economico e sociale»<sup>11</sup> inizieranno a mostrarsi, producendo una situazione di incertezza lavorativa ad oggi indelebile, che riattiva la riflessione letteraria sul lavoro.

Il ritorno della narrativa agli anni Settanta, oltre ad essere figlio dei drammatici eventi del nuovo millennio, è coinciso in letteratura con il "ritorno alla realtà", fenomeno che ha posto l'attenzione su storie vere che si traducono in scritture a «bassa finzionalità»<sup>12</sup>, attraverso il ricorso al *reportage*, alla non fiction novel e al *memoir*. In questo confine sottile si inserisce *Piove all'insù* di Luca Rastello<sup>13</sup>, romanzo che affronta gli anni Settanta senza ricorrere a tematiche plumbee come il

---

<sup>10</sup> Tra coloro che si sono occupati del rapporto tra letteratura e lavoro segnalò: P. CHIRUMBOLO, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria-Mannelli, Rubbettino, 2013; *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, a cura di S. Contarini, in «Narrativa», 31/32, 2010; M. JANSEN, *Narrazioni della precarietà: il coraggio dell'immaginazione*, in *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo, S. Jossa, Roma, Carocci, 2014, pp. 69-128; E. ZINATO, *Il lavoro non è solo un tema letterario: la letteratura come antropologia economica*, in ID., *Letteratura come storiografia? Mappe figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 55-78.

<sup>11</sup> M. JANSEN, *Narrazioni della precarietà: il coraggio dell'immaginazione*, op. cit., p. 69.

<sup>12</sup> C. TIRINANZI DE MEDICI, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: Presente e Piove all'insù*, in «Between», V, 10, novembre 2015, pp. 1-27, cit. a p. 6: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1708> (ultima consultazione 18/04/2024).

<sup>13</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

terrorismo, ma, partendo dall'esperienza del singolo, riesce a esprimere il senso di una generazione: una storia scevra da sovrastrutture ideologiche che senza censure risulta familiare pur non usando la retorica sentimentale e oleografica alla "meglio gioventù"<sup>14</sup>, tipica di molti racconti sugli anni Settanta.

Il fulcro saliente della storia ruota intorno al Movimento del '77, un coacervo proteiforme, animato dallo scopo di riformare la società per dare vita all'*homo novus*. Nel corso di quell'anno, commenta Rastello, avviene «la scoperta di due cose: la prima che il lavoro non è liberazione, ma schiavitù, la seconda è che il potere non è un orizzonte desiderabile [...] è come se i ragazzi del '77 avessero visto il postmoderno, la precarietà, il meccanismo del consumo», ma «l'hanno interpretato male e non l'hanno capito»<sup>15</sup>. Lo scopo del romanzo è quindi quello di rintracciare il «momento in cui qualcosa è mutato», in cui «le aspirazioni di quanti trent'anni prima si erano detti rivoluzionari hanno cambiato forma e si sono parodicamente inverate nelle forme del lavoro precario e nell'assenza di tutele sociali»<sup>16</sup>. Quando al passaggio del decennio le condizioni economiche e politiche porteranno alla sconfitta extraparlamentare, la trasformazione del sistema lavorativo determinerà la conclusione della fase storica iniziata con la nascita della Re-pubblica, mentre il desiderio di cambiare il mondo si capovolgerà nel proprio contrario: in un presente subito, nel quale il singolo non ha possibilità d'azione.

Ambientata a Torino dal 1958 al 1989, l'opera racconta la storia di Pietro Miasco, *alter ego* dell'autore, una «sintesi equilibrata e insieme smisurata», scrive Giorgio Vasta, «di come si possano usare insieme memoria e invenzione»<sup>17</sup>. Nonostante i contorni spazio-temporali siano ben circoscritti nel romanzo (ogni capitolo, ad esempio, esplicita il periodo d'ambientazione a partire dal titolo), le vicende storiche «sono seguite senza alcun rispetto per la cronologia o la

---

<sup>14</sup> Si vedano a questo proposito le recensioni di Marco BÉLPOLITI (*Passione Torino*, in «l'Espresso», 29/06/2006) e Marco REVELLI (*Un romanzo tellurico tra perdita e salvezza*, in «il Manifesto», 22/07/2006).

<sup>15</sup> C. GHIDOTTI, *Gli anni Settanta non sono il fine. Tra rimosso e iper-esposizione: scrittori italiani contemporanei e racconto degli anni Settanta*, in «Studi culturali», XII, 2, agosto 2015, pp. 217-34, cit. a p. 227.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.



verosimiglianza (i sei episodi ostentano sovrapposizioni, sincronia, ritorni all'indietro); e la storia è fortemente soggettivizzata da un io narrante trasparente doppio dell'autore, che certo si nutre delle sue esperienze "reali", ma non è lui»<sup>18</sup>.

Il motivo incipitario di *Piove all'insù* è il licenziamento della compagna del protagonista: in attesa del loro prossimo incontro, per consolarla e distrarla, Pietro le invia novantaquattro e-mail che corrispondono ad altrettanti paragrafi dell'opera (a loro volta raggruppati in sette capitoli). Così comincia il lungo racconto-confessione<sup>19</sup> del protagonista, un percorso a ritroso, discontinuo e accidentato. Tra i ricordi di Pietro si affacciano numerosi personaggi, richiamati grazie alla funzione negromantica della memoria e della scrittura: «sono spiriti dei cieli bassi quelli che senti camminare, perché sto operando la chiamata dei morti, e loro vengono»<sup>20</sup>. La voce del narratore è un intarsio di storie e di ricordi che si susseguono per analogia, quasi un flusso di coscienza, come appunto la memoria che, insicura, si lascia trasportare dal tempo senza dominarlo: «ho paura che se prendo fiato questa storia s'inalbera e non esce più, torna indietro come il dentifricio nel tubetto, per questo te la racconto come viene, distratta e interrotta»<sup>21</sup>.

A rendere il racconto ancora più straniante è l'inserito di brani fantascientifici che sfumano i contorni mimetici con tratti allucinati e onirici. Pietro tenta di abitare luoghi, tempi e parole, usando come «traccia (come le briciole di Pollicino nel bosco) certe storie di fantascienza psichedelica pubblicate negli anni '70 nella collana Urania»<sup>22</sup>. La letteratura fantascientifica, «vero e proprio controcanto utopico alla

---

<sup>18</sup> A. CORTELLESA, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'orma, 2014, p. 572.

<sup>19</sup> Non a caso Matteo Di Gesù compara *Piove all'insù* con *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, trovando parallelismi tra Pietro e Carlo Altoviti: «a ciascuno di essi è toccato l'onere di essere protagonista e al contempo narratore delle proprie vicende romanzesche, entrambi garanti di un patto narrativo con il lettore su cui si fonda l'assioma della verità storica che raccontano; ma soprattutto perché, appunto, la loro formazione individuale procede parallela ad avvenimenti cruciali della storia politica e sociale dell'Italia moderna e con essi s'allaccia stretta» (M. DI GESÙ, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, Palermo, Edizioni di passaggio, 2009, p. 19).

<sup>20</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, op. cit., p. 43.

<sup>21</sup> Ivi, p. 31.

<sup>22</sup> L. RASTELLO, *Quando come e perché uno dei più grandi scrittori del 900 mi mandò una email*, in «la Repubblica», 12/10/2014: <https://ricerca.re-pubblica.it/re-pubblica/archivio/re-pubblica/2014/10/12/quando-come-e-perche-uno-dei-piu-grandi-scrittori-del-900-mi-mando-una-mail36.html> (ultima consultazione:

storia italiana»<sup>23</sup>, intercetta il sostrato simbolico e possibile della realtà, per convertirlo nell'intreccio narrativo della memoria, diventando metafora di quella generazione futuribile («le nostre vite cominciavano tutte dopo»<sup>24</sup>), eppure immanente («ci sembrava di vivere dentro la storia, addirittura dentro le nostre storie»<sup>25</sup>), di chi appunto vive il presente come un futuro concreto senza rinunciare all'afflato utopico: «la rivoluzione piomba sulla terra, perde quel suo maledetto tendere e attendere all'infinito»<sup>26</sup>.

La commistione tra memoria e storia si ritrova anche nel racconto della genesi dell'opera. L'idea di scrivere *Piove all'insù*, spiega Rastello, nasce, infatti, a seguito di un'inchiesta sul golpe Borghese: dallo studio della Commissione stragi lo scrittore riesce ad avvalorare l'ipotesi, dovuta a certe memorie familiari, che a partecipare al colpo di Stato non furono una sparuta cerchia di fanatici, ma una parte consistente dell'esercito. Quest'episodio rappresenta uno dei nuclei narrativi all'interno del romanzo: il padre di Pietro, militare di professione, si scopre essere legato a operazioni eversive, guidate dai servizi segreti deviati, salvo poi scegliere di rimanere fedele allo Stato democratico. Attraverso la figura del genitore i ricordi di Pietro ripercorrono un passato doloroso, nel quale la violenza irrompe per mezzo dello schermo televisivo, diffondendosi a macchia d'olio in tutto il Paese. Eppure, anche in questo caso Rastello rifugge da letture emozionali e moralistiche: a fronte della condanna perpetua contro la lotta armata, non possono essere ignorati i depistaggi, le manipolazioni e i travisamenti, anche a costo di avventurarsi su una china dietrologica. Il racconto degli anni Settanta non può sottrarsi a mettere in evidenza episodi ambigui che restituiscono il clima feroce e instabile di quel periodo: come quando «il generale Vito Miceli, comandante dei servizi segreti, imputato per il golpe, per la strage, per depistaggi, guarda sereno il giudice Alessandrini e dice: “Il

---

18/04/2024).

<sup>23</sup> M. MARSILIO, *La crisi della figura operaia tra vecchio e nuovo millennio*, in «*La parola mi tradiva*» *Letteratura e crisi*, a cura di N. Di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni, Perugia, Università degli studi di Perugia, 2017, pp. 41-51, cit. a p. 45.

<sup>24</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, op. cit., p. 10.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 42.

terrorismo di destra è finito. D'ora in poi sentirete parlare soltanto delle Brigate Rosse". Mio padre sbotta: "Ma se sono tutti in galera!"»<sup>27</sup>.

Le vicende legate al terrorismo e all'eversione stragista rimangono però sullo sfondo rispetto alla narrazione dell'area movimentista a cui Pietro sceglie di aderire. L'educazione sentimentale e politica del protagonista ha solo apparentemente i tratti di una contestazione alla figura paterna; centrale risulta, semmai, il racconto di un nuovo modo di percepire la soggettività in rapporto alla società e alle istituzioni che la rappresentano, attraverso il quale Rastello dà corpo a un romanzo che, pur partendo da un punto di vista circoscritto, assurge a manifesto esistenziale di un'intera generazione.

Pietro e i suoi compagni sono gli epigoni di una coscienza politica basata sul rifiuto del lavoro, grimaldello per ripensare l'organizzazione sociale e baluardo di resistenza nei confronti della riqualificazione neocapitalistica. I ragazzi assurgono a versione spontanea e ingenua che dal margine vuole comunicare l'*humus* culturale e politico allo stadio più quotidiano e prosastico. Durante un periodo estivo trascorso in fabbrica, Pietro, infatti, sperimenta quel processo di dominio del corpo che si imprime nei gesti attraverso il movimento ripetitivo: «Otto ore. Intervallo a Mezzogiorno. Ho le mani che vanno da sole, a fare il gesto del plateau, devo ricordarmi di tenerle ferme nella pausa, se no chissà cosa pensano gli operai più esperti di me»<sup>28</sup>. Una condizione totalizzante che occupa pure i sogni del protagonista («di notte sogno le pile di cassette»<sup>29</sup>) e per questo rigettata («voglia di lavorare è una bestemmia»<sup>30</sup>), se non come forma esclusivamente remunerativa («io non ho vista di lavorare, ho voglia di soldi»<sup>31</sup>). L'esperienza in fabbrica è foriera di una nuova consapevolezza, avvertita prima di tutto con il corpo («i miei piedi, più saggi, sono scappati in avanti dove la testa non vuole ancora arrivare»<sup>32</sup>), che si risveglia e

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 192.

<sup>28</sup> Ivi, p. 21.

<sup>29</sup> Ivi, p. 22.

<sup>30</sup> Ivi, p. 26.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

diventa arma contro il sistema vigente: come i «fianchi di quel ragazzo, si era fermato tenendosi il polso con una mano per dirigere il tiro della pistola, piegando le ginocchia e il culo all'indietro»<sup>33</sup>. È Giuseppe Memeo, ritratto nella foto simbolo del '77 e di tutti gli anni di piombo, sintesi iperbolica di una generazione e allo stesso tempo, come scrive Eco<sup>34</sup>, di quell'eroe solitario che palesa prima del tempo la fine dell'individuo-massa e l'affermazione dell'edonismo individualista del decennio successivo.

La questione lavorativa è còlta, come nota Morena Marsilio<sup>35</sup> sulla scorta dello storico Andrea Sangiovanni<sup>36</sup>, in un momento di snodo fondamentale nella storia della Re-pubblica italiana. In questo frangente avviene il distacco tra il movimento operaio e quello giovanile: tra chi vede ancora nel lavoro una possibilità di riscatto e chi invece lo rigetta come forma di lotta estrema al capitale per aderire al ritmo autentico della vita. La stagione delle lotte, pertanto, sembra ormai aver perso consenso tra i lavoratori, inclini ad accettare la dottrina berlingueriana dell'austerità. Poco tempo dopo il progredire della decrescita economica determina la battuta d'arresto finale, simboleggiata dalla cosiddetta marcia dei quarantamila, con la quale gli operai della Fiat dichiarano finito lo sciopero, rientrando in fabbrica guidati dai colletti bianchi. Prima del declino definitivo, la generazione del '77, invece, elabora un percorso di contestazione originale, pronta a imporsi sulla crisi economica e la ristrutturazione del mercato del lavoro. Rileggendo le teorie nate sulle riviste «Quaderni rossi» e poi «Classe operaia», dirette da Raniero Panzieri<sup>37</sup> e Mario Tronti<sup>38</sup>, il rifiuto della società del lavoro diventa uno strumento contro l'alienazione della persona, attraverso l'insubordinazione e il boicottaggio, per riattivare creatività e umanità all'interno della fabbrica. Al tempo stesso l'anti-lavorismo, grazie agli apporti della filosofia francese, che rappresenta un importante anello di congiunzione

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 104.

<sup>34</sup> U. ECO, *Una foto*, in ID., *Sette anni di desiderio* [2018], Milano, Bompiani, 1983, pp. 108-12.

<sup>35</sup> M. MARSILIO, *La crisi della figura operaia tra vecchio e nuovo millennio*, op. cit., p. 45.

<sup>36</sup> A. SANGIOVANNI, *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia re-pubblicana*, Roma, Donzelli, 2006, p. 261.

<sup>37</sup> R. PANZIERI, *Lotte operaie e capitalismo*, a cura di S. Mancini, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>38</sup> M. TRONTI, *Operai e capitale*, Torino, Einaudi, 1966 [Roma, DeriveApprodi, 2006].

tra l'operaismo degli anni Sessanta e le sue applicazioni nei Settanta, assume anche una funzione conoscitiva, utile per decodificare il paradigma biopolitico. In particolare il pensiero di Michel Foucault<sup>39</sup> risulta centrale per comprendere il dominio del lavoro sul corpo, contrastabile con pratiche di "illegalismo" quali lo sciopero, l'assenteismo e il nomadismo, in sostanza tutto ciò che comporti la mobilità nello spazio come forma di controllo del corpo contro la reificazione.

Sempre dalla Francia arriva uno dei contributi più significativi per la riformulazione dell'operaismo nel '77, l'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari<sup>40</sup> che, assieme al successivo *Mille piani*<sup>41</sup>, costituisce una guida imprescindibile per la teorizzazione del desiderio e di quel "vogliamo tutto" di marca balestriniana, come si evince dalla riflessione di uno dei più importanti leader del '77, Franco Berardi<sup>42</sup>. Pur con le sue criticità, queste teorie rappresentano una delle eredità più importanti del periodo, capaci ancora oggi di dare apporti significativi alla comprensione dei processi socioeconomici vigenti.

Con l'adesione al Movimento, anche Pietro entra nel laboratorio dell'uomo nuovo, una miscela alchemica di libertà sessuale, rifiuto del lavoro e dell'autorità, con pratiche vitalistiche e collettive al limite tra la violenza e l'illegalità:

Illegalità diffusa è così che avevamo chiamato il nostro modo di stare sulle soglie: formula magica che nomina gesti scomposti, mare aperto dove prende senso il furto del pallone alla Rinascente, il sacco di un autogrill, la preparazione di una bottiglia esplosiva, l'autoriduzione proletaria, una rissa due sotterfugi e quattro balle alla fidanzata<sup>43</sup>.

Assieme alla rielaborazione del lavoro e delle pratiche di lotta, la generazione '77 tenta di plasmare una nuova concezione affettiva e amorosa, non più basata sul

---

<sup>39</sup> M. FOUCAULT, *La società punitiva: corso al Collège de France (1972-1973)*, Milano, Feltrinelli, 2016.

<sup>40</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L'Anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>41</sup> G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980.

<sup>42</sup> F. BERARDI, *L'anima al lavoro. Alienazione estraneità autonomia*, Roma, DeriveApprodi, 2016; ID., *Quarant'anni contro il lavoro*, a cura di F. Campagna, Roma, DeriveApprodi, 2017.

<sup>43</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, op. cit., p. 199.

possesso e l'esclusività, ma sull'apertura e la fluidità. Pietro intrattiene una relazione sentimentale con due sue amiche, Giuliana e Marina, ma le situazioni che nascono tra i tre danno vita a quadretti tra il comico e il grottesco: uno dei tanti episodi che Rastello racconta per mezzo della sua ironia sferzante.

Tra le pieghe dei misteri italiani capeggiati dal Principe nero, *alias* Junio Valerio Borghese, si nasconde un altro principe, Gianni Agnelli, «il protagonista di questa storia»<sup>44</sup> e nemesi del Movimento. L'avvocato è infatti il rappresentante dei processi neoliberalisti, icona di un'epoca e padrone dei corpi: «ogni volta che guardo la Juve in tv, prima o poi inquadrano la figura elegante dell'avvocato Agnelli che sorride in tribuna, l'orologio che regola ogni movimento in città»<sup>45</sup>. Due mondi, quello di Agnelli e del Movimento, destinati a contendersi la dimensione cronotopica dell'esistenza, il cui campo di battaglia è rappresentato dal lavoro. Di conseguenza, come Pietro da adulto tenta di ritrovare il tempo della giovinezza, così orde di giovani vogliono riprendersi il tempo, abolendo il lavoro e convertendolo nel desiderio *hic et nunc*:

I fratelli grandi del '68, impegnati in un corso di formazione da classe dirigente, non ne parlavano, il loro obiettivo era semplice: la presa del potere. Nel loro mondo il tempo libero è un cognato scemo, un tic, un'abitudine sessuale non standard, un pacco di soldi guadagnati male. Ma adesso c'è gente che non si vergogna più, che passa come noi pomeriggi vuoti sui giardini di certi monumenti, senza soldi per il cinema e il lavoro non è più un valore e, certo, l'avvenire del corpo sociale<sup>46</sup>.

Da questo campo di scontro derivano pratiche di lotta più o meno violente, come mostrato nel racconto dell'occupazione della mensa dei ferrovieri a Torino: «noi assaltiamo lo spazio, scendiamo nelle cantine e saliamo per vecchie scale e così conquistiamo la terza dimensione della città, e non solo: in virtù dei nostri corpi

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 116.

<sup>45</sup> Ivi, p. 31.

<sup>46</sup> Ivi, p. 40.

giovani siamo padroni del tempo, e dunque ignoriamo il denaro»<sup>47</sup>. La dimensione futuribile e utopica si concretizza, perciò, attraverso la Geometrica Potenza, la formula che converte «la forza che senti scorrere nelle tue braccia nelle gambe e nell'asfalto della strada» in «forza lucida di metallo, coerente e meccanica, e può spaccare il mondo»<sup>48</sup> e dà vita alla «violenza collettiva [...] impossibile, un sogno di dilatazione, un modello, come la sfera perfetta [...] ci faceva tutti artisti e nessuno assassino»<sup>49</sup>.

Eppure quella stessa tensione all'infinito, alla fine, si dissolve nell'immateriale, nel privato e nell'edonismo consumistico:

avevamo sognato una guerra in cui non moriva nessuno, e ogni scontro durava per sempre senza vincitori né vinti, abbiamo pensato la violenza come un paesaggio ideale, per non doverci abitare, e continuiamo a usare il nostro potere seduttivo per vivere cacciare possedere assoggettare, dare forma alle cose, alle persone e fagocitare<sup>50</sup>.

Dal nuovo millennio, Pietro ormai guarda a quegli anni come al tempo della dissoluzione, in cui l'insistenza sulla corporeità si converte in denaro e l'immanente si frantuma in un universo precario e meritocratico:

Siamo di fronte alla fine, motore di ogni mercato, virtù delle banche, lacuna delle utopie: il denaro, nei suoi canali immateriali, conosce le ragioni del tramonto e sa mettere a frutto le risorse. Noi inadatti alla rivoluzione perché il luogo della rivoluzione è l'infinito, il futuro, sogno da figli dei fiori in tempo di benessere, svanito, noi passeremo dal potere infinito della nostra adolescenza carnale all'infinita frustrazione che muove il consumo. Di sé o di merci. E di vite come merci. Vite di morti, persi in grovigli di ribellioni, furti d'appartamento, droghe pesanti, pistole, delusione o carriera. Alcuni finiranno per decidere che sopravvivere significa emergere, schiacciare, tagliare, votati infine alla regola della supremazia naturale, partiti da lontano per approdare al fascismo elementare della vita vissuta come un diritto del migliore, del più forte, della più bella<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 117.

<sup>48</sup> Ivi, p. 43.

<sup>49</sup> Ivi, p. 199.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 200-201.

<sup>51</sup> Ivi, p. 155.

Anche la Fiat di Agnelli e Romiti «cambia pelle, scorpora settori su settori e perde la consistenza fisica di lento gigante produttivo»<sup>52</sup> per diventare «una fabbrica da fantascienza»<sup>53</sup>, nella quale tutto diventa virtuale, anche il denaro.

Mentre il lavoro si dissolve, la violenza si ritorce contro quel corpo unico, il Movimento, portandolo ad annientare altri corpi, come quello di Roberto Crescenzo bruciato vivo dentro il bar l'Angelo azzurro. Con la fine del decennio il narratore annuncia «l'età di Tersite», della resa e dell'accettazione incondizionata, con la quale «dichiariamo con enfasi la nostra adesione assoluta alla vita com'è» e «facciamo il nostro ingresso, piccoli e spettrali nell'impero del kitsch»<sup>54</sup>. Il progetto dell'uomo nuovo, pertanto, è un esperimento finito male, «capace solo di violenza e morte» che ha dato vita appunto all'*homunculus* (titolo del terzo capitolo dell'opera), «brutta copia di quanto desiderava il Movimento»<sup>55</sup>. Questo si è estinto in un esercito di fantasmi che voleva fare la rivoluzione, utilizzando la violenza come principio liberatore del corpo, la sessualità come espressione, ma che ha confuso «il bisogno collettivo con l'interesse individuale»<sup>56</sup>. Cosa è rimasto di loro è materia del romanzo, costante dei ricordi di Pietro Miasco: come Tano, morto nell'incendio del cinema Statuto a Torino; Marina «che più tardi sognerà come un porto di salvezza, più tardi, affogata in un mare velenoso, sognerà a Milano il teatro di una vita normale, e tornare indietro e diventare fisioterapista, sposata magari infedele, ma in modo normale, con un camice e uno studio a Milano, e sognava mentre annegava»<sup>57</sup>; oppure ancora Mauro di Lagnasco, il numero centoquarantanove dei cassaintegrati Fiat, morto suicida: «ha infilato la testa in un cappio appeso a un chiodo e si è lasciato cadere»<sup>58</sup>.

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 118.

<sup>53</sup> Ivi, p. 120.

<sup>54</sup> Ivi, p. 165.

<sup>55</sup> C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 246.

<sup>56</sup> L. RASTELLO, *Piove all'insù*, op. cit., p. 38.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Ivi, p. 129.



La rappresentazione degli anni Settanta in *Piove all'insù* è conseguenza del deserto del presente: una visione postuma che guarda ai destini generali attraverso la dissoluzione delle istanze di cambiamento, dei progetti rivoluzionari, ormai relegati al passato. Al netto di una concreta disamina dei fatti e della realtà storica degli anni Settanta, lo scrittore preferisce raccontare il lascito di una generazione con il setaccio della memoria, sempre selettiva e problematica, sottacendo l'importante eredità teorica di quegli anni. Possiamo leggere questa rimozione e il conseguente porre l'accento sull'ingenuità del Movimento del '77 e sulla sua mancanza di comprensione del periodo storico, come la presa di distanza da un'epoca dolorosamente rimpianta, nella quale il futuro poteva ancora essere determinato dal singolo; frutto anche di quella *damnatio memoriae* contro gli esponenti dell'Autonomia a seguito del processo del 7 aprile che si estese anche alle teorie tardo-operaiste bollate come irrazionali, avulse dalla storia e violente. Sembra più lecito, però, cogliere nella desolazione comunicata da Rastello lo smarrimento di fronte a un immaginario che fatica a comunicare e a farsi parte attiva e integrante della contemporaneità: fin dalle prime battute assume, infatti, un atteggiamento conflittuale verso la storia ufficiale, perché «ciò a cui la letteratura può servire è più aprire le ferite, che illudersi di sanarle»<sup>59</sup>.

Luca Rastello con *Piove all'insù* «si avvicina più di ogni altro a realizzare la grande ambizione» di tanti scrittori, «quella di produrre “il grande romanzo degli anni Settanta”»<sup>60</sup>, senza «rabberciare retoricamente una ipotetica pacificazione anodina; semmai per ricostruire una memoria intima e pubblica, dolorosa e buffa che consenta di fronteggiare il presente e immaginare il futuro»<sup>61</sup>. Lo scrittore riesce a restituire la complessità di un'epoca, affrontando anche aspetti spinosi del periodo, la violenza politica su tutti, restituendo la voce a una generazione che pur con tanti limiti aveva

---

<sup>59</sup> R. DONNARUMMA, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, op. cit., p. 462.

<sup>60</sup> A. CORTELLESA, *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, op. cit., p. 572.

<sup>61</sup> M. DI GESÙ, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, op. cit., p. 19.

tentato di immaginare una società diversa, mettendo in discussione il lavoro e il rapporto di coppia convenzionale.

Del Movimento rimane oggi un ricordo doloroso, a cui nemmeno la scrittura di Rastello sembra porre un freno, se non attraverso una rabbia che dal passato continua a testimoniare la presenza di un'epoca che ancora faticiamo a capire.

*Giulia Falistocco*

**Parole-chiave:** Anni Settanta, lavoro, violenza politica.

**Keywords:** *The Seventies, work, political violence.*

*«Noi c'eravamo sempre, peccato che nessuno se ne accorgesse»*

*lo sguardo del bambino e le memorie degli anni Settanta*

*nel cinema del 2010*

Tra i personaggi più significativi della narrativa contemporanea che si è occupata della memoria degli anni Settanta, si trovano presumibilmente i bambini palermitani di *Il tempo materiale* (2008) di Giorgio Vasta<sup>1</sup>.

Il romanzo di Vasta si colloca in una più ampia tendenza della letteratura e del cinema degli ultimi tre decenni dalla quale emerge la volontà di ridiscutere le linee interpretative del decennio “di piombo” e di proporre un’interpretazione alternativa, spesso da un punto di vista ritenuto marginale, come quello del narratore bambino. Il giovanissimo narratore del romanzo di Vasta ci offre infatti una rappresentazione degli anni Settanta in bilico tra realtà storica e favola oscura: nell’anno 1978 del delitto Moro, egli interiorizza il linguaggio violento delle Brigate Rosse e sogna di organizzare una piccola cellula terrorista<sup>2</sup>. È chiaro che il ragazzino e i suoi compagni non sono degli «ordinari undicenni»<sup>3</sup>: occultando il loro status infantile e adoperando un linguaggio da adulti, i ragazzi cercano di inserirsi nel discorso politico-culturale degli anni Settanta<sup>4</sup>. Benché lo scrittore strumentalizzi il narratore bambino al fine di offrire una prospettiva marginale sulle vicende storiche di quegli anni, il romanzo di

---

<sup>1</sup> G. VASTA, *Il tempo materiale*, Roma, Minimum Fax, 2008.

<sup>2</sup> Per un approfondimento dell’opera di Vasta si vedano, ad esempio: M. MARTELLI, *Memorie sensibili di fronte alla storia. I bambini ideologici di Giorgio Vasta*, in *Le nuove forme dell’impegno letterario in Italia*, a cura di F. Lorenzi e L. Perrone, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2015, pp. 95-107; A. CEDOLA, «*Il linguaggio è la nostra colpa*». Il tempo materiale di Giorgio Vasta, in *Il caso Moro. Memorie e narrazioni*, a cura di L. Casalino, A. Cedola e U. Perolino, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 69-112; D. WARD, *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism. Stranger Than Fact*, London, Palgrave Macmillan, 2017, in particolare alle pp. 60-65.

<sup>3</sup> L’espressione è di: D. WARD, *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism. Stranger Than Fact*, op. cit., p. 61.

<sup>4</sup> In tal senso, i bambini nell’opera di Vasta esemplificano l’adozione di una memoria non propria attraverso varie forme di rappresentazione mediatica, colta nel concetto di «*prosthetic memory*»; A. LANDSBERG, *Prosthetic Memory: Blade Runner and Total Recall*, in «*Body and Society*», I, 3-4, 1995, pp. 175-89.

Vasta mette in rilievo innanzitutto l'incapacità del narratore bambino di esprimersi su una memoria diventata immobile e rimasta irrisolta<sup>5</sup>. In tal senso, i tre piccoli protagonisti del romanzo emergono come vittime della mediazione continua del linguaggio e delle immagini di quegli anni; mediazione che ha contribuito a formare una memoria culturale degli anni Settanta in cui tendono a prevalere immagini e discorsi legati alla violenza di carattere politico-ideologico e sociale<sup>6</sup>.

L'uso di un narratore bambino per tematizzare l'(im)possibilità di oltrepassare il linguaggio e le immagini ricorrenti della memoria culturale degli anni Settanta, visto in *Il tempo materiale*, ritorna in ben tre film dei primi anni dell'ultimo decennio, nei quali la regressione verso l'infanzia emerge come strategia per mettere a fuoco una prospettiva memoriale centrata su valori diversi. *La prima cosa bella* (2010) di Paolo Virzì<sup>7</sup>, *La kryptonite nella borsa* (2011) di Ivan Cotroneo<sup>8</sup> e *Anni felici* (2013) di Daniele Luchetti<sup>9</sup> propongono il bambino come lente narrativa che consente di divagare dal tema della violenza che fino ad allora ha fornito una delle interpretazioni predominanti del decennio<sup>10</sup>. Seppure i film rischino di tornare a una rappresentazione stereotipata dell'infanzia, essi si servono dello sguardo del bambino

<sup>5</sup> M. MARTELLI, *Memorie sensibili di fronte alla storia. I bambini ideologici di Giorgio Vasta*, op. cit., p. 107.

<sup>6</sup> Ci si riferisce ai processi di mediazione alla base della formazione della memoria culturale descritti da Astrid Erll in A. ERLL, *Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Ead. e A. Nünning, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2008, pp. 389-97. La vasta rappresentazione culturale, e cinematografica in particolare, della violenza politico-sociale e del terrorismo in Italia che ha, almeno fino al 2010, contribuito alla formazione di una memoria culturale degli anni Settanta è stata discussa, ad esempio, in: *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, a cura di C. Uva, Soveria Manelli, Rubbettino, 2007; *The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2010*, a cura di P. Antonello e A. O'Leary, New York, Legenda, 2009; A. O'LEARY, *Tragedia all'italiana. Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970-2010*, Bern, Peter Lang, 2011.

<sup>7</sup> *La prima cosa bella*, regia di P. Virzì, Medusa Film, Motorino Amaranto e Indiana Production, 2010.

<sup>8</sup> *La kryptonite nella borsa*, regia di I. Cotroneo, Indigo Film e RaiCinema, 2011.

<sup>9</sup> *Anni felici*, regia di D. Luchetti, Cattleya e RaiCinema, 2013.

<sup>10</sup> Si ricorda che una rappresentazione cinematografica degli anni Settanta dal punto di vista dell'infanzia è stata proposta precedentemente da Gabriele Salvatores in *Io non ho paura* (Medusa Film, Colorado Film e Cattleya, 2003), nel quale lo sguardo del bambino, anche se carico di significati simili a quelli esplorati nei film qui considerati, è impiegato per uno scopo diverso, ovvero «to allow the construction of a historical narrative which enables them [the spectators, ed.] safely to explore the traumatic events of recent Italian history». P. SUTTON, *The 'bambino negato' or missing child of contemporary Italian cinema*, in «Screen», XLVI, 3, 2005, pp. 353-59, cit. a p. 359. Tra i film prodotti in anni più recenti, che propongono una rilettura dell'infanzia negli anni Settanta, vi sono *Padre nostro* (regia di C. Noce, Lungta Film, PKO Cinema & Co., Tenderstories e Vision Distribution, 2020) e *L'immensità* (regia di E. Crialesi, Warner Bros Entertainment Italia, Wildside Chapter 2 e Pathè France, 2022).

in quanto condizionato dall'inconsapevolezza culturale per consentire ai piccoli protagonisti di crearsi una loro dimensione della realtà, che viene a interagire con la rappresentazione della realtà storico-culturale.

Attraverso alcuni esempi del modo in cui la presenza del punto di vista infantile organizza l'immagine degli anni Settanta, questo contributo esamina in primo luogo l'inquadramento del contesto storico-culturale nel quale i bambini protagonisti nei tre film sono inevitabilmente collocati. In secondo luogo, si passa per un'analisi delle strategie narrative e cinematografiche con le quali i tre film riportano lo sguardo proprio del bambino al fine di consentire ai protagonisti di età compresa tra gli otto e i dieci anni di registrare delle memorie degli anni Settanta appartenenti al mondo dell'infanzia.

### ***Il ritorno all'infanzia: i bambini e il contesto storico-culturale***

Dal momento che si è osservata a partire dai primi anni Duemila una marcata crescita del numero di rappresentazioni letterarie e cinematografiche che elaborano prospettive nuove sugli anni Settanta, si è notato anche che la memoria culturale di quegli anni tende a essere ancorata a una serie di immagini del terrorismo e dei conflitti socio-politici<sup>11</sup>. Alcuni esempi di memorie degli anni Settanta che non si collocano nel discorso relativo alla violenza e agli scontri sul palcoscenico politico e sociale sono invece stati rilevati da Claudia Bernardi nella narrativa di alcuni scrittori appartenenti alla cosiddetta “generazione pulp” degli anni Novanta<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Per un ulteriore approfondimento di quest'osservazione si rimanda a C. GHIDOTTI, 'Gli anni Settanta non sono il fine'. *Tra rimosso e iper-esposizione: scrittori italiani contemporanei e racconto degli anni Settanta*, in «Studi Culturali», XII, 2, 2015, pp. 217-34; e a A. CENTO BULL, A. GIORGIO, *The 1970's through the Looking Glass*, in *Speaking Out and Silencing. Culture, Society and Politic in Italy in the 1970s*, a cura di Ead., London, Legenda, 2006, pp. 1-8.

<sup>12</sup> Nel suo saggio Bernardi analizza, tra gli altri, due racconti di Enrico Brizzi e Silvia Ballestra e i contributi di Rossana Campo e Aldo Nove nel volume *Il '68 di chi non c'era (ancora)*, a cura di Raul Montanari (Milano, Rizzoli, 1998): C. BERNARDI, *Collective Memory and Childhood Narratives. Rewriting the 1970s in the 1990s*, in *Speaking Out and Silencing. Culture, Society and Politic in Italy in the 1970s*, a cura di A. Cento Bull e A. Giorgio, London, Legenda, 2006, pp. 185-200.

Questi scrittori, che hanno vissuto il periodo degli “anni di piombo” da bambini, affrontano nelle loro opere «*the contradiction of having to negotiate their narratives of the 1970’s between private childhood memory and adult public perception of the time*»<sup>13</sup>. Nella maggior parte di queste opere il punto di vista infantile emerge quale strategia, non per inserire la propria vicenda nella narrazione della violenza, ma per equilibrare il rapporto tra le linee interpretative che sono venute a formare la memoria culturale degli anni Settanta e le memorie intime del bambino protagonista<sup>14</sup>. Una simile volontà di ribilanciare le interpretazioni memoriali degli anni Settanta e di spostare l’attenzione su personaggi e vissuti fino ad allora ritenuti marginali emerge nuovamente nei tre film degli anni 2010 qui considerati. Esemplificativa in tal senso è la riflessione sulla propria infanzia del protagonista Dario nel film *Anni felici*: «noi [i bambini, ed.] c’eravamo sempre, peccato che nessuno se ne accorgesse»<sup>15</sup>.

La scelta consapevole di un punto di vista infantile è, dunque, carica di significati ideologici che riguardano più il nostro presente che il passato su cui lo sguardo del narratore si sporge. Come prima conseguenza, infatti, si registra lo spostamento sullo sfondo della vicenda di quei tratti che caratterizzano il discorso storico-culturale, cioè la memoria culturale. Il bambino, oltre a non essere stato né protagonista né testimone della violenza e degli scontri politici e sociali, si caratterizza per un’alterità rispetto alla memoria culturale di cui ancora non sa interpretare i segni<sup>16</sup>. Proprio per questa sua inconsapevolezza culturale e per la sua mancata capacità di interpretare le immagini ricorrenti della memoria culturale, la figura del bambino è impiegata in quanto mezzo privilegiato per filtrare prospettive nuove sul mondo<sup>17</sup>, e per proporre un’organizzazione diversa della realtà<sup>18</sup>, che si

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 187.

<sup>14</sup> Ivi, p. 189.

<sup>15</sup> *Anni felici*, regia di D. Luchetti, op. cit., cit. al minuto 00.13.09.

<sup>16</sup> M. MARTELLI, *Memorie sensibili di fronte alla storia. I bambini ideologici di Giorgio Vasta*, op. cit., p. 96.

<sup>17</sup> D. HIPKINS, *The Child in Italian Cinema. An Introduction*, in *New Visions of the Child in Italian Cinema*, a cura di Ead. e R. Pitt, Oxford, Peter Lang, 2014, pp. 1-26.

realizza in «un’alternativa meno tragica della realtà in cui è costretta a vivere e che non sa interpretare razionalmente»<sup>19</sup>. Se per la mancanza di esperienza culturale si ritiene di solito che il personaggio bambino «*must be left behind [...] if we are to find our way into the worlds of language, culture and community*»<sup>20</sup>, la decisione di ritornare al mondo dell’infanzia, come accade nei tre film qui considerati, sembra indicativa di una riscrittura della memoria che vuole evitare i luoghi comuni del discorso storico-culturale.

Il desiderio di recuperare prospettive “meno tragiche” sugli anni Settanta e di organizzare l’immagine del decennio da una prospettiva diversa emerge chiaramente da un’intervista con Ivan Cotroneo riguardo al suo *La kryptonite nella borsa*:

*[...] the image of Naples in the film, which is a partly true and partly fictionalized image, even embellished if you will, is born out of my impatience to see my city constantly represented via unflattering news reports, always, as it were, in a strictly realistic fashion. I believe that the truth of those years can be seen through different perspectives and not only through their tragedies, terrorism, drugs, etc., but also in a film about the hippies of the seventies; as always the truth affords us multiple points of view*<sup>21</sup>.

In tal senso l’immagine degli anni Settanta come tempo di violenza e di scontri politico-sociali rimane assente nel film di Cotroneo. In *La kryptonite nella borsa*, tratto dall’omonimo romanzo semi-autobiografico dello stesso regista pubblicato nel 2007<sup>22</sup>, il racconto della Napoli dei primi anni Settanta è condizionato dalla presenza del piccolo protagonista Peppino. La vita di Peppino viene scossa dalla depressione della madre, causata dall’adulterio del marito. Il bambino è così affidato a due zii adolescenti che lo portano in giro per la città, dove partecipa a feste *hippy* e a riunioni

---

<sup>18</sup> M. MARTELLI, *Memorie sensibili di fronte alla storia. I bambini ideologici di Giorgio Vasta*, op. cit., p. 98.

<sup>19</sup> E. CONTI, *L’infanzia fra utopie, desideri impossibili e distopie nella letteratura italiana degli anni Duemila*, in *Narrazioni della crisi. Proposte italiane per il nuovo millennio*, a cura di N. Dupré, M. Jansen, S. Jurisic e I. Lanslots, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 25-34, cit. a p. 25.

<sup>20</sup> V. LEBEAU, *Childhood and Cinema*, London, Reaktion Books, 2008, p. 84.

<sup>21</sup> Ivan Cotroneo come citato in A. CRISTIANO, *The New Stakes for National Cinemas, a Word on the Case of Italy, and an Interview with Ivan Cotroneo*, in «California Italian Studies», IV, 2, 2013, pp. 1-20, cit. a p. 12.

<sup>22</sup> I. COTRONEO, *La kryptonite nella borsa*, Milano, Bompiani, 2007.

femministe. Quest’atmosfera di rinnovamento sociale, richiamata in modo stereotipato mediante i personaggi adulti, ha come effetto di disorientare il bambino, che rimane confuso e infastidito. L’assenza di riferimenti alle vicende storiche degli anni Settanta – non soltanto alle stragi, ma anche alle riforme sociali – è dovuta non solo al fatto che il bambino non ne è stato testimone, ma potrebbe essere spiegata anche alla luce di quanto viene detto sulla storia di Peppino da una voce fuori campo. La voce adulta del narratore esterno propone una chiave di lettura che ricollega la storia a temi universali, invece di incorporarla nel contesto storico: «Questa è la storia di un bambino con gli occhiali, di una famiglia e di un supereroe. Ma non è una storia sull’infanzia, questa è una storia sull’amore»<sup>23</sup>. Dal momento che l’infanzia è un periodo della vita legato a un tempo e a un contesto specifici e «*the experience of young people and the meanings attached to childhood in Naples must surely possess distinctive contours that reflect the city’s complicated social history and cultural terrain*»<sup>24</sup>, la negazione paradossale del tema dell’infanzia da parte del narratore adulto appare quale esplicitazione di una strategia volta a collocare la storia di Peppino fuori dal discorso storico-culturale degli anni Settanta.

In *La prima cosa bella* di Paolo Virzì si realizza una tensione simile fra la figura del bambino e la percezione dell’adulto sull’infanzia, che sembra diretta alla ricostruzione di una dimensione privata che si contrappone alla memoria culturale. Da adulto, il protagonista Bruno cerca di ricucire le sue memorie dell’infanzia vissuta a Livorno tra gli anni Settanta e Ottanta, per poter affrontare il rapporto conflittuale con la madre ormai anziana. Attraverso i flashback il Bruno adulto è in grado di mediare fra le immagini storico-culturali di cui si è appropriato da adulto e le sue memorie intime da bambino. In una scena all’inizio del film si vede infatti come il Bruno adulto, da narratore esterno – e quindi a posteriori –, cerchi di integrare la propria infanzia nella “città rossa” di Livorno con una rappresentazione della realtà

---

<sup>23</sup> *La kryptonite nella borsa*, regia di I. Cotroneo, op. cit., cit. al minuto 00.04.53.

<sup>24</sup> A. O’HEALY, *A Neapolitan Childhood. Seduction and Betrayal in ‘Pianese Nunzio 14 Anni a Maggio’*, in *Coming of Age on Film. Stories of Transformation in World Cinema*, a cura di A. Hardcastle, R. Morosini e K. Tarte, Newcastle, Cambridge Scholars, 2006, pp. 12-22, cit. a p. 14.



storico-politica. In un primo momento la telecamera (che coincide con lo sguardo del Bruno adulto) riprende il Bruno bambino, dopodiché si sofferma sulle luci neon dell'insegna che indica la sede locale del PCI; luci che illuminano i manifesti attaccati alla facciata del palazzo (manifesti che il Bruno bambino non sembra notare). L'immagine della sede richiama una memoria costruita che rappresenta la realtà storico-politica degli anni Settanta. Dal momento che il Bruno bambino si volta verso l'altro lato della strada, tale immagine è spostata fuori dalla cornice cinematografica e quindi relegata ai margini della narrazione. Attraverso il flashback si enfatizza, allora, una discrepanza fra la capacità del bambino di interpretare il contesto storico della sua infanzia e le immagini della memoria culturale che sono entrate nella sua coscienza soltanto da adulto.

Anche se con tono leggermente ironico, *Anni felici* di Daniele Luchetti si posiziona a partire dal titolo contro la memoria culturale degli “anni di piombo” come tempo caratterizzato da stragi e conflitti politici e sociali. Il film, ambientato a Roma nell'estate del 1974, è di stampo semi-autobiografico e si concentra sulle vicende di un bambino protagonista di nome Dario per riportare al grande schermo «la verità dei sentimenti»<sup>25</sup> anziché gli avvenimenti storici degli anni Settanta<sup>26</sup>. Nell'infanzia di Dario non c'è traccia di violenza o di scontri politico-sociali, mentre l'emancipazione della donna e le riforme della famiglia entrano nel film attraverso i personaggi adulti e sono trattati in maniera stereotipata. Esemplificative in questo senso sono le scene girate su una spiaggia in Francia dove la madre di Dario partecipa a una riunione femminista; si tratta di scene che rievocano un immaginario mediato di quegli anni anziché rendere la prospettiva del bambino. Il referendum sul divorzio, inoltre, è richiamato attraverso un manifesto attaccato alla facciata dello studio del padre; manifesto che – come in *La prima cosa bella* – non viene notato dal bambino, il cui

---

<sup>25</sup>A. FINOS, *Anni Felici. Daniele Luchetti si racconta: «Io, piccolo testimone di un folle amore»*, in «La Repubblica», 27/09/2013; cfr. l'URL: [https://www.re-pubblica.it/spettacoli/cinema/2013/09/27/news/anni\\_felici-67402170/](https://www.re-pubblica.it/spettacoli/cinema/2013/09/27/news/anni_felici-67402170/) (ultima consultazione: 11/04/2024).

<sup>26</sup> Con il tentativo di distanziare la violenza dalla vita familiare, Luchetti sembra esplorare una traccia opposta a quella seguita nel suo film precedente, *Mio fratello è figlio unico* (Cattleya, 2007), nel quale rappresenta invece i conflitti politico-ideologici degli anni Settanta all'interno di una famiglia.

sguardo abbassato è invece fisso su un disegno del “cane pirata”. Confrontatosi con l’ipotesi del divorzio dei genitori, il bambino rifiuta il dibattito pubblico sull’argomento, affermando che quella del divorzio è «una domanda cretina»<sup>27</sup>. Il piccolo, impaurito infatti dall’idea di perdere la stabilità del nucleo familiare, respinge in seguito le nuove convinzioni femministe della madre, sgridando i genitori e buttandosi in acqua per non dover assistere alla discussione che il nuovo comportamento della madre suscita fra i genitori. In quanto tale, il bambino in questo film rappresenta un conflitto non negoziabile con le immagini del contesto storico-culturale nel quale è collocato.

Alla luce dell’osservazione di Claudia Bernardi secondo la quale l’infanzia per i bambini degli anni Settanta rappresenta «*a period of their lives when they could not choose whether or not to act in the public and political sphere, but which was nonetheless marked by the historical events*»<sup>28</sup>, i tre film degli anni 2010 sembrano suggerire che la rappresentazione del contesto storico-culturale e la ricostruzione di una prospettiva sul vissuto privato del bambino non possano avvenire contemporaneamente e siano difficilmente riconciliabili in una singola immagine. Mentre le voci adulte nei film riportano allo spettatore quei tratti che finora hanno segnato la memoria culturale degli anni Settanta, i bambini protagonisti evitano di affrontare i luoghi comuni di questa interpretazione memoriale e, grazie alla loro presenza, viene relegato ai margini qualunque riferimento al discorso politico-culturale su quegli anni. Questa riorganizzazione dello spazio nel quale si dispiega la memoria degli anni Settanta permette, poi, una rivendicazione dello sguardo proprio del bambino sugli anni dell’infanzia, che consiste in uno spostamento della memoria verso contenuti privati e vissuti originari.

---

<sup>27</sup> *Anni felici*, regia di D. Luchetti, op. cit., cit. al minuto 00:36:02.

<sup>28</sup> C. BERNARDI, *Collective Memory and Childhood Narratives. Rewriting the 1970s in the 1990s*, op. cit., p. 185.

### ***Sguardi ritrovati: gli anni Settanta dal punto di vista dei bambini***

A causa della sua incapacità di interpretare i segni del discorso storico-culturale, alla figura del bambino è tradizionalmente stato assegnato il ruolo di “testimone muto” di vicende storiche su cui raramente riesce a esprimersi<sup>29</sup>. Se cerca di narrare la propria esperienza, il personaggio bambino è spesso costretto ad adottare un discorso “adulto”, creando, come in *Il tempo materiale* di Vasta, una discrepanza fra l’immagine del suo corpo infantile e il suo linguaggio maturo, per cui il bambino è percepito come perturbante e «anomalo»<sup>30</sup>. Dal momento che il cinema dispone di mezzi per simulare il punto di vista del bambino “da vicino”, dando l’illusione di far coincidere la lente della telecamera con lo sguardo immediato con il quale egli vede il mondo senza analizzarlo<sup>31</sup>, Peppino, Dario e Bruno non adottano il discorso storico-culturale associato agli adulti, ma riescono a inventare un linguaggio diverso e lontano dalle immagini note della memoria culturale degli anni Settanta. Mediante la tecnica di montaggio chiamata “raccordo di sguardo” (*eyeline match*), ovvero l’inquadratura di un oggetto guardato da una prospettiva soggettiva posta immediatamente dopo una ripresa del personaggio che guarda, i tre film inquadrano i bambini non più come testimoni passivi, oggetti dello sguardo dell’adulto e vittime della storia, ma danno forma a un linguaggio visivo che è proprio del bambino e che imita il suo sguardo «de-familiarizzante» e «spregiudicato»<sup>32</sup>. Tale linguaggio, però, rimane metaforicamente “muto” al fine di evitare una riproduzione del discorso dominante della memoria culturale. In tal senso, il “mutismo” convenzionalmente associato con il bambino passivo e ingenuo consente ai bambini protagonisti nei tre

---

<sup>29</sup> L. CALDWELL, *Ragazzo Fortunato? Children in Italian Cinema*, in *New Visions of the Child in Italian Cinema*, a cura di D. Hipkins e R. Pitt, Oxford, Peter Lang, 2014, pp. 59-78, cit. a p. 65.

<sup>30</sup> D. WARD, *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism. Stranger Than Fact*, op. cit., p. 61.

<sup>31</sup> G. DE LUCA, *Il punto di vista dell’infanzia nel cinema italiano e francese*, Napoli, Liguori, 2009, p. 1; K. LURY, *The Child in Film and Television. Introduction*, in «Screen», XLVI, 3, 2005, pp. 307-14, cit. alle pp. 208-209.

<sup>32</sup> D. HIPKINS, *The Child in Italian Cinema. An Introduction*, op. cit., p. 3.

film qui considerati di diventare dei soggetti attivi, che creano nel loro spazio vitale una loro dimensione della realtà<sup>33</sup>.

La peculiarità dello sguardo con cui Peppino affronta il mondo in *La kryptonite nella borsa* è enfatizzata dagli occhiali del bambino, che sono ripetutamente definiti “brutti” e “strani” dai personaggi adulti. Gli occhiali diventano il simbolo della prospettiva sovversiva con il quale il bambino sfugge i conflitti che segnano la memoria culturale. Una scena esemplare, in cui lo sguardo miope del bambino dà accesso all’interpretazione infantile della realtà, è quella in cui la madre di Peppino (che rappresenta una posizione tradizionale) e la giovane zia progressista litigano sui rapporti fra uomini e donne. In quel momento il piccolo Peppino, che non coglie il senso della discussione, ricorre alla fantasia per sfuggire il conflitto. Attraverso un *eyeline match*, lo sguardo di Peppino (enfatizzato dall’inquadratura dei suoi occhiali e da una svolta brusca della macchina da presa) incontra il fantasma del suo cugino morto vestito da Superman, che gli offre conforto e consigli. Proponendo un’alternativa fantastica, Peppino conduce lo spettatore lontano dalla realtà segnata dall’antagonismo fra la madre tradizionale e la zia, più progressista. Questa strategia di evasione dalla realtà è diretta alla rivendicazione di esperienze che appartengono soltanto al mondo privato del piccolo e sembra indicare in alcuni momenti del film la possibilità di rappresentare l’infanzia nel suo non-coincidere con i *topoi* del discorso storico-culturale. Allo stesso tempo, la dimensione fantastica da cui i personaggi adulti rimangono esclusi – e che in tal senso rimane “muta” – dà accesso al mondo interiore del bambino nel quale quest’ultimo riesce ad affrontare i propri sentimenti e insicurezze, che sono altrimenti trascurati.

---

<sup>33</sup> Si nota che il percorso di ricerca del linguaggio del personaggio bambino in *Il tempo materiale* passa per un “mutismo” a uno scopo opposto. Il linguaggio segreto inventato dai ragazzini di Vasta, “l’alfamuto”, riproduce delle immagini emblematiche della cultura degli anni Settanta che assumono significati nuovi. Invece di evitare le immagini note, quindi, il personaggio bambino crea una narrazione allusiva basata sul rovesciamento delle forme culturali della memoria collettiva. Il fallimento di questo linguaggio “muto”, che non è proprio del bambino, indica per il narratore del romanzo «l’ennesima incapacità d’esprimersi e d’esprimere quanto si vorrebbe»: M. MARTELLI, *Memorie sensibili di fronte alla storia. I bambini ideologici di Giorgio Vasta*, op. cit., p. 107.

In *Anni felici* Dario si riappropria della sua esperienza privata degli anni Settanta attraverso la lente di una cinepresa Super8, con la quale crea una *mise en abyme* della registrazione di temi e comportamenti adulti senza analizzarli. Puntando la Super8 in direzione della macchina da presa e sfidando così lo sguardo adulto che in quel momento lo sta riprendendo, in alcuni momenti del film Dario assume, attraverso il raccordo di sguardo, la posizione di un narratore interno che, riproponendo le vicende degli adulti attraverso un'inquadratura soggettiva e innocente, sposta l'attenzione sulla natura e sugli animali, sui rapporti autentici fra le persone e sulla gioia del gioco.

I filmati di Dario si distinguono dalla narrazione esterna (raccontata dal punto di vista dell'adulto) per l'uso di inquadrature e colori diversi, tipici del formato della Super8, e per i movimenti instabili che imitano lo sguardo spregiudicato e iper-mobile del bambino. I filmati rimangono muti (sono privi di voci e suoni) e non a caso è la mamma del bambino che, raccontando le vicende in un secondo momento, si impegna a collegare le immagini e a inserirle nel contesto storico-culturale. La Super8 diventa così il simbolo dello sguardo del bambino attraverso cui Dario riesce a cogliere una dimensione alternativa, ovvero una "non-storia" che priva le vicende adulte di significati politici e sociali. Composti invece di ricordi affettivi dell'infanzia, questi filmati si contrappongono all'immagine stereotipata degli anni Settanta richiamata attraverso lo sguardo dell'adulto.

Anche il Bruno bambino in *La prima cosa bella* è in grado di sfidare la telecamera, rivendicando in alcuni momenti del film il proprio punto di vista. Le scene focalizzate attraverso gli occhi del bambino sono quelle in cui è testimone dell'abuso della madre da parte di vari personaggi maschili. Il raccordo di sguardo in queste scene dimostra che il bambino (il cui sguardo ansioso e confuso viene simulato dai movimenti tremanti della macchina da presa) percepisce la realtà attraverso il buco della serratura, attraverso una porta socchiusa oppure nascosto dietro i cespugli. Il film rappresenta lo sguardo del Bruno bambino in quanto frammentato e parziale; in modo tipico, quindi, per lo stereotipo del bambino

innocente e inesperto, incapace d'interpretare razionalmente la realtà<sup>34</sup>. È proprio grazie alla parzialità del suo sguardo da bambino che l'adulto riesce in seguito a recuperare frammenti della propria infanzia e ad affrontare i suoi traumi personali. Grazie alla sua assenza-presenza in queste scene, il bambino riesce a controllare la memoria e a diventare attore nella costruzione di una prospettiva propria sulle esperienze dell'infanzia.

In *La prima cosa bella*, come in *La kryptonite nella borsa* e *Anni felici*, la prospettiva del bambino “da vicino”, simulata dal raccordo di sguardo, da un lato mette in crisi l'immagine del bambino-testimone ingenuo e passivo, e dall'altro si contrappone all'idea che i bambini nel cinema siano in grado di trasmettere il reale senza filtri<sup>35</sup>. Anzi, i bambini protagonisti nei tre film sono ben muniti di “filtri” (gli occhiali di Peppino, la Super8 di Dario e gli ostacoli nel campo visivo di Bruno)<sup>36</sup>, i quali consentono loro di registrare una propria prospettiva sugli anni della loro infanzia, offrendo un'alternativa alla rappresentazione della realtà storico-culturale mediata attraverso lo sguardo dell'adulto. I registi propongono così una riflessione sull'*agency* del bambino, la cui marginalità, la cui inconsapevolezza culturale e il cui “mutismo” simbolico diventano nei film un modo per consentire un inquadramento dei bambini non come vittime passive di una storia su cui non sanno esprimersi, ma come soggetti attivi che in alcuni momenti riescono a riportare la propria prospettiva sugli anni della loro infanzia.

## **Conclusioni**

In questo contributo si è esplorata una strategia volta a far emergere delle memorie degli anni Settanta che non si riferiscono necessariamente ai *topoi* della

---

<sup>34</sup> L. CALDWELL, *Ragazzo Fortunato? Children in Italian Cinema*, op. cit., p. 61.

<sup>35</sup> G. DE LUCA, *Il punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano e francese*, op. cit., p. 86.

<sup>36</sup> Per un'analisi più approfondita dello sguardo “filtrato” dei bambini protagonisti in questi film, si rimanda a: R. GLOUDEMANS, *L'inesperienza e la memoria degli anni Settanta dal punto di vista dell'infanzia nel cinema italiano contemporaneo*, tesi di Laurea magistrale in *Literary Studies (research)* discussa all'Università di Amsterdam, relatori M. B. Urban ed E. Baldi, 2018, reperibile all'URL: [https://scripties.uba.uva.nl/search?id=record\\_24298](https://scripties.uba.uva.nl/search?id=record_24298) (ultima consultazione: 30 aprile 2024).

memoria culturale incentrata ormai pressoché esclusivamente sul terrorismo e sulla violenza. Si è visto che in ben tre film realizzati tra il 2010 e il 2013 lo sguardo frammentato e presumibilmente spregiudicato del bambino si rivela una prospettiva alternativa su un decennio finora letto spesso nella stessa chiave della violenza. Per la loro mancata capacità di interpretare i segni del discorso storico-culturale, i bambini protagonisti, messi a confronto con delle voci adulte, consentono in alcuni momenti di relegare ai margini i luoghi comuni della memoria culturale. Rivendicando poi il proprio punto di vista, i bambini diventano dei soggetti attivi che nel loro spazio vitale creano una loro dimensione della realtà che viene a interagire con la realtà storico-politica. In tal senso, il ritorno all'infanzia in *La prima cosa bella*, *La kryptonite nella borsa* e *Anni felici*, reso possibile dal medium cinematografico il quale è in grado di filtrare lo sguardo proprio del bambino, offre una riflessione sia sulla capacità del narratore bambino di esprimersi sulla memoria degli anni della propria infanzia sia sulla possibilità di oltrepassare i luoghi comuni della memoria culturale e di proporre delle prospettive alternative sugli anni Settanta.

*Rachelle Gloude-mans*

**Parole-chiave:** cinema, Ivan Cotroneo, Daniele Luchetti, memoria culturale, prospettiva dell'infanzia, Paolo Virzì.

**Keywords:** *cinema*, Ivan Cotroneo, Daniele Luchetti, *cultural memory*, *childhood perspective*, Paolo Virzì.

**«Sono piena di amore»:**  
**La nuova violenza illustrata di Nanni Balestrini,**  
**un revenant dagli anni Settanta**

*La nuova violenza illustrata* viene pubblicato da Bollati-Boringhieri a giugno del 2019, poco dopo la scomparsa di Nanni Balestrini: il volume è curato da Andrea Cortellessa, seguendo le indicazioni lasciate dall'autore nel file del testo<sup>1</sup>. Si tratta di una nuova versione del precedente *La violenza illustrata*, pubblicato nel 1976 da Einaudi, che presenta una serie di testi, tutti riconducibili a fatti di cronaca, costruiti attraverso la tecnica del *cut-up*<sup>2</sup> (di cui si parlerà più avanti).

Il volume del 2019 è così composto:

- *Lettera al mio ignaro e pacifico lettore*: prefazione d'autore in cui Balestrini si rivolge direttamente al lettore, datata 2001;

- *Secondo tempo 2018*: testi aggiunti per la nuova versione, costruiti a partire da fatti di cronaca degli anni Duemila. Alcuni di essi sono apparsi singolarmente in altri volumi;

- *Primo tempo 1976*: pagine risalenti alla prima edizione del 1976, riproposte nell'edizione rivista del 2011, pubblicata da DeriveApprodi;

- *Appendice*: testi che condividono la stessa struttura di quelli presenti nelle prime due parti, ma che non sono stati organicamente raccolti da Balestrini. Di fatto, è stato il curatore ad aggiungere l'appendice<sup>3</sup>.

Si può considerare *La violenza illustrata* come una sorta di *revenant*: non solo perché si tratta, almeno in parte, di un'opera postuma, ma anche perché Balestrini dona nuova vita a una vecchia pubblicazione. Il presente saggio intende analizzare la

---

<sup>1</sup> A. CORTELLESA, *Note ai testi*, in N. BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2019, p. 16.

<sup>2</sup> A. CORTELLESA, *Il film delle atrocità*, in N. BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, op. cit., p. 8.

<sup>3</sup> Per tutte le questioni filologiche riguardanti il testo, si rimanda ad A. CORTELLESA, *Note ai testi*, op. cit., pp. 16-19.



struttura narrativa della *Nuova violenza illustrata*, e nello specifico le tecniche di “montaggio” usate da Balestrini per costruire sia gli aspetti microtestuali sia quelli macrotestuali. L’obiettivo è quello di mostrare come, secondo la prospettiva di Balestrini, le soluzioni immaginate per le conflittualità degli anni Settanta siano ancora utili per comprendere quelle di oggi.

### ***Il cut-up: Balestrini anti-tragico***

In un’intervista rilasciata a Claudio Brancaleoni, Balestrini dichiara di essere stato fortemente influenzato nella sua scrittura dall’avanguardia Dada<sup>4</sup>. E, di fatto, è in uno dei manifesti dadaisti di Tristan Tzara<sup>5</sup> che si può trovare la “ricetta” per la composizione di una poesia attraverso la tecnica del *cut-up*:

*Prendete un giornale.*

*Prendete delle forbici.*

*Scegliete nel giornale un articolo avente la lunghezza che intendete dare alla vostra poesia. Tagliate l’articolo.*

*Tagliate in seguito con cura ogni parola di cui è composto questo articolo e mettetele in un sacchetto.*

*Agitate delicatamente.*

*Pescate successivamente ogni taglio l’uno dopo l’altro.*

*Ricopiate diligentemente*

*nell’ordine con cui sono usciti dal sacchetto<sup>6</sup>.*

*La nuova violenza illustrata* è composto da vari capitoli, formati dalla combinazione di più narrazioni, provenienti dal mondo dei *media*, che parlano dello stesso caso o tema<sup>7</sup>. Il testo così costruito è suddiviso in lasse, come spesso accade nelle opere in prosa di Balestrini. Lo scarto tra il Dadaismo e l’operazione di *La nuova violenza illustrata* si registra nella fase di montaggio dei tagli. La ricetta

---

<sup>4</sup> C. BRANCALEONI, *Il giorno dell’impazienza*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, p. 201.

<sup>5</sup> Tutte le traduzioni dei testi citati in lingua sono dell’autore del saggio.

<sup>6</sup> T. TZARA, *Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer* [1921], in ID., *Dada est tatou – Tout est Dada*, Paris, Flammarion, 2016, p. 228.

<sup>7</sup> A. CORTELLESA, *Il film delle atrocità*, in N. BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, op. cit., pp. 8-9.

tzariana, col suo pescare dal sacchetto, introduce un alto grado di aleatorietà, mentre Balestrini in *La nuova violenza illustrata* segue delle tecniche precise per il suo montaggio: «dall’associazione di idee, alla consonanza, all’analogia con l’ultimo argomento trattato nella lassa conclusiva del precedente capitolo»<sup>8</sup>. Si può dire, con Cecilia Bello Minciocchi, che nel Balestrini degli anni Settanta «si smorza [...] il furore dell’asintassia radicale»<sup>9</sup> che aveva caratterizzato la sua produzione precedente, più legata all’esperienza avanguardista.

Volendo far riferimento al pensiero del filosofo Clément Rosset, per il quale il tragico si fonda sul concetto di caso, nel rifiuto dell’elemento aleatorio si può leggere lo spirito anti-tragico di Balestrini. Per il tragico di Rosset, l’esistente non ha alcuna ragione, accade e basta: è un puro caso. L’individuo può modificare ciò che esiste, ma non alterarne la natura: in sostanza, all’essere umano non spetta alcuna possibilità di cambiamento sostanziale<sup>10</sup>. Al contrario, Balestrini, nella *Lettera al lettore*, invita quest’ultimo «a risvegliar[si], anche se per pochi istanti, dando[si] la vertigine di qualcosa di ignoto, che infrange le norme e le regole nelle quali viv[e] incastrato e anestetizzato», fino al punto di iniziare a provare «un improvviso irresistibile impulso a spaccare tutto»<sup>11</sup>. In questo saggio, si cercherà di mostrare come le tecniche compositive utilizzate da Balestrini siano lo strumento ideato dall’autore per “risvegliare” e poi spingere all’azione il lettore.

### ***Il montaggio come controinformazione***

Per comprendere al meglio le scelte di montaggio di Balestrini per *La nuova violenza illustrata*, come già aveva intuito Ada Tosatti analizzando il testo del 1976<sup>12</sup>,

---

<sup>8</sup> C. BRANCALEONI, *Il giorno dell’impazienza*, op. cit., p. 116.

<sup>9</sup> C. BELLO MINCIACCHI. *Introduzione*, in N. BALESTRINI, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout. Poesie complete volume secondo (1972-1989)*, Roma, DeriveApprodi, 2016, p. 6.

<sup>10</sup> C. ROSSET, *Logique du pire* [1971], Paris, PUF, 2013, p. 43.

<sup>11</sup> N. BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2019, p. 26.

<sup>12</sup> A. TOSATTI, *Fragments d’un discours politique*, in «Arzanà», n. 15, 2012, p. 209.

è utile far riferimento al concetto di “controinformazione”, al centro della cultura della sinistra extraparlamentare degli anni Settanta.

Si prenda ad esempio il capitolo *Deportazione*: in esso sono riconoscibili i fatti della Rivolta di San Basilio, avvenuta a Roma tra il 5 e l'8 settembre 1974. Durante gli scontri tra i manifestanti, in lotta per il diritto alla casa, e la polizia, una donna spara contro le forze dell'ordine. Tale evento viene descritto in due lasse consecutive:

Il primo grave incidente da una finestra degli stabili circostanti una donna di 24 anni spara contro i punti neri due colpi di fucile gli agenti intervengono e la immobilizzano per la donna subito trasferita a Rebibbia le imputazioni sono pesanti tentato omicidio plurimo e lesioni a pubblico ufficiale.

Un solo tentativo disperato di reazione ha rischiato di finire male una donna ha sparato con una doppietta da caccia dalla finestra forse ha tirato alla cieca ma ha colpito di striscio il vicequestore e sfiorato gli agenti che erano con lui è stata arrestata per tentato omicidio plurimo<sup>13</sup>.

Il gesto della donna viene descritto con toni completamente diversi nelle due citazioni: nel primo caso si enfatizzano la gravità dell'atto e la repentina neutralizzazione della donna da parte della polizia; nel secondo, al contrario, ci si focalizza sulla disperazione della donna, che soltanto per puro caso non ha ferito in maniera grave gli agenti. Il primo “ritaglio” sottolinea la colpa della donna, il secondo si sofferma sulle sue condizioni psicologiche precarie. Il confronto tra più fonti giornalistiche è una delle pratiche basilari della controinformazione.

Tale pratica viene descritta in *Informazione e controinformazione* di Pio Baldelli, il testo che nel 1972 fece una panoramica sulle varie tattiche messe in atto dalla controinformazione. Quest'ultima si occupa di produrre delle interpretazioni alternative sui fatti politici o sulla cronaca, poiché considera insoddisfacenti o parziali le ricostruzioni e le riflessioni che appaiono sui canali di informazione ufficiali. Mettendo a confronto le diverse narrazioni prodotte intorno allo stesso fatto o tema, la controinformazione vuole mostrare le profonde differenze tra i racconti, con

---

<sup>13</sup> N. BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, op. cit., p. 173.

l'obiettivo di spingere il lettore a dubitare della capacità del giornalismo di poter rappresentare il reale. Addirittura, a volte una testata giornalistica può entrare in contraddizione con sé stessa: il tutto per adattarsi alla versione dei fatti preferita dal discorso del potere<sup>14</sup>. Balestrini, attraverso la tecnica del *cut-up*, mette uno accanto all'altro proprio quei passaggi che rendono lampante come le varie narrazioni non siano sempre concordi. Il lettore viene posto di fronte a una narrazione confusa, in cui alcuni dati cambiano nel corso della lettura.

Ricordando, però, l'influsso che ebbe Luciano Anceschi su Balestrini – da quest'ultimo considerato come «un vero maestro»<sup>15</sup> –, si intende approfondire ulteriormente quanto appena detto, prendendo in considerazione la filosofia di Edmund Husserl, padre della fenomenologia alla base del magistero anceschiano. Secondo Husserl, la coscienza conosce l'oggetto facendo una sintesi delle sue diverse manifestazioni. Ad esempio: nessuno è in grado di osservare contemporaneamente tutte le facce di un cubo, tuttavia la nostra coscienza produce una sintesi del cubo a partire da tutte le immagini registrate girando intorno all'oggetto. L'immagine totale del cubo esiste, ma soltanto nella nostra coscienza<sup>16</sup>. Nella *Nuova violenza illustrata*, però, il lettore non si trova di fronte all'oggetto (il fatto di cronaca), bensì a una descrizione dello stesso (il racconto dei *media*). Mettere a confronto le diverse cronache giornalistiche dello stesso evento può essere considerato un tentativo di sintesi delle varie “facce” del fatto. Tale sintesi, però, anziché rafforzare la conoscenza sul fatto, la indebolisce: le contraddizioni gettano il lettore in uno stato di incertezza. Balestrini attua così quel processo che Umberto Eco, già sulle pagine di «Quindici»<sup>17</sup>, definiva «Sputtanamento Globale»:

---

<sup>14</sup> Si veda soprattutto il capitolo *Controinchiesta, controgiustizia: Pinelli-Valpreda* in P. BALDELLI, *Informazione e controinformazione* [1972], Viterbo, Stampa Alternativa, 2006, pp. 145-229.

<sup>15</sup> C. BRANCALEONI, *Il giorno dell'impazienza*, op. cit., p. 202.

<sup>16</sup> E. HUSSERL, *Meditazioni cartesiane* [1950], trad. it. di F. Costa, Milano, Bompiani, 2009, pp. 71-72.

<sup>17</sup> La rivista nacque in seno al Gruppo 63. Pubblicata dal 1967 al 1969, fu diretta da Balestrini negli ultimi tre numeri.

La tecnica dello Sputtamento Globale prevede che, dati un fatto o una idea che appaiono violentemente e che, tutto sommato, disturbano e affascinano al tempo stesso, si procede da due direzioni diverse ad impadronirsi dei modi esteriori di quel comportamento e delle formule retoriche attraverso cui quell'idea si è manifestata, sottoponendoli a una serie di slittamenti semantici, per cui le forme significanti rimangono inalterate e il significato cambia radicalmente, spesso trasformandosi nel suo opposto<sup>18</sup>.

La cronaca soggetta alle pratiche di controinformazione perde la propria capacità di influenzare la coscienza del lettore: quest'ultimo, di fronte all'eccesso di informazioni contrastanti, inizia a dubitare della "verità" giornalistica. Balestrini produce un effetto di straniamento che permette di riflettere con rinnovata coscienza sul fatto descritto. Mette in mostra le contraddizioni del discorso ufficiale, lasciando al lettore il compito di maturare una propria idea sugli eventi e sulla società.

Come ha notato Aldo Bonomi, parlando della controinformazione degli anni Settanta, «il meccanismo di comunicazione che prese forma allora era legato a un progetto politico che puntava a far contare tutti direttamente come soggetti»<sup>19</sup>. L'operazione di Balestrini cerca di restituire all'individuo il suo ruolo di protagonista della conoscenza: non bisogna più accontentarsi dei fatti descritti dai *mass media*, ma approfondire di per sé, andando alla ricerca di una verità non mediata. È attraverso il montaggio che Balestrini cerca di risvegliare il lettore, così come preannunciato nella *Lettera* che apre *La nuova violenza illustrata*.

### ***Il montaggio come dialettica***

Presentare lo stesso evento prendendo in considerazione i punti di vista di diverse narrazioni medialì produce inevitabilmente degli effetti di ripetizione. Si prenda, ad esempio, il capitolo *Dichiarazione*: in esso è riconoscibile la liberazione del magistrato Mario Sossi, rapito dalle Brigate Rosse nel 1974. Di seguito si

---

<sup>18</sup> U. ECO, *Vietando s'impara* [1968], in *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, a cura di N. Balestrini, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 286.

<sup>19</sup> A. BONOMI, *La controinformazione* [1987], in *L'orda d'oro 1968-1977*, a cura di N. Balestrini, P. Moroni, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 592.

propongono, a titolo esemplificativo, alcuni punti testuali che presentano sempre la stessa azione: i rapitori addormentano il rapito e lo caricano su un mezzo:

Sembra che nel pomeriggio di ieri i rapitori gli abbiano fatto bere qualcosa dicendogli è un calmante [...]. Ricorda soltanto di essersi svegliato sul fondo di un veicolo forse un'automobile<sup>20</sup>.

Dopo aver bevuto quella roba mi sono sentito mancare. Sono sprofondato nel sonno. Quando mi sono svegliato sentivo di essere di nuovo dentro a un furgone<sup>21</sup>.

Evidentemente aveva ingerito un sonnifero. Si sarebbe svegliato molto tempo dopo. Era su un mezzo in movimento secondo il racconto dell'avvocato<sup>22</sup>.

Bisogna immaginare la scrittura di Balestrini come un film che ripresenta la stessa scena, ma vista da telecamere diverse. Volendo fare un parallelismo col montaggio cinematografico, è utile ricordare, facendo riferimento agli studi di Gilles Deleuze, che dietro ogni scelta di montaggio si cela una certa idea dello scorrere del tempo<sup>23</sup>. Di conseguenza, in questo paragrafo si intende ricostruire l'idea di tempo dietro al montaggio di *La nuova violenza illustrata*.

Balestrini mette insieme varie cronache che fanno riferimento allo stesso fatto o a fatti simili tra di loro. La struttura della cronaca impedisce di avere un quadro completo e coerente di quanto accaduto: essa si concentra su un episodio, senza inserirlo all'interno di una catena di senso più complessa. Infatti, seppur sia riconoscibile un intreccio all'interno dei vari capitoli di *La nuova violenza illustrata*, si ha la sensazione di entrare nelle storie *in medias res* e di abbandonarle all'improvviso. Nel capitolo *Dichiarazione* si assiste al rilascio del rapito, ma non si sa nulla delle cause o delle conseguenze del rapimento. Il lettore viene posto solo di fronte a una porzione dell'intera vicenda: è sua la responsabilità di inserire quanto

---

<sup>20</sup> N. BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, op. cit., pp. 182-83.

<sup>21</sup> Ivi, p. 184.

<sup>22</sup> Ivi, p. 186.

<sup>23</sup> G. DELEUZE, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 46.

letto in un contesto più vasto, dopo aver riconosciuto il particolare evento al quale il capitolo si riferisce.

Inoltre, come si è visto, la struttura ripetitiva dei capitoli porta il lettore a non avere più una chiara comprensione su molti dettagli della scena raccontata: nelle citazioni di *Dichiarazione*, ad esempio, non v'è certezza sulla natura del mezzo usato dai sequestratori. Tuttavia, mettendo a confronto le lasse e i capitoli tra loro, è riconoscibile un elemento narrativo di base comune all'intero testo: l'intreccio è costruito seguendo lo schema del duello.

Secondo Roland Barthes, lo schema del duello è caratterizzato da un soggetto dell'azione doppio: le due categorie di personaggi partecipano alla stessa azione e concorrono per la medesima sfida<sup>24</sup>. Ad esempio, nel capitolo *Descrizione* si svolge il duello tra rivoltosi e polizia, mentre in *Dichiarazione* tra rapitori e rapito. In maniera più generale, in questi racconti sono presenti sempre due parti che si scontrano: in alcuni casi le forze sono sullo stesso piano, in altri si assiste al predominio di una parte sull'altra. Inoltre, il duello, inserito in una struttura cronachistica, impedisce al lettore di riconoscere un vincitore. In sintesi, i capitoli di *La nuova violenza illustrata* ripetono costantemente il conflitto, senza mai risolverlo. Il tempo del montaggio di Balestrini si snoda attraverso continui scontri, in una visione del divenire come continua lotta.

Nello schema del duello di Balestrini è facilmente riconoscibile la dialettica tra signoria e servitù descritta nelle note pagine della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel. Il filosofo descrive due individui in lotta: colui che cede per paura di morire diventa il servo del vincitore. Il servo perde la propria autonomia e la sua attività sarà alle dipendenze del signore. Il signore diventa cosciente di sé stesso nel corpo sconfitto dell'altro, mentre il servitore si riconoscerà nei frutti del lavoro alle dipendenze del proprio signore<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits* [1966], in ID., *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 2015, p. 193.

<sup>25</sup> F. HEGEL, *La fenomenologia dello spirito* [1807], trad. it. di G. Garelli, Torino, Einaudi, 2008, pp. 128-36.

Queste riflessioni hanno largamente influenzato le teorie marxiste: per approfondire il testo di Balestrini, si reputa opportuno fare riferimento agli studi del filosofo Mario Tronti e al suo modo di considerare la dialettica signoria/servitù. D'altronde, non si può ignorare il fatto che il dibattito teorico degli anni Sessanta e Settanta, in Italia, fu profondamente influenzato dal suo *Operai e capitale*, alla base della corrente dell'operaismo<sup>26</sup>. Per Tronti, l'operaio esiste solo all'interno di un processo in cui la sua forza-lavoro viene trasformata in capitale. La forza-lavoro, quindi, non ha più come fine la semplice produzione di qualcosa di utile, ma diventa creatrice di valore<sup>27</sup>. Per questo, l'operaio «deve riconoscersi come un *particolare* del capitale, se vuole presentarsi poi come suo antagonista *generale*»<sup>28</sup>. In sintesi, è il capitale a formare e definire il proprio antagonista, la classe operaia. E quest'ultima, allora, si rivela essere una contraddizione interna del capitale<sup>29</sup>: le lotte operaie, anziché essere un accidente, sono un “errore di sistema” causato dal sistema stesso, nel quale è racchiusa la chiave in grado di disinnescarlo. Balestrini, attraverso il riuso del linguaggio dei *mass media*, sembra rappresentare artisticamente quanto sostenuto da Tronti: è il discorso del potere a definire lo schema del duello. Si prenda ad esempio il capitolo *Dissertazione*, in cui è riconoscibile la morte dell'armatore Aristotele Onassis; nell'unico evento in cui, materialmente, non c'è violenza, è il linguaggio giornalistico a crearla:

La fortuna resta tuttavia colossale e proprio a causa di questa fortuna le due donne<sup>30</sup> non sono mai andate d'accordo entrambe cercavano di accaparrarsi mentre lui era in vita la fetta più grossa. La faida fra le due donne non ha avuto tregua neppure nei giorni della sua morte. Le due donne come è noto sono sempre state divise da un rapporto di reciproca diffidenza la spartizione dell'eredità ha acuito ulteriormente gli annosi rancori<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> Lo stesso Balestrini, assieme a Primo Moroni, rileva l'importanza di Mario Tronti in quegli anni nell'*Orda d'oro*, op. cit., pp. 138 e sgg.

<sup>27</sup> M. TRONTI, *Operai e capitale* [1966], Roma, DeriveApprodi, 2019, p. 35.

<sup>28</sup> Ivi, p. 52.

<sup>29</sup> Ivi, p. 54.

<sup>30</sup> Si fa riferimento alla figlia e all'ultima moglie di Onassis, Jacqueline Kennedy.

<sup>31</sup> N. BALESTRINI, *La nuova violenza illustrata*, op. cit., p. 143.



La spartizione dell’eredità si trasforma in “faida”: in questo capitolo, Balestrini sembra voler mostrare al lettore come ogni narrazione in cui si parla di capitale sia destinata ad assumere una struttura duellante. La violenza raccontata dai *mass media*, allora, non è qualcosa di casuale, che esplode all’improvviso, ma qualcosa di coerente con la natura del sistema stesso. La violenza è illustrata: è l’atto stesso della scrittura giornalistica a crearla. Prima ancora che nel fatto, la violenza è già nel discorso del capitale e del potere.

In conclusione di questo paragrafo, si può dire che il montaggio di *La nuova violenza illustrata* si strutturi su due livelli: quello controinformativo e quello dialettico. Il primo livello si situa nel capitolo, dove un singolo evento viene descritto da più fonti giornalistiche e le contraddizioni che ne derivano mettono in crisi l’oggettività del discorso mediatico; il secondo livello, invece, mette in relazione le ripetizioni che si registrano nel capitolo con quelle degli altri capitoli: alla lunga, lo schema del duello appare come l’unica costante presente nel testo. Volendo ritornare all’appello al lettore che Balestrini fa all’inizio della *Nuova violenza illustrata*, si osserva come il primo livello abbia il compito di “svegliare” il lettore, mentre il secondo di spingerlo a desiderare di “spaccare tutto”, di partecipare alla rivolta contro un sistema che si fonda sulla violenza.

### ***La logica della soddisfazione***

La versione del 1976 termina con il capitolo *Dimostrazione*, in cui si mescolano i frammenti usati per la costruzione degli altri capitoli. Tuttavia, vi appaiono anche dei frammenti nuovi: il più importante è quello in cui è descritta una donna in un momento di piacere, poiché è posto a conclusione dell’opera. In questo paragrafo si cercherà di mostrare come in questa figura si racchiuda il senso dell’intero testo. Per farlo, bisogna considerare che la nuova versione introduce un ulteriore livello del montaggio. Infatti, ai capitoli della versione del 1976 si accostano quelli della nuova, datati 2018. In realtà, la struttura interna dei capitoli del 2018 non

è diversa da quella dei capitoli del 1976: Balestrini sembra dire che le cose non sono cambiate. La scelta fondamentale, però, non risiede nell'accostamento delle due parti, ma nell'aver messo il *Secondo tempo* prima del *Primo tempo*. Così facendo, il finale del 1976 risulta essere anche il finale della nuova versione. Balestrini sembra lasciar intendere che le conclusioni del 1976 sono valide anche per comprendere la violenza di oggi.

Il testo termina con questa lassa:

Un gradevole aumento di tensione fisica tutto il mio corpo vibra io sono molto eccitata le sensazioni sono tutte concentrate in un unico punto è una sensazione di leggerezza una scintilla quasi fremente sento una specie di elettricità. Poi gli operai dell'Aem la Autelco la Fargas e di tantissime altre fabbriche sempre più numerosi continuano a affluire gli studenti la polizia è completamente assente da tutta la zona il centro della città è completamente in mano agli operai in un'atmosfera entusiasmante. Una sensazione di vertigine di perdere me stessa come se non esistessi come corpo ma solo come sensazione come se ogni nervo del mio corpo diventasse vivo e cominciasse a pensare la sensazione di un nodo rigido che scoppia e fluttua improvvisamente e io apprezzo molto questa sensazione e sono piena di amore<sup>32</sup>.

Qui sono presenti due frammenti: uno legato alla donna eccitata, l'altro a una rivolta operaia. A differenza del resto del testo, nel frammento della rivolta si legge di un conflitto risolto: gli operai hanno vinto. L'altro sfidante, la polizia, è ormai assente. Il soggetto scisso dello schema del duello qui ritrova una sua unità, dopo che una delle due parti è stata cassata.

Per comprendere il finale, sembra opportuno far riferimento alle riflessioni di Herbert Marcuse, un autore che influenzò profondamente il movimento studentesco della fine degli anni Sessanta, in cui lo stesso Balestrini ebbe occasione di maturare le proprie idee. Secondo Marcuse, la cultura occidentale si fonda sui concetti di "ragione" e di "idea", e Hegel è colui che porta a compimento tale edificio filosofico. Secondo questa prospettiva, «la *Fenomenologia dello Spirito* dispiega la struttura della ragione come struttura del dominio – e come superamento del dominio»<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 227-28.

<sup>33</sup> H. MARCUSE, *Eros e civiltà* [1955], trad. it. di L. Bassi, Torino, Einaudi, 1968, p. 145.

Infatti, nella tradizione occidentale, l'uso della ragione, l'atto del "com-prendere", ha cercato di ottenere un controllo sull'oggetto studiato, al fine di manipolarlo. A tutto ciò Marcuse oppone la «logica della soddisfazione»<sup>34</sup>.

Pensatori come Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud hanno mostrato come l'essere umano sia mosso da altre forze, più irrazionali, che lo spingono a perpetrare la propria esistenza andando alla ricerca del piacere. *La nuova violenza illustrata* rappresenta, attraverso la tecnica del montaggio, un mondo governato dalla logica del dominio. Gli operai vittoriosi nel finale mostrano come sia possibile rovesciare i rapporti di forza, senza riuscire, però, a fare a meno di tale logica. La loro lotta è un atto di resistenza alla violenza subita, non un mezzo per soddisfare i propri desideri. Il loro non è un atto di libertà, ma di liberazione.

Eppure Balestrini, attraverso l'immagine della donna eccitata, sembra voler superare lo schema del dominio. La donna eccitata non trae il proprio potere o la propria libertà dalla sconfitta dell'altro, ma prova piacere a partire dal proprio corpo e rispettando le proprie pulsioni. Nello scontro, l'individuo osserva la propria forza nel corpo sconfitto dell'altro. La donna qui rappresentata grazie all'eccitazione va in estasi: si proietta al di fuori del proprio corpo e osserva i propri nervi «pensare la sensazione di un nodo rigido che scoppia e fluttua». L'individuo non è più proiettato contro l'altro, ma si libera dai propri "nodi rigidi" per accoglierlo, per essere riempito dall'amore. In tale logica, l'individuo è spinto a cercare l'altro attraverso il piacere.

Come sottolineato da Antonio Loreto, presente tra le pieghe della scrittura di Balestrini, «fin dagli esordi e insistentemente, è il motivo della guerra, mostrato come esito e come strumento d'ordine della civiltà borghese, illuministica»<sup>35</sup>. Fermarsi, quindi, alla struttura del duello avrebbe significato non oltrepassare la soglia del sistema borghese.

Da questo punto di vista è interessante il finale di *Vogliamo tutto*, l'opera in prosa che precede *La violenza illustrata* e che rappresenta la svolta epica di

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 154.

<sup>35</sup> A. LORETO, *Dialettica di Nanni Balestrini*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, p. 10.

Balestrini. Dopo uno scontro con i carabinieri, durante una manifestazione, il protagonista si rifugia, assieme ad altri compagni, sul tetto di un'abitazione. Lì attendono il momento giusto per poter tornare a casa senza rischiare di essere fermati: «Era quasi l'alba c'era un grande sole rosso bellissimo che stava venendo su. Eravamo stanchissimi sfiniti. Per questa volta bastava. Scendemmo giù e ce ne tornammo a casa»<sup>36</sup>.

Quel «per questa volta bastava» è eloquente: *Vogliamo tutto* termina con la consapevolezza della necessità dello scontro, al fine di rivendicare i propri diritti di lavoratori, ma anche della sua insufficienza. *La violenza illustrata* ripete lo schema dello scontro dell'ultimo capitolo di *Vogliamo tutto*, in maniera quasi ossessiva: tuttavia, la donna eccitata del finale indica quel passaggio ulteriore da effettuare al fine di uscire dalla logica del dominio.

*La violenza illustrata*, però, viaggia all'interno della bibliografia balestriniana e ritorna negli anni Duemila, anni che si sono aperti con una delle opere più cupe di Balestrini: *Sandokan, storia di camorra*<sup>37</sup>. Qui la violenza del capitale si fa più estrema: il protagonista non ha più la possibilità di partecipare allo scontro, di ribellarsi alla violenza della criminalità organizzata. Quest'ultima si mostra come un'alternativa al sistema, ma in realtà non è nient'altro che una sua versione ancora più feroce. Pertanto, il protagonista, nel finale, può solo fuggire dalla sua terra natale, nella speranza di trovare la pace altrove.

Una nuova speranza si accende nel 2011, alla pubblicazione di *Liberamilano*, testo che termina con un verso di Giorgio Gaber: «L'appartenenza è avere gli altri dentro di sé»<sup>38</sup>. Nel festeggiare la vittoria di una coalizione di sinistra al comune di Milano, dopo un lungo periodo di amministrazione di destra, di stampo berlusconiano, Balestrini ripresenta l'idea dell'accoglienza dell'altro, della “pienezza d'amore”.

---

<sup>36</sup> N. BALESTRINI, *Vogliamo tutto* [1971], Milano, Mondadori, 2013, p. 177.

<sup>37</sup> N. BALESTRINI, *Sandokan. Storia di camorra* [2004], Roma, DeriveApprodi, 2009.

<sup>38</sup> N. BALESTRINI, *Liberamilano* seguito da *Una mattina ci siam svegliati*, Roma, DeriveApprodi, 2011, p. 77.

## Conclusioni

Lasciare in eredità, come testo *quasi*-postumo, *La nuova violenza illustrata* è significativo in quanto Balestrini sembra riconoscere, nell'opera del 1976, una struttura sociale che è ancora ben radicata nel nostro presente. Tutto ciò appare chiaro se si mettono a confronto i testi del 2018 e quelli del 1976: da un punto di vista formale, Balestrini usa ancora le stesse tecniche di composizione. L'elemento dialettico e la struttura del duello persistono, ma nel *Secondo tempo* cambiano le identità di coloro che partecipano allo scontro. Ad esempio, si possono mettere in relazione il capitolo *Deportazione* del 1976 con *Giustizia è fatta* del 2018: in entrambi i casi si assiste a uno sgombero da parte della polizia, ma nel nuovo capitolo viene aggiunta la questione razziale, poiché viene coinvolto un gruppo di migranti. Al vecchio conflitto tra classi si somma il processo di razzializzazione, dato che determinati gruppi sono costretti a vivere in condizioni materiali disagiate non solo a causa del sistema capitalistico, ma anche del discorso razzista<sup>39</sup>. Si può fare un altro importante confronto tra il capitolo *Dissertazione* del 1976 e *Verso una nuova evasione* del 2018: sia nell'uno che nell'altro è riconoscibile un conflitto familiare, ma nel primo i personaggi si scontrano per una questione economica (l'eredità), mentre nel secondo si assiste a un femminicidio. Qui si introduce la tematica della violenza di genere, che si innesta sul discorso capitalistico attraverso il processo di sessualizzazione, in cui l'individuo acquista valore solo per la sua capacità di attrazione sessuale<sup>40</sup>. Infatti, in *Verso una nuova evasione*, a scatenare la violenza è la volontà del marito di liberarsi della moglie per poter vivere un nuovo amore, trattando così la donna come un oggetto usa e getta. In sintesi, Balestrini, conservando l'impianto dialettico di stampo marxista, nei testi del 2018 sembra aprirsi a un approccio intersezionale in cui la questione di classe può essere compresa solo se si tiene conto anche della questione della razza e del genere<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Per approfondire questi aspetti si rinvia a M. MELLINO, *Governare la crisi dei rifugiati. Sovranismo, neoliberalismo, razzismo e accoglienza in Europa*, Roma, DeriveApprodi, 2019.

<sup>40</sup> Sul processo di sessualizzazione si rinvia a C. VOLPATO, *Deumanizzazione. Come si legittima la violenza*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 108.

<sup>41</sup> Per una sintetica e agile introduzione al concetto di intersezionalità si rinvia a E. LÉPINARD, S. MAZOUZ,

Balestrini mostra come il conflitto sociale sia diventato più complesso, tanto da dover prendere in considerazione più fattori rispetto ai semplici rapporti di classe. Tuttavia, la logica della soddisfazione sembra essere ancora la soluzione necessaria per poter uscire dal sistema capitalistico, nonostante siano passati quarant'anni. Balestrini continua a riproporre questo finale poiché la logica della soddisfazione ancora non si è realizzata, oggi come allora. Ciò appare chiaro dalla scelta dell'immagine di una donna eccitata, in cui però non si fa riferimento a un rapporto sessuale: l'unione con l'altro è possibile, ma non ancora attuale. Oggi, al lettore spetta il compito di rendere reale quanto prospettato nel testo del 1976, che riaffiora nel nostro presente come un desiderio sessuale represso, ma che non può essere ignorato ulteriormente.

*Gerardo Iandoli*

**Parole-chiave:** Nanni Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, operaismo.

**Keywords:** Nanni Balestrini, *La nuova violenza illustrata*, *Workerism*.

## **Un borghese piccolo piccolo:** ***la «mostruosa singolarità» dei violenti anni Settanta***

Nel 1976 esce il romanzo *Un borghese piccolo piccolo* di Vincenzo Cerami<sup>1</sup>, che esamina la materializzazione di un sadismo vendicativo in un uomo medio il cui figlio viene ucciso in una rapina. Il romanzo viene salutato con entusiasmo dai due maggiori scrittori e critici dell'epoca, Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino. Nel 1977 il regista Mario Monicelli traspone il libro in film<sup>2</sup>, per il quale Cerami prepara l'adattamento su cui si basa la sceneggiatura di Monicelli e Sergio Amidei. Rispetto al libro viene alterato il finale che mostra il protagonista commettere un altro omicidio, questa volta di un giovane di borgata che l'ha insultato. Il film divide la critica tra chi lo considera un'apologia reazionaria della violenza e chi invece lo trova coerente con il comico grottesco della fine degli anni Settanta.

Nelle loro divergenze, le valutazioni critiche del libro e del film riconoscono nella violenza rappresentata una novità "mostruosa" che potrebbe essere sintomatica del momento storico del 1976-1977, e che richiede nuovi parametri morali ed estetici per interpretarla. In questo contributo si parte dalle riflessioni di Pasolini e Calvino che condividono con il libro lo stesso contesto storico e letterario, ma che, basandosi sul sentire comune di una crisi dei valori con cui interpretare la realtà culturale e politica, arrivano a conclusioni diverse. Mentre il primo teorizza una "mutazione antropologica" irreversibile che con la diffusione del consumismo comporta il progressivo imborghesimento delle classi popolari, l'altro s'impegna come scrittore per la sopravvivenza di un discorso "umano" in una società permissiva che mette in questione la funzione politica della letteratura. Gli studi critici del film di Monicelli invece spostano la discussione sulla "banalità" della violenza su un altro piano, quello

---

<sup>1</sup> V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, Milano, Garzanti, 1976.

<sup>2</sup> *Un borghese piccolo piccolo*, regia di M. Monicelli, Luigi e Aurelio De Laurentiis, 1977.

della crisi del genere della commedia all'italiana e del suo ruolo di lente deformatrice e critica dei mali della società.

Con *Un borghese piccolo piccolo* Cerami stesso adotta una definizione duplice del comico che gli permetta di interpretare "l'assurdo" del male sia in una chiave umana sia in una chiave grottesca. Il presente saggio ipotizza che Cerami, identificando in Pasolini il suo maestro, riconosca in *Salò* il film con cui misurare quando e come la violenza da funzionale diventa gratuita, ovvero quando si inizia a parlare di una "mostruosa singolarità", la definizione coniata da Klossowski in *Sade mon prochain*. La rappresentazione della morte nel libro e nel film, che stabilisce ogni volta un rapporto diverso tra colpevole e vittima in relazione al contesto in cui è avvenuta, sarà la lente con cui valutare l'impatto sugli individui e sull'arte del "mostro" dei violenti anni Settanta.

### ***La sopravvivenza dell'umano in una storia di vittime e di mostri***

Pier Paolo Pasolini, nella sua rubrica letteraria su «Tempo illustrato», leggendo il manoscritto nel 1973, lo aveva definito «un bellissimo romanzo neocrepuscolare, atroce»<sup>3</sup>, e Italo Calvino lo aveva presentato per la prima edizione Garzanti come «una storia di vittime e nello stesso tempo di mostri [...]: vittime d'un assurdo che possiamo scegliere di definire sociale oppure metafisico senza che questo cambi nulla nell'oscura, quasi inarticolata determinazione con cui vi si muove chi non ha altro fine che il farsi largo entro un chiuso orizzonte»<sup>4</sup>. Pasolini nella sua rubrica aveva inserito il romanzo all'interno di quei prodotti culturali a cui attribuire «un reale valore»<sup>5</sup>, opere di giovani autori con «una vocazione letteraria»<sup>6</sup> non rimasti bloccati

---

<sup>3</sup> P. P. PASOLINI, *I giovani che scrivono (23 dicembre 1973)*, in ID., *Descrizioni di descrizioni*, Milano, Garzanti, 1996, p. 318.

<sup>4</sup> Italo CALVINO cit. in G. MEACCI, «*La parola si scolpisce sul silenzio*»: Ricordando Vincenzo Cerami, tratto da *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Roma, minimum fax, 2015, riprodotto su «*minima&moralia*», 17 luglio 2013: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/vincenzo-cerami/> (ultima consultazione: 10/05/2024).

<sup>5</sup> P. P. PASOLINI, *I giovani che scrivono (23 dicembre 1973)*, in op. cit., p. 320.

<sup>6</sup> *Ibidem*.



né dalla «neo-avanguardia del quinquennio 1963-68»<sup>7</sup> né dalla «Contestazione»<sup>8</sup>, ma che erano stati travolti dalla «cultura di massa e la civiltà dei consumi, che il Potere è andato macinando e preparando, nei primi anni Sessanta, passando ormai, oggi, su tutto come un rullo compressore»<sup>9</sup>. Che i critici, subendo «il ricatto del terrorismo sessantottesco»<sup>10</sup>, si fossero resi complici del Potere ignorando la nascita di una nuova narrativa fuori dagli schemi prestabiliti non era però soltanto colpa loro, ma anche di un sistema binario di valori che era andato in frantumi: «Infatti alle loro spalle si sta verificando non solo la dissoluzione del grande Dualismo (cultura di destra e cultura di sinistra, comunismo e cattolicesimo), ma la dissoluzione di una cultura e di un'epoca della storia (la cui ultima fase era stata caratterizzata da una sorta di egemonia marxista)»<sup>11</sup>.

Calvino invece, con la sua duplice interpretazione del romanzo, si era espresso in linea con il saggio sugli *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura* del 1976 in cui diceva di trovarsi intrappolato tra due sensazioni di vuoto: «il vuoto d'un progetto politico in cui io possa credere, e il vuoto d'un progetto letterario in cui io possa credere»<sup>12</sup>. Analogamente a Pasolini, egli ravvisava a partire dagli anni Sessanta una messa in questione di tutti «i parametri, le categorie, le antitesi che usavamo per definire, classificare, progettare il mondo»<sup>13</sup>. Lo scrittore notava che negli anni Settanta si era «allargata la coscienza della complessità della società in cui viviamo», segnata «da una parte di crescente deterioramento e corruzione del nostro quadro istituzionale – e dall'altra parte d'una maturazione collettiva e d'una ricerca di vie d'autogoverno»<sup>14</sup>. In tale situazione il posto della letteratura, secondo Calvino, avrebbe dovuto essere quello di «garantire la sopravvivenza di quel che si chiama *umano* in un mondo dove tutto si presenta inumano», intendendo “umano” non in un

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 318.

<sup>8</sup> Ivi, p. 320.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 319-20.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 320-21.

<sup>11</sup> Ivi, p. 322.

<sup>12</sup> I. CALVINO, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 286.

<sup>13</sup> Ivi, p. 287.

<sup>14</sup> Ivi, p. 289.

senso umoriale e «non rigoroso», ma invece nel senso di un «discorso *umano*». Egli poneva così l'ipotesi del caso «molto raro» di «qualcuno che creda in un rigore della letteratura, superiore e contrapposto al falso rigore dei linguaggi che oggi guidano il mondo»<sup>15</sup>. Tale convinzione portava Calvino ad affermare che:

Qualsiasi risultato raggiunto dalla letteratura, se rigoroso, può essere visto come un punto fermo per ogni attività pratica, per chi miri alla costruzione d'un ordine mentale così solido e complesso da contenere in sé il disordine del mondo, per chi tenda a stabilire un metodo così sottile e duttile da essere l'equivalente dell'assenza d'ogni metodo<sup>16</sup>.

Si trattava in fondo non di pensare in un senso degenerativo la morte dei valori tradizionali che conduceva Pasolini nel 1974 a formulare la sua famosa ipotesi della «mutazione antropologica» degli italiani, ma di creare «quel genere di modelli-valori che sono al tempo stesso estetici ed etici» e di modellare quel «genere di consapevolezza» essenziale per mettere in crisi la «malattia» e per «inventare un nuovo modo di essere»<sup>17</sup>.

### ***La comicità come glorificazione della morte***

La discussione sul film di Monicelli che esce nel 1977 rispecchia la stessa preoccupazione sul processo di omologazione culturale segnalato da Pasolini e Calvino. A Monicelli stesso era stata attribuita la frase che il suo film sarebbe stato «la pietra tombale della commedia all'italiana», ma in *La commedia umana*, che raccoglie le sue conversazioni con Sebastiano Mondadori, egli ne nega l'appartenenza, ribadendo che «*Un borghese piccolo piccolo* è ancora a tutti gli effetti

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 290.

<sup>16</sup> Ivi, p. 293.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 292-93.

una commedia all'italiana. [...] Emerge una nuova ferocia, che a tratti schiaccia il ridicolo [...] Ma non ci è passata la voglia di ridere»<sup>18</sup>.

Un volume di saggi dedicato al cinema di Monicelli contiene due giudizi contrari che illustrano questo contrasto nella ricezione. Aldo Viganò intravede nel film «il rischio ‘mostruoso’ di fare del suo protagonista Vivaldi un ‘positivo’ eroe dei nostri tempi», ma il difetto del regista di non aver saputo trovare la «giusta distanza» che crea la comicità sarebbe in fin dei conti da attribuire al contesto storico:

*Un borghese piccolo piccolo* appare come il prodotto di un cinema confuso [...]. Sullo sfondo restano i residui della commedia (la ‘mostruosa’ abilità del protagonista nel destreggiarsi nel traffico urbano, il suo maniacale attaccamento alla famiglia, il servilismo e l’arte d’arrangiarsi), ma costituiscono ormai solo il precipitato cinematografico di una società sempre più incapace di ridere di se stessa<sup>19</sup>.

Per Gianni Canova invece il film,

a torto interpretato – ai tempi – come declinazione grottesca del ‘poliziottesco all’italiana’ o come reazionario richiamo all’ordine e alla legge, [...] si configura [...] come il tentativo più lucido di dar forma all’‘ordine cannibale’ e di mostrare il modo in cui l’istinto omicida si manifesta in un uomo qualunque, pronto a trasformarsi da tranquillo impiegato ministeriale in giustiziere spietato e feroce<sup>20</sup>.

Con “ordine cannibale”, un termine preso in prestito da Jacques Attali, il critico intende esprimere «l’effetto disgregante che la morte produce sui suoi universi diegetici»<sup>21</sup>. Egli conclude perciò che «il film è in realtà una asciutta

---

<sup>18</sup> M. MONICELLI, *La commedia umana. Conversazioni con Sebastiano Mondadori*, Milano, il Saggiatore, 2016, p. 62.

<sup>19</sup> A. VIGANÒ, *Il regista che non volle farsi autore*, in *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, a cura di L. De Franceschi, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 80-81.

<sup>20</sup> G. CANOVA, *Figure di un ordine cannibale. Monicelli e la morte*, in *Lo sguardo eclettico*, op. cit., p. 185.

<sup>21</sup> Ivi, p. 182.

rappresentazione della ‘banalità del male’ e, insieme, dell’insostenibile precarietà del vivere»<sup>22</sup>.

Monicelli stesso in un’intervista del 2004 dice del film di aver puntato coscientemente a un’interpretazione ambivalente, e dichiara anche di essersi ispirato a certi film americani che tematizzavano l’aumento della criminalità, della delinquenza giovanile e dell’insicurezza personale nella vita quotidiana di quegli anni. In questo modo il regista viareggino di adozione non stabilisce un legame diretto con la violenza politica degli anni Settanta nel suo Paese, ma con un fenomeno sociale internazionale contingente e con un genere cinematografico americano in cui prevaleva il punto di vista dell’uomo vendicatore. Scegliendo un attore comico amato dagli italiani come Alberto Sordi<sup>23</sup> e trasformandolo in un mostro che compie la propria vendetta torturando e uccidendo l’assassino del figlio, Monicelli voleva rendere il personaggio tanto ambiguo da far riflettere il pubblico sulla liceità del suo comportamento da giustiziere. Poiché la prima parte del film, incentrata sulla figura di Giovanni Vivaldi, piccolo burocrate impiegato in un ministero, corrisponde in tutto al genere comico, il maestro della commedia all’italiana afferma di essere riuscito a costruire una farsa che slitta inavvertitamente nella tragedia<sup>24</sup>. Il film, nel bene e nel male, sarebbe dunque, secondo Vincenzo Buccheri, da definirsi «un’opera ‘terminale’», ma rimane da decidere se «i vecchi ‘mostri’ *d’antan* – maestri del servilismo e dell’arte d’arrangiarsi, qui condensati nel personaggio interpretato da Alberto Sordi – siano additati come responsabili storici del disastro presente oppure

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 185.

<sup>23</sup> Si tratta della quarta e ultima fase del coinvolgimento di Sordi nella commedia all’italiana, che inizia nel 1971 con il suo primo ruolo apertamente tragico in *Detenuto in attesa di giudizio* (diretto da Nanni Loy), e finisce con l’impersonificazione altrettanto tragica di Giovanni Vivaldi in *Un borghese piccolo piccolo*. Sordi ha sempre ribaltato le aspettative del pubblico con personaggi in continua evoluzione, da quello negativo a quello parzialmente positivo a quello apertamente tragico. Cfr. G. BOITANI, «*Neorealismo with a satirical outlook*»: *Alberto Sordi (1920-2003) and the stardom of the commedia all’italiana genre*, in «*Status Quaestionis*», 1, 2011, pp. 65-66.

<sup>24</sup> D. YOUNG, *Poverty, Misery, War and Other Comic Material: An Interview with Mario Monicelli*, in «*Cineaste*», autunno 2004, p. 39. Vincenzo Buccheri osserva che nelle «recensioni la diagnosi più frequente è che Monicelli ha girato ‘due film in uno’» (*La ‘bottega’ di Monicelli*, in *Storia del cinema italiano*, vol. XIII – 1977/1985, a cura di V. Zagarrìo, Venezia, Marsilio, 2005, p. 133).

presentati come dei sopravvissuti senza bussola, vittime di un tempo nuovo più ‘mostruoso’ di loro»<sup>25</sup>.

Per Rémi Fournier Lanzoni, infine, *Un borghese piccolo piccolo* dimostra la svolta della seconda fase della commedia all’italiana, quella dell’epoca post-boom (1968-1979), dal sorriso della satira al cinismo del modo grottesco. La morte funge in queste narrazioni tragicomiche da artificio tematico predominante: in una società in preda alla violenza, la morte non è più un’entità esterna limitata a delle funzioni minori, ma piuttosto un elemento completo che ha raggiunto la sua maturità sullo schermo<sup>26</sup>. Lanzoni cita a tal proposito Monicelli, che ha definito il proprio film un passo in avanti verso l’assurdo, il cui elemento grottesco coincide con la disperazione e la solitudine<sup>27</sup>. Per dimostrare come la passione umana possa generare violenza e morte, non serve tanto la compassione della tragedia ma la verità circostanziale della farsa. Intervistato da Lanzoni, Monicelli sostiene che «il potere della commedia è senza ambiguità»<sup>28</sup>. Nelle conversazioni con Sebastiano Mondadori già citate, Monicelli precisa che nel raccontare la violenza ha voluto adottare uno «stile elementare in cui manca del tutto un giudizio morale»<sup>29</sup>.

Cerami stesso definisce la comicità come «la distruzione della sociologia, della psicologia, dell’ideologia. È bidimensionale; è come un fumetto. È la poesia del nulla. La glorificazione della morte fatta con allegria»<sup>30</sup>. Moralmente accettabile o meno, il grottesco mette lo spettatore di fronte a un limite, non più concepibile con gli schemi binari della dialettica, come Pasolini e Calvino ebbero a dimostrare, ma piuttosto tangibile nella sua forma di zona di contatto, e dunque travalicabile e analizzabile in termini spaziali ed emotivi.

---

<sup>25</sup> V. BUCCHERI, *La ‘bottega’ di Monicelli*, op. cit., p. 130.

<sup>26</sup> R. FOURNIER LANZONI, *Chronicles of a Hastened Modernisation. The Cynical Eye of the Commedia all’Italiana*, in *The Italian Cinema book*, a cura di P. Bondanella, London, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 188-89.

<sup>27</sup> Ivi, p. 191. Si veda anche Monicelli sullo «scatto estremo» del vecchio Vivaldi: «La sfiducia nella legge è solo uno dei moventi, gli altri sono la solitudine e una sorta di inerzia priva di emozioni. La sua metamorfosi grottesca è come se l’avesse escluso dai rapporti umani»: *La commedia umana*, op. cit., p. 271.

<sup>28</sup> R. LANZONI, *Atto finale della commedia all’italiana: intervista a Mario Monicelli*, in «Italian Culture», 2, 2011, p. 135.

<sup>29</sup> M. MONICELLI, *La commedia umana*, op. cit., p. 272.

<sup>30</sup> G. MEACCI, «*La parola si scolpisce sul silenzio*»: ricordando Vincenzo Cerami, op. cit.

Nella sua prefazione a *Fattacci. Il racconto di quattro delitti italiani*, Cerami parla della «linea di demarcazione» della sua infanzia a Roma che separava il suo quartiere dall’«inferno» della guerra:

Mi separava dall’inferno quella linea grossolana che mi son sempre portato dietro nei tanti traslochi. Me la vedo lì, a un passo. Un piede può varcarla per distrazione, per troppa sicurezza. O per sinistra attrazione del male. [...] La mia paura più ricorrente, ancora oggi, è di confessare un delitto mai commesso nella convinzione profonda di averlo commesso. Una lampada in faccia e confesso l’inconfessabile. E questo perché in un angoletto della nostra personalità c’è scritto che saremmo capaci di uccidere proprio perché siamo capaci di non farlo<sup>31</sup>.

È la parabola di Henry Jekyll e Edward Hyde che per Stevenson aveva reso chiaro che «quella linea è il perno centrale di un equilibrio sempre instabile. Essa non è disegnata sulla strada ma dentro ogni persona. Di qua l’essere umano di là una belva immonda»<sup>32</sup>. Per Cerami rappresenta il «mistero» che «rimane lì, come un monolito, compatto e insondabile», del «perché una persona tranquilla dovrebbe essere tentata dalla tragedia»<sup>33</sup>.

### ***La violenza borghese in confronto a Salò***

Oltre a sondare l’attrazione inconscia del male, Cerami, seguendo l’esempio di Dostoevskij, ambisce come scrittore anche a fornire «interpretazioni dell’età presente»<sup>34</sup>. Ciò permette di analizzare la violenza rappresentata in *Un borghese piccolo piccolo* con due approcci ambedue conducenti all’assurdo, uno sociale e uno metafisico, come proposto da Calvino nella sua presentazione del romanzo. Da un lato, partendo dal titolo, lo si potrebbe collocare all’interno della critica della borghesia di stampa pasoliniana di cui Cerami si fa interprete in *La trascrizione dello*

---

<sup>31</sup> V. CERAMI, *Prefazione*, in ID., *Fattacci. Il racconto di quattro delitti italiani*, Torino, Einaudi, 1997, pp. V-VI.

<sup>32</sup> Ivi, p. VI.

<sup>33</sup> Ivi, p. X.

<sup>34</sup> Ivi, p. VIII.

*sguardo* con cui introduce le sceneggiature di Pasolini raccolte in *Per il cinema*. Mentre Pasolini, secondo Cerami, «vuoi per principio, vuoi per vocazione d’artista, si è sempre rifiutato di descrivere realisticamente l’universo borghese e piccolo-borghese», protagonista della sua opera rimane pur sempre «la rinnegata, ostile, violenta borghesia»<sup>35</sup>. Cerami invece porta la lezione di Pasolini oltre la barriera ideologica autoimposta dal regista quando medita, intervistato da Giordano Meacci, sulla lezione di umanità del maestro di cui fu allievo alla scuola media “Francesco Petrarca” a Ciampino:

Ogni essere vivente, per me, è santo. E questo sentimento sacro nei confronti di tutto il creato forse l’ho ereditato da Pier Paolo. In questo senso mi sento profondamente religioso, anche se poi provo un dolore potente che mi mette in conflitto con la realtà, così da amare e odiare contemporaneamente. Io ho sempre molto amato Giovanni, il protagonista di *Un borghese piccolo piccolo*, altrimenti non avrei mai potuto descriverlo. Eppure, se ci pensi bene, è un assassino e un torturatore. L’essere più detestabile che si possa immaginare<sup>36</sup>.

A ben vedere, ciò che differenzia la sua opera da quella di Pasolini è il suo volersi fare «carico dell’universo piccolo-borghese», mentre per Pasolini si trattò di un mondo «che lui rifiutava ideologicamente; anzi: era *il nemico*»<sup>37</sup>. Nella sua introduzione agli scritti *Per il cinema* Cerami afferma che nell’opera di Pasolini «L’Italia divisa in carnefici e vittime complici fa la sua apparizione in *Salò*»<sup>38</sup>. La sceneggiatura di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* del 1975, paragonata a *Un borghese piccolo piccolo*, potrebbe illustrare la differenza tra un approccio ideologico di rifiuto e uno “umano” – nel senso della sua “sopravvivenza” attribuitogli da Calvino. Il rapporto tra violenza e borghesia nelle due opere può così essere analizzato all’interno di un contesto storico che Cerami descrive come segue:

---

<sup>35</sup> V. CERAMI, *La trascrizione dello sguardo*, in P. P. PASOLINI, *Per il cinema. Tomo primo*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, p. XXVII e p. XXXI.

<sup>36</sup> G. MEACCI, «*La parola si scolpisce sul silenzio*»: ricordando Vincenzo Cerami, op. cit.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> V. CERAMI, *La trascrizione dello sguardo*, op. cit., p. XLVI.

Mercato, consumismo e televisione annullano la centralità del potere, creano anomia, dissolvono le culture particolari in favore di una massificazione che trova identità solo nell'edonismo. Le classi sociali si mischiano per una nuova sistemazione su base meramente economica. Quindici anni cruciali, che vanno dai 'giovani arrabbiati', al Sessantotto, al terrorismo: sono il frastuono di un cambiamento radicale del nostro paese<sup>39</sup>.

A sostegno di tale panorama in sintonia con la cosiddetta "mutazione antropologica" pasoliniana<sup>40</sup>, si possono citare anche le parole usate da Guido Crainz per caratterizzare il passaggio dalla crisi politica ed economica del 1976 alla seconda contestazione del 1977: si assiste secondo lo storico «all'irrompere di un'esplosione inaspettata di violenza e di disgregazione sociale, all'emergere di laceranti fratture generazionali e culturali»<sup>41</sup>. È proprio la crisi generale che si manifesta nell'ultima metà degli anni Settanta a determinare, secondo Domenico Guzzo, l'incubo della discesa sociale della famiglia Vivaldi:

*Un borghese piccolo piccolo* di Mario Monicelli [...] apre così uno spaccato sugli elementi e sui fattori di conflittualità collaterali al dipanarsi della tradizionale matrice 'terroristica' degli anni di piombo; individuando nella crisi esiziale del paternalismo borghese, nell'esaurimento definitivo della teleologia del miracolo economico e nel passaggio dalla 'produzione' al 'consumo' quale primaria categoria del sociale, alcuni decisivi percorsi di accesso e preparazione a quel combinato disposto di violenza politica e creatività diffusa che sarà il 1977<sup>42</sup>.

Se da un lato quindi la crisi della borghesia è sintomatica per la mutazione antropologica e politica che attraversa la società italiana degli anni Settanta, dall'altro lato il romanzo di Cerami nella sua versione filmica segna, come si è visto, la crisi della commedia all'italiana. In questo caso il trattamento della violenza fa parte della

---

<sup>39</sup> Ivi, p. XLV.

<sup>40</sup> Scrive Pasolini il 10 giugno 1974 sul «Corriere della Sera» in reazione al 59% degli italiani che al referendum aveva votato "no" all'abrogazione della legge sul divorzio: «Il 'no' è stata una vittoria, indubbiamente. Ma la indicazione che esso dà è quella di una 'mutazione' della cultura italiana: che si allontana tanto dal fascismo tradizionale che dal progressivismo socialista». Cit. in G. CRAINZ, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2003, p. 505.

<sup>41</sup> Ivi, p. 553.

<sup>42</sup> D. GUZZO, *Un borghese piccolo piccolo: retaggi patriarcali, crisi economica e violenza diffusa all'alba del 1977*, in *Italia 1977: crocevia di un cambiamento*, a cura di E. Taviani, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, p. 71.



risposta cinematografica del genere comico, verso la fine degli anni Settanta, alla violenza politica durante gli anni del terrorismo<sup>43</sup>. Alan O’Leary, in un saggio sul cinema italiano e gli “anni di piombo”, menziona tre film di Monicelli, *Vogliamo i colonelli* (1973), *Caro Michele* (1976) e *Un borghese piccolo piccolo* (1977), che insieme corrispondono alla tendenza del cinema politico di sfruttare due caratteristiche della commedia all’italiana. La prima riguarda la sua essenza di “commedia di costume” e dunque della messa a nudo di comportamenti e attitudini femminili e maschili che possono essere ricondotti a determinati codici sociali. Con la seconda si stabilisce invece un tipo di identificazione che rende il pubblico complice della violenza rappresentata attraverso l’associazione di certe facce iconiche, specie maschili, alla costruzione di un italiano tipico e grottesco, facilmente riconoscibile<sup>44</sup>. Viene dunque da chiedersi se sia possibile paragonare questi due percorsi nella rappresentazione della violenza piccolo-borghese, seguendo la parabola pasoliniana dell’ideologia o quella della commedia umana: ambedue percorsi segnati dalla morte, e all’insegna della mostruosità dell’essere umano. Seguendo il suggerimento che sia l’artificio della morte a mettere alla prova il potere conoscitivo della comicità, si propone a questo punto un’analisi, individuando tre possibili chiavi di lettura delle morti nel libro e nel film: la prima è politico-sociale, in quanto coincide con la violenza che accompagna il rapido cambiamento di una società contadina in una società di consumo con una mentalità piccolo-borghese; la seconda si ispira a *Salò* per analizzare fino a che punto la violenza sia attribuibile a un sadismo di tipo patriarcale; la terza, infine, indaga i limiti posti dalla violenza all’emancipazione femminile e al genere della commedia all’italiana.

---

<sup>43</sup> Le cifre riportate da Crainz rivelano la relativa debolezza della violenza prima dell’esplosione nel 1977: «considerando il periodo fra il 1968 e il 1982, gli atti terroristici di sinistra si concentrano per il 70% fra il 1977 e 1979, e per il 90% fra 1977 e 1982» (G. CRAINZ, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, op. cit., p. 565). Nel 1976 si assiste già al «diffondersi dei conflitti sociali» culminanti nell’uccisione del procuratore generale Francesco Coco e degli uomini della sua scorta a Genova il 9 giugno da parte delle Brigate Rosse» (ivi, pp. 537-38).

<sup>44</sup> A. O’LEARY, *Italian cinema and the “anni di piombo”*, in «Journal of European Studies», 40, 3, 2010, p. 247.

### ***Le morti nel romanzo e nel film***

Come anticipato, si distinguono tre casi di morte nel romanzo – un quarto compare nel film –, che possono essere analizzati con i parametri del realismo borghese e della commedia grottesca sopra descritti. Il primo è il motore della trama, l’uccisione del figlio Mario, che cammina accanto al padre durante una rapina al Monte di Pietà nel giorno del concorso che doveva fare di lui un ragioniere di successo:

Di lì a poco sbucarono in una piazzetta quadrata dove successe quello che successe. Fu insieme un batter d’occhio e un’eternità. Non aveva finito di dire: ‘Mamma’ che già Mario era morto. Un attimo prima o un secolo prima l’urlo di una donna, di quelli che si possono fare solo in falsetto, a spaccagola. Il sangue usciva dai calzoni del ragazzo come da rubinetti lasciati aperti. A ucciderlo furono alcuni colpi d’arma da fuoco (più tardi si venne a sapere che si trattava di fucili mitragliatori in dotazione ai fanti dell’Esercito)<sup>45</sup>.

Il padre di Mario ora si trova a vivere «nei panni di protagonista» un «fatto di cronaca»<sup>46</sup>, mentre fino a quel momento occuparsi della cronaca nera era stato per lui una strategia per credersi «al di là dell’inferno»<sup>47</sup>. Ogni mattina, in attesa del caffè, la cronaca nera è il tema di conversazione preferito dei burocrati del Ministero di cui Giovanni fa parte:

Accadimenti straordinari avvenivano ogni giorno, da trent’anni. Ogni giorno una strage, una faida tragica di famiglia, crollo di dighe, esplosioni di delinquenza, i suicidi più atroci erano al centro dei loro discorsi. [...] Alla fine, sempre, prima di chiudersi nei rispettivi uffici, gli impiegati si trovavano d’accordo che l’istituzione di una sana pena di morte avrebbe messo a tacere definitivamente tutta la violenza di questo mondo<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, Milano, Garzanti, 1976, p. 62.

<sup>46</sup> Ivi, p. 63.

<sup>47</sup> V. CERAMI, *Prefazione*, in ID., *Fattacci*, op. cit.

<sup>48</sup> V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, op. cit., pp. 16-17.

Durante il lavoro il ripudio di un mondo che nel suo totale viene considerato come “il nemico” trova sfogo nella violenza verbale del ceto impiegatizio: «E intanto i colleghi di stanza blateravano e vomitavano la loro rabbia per tutte le ingiustizie di questo schifoso mondo pieno di froci, di comunisti, di drogati e di ministri corrotti»<sup>49</sup>. Nella sicurezza domestica della propria casa Giovanni commenta inoltre le notizie assieme alla moglie, che dello scetticismo ha fatto la sua strategia difensiva: «la signora Amalia si interessava solo delle cose cattive che succedono a questo mondo. Così pareva trovare un pizzico di consolazione e di significato in quella vita spenta che, tutto sommato, aveva però almeno il merito [...] di non essere stata sconvolta dalle più terribili tragedie»<sup>50</sup>.

Ancorarsi alla negatività serve da legittimazione per opporvi un mondo autosufficiente, che trova le sue basi in una struttura patriarcale non più a sostegno del mondo contadino di partenza ma del mondo cittadino e burocrate di arrivo. Giovanni, prossimo alla pensione e pronto a lasciare spazio al figlio, riflette su come lui «da contadino abruzzese morto di fame era diventato, col tempo, un burocrate del Ministero»<sup>51</sup>. Era arrivato in città «per arruolarsi nell’esercito reale. Girò un po’ l’Italia, fece la guerra, si tolse la divisa ed entrò gruppo C al Ministero». Si sente fiero «perché nel suo piccolo aveva contribuito lui stesso a creare quella situazione di privilegio per il figlio e anche per tutti i compagni di scuola». Per Mario ora sarà tutta un’altra cosa: «Nato in città, non avrebbe dovuto avere alcuna malinconia: tutto era lì, a portata di mano: la casa, la famiglia, l’ufficio, la carriera...»<sup>52</sup>.

Forse non è azzardato vedere in questo percorso di ascesa sociale, al di fuori degli schemi della dialettica antifascista e operaia, un’analogia con il dialogo tra un intervistatore e un gruppo di operai che apre la sceneggiatura di *Teorema* (1968), la prima opera di Pasolini che mette in scena la borghesia<sup>53</sup> e alla quale Cerami ha

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 19.

<sup>50</sup> Ivi, p. 27.

<sup>51</sup> Ivi, p. 15.

<sup>52</sup> Ivi, p. 14.

<sup>53</sup> V. CERAMI, *La trascrizione dello sguardo*, op. cit., p. XXIX.

assistito nella scrittura<sup>54</sup>. Allora si potrebbe descriverlo come un processo di “borghesizzazione” determinato da quell’«ordine cannibale»<sup>55</sup> di cui parla Canova per spiegare la centralità della morte nelle commedie di Monicelli. Il personaggio «Intervistatore» pone l’ipotesi che, avendo il padrone regalato la sua fabbrica agli operai, e trattandosi non di «un atto isolato» ma della «tendenza generale [...] di un mondo moderno», abbia offerto «un primo, preistorico, contributo alla trasformazione di tutta l’umanità in piccoli borghesi». Il personaggio «4° operaio» gli risponde che crede «che la borghesia non ci riesca a portare tutti gli uomini in borghesi». Al che l’intervistatore ribatte: «Questa borghesia sta mutando rivoluzionariamente la sua situazione. Se insomma la borghesia arriva ad identificare tutta l’umanità coi borghesi, non ha più davanti a sé una lotta di classe da vincere, non con l’esercito, non con la nazione, non con la chiesa confessionale...»<sup>56</sup>.

Manca infatti completamente in quest’opera di Cerami la lotta di classe, spostatasi tra le mura dell’ufficio del Ministero e ridottasi alla competizione tra piccoli burocrati<sup>57</sup>. Ogni ricordo o testimonianza di miseria viene radicalmente rimosso. La baracca di legno fuori Roma, in una «campagna esangue»<sup>58</sup>, unica superstite del passato contadino, è destinata a essere trasformata «in una casa», secondo la «scommessa» che si è prefissa Giovanni, in quanto capostipite dei Vivaldi, che ha «sudato tutta la vita» per farsela<sup>59</sup>. Il passato proletario vi torna però sotto forma spettrale nella gente che frequenta il cosiddetto «bazar», una «specie di chiosco casa-bottega dove vendevano di tutto» con anche «un banconcino da bar»<sup>60</sup>. Qui Giovanni a colazione osserva

---

<sup>54</sup> G. MEACCI, «La parola si scolpisce sul silenzio»: ricordando Vincenzo Cerami, op. cit.

<sup>55</sup> G. CANOVA, *Figure di un ordine cannibale*, op. cit.

<sup>56</sup> P. P. PASOLINI, *Teorema*, in ID., *Per il cinema*. Tomo primo, op. cit., p. 1081.

<sup>57</sup> Monicelli definisce «la parte dei ministeri» come quella «più spietata»: «Le trame, gli odi, le false amicizie portano alla luce una realtà in cui tutti sono mostri». M. MONICELLI, *La commedia umana*, op. cit., p. 272.

<sup>58</sup> V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, op. cit., p. 7.

<sup>59</sup> Ivi, p. 9.

<sup>60</sup> Ivi, p. 93.

il materiale umano [...] così lontano, in fondo, dai moderni processi della civiltà. Era, per lui, la passerella degli spettri di cinquant'anni prima: gli esemplari di una razza sopravvissuta nei secoli e destinata all'estinzione. [...] Gratta gratta, Giovanni, nella misurazione di quel microcosmo del bazar, sapeva di guadagnare sugli altri almeno qualche centimetro, o, per dirla in altri termini, almeno qualche decennio in più di civiltà<sup>61</sup>.

La negazione delle proprie umili origini assume dimensioni darwiniane quando Giovanni s'immagina i colleghi d'ufficio, «tutti figli di gente così, di gente che man mano che scompariva dalla faccia della terra si faceva più mostruosa, più terribile a vedersi... l'ultimo di loro magari era destinato a morire di linciaggio ad opera del resto degli uomini»<sup>62</sup>. Il popolo del “vinti” è anch'esso presente sulla scena, con la «piccola banda di ragazzini», la «ciurma degli ometti» che quasi travolgono Giovanni mentre marciano in fila indiana, verso la fermata dell'autobus che li porterà a Roma, tutti cantando «a tutta gola un motivetto dello Zecchino d'oro»<sup>63</sup>. Tali reminiscenze neorealistiche di un passato traumatico e contraddittorio non elaborato sono indizi di una violenza borghese che può esplodere in ogni momento.

In una mentalità in cui non c'è spazio per una società civile o per uno Stato in cui riconoscere la garanzia istituzionale del contratto sociale, la violenza, sia psicologica che fisica, diventa una forza che permea tutte le relazioni, concepite puramente in funzione del desiderio del borghese capitalista di soddisfare i propri interessi. Come spiega Kriss Ravetto nella sua analisi di *Salò*, si tratta di una violenza di tipo sadico: il desiderio sadico del borghese capitalista, secondo Nietzsche, non solo mira al privilegio del potere, ma è sempre già iscritto in ogni espressione di potere, e dunque esprime in ogni caso il proprio interesse anche quando questo si maschera come legge universale o morale<sup>64</sup>. Un'istituzione che corrisponde perfettamente a tale visione “interessata” del potere mascherato da un'idea universale è la Massoneria, alla quale Giovanni viene iniziato dal suo capoufficio Spaziani, da

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 94.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 93-94.

<sup>64</sup> K. RAVETTO, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, p. 114.

lui chiamato a intercedere per favorire la carriera del figlio ragioniere. Uno degli episodi con un più elevato grado di comicità sia nel libro che nel film<sup>65</sup> riguarda il rito della cerimonia nella quale Giovanni, alla domanda su cosa deve a sé stesso e cosa deve alla nazione, risponde con improvvisato patriottismo: «Nulla devo a me stesso [...] ma tutto devo alla Nazione, al mio Paese, alla Patria... la mia vita e il mio operato è tutto dovuto per il bene comune del mio popolo... Prima di me viene l'Italia...»<sup>66</sup>.

Il contratto massonico che detta la legge per i «Profani», «la Fratellanza, l'Omertà, l'Amor patrio; i Doveri, i Diritti e le Spietate Condanne contro i Traditori»<sup>67</sup> è una chiara parodia del contratto sociale: dimostra che la legge è schizofrenica e, parlando in nome del padre, della Patria e dello Stato, ne nullifica la sovranità<sup>68</sup>. La presunta normalità di una mentalità borghese in cui è avvenuta la fatale indistinzione – secondo i parametri di Pasolini – tra la purezza dell'innocenza e il male, tra il neocapitalismo e il neofascismo<sup>69</sup>, si palesa quando Giovanni si reca in Questura per il riconoscimento dell'assassino di suo figlio, comportandosi da “profano” in luogo pubblico: «In fondo tutta quella gente dell'ordine era impiegata come lui e anzi non poteva esistere senza il suo Ministero. [...] Giovanni strinse la mano al maresciallo infilandogli il dito indice sotto il polsino della camicia, a mo' di massone. Il poliziotto sussultò e quasi gli urlò di sedersi»<sup>70</sup>. Non esiste dunque per lui nessuna distinzione tra un piano clientelare basato su favori reciproci – «Poteva ben passare, prima o poi, qualche massone. E forse questi gli avrebbe anche fatto da guida e dato dei consigli utili, ma soprattutto lo avrebbe tirato fuori da qualche pasticcio»<sup>71</sup> – e l'ordine legale che funziona per la tutela dei cittadini.

Sempre interpretando il libro in parallelo a *Salò*, si può supporre che Giovanni si trasformi in un sadico Superego, il quale agisce secondo la legge patriarcale

---

<sup>65</sup> A. VIGANÒ invece critica la scena della cerimonia d'iniziazione alla Massoneria nel film perché «la comicità travalica inesorabilmente [...] nel grottesco», in *Il regista che non volle farsi autore*, op. cit., p. 80.

<sup>66</sup> V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, op. cit., p. 32.

<sup>67</sup> Ivi, p. 32.

<sup>68</sup> K. RAVETTO, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, op. cit. pp. 115-16.

<sup>69</sup> Ivi, p. 119.

<sup>70</sup> V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, op. cit., pp. 68-69.

<sup>71</sup> Ivi, p. 68.

consumando e annichilendo ogni possibile piacere al di fuori del proprio desiderio di umiliare e distruggere, e che di conseguenza trasforma la famiglia nello spazio primario della sottomissione al suo volere sadico. Come i libertini in *Salò* non si costituiscono più contro un nemico esterno, così anche Giovanni “internalizza” gli atti di violenza, imprigionando le sue vittime nello spazio intimo della propria abitazione<sup>72</sup>. Privato del figlio, in Giovanni il desiderio di autoaffermazione si sostituisce al desiderio di riproduzione del potere istituzionalizzato. In un simile mutamento, è lecito riconoscere ciò che Pasolini intravedeva come l’istituzionalizzazione della psicosi normativa del fascismo, secondo la quale la legge castra in nome del padre e a favore del padre<sup>73</sup>.

Nel caso di Giovanni-padre di Mario la sua violenza sadica non si rivolge tanto contro il pericolo di essere annichilito dal proprio figlio<sup>74</sup> quanto contro il giovane omicida che ha impedito al figlio di succedergli. In quest’ottica Giovanni non corrisponde quindi completamente a ciò che Pierre Klossowski in *Sade mon prochain* ha chiamato una «mostruosa singolarità», ovvero quella propulsione maschilista a eliminare ogni progenie e differenza che sta alla base dell’estrema espressione di narcisismo sadico<sup>75</sup>. Essendo egli stesso una vittima del desiderio di autoaffermazione di una nuova generazione, non riesce a imporre il proprio potere assoluto, e a negare in questo modo ogni forma di esistenzialismo basato su valori cristiani o umanistici<sup>76</sup>.

Invece di accettare che il delinquente venga condannato dall’apparato giudiziario, Giovanni, riconosciutolo in questura, insegue il colpevole fino alla sua casa – per ironia della sorte proprio di fronte a dove abitano i Vivaldi –, lo colpisce e lo trasporta con la sua Ottoecinquanta fino alla baracca dove lo lega con fil di ferro a una sedia e lo lascia morire: «Un giorno [...] il respiro della vittima si affievolì piano piano come un giocattolo che si scarica. [...] ‘È morto’, disse subito fra sé. Sentì le

---

<sup>72</sup> K. RAVETTO, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, op. cit., p. 132.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 133.

ginocchia mancargli, si lasciò cadere seduto sulla brandina dove rimase un bel pezzo prima di reagire. E reagì a forza di singhiozzi: pianse, pianse, dalla testa ai piedi»<sup>77</sup>.

Giovanni non ha mai accettato il verdetto del capoufficio che «la legge è uguale per tutti i giovani»<sup>78</sup>, suo figlio essendo per lui eccezionale, anzi un «privilegiato» con il diritto di comportarsi in quanto tale. Durante le loro uscite di pesca, il padre aveva insegnato al figlio: «Farai strada, quant'è vero Iddio... Comincerai proprio da dove sono arrivato io, dopo trent'anni di servizio... e tu hai soltanto vent'anni... Un giovane in gamba per davvero pensa al suo avvenire, a nient'altro che a quello e lascia che gli altri s'impicchino»<sup>79</sup>.

Nel libro come nel film, con il secondo omicidio si assiste alla morte di un assassino la cui vittima si è fatta carnefice. Il fatto che egli sia giovane sembra essere l'elemento principale a far innescare la vendetta omicida del padre. Nel corso della storia il figlio esemplare viene messo a confronto con altre tipologie di giovani con sembianze degenerate<sup>80</sup>, giudicati da Giovanni con un moralismo reazionario non idonei al progresso<sup>81</sup>. La lezione di Pasolini può di nuovo essere riportata all'inferno di *Salò*, questa volta messo in relazione dallo psicanalista Massimo Recalcati con la «crisi profonda del processo della filiazione simbolica»<sup>82</sup>. Per Recalcati, *Salò* ha anticipato profeticamente il nostro tempo, dimostrando che «gli ideali si rivelano inconsistenti, salvo quello del godimento (di morte) come fine ultimo della vita»<sup>83</sup>. Il *pater familias* che si identifica con la legge è soggetto a una mutazione che Recalcati,

---

<sup>77</sup> V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, op. cit., p. 102.

<sup>78</sup> Ivi, p. 20.

<sup>79</sup> Ivi, p. 5.

<sup>80</sup> Dice Pasolini a proposito di *Salò*: «La nostra memoria è sempre cattiva. Viviamo dunque ciò che succede oggi, la repressione del potere tollerante, che, di tutte le repressioni, è la più atroce. [...] I giovani sono o brutti o disperati, cattivi o sconfitti...»: *Il sesso come metafora del potere*, in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, tomo secondo, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, p. 2064.

<sup>81</sup> Si veda per esempio il «ragazzino multicolore con la radiolina accesa nelle mani» (V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, op. cit., p. 59) che Giovanni osserva sul tram mentre accompagna il figlio al concorso: «Giovanni pensava e intanto fissava quel ragazzino tutto pitturato e sculettante: quel ragazzino che non sarebbe mai diventato ragioniere, un po' rognoso e molto incivile» (ivi, p. 60).

<sup>82</sup> M. RECALCATI, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 38.

<sup>83</sup> Ivi, p. 26.



sulla scia di Lacan, descrive come l'«evaporazione del padre»<sup>84</sup>. Giovanni non disadempie tanto al proprio compito paterno di trasmissione della legge, ma a quello di trasmettere una legge che sia «umanizzata», che offra il suo senso «non come castigo ma come possibilità della libertà, come fondamento del desiderio»<sup>85</sup>. Lasciando in eredità al figlio il diritto «singolare» di godere dei privilegi che gli ha creato, facendo tanti sacrifici – Recalcati parla di «godimento della legge»<sup>86</sup> –, non gli lascia la libertà di creare una nuova ragione di essere. Idealmente, «nell'ereditare è sempre in gioco anche la trasmissione di un dono che può umanizzare la vita»<sup>87</sup>. Se la tesi del libro di Recalcati è che «l'erede è sempre un orfano, è sempre senza eredità, diseredato, sradicato, privo di patrimonio, lasciato cadere, smarrito. L'eredità non si compie mai come un mero travaso di beni o di geni da una generazione all'altra»<sup>88</sup>, si potrebbe ipotizzare che in *Un borghese piccolo piccolo* chi rimane orfano sia invece il padre, che senza la presenza dell'Altro «muore, appassisce, perde il sentimento stesso della vita, si spegne»<sup>89</sup>. Da cui forse la designazione pasoliniana di «neocrepuscolare»<sup>90</sup> per il romanzo di Cerami.

La privazione del figlio prepara un'altra eliminazione violenta dalla scena pubblica: quella della donna, che proprio negli anni in cui si svolge la narrazione acquista una serie di diritti dal citato referendum sul divorzio del 1974 alla legge sull'aborto del 1978. La morte di Mario stroncherà la madre Amalia, che rimarrà vittima di una trombosi: «Da allora restò seduta sulla sedia di vimini senza più ragione né sentimento, in penombra nel corridoio perché la luce le faceva male»<sup>91</sup>. La sua morte in seguito a quella del figlio – «Amalia era morta. Anche lei. Seduta su una sedia. In silenzio. Rimaneva una muta carcassa, appoggiata sul dondolo di vimini da

---

<sup>84</sup> «Con questa espressione non ho solo commentato la crisi dei padri reali nell'esercitare la loro autorità, ma, più radicalmente, il venire meno della funzione orientativa dell'Ideale nella vita individuale e collettiva» (ivi, p. 20).

<sup>85</sup> Ivi, p. 37.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Ivi, p. 17.

<sup>88</sup> Ivi, p. 16.

<sup>89</sup> Ivi, p. 33.

<sup>90</sup> P. P. PASOLINI, *I giovani che scrivono* (23 dicembre 1973), art. cit.

<sup>91</sup> V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, op. cit., p. 65.

chissà quando»<sup>92</sup> – ha diversi connotati. Da un lato potrebbe essere analizzata come la negazione, all'interno della logica borghese, dell'emancipazione femminile a cui questa madre, la cui unica funzione è quella di nutrire i maschi in famiglia<sup>93</sup> e le sue uniche salvezze il suo scetticismo e la sua fede, non sembra avere nessun accesso. Per tale motivo il suo personaggio rimane anche escluso dal genere della commedia<sup>94</sup>, relegato invece allo spazio dell'ufficio sia nel romanzo sia nell'adattamento cinematografico.

In *Cinema, Gender, and Everyday Space*, Natalie Fullwood analizza in particolare la rappresentazione dell'ufficio nelle commedie all'italiana dal 1958 al 1970, quindi fino all'irrompere sulla scena politica dell'attivismo femminista<sup>95</sup>. Mentre in diverse commedie del periodo le tensioni tra i sessi sul lavoro fanno parte delle trame in cui figura l'impiegato prevalentemente maschio, di classe media e di mezza età<sup>96</sup>, in *Un borghese piccolo piccolo* negli uffici del Ministero le donne sono completamente assenti. La feroce comicità nell'ambiente lavorativo di Giovanni è generata prima di tutto da ciò che Fullwood indica come i tentativi disperatamente comici di «arrivismo» degli impiegati che aspirano a raggiungere l'ideale dell'«uomo di successo» sia in senso economico che in termini di «stile»<sup>97</sup>.

La rimozione della donna dallo spazio sociale ha anche connotazioni sadiche collegate al libertinaggio impudico rappresentato in *Salò*. La reclusione in casa di Amalia, specie dopo la sua infermità, la riduce in condizioni paragonabili a quelle

<sup>92</sup> Ivi, p. 110.

<sup>93</sup> «La signora Amalia, costretta a spostarsi da una stanza all'altra per accudire i suoi due uomini che sembravano aver scoperto all'improvviso di possedere una casa [...] brontolando con una voce ventriloqua, faceva su e giù per la casa una volta con un panino, un'altra con il fiasco del vino, poi con le tazzine del caffè...» (ivi, pp. 26-27).

<sup>94</sup> Monicelli per il film sceglie di farla interpretare da Shelley Winters, un'attrice straordinaria in ruoli comici e tragici, e quindi in grado di combinare le due personalità: cfr. D. YOUNG, *Poverty, Misery, War*, op. cit., p. 39.

<sup>95</sup> Cfr. N. FULLWOOD, *Cinema, Gender and Everyday Space. Comedy Italian Style*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 11.

<sup>96</sup> Ivi, p. 96 e p. 98. Come ricorda Paul Ginsborg, nel periodo 1950-1970, i colletti bianchi formano il settore più in crescita della forza lavoro italiana (cit. in N. FULLWOOD, *Cinema, Gender and Everyday Space. Comedy Italian Style*, op. cit., p. 98).

<sup>97</sup> Ivi, p. 107 e p. 101. Da qui anche la teoria di Giovanni basata sulla sua osservazione che «dentro» l'ufficio «contavano soprattutto due categorie di persone: 'quelli che avevano una cultura' e 'quelli che avevano le conoscenze', fossero capiufficio o uscieri o semplici impiegati» (V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, op. cit., p. 17).

dell'assassino sequestrato dal marito. La cura di Giovanni, che la trascura durante le ore che passa con la sua preda nella baracca, è ambigua, dato che non la fa spostare mai dalla sedia, trattandola come se fosse un corpo oggetto. Il narcisismo sadico del "patriarca" si scaglia anche contro la vittima simbolica della madre, che incarna la riproduzione e forma così un ostacolo al processo di disumanizzazione<sup>98</sup>. L'omelia del prete pronunciata al funerale di Amalia, «Come sono piccoli gli uomini...», in cui il sacerdote sfoga tutta la propria rabbia contro il genere umano tanto da voler invocare «il Diluvio Universale», viene assorbita da Giovanni «come una spugna arida e assetata»: «dai pori spalancati della pelle gli entravano dentro anche i punti e le virgole di quel discorso vibrante e veritiero»<sup>99</sup>.

Trionfa dunque quella mentalità piccolo-borghese neofascista che nella visione pasoliniana invoca a sottrarsi, con violenza ripulsiva, alla contaminazione dell'impuro? Una lettura contraria si potrebbe trovare in Recalcati che, citando la massima evangelica «ciò che esce dall'uomo contamina l'uomo» (Marco 7, 20-23), sostiene invece che «non serve dunque sterminare il nemico come se fosse un batterio, [...]; il male non viene mai solo da fuori; il male più inestirpabile abita il nostro essere»<sup>100</sup>. È quindi ancora possibile ribaltare la discesa infernale del "borghese piccolo piccolo"?

### ***I due finali, ovvero la trasformazione in una «mostruosa singolarità»***

In conclusione, si possono confrontare i due finali, che differiscono per il quarto morto nel film, un giovane ucciso da Giovanni davanti alla casa, colpito con lo stesso strumento usato per stordire l'altro. Si tratta dunque di una ripetizione e di un crudelimento dell'atto omicida, in quanto gratuito e quindi liberato da ogni

---

<sup>98</sup> Cfr. la discussione in *Salò*, nel *Girone della merda*, tra la sig.ra Maggi e Blangis sul matricidio: «Sig.ra Maggi: Non seppi resistere alla tentazione e la uccisi. [...] Blangis: È follia supporre che si debba qualcosa alla propria madre. Dovremmo esserle grati perché ha goduto mentre qualcuno la possedeva una volta? Questo dovrebbe bastare, a dire il vero» (in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, op. cit., p. 2047).

<sup>99</sup> V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, op. cit., pp. 117-18.

<sup>100</sup> M. RECALCATI, *Il complesso di Telemaco*, op. cit., pp. 45-46.

moralismo che impedisca il raggiungimento immediato del godimento sadico della legge. Giovanni completa così la propria trasformazione in quella «mostruosa singolarità»<sup>101</sup> che lo assimila alla trasformazione “antropologica” in atto, secondo Pasolini, nella società italiana degli anni Settanta. All’interno dell’opera di Monicelli, invece, questa quarta morte sigilla quel passo verso l’assurdo di cui parla il regista, e anche Calvino, nella sua presentazione del libro di Cerami. Trattandosi poi di nuovo di un giovane, viene confermata l’ipotesi di una crisi generazionale, dovuta sia a una gioventù “orfana” di padri – tema centrale anche nel film precedente di Monicelli, *Caro Michele*, tratto dal romanzo omonimo di Natalia Ginzburg<sup>102</sup> – sia a una classe di vecchi, essi stessi agenti dell’“ordine cannibale”<sup>103</sup> poiché non lasciano la loro eredità ai giovani. Monicelli in un’intervista ascrive la fine della commedia all’italiana anche al fatto che alla fine degli anni Settanta, con la morte di molti sceneggiatori e attori, veniva a mancare «la linfa per cui i film si fanno»<sup>104</sup>.

Invece, il finale del libro narra il susseguirsi di gesti automatici che preparano a un lento spegnersi del pensionato Giovanni: «riempì la tazzina e con le labbra a punta ci soffiò sopra a circolo. Soffiava e pensava che per una quindicina d’anni tutte le mattine sarebbe stato così»<sup>105</sup>. In questa versione “neocrepuscolare”, la mostruosità è quella dell’indistinzione delle categorie, è quell’insostenibilità delle contraddizioni che, invece di tradursi in “scandalo” (come nell’opera di Pasolini), semplicemente si assopisce nella grigia normalità.

Monica Jansen

**Parole-chiave:** borghesia, Cerami, commedia all’italiana, Monicelli, Pasolini, violenza, 1977.

**Keywords:** *bourgeois*, Cerami, commedia all’italiana, Monicelli, Pasolini, *violence*, 1977.

---

<sup>101</sup> P. KLOSSOWSKI, citato in K. RAVETTO, *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, op. cit., p. 130.

<sup>102</sup> Monicelli in un’intervista dice di aver voluto fotografare, seguendo da vicino il romanzo della Ginzburg, quel momento in Italia del passaggio da una vecchia generazione borghese attaccata a valori morali e sociali arcaici alla rivolta di una nuova generazione che di quei valori si disinteressa completamente: cfr. D. YOUNG, *Poverty, Misery, War*, op. cit., p. 40.

<sup>103</sup> Cfr. G. CANOVA, *Figure di un ordine cannibale*, op. cit.

<sup>104</sup> R. LANZONI, *Atto finale della commedia all’italiana*, op. cit., p. 134.

<sup>105</sup> V. CERAMI, *Un borghese piccolo piccolo*, op. cit., p. 127.

## **Militancy and Revolution in the Art of Gruppo 70's "Visual Poetry"**

*It is customary to identify the Italian neo-avant-garde with the Gruppo 63. Scholars are familiar with its genesis, history, aesthetic choices, ideological debates, and the ideological fracture it experienced at the end of the 1960s, along with the decisions it made in the face of the student and worker movements. However, this prominent current overshadowed another concomitant neo-avant-garde movement that emerged in Italy along with Gruppo 63: visual poetry, represented at the beginning by GRUPPO 70. The Italian contingent played a significant role among the international verbal-visual avant-gardes and merits closer examination.*

*Founded in Florence in 1963<sup>1</sup>, Gruppo 70 designated its work as "poesia visiva", a variation on visual poetry distinguished by its prominent use of collage and its political militancy. Unfortunately, the English language does not distinguish between these two types of poetry, and the term "visual poetry" encompasses both.*

*Despite the potential for confusion arising from the group's name, Gruppo 70's artistic exploration began in the early 1960s, coinciding with that of Gruppo 63 and often sharing similar discussions. Visual poetry establishes a poetics that engages in a dynamic dialogue with the avant-garde movements of the early twentieth century, including Dadaism, Surrealism, and most importantly, Futurism. It also interacts with conceptual art, pop art, action painting, advertising graphics, and propaganda posters. Visual poetry integrates images, drawings, photographs, collages, and words, exploiting the graphic potential of letters. For this reason, Lamberto Pignotti frequently refers to*

---

<sup>1</sup> See note n. 7. Two of the group's leading theorists are Eugenio Miccini and Lamberto Pignotti.

visual poetry as “Technological Poetry” or “Large Collage” differentiating it from traditional collage<sup>2</sup>. Despite the fact that they call themselves poets, these authors are artists as well. Disciplinary critics have difficulty with defining them, as they use visual art (painting, photography, video) as well as words<sup>3</sup>. This synthesis of arts gives rise to a conception of poetry that can be summarised with the concept of total poetry expressed by Adriano Spatola<sup>4</sup>.

Amidst a plethora of poetic experimentations encompassing modalities such as sound, found, random, concrete, automatic, artificial, elementary, and electronic poetry, the 1970s heralded the global emergence of visual poetry, with the Italian movement emerging as a seminal touchstone for artists spanning geographical boundaries. Visual poetry, as an artistic paradigm, advocates for an active engagement of the audience in the process of artistic creation, thereby fostering a mode of communication that prioritizes dialectical interaction. This conceptual framework of visual poetry serves as a countervailing force against the entrenched power dynamics perpetuated by systems of hierarchical information control, as well as the attendant passivity engendered within the public sphere.

Central to the ethos of visual poetry is its oppositional stance against the hegemony of cultural norms promulgated by the establishment. Notably, proponents of this form of poetic expression conceive of poetry as a form of insurgent resistance

---

<sup>2</sup> According to Pignotti and Miccini, as explained by Adriano Spatola, the distinction between the two types of collage lies in the emphasis on the vastness and complexity of the linguistic and figurative content employed in Large Collages. The notion of Large Collage is connected to the realm of mass communication. The layering of various informational levels creates a distinct language that conveys additional meaning, necessitating active participation from the reader to decipher the satirical undertones (see A. SPATOLA, *Verso la poesia totale* [Toward Total Poetry], Salerno, Rumma, 1969, p. 110).

<sup>3</sup> See *Poésure et Peintrie: «d'un art, l'autre»*, Marseille, Exposition organisée au centre de la Vieille Charité, Musées de Marseille, 1993; *Concrete Poetry?*, Amsterdam, Stedelijk Museum, ed. Liesbeth Crommelin, 1970; M. E. SOLT, *Concrete Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1968; R. KOSTELANETZ, *Imaged words & worded images*, New York, Outerbridge & Dienstfrey, 1970.

<sup>4</sup> A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, cited, p. 14: «La poesia cerca oggi di farsi medium totale, di sfuggire a ogni limitazione, di inglobare teatro, fotografia, musica, pittura, arte tipografica, tecniche cinematografiche e ogni altro aspetto della cultura, in un'aspirazione utopistica al ritorno alle origini».

*against the prevailing cultural paradigms, exemplified by the analytical scrutiny of Roland Barthes in his seminal work of 1967, wherein he dissected the logo-technique pervasive within the realm of fashion. Concurrently, in the same epoch, Pignotti's Una forma di lotta: contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica<sup>5</sup> propounded congruent themes, thereby corroborating the convergent ideological underpinnings shared by proponents of visual poetry in their confrontation with established cultural mores.*

*Lamberto Pignotti espouses the notion of art as an inherently democratic conduit, arising from the quotidian fabric of existence. He underscores the endeavors of visual poets in their concerted efforts to engender a broader spectrum of flexibility and emancipation within the realm of communication, thereby contravening the hegemonic semantic and political frameworks of power. These practitioners keenly observe the emergent lexicons of expression, engaging in a dialectical interplay characterized by acts of parody, deconstruction, and challenge. Operating within a democratic ethos, Pignotti extends his analytical gaze towards the realm of advertising messages<sup>6</sup>, discerning therein both the contours of cultural dissemination and the mechanisms of ideological imposition. In this manner, the visual poem assumes the guise of an artistic artifact that eludes facile assimilation by the machinations of the culture industry.*

## **Exploring the Socio-Cultural Landscape of the 1960s: Antecedents to Social Revolutions**

*The 1960s stand as a pivotal epoch in the annals of visual poetry, marked by a confluence of artistic experimentation and socio-political upheaval. Within this milieu,*

---

<sup>5</sup> L. PIGNOTTI, *Una forma di lotta: contro l'anonimato dei prodotti in serie della civiltà tecnologica*, Milano, Mondadori, 1967.

<sup>6</sup> See L. PIGNOTTI, *Sine aethetica, sinestetica: poesia visiva e arte plurisensoriale*, Roma, Empiria, 1990.

*Lamberto Pignotti, often hailed as the progenitor of visual poetry, unveiled his seminal series, Il dissenso<sup>7</sup>, wherein the exploration of political themes assumed paramount significance. Notably, within the eighth installment of this series, Adriano Spatola's incendiary proposition of political poster-manifestos galvanized the artistic landscape, employing a repertoire of provocation, irony, and surprise to subvert entrenched artistic conventions.*

*In Manifesto per il Congo, Spatola orchestrates a jarring montage, melding figures from the colonial era in a tumultuous stylistic homage to Hieronymus Bosch's oeuvre. Through a cacophony of images, the author vehemently denounces Western interventionism in the post-colonial milieu, employing a lexicon infused with the acridity of racism. Emblazoned in capital letters, the manifesto exhorts: «È LA TESTA DI NEGRO CHE BISOGNA COLPIRE E IL NEGRO È L'UOMO CHE DEVE MORIRE» (“It is the black head that must be struck and the black man who must die”), encapsulating the visceral intensity of Spatola's indictment. Moreover, through the evocative imagery of a bloated fish disgorging cadavers and entreaties for liberation, Spatola articulates a scathing critique of colonial exploitation.*

*Similarly, in Manifesto per il Vietnam<sup>8</sup>, Spatola employs collage as a medium of dissent, juxtaposing the imagery of US Marines with grotesque parasitic entities feasting on carnage and excreting radioactive waste. Here, the monstrous amalgamation of insect and helicopter symbolizes the mechanized brutality of warfare, reminiscent of the disconcerting aesthetic of Georges Grosz and the disarticulation of Picasso's Guernica.*

---

<sup>7</sup> In these books the authors are members of the first Florentine verbal-visual group (Marcucci, Miccini, Ori, Pignotti), poets of the Genoese area (Giorgi, Tola, Ziveri), poets “novissimi” who try new experimentations (Balestrini, Giuliani, Porta), poets of the Neapolitan area (Bonito Oliva, Luca, Martini), and Adriano Spatola.

<sup>8</sup> A. SPATOLA, G. LANDINI, *Manifesto per il Vietnam*, in *Poesie visive*, sous la direction de Lamberto Pignotti, Bologna, Sampietro, collection «Il dissenso», n. 8, 1965. *Adriano Spatola is considered the most important theorist of visual poetry.*



*The specter of war loomed large in the artistic consciousness of the 1960s, with Miccini's La legge del napalm<sup>9</sup> offering a trenchant critique of the Vietnam War. By superimposing the title over an advertisement for a luxury Porsche, Miccini exposes the commodification of violence and the complicity of consumer culture in perpetuating imperialist ventures. The irony is multiplied by the sentence of the advertisement "Un lusso per pochi".*

*Likewise, Ketty La Rocca's Bianco Napalm confronts the paradoxical juxtaposition of innocence and carnage, evoking the chemical annihilation wrought by warfare. In the collage, the author uses also a priest's picture who makes easier the link with a "bianco Natal", a comfortable "white Christmas".*

*Beyond the realm of warfare, visual poets engaged with broader socio-political themes. Pignotti's La rivoluzione toglie il dolore navigates the interstices of political discourse and aesthetic contemplation, juxtaposing political lexicon with seductive imagery. This polysemic collage invites the viewer to discern the subversive undercurrents beneath the veneer of beauty, embodying a paradigm of active engagement with the socio-political milieu. The words contrast beauty and also cover the pupil, creating a disturbing effect inspired by Picasso's style. The title of the work refers to the cultural revolution that would take place in a few years.*

*The conveyed message exhibits polysemy, thereby necessitating the active engagement of the spectator in deciphering the interplay between the visual satire embedded within the image and the underlying political subtext. Such interpretive agency underscores the viewer's role as an intellectually discerning participant in the socio-political discourse, thus positioning them not merely as passive recipients of standardized and expedited information, but rather as thoughtful agents of societal transformation. This artistic endeavor exemplifies the prescient consciousness of*

---

<sup>9</sup> For a study of the works of Eugenio Miccini see: E. MICCINI, *Catalogo generale delle opere di Eugenio Miccini*, by Carlo Palli, Colognola ai Colli, Parise Adriano editore stampatore, 2010.

*Gruppo 70, attuned as they were to a profound ideological scrutiny of the prevailing socio-cultural milieu, a trend discernible even amidst the tumultuous landscape of the 1960s.*

*Moreover, the linguistic-cultural-media evolution emerged as a locus of artistic inquiry, as exemplified by Pignotti's *Divampa la guerriglia nel linguaggio*<sup>10</sup>. Here, the juxtaposition of ancient textual fragments with modern typographical repetitions underscores the erosion of linguistic richness in the age of mass media, serving as a poignant commentary on the impoverishment of contemporary discourse.*

*Even amidst the cultural ferment of 1968, visual poets remained attuned to the zeitgeist, as evidenced by Michele Perfetti's sardonic composition *Contestazione calda*<sup>11</sup> (1969). Through the juxtaposition of feminine allure with the iconography of political dissent, Perfetti skewers the commodification of rebellion and the co-optation of radicalism by mainstream media.*

*Furthermore, the specter of atomic anxiety permeated the artistic consciousness, as evidenced by Miccini's *L'Europa domani* and Pignotti's *Un boato enorme*. These works encapsulate the existential dread engendered by the omnipresent threat of nuclear annihilation, underscoring the enduring relevance of visual poetry as a medium of socio-political critique.*

*In sum, the visual poetry of the 1960s represents a confluence of aesthetic innovation and socio-political dissent, bearing witness to the tumultuous currents of an era defined by war, revolution, and cultural upheaval. As artists grappled with the existential angst of the atomic age and the commodification of dissent, visual poetry emerged as a potent medium of resistance, inviting viewers to interrogate the prevailing*

---

<sup>10</sup> For a study of the works of Lamberto Pignotti see: L. PIGNOTTI, *Lamberto Pignotti. Poeta politico. Opere dal 1945 al 1977*, Torino, La Bussola, 1977.

<sup>11</sup> For a study of the works of Michele Perfetti see: M. PERFETTI, *Da ogni punto un altro*, Ferrara, Centro Ipermedia, 1984; ID., *L'eccezione ineffabile (al di qua della parola al di là dell'immagine)*, Ferrara, Comune, 1985; ID., *La bellezza di perdersi nella bellezza*, Ferrara, Cartografica Artigiana, stampa 1990.

*orthodoxy and envision alternative futures. The transition at the end of the 1960s lead to a more constant political commitment in the following years, reaching its peak in the early 1970s.*

## **Exploring the Socio-Political Dynamics of the 1970s: A Decade of Revolutionary Movements**

*The trajectory of visual poetry, originating in the early 1960s, burgeoned into an international phenomenon throughout the subsequent decade, assuming an increasingly socio-political orientation by the 1970s. Concurrent with this evolution, authors coalesced around periodicals bearing titles evincing clear militant intent, such as «Lotta Poetica», «Il Dissenso», and «E/MANA/AZIONE».*

*In tandem with the proliferation of periodicals, the verbal-visual experience of the 1970s attained a heightened ideological resonance, owing in part to the deployment of novel techniques augmenting the expressive potential of visual poetry, notably through the integration of photography.*

### **a) Wars and Violence in the World**

*Within this milieu, certain authors exhibited a heightened sensitivity towards the analysis of injustice, violence, and exploitation. Eugenio Miccini's *Viaggio tra le nuvole* (1971) exemplifies this ethos, employing a collage of images and text to evoke the horrors of the Vietnam War while characterizing visual poetry as a potent instrument of guerrilla warfare.*

*Similarly, Sarenco and Paul de Vree utilized photography as a conduit for conveying ideological messages, with textual elements assuming didactic import in*

*dialogue with the visual register. Sarenco's La famiglia della vittima è stata avvertita<sup>12</sup> (1971) or Intervento (1973) poignantly captures the cold-blooded brutality of guerrilla warfare, while De Vree's Belf(e)ast<sup>13</sup> (1971), Revolution (1972), and Strike (1974) scrutinize global conflicts through an ironic lens.*

*Lamberto Pignotti aptly elucidates the transformative potential of visual poetry, positing it as an agent of societal metamorphosis operating at the nexus of linguistic innovation and class struggle<sup>14</sup>. De Vree's works, characterized by a pronounced ironic tenor, such as Pacem in terris (1973), subvert ecclesiastical iconography to spotlight the inherent dissonance between religious rhetoric and militaristic fervor. The panel refers to the papal encyclical Pacem in terris issued by Pope John XXIII on 11 April 1963 – in which the author represents a military tank placed on the title's letters. The inscription is repeated dozens of times, blurred, as typewritten, and slightly overlapping the characters. The juxtaposition of the symbol of war, the tank, with the ecclesiastical quotation, creates an ironic dissonance.*

*Sarenco's articulation of the artistic and political imperatives underpinning his poetry underscores a pervasive preoccupation with the confluence of politics and aesthetics within the visual poetry milieu. The denunciation of military violence in the world assumes a central thematic locus within the corpus of visual poetry, juxtaposing word and image to incite critical reflection and interrogate prevailing socio-political orthodoxies, as well as a new role for art in the society<sup>15</sup>.*

---

<sup>12</sup> For a study of the works of Sarenco see: SARENCO, *Sarenco. Opere degli anni '60 e '70*, [s.l.] [s.d.].

<sup>13</sup> For a study of the works of Paul de Vree see: P. DE VREE, *Paul de Vree*, Roma, Carucci, 1975; ID., *Verzamelde gedichten*, Nijmegen, Gottmer; Brugge, Orion, 1979.

<sup>14</sup> L. PIGNOTTI, S. STEFANELLI, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto editore, 2011, p. 156: «La poesia visiva scende in campo come un mezzo di trasformazione attiva della società, sia a livello del linguaggio e dei mezzi paralinguistici, sia a livello dell'appoggio alla lotta di classe mondiale (sfruttati contro sfruttatori)».

<sup>15</sup> SARENCO, in *Poesia Visiva. What to do with poetry*, La collezione Bellora al Mart, catalogo mostra a cura di G. Zanchetti, D. Ferrari, Silvana editore, Milano, 2005, p. 54: «Ogni classe, in ogni società divisa in classi, ha i suoi criteri particolari, sia artistici che politici, ma tutte le classi, in tutte le società divise in classi, mettono

*Moreover, visual poets extend their critique beyond the realm of armed conflict to encompass the pernicious influence of mass media and systemic discrimination against women. In this endeavor, they draw upon the concept of the “distancing effect”, as expounded by Bertolt Brecht, to imbue their work with a provocative and disorienting resonance aimed at unsettling conventional modes of perception. Pignotti’s invocation of Kieslowski’s cinematic oeuvre underscores the eclectic array of influences informing the visual poetry movement, which, in its multifaceted engagement with socio-political realities, remains a potent vehicle for dissent and societal critique<sup>16</sup>.*

## **b) Intersections of Cultural Transformation and Political Unrest: The Dynamics of the Cultural Revolution and Terrorism**

*Within the kaleidoscopic milieu of the cultural revolution that swept through the 1960s and 1970s, Lamberto Pignotti embarked on a provocative exploration encapsulated in his series of works titled Living Theatre (1970). Named after the avant-garde theatre company of the era, the title of Pignotti’s series also alludes to the notion of life being theatrically staged, a concept popularized by Guy Debord in his critique of the spectacle-dominated society<sup>17</sup>.*

*In these panels, Pignotti interweaves press photographs capturing political trials, the Vietnam War, and scenes of urban guerrilla warfare with the motif of a theater curtain emblazoned with the words “Living Theatre”. This juxtaposition serves to underscore the theatricalization of real-life violence, blurring the boundaries between reality and spectacle.*

---

sempre il criterio politico al primo posto e quello artistico al secondo [...] ciò che noi esigiamo è l’unità di politica e arte».

<sup>16</sup> See L. CAMEL, *Arte in Italia negli anni '70: opera e comportamento (1970-1974)*, con testi di Elena Di Raddo, Ada Lombardi, Roma, Kappa, 1999.

<sup>17</sup> G. DEBORD, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

Similarly, Sarenco and Paul de Vree intensified their ideological endeavors during this period, crafting artworks that starkly underscored the pervasive violence endemic within society<sup>18</sup>. Emblematic of this trend is Sarenco's Poetical License series, wherein, for example, a segment of public unrest depicting youths wielding sticks against a collapsing policeman is juxtaposed with a minimalistic textual intervention reading "Poetical License" (1972). This juxtaposition serves to inject a note of ironic commentary into the raw intensity of the visual imagery. The same commentary appears in *Transfert* (1974). In the photograph, a young protester, female, wearing a miniskirt, sandals and a short-sleeved blouse is launching a big stone.

Sarenco further aligned himself with the class struggle and student-worker movements through works such as *Avanti Popolo* (1973) and the series *Identificazioni Politiche*, which starkly depict the violence of the "Years of Lead" through mugshot-like portraits.

Eugenio Miccini, another stalwart of the visual poetry movement, directed his ideological fervor towards critiquing symbols of the burgeoning oil economy and evoking scenes of urban warfare. In *Fiamme sulla Città* (1971), Miccini marks the symbols of oil signs on the map of Florence with fiery rings, allegorically alluding to revolutionary aspirations aimed at dismantling the energy-productive apparatus of the city. As in Bianciardi's novel, *La vita agra* (1962), he alludes to a revolutionary plan, consisting of the control of the energy-productive system of the city, dealing with the finality of blowing up the system.

Miccini's *Piano Insurrezionale della Città di Firenze* (1971) reimagines the official map of Florence's master plan, overlaying it with a large red stain reminiscent of blood, inscribed with the phrase "we will have been poets". This evocative imagery conveys a sense of impending revolutionary upheaval, wherein the memory of poetic resistance transcends the violence of the revolution.

---

<sup>18</sup> See F. FEDI, *Collettivi e gruppi artistici a Milano, ideologie e percorsi 1968-1985*, Milano, Endas, 1986.

*Among Miccini's oeuvre, Uragano (1973) stands out for its complexity, wherein an intricate narrative unfolds against a backdrop of popular revolt. Through a collage of phrases juxtaposed atop a marching procession, Miccini elucidates his ideological stance, evoking the forceful impact of the hurricane of ideas upon the West. This composition, characterized by its violent stylistic dissonance, serves as a potent allegory for the tumultuous upheaval of the era.*

*In articulating his stylistic choices, Miccini underscores the inherent violence of transgressing linguistic and artistic traditions, echoing the sentiments of Majakovsky regarding the interplay between style and content in artistic expression. Indeed, the verbal and visual violence woven throughout the works of Miccini and his contemporaries serve to narrate a visceral tale of societal unrest and ideological fervor, wherein artistic expression becomes a potent vehicle for subverting established norms and challenging prevailing power structures<sup>19</sup>.*

### **c) The Magazines: «Lotta Poetica»**

*In 1971, the inception of the magazine «Lotta Poetica»<sup>20</sup> marked a significant milestone in the dissemination of visual poetry on an international scale. Founded in Brescia, Italy, the magazine emerged from a collaborative effort between Sarenco (the pseudonym of Isaia Mabellini) and the Belgian artist Paul de Vree, renowned for his stewardship of the experimental poetry magazine «De Tafelronde» in Antwerp. Italian artists such as Gianni Bertini, Emilio Isgrò, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Michele*

---

<sup>19</sup> E. MICCINI, L. MARCUCCI, *Situazione della nuova poesia in Italia*, in «Lotta Poetica», a. II, n. 11, April 1972, p. 5: «Si tratta di violenza ad ogni livello. Ma per quanto ci riguarda da vicino, come poeti, la violenza è la trasgressione delle norme della tradizione linguistica e stilistica; trasgressione della logica spietata della società opulenta e del suo razionalismo cinico e autoritario».

<sup>20</sup> *Over the years three series of «Lotta Poetica» are printed. The first series is published for four consecutive years, from 1971 to 1975, and consists of 50 issues; the directors are Sarenco and Paul De Vree. The second series begins in 1982, the year of De Vree's death. It is directed by Sarenco and was published until 1984. The third series consists of only two issues, published in 1987 and directed by Sarenco and Miccini.*

*Perfetti, Luciano Ori, and Franco Vaccari, alongside international artists including Jean François Bory, Herman Damen, and Alain Arias Misson, contributed to the publication, endowing it with a distinctly cosmopolitan character*<sup>21</sup>.

*«Lotta Poetica» manifested in three distinct series spanning from June 1971 to November 1987, each characterized by an overtly political-poetic ethos suffused with themes of violence and revolution. The cover design, unaltered across the first twelve issues of the inaugural series, featured an arresting image depicting Gianni Bertini clutching the barrel of a rifle aimed directly at the reader – a gesture emblematic of the publication’s confrontational stance. Implicit in its title was an invocation of warfare or “guerrilla warfare”, a recurring motif emblematic of the artists’ symbology and ethos. Through such imagery, the magazine sought to underscore poetry’s role as a catalyst for revolutionary change, transcending the mere depiction of violence to actively foment societal upheaval.*

*Central to the ethos of «Lotta Poetica» was its steadfast commitment to independence from commercial imperatives, eschewing advertising revenue in favor of financial autonomy. Sarenco articulated the magazine’s resolute autonomy in the editorial, outlining its principled rejection of the official publishing market. In affirming the magazine’s unwavering commitment to autonomy, Sarenco underscored its alignment with the broader struggle against bourgeois cultural hegemony and its solidarity with the vanguard of the working class and student movement*<sup>22</sup>.

*Moreover, «Lotta Poetica» engaged in a polemical critique of the prevailing economic structures within the art world, challenging institutions such as the Venice*

---

<sup>21</sup> *The members of the editorial staff are: Alain Arias-Misson, Gianni Bertini, Julien Blaine, Jean-Francois Bory, Paul De Vree, Jochen Gerz, Sten Hanson, Ewerdt Hilgeman, Bengt Emil Johnson, Peter Mayer, Henry Martin, Eugenio Miccini, Nahl Nucha, Michele Perfetti, Carlo Alberto Sitta, Miroљub Todorovic, Jiri Valoch, Franco Verdi, Nicholas Zurbrugg. See: A. MANGANO, *Le riviste degli anni Settanta: gruppi, movimenti e conflitti sociali*, Pistoia, Centro di Documentazione di Pistoia, 1998.*

<sup>22</sup> *SARENCO, Editoriale 1, in «Lotta Poetica», n. 1, 1971, p. 3: «[...] impostare una battaglia continua a due livelli: a) a livello linguistico per la distruzione delle strutture culturali della società borghese; b) a livello politico a fianco dell’avanguardia della classe operaia e del movimento degli studenti».*



*Biennale and castigating conceptual art for purportedly appropriating elements of visual poetry*<sup>23</sup>. Furthermore, the magazine lambasted pop artists for their perceived complicity in perpetuating consumerist ideology, thereby diluting the potential for ideological subversion<sup>24</sup>. Although we could argue that the cover's image of «Lotta Poetica» is reminiscent of Lichtenstein's painting *Revolver* (1964).

Conceptually conceived as an instrument of artistic guerrilla warfare, «Lotta Poetica» emerged as an integral component of the broader social revolution unfolding during the period. Far from being a passive observer of the era's tumultuous upheavals, the magazine actively participated in the dialectic of protest, positioning art as a potent weapon in the service of revolution. Miccini's articulation of "guerrilla warfare"<sup>25</sup> encapsulates the ethos underpinning the magazine's editorial vision – a commitment to harnessing the full spectrum of visual and verbal communication tools to effect transformative societal change.

Indeed, «Lotta Poetica» emerged as a veritable bastion of resistance against the violence of mass-media saturation, the depredations of capitalist-political power, and the systemic oppression of women – issues that reverberated profoundly within the socio-political milieu of the 1970s. Through its verbo-visual guerrilla tactics, the magazine galvanized a generation of artists and intellectuals, propelling them into the vanguard of a burgeoning cultural revolution aimed at dismantling entrenched power structures and ushering in a more equitable and just society.

---

<sup>23</sup> See, for example, the first article *Poesia visiva e conceptual art/un plagio ben organizzato*, in «Lotta Poetica», n. 1, 1971.

<sup>24</sup> See, among others, the statement by Ketty LA ROCCA: <https://flash---art.it/article/ketty-la-rocca-raffaella-perna/>.

<sup>25</sup> Excerpt from a communication by Miccini and Perfetti at the 5th International BITEF in Belgrade on the theme: *new aspects of international visual poetry*. E. MICCINI, *Situazione della poesia visiva italiana*, Brescia, Firenze, Sarmic, 1972, s.p.: «La Poesia Visiva si scontra con il nemico indirettamente: la Poesia Visiva non si nasconde nei monasteri durante l'infuriare della guerra e neppure passa nelle file del nemico: è un cavallo di Troia [...] La Poesia Visiva, dunque, è guerriglia: e, in quanto tale, si serve non solo della parola o dell'immagine, ma anche della luce, del gesto, insomma di tutti gli strumenti "visibili" del comunicare, e deve necessariamente e progressivamente tendere a trasformare i propri mezzi in quelli delle comunicazioni di massa fino ad impadronirsene per trasformare con essi la società stessa».

## **Charting the Path to Women's Liberation: A Discourse on Emancipatory Struggles**

*The artistic and political endeavors of female authors within the context of Italian visual poetry are intricately intertwined with the broader feminist movement of the nation<sup>26</sup>. Beginning as early as the 1960s, Ketty La Rocca emerged as a vocal critic of the prevailing sexual discrimination prevalent within society. Through works such as *Sana come il pane quotidiano*, La Rocca starkly indicted the systemic exploitation of women, a sentiment vividly conveyed through her juxtaposition of a nude photograph of Brigitte Bardot with an image depicting impoverished children in Vietnam. This juxtaposition served as a trenchant critique of the objectification of women within consumerist culture, exposing the stark dichotomy between the superficial allure of beauty and the grim realities of poverty and exploitation.*

*La Rocca's artistic oeuvre, characterized by works such as *Vergine*, *Dicono che lei...*, *Sono felice*, *Non commettere sorpassi impuri*, *Signora, lei che ama cucinare bene*<sup>27</sup>, continued to dissect the societal constraints imposed upon women, cynically scrutinizing their relegation to subordinate roles within the patriarchal and capitalist framework. Through works like *Elettro...addomesticati*, La Rocca further explored the semantic interplay between "domestic" and "domesticated", employing visual puns to underscore the subtle mechanisms of subjugation embedded within the fabric of society.*

*In the 1970s, Mirella Bentivoglio revisited and expanded upon La Rocca's thematic preoccupations, particularly in her renowned work *Il cuore della consumatrice**

---

<sup>26</sup> *In those times, women were searching for underrepresented female artists that remained anonymous due to gender inequality. Moreover, female art was promoted by publishing houses, such as Edizioni delle donne founded by Anne-Marie Sauzeau. Together with Carla Lonzi and Lea Vergine, Anne-Marie Sauzeau was one of the activists who brought together the political militancy of the feminist movement of the 1970s and the art world. With her texts, Sauzeau also conveyed the theses of internationally important feminists such as Luce Irigaray and Julia Kristeva in Italy. The authors analysed in this section are linked to this movement. For example, Mirella Bentivoglio published a study aimed at highlighting female Futurist artists (M. BENTIVOGLIO, F. ZOCCOLI, *The Women Artists of Italian Futurism. Almost lost to history*, New York, 1997).*

<sup>27</sup> *For a study of the works of Ketty La Rocca see: Poesia visiva: Gruppo 70: omaggio a Ketty La Rocca, a cura di Valerio Deho, Castelvetro, Comune, 2004; ID., *Intermedialità al femminile. L'opera di Ketty La Rocca*, a cura di Elena Del Becaro, Milano, Mondadori Electa, 2008.*

ubbidiente<sup>28</sup> (1976). Here, Bentivoglio dissected the nexus of male and capitalist violence inflicted upon women, symbolized by a heart emblazoned with the word “goose” (oca), bearing a striking resemblance to the iconic Coca-Cola logo. Through this visual conflation of consumerism and commodification, Bentivoglio illuminated the insidious mechanisms of mass-media violence that reduced women to mere objects of consumption, transcending mere sexual objectification to expose the broader social oppression underpinning consumerist culture.

In a manner akin to the disruptive performances of Marina Abramovic, Bentivoglio’s panels served to provoke a sense of disquietude, challenging viewers to confront the pervasive social pressures that consigned women to passive roles within consumerist society. Where Abramovic interrogated the constraints of traditional education, Bentivoglio castigated the insidious indoctrination perpetuated by consumerist ideals, exposing the vacuity of a life defined by materialistic pursuits.

Moreover, the emergence of feminine visual poetry within this milieu represented a concerted effort to address the multifaceted dimensions of social oppression, with Lucia Marcucci’s *L’imprevedibile gioco del destino* (1965) serving as a poignant illustration of the violence inflicted upon women, particularly in conflict-ridden regions. Similarly, Lamberto Pignotti’s *Decomposition series* and Michele Perfetti’s provocative juxtaposition of Lenin’s visage with a bikini-clad female body underscored the intersections of gender, politics, and cultural representation, challenging entrenched notions of female vanity and objectification within the “society of spectacle”. The society’s foundation, the family, is attacked in Lucia Marcucci’s *Buum!*<sup>29</sup> (1972) in which a child imagines the explosion of his family group.

---

<sup>28</sup> For a study of the works of Mirella Bentivoglio see: *Materializzazione del linguaggio*. Magazzini del sale alle Zattere, 20 settembre-15 ottobre, a cura di Mirella Bentivoglio, Venezia, La Biennale, 1978; M. BENTIVOGLIO, E. MAURIZI, *Effetto donna*. Palazzo Oliva, Sassoferrato, 15 luglio-15 agosto 1984, Macerata, Coopedit, 1984.

<sup>29</sup> For a study of the works of Lucia Marcucci see: L. MARCUCCI, *Poesie visive*, [s.l.] [s.d.]; ID., *Lucia Marcucci. Poesia visiva*, Firenze, Studio Inquadrature 33, [s.d.]; ID., *Lucia Marcucci. Poesie visive 1963-2003*, a cura di Lucilla Saccà, Firenze, Centro d’arte Spaziotempo, 2003.

*In essence, the visual poetry of female authors within the Italian context served as a potent vehicle for articulating the struggles and aspirations of women within a society grappling with entrenched patriarchal norms and consumerist ideologies. Through their incisive critiques and subversive artistic interventions, these women not only laid bare the systemic inequalities pervading society but also galvanized a collective consciousness aimed at fostering greater gender equality and emancipation.*

### **Conclusion: Persevering Ideals in Visual Poetry**

*Visual poetry emerged as a compelling conduit for the ideological undercurrents of the tumultuous 1970s, evolving into a militant art form that elevated violence to the status of political ideology. Often, its practitioners espoused left-wing political beliefs, reflecting a deeply ingrained commitment to social change and cultural revolution. They were not merely passive chroniclers of the era's upheavals; rather, they actively participated in and contributed to the ferment of protest and dissent that characterized the period.*

*The creative impetus of visual poetry surged in tandem with the vigor of the protest movements, attaining its zenith during the early 1970s. However, as the fervor of the protest movements waned, visual poetry likewise began to lose the vitality that had distinguished it. While visual poetry persists as a current art form, its most dynamic phase occurred within the experimental milieu of the 1970s, characterized by a fusion of innovative artistic techniques and impassioned socio-political commitment.*

*Despite its ambition to transform popular culture and challenge prevailing socio-political norms, visual poetry found itself marginalized due to its staunch ideological stance against commercialization and mass consumption. This paradox encapsulates the plight of engaged intellectuals of the protest era, who sought to awaken mass consciousness while eschewing conformity to mass tastes and commercial interests.*

*Thus, the depiction of the protest and revolt years by visual poets is characterized by irony, satire, passion, and experimentation. Sensitized to the injustices and violence prevalent in society, groups like Gruppo 70 waged a verbal and political battle for the emancipation of marginalized groups, advocating for equality, justice, and peace. Their vision encompassed an earnest and intellectually stimulating cultural landscape aimed at fostering public awareness and enlightenment.*

*While the ultimate success of visual poetry in effecting societal change may be subject to debate, its enduring legacy endures as a testament to the enduring power of art as a vehicle for social critique and emancipation. Through their tireless advocacy and creative expression, visual poets have bequeathed a legacy that resonates well into the 21st century, underscoring the enduring relevance of their noble struggle for emancipation through art.*

*Stefano Magni*

**Keywords:** Gruppo 63, Gruppo 70, «Lotta Poetica», *visual poetry*.

**Parole-chiave:** Gruppo 63, Gruppo 70, «Lotta Poetica», *poesia visiva*.

## *Natalia Ginzburg e la vera madre*

Natalia Ginzburg attraversa la stagione delle lotte femministe da una peculiare posizione; provando ad incrociare il senso di disappartenenza al presente («il mio tempo non mi ispira che odio e noia»)<sup>1</sup>, lo sguardo creaturale sulla donna («Nessuno come Bergman sa come piangono le donne»)<sup>2</sup> e il culto auratico dell'infanzia che corre in molte sue pagine, emerge un atteggiamento di discorde alterità rispetto a quelle proteste e forse alla protesta sociale in sé: a Ginzburg non piace nemmeno la ribellione all'istituzione familiare del Portnoy di Philip Roth<sup>3</sup>. Si potrebbe dire che nessuna conoscenza preliminare sia particolarmente funzionale ad un approccio simpatetico alle rivendicazioni delle donne e infatti sono parecchie le prese di distanza della scrittrice: i suoi interventi criticano la concezione classista del femminismo, la svalutazione della dimensione casalinga, la rappresentazione dell'uomo come nemico, l'esaltazione del sesso clitorideo<sup>4</sup>, cui si aggiunge probabilmente il fastidio per il femminismo come fenomeno comunicativo di successo. Si tratta di un plesso di problematiche riconosciute

---

<sup>1</sup> N. GINZBURG, *Sento odio e noia per il mio tempo*, in «La Stampa», 1 febbraio 1970 (ora con il titolo *Vita collettiva* in N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, in EAD., *Opere*, a cura di N. Ginzburg, C. Garboli, to. II, Milano, Mondadori, 2000, p. 108. Si veda anche la nuova edizione N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, a cura di D. Scarpa, introduzione di C. Garboli, Torino, Einaudi, 2014, p. 103. Prima edizione dell'opera: N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970).

<sup>2</sup> N. GINZBURG, *Bergman*, in «La Stampa», 5 dicembre 1971 (ora in N. GINZBURG, *Vita immaginaria*, in EAD., *Opere*, to. II, op. cit., p. 531. L'articolo anche in N. GINZBURG, *Vita immaginaria*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2021, pp. 28-32. Prima edizione dell'opera: N. GINZBURG, *Vita immaginaria*, Milano, Mondadori, 1974).

<sup>3</sup> N. GINZBURG, *La madre di Portnoy*, in «La Stampa», 22 marzo 1970. Il riferimento è a PH. ROTH, *Lamento di Portnoy*, Milano, Bompiani, 1970.

<sup>4</sup> N. GINZBURG, *Essere donne è davvero una servitù?*, in «La Stampa», 15 aprile 1973 (poi con il titolo *La condizione femminile* in N. GINZBURG, *Vita immaginaria*, op. cit., pp. 647-53 e in N. GINZBURG, *Vita immaginaria*, a cura di D. Scarpa, op. cit., pp. 133-39); N. GINZBURG, *Il sesso sepolto da troppe parole*, in «Corriere della Sera», 30 gennaio 1976 (poi con il titolo *Il sesso è muto* in N. GINZBURG, *Scritti sparsi*, in EAD., *Opere*, II, op. cit., pp. 1309-14; l'articolo anche in N. GINZBURG, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1900*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2001, pp. 48-53).

dalla critica<sup>5</sup>. Ginzburg del resto non si curerà mai di distinguere le diverse correnti e pronunce del pensiero femminista, in realtà piuttosto articolato al suo interno, considerandolo di fatto una sorta di blocco unitario<sup>6</sup>; nelle pagine della scrittrice non sono presenti nemmeno riferimenti alle lotte americane né a immagini-simbolo italiane (come la famosa copertina dell'«Espresso» del gennaio 1975 che raffigurava una donna incinta crocifissa). Le parole di Dacia Maraini (che uniscono Ginzburg a Elsa Morante) riassumono perfettamente senso e proporzioni di questa distanza: «Elsa e Natalia appartenevano a una generazione precedente al femminismo che per loro era un'ideologia estranea e fastidiosa»<sup>7</sup>.

La difesa della legalizzazione dell'aborto segna il massimo punto di contatto di Ginzburg con tali problematiche; peraltro, seppur da posizione polemica, non si può affermare che la scrittrice abbia rinunciato a sviluppare un preciso discorso; si può invece asserire che lo abbia a più riprese enunciato e formulato, e non per un generico senso d'impegno ma perché la ribellione femminista probabilmente toccava qualche nervatura profonda della sua poetica.

A partire da queste premesse si può considerare la frase centrale del sofferto articolo sull'aborto: «abortire è uccidere»<sup>8</sup>. Ginzburg si schiera a favore della legalizzazione dell'aborto, ma non si nasconde la natura in ultima analisi violenta, seppur particolarissima, dell'atto perché esso risponde a un codice a sua volta

---

<sup>5</sup> S. ANDERLINI D'ONOFRIO, *Feminism and the 'Absurd' in Two Plays by Natalia Ginzburg*, in *Natalia Ginzburg: a voice of twentieth century*, a cura di A. M. Jeannet, G. Sanguineti Katz, Toronto, University of Toronto Press, 2000, pp. 197-225; M. RIZZARELLI, *Ragioni d'orgoglio: Natalia Ginzburg e la condizione femminile*, in «Le forme e la storia», 1, 2017, pp. 185-201; S. WOOD, *Le donne e il teatro in Italia: Natalia Ginzburg, Franca Rame e Dacia Maraini*, in *Il teatro cambia genere*, a cura di M. Morelli, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 19-31.

<sup>6</sup> Per una mappa del femminismo: *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di T. Bertilotti e A. Scattigno, Roma, Viella, 2005; M. A. BRACKE, *Women and the Reinvention of the Political. Feminism in Italy, 1968-1983*, New York, Routledge, 2014; E. BELLÈ, *L'altra rivoluzione. Dal Sessantotto al femminismo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2021.

<sup>7</sup> D. MARAINI in S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Venezia, Neri Pozza, 2018, p. 173.

<sup>8</sup> N. GINZBURG, *Aborto: la donna è sola*, in «Corriere della Sera», 7 febbraio 1975 (poi con il titolo *Dell'aborto*, in N. GINZBURG, *Scritti sparsi*, in EAD., *Opere*, to. II, p. 1300; l'articolo anche in N. GINZBURG, *Non possiamo saperlo*, op. cit., pp. 26-30).

particolarissimo. Per la scrittrice infatti la legge statale deve intervenire una volta che la donna ha deciso di interrompere la gravidanza, non prima; la legge deve consentire alle donne di avere apertamente assistenza medica pubblica (svolgendo cioè funzione puramente vicaria e strumentale, seppur essenziale alla tutela della salute), ma non può sindacare la volontà del soggetto femminile, che discende da una sorgente totalmente altra, anteriore a ogni pensiero e distinguo: «nella zona delle possibilità, nascoste nel grembo delle madri, né la legge né il codice né la società né i governi dovrebbero avere il minimo potere di interferire»<sup>9</sup>. L'aborto viene riportato a un perimetro buio, per riprendere uno degli aggettivi più ricorrenti nell'articolo, inappellabile ed esclusivamente personale: tale scelta si configura come «la più privata, la più anarchica, la più solitaria»<sup>10</sup> (si tratta per certi versi della ripresa delle rivendicazioni di Antigone, colei che difende le scelte personali dalla legge pubblica)<sup>11</sup>. Non sono parole dettate solo dal richiamo dell'attualità: le pronunce polemiche contro la vita collettiva e la dimensione della *polis* erano uno degli elementi di sostrato psicologico-culturale preesistenti allo scottante problema: «Probabilmente nel futuro non ci saranno più famiglie [...] ma ci saranno solo città e collettività»<sup>12</sup>; il mondo contemporaneo distrugge il pensiero solitario e il sesso è solo una pratica illusoria per allontanare l'angoscia<sup>13</sup>.

Soprattutto, le precedenti affermazioni sono per alcuni aspetti consonanti, senza voler stabilire connessioni assolute e vincolanti, con quelle utilizzate da Giorgio Agamben per definire l'*homo sacer*. Per Ginzburg l'aborto consiste, sì, in un atto omicida ma che si presenta come una «uccisione del tutto particolare, e assolutamente

<sup>9</sup> N. GINZBURG, *Dell'aborto*, op. cit., p. 1303.

<sup>10</sup> Ivi, p. 1302.

<sup>11</sup> La figura di Antigone è richiamata da M. A. BAZZOCCHI, *L'estinzione della specie maschile: Caro Michele di Natalia Ginzburg*, in «Narrativa», 40, 2018, p. 111.

<sup>12</sup> N. GINZBURG, *Un bel romanzo*, in «La Stampa», 6 aprile 1969 (poi con il titolo *Cent'anni di solitudine* in N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, in EAD., *Opere*, to. II, op. cit., p. 53; l'articolo anche in N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, a cura di D. Scarpa, op. cit., pp. 46-50).

<sup>13</sup> N. GINZBURG, *Vita collettiva*, op. cit.



diversa da ogni altra specie di uccisione; essa non può essere paragonata a nulla, perché non rassomiglia a nulla»<sup>14</sup>. Similmente, nella definizione di Agamben, «Sovrana è la sfera in cui si può uccidere senza commettere omicidio e senza celebrare un sacrificio e sacra, cioè uccidibile e insacrificabile, è la vita che è stata catturata in questa sfera»<sup>15</sup>; la nuda vita (o vita sacra) è proprio la vita «che costituisce il contenuto primo del potere sovrano»<sup>16</sup>. Sacra, allora è «la vita nel bando sovrano e la produzione della nuda vita è, in questo senso, la prestazione originaria della sovranità»<sup>17</sup>. La *domina* ginzburghiana esercita una *vitae necisque potestas*<sup>18</sup> e stabilisce in questi termini la sua natura biopolitica: «la vita esposta alla morte (la nuda vita o vita sacra) è l'elemento politico originario»<sup>19</sup>.

In questo senso, la madre è dotata di biopotere, può mettere al bando la vita perché “è” vita. Si tratta di una figura la cui essenza che non ammette specificazioni e declinazioni, né tantomeno ideologizzazioni: essa deve rimanere intatta, cieca e senza scopo, utilità o finalità: è assolutamente sovrana, anche di prendere decisioni (legalmente) estreme. Questo nodo concettuale si ripropone quando la scrittrice si sofferma su un tema affine come il sesso, in cui ritornano pure alcune immagini feticcio già presenti nel pezzo sull'aborto (il sesso, come il feto, è «immerso nell'oscurità e nel silenzio»<sup>20</sup>; parimenti: «L'evento sessuale [...] non ha nessun fine, e non vuole averne nessuno. Ma le cose più alte della nostra esistenza [...] non hanno nessun fine visibile e tangibile e quando vogliono averlo, immediatamente appaiono immiserite e avviliti»<sup>21</sup>).

---

<sup>14</sup> N. GINZBURG, *Dell'aborto*, op. cit., p. 1300.

<sup>15</sup> G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, p. 92.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 97-101.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>20</sup> N. GINZBURG, *Il sesso sepolto da troppe parole*, in «Corriere della Sera», 30 gennaio 1976 (poi con il titolo *Il sesso è muto* in N. GINZBURG, *Scritti sparsi*, op. cit., p. 1310; l'articolo anche in N. GINZBURG, *Non possiamo saperlo*, op. cit., pp. 48-53).

<sup>21</sup> N. GINZBURG, *Il sesso è muto*, op. cit., p. 1314.

Così oggetto d'attenzione non è la donna ma “la vita” della donna, la sua natura sacra e assoluta. La vita che Ginzburg rivendica come dominio proprio è *zoè*, la vita biologica, quella delle femministe è *bios*, la vita politica e collettiva (e andrà considerato come il termine “vita” sia così ricorrente nelle opere ginzburghiane). Si tratta di pratiche e perimetri inconciliabili, come già Aristotele aveva indicato; il filosofo infatti «pone ogni cura nel distinguere [...] il despótēs (il capofamiglia)», vale a dire colui che si occupa «della riproduzione della vita e della sua sussistenza, dal politico e schernisce coloro che immaginano che la differenza fra di essi sia di quantità e non di specie»<sup>22</sup>.

Occorre considerare da questo punto di vista tutto il discorso, sui figli *in primis*, ma anche sulla cura della casa e i lavori domestici, difesi non in quanto prerogative genericamente femminili che impediscono alle donne di “essere come un uomo” quanto perché attributi fondativi dell'ontologia materna; se il femminismo ritiene degradante occuparsi dello spazio domestico, tale posizione risulta irricevibile per Ginzburg: «Poiché sono le donne a generare i figli, il peso di accudirli e crescerli tocca soprattutto alle donne. Esiste fra le madri e i figli un rapporto di una qualità particolare, segreto e sotterraneo, un rapporto a cui non si sfugge perché attraversa e confonde insieme le vie delle viscere e le vie dello spirito»<sup>23</sup>.

L'orizzonte di Ginzburg non mira alla Storia bensì parte da un'ontologia della Natura. Significativamente la scrittrice non parla mai di Simone de Beauvoir (nel *Secondo sesso* la donna – per la quale si rivendica comunque la legalizzazione dell'aborto – si riscatta attraverso l'emancipazione professionale e l'impegno)<sup>24</sup> né in fondo le interessano l'arendtiana *vita activa* e la natalità dell'azione: il femminismo è in tal senso vita delimitata, depotenziata, ridotta. La concezione esistenziale praticistica e ideologizzata costringe le donne a corazzarsi, per riprendere un'espressione utilizzata da

---

<sup>22</sup> G. AGAMBEN, *Homo sacer*, op. cit., p. 4.

<sup>23</sup> N. GINZBURG, *La condizione femminile*, op. cit., p. 651.

<sup>24</sup> S. DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

Gianni Celati in una lettera del 1987 a Ginzburg («come siamo corazzati noi uomini, e come si diventa corazzati contro i sentimenti e i gesti affettivi non appena ci si mette a fare la parte degli intellettuali!»<sup>25</sup>). In ogni caso solo la donna, al massimo, può – e ‘deve’ – autotrascendersi per rispondere alle offese della Storia, la madre no:

alle umiliazioni e oppressioni e persecuzioni che la società ha inflitto o infligge alle donne, o agli omosessuali, o agli ebrei, donne e omosessuali e ebrei sono tenuti a rispondere come se umiliazioni e oppressioni e persecuzioni non offendessero soltanto loro ma l’intera collettività degli uomini. Essi sono tenuti a rispondere non con le miserabili combattività dell’orgoglio ingiuriato ma con l’indifferenza ai propri fatti personali e territoriali che contraddistingue la vera e adulta libertà<sup>26</sup>.

Assumere la rivendicazione rivoluzionaria vuol dire entrare in un perimetro desacralizzato, storico, votato a compiti e orizzonti riduttivi, proprio quelli che la donna della *polis* reclama; la definizione seguente è forse molto meno neutra di quanto possa a prima vista sembrare: «Una classe sociale è una comunità di persone che hanno le medesime necessità, le medesime privazioni, i medesimi problemi e disegni»<sup>27</sup>. Si tratta di un punto fondamentale: si consideri all’opposto come per Dacia Maraini le donne siano invece una classe: «Quando si parla di classe nei riguardi delle donne si intende questa situazione particolare che le donne sia povere che ricche hanno in comune: la dipendenza dall’uomo»<sup>28</sup>. Per certi aspetti si può postulare una connessione con l’immaginario femminista di una scrittrice come Goliarda Sapienza, profilo certo non assimilabile *sic et simpliciter* a Ginzburg (molto chiara, per esempio, nell’*Arte della gioia* una propulsività progressista), eppure ferma nel rigetto della maschilizzazione

---

<sup>25</sup> La lettera di G. CELATI a Natalia Ginzburg in D. SCARPA, *Città strada famiglia casa*, in N. GINZBURG, *La città e la casa*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2019, pp. 266-67.

<sup>26</sup> N. GINZBURG, *Siamo tutti diversi*, in «Corriere della Sera», 5 dicembre 1975 (poi con il titolo *Ragioni d’orgoglio* in N. GINZBURG, *Scritti sparsi*, op. cit., p. 1307; l’articolo anche in N. GINZBURG, *Non possiamo saperlo*, op. cit., pp. 43-47).

<sup>27</sup> N. GINZBURG, *La condizione femminile*, op. cit., p. 647.

<sup>28</sup> D. MARAINI, *Perché la donna oggi si ribella*, in «Corriere della Sera», 10 giugno 1973.

della donna (che vuol dire “corazzarla”) e propugnatrice del femminile come regno della *zoè*, ancorato a quella «vitalità più vicina alla carne e quindi alla morte»<sup>29</sup>.

Anche l’articolo su Brigitte Bardot, di solito non considerato nel *corpus* dei discorsi femministi di Ginzburg, si dimostra in questa prospettiva rivelatore. La recensione dell’intervista televisiva concessa dalla famosa attrice francese sottolinea ancora la centralità del ruolo materno nella scrittrice, anche quando sembra negato. Bardot, infatti, preferisce non rispondere a una domanda sul figlio<sup>30</sup>: «il momento più felice è stato quando si è rifiutata di parlare del figlio. Ha dichiarato di non volerlo ‘mescolare alla propria immagine pubblica’. Ha detto: ‘Lo sanno tutti che non cresce con me’. Erano parole di collera, dignità e dolore, il rifiuto di mentire anche solo un minuto, il rifiuto di fingere di assumersi un ruolo materno che non le deve essere congeniale e che non è mai stato il suo»<sup>31</sup>. L’attrice è paragonata a una volpe, astuta e mite:

Le persone appartengono o al regno vegetale, o al regno animale, o al regno minerale. È chiaro che Brigitte Bardot appartiene al regno animale. [...] ho pensato che [...] rassomigliava a una volpe. Si ravviluppava nei bei capelli come una volpe si ravviluppa nella sua coda folta e preziosa. Era molto bella, e aveva le risorse e la grazia di una mite e gentile volpe, che adopera l’astuzia per difendersi dalle insidie, dalle inclemenze e dalle intemperie [...]. Aveva, sui suoi intervistatori, la superiorità delle volpi sulle pietre, sui rovi e sui rettili che abitano le radure. E poiché attualmente gli esseri umani sono o sempre più si studiano di rassomigliare a delle pietre o a dei rovi o a dei rettili, bello e raro era incontrare una volpe<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Carte dattiloscritte di G. SAPIENZA, *Lettera aperta* in L. FERRO, *Contro la donna ‘intelligente come un uomo’. Il femminismo di Goliarda Sapienza*, in *Femminismo e femminismi nella letteratura italiana dall’Ottocento al XXI secolo*, a cura di M. Prevedello, S. Parmegiani, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 209-26. Per l’edizione del testo di Sapienza si veda ora G. SAPIENZA, *Lettera aperta*, a cura di M. Farnetti, Torino, Einaudi, 2018.

<sup>30</sup> Nicholas-Jacques, il figlio che l’attrice ebbe nel 1960 dall’attore Jacques Charrier. Sulla vita dell’attrice si veda B. SINGER, *Brigitte Bardot: a Biography*, Jefferson, McFarland Publishing, 2006.

<sup>31</sup> N. GINZBURG, *La Bardot come un amore*, in «Corriere della Sera», 27 agosto 1974.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

È il ritratto della donna-animale, quasi senza coscienza, istintiva, anti-ideologica e in fondo – a modo suo – protettiva rispetto al figlio: sono le radici mute e cieche, personali, anarchiche e buie che presiedono a questa particolare forma di messa al bando e di “aborto”. Non a caso viene sottolineato e ammirato «l’atteggiamento nei confronti della vita» manifestato dall’attrice, «equanime, sensato, generoso»<sup>33</sup>.

Agli occhi di Ginzburg, Bardot non è una donna corazzata, è una donna-animale e la sua importanza è confermata dalla rilevante convergenza segnica su questa figura: l’animalità rimanda a un famoso passo di *Lessico familiare* sulla suddivisione degli esseri umani nei regni minerali, vegetali e appunto animali<sup>34</sup>, e in ultima analisi anche a quella postura anti-intellettuale che innerva non poche pagine ginzburghiane; infine, BB è l’attualizzazione dell’eroina che per prima nel romanzo moderno non ha scelto la prole come destino primario, vale a dire Madame Bovary (la scrittrice ha tradotto il capolavoro di Flaubert)<sup>35</sup>.

Il tema animale è importante e infatti compare nei testi di una delle figure di spicco del femminismo italiano, Carla Lonzi. Ma nel pensiero di Lonzi – diversamente dall’autrice di *Lessico familiare*, ancora una volta attestata su posizioni altre rispetto al femminismo anche laddove si tocchino i medesimi temi – la donna-animale è un nodo filosofico logocentrico teso a limitarne l’identità e a sottometterla: «Della grande umiliazione che il mondo patriarcale ci ha imposto noi consideriamo responsabili i sistematici del pensiero: essi hanno mantenuto il principio della donna come essere aggiuntivo per la riproduzione dell’umanità, legame con la divinità o soglia del mondo

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> N. GINZBURG, *Lessico familiare*, in EAD., *Opere*, a cura di N. Ginzburg, C. Garboli, I, Milano, Mondadori, 2001, p. 993: «Si faceva a quel tempo, a casa nostra, questo gioco. Era un gioco che aveva inventato la Paola, e lo facevano soprattutto lei e Mario [...]. Il gioco consisteva nel dividere la gente che si conosceva in minerali, animali e vegetali».

<sup>35</sup> G. FLAUBERT, *La signora Bovary*, Torino, Einaudi, 1983.

animale; sfera privata e pietas. Hanno giustificato nella metafisica ciò che era ingiusto e atroce nella vita della donna»<sup>36</sup>.

Gli elogi ginzburghiani all'amatissimo Bergman prima riportati a proposito del pianto delle donne rispondono ad altra grammatica: sapere come una donna piange – e non solo<sup>37</sup> – è saperne cogliere l'essenza animale, vitale, anteriore a determinazioni; in effetti, il regista è descritto come un animale, l'uomo-cicogna<sup>38</sup> (vale a dire l'uomo all'incrocio tra mondo animale e mondo femminile, quasi a configurarsi come un particolarissimo caso di ibrido maschile-lesbico). Si può allora configurare l'ipotesi che una delle problematiche del femminismo venga ribaltata in questi termini: il punto non è essere, per la donna, un uomo; è, semmai, come può, un uomo, essere una donna.

Sotto l'uomo-cicogna risiede l'universo maschile, guardato e rappresentato sempre negli articoli di Ginzburg in modo simpatetico. Si potrebbe dire "eccessivamente" simpatetico, uno sguardo "troppo" comprensivo, come chi guarda e considera un elemento che mai sarà in grado di invadere o impensierire il proprio biopotere di messa al bando del vivente: l'uomo sarà sempre *Nato di donna*, come recita il titolo del libro di A. Rich dal quale trae spunto l'articolo *Donne e uomini*<sup>39</sup>. Del resto, la scrittrice lo dichiara *apertis verbis*: «La differenza fra uomo e donna è la stessa differenza che c'è fra il sole e la luna, o fra il giorno e la notte»<sup>40</sup>. Di qui tutte le attestazioni di riconoscimento: Ginzburg non ha alcuna difficoltà ad ammettere come sia affezionata a un immaginario maschile caratterizzato da una suddivisione paternalistica

---

<sup>36</sup> C. LONZI, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Rivolta Femminile, 1974, p. 17.

<sup>37</sup> «Nessuno come lui sa come le donne si alzano al mattino in angoscia, come si lavano i denti, come camminano scalze per le stanze, come si innamorano e come partoriscono»: N. GINZBURG, *Bergman*, op. cit., p. 531.

<sup>38</sup> Bergman ha «una faccia ovoidale e rosea, la sua figura è quella di una grande cicogna timida»; ivi, p. 532.

<sup>39</sup> N. GINZBURG, *Donne e uomini*, in «La Stampa», 10 dicembre 1977 (l'articolo ora in N. GINZBURG, *Non possiamo saperlo*, op. cit., pp. 89-92).

<sup>40</sup> N. GINZBURG, *La condizione femminile*, op. cit., p. 653.

dei ruoli («sono imbevuta di patriarcato dalla testa ai piedi») <sup>41</sup> e lamenta che il futuro progettato sia senza uomini: «Vediamo donne nuove, forti, libere e piene di coraggio, e finalmente dotate della facoltà di spendere i doni delle proprie energie vitali. Non vediamo uomini; non appare, nello specchio del futuro, nessuna immagine nuova dell'uomo» <sup>42</sup>.

Non a caso Ginzburg interviene su un film che la respinge e l'attrae nello stesso tempo perché tocca alcuni gangli essenziali. Infatti, *Il male di Andy Warhol* <sup>43</sup> «non è bello affatto, però uno lo ricorda e ci pensa» <sup>44</sup>: la scrittrice non si indigna e non si rallegra alla rappresentazione della donna come criminale: le donne nel film sono «potentissime, forti e cattive» <sup>45</sup>. Protagonista della pellicola è una banda di donne che compie omicidi su commissione: l'organizzazione è gestita e amministrata dalla signora Aiken, formalmente estetista ma in realtà leader delle donne killer. Talvolta viene assoldato un uomo, come quando occorre soddisfare la richiesta di sopprimere un bambino affetto da gravi menomazioni: ed è, si noti, «la madre del bambino a volerne la morte» <sup>46</sup>. Quindi la donna omicida entra in un cortocircuito concettuale: da un lato è una metafora estrema del potere della femminilità rivoluzionaria, rigettato dalla scrittrice, tanto che per certi versi sembra quasi condividere la posizione di Warhol: le donne – almeno quelle forti e cattive padrone del mondo – sono “radici di sventura” (simili riflessioni in altri interventi: «immaginare un mondo composto esclusivamente di donne e dominato da loro è impossibile, irrealistico e mortale» <sup>47</sup>). Dall'altro, però, emerge dalla

---

<sup>41</sup> N. GINZBURG, *Donne e uomini*, op. cit., p. 90.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 91-92.

<sup>43</sup> Diretto dall'architetto d'interni e regista Jed Johnson e prodotto da Andy Warhol (cui Johnson era sentimentalmente legato). Titolo originale del film: *Andy Warhol's Bad*, USA, 1977.

<sup>44</sup> N. GINZBURG, *Donne cattive radici di sventura*, in «Corriere della Sera», 22 maggio 1977 (poi con il titolo *Il male* in N. GINZBURG, *Scritti sparsi*, op. cit., p. 1285; l'articolo anche in N. GINZBURG, *Non possiamo saperlo*, op. cit., pp. 73-78).

<sup>45</sup> N. GINZBURG, *Il male*, op. cit., p. 1285.

<sup>46</sup> Ivi, p. 1288.

<sup>47</sup> N. GINZBURG, *Siamo tutti diversi*, in «Corriere della Sera», 5 dicembre 1975 (poi con il titolo *Ragioni d'orgoglio* in N. GINZBURG, *Scritti sparsi*, p. 1308; l'articolo anche in N. GINZBURG, *Non possiamo saperlo*, op.

pellicola una rappresentazione del biopotere animale della madre che non ammette distinzioni valoriali e risulta insindacabile e assoluto. Si ricorderà in proposito, per far convergere un plesso letterario pertinente, che, negli amati romanzi di Ivy Compton Burnett, tra le altre cose «si uccidono lattanti»<sup>48</sup>. E nel film a difendere il bambino è solo una figura uguale e contraria alla madre assassina, vale a dire la «nuora mezza idiota»<sup>49</sup>: il biopotere cieco e animale abita anche qui.

*Andrea Rondini*

**Parole-chiave:** aborto, cinema, donna, femminismo, madre.

**Keywords:** abortion, cinema, feminism, mother, woman.

---

cit., pp. 43-47).

<sup>48</sup> N. GINZBURG, *La grande signorina*, in «La Stampa», 7 dicembre 1969 (ora in N. GINZBURG, *Mai devi domandarmi*, op. cit., p. 94).

<sup>49</sup> N. GINZBURG, *Il male*, op. cit., p. 1289.



***Gli altri intellettuali: la cultura di destra  
e il “Primo Congresso internazionale per la difesa della cultura”  
di Torino del 1973***

I primi anni Settanta in Italia sono teatro, oltreché dei fatti e degli impulsi più noti e discussi, di una parentesi di significativo fermento della multiforme espressione intellettuale che può essere ricondotta genericamente sotto l’etichetta di “cultura di destra”. Tale relativa fortuna, eccentrica rispetto ai sistemi dominanti, e perlopiù trascurata a posteriori, suscitò all’epoca grande interesse nonché il dispiegamento di eccellenti forze critiche impegnate nella sua indagine. «Oltre alle bombe di Piazza Fontana, un secondo “scoppio” ci fu alla fine del ’69: quello della “cultura di destra”»<sup>1</sup>, scriveva appunto Pietro Meldini nel 1973.

Nel giro di un quinquennio, attorno al 1969 si registra il fiorire di diverse iniziative editoriali che muovono in opposizione agli organismi canonici di produzione e distribuzione culturale, che si affianca al potenziamento di intraprese già più o meno apertamente schierate<sup>2</sup>. Il versante della satira appare da tempo presidiato dalle attività del settimanale «Il Candido» e dalla produzione letteraria di Giovannino Guareschi. Dal periodico «Il Borghese», fondato nel 1950 da Leo Longanesi e passato nel 1957 sotto la direzione di Mario Tedeschi che ha impresso alla redazione una linea antiprogressista e

---

<sup>1</sup> P. MELDINI, *Reazionaria. Antologia della cultura di destra in Italia 1900/1973*, Rimini, Guaraldi, 1973, p. 11.

<sup>2</sup> Si potrebbero retrodatare i primi segnali di espansione della cultura di destra al 1964, anno in cui fu organizzato l’“Incontro romano della cultura” (11-14 maggio 1964) promosso dal Centro di vita italiana. L’evento, che si ripeté l’anno successivo, e a cui parteciparono intellettuali conservatori da tutto il mondo, fu l’occasione in cui si ristabilirono i contatti tra la cultura di destra italiana e quelle degli altri paesi, avviando una fervente stagione di traduzione saggistica che caratterizzò gli esordi editoriali di Alfredo Cattabiani e Giovanni Volpe (cfr. G. ACCAME, *La cultura di destra e il caso Plebe*, in *Il parlamento italiano 1861-1988*, vol. XXI, 1973-1976. *Gli anni difficili della Re-pubblica: la crisi politica e il terrorismo*, Milano, Nuova CEI, 1992, pp. 59-60).

conservatrice, germoglia in quegli anni la costola delle Edizioni del Borghese, una casa editrice dedicata alla pubblicazione di testi manifestamente anticonformisti. Sotto il segno della reazione agiscono, inoltre, diversi altri editori minori come il Cen, I libri del No, Trevi e l'Istituto editoriale del Mediterraneo. Alla tradizionale postura di opposizione si somma quindi un vivace slancio proattivo, volto a contrastare l'«egemonia culturale» che «raggiungeva il culmine proprio negli anni Settanta, quando si moltiplicavano le file degli intellettuali “organici”, provenienti dalla borghesia colta, che facevano da tramite a una vera e propria occupazione di aree di potere vecchie e nuove nel privato e nel pubblico»<sup>3</sup>. Nel 1969 viene inaugurata la Divisione Libri dalla neonata editrice Rusconi, l'anno successivo nasce il Sindacato Libero Scrittori Italiani e nel 1971 Claudio Quarantotto fonda il mensile «La Destra», licenziato dalle Edizioni del Borghese. Si registra inoltre la pubblicazione a stretto giro di tre testi destinati a divenire classici della teoria politica di destra, volumi emblematici delle differenti anime della stessa tradizione ideologica: la spinta eversiva, incarnata da Julius Evola che nel 1972 rivede e amplia il suo celebre saggio *Gli uomini e le rovine* (Roma, Volpe, 1972; prima edizione Roma, Edizioni dell'Ascia, 1953); la compagine reazionaria, facente riferimento ad Armando Plebe, autore della *Filosofia della reazione* (Milano, Rusconi, 1971)<sup>4</sup>; quindi la componente più fermamente conservatrice, che si riconosce sotto l'egida del *Manifesto dei conservatori* (Milano, Rusconi, 1972) firmato da Giuseppe Prezzolini.

---

<sup>3</sup> S. COLARIZI, *Un paese in movimento. L'Italia negli anni Sessanta e Settanta*, Roma-Bari, Laterza, 2019, p. 88.

<sup>4</sup> La vicenda politico-ideologica di Armando Plebe è esemplare della relativa prosperità della “cultura di destra” in quel periodo. Formatosi tra le fila del marxismo accademico, nei primi anni Settanta se ne allontana bruscamente, per divenire un teorico della reazione. Nel febbraio del 1972 partecipa a due comitati romani contro la «violenza rossa» nelle scuole e per la libertà agli arrestati a causa del golpe Borghese e accetta da Almirante la candidatura a senatore indipendente del collegio di Torino. Nel giugno dello stesso anno richiede di essere ufficialmente iscritto al Movimento Sociale Italiano (Msi) per ricoprire l'incarico di gestore delle attività culturali. Nel 1973 si fa promotore, collaborando con il torinese CIDAS (Centro Italiano Documentazione Azione Studi), del “Primo Congresso in difesa della cultura”. Dopo il 1976, a seguito della scissione e della fondazione della Democrazia Nazionale – Costituente di Destra (Dn-Cn), si separa anch'egli dal Msi di cui non condivide la patente nostalgia fascista. Per approfondimenti si rinvia nuovamente a G. ACCAME, *La cultura di destra e il caso Plebe*, op. cit.

Una serie di fatti non passata inosservata alle voci militanti tra le file della sinistra culturale, che denunciano e investigano il fenomeno dalle colonne dei propri periodici di riferimento. Nel 1971 «L'Espresso» lancia un'inchiesta sul recente stato di grazia della cultura reazionaria, firmata da Lia Quirici, con la partecipazione di Giuseppe Galasso, Umberto Eco e Juan Rodolfo Wilcock. Altre simili operazioni vengono promosse sulle pagine di «Panorama» (n. 270 del 17 giugno 1971) e «L'Avanti!» (27 giugno 1971).

I tempi sono maturi: Almirante annuncia trionfalmente alla televisione che è stato l'MSI ad eleggere il presidente, i neofascisti picchiano, sparano e denunciano Bianchi D'Espinoza perché sostiene i principi della Costituzione, i magistrati più retrivi agitano la promessa dell'ordine; era dunque logico e giusto che la destra italiana, sentendosi forte e protetta, desse pubbliche manifestazioni di vitalità teorica. [...] Il pensiero reazionario non ha dunque più vergogna di autodefinirsi tale, e questo è senz'altro un segno da considerare. Ma sarebbe troppo meccanico pensare che la situazione politica abbia generato una nuova creatività intellettuale. C'è indubbiamente un fronte che, sostenuto da buoni capitali, si sta organizzando con battage pubblicitario intenso, ma vi stanno confluendo personalità isolate che erano già a destra da molto tempo e che soffrivano come persecutoria la vitalità di una cultura che consideravano estranea ai loro interessi<sup>5</sup>.

Il successo di queste iniziative culturali, nonostante la rivendicata indipendenza, non va considerato separatamente rispetto alle dinamiche elettorali e alla relativa crescita del consenso ai partiti della destra estrema: «il '68 italiano ebbe anche l'effetto di dare spazio e ossigeno, per una sorta di naturale reazione, a partiti che avevano occupato sino a quel momento uno spazio limitato e modesto della politica nazionale»<sup>6</sup>. Le elezioni amministrative del 1971 e le politiche dell'anno successivo vedono un avanzamento dello schieramento Movimento Sociale Italiano-Destra Nazionale (Msi-Dn) che colleziona l'8,7% alla Camera (56 deputati) e il 9,1% al Senato (26 senatori), quasi raddoppiando i consensi del 1968, senza dimenticare lo stallo nell'ascesa del

---

<sup>5</sup> U. ECO, *L'industria della cultura di destra*, in ID., *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 175-81, cit. alle pp. 175-76.

<sup>6</sup> S. ROMANO, *Un personaggio in cerca di autori*, in G. DE TURRIS, *I non-conformisti degli anni Settanta. La cultura di destra di fronte alla «contestazione»*, Milano, Ares, 2003, pp. 5-13, cit. a p. 7.

Partito Comunista Italiano (Pci) che ottiene il 27,2% dei voti, con un incremento dello 0,3% rispetto alle precedenti politiche<sup>7</sup>. Sebbene, quindi, osservato a distanza, entro l'orizzonte dell'eredità degli anni Sessanta, questo *exploit* della cultura di destra mostri contorni coerenti e origini non oscure, agli occhi dei coevi assunse i tratti della sorpresa:

Chi l'avrebbe mai immaginato che i topi di fogna sarebbero diventati topi di biblioteca? L'effetto fu comunque grandioso: vennero scritti saggi, promosse inchieste, organizzati dibattiti su quella che pareva l'inversione in atto di una trentennale tendenza; per quasi due anni non si fece che parlare di "restaurazione culturale"<sup>8</sup>.

Nella promessa di un nuovo corso culturale trovano accoglienza e risposte le esigenze di quella gioventù che va alla ricerca di un'identità forte, non riconoscendosi nell'evoluzione dei movimenti eversivi post-Sessantotto e parte del serbatoio di malcontento formatosi alla fine della Seconda guerra mondiale, covato in seno alla medio-alta borghesia italiana. Prende forma così un progetto culturale che si rivolge sia agli "ex" e ai "neo" fascisti più convinti sia ai moderati di destra – la proverbiale "maggioranza silenziosa" –, ugualmente insoddisfatti:

Il fenomeno della cosiddetta "restaurazione culturale" era un sintomo: un sintomo dell'esistenza di una fetta cospicua di uomini di cultura di vecchio stampo (anche se aggiornatissimi nello strumentario e nelle tematiche) che, caduto il fascismo, non avevano ritenuto necessaria una ridefinizione del loro ruolo nella società e della loro funzione [...]; un sintomo soprattutto, della "crisi di identità", del reale, diffuso disagio degli intellettuali, cioè, ancora una volta, di una parte della classe media<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Le fonti per i dati elettorali e le rispettive analisi sono il sito Istat ([www.istat.it](http://www.istat.it)) e P. CORBETTA, M. S. PIRETTI, *Atlante storico-elettorale d'Italia (1861-2006)*, Torino, Zanichelli, 2008.

<sup>8</sup> P. MELDINI, *Reazionaria*, op. cit., p. 12.

<sup>9</sup> Ivi, p. 13.

L'insoddisfazione dei ragazzi arrabbiati e degli irriducibili del Ventennio è uno dei fili conduttori delle interviste che l'allora giovane giornalista militante Gianfranco De Turrís condusse tra il 1968 e il 1972 per la rivista «Il Conciliatore». Nel numero di luglio-agosto del 1968, interrogato sulla condizione di intellettuale di destra nel dopoguerra, Giovanni Volpe dichiara: «Dalla fine della guerra in poi, io, come tanti uomini e tante donne, mi sono sentito quasi esule nel mio paese e sempre più estraneo al mio tempo; ma non rassegnato»<sup>10</sup>. Dalle interviste emerge inoltre con evidenza il consolidamento graduale che la cultura di destra come entità concreta raggiunge tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. La posizione degli intervistati, tutti intellettuali allineati, posti di fronte al quesito a proposito dell'esistenza, delle condizioni di salute e delle prospettive di una cultura di destra, muta dal netto scetticismo verso una sempre più convinta dichiarazione di appartenenza. «Mi chiede se esiste una cultura "impegnata" di destra. Direi di no»<sup>11</sup>, risponde nel luglio del 1968 Giovanni Volpe; del pari Giuseppe Prezzolini nel febbraio del 1970 afferma: «Per ora non vedo la cultura di destra. Ci sono degli uomini colti di destra»<sup>12</sup>. Nel novembre del 1971, Armando Plebe dichiarerà invece: «Proprio le sinistre, le quali credevano con il termine di "destra" di screditare tutta l'ala avversa della politica italiana, con il loro comportamento che diventa sempre più impopolare, hanno finito con il nobilitare tale termine. Al giorno d'oggi dirsi di destra è una cosa che comincia a far piacere»<sup>13</sup>.

Non è certo un caso che «la necessità di un supporto culturale adeguato ad affrontare i problemi del mondo moderno»<sup>14</sup> figure tra le proposizioni del "Primo Congresso per la difesa della cultura", organizzato tra il 12 e il 14 gennaio del 1973 a

---

<sup>10</sup> G. DE TURRIS, *I non-conformisti degli anni Settanta. La cultura di destra di fronte alla «contestazione»*, op. cit., p. 33.

<sup>11</sup> Ivi, p. 30.

<sup>12</sup> Ivi, p. 132.

<sup>13</sup> Ivi, p. 289.

<sup>14</sup> *Presentazione*, in *Intellettuali per la libertà*, Atti del Primo Congresso internazionale per la difesa della cultura, Torino 12-14 gennaio 1973, Torino, CIDAS, 1973, pp. 9-10, cit. a p. 9.

Torino dal Centro Italiano di Documentazione Azione e Studi (CIDAS), dedicato al tema della libertà di espressione e intitolato *Intellettuali per la libertà*. Il simposio torinese rappresenta infatti una valida specola per l'osservazione del fenomeno di espansione della cultura di destra nei primi anni Settanta, non solo per il prestigio di alcuni dei relatori e per il taglio internazionale dell'appuntamento, ma soprattutto perché offre una sintesi tanto delle potenzialità quanto delle criticità della proposta di restaurazione, che la condurranno, dopo l'ascesa, a un rapido declino. Il vario novero dei relatori conta una trentina di ospiti italiani e stranieri: scrittori e artisti (oltre ai più noti Giuseppe Berto, Eugene Ionesco e Vintilă Horia, partecipano Sigfrido Bartolini, Hans Habe, Julius Evola, Armin Mohler, Michel Mourlet, Saint Paulien, Ricardo Paseyro), giornalisti e critici militanti (Carlos Arean, Alain De Benoist, Gabriel Marcel, H. Joachim Maitre, Antonio Manfredi e Primo Siena), accademici (Pierre Debray-Ritzen, Marino Bon Valsassina, Frederic Deloffre, Marino Gentile, Pietro Grasso, Ernesto Massi, Thomas Molnar, Armando Plebe, Sergio Ricossa, Virgilio Titone) e politici (Emilio Garrigues y Diaz Canabate). All'evento aderiscono inoltre, presenziando o inviando messaggi di supporto, vari altri attori della scena culturale del periodo, tra cui Diego Fabbri, Fausto Gianfranceschi, Francesco Grisi, Jaques Laurent, Dominique Jamet, Jean Mabire, Claudio Quarantotto, Gaetano Rasi, Paul Serant, Ernst Topitsch, Vittorio Vettori e Giovanni Volpe.

L'idea alla base della tavola rotonda, accolta non senza aspre polemiche<sup>15</sup>, già dalla scelta dello statuto fa causticamente eco al ben più celebre esempio del "Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura" di Parigi del 1935, da cui è ripreso lo scopo di produrre un discorso antagonista contro ogni forma di dominio

---

<sup>15</sup> Un acceso dibattito a favore e contro la riunione degli intellettuali di destra agita i periodici locali e nazionali già dall'estate del 1972 e si protrae fino all'aprile dell'anno successivo. A Torino, a Convegno in atto, viene organizzata una manifestazione di protesta che riunisce migliaia di giovani sotto la bandiera dell'antifascismo e che si chiude con un epilogo violento: 19 ordini di cattura per tentato omicidio e uso di esplosivi ai danni delle forze dell'ordine (cfr. *Diciannove ordini di cattura per gli incidenti di Torino*, in «Corriere della sera», 30 gennaio 1973, p. 2).

culturale, a partire però da presupposti ideologici radicalmente divergenti. I principali intendimenti sono: «analizzare le attuali condizioni della cultura e proporre, in libero dibattito, la difesa e il rinnovamento, attraverso il suo riscatto dall'assoggettamento alla politica»<sup>16</sup>. Al di là della volontà di porsi in difesa di un oggetto quale la cultura promuovendone la spoliticizzazione, istanza di per sé sempre problematica<sup>17</sup>, fin dal *Manifesto* l'iniziativa si autoproclama in reazione all'«attuale crisi della cultura [la quale] sorge [...] dalla confluenza di un suo decadimento interno e di una sua strumentalizzazione [...] da parte del dirigismo marxista»<sup>18</sup>.

Presupponendo uno stato di emergenza della cultura internazionale, la cui libertà sarebbe minacciata dalla barbarie del conformismo, il Congresso intende discutere le strategie per muovere verso la sua salvaguardia. L'azione è volta, perciò, a ribaltare l'equazione "cultura=sinistra", opponendosi al cosiddetto regime culturale e rivendicando un'appartenenza e un nuovo spazio d'azione<sup>19</sup>.

Tale scontro diviene perciò tema centrale di vari interventi al Congresso e assume i contorni linguistici violenti di una guerra. Il filologo francese Frederic Deloffre nel suo discorso dal titolo *La rivoluzione culturale: condizioni di resistenza* ripercorre per punti l'organizzazione e lo svolgimento di quella che definisce una «guerra non

---

<sup>16</sup> *Manifesto*, in *Intellettuali per la libertà*, op. cit., p. 11.

<sup>17</sup> Sui pericoli del concetto di "difesa della cultura", già dal dopoguerra parecchio in voga in Europa, aveva ragionato Jean Paul Sartre nel discorso al Congresso mondiale per il disarmo e la pace di Mosca del 9-14 luglio 1962: «Voi conoscete questo gioco di bussolotti: si pretende di difendere la cultura mentre, in verità, la si mobilita; si dichiara ai quattro venti che si fa la guerra per salvarla mentre, in verità, essa è completamente sottomessa agli interessi guerrieri» (J.-P. SARTRE, *Coesistenza pacifica e cultura*, in ID. *Il filosofo e la politica*, Roma, Editori Riuniti, 1964, pp. 239-48, cit. a p. 243).

<sup>18</sup> *Manifesto*, art. cit., p. 11.

<sup>19</sup> Sollecitato a proposito del fatto che dopo la Seconda guerra mondiale l'establishment dei *maîtres-à-penser* europei sia apparso dominato da temi e valori tipici di un orientamento di sinistra, Galli della Loggia commenta: «Quale intellettuale di rilievo pubblico poteva o voleva essere definito di destra? E non già perché a destra non ci fossero che analfabeti, ma perché anche cose culturalmente interessanti o addirittura pregevoli, solo che avessero un sentore di destra, venivano ostracizzate e circondate dal silenzio dei media, della radio, della televisione. [...] Il fatto è che in Italia la cultura di destra era delegittimata, perché veniva immediatamente schiacciata su posizioni di tipo reazionario e fascista» (E. GALLI DELLA LOGGIA, in *Intervista sulla destra*, a cura di L. Caracciolo, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 134-35).

convenzionale»<sup>20</sup> per il ribaltamento del sistema. Facendo ricorso a un gergo militaresco propriamente fascista, il nemico, il cui monopolio rappresenterebbe la cessazione di ogni libertà, è descritto come una potenza in vistosa crisi, equipaggiata di armi ideologiche desuete dimostrate ampiamente fallimentari. Le contestazioni e i movimenti di eversione incarnano un diffuso e distruttivo desiderio di morte, il marxismo è filosofia incompatibile con la realtà e l'egualitarismo una forma di brutalità tanto quanto l'antifascismo, considerato un disvalore. Per qualificarsi a questo proposito, Giuseppe Berto conia infatti la categoria di "afascismo", «cioè un'avversione al fascismo così intima e completa da non poter tollerare l'antifascismo, il quale, almeno così come viene praticato dagli intellettuali italiani, è terribilmente vicino al fascismo»<sup>21</sup>.

Ai giovani delle piazze si imputa la contraddizione di protestare in pubblico e consumare le merci del capitale in privato, di essere votati all'ozio, abitudine caratteristica pure del sistema universitario, anch'esso soggetto a un verticale decadimento. Alla religione della comunità è sostituita quella dell'individuo, in una linea marcatamente aristocratico-gerarchica, sotto il vessillo della meritocrazia. Quest'ultimo sarà uno dei temi centrali del "Secondo Congresso in difesa della cultura" tenutosi dal 27 al 29 settembre del 1974 a Nizza, intitolato *Conoscenza per la libertà*.

Più rilevante per numero di partecipanti (53 solo i relatori e altrettanti coloro che inviarono messaggi pur non partecipando fisicamente) e maggiormente articolato (strutturato in cinque differenti sessioni tematiche), il secondo appuntamento vede al centro del dibattito il rapporto tra progresso dei saperi e libertà. Si legge infatti nel *Manifeste* che «le deuxième Congrès International pour la Défense de la Culture se propose de mettre l'accent sur l'importance fondamentale d'une connaissance

---

<sup>20</sup> F. DELOFFRE, *La rivoluzione culturale: condizioni di resistenza*, in *Intellettuali per la libertà*, op. cit., pp. 41-50, cit. a p. 46.

<sup>21</sup> G. BERTO, *Fascismo, antifascismo, afascismo*, in *Intellettuali per la libertà*, op. cit., pp. 89-91, cit. a p. 89.



*rationnelle, objective et sans préjugés, comme garantie essentielle et indispensable de la liberté»<sup>22</sup>.*

Tra i temi affrontati a Torino torna poi, come un *Leitmotiv*, la questione dell'opposizione nostalgica del glorioso passato al presente disfatto. Ai giovani parricidi si propone perciò di reinterpretare altrimenti il conflitto generazionale:

Paternità vuol dire, sì, avere alle proprie spalle qualche cosa che continua, ma averlo soprattutto come l'indicazione di un compito; poiché, per la stretta affinità che vi è tra il padre e il figlio, il figlio non ha da riprodurre e ripetere l'azione del padre, bensì da vivere, sull'esempio paterno, il proprio tempo con la maggiore intensità possibile: non nella maniera parassitaria della cultura di sinistra, per cui la tradizione è il fantoccio che si adopera per rimediare alle proprie deficienze, ma invece come la assunzione integrale di una responsabilità nuova e totale<sup>23</sup>.

Adottando un linguaggio autoreferenziale, gli intellettuali al Convegno si destreggiano tra critica dello *status quo* – attitudine di gran lunga preponderante – e avanzamento di istanze che si pongano, però, in continuità con un certo passato perduto, eletto a modello e rimasticato per rinnovarne l'*appeal* nel presente. Il diplomatico spagnolo Emilio Garrigues parla di «distruzione del tradizionale concetto del tempo come articolazione del Passato-Presente-Futuro al fine di instaurare un presente onnipresente e totale»<sup>24</sup>.

Oltre alle posizioni finora passate in rassegna, non nuove e anzi radicate in una tradizione ideologica ben consolidata<sup>25</sup>, gli Atti del Congresso si fanno anche latori di

---

<sup>22</sup> *Conoscenza per la libertà*, Atti del Secondo Congresso internazionale per la difesa della cultura, Nice 27-29 settembre 1974, Torino, CIDAS, 1975, p. 15.

<sup>23</sup> M. GENTILE, *L'origine e il significato del concetto di sinistra*, in *Intellettuali per la libertà*, op. cit., pp. 61-65, cit. a p. 65.

<sup>24</sup> E. GARRIGUES, in *Intellettuali per la libertà*, op. cit., pp. 27-32, cit. a p. 28.

<sup>25</sup> Per una ricostruzione della tradizione di pensiero della destra culturale, a cui gli interventi al Convegno torinese si rifanno, si veda M. CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, Milano, nottetempo, 2022.

altre istanze, più o meno consapevolmente evocate, che risultano paradigmatiche del contesto storico proprio dei primi anni Settanta:

Il secolo passato, gli uomini potevano credere di essere in grado di sapere dove l'umanità si sarebbe diretta, perché pensavano che si potesse prevedere il futuro storico. Da allora, tutto vacilla. [...] Tutto è messo a nudo. Nei libri, come negli sguardi dei nostri vicini, è il nostro smarrimento che si riflette. [...] Se ci sono dei maestri che ci possono illuminare, dove sono e perché non si fanno intendere? Gli alimenti terrestri mancano in tre quarti del mondo, gli alimenti spirituali mancano in tutto il mondo. E se il problema del cibo, e se il problema economico potesse essere risolto, la ricchezza od il pane assicurati non sarebbero sufficienti, non placerebbero la nostra fame<sup>26</sup>.

Depurato dagli eccessi retorici, l'intervento risulta comunque pervaso da un cupo catastrofismo e tradisce il senso di crisi che ammantava quel torno d'anni. Ionesco coglie sia l'instabilità e il sentimento della fine sia l'atomizzazione della società, che si sta avviando irrimediabilmente verso un processo di progressiva polverizzazione. Si pensi alle diffuse tendenze da cui il conio delle locuzioni "decennio dell'io" e "democrazia del narcisismo", e per cui si è parlato di "individuo in fuga dal sociale"<sup>27</sup>. Lo stesso individualismo, qui tratteggiato negativamente quale fonte di una lacerante lotta *omnium contra omnes*, verrà riabilitato nel corso della seconda edizione del Congresso da altri relatori, in opposizione virtuosa alla concezione sociale dell'uomo-massa<sup>28</sup>:

La rivolta contro la dialettica è anzitutto la rivolta dell'individuo che, dopo tanto imperversare di ideologie collettivistiche, si accorge finalmente che, se non si rispetta e si valorizza la singolarità di ogni uomo, non vi può essere né felicità né autentico sviluppo dell'intelligenza individuale, che è il tipo d'intelligenza che distingue l'uomo dagli animali<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> E. IONESCO, *La cultura minacciata*, in *Intellettuali per la libertà*, op. cit., pp. 79-84, cit. alle pp. 79-81.

<sup>27</sup> T. WOLFE, *The 'Me' Decade and the Third Great Awakening*, in «New York», 23 agosto 1976.

<sup>28</sup> Sull'individualismo come tratto essenziale della prospettiva antimaterialista si rinvia ancora a M. CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa*, op. cit.

<sup>29</sup> Il brano citato è uno stralcio dell'intervento di Plebe, dal titolo *La rivolta attuale contro la dialettica*, tenuto al "Secondo Congresso in difesa della cultura" di Nizza (in *Conoscenza per la libertà*, op. cit., pp. 197-200, cit. a p.

Sullo stato che agitava gli anni Settanta, Giovanni Moro ha scritto che ciò che dava consistenza problematica a quella crisi era «la circostanza che il Paese non poteva andare né indietro né avanti: la crisi, cioè, consisteva nel fatto che un profondo cambiamento era nello stesso tempo necessario e impossibile»<sup>30</sup>. Questa natura dicotomica tra “creazione” e “distruzione” emerge tra le righe delle relazioni torinesi, caratterizzate da un certo quale presentimento di cambiamento e dall’affannarsi nell’immaginazione di un imminente rivoluzionario futuro tutto da scrivere, che si assommi al disfacimento del presente. Il filosofo Thomas Molnar prefigura con fiducia una «grande trasformazione» che dovrà permettere «all’umanità di lanciarsi alla pacifica conquista dell’universo»<sup>31</sup>.

Ciò malgrado, il versante progettuale rappresenta senz’altro un profilo di debolezza dell’impresa. Pur prefiggendosi l’obiettivo di isolare i principi costitutivi positivi della cultura di destra al fine di descriverne l’essenza, anche il contributo di chiusura firmato da Armando Plebe non riesce a superare il polo tipico dell’antagonismo. La fase attiva non trova soluzioni concrete e l’argomentazione svela i suoi limiti, in special modo quando Plebe indugia nella definizione dei cardini della svolta culturale intorno ai generici concetti di «semplicità», «chiarezza» e «ordine»<sup>32</sup>. Come già altrove – «la cultura di destra si propone di produrre libri trasparenti nelle proprie idee e palesi nei propri sentimenti»<sup>33</sup>, dichiara sempre Plebe –, il discorso collassa verso quel genere di retorica che Furio Jesi descriverà con la felice formula «idee senza parole»<sup>34</sup>, mutuata da Spengler:

---

200).

<sup>30</sup> G. MORO, *Anni Settanta*, Torino, Einaudi, 2007, p. 50.

<sup>31</sup> T. MOLNAR, *La cultura sta cambiando natura?*, in *Intellettuali per la libertà*, op. cit., pp. 15-20, cit. a p. 16.

<sup>32</sup> A. PLEBE, *Che cos’è la cultura di destra*, in *Intellettuali per la libertà*, op. cit., pp. 162-65, cit. a p. 163.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> F. JESI, *Cultura di destra. Il linguaggio delle «idee senza parole»*, Milano, Garzanti, 1979, p. 6.

Questo linguaggio per luoghi comuni di provenienza aulica è dichiarato *modello di chiarezza*, si dice che *tutti lo capiscono* [...]. Non ha rapporto con la ragione, né con la storia: nasce da roba di valore che viene chiamata il passato, ma che è così storicamente indifferenziata da poter circolare nel presente. [...] È l'elemento più caratteristico e diffuso della cultura di destra: possiede tutta la sua oscurità che è dichiarata chiarezza, tutta la ripugnanza per la storia che è camuffata da venerazione del passato glorioso, tutto il suo immobilismo veramente cadaverico che si finge forza perenne<sup>35</sup>.

Se l'iniziativa inaugurata a Torino con questo Congresso vive ancora per una sola ulteriore edizione, in breve tempo anche il fenomeno espansivo della cultura di destra in Italia perde vigore, significativamente in parallelo alle sorti elettorali dei partiti della destra estrema. Lo schieramento Msi-Dn alle amministrative del 1975 subisce una prima battuta di arresto, poi riconfermata nelle successive politiche, che conducono definitivamente alla scissione della componente più moderata.

Alcune delle ragioni interne del rapido declino di simili attività, quale in particolare il difetto di ricadute pragmatiche, sono osservabili nel Congresso di Torino, dove affiorano in prevalenza argomentazioni di maniera evocate a titolo personale come manifesti identitari e/o a uso propagandistico come formule a effetto.

Si guardi, ad esempio, al trattamento del tema delle politiche letterarie: un ragionamento che, da solide fondamenta elitarie, si orienta nella sola direzione della denuncia. Una certa pratica letteraria è, in questa chiave, armamentario indispensabile per operare il ripensamento culturale e perseguire «la svolta»<sup>36</sup> che ponga l'intellettuale al centro del discorso quale ideale di uomo, universale e metastorico, garante di un'educazione selezionata e di una «buona coscienza»<sup>37</sup> della società, in opposizione

---

<sup>35</sup> Ivi, pp. 109-10.

<sup>36</sup> *La svolta culturale degli anni 70* è non a caso il titolo di un'orazione pubblica tenuta da Armando Plebe a Torino il 25 maggio del 1971, poi stampata e distribuita in forma di *pamphlet* dal CIDAS, in cui si legge: «Se lo si deve raffigurare con un'immagine, l'intellettuale d'oggi sarà piuttosto da paragonarsi a un pungolo, a uno stimolo che impedisce che oggi ci si addormenti nel conformismo generale di Santa Madre Contestazione. Questa è appunto la funzione della nuova cultura: quella di ridestare ogni uomo intelligente e sensibile dal sonno contestatario in cui si sta facendo di tutto per addormentarlo e lasciarlo dormire» (A. PLEBE, *La svolta culturale degli anni 70*, Torino, CIDAS, 25 maggio 1971, p. 8).

<sup>37</sup> H. HABE, *Umanità, intellettualità e libertà*, in *Intellettuali per la libertà*, op. cit., pp. 73-77, cit. a p. 77).

netta agli autori *engagés* agitatori di movimenti giovanili di massa. Un concorde isolamento rispetto ai rivolgimenti coevi – è bene sottolineare che si tratta per la maggior parte di uomini nati nelle prime due decadi del Novecento – costituisce uno dei comuni denominatori tra le relazioni. «Mi chiamo Giuseppe Berto. Ho 58 anni e da trent'anni circa faccio lo scrittore. Sono un isolato»<sup>38</sup>: così l'autore veneto sceglie di avviare il proprio contributo, usando parole indicative di una postura ammiccante verso posizioni non integrate. Dopo una premessa dedicata alla definizione di sé come individuo «afascista», l'intervento di Berto si avvia verso l'attacco aperto contro i «gruppi di potere intellettuale»:

Ce ne sono parecchi [...] per lo più alimentati dai partiti o dalle diverse correnti dei partiti. [...] È un potere enorme. [...] Se per esempio un intellettuale non entra in un dato gruppo o peggio ancora se osa denunciarne le manovre [...] viene messo al bando, proscritto. Allora del suo lavoro si parlerà il meno possibile, e solo in termini spregiativi. [...]. Ora se si pensa che in mano a questi gruppi ci sono tutte, o quasi, le case editrici, ci stanno tutti, o quasi, i premi letterari, ci sono gli emolumenti e le facili prebende elargite dalla televisione italiana, allora si capisce che in questo nostro paese uno scrittore che voglia mantenersi libero ha la vita più dura di quanto la gente non sappia. Sono venuto per dire questo. L'ho detto, e vi ringrazio di avermi ascoltato<sup>39</sup>.

Pur tenendo conto delle peculiarità del discorso e della vicenda bertiani<sup>40</sup>, che si fanno notare nei temi e nello stile, non si può fare a meno di rilevare che la posa isolazionista è cifra comune alle partecipazioni degli scrittori al Congresso nonché

---

<sup>38</sup> G. BERTO, *Fascismo, antifascismo, afascismo*, art. cit., p. 89.

<sup>39</sup> Ivi, p. 90.

<sup>40</sup> L'avversione di Berto nei confronti dei cosiddetti «radicali» (come li chiama nel *Male oscuro*) del «clan Moravia» (cfr. G. BERTO, *Alberto, Dacia e gli altri*, in «Panorama», 21 febbraio 1978, pp. 76-77) è una nota costante della sua attività pubblica, almeno dal 1955. A quell'anno risale la denuncia da parte di Berto dei brogli al concorso letterario indetto dalla rivista dell'Acì «L'Automobile», che vedeva lo scrittore veneto tra i candidati e Alberto Moravia in giuria. Da quel momento in poi, l'insofferenza è esibita ripetutamente e mediante varie azioni: inscenando proteste fisiche, disseminando riferimenti diretti e mascherati d'ironia nei propri testi, proponendo stoccate a mezzo stampa e organizzando intraprese legali. Risale al gennaio 1978, anno della morte di Berto, la causa per diffamazione intentata a Dacia Maraini che in un'intervista a Lietta Tornabuoni sul «Corriere della Sera» lo aveva definito «uno stronzo». Come utile strumento d'approfondimento si rinvia a D. BIAGI, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

fattore tipico del frammentato panorama intellettuale a cui rinvia, composto da un insieme poco omogeneo di figure eccentriche, spesso in disaccordo sul concetto stesso di destra culturale e sui suoi fondamenti.

Va detto che il corale inno all'autonomia del singolo può aver avuto anche qualche ragione di convenienza. Fin da subito il Congresso torinese era stato presidiato dalle forze politiche della destra estrema e l'esposizione entro tale cornice rappresentava certamente anche il rischio di una macchia per la reputazione pubblica dei partecipanti. Discorso che vale anche per gli editori: si pensi alla disputa consumata sulle colonne del quotidiano «Il Messaggero», dove il giornalista Costanzo Costantini, data la notizia di un finanziamento massiccio da parte della Rusconi alle casse del CIDAS per l'organizzazione del Convegno, fu presto invitato dalla casa editrice a una pubblica smentita<sup>41</sup>. E, tuttavia, queste concrete cagioni non inibiscono alcuni nell'esibizione di posture radicali: il pittore Sigfrido Bartolini, ad esempio, arriva a dichiarare, con esibito orgoglio, di presentarsi agli sconosciuti con la formula «Fascista, piacere»<sup>42</sup>.

Anche il bilancio complessivo delle interviste condotte da De Turrís, esito di una struttura domanda-risposta più stringente del libero spazio congressuale, è fotografia dello stesso panorama frammentato e difficilmente riconducibile all'unità ideologica:

Gli intervistati [...] hanno espresso posizioni sovente antitetiche [...]. Si può coglier tuttavia un tono di fondo abbastanza comune, che lega tra loro le differenti impostazioni e riesce così a rendere il clima ideale di un ambiente. Si noteranno molte asprezze polemiche, un'intransigenza refrattaria alla flessibilità dell'operare politico, un radicale rifiuto dell'attuale "sistema"<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Cfr. *Il Cidas e l'editore Rusconi*, «Il Messaggero», 19 gennaio 1973, p. 15.

<sup>42</sup> S. BARTOLINI, *Arte e libertà*, in *Intellettuali per la libertà*, op. cit., pp. 93-98, cit. a p. 93.

<sup>43</sup> G. DE TURRIS, *I non-conformisti degli anni Settanta*, op. cit., p. 391.

Sarà dunque lecito ritenere che i segnali endogeni di una fase crepuscolare della proposta di restaurazione culturale fossero presenti, fin da principio, *in nuce*, nell'essenza stessa della cultura di destra? Un oggetto che, al di là delle iniziative pratiche più o meno indipendenti ricordate in apertura, all'atto di una formulazione teorica e programmatica organica non supera lo statuto per sottrazione. La lettura degli Atti del Convegno sembrerebbe, in definitiva, suffragare questa ipotesi:

Al fondo, dunque, si hanno due proposizioni [...]. La prima affermazione è che quella cultura per la cui difesa siamo riuniti, è una cultura la quale per sé non ha aggettivi: nel senso che rivendica la qualità e la natura di essere cultura veramente, nel senso più intrinseco della parola. Ma c'è un'altra proposizione [...], di polemica decisa ed aperta contro una forma di cultura che è chiamata, che si è chiamata, e che si deve chiamare di sinistra, e il solo modo per esprimere questa differenza è quello di indicare l'opposto della sinistra, cioè la destra<sup>44</sup>.

*Anna Taglietti*

**Parole-chiave:** Anni Settanta, CIDAS, cultura di destra, egemonia culturale, intellettuali conservatori europei.

**Keywords:** *The Seventies, CIDAS, right-wing culture, cultural hegemony, European conservative intellectuals.*

---

<sup>44</sup> M. GENTILE, *L'origine e il significato del concetto di sinistra*, art. cit., p. 61.

## The 1970s beyond the years of lead mediating generational identity in

### *Città sommersa*

Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato: la distanza dal suolo d'un lampione e i piedi penzolanti d'un usurpatore impiccato; il filo teso dal lampione alla ringhiera di fronte e i festoni che impavesano il percorso del corteo nuziale della regina; l'altezza di quella ringhiera e il salto dell'adultero che la scavalca all'alba; l'inclinazione d'una grondaia e l'incendervi d'un gatto che si infila nella stessa finestra; la linea di tiro della nave cannoniera apparsa all'improvviso dietro il capo e la bomba che distrugge la grondaia; gli strappi delle reti da pesca e i tre vecchi che seduti sul molo a rammendare le reti si raccontano per la centesima volta la storia della cannoniera dell'usurpatore, che si dice fosse un figlio adulterino della regina, abbandonato in fasce lì sul molo. Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole.

Salivano dal sud, dalle estese sacche della disoccupazione meridionale – il 37% dalle Puglie, il 23% dalla Sicilia, il 13% dalla Calabria, il 10% dalla Campania – consumando, nel lungo viaggio, una lacerazione delle radici contadine maturata da tempo. Tutti in una sola direzione: dalle campagne alla città. Tutti in qualche modo impegnati in un faticoso percorso geografico, ma anche sociale e politico: dalla periferia al centro, dalla marginalità al protagonismo, dalla subalternità al potere. [...] [Q]uell'esercito di pionieri senza frontiera cercava appunto, disordinatamente, questo: non solo un salario, un lavoro, una sistemazione, ma "un centro". Un punto cardinale su cui innestare l'elaborazione di una nuova cittadinanza<sup>1</sup>.

### Introduction

*Every place has a history, but for its memory to survive it must be told. Italo Calvino reminds us of this in his Città invisibili (Invisible Cities), when the character of*

<sup>1</sup> M. REVELLI, *Lavorare in Fiat da Valletta ad Agnelli e Romiti. Operai Sindacati Robot*, Milano, Garzanti, 1989, p. 29: «They came from the south, from the vast areas of unemployment in the south - 37% from Apulia, 23% from Sicily, 13% from Calabria, 10% from Campania - and, during their long journey, they consumed a long-standing laceration of peasant roots. All in one direction: from the countryside to the city. All somehow involved in an arduous geographical but also social and political journey: from the periphery to the centre, from marginality to prominence, from subalternity to power. [...] [T]his army of boundless pioneers sought, in a disorderly way, just this: not only a salary, a job, a place to live, but "a centre". A cardinal point on which to graft the elaboration of a new citizenship».



*Marco Polo, speaking about Zaira, says that the essence of a city is given by the «relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato» («relationships between the measurements of its space and the events of its past»<sup>2</sup>). The city is, then, configured as a landscape of individual and collective memories, where places are not only «“inside” us» but «we are entirely outside ourselves, in the spaces and the places we inhabit»<sup>3</sup>.*

*These reflections offer a possible interpretation of Marta Barone’s Città sommersa<sup>4</sup>. Echoing Calvino’s work, the author reconstructs the biography of her father Leonardo and rewrites the history of her hometown Turin, offering a different memory of the 1970s from the now widespread «plurimedial constellation»<sup>5</sup> of memories of the so-called “anni di piombo” (“years of lead”)<sup>6</sup>. It all began with the discovery of a legal defence concerning the author’s father, who had been imprisoned – although later acquitted – for belonging to the terrorist organization Prima Linea<sup>7</sup>. Her investigation soon expands, as Marta, the novel’s protagonist and Marta Barone’s alter ego, finds herself exploring an entire period of social struggle that is represented in the collective*

---

<sup>2</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, cited, the quotation is on p. 10: «Di quest’onda che rifluisce dai ricordi la città s’imbeve come una spugna e si dilata». ID., *Invisible cities*, cited, p. 7: «As this wave from memories flows in, the city soaks it up like a sponge and expands».

<sup>3</sup> A. CANCELLIERI, *Non so(no) dove sono. Spazi in-formazione e mappe performative*, in «Lo Squaderno. Exploration in Space and Society», March 2010, 15, pp. 27-30, the quotation is on p. 27: «Come ha sottolineato la fenomenologia e, in modo particolarmente efficace Merleau-Ponty, il mondo, gli spazi e i luoghi, sono incorporati ‘dentro’ di noi e, allo stesso tempo, noi siamo interamente fuori da noi stessi, negli spazi e luoghi nei quali abitiamo».

<sup>4</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, Milano, Bompiani, 2020.

<sup>5</sup> *On the concept of “plurimedial constellation” see Plurimediale Konstellationen: Film und kulturelle Erinnerung*, edited by A. Erll, S. Wodianka, Berlin, de Gruyter, 2008.

<sup>6</sup> *On the cultural memories of terrorism see: Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, edited by P. Antonello, A. O’Leary, Oxford, Legenda, 2009; *Terrorism, Italian Style: Representations of Political Violence in Contemporary Italian Cinema*, edited by R. Glynn, G. Lombardi, A. O’Leary, London, IGRS Books, 2012.

<sup>7</sup> *This is the defence in law that Leonardo Barone’s lawyer submitted to the Court of Cassation before the third trial*: M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 36. *The charge was participation in an armed gang for providing medical assistance to a Prima Linea terrorist*: *ivi*, p. 38. *On this terrorist organisation, see*: A. TANTURLI, *Prima Linea. L’altra lotta armata (1974-1981)*, Roma, Deriveapprodi, 2018. *On leftist terrorism, see*: M. GALFRÈ, *La guerra è finita. L’Italia e l’uscita dal terrorismo 1980-1987*, Roma-Bari, Laterza, 2014 and EAD., *Left-wing armed struggle and political violence in 1970s Italy*, in «Twentieth Century Communism», 2010, 2, pp. 114-40.

*imagery as an «open wound»<sup>8</sup> and identified with its most radical outcome: terrorism. In the novel, however, Leonardo's story – mediated by his daughter's participatory and critical gaze – resists the imagery of the years of lead, even though the narrative accurately reconstructs the escalation of political violence that sowed terror in Turin<sup>9</sup>.*

*Following the biography of the Apulian Leonardo, the novel rewrites the history of emigration from the South to Turin, the immigrants' activism inside and outside the factories, and the complex interrelations between urban development, industrial policy and protest movements. The novel thus seems to convey what Ann Rigney calls the «memory of the outrage»<sup>10</sup>, as it recalls the anger and indignation at the injustices that led many to participate in collective struggles. Leonardo Barone – L.B. in the novel, «il Barone»<sup>11</sup> of the court papers and the nameless boy to whom the text is dedicated – leaves the South, seen as a place with no future, in search of a possible redemption that will take him first to Rome and then to the city of FIAT, the factory par excellence in the novel. Literary space is thus configured as a «“palimpsest” in which different traces are superimposed and “spatialise history”»<sup>12</sup>. After all, as David Harvey reminds us, «time is always memorialized not as flow, but as memories of experienced places and spaces»<sup>13</sup>. Following the literary suggestions with which this essay opened, one could argue that the urban imagery of Città sommersa, like Calvino's Zaira, «non dice il suo*

---

<sup>8</sup> L. CECCHINI, *Ethics of Conviction vs Ethics of Responsibility in Cinematic Representations of Italian Left-Wing Terrorism of the 1970s*, in *Terrorism, Italian Style...* cited, pp. 195-213, the quotation is on p. 195.

<sup>9</sup> On the expression “Years of lead” see P. ANTONELLO, A. O’LEARY, *Introduction*, in *Imagining Terrorism...*, cited, pp. 1-15: 11, n. 1.

<sup>10</sup> A. RIGNEY, *Mediations of Outrage: How Violence Against Protestors is Remembered*, in «Social Research: An International Quarterly», LXXXVII, 2020, 3, pp. 707-33, the quotation is on p. 725.

<sup>11</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 38 (*italics in the original*).

<sup>12</sup> F. TOMASI, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione*, in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, edited by D. Papotti, F. Tomasi, Bruxelles, Peter Lang, 2014, pp. 13-24, the quotation is on p. 20: «“palinsesto” nel quale tracce diverse si sovrappongono “spazializzando la storia”».

<sup>13</sup> D. HARVEY, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell Publishers, 1990, p. 218.

passato, [ma] lo contiene come le linee d'una mano» («does not tell its past, but contains it like the lines of a hand»)<sup>14</sup>.

*Drawing on theories of the nexus between cultural memory and activism*<sup>15</sup> and the concepts of «postmemory» and «generationality»<sup>16</sup>, this essay aims to show that Città sommersa – through Leonardo's biography – mediates an alternative memory of the 1970s, rejecting the total identification of protest movements with political dogmatism and armed struggle that still dominates cultural production about the decade. This novel can therefore be considered as a powerful «carrier of memory»<sup>17</sup>, since it is Barone's writing that makes non-violent commitment memorable and restores it to the collective memory.

Furthermore, since Leonardo's story is told by his daughter, the essay examines the extent to which the generational dimension affects the memory mediated by the novel. In this regard, it is argued that the text reactivates the memory of Leonardo's indignation and activism in the 1970s, «giving them a prospective meaning by continuing the struggle for rights»<sup>18</sup>. The narrative of anti-dogmatic and non-violent impegno would thus represent a «memory of hope»<sup>19</sup> for the next generation, which is refractory to ideologies or collective utopias but nevertheless in search of the meaning of life. In this sense, the essay ultimately asks whether the Turin of the protest movements embodied by Leonardo's generation can be described – in Calvino's words –

---

<sup>14</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, cited, p. 10. ID., *Invisible cities*, cited, p. 7.

<sup>15</sup> A. RIGNEY, *Mediations of Outrage...*, art. cited, pp. 707-33; EAD., *Afterword: The Multiple Entanglements of Memory and Activism*, in *Remembering Social Movements: Memory and Activism*, edited by S. Berger, S. Scalmer, C. Wicke, London, Routledge, 2021, pp. 299-304.

<sup>16</sup> See M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, and A. ERLI, *Generation in Literary History: Three Constellations of Generationality, Genealogy, and Memory*, in «New Literary History», XLV, 2014, 3, pp. 385-409. Following Erll, «generationality» is here intended as «generational identity»: *ivi*, p. 285.

<sup>17</sup> A. RIGNEY, *Remaking the memory and the agency of the aesthetic*, in «Memory Studies», XIV, 2021, 1, pp. 10-23.

<sup>18</sup> A. RIGNEY, *Mediations of Outrage...*, cited, p. 725 (*italics in the original*).

<sup>19</sup> A. RIGNEY, *Remembering Hope: Transnational activism beyond the traumatic*, in «Memory Studies», XI, 2018, 3, pp. 368-80.

*as one of those cities that «continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri» or as one of those «in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati» («through the years and the changes continue to give their form to desires, [...] in which desires either erase the city or are erased by it»)<sup>20</sup>.*

### **Leonardo Barone, a life on the front line (but never as part of Prima Linea)**

*The city in Marta Barone's novel is polysemic, like an image in a hall of mirrors. The underwater city to which the title refers, in a key page that seems to be taken from Invisible Cities, is the «favolosa»<sup>21</sup> («fabled») Kitež that sank into Lake Svetlojar to prevent the Tatars from conquering it. However, it is also the metaphor with which Barone identifies the mysterious figure of the protagonist's father and, by proxy, the city of Turin itself, which will appear differently to the narrator's gaze as soon as she begins her investigation<sup>22</sup>. The identification is evoked right from the cover, which superimposes an image of the porticos of Via Roma on a photo of Leonardo as a child<sup>23</sup>, and which takes shape in the story through the protagonist's experience of urban space.*

*In fact, the chance discovery of a legal defence among her father's papers provokes an «impercettibile ma decisivo» («imperceptible but decisive») change in Marta that makes the places of her hometown seem different to her, as in the case of Piazza Vittorio, «la piazza chiara, dura e geometrica» («the clear, hard and geometric square»), which suddenly appears «lunare e remota, come il segno di un mistero» («lunar and remote, like the sign of a mystery»)<sup>24</sup>. This feeling stems from the «idea of a*

---

<sup>20</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, cited, pp. 34-35. ID., *Invisible cities*, cited, p. 30.

<sup>21</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 104.

<sup>22</sup> Ivi, p. 104, p. 56; cfr. M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 77.

<sup>23</sup> *The same photo is described on p. 176: «era la foto per un documento di un bambino molto bello e molto serio, i capelli ondulati pettinati con la riga da una parte, vestito per l'occasione con una giacca elegante» («It was the photo for a document of a very handsome and very serious child, with wavy hair combed and parted on one side, dressed for the occasion in a smart jacket»).*

<sup>24</sup> Ivi, p. 47.

*disturbing proximity» («idea di una prossimità sconvolgente»)<sup>25</sup>, both spatial and temporal, between Marta's life and the Turin of the Red Brigades<sup>26</sup>. The protagonist will feel this sensation every time she makes new discoveries about Leonardo's life. Her investigation evolves into a rewriting of the collective history of Turin, and the novel's horizon soon expands to include the geography of the whole country; the story of the adult Leonardo begins, as for so many of his generation, with the journey of hope to the North<sup>27</sup>.*

*After moving to Rome to study medicine<sup>28</sup>, Leonardo completed his first degree – later to be followed by those in law and psychology – with some delay because he became involved in social movements. In fact, as early as 1964, he joined a Christian organisation that provided after-school care for children in the Roman suburbs («borgate»)<sup>29</sup>. He was also among the wounded in the “battle of Villa Giulia”<sup>30</sup>, and in the early 1970s, he was in Turin on behalf of the Pcim-l, the Marxist-Leninist party *Servire il Popolo*. He then settled down with his first wife, Agata, in a «freddo e inospitale appartamento di Villar Perosa» (a «cold and inhospitable flat in Villar Perosa»), on the outskirts of the city<sup>31</sup>.*

*The novel gives a vivid account of those years, restoring the distance between the dogmatism of *Servire il Popolo* and Leonardo's pragmatism, as clearly emerges from the description of the activists leafleting at the gates of FIAT; on those occasions, Leonardo and his party companion Druina rewrote the leaflets because the official ones were «imbarazzanti compitini di propaganda slegati dalla realtà» («embarrassing*

---

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Cfr. A. CHETTA, *Lo stradario della Torino di piombo: sangue e rivolta politica negli anni 70 (17-02-2020)*, in «Corriere della Sera», [https://torino.corriere.it/cultura/20\\_febbraio\\_17/stradario-torino-piombo-sangue-rivolta-politica-anni-70-aa21f9e4-516d-11ea-b3f1-eafceba2b87d.shtml](https://torino.corriere.it/cultura/20_febbraio_17/stradario-torino-piombo-sangue-rivolta-politica-anni-70-aa21f9e4-516d-11ea-b3f1-eafceba2b87d.shtml) (last accessed: 30/03/2024).

<sup>27</sup> *On Leonardo's arrival in Turin, see: M. BARONE, Città sommersa, cited, p. 127.*

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 184 and p. 75.

*propaganda tasks unrelated to reality»<sup>32</sup>. Leonardo continued to be involved in politics, becoming a well-known face in far left and autonomous groups inside and outside the factories<sup>33</sup>, but he never joined organizations that «practised violence»<sup>34</sup>, preferring forms of activism that focused on people’s everyday needs<sup>35</sup>. This attitude will make him the object of widespread ostracism, frowned upon by both the state institutions and the movements for being so undisciplined as to be «perennemente su un libro nero mai scritto» («eternally in a black book that has never been written»)<sup>36</sup>.*

*Against the background of FIAT’s economic policy, the novel effectively interweaves the memories of “new” Turin citizens, such as Leonardo, the protest movements and urban development. As is well known, migratory flows were indispensable to meet the labour demand in industry, and it was indeed FIAT that stimulated and controlled urban development to its own advantage, acting – as Marco Revelli recalls – as a «stato nello stato» (a «state within a state»)<sup>37</sup>, in a way «assai simile a quello che si potrebbe definire un “potere sovrano”» («very similar to what one might call a “sovereign power”»)<sup>38</sup>. It was the exploited southerners who launched the strikes of the “Hot Autumn” protests, which later spread to issues such as housing and living conditions. It is no coincidence that the novel, which reconstructs the main stages of the protests, begins with the demonstration organised in Battipaglia on 9 April 1969, when the police fired on the demonstrators, injuring dozens and killing two. After these events, strikes broke out in Turin and then the unrest continued in Reggio Calabria with*

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 142.

<sup>33</sup> Ivi, p. 45 and pp. 80-81.

<sup>34</sup> Ivi, p. 45.

<sup>35</sup> Ivi, p. 142.

<sup>36</sup> Ivi, p. 141.

<sup>37</sup> M. REVELLI, *Il '68 a Torino. Gli esordi: la comunità studentesca di Palazzo Campana*, in «Rivista di Storia Contemporanea», April 1, 1989; 18, 2, pp. 139-88, *the quotation is on p. 5.*

<sup>38</sup> *Ibidem.*

*a protest of 50.000 people, in the sign of a «Nord e Sud uniti nella lotta» («North and South united in struggle»)<sup>39</sup>.*

*Perhaps the tension behind the novel can be described with a pun: Leonardo never belonged to Prima Linea but lived his whole life on the front line, fighting against injustice and remaining true to his values. His vocation, even as a child, was to be a «paladino degli oppressi» («champion of the oppressed»)<sup>40</sup>, out of a «perentorio, irrevocabile senso dell'ingiustizia» («compelling, irrevocable sense of injustice»)<sup>41</sup>, as when – like the Good Samaritan – he gave his sweater to a person dressed in rags<sup>42</sup>. Through the vicissitudes of her father, Marta Barone seems to shift the focus of the narrative from the dogmatic and violent face of the protests to the outrage and activism of her protagonist and, by extension, of the many southerners who, like Leonardo, resisted injustice but whose commitment has been obscured by the narrative of the years of lead.*

### ***Shaping the city of the “Factory”***

*Studies have shown that FIAT played a crucial role in Turin's economic and demographic growth, so much so that it has been called the «Italian Detroit»<sup>43</sup>. According to Revelli, FIAT also had control over the cultural sector and the formation of public opinion<sup>44</sup> and managed to achieve – in Alberto Vanolo's words – «a “total*

---

<sup>39</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, pp. 121-23 and p. 151.

<sup>40</sup> Ivi, p. 212.

<sup>41</sup> Ivi, p. 214.

<sup>42</sup> Ivi, p. 212.

<sup>43</sup> A. VANOLO, *The Fordist city and the creative city: Evolution and resilience in Turin, Italy*, in «City, Culture and Society», 2015, 6, pp. 69-74, cited on p. 70. On the symbiotic relation between the city and FIAT, see: N. PIZZOLATO, *Challenging global capitalism. Labor migration, radical struggle, and urban change in Detroit and Turin*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 59-117.

<sup>44</sup> M. REVELLI, *Il '68 a Torino. Gli esordi...*, cited, p. 6.

*embedding” where the spatial, institutional and cultural developments of the city and the firm were highly interconnected»<sup>45</sup>.*

*Michel Foucault’s concept of «heterotopia»<sup>46</sup> helps to explain the oppressive nature of the «così inverosimilmente immensa» («so unrealistically immense»)<sup>47</sup> factory. The novel evokes the obsession with discipline in industrial plants, depicting this biopolitical universe as a prison, where assembly-line timekeepers appear «spettrali» («spectral»)<sup>48</sup> and alienating work corrodes the bodies of workers who suffer from nervous tics caused by the endless repetition of the same gestures<sup>49</sup>, while «un’efficientissima e gigantesca rete di spionaggio interna» (a «highly efficient and gigantic network of internal espionage»)<sup>50</sup> aims to have total control over the workforce.*

*Città sommersa thus reconstructs the strategies of control over the working-class masses to implement FIAT’s industrial policy inside and outside the factories<sup>51</sup>, but also the forms of resistance of the largely immigrant population; the narrative spatialises the historical events, projects the power dynamics onto the urban map of Turin and, above all, brings to the surface the physical needs – such as housing – that drove so many to participate in the protest movements. Indeed, Turin is described as «grande, sprezzante, cattiva» («big, contemptuous, bad»)<sup>52</sup> towards the newcomers as the only places in which the southerners could find a home were derelict, overcrowded buildings in the city centre or in the suburbs, where blocks of flats were hastily built<sup>53</sup>.*

---

<sup>45</sup> A. VANOLO, *The Fordist...*, cited, p. 70.

<sup>46</sup> M. FOUCAULT, *Of Other Spaces*, in «Diacritics», XVI, 1986, 1, pp. 22-27, cited on p. 24: *heterotopias are «something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted».*

<sup>47</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 139.

<sup>48</sup> Ivi, p. 122.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 122-23.

<sup>50</sup> Ivi, p. 125.

<sup>51</sup> See M. REVELLI, *Lavorare in Fiat*, cited.

<sup>52</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 123.

<sup>53</sup> *The comic strip starring Gasparazzo, invented by Roberto Zamarin and published in 1972 in «Lotta Continua», recounts the vicissitudes and struggles of immigrants: N. PIZZOLATO, *Revolution in a Comic Strip:**



*The text explores the vicissitudes of settlements created ex novo to absorb migratory flows, as in the case of the Strada delle Cacce complex, «un luogo di rara bruttezza» («a place of rare ugliness»)<sup>54</sup> left to its own devices, with no services and no functioning sewers, where even doctors refused to go for check-ups. Yet, the future inhabitants had occupied the houses before they were even finished to protest against the drawing of lots for flats and to demand the right to housing for all<sup>55</sup>. Turin's city centre, with its elegant buildings and its nineteenth-century streets, seems to be the antithesis of that*

nuova città fantasma di abitanti non-abitanti, che l'altra città, quella superficiale, quella reale, la metropoli delle fabbriche, aveva incamerato per decenni come una bocca insaziabile senza mai chiedersi, se non troppo tardi, dove avrebbe potuto metterli, dove avrebbero potuto condurre un'esistenza che non fosse già una sepoltura in vita. Una casa vera, una casa per essere umani. Anche se fuori restavano l'acquitrino, la solitudine e la distanza inestinguibile dagli "altri"<sup>56</sup>.

*Barone thus gives visibility to the spontaneous attempts to organise dissent and the price paid by individuals such as Tonino Micciché, a Sicilian Lotta Continua militant dismissed from FIAT for political reasons and active in the Falchera housing committee<sup>57</sup>, who was killed by a security guard while trying to settle a dispute over the use of a car park<sup>58</sup>. The book recalls grassroots activism born of necessity, with workers – often immigrants – and their families as protagonists, such as the Barabba Circle, the*

---

*Gasparazzo and the Identity of Southern Migrants in Turin, 1969-1975, in «International Review of Social History», LII, 2007, pp. 59-75.*

<sup>54</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 186.

<sup>55</sup> Ivi, p. 190.

<sup>56</sup> Ivi, p. 187 («new ghost town of non-inhabitants, which the other town, the superficial one, the real one, the metropolis of factories, had been hoarding for decades like an insatiable mouth without ever asking itself, until it was too late, where it could put them, where they could lead an existence that was not already a living burial ground. A real home, a home for human beings. Even if outside, the bog, the loneliness and the unsurmountable distance from "others" remained»).

<sup>57</sup> Ivi, p. 194.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 194-95.

workers' coordination of *Via Plava in Mirafiori Sud*, which was also attended by Leonardo<sup>59</sup>.

Among the many sites of protest and resistance against institutionalised violence that are evoked in the novel, the most striking example is probably *Villa Azzurra*, described as the asylum where children were interned and «la città dei reietti, la città nascosta, imbarazzante e ferita che non suscitava nessun clamore e nessuna geometrica potenza» («the city of outcasts, the hidden, embarrassing and wounded city that did not raise a cry and had no geometric power»)<sup>60</sup>. The terrorist attack in December 1977 on the former head doctor Giorgio Coda, responsible for the cruel methods used on his patients, was a vindictive gesture of spectacular violence. However, the decision to turn this site into a home for disadvantaged young people, by a cooperative in which Leonardo himself had worked for the last fifteen years, had a completely different effect<sup>61</sup>.

*Città sommersa* thus urges the reader to compare different forms of protest and promotes the continuity of social commitment, as opposed to the idea of retreating into the private sphere and individualism as a reaction to the traumatic experience of terrorism in the early 1980s<sup>62</sup>. Leonardo's biography exemplifies this process, culminating in his experience as a psychologist at *Villa Azzurra*: an activity carried out between the 1990s and the first decade of the 2000s, which, as we shall see, is the last stage of a life of activism.

---

<sup>59</sup> Ivi, pp. 228-29.

<sup>60</sup> Ivi, p. 240 and p. 245.

<sup>61</sup> Ivi, p. 25 and p. 243. On the trial of Giorgio Coda see ALBERTO PAPUZZI, PIERA PATTI, *Portami su quello che canta. Processo a uno psichiatra*, Torino, Einaudi, 1977 and, more recently, also the homonymous film (2018) by Marino Bronzino and Claudio Zucchellini (BroZuc Production).

<sup>62</sup> Cfr. P. GINSBORG, *A History of Contemporary Italy 1943-1980*, London, Penguin Books, 1990, p. 383.

### ***Città sommersa: an underwater city, a buried memory***

*In its polysemy, the city of the novel's title is also a metaphor for a memory of peaceful impegno that has been silenced, obscured by the violence of the years of lead. This removal is evoked in elliptical form from the very first pages of the novel, when Marta – at the funeral of her father, who died of cancer in 2011 – describes herself as incapable of seeing and understanding<sup>63</sup>.*

*According to Pierpaolo Antonello and Alan O'Leary, the reasons for the persistence of a violent memory of the 1970s must be sought in the need to process a national trauma<sup>64</sup>. However, this memory was mostly mediated by the perpetrators of the violence themselves, and it is only since 2007 that a new strand of narratives has emerged, defined as «postmemorial»<sup>65</sup>, which gives a voice to the families of the victims of terrorism. In these texts, their trauma is at the core of the narrative, and even if the perspective changes, the identification with the radical and dogmatic face of the decade is thus confirmed.*

*A similar limit can also be found in historiography. In 2005, Barbara Armani pointed out that in studies covering the period 1968-82, the focus was on mass movements and radical groups, while there was a «lack, or even absence» of the socio-cultural, subjective and generational context and dynamics<sup>66</sup>. In this regard, the scholar spoke of a «failed history of the seventies» because the protagonists of the armed struggle had appropriated the narrative of those years, and this «possessive» use of memory resulted in a re-elaboration of the facts that was, at the same time, a «self-representation»<sup>67</sup>.*

---

<sup>63</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 23.

<sup>64</sup> P. ANTONELLO, A. O'LEARY, *Introduction*, in *Imagining Terrorism...*, cited, p. 1.

<sup>65</sup> *This concept is discussed in Era Mio Padre: Italian Terrorism of the Anni Di Piombo in the Postmemorials of Victims Relatives*, edited by S. Gastaldi, D. Ward, Oxford, Peter Lang Ltd, International Academic Publishers, 2018.

<sup>66</sup> B. ARMANI, *Italia anni Settanta. Movimenti, violenza politica e lotta armata tra memoria e rappresentazione storiografica*, in «Storica», XI, 2005, 32, pp. 41-82.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 42 and p. 43.

*The distance that separates Città sommersa from the narratives that centre on political violence is first and foremost literary. This is the result not only of the poetic language but also of the structure, which emphasises the narrator's inner journey through different temporal spaces with respect to the chronological progression, and thus succeeds in expressing the idea – to borrow an image from Calvino – of the wave-like motion of memories<sup>68</sup>. Equally important is the integration into the writing of the voices of witnesses who have been erased from history/historiography; the text thus restores to the reader the plurality of ideas and visions that characterized that period of collective struggle.*

*The criticism of the way the 1970s are remembered emerges both from the events narrated and from the metatextual reflection on the mechanisms for constructing the past that unfolds in the novel. A clear example is the legal defense that Leonardo's lawyer presented to the Court of Cassation before the start of the third trial, which proves how the trial has distorted the facts instead of bringing the truth to the surface<sup>69</sup>. Moreover, from the very beginning of the investigation, it is the mother who warns Marta of the risks of manipulating the past when she reminds her that «[i] fatti. Non saranno mai i fatti, lo sai, vero?» («[t]he facts. They will never be the facts, you know that, don't you?») <sup>70</sup>. The words of Agata, Leonardo's first wife, are also illuminating. She questions the memories of the period because, in her opinion, only the violent ones are remembered, while the idealism and profound commitment experienced by many are lost: a period in which, in her opinion, it was possible to be happy<sup>71</sup>. It is no coincidence*

---

<sup>68</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, cited, p. 10. ID., *Invisible cities*, cited, p. 7.

<sup>69</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, pp. 35-46.

<sup>70</sup> Ivi, p. 49 (*italics in the original*).

<sup>71</sup> Ivi, p. 50: «Non sai, non sai che tempi erano quelli. Ci hanno cancellati. Sono rimasti solo gli assassini. Tu non sai come si poteva essere felici. E noi eravamo felici» («You don't know, you don't know what those times were like. They erased us. Only the murderers are left. You have no idea how one could be happy. And we were happy»).

*that it is precisely the memory of the happiness of those years, even if lived amidst many material difficulties, that lives on in the testimonies collected by Marta*<sup>72</sup>.

*Although the father's biography elicits the possibility of an alternative narrative of those years, it remains to be clarified why such memory was removed from the collective imagination. Reflecting on the nexus between memory and activism, Rigney speaks of «differential memorability» to explain the different memorial potential of events and points out the difficulty for peaceful protests to achieve the same resonance as violent ones*<sup>73</sup>. *Drawing on Aleida Assmann's discussion of the concepts of «canon» and «archive» to explain the dynamics between «working memory»*<sup>74</sup> *and passive remembering, Rigney argues that while non-violent forms of protest tend to be archived, they have the potential to enter the active canon of cultural memory when violence comes into play, as violent death represents a powerful memorial device*<sup>75</sup>. *However, the scholar maintains that by placing the emphasis on the concept of «outrage»*<sup>76</sup> *and thus on the active role of those claiming rights, and not on the trauma of helpless victims, it is possible to frame the memory of violence against activism within a dynamic of action and reaction, or anger and hope*<sup>77</sup>. *In this way, the memory of peaceful protests can have a performative potential and «becomes itself a renewed act of resistance»*<sup>78</sup>.

---

<sup>72</sup> Ivi, pp. 140-41 and p. 156.

<sup>73</sup> A. RIGNEY, *Mediations of Outrage...*, cited, p. 716.

<sup>74</sup> A. ASSMANN, *Erinnerungsraume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedachtnisses*, Munich, Beck, 1999, pp. 130-45, quoted in A. RIGNEY, *Mediations of Outrage...*, cited, p. 709.

<sup>75</sup> A. RIGNEY, *Mediations of Outrage...*, cited, p. 709. *On the definition of «canon» and «archive» see: A. ASSMANN, The Religious Roots of Cultural Memory, in «Norsk Teologisk Tidsskrift», CIX, 2008, 4, pp. 270-92, in particular p. 276: «Like forgetting, remembering also has an active and a passive side. These two modes of cultural memory may be illustrated by different rooms of a museum which presents its prestigious objects to the viewers in carefully staged shows but stows away other paintings and objects in inaccessible cellars or attics. In the following, I will refer to the show rooms of cultural memory as the canon and the attics or cellars as the archive».*

<sup>76</sup> A. RIGNEY, *Mediations of Outrage...*, cited, pp. 712-13: «The word “outrage” evokes the egregious violation of a norm or law combined with a moral judgement on the part of an aggrieved party».

<sup>77</sup> Ivi, p. 713.

<sup>78</sup> Ivi, p. 725.

*Città sommersa exemplifies Rigney's theory by memorializing the biography of a peaceful activist whose life, despite being marked by violence, is mainly a story of non-violent resistance to social injustice. From the very first page, in fact, Leonardo is presented as someone who escaped death but was persecuted, or at least ostracised, by both the Italian justice system and his fellow activists, first because he did not follow the iron line of *Servire il Popolo*, then because he was considered a traitor when he was released from prison and "therefore" – according to some of his former comrades – «must have betrayed» them in order to regain his freedom<sup>79</sup>. Nevertheless, the memory of his non-violent activism resonates in the novel and, thanks to the narrative, retains its urgency. Following Rigney's terminology, the memory of Leonardo's activism mediated by *Città sommersa* («memory of activism») might be considered a «memory in activism», that is, as a memory of earlier protests that is capable of shaping new movements in the present<sup>80</sup>. Barone's literary mediation of Leonardo's impegno would, then, stand as an example of a cultural memory with performative potential; for this to happen, however, the legacy of this experience – like a relay race – must be taken up by those who come after<sup>81</sup>.*

### **The 1970s through the lens of postmemory and generational identity**

*In *Città sommersa*, the narrative of the 1970s is told by Marta Barone, that is, from the perspective of the children of those who were the protagonists of the protest movements. The concept of generation, as Astrid Erll points out, is a cultural construct that defines the identity of a group («generational identity/generationality»), but it always implies a diachronic reference to genealogy<sup>82</sup>. In fact, the exploration of the past*

---

<sup>79</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, pp. 282-83.

<sup>80</sup> A. RIGNEY, *Mediations of Outrage...*, cited, p. 708.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> A. ERLI, *Generation in Literary History...*, cited, p. 387.

is not limited to bringing Leonardo's experience to the surface; it accompanies Marta's inner search in the confrontation with her father. The story reveals the difficulty of establishing a stable and peaceful relationship with a man who lived his social engagement in an all-encompassing way, «always doubling the bet after losing the previous shot», as the definition of the martingale system in the novel's epigraph suggests<sup>83</sup>. By recounting Leonardo's involvement in the protest movements of the 1970s, which has never been told before, Barone also shows how her father's choices and his unjust conviction for terrorism have affected her life. In so doing, she seems to be positioning herself in what Marianne Hirsch has defined as the «generation of postmemory»<sup>84</sup>.

However, Marta is warned by a former member of *Servire il Popolo* not to judge her father too harshly<sup>85</sup>, while another witness points out the danger of interpreting Leonardo's biography as the «*storia di una caduta*» (the «*story of a fall*»)<sup>86</sup>, that is, a failure because – despite everything – her father was consistent to the end in his struggle for justice.

The turning point was the discovery of some unsigned typewritten pages whose style reminded Marta of her father's «*political mind*»<sup>87</sup>. According to her, this text, probably written before Leonardo's arrest at the beginning of the 1980s, is a kind of “testament” in which we can see traces of her father's self-criticism of his militancy in *Servire il Popolo* and his decision to distance himself from the «“Grande Progetto, di

---

<sup>83</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 9: «Martingala (s.f.): *jouer à la -*, giocare raddoppiando sempre la posta perduta nel colpo precedente».

<sup>84</sup> M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, cited.

<sup>85</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 116: «Tu sei di un altro mondo. [...] Abbi pietà di queste persone. Credevano in quello che facevano e la maggior parte di loro non ha mai fatto del male a nessuno, se non a sé stessi. Sono stati divorati dalla Storia. Non deriderli troppo; non fare troppo sarcasmo» («*They are from another world. [...] Have mercy on these people. They believed in what they were doing and most of them never harmed anyone but themselves. They have been swallowed up by History. Don't mock them too much; don't be too sarcastic*»).

<sup>86</sup> Ivi, p. 244.

<sup>87</sup> Ivi, p. 232. See also p. 274 and p. 278.

un'unica chiave di decifrazione della realtà per cercare invece chiavi diverse, progetti diversi, una trasmissione di linguaggi e di conoscenze molteplici” con cui mettere in atto un impegno “più stimolante e più vivo”» («“*Great Project, from a single key to decipher reality, in order to look instead for other keys, other projects, a transmission of different languages and knowledge*” with which to pursue a “more stimulating and lively” commitment)<sup>88</sup>. In fact, Leonardo continued his social engagement until he started working as a psychologist at Villa Azzurra. His activism thus evolved, revealing a man who had learned his lesson from his experience in *Servire il Popolo* and confirmed his rejection of armed struggle in the pursuit of social justice. His choice is in line with Barbara Armani’s intuition that

una parte della militanza formata dai giovanissimi dei tardi anni settanta abbia cercato nuove forme di impegno politico e sociale che sono in parte rintracciabili nella crescita esponenziale delle associazioni culturali e di volontariato nel decennio successivo, nelle associazioni ambientaliste, nella proliferazione dei centri sociali come fabbriche creative, nella rinascita di culture antagoniste legate ai movimenti altermondialisti degli anni novanta<sup>89</sup>.

*It is this discovery that offers Marta a chance to re-establish a genealogical link with her father, to recognise his legacy, while being aware of the differences between the two generations. In fact, she has to accept – as a colleague tells her – that the model of commitment of the 1970s «no longer works»<sup>90</sup> because the present, in Marta’s words, «[e]ra, ed è ancora un’epoca povera, in cui qualsiasi slancio emotivo e intellettuale poteva avvenire soltanto con un’altra monade, al tavolino di un bar o al telefono» («was,*

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 231.

<sup>89</sup> B. ARMANI, *Italia anni Settanta...*, cited, p. 298: «part of the militancy formed by the very young in the late 1970s sought new forms of political and social engagement, some of which left traces in the exponential growth of cultural and voluntary associations in the following decade, in environmentalist associations, in the proliferation of social centres as creative factories, [and] in the rebirth of antagonist cultures linked to the anti-world movements of the 1990s».

<sup>90</sup> M. BARONE, *Città sommersa*, cited, p. 180.



*and still is, a poor era, in which any emotional and intellectual outburst could only take place with another monad, at a bar table or on the phone»<sup>91</sup>. This is the conclusion that she reaches after fantasizing about being part of a community, not «gruppi chiusi uniti da un'ideologia artistica, dei quali non [si] interessava affatto, ma quelle composite, fluttuanti riunioni fra soggetti diversi che mantenevano fermamente la propria individualità eppure leggevano agli altri le loro poesie o i passi dei loro romanzi man mano che procedevano» («closed groups united by an artistic ideology, in which they [were] not interested at all, but those composite, fluctuating gatherings of different subjects who firmly maintained their individuality and yet read their poems or passages from their novels to others as they went along»)<sup>92</sup>.*

## Conclusion

*In an evocative style that does not spare the reader from the horrors of terrorism, Città sommersa conveys a memory of the 1970s that goes beyond the imagery of political violence. In fact, it focuses on the story of southerners like Leonardo to remember their indignation and non-violent activism as a positive legacy of the protest movements. The micro-stories told thus show us that these were also “happy years” because great ideals were lived out through daily personal commitment: a moral attitude that coincides with what Marco Polo says at the end of Invisible Cities, and which seems to be shared by the novel’s author:*

L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qua, l’inverno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti; accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 181.

<sup>92</sup> Ivi, p. 180.

apprendimento continui; cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio<sup>93</sup>.

*As the events of the 1970s are not narrated by those who directly experienced them, but by the next generation that has to deal with that past, Città sommersa could also be considered a form of postmemory. Marta Barone critically engages with Leonardo's legacy; at the end of her search, she finally accepts her father's choices and, despite their differences and aware of the need to continue opposing injustice, seems to see in his activism a fuel for new practices of resistance.*

*In this sense, beyond the reconstruction of the protest movements, Barone's novel can be read as a metatextual reflection on writing as a powerful «carrier of memory». In the end, it is the narration itself that shapes the remembrance of the 1970s, turning it into a «memory of the outrage» and, in so doing, transforming Leonardo's indignation and lifelong activism into a mobilizing force for the present. A hybrid work that is actually many books in one, Città sommersa assigns literature the task of rescuing from oblivion the past struggle against injustice, but also of imagining new horizons on which to project the desire for a fairer world<sup>94</sup>.*

*Maria Bonaria Urban*

**Keywords:** *activism, generational identity, Marta Barone, memory, years of lead.*

**Parole-chiave:** *anni di piombo, attivismo, identità generazionale, Marta Barone, memoria.*

---

<sup>93</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, cited, p. 164. ID., *Invisible cities*, cited, p. 151: «*The inferno of the living is not something that will be; if there is one, it is what is already here, the inferno where we live every day, that we form by being together. There are two ways to escape suffering it. The first is easy for many: accept the inferno and become such a part of it that you can no longer see it. The second is risky and demands constant vigilance and apprehension: seek and learn to recognize who and what, in the midst of the inferno, are not inferno, then make them endure, give them space.*»

<sup>94</sup> *This article is an expanded version of «Noi eravamo felici!»: gli anni Settanta fra memoria dell'attivismo e identità generazionale in Città sommersa*, which has been published in *Anni Settanta: la grande narrazione*, edited by Silvia Contarini, Claudio Milanese, Firenze, Franco Cesati, 2024, pp. 29-39. *All quotations from primary sources in the text – with the exception of those from Invisible Cities by Italo Calvino – have been translated from Italian by the author.*

## Ideology and mythopoesis in Giorgio Vasta's *Il tempo materiale*

### Time and Space

*In his 2008 novel Il tempo materiale, Giorgio Vasta takes his readers on a journey through time and space. Set in 1978, the novel's opening chapter is dated January, its final one in December. Each of the novel's thirteen chapters is accurately dated by month and year, and sometimes days<sup>1</sup>. As readers, we encounter many of the historical events of that year – the Acca Larentia killings of neo-fascist militants in January, the kidnap and murder of Aldo Moro between March and May, the football World Cup in June. The novel is full of topical references to television shows, publicity and personalities of the time – Raffaella Carrà, Raimondo Vianello, Sandra Mondaini. As to space, save a short excursion to Rome, the novel is set entirely in a Palermo that Vasta meticulously walks us through. Street map of Palermo at hand, we can follow the movements of the novel's three preadolescent protagonists as they wend their way through the outskirts and centre of the city. Vasta even gives us the address of Nimbo, his central character and narrator: via Sciuti, 130, a real street and a real number.*

*Yet, as critics have not failed to note, Vasta's novel is very far indeed from being a «resa cronachistica» or belonging to a «regime di verosimiglianza»<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> As Alice Flemrová (A. FLEMROVÁ, *Il tempo materiale e lo spazio sensoriale. La Palermo di Giorgio Vasta*, in *Viaggi minimi e luoghi qualsiasi. In cammino tra cinema, letteratura e arti visive nell'Italia contemporanea*, edited by Monica Jansen, Inge Lanslots and Marina Spunta, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, pp. 79-90: 81) notes, «i singoli capitoli seguono l'ordine cronologico dei singoli mesi, ma in totale non sono dodici, bensì tredici, perché il 1978 è stato l'anno delle tredici lune [nuove], ovvero l'anno dello squilibrio e delle crisi emotive».

<sup>2</sup> C. GHIDOTTI, *Giace sul fondo del mio piatto. Deformazioni e riuso di Aldo Moro ne Il tempo materiale di Giorgio Vasta*, in *Il caso Moro. Memorie e Narrazioni*, edited by Ugo Perolino, Leonardo Casalino & Andrea Cedola, Massa, Transeuropa, 2016, p. 83; see: [https://www.academia.edu/21871972/Giace\\_sul\\_fondo\\_del\\_mio\\_piatto\\_Deformazioni\\_e\\_riuso\\_di\\_Aldo\\_Moro\\_ne\\_Il\\_tempo\\_materiale\\_di\\_Giorgio\\_Vasta](https://www.academia.edu/21871972/Giace_sul_fondo_del_mio_piatto_Deformazioni_e_riuso_di_Aldo_Moro_ne_Il_tempo_materiale_di_Giorgio_Vasta) (last accessed March 27, 2024). See also M. COMITANGELO, «un

*Starting with the novel's central characters, three eleven year-old «preadolescenti anomali», who all have a gift for language and sophistication of ideological analysis well beyond their years, Vasta goes out of his way to denaturalize the reading experience through his use of hyperbolic, intense and extreme language. As Stefano Tofani has noted, Vasta offers his readers «parole, suoni, immagini e forme incantando il lettore, straniandolo, avvolgendolo in una lingua che raramente si legge»<sup>3</sup>. This is language as “other.” As Matteo Fontanone has pointed out, borrowing from the «stilemi del surrealismo, del noir e di una certa letteratura espressionista», Vasta's prose engages in «una ricerca ossessiva dell'esattezza [...] microscopica nel digerire la realtà attraverso il filtro deformante dello scrittore»<sup>4</sup>. Any realistic claims the novel may have are further undercut by changes in points of view and by the introduction of implausible elements such as talking animals – a cat («lo storpio naturale»), a mosquito, a pigeon («il piccione preistorico») – an intervention by the prophet Ezekiel, and by a short section of the novel set on Venus.*

*Vasta is playing contemporaneously on two tables: a mimetic one of recognizable time and space coordinates; and an anti-mimetic one of implausibility. These twin prongs act as a clue to what is perhaps most at stake in the complicated tapestry of Il tempo materiale: that is to say, the perception of temporal and spatial reality by way of cultural representation. As Raffaele Donnarumma has perceptively put it: «Vasta non ha la pretesa di raccontare la Storia: racconta come l'immaginario patisce la Storia»<sup>5</sup>.*

---

romanzo che sacrifica alla fiction ogni pretesa documentaristica». See: [https://www.academia.edu/10030468/Rendere\\_concreto\\_linvisibile\\_Sul\\_Tempo\\_materiale\\_di\\_Giorgio\\_Vasta](https://www.academia.edu/10030468/Rendere_concreto_linvisibile_Sul_Tempo_materiale_di_Giorgio_Vasta).

<sup>3</sup> S. TOFANI, *Giorgio Vasta-Il tempo materiale*, in *frailibri*, September 7, 2009, p. 1; see: <https://frailibri.wordpress.com/2009/09/07/giorgio-vasta-il-tempo-materiale/> (last accessed March 27, 2024).

<sup>4</sup> M. FONTANONE, *Tra nuovi realismi e traumi mancanti: le costellazioni del romanzo italiano contemporaneo*, BA Thesis, Università degli studi di Torino, Dipartimento di studi umanistici, p. 133; see: [https://www.academia.edu/38229399/Tra\\_nuovi\\_realismi\\_e\\_traumi\\_mancanti\\_Le\\_costellazioni\\_del\\_romanzo\\_italiano\\_contemporaneo](https://www.academia.edu/38229399/Tra_nuovi_realismi_e_traumi_mancanti_Le_costellazioni_del_romanzo_italiano_contemporaneo) (last accessed March 27, 2024).

<sup>5</sup> R. DONNARUMMA, *Giorgio Vasta, Il tempo materiale*, in «Allegoria», 60, July/December 2009, p. 218; see: <https://www.allegoriaonline.it/300-giorgio-vasta-qil-tempo-materialeq> (last accessed March 27, 2024).

*Vasta, then, pits the distorted time and space of the novel's non-mimetic elements against the recognizable and mimetic elements of Italy in 1978, although as Vasta points out in an author's note, some of the chronology is changed to meet the novel's narrative demands<sup>6</sup>. Indeed, the distortion effected by language as it engages with the extra-textual reality of events like the Moro kidnap and murder by the Red Brigades, two of the text's specific points of reference, is perhaps the overriding concern of the entire novel. Language is the protagonist of *Il tempo materiale* as much as its three eleven year-old linguistically dexterous central characters. One of them, above all: Nimbo, described by his school-teacher as «mitopoetico» – a maker of words. This pleases him no end. It is around his mythopoetic status that Nimbo creates his sense of self. Language sets all three boys apart not only from their peers, but also from their elders and from the Palermo and Italy they live in. They despise the social and cultural reality they observe on the streets and on television; they subject it to a withering critique.*

*Yet, despite their linguistic ability, the boys' analysis of the world they see before them is heavy-handed and Manichean, based on a series of antagonistic terms, coded either positively or negatively: ideology against irony; language against dialect; Rome against Palermo. The rush to irony is, for Scarmaglia, the leader of the group, one of the flaws of the Italian national character. Irony acts as a self-defense mechanism, a palliative that diverts Italians away from acknowledging the tragedy and horror of their everyday lives, a kind of comic relief that offers reassuring and easily digestible images of the nation and the lives of its citizens. Scarmaglia calls this the «italianizzazione del creato»<sup>7</sup>, by which he means the creation of a protective buffer that isolates ordinary people from the potentially disturbing impact of brute reality. He references an adults only film – *Ultimo mondo cannibale* – he had once sneaked into a cinema to see. This is*

---

<sup>6</sup> See G. VASTA, *Il tempo materiale*, Rome, Minimum Fax, 2012, p. 275 (all quotations are from this edition); English translation by Jonathan Hunt, *Time on my Hands*, London, Faber & Faber, 2013.

<sup>7</sup> Ivi, p. 121.

*a real film, which came out in 1977 and was directed by Ruggiero Deodato. It falls under the category of cannibal exploitation film (in the UK, films such as this are known as video nasties). In fact, in the UK, the film was seized and confiscated. The film is genuinely nasty. It shows scenes of the decapitation and skinning of animals, human arms bitten off by crocodiles etc. Insofar as they cause degrees of dislocation and distress, for Scarmaglia such shocks to the viewing public's system are to be welcomed, but he finds defects in the film. Certain scenes, he says, such as the one in which a westerner captured by cannibals plays a game of "I've got your nose" with the children of his captors deep in the jungle, lessen the film's potential to disturb. Such reassuring scenes are, he says, but one more example of «l'impulso nazionale a tradurre ogni cosa in forme famigliari costringendo tutto a diventare provinciale [...] Trasforma una foresta amazzonica nel tinello di casa»<sup>8</sup>. Acting as a distraction, irony makes the horror of life bearable.*

*Earlier in the novel, Vasta had already offered another illustration of the «italianizzazione del creato», this time with reference to Intervallo, the interlude that once existed between tv programs on Italian state television featuring picture postcard photographs of towns and villages: «il ponte a schiena d'asino d'Apecchio, la valle di Visso sparsa di case chiare»<sup>9</sup>. This, Nimbo says, is: «L'eterna Italia rurale e pastorale [...] Il pittoresco, il locale, il premoderno, il genuino. La bella Italia semianalfabeta che per decenza ignora la grammatica»<sup>10</sup>; or the similar photographs of Italian landscapes that used to be on display in the second-class compartments of trains: «altre cartoline, altre mistificazioni nazionali»<sup>11</sup>. This Italy, the one the boys despise, is tepid, «del tutto incapace di assumersi la responsabilità del tragico»<sup>12</sup>; it has been beguiled by television*

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 75.

*programs into a state of supine, unthinking conformity. Ideology, on the other hand, is serious. It gets to grips with reality; it seeks no solace in irony. It is a no holds barred analysis of social reality, contemporary society and its ills, it forges order and meaning out of apparent chaos. In one of the chapters, set in June during the football World Cup, the boys watch the Italy vs France game. Italy's equalizing goal is the result of a fortuitous series of rebounds and miskicks, a chaotic goal. The boys set out to tame the chaos of the goal by reproducing the actions that produced it in their local park: a cross from the left, a ball hitting the crossbar, a miskick and finally the goal itself. The boys' goal, however, is not to celebrate either the goal or the victory. Rather, as Scarmiglia puts it: by repeating «all'infinito un'azione [...] stiamo sottraendo un fenomeno al caso. Decidiamo che il caso non esiste, che tutto può essere compreso e dominato»<sup>13</sup>. This is the work to which they put ideology.*

*Ideology and language go together. A marker of the intelligence needed to carry out ideological analysis, language ability is the preserve of a gifted intellectual elite; dialect that of the amorphous masses unable to go beyond the diet of variety shows that deflect Italians away from serious thought and reflection. Palermo is the city of dialect and irony; Rome, the city of language and ideology. Rome is the city where serious things happen; death, for example. Nimbo watches television news reports from Rome of terrorist attacks. As he learns of the Acca Larentia killings of three neo-fascist militants, Nimbo imagines gathering the dead bodies and placing them in the pastoral locations on display in Intervallo – «li metto nell'Italia che non c'è [...] Restituisco i morti al resto d'Italia»<sup>14</sup> – as a gesture to bring the unacknowledged tragedy of life – death – home to those places where tragedy has been replaced by a reassuring and comforting irony.*

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 90.

<sup>14</sup> Ivi, p. 12.

## Rome and the Red Brigades

*Rome is an entirely mythopoetic projection, the fruit of Nimbo's fertile imagination. He knows Rome only through the images of the city he sees on television. These are enough to convince him that in Rome life is lived with greater intensity than it is in Palermo. So besotted is he, that on a short trip to the city with his parents, he imagines quite implausibly that a couple who joins the train he is travelling on with his family are members of a terrorist cell. Rome, for Nimbo, is not only the city of death, it is also the city of the Red Brigades. Like Rome, the Red Brigades are also a mythopoetic projection of Nimbo's imagination. He admits he knows nothing of them, only «Quello che leggo. Qualcosa. Niente»<sup>15</sup>. They are, then, ripe to be invented. Nevertheless, or perhaps on account of this, the Red Brigades exert an enormous power of attraction on all three boys. On the face of it, the Red Brigades seem to offer an answer to the boys' demand to be agents of change in society. They are attracted to the language of the Red Brigades' communiques; they study them in great detail. They think Red Brigade language is performative, turning words into deeds. The boys too crave to leave a mark on the Italy they despise and be elements of disturbance that infect the social order. The boys' politics is one of infection and contamination, one of the guiding metaphors of Vasta's entire novel. He makes the metaphor do a lot of work. The boys see themselves as propagators of infection, contaminating the Italy of the late 1970s and disturbing the quiet of the social order: «Ben venga allora il contagio, penso, l'epidemia, un altro dio delle infezioni che imponga forma alle cose, anzi no, che le deformi, le cose, che le deformi e le mescoli tra loro. Se non è il tetano vanno bene i pidocchi e dopo i pidocchi, attraverso questi, verrà la lotta»<sup>16</sup>. Nimbo longs to be infected and early in the novel pricks his finger on a piece of barbed wire he finds in a field hoping that tetanus – «il*

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 45.

<sup>16</sup> Ivi, p. 75.



dio delle infezioni»<sup>17</sup> – *will consume his body. For the boys, the fever that infection brings is an excess that allows them to rise above the crowd to a level of enhanced perception and feelings. Wimbow, the girl Nimbo falls hopelessly in love with, is his «infezione più dolce»<sup>18</sup>; in her presence he lives life more intensely. Language too, for the boys, is an excess. It is also an infection, a «colpa»<sup>19</sup>, a fever, a «febbre della gola»<sup>20</sup>. Nimbo likens himself to the prophets Ezekiel and Jonas (both referenced in the text). Like them, he has been chosen as a recipient of the gift of language, he too is «colmo della parola»<sup>21</sup>; he has been elected – «il linguaggio che mi elegge»<sup>22</sup>; his mission in life is to spread the word, all the more if it is infectious.*

*All through the novel, Nimbo leaves literal marks using the barbed wire. He not only scratches and cuts himself, but also objects: his desk at school and, more ambitiously, the Barcaccia in Piazza di Spagna on his trip to Rome. Another mark is left when the boys shave their heads and parade their disturbing new physical appearance at the Fiera del Mediterraneo and on the beaches of Palermo.*

*The boys' entry into political militancy comes via the Red Brigades. Scarmiglia is particularly taken by them. Their code becomes the code by which he lives his life. Red Brigade language speaks him. It is, then, a small step before Scarmiglia proposes that the boys create their own local terrorist group, in imitation of everything the boys learn about the Red Brigades: they form a «cellula», they give themselves «nomi di battaglia», they have a «direzione strategica», they carry out «pedinamenti» and a series of preliminary attacks on private property and their school, they decide to «alzare il livello dello scontro» and «colpire il cuore dello Stato», they write communiqués, they kidnap a hapless misfit, named Morana – a version of Moro – and hold him prisoner; they take a*

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 19.

<sup>18</sup> Ivi, p. 47.

<sup>19</sup> Ivi, p. 56.

<sup>20</sup> Ivi, p. 15.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> Ivi, p. 57.

*polaroid photo of him holding a newspaper; and they kill him after horribly mistreating him for several days.*

*Of the boys, Scarmiglia is the ideologue; the third member of the group Bocca is the follower, while Nimbo, by far the most intellectually curious of the group, is the explorer, the investigator of the potentiality of language. As the novel progresses, differently from Scarmiglia, Nimbo becomes ever more disenchanted with the Red Brigades (although this does not prevent him from remaining part of the terrorist group and participating in the kidnap and murder of Morana). His initial hesitation comes when he examines the language used by the Red Brigades in their communiques. This is the first of two diametrically opposed encounters that convince Nimbo of the failings of language and set him off on a series of investigations into alternative linguistic systems. Reading the communiques, Nimbo finds them heavy and overly simplistic. As a boy with the gift of mythopoesis, he attempts to rewrite them, but – try as he might – he fails. He is trapped in the language of the Red Brigades: «Mio malgrado sono rimasto imprigionato nella fraseologia che intendevo riformare»<sup>23</sup>. Nimbo likens the Red Brigades' language to death. It is like in the swimming pool when he is told to «fare il morto»: «Le frasi delle BR fanno il morto. Le frasi delle BR sono il morto. Le frasi delle BR fabbricano il mondo a forma di morte facendo finta di immaginare il futuro, la vita che verrà»<sup>24</sup>.*

*In capturing and creating order, the grasp language exerts on reality is mortal. In the analysis the three boys carry out of Paolo Rossi's goal, what is left is no longer a goal. It is, rather, a dissected corpse of a goal. Nimbo discovers that there is no place for mythopoesis in terrorist discourse.*

---

<sup>23</sup> Ivi, pp. 180-81.

<sup>24</sup> Ivi, p. 73.

## Wimbow

*The second encounter is with Wimbow. Nimbo is smitten with her. When he sees her at a birthday party, she occasions a «precipizio del linguaggio, armonia e barbarie, chiarezza e mistero, e ombra e intrico, e fusione, magma, nutrimento, cenere»<sup>25</sup>. Nimbo is here lost for words, a rare occurrence. All he can do is express himself with an act of self-laceration – he cuts his mouth on a glass – symbolically severing his tongue, perhaps. Wimbow defies language; she drains words of any meaning they have: «quando la vedo passare [...] sento le parole bella, bellissima percorrere una traiettoria curvilinea, trafiggerle dolcemente la carne e scomparire nel suo buio, e so che quelle parole non potrò mai più dirle a nessuno [...] dirle a un'altra persona sarebbe una bugia»<sup>26</sup>. Wimbow goes beyond what even the intellect can say about her: «Non conosco il suo nome, non so quanti anni abbia. I miei, credo, a occhio, anche se con lei l'occhio sbaglia, è insufficiente, e anche l'orecchio»<sup>27</sup>. In these two encounters, Nimbo finds that language is too heavy-handed, not light-fingered enough.*

*Nimbo seeks out alternative language forms in a number of ways. First, he writes letters on the shells of snails before setting them free in the path of Wimbow, in the hope that she will read and understand their message of love; second, he and the other boys invent the alfamuto, a non-verbal language of visual signs they draw on, appropriating visual images from mass culture as an alternative system. New meanings are assigned to each sign: Adriano Celentano's Yuppi Du pose is repurposed to mean «pericolo incombente»<sup>28</sup>, John Travolta's iconic Saturday Night Fever pose means «imprevisto»<sup>29</sup>; Aldo Moro's position in the back of the Renault where the Red Brigades left his dead body is death<sup>30</sup>. But neither of these entirely private systems works. Wimbow has no idea*

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 29.

<sup>26</sup> Ivi, p. 48.

<sup>27</sup> Ivi, p. 47.

<sup>28</sup> Ivi, p. 112.

<sup>29</sup> Ivi, p. 115.

<sup>30</sup> Ivi, p. 122.

*what the snails' message is supposed to be; and when the boys take their terrorist activity to another level by burning their school headmaster's car, Nimbo attempts to tell a group of passing schoolkids to stay away from the vicinity using the alfamuto. The result is that one of the kids is badly burned as the car explodes and goes up in flames. And in the novel's final pages, Nimbo's attempts to establish a channel of communication with Wimbow through the alfamuto also fail miserably.*

*On other occasions, Nimbo tries out direct contact with the reality around him as if he was attempting to skirt around the mediation of language: he smells, tastes, licks, touches and presses down hard on the surface of the objects he comes across; he punctures his own skin, as well as that of stray cats and hard surfaces both to leave a tangible trace and to access the unknown and deeper mysteries that lay below the surface of things. In the tepid Italy of the late 1970s, where the masses' perception of reality has been dulled and anaesthetized, by mobilizing all his senses Nimbo seeks out a richer ontological engagement with reality, an enhanced perception of the world around him: «intorno a noi sento la fotosintesi accadere»<sup>31</sup>, he tells us. As Walter Benjamin argued in his *On Some Motifs in Baudelaire*, in order to deal with the sensory bombardment of life in the modern age humanity has created for itself a «screen against stimuli», a dulling or anaesthetization of the senses that is necessary for survival, but which leads to sensory deprivation<sup>32</sup>. But this is not for the mythopoetic Nimbo. Against the anaesthetized mass of the «dialettali», he is the aesthetic hero living life at an intensity unknown to them. If for Benjamin, sensory alienation was a defense mechanism that allowed the modern self to protect itself from the turbulence of twentieth century reality that had been occasioned, Benjamin argued (and Freud before him), by the shell*

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 85.

<sup>32</sup> See W. BENJAMIN, *On some Motifs in Baudelaire*, in *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, edited by Michael W. Jennings, Trans Howard Eiland, Edmund Jephcott (Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006), pp. 175-77. Using Benjamin's terminology, we could say that Nimbo turns away from *Erlebnis*, the anesthetized encounter with experience and toward *Erfahrung*, unmediated experience.

*shock of World War I and the constant bombardment of perception in the modern era of mass communication; for Vasta, that same deadening of the senses has come from RAI 1, and its sister channels. Nimbo brings all the senses to bear on his investigation of reality. He would agree with Susan Buck-Morss when she writes in an essay on Benjamin that «The original field of aesthetics is not art but reality – corporeal, material nature [...] It is a form of cognition, achieved through taste, touch, hearing, smell – the whole corporeal sensorium»<sup>33</sup>. In its original guise, aesthetics was a relationship with reality, a mode of cognition, a way of getting to know the world, a cognitive mapping. It is this original function that Nimbo's touching, tasting, bringing pressure to bear, smelling of objects and persons seeks to recuperate: «Avvicino la bocca alle nocche e mi sembra, la luce, di berla»<sup>34</sup>; and at the very end of the novel, Nimbo's encounters with Wimbrow culminate in a feast of the senses: «[R]aggiungendo dopo tanto tempo qualcosa che è sorgente e foce, per la prima volta sento il suo odore. Bruno, terrestre, saldo e perenne. La visione che non scompare. In un respiro annuso la sua vita»<sup>35</sup>.*

*In an interview with Marco di Marco for Magazine, Vasta remarks that behind the writing of *Il tempo materiale* was his desire to explore what he calls «una filigrana, uno strato subliminale [...] il rimosso»<sup>36</sup>. Nimbo is Vasta's agent in this research. Monica Jansen has used the term «realismo sintomatico» to indicate Vasta's excavations into the «reale che si sottrae alla realtà»<sup>37</sup>. After the experiments with alternative language systems fail, the novel ends in a silent embrace between Nimbo and Wimbrow, as if the*

---

<sup>33</sup> S. BUCK-MORSS, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, in «October», 62 (Autumn), 1992, pp. 3-41: 6; see: <https://www.jstor.org/stable/778700?seq=1> (last accessed March 27, 2024).

<sup>34</sup> G. VASTA, *Il tempo materiale*, cited, p. 36.

<sup>35</sup> Ivi, p. 273.

<sup>36</sup> M. DI MARCO, *Intervista a Giorgio Vasta*, in «Magazine», 45 (2008).

<sup>37</sup> M. JANSEN, *Il '78 di Verga e di Vasta: Il tempo materiale a prova di ideologia*, in *Verga innovatore/Innovative Verga – L'opera caleidoscopica di Giovanni Verga in chiave iconica, sinergica e transculturale*, edited by Dagmar Reichardt & Lia Fava Guzzetta, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016, pp. 297-310: 310.

*closeness that the sound of their names suggest, is at last achieved without the mediation of language. Vasta himself indicates as much in an interview with Ilaria Giannini when he says: «Forse alla fine del romanzo Nimbo riesce a trovare un varco, un'alternativa non totale ma parziale al linguaggio, si permette il lusso di qualcosa che non è il linguaggio»<sup>38</sup>. The final pages of the novel suggest that Nimbo has achieved a degree of redemption that has allowed him to leave behind the lure of the Red Brigades and the cycle of everyday violence in which he and the rest of Italy are trapped. Before this though, Nimbo had engaged in several acts of cruelty. He mistreats animals and participates in the torture of Morana. Scenes of violence are everywhere in the novel. In the course of the novel, Nimbo discovers his and the other boys' «capacità di compiere il male»<sup>39</sup>. Only in the absence of words can Nimbo envisage an alternative existence, a relationship of love and empathy (the *alfamuto* has no sign for love, for example): «Ed è solo adesso, quando nella fabbricazione della nostra notte le stelle esplodono nel nero, che alla fine delle parole comincia il pianto»<sup>40</sup>.*

*It would be going too far, I think, to see this final scene of rapprochement as illustrating the death of language. Vasta writes, after all, «alla fine delle parole», not “alla fine del linguaggio”; and the night is still fabricated. Rather, what we see in the final pages of the novel is the inkling of a new language, the language of silence, the language of respect, the language of non-intrusion, a language that makes no claim to possess completely the reality with which it engages. Even though he is writing in reference to another book, this view of language is not too far from what Vasta praised in his review of Luca Rastello's *Piove all'insù*, which like *Il Tempo Materiale* is a novel that investigates why so many young Italian men and women were attracted to terrorism. Of Rastello's novel, Vasta remarks on the way it approaches the*

---

<sup>38</sup> I. GIANNINI, *Intervista a Giorgio Vasta*; see: <http://www.mangialibri.com/interviste/intervista-giorgio-vasta>.

<sup>39</sup> G. VASTA, *Il tempo materiale*, cited, p. 221.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 274.

«imprendibilità del tempo, di ogni tempo», and how «si confronta con qualcosa di imprevedibile, sapendo che rimarrà imprevedibile»<sup>41</sup>. Note the use of the verb: “confrontarsi”. Engage with that which is ungraspable. This is not the death of language. Rather, it is a call to arms, a call to mobilize language, to develop new forms so that language can rise to the challenge of narration.

*Wimbow is that challenge. Vasta does not seem overly concerned about using a young, dark-skinned and mute immigrant girl as his materialization of an otherness that beggars language; nor that he is hardly original in drawing on an age-old trope of woman as that which escapes the control of the male gaze and language. For the narrative exigencies of the story he is telling, Vasta needs a figure of radical mythopoesis like Wimbow, a young girl whose muteness enables Nimbo to treat her as if she were a blank page, so he can play her off against the aridity of Scarmiglia and the Red Brigades' ideological claim to know it all. Nimbo's mythopoetic relationship with Wimbow is contingent on the fact that he knows little about her, a state he seeks to preserve as long as possible. Nimbo does all he can to maintain the separation between Wimbow the girl he sees and meets in everyday life and Wimbow his creature: «Della bambina creola ignoro tutto. Ne sono consapevole, lo faccio apposta»<sup>42</sup>. And even when he does receive more information about her, he transforms the signifiers and the referents to which they point into sound images: «La parola Wimbow che non sembra una parola. Sembra un suono preso da fuori, dai fenomeni»<sup>43</sup>.*

*Scarmiglia, however, goes out of his way to burst Nimbo's mythopoetic bubble. It is he who quite deliberately feeds Nimbo real world information about Wimbow – that she is from the Antilles, that her name is Wimbow, that she is mute, that she has been*

---

<sup>41</sup> Interview with Giorgio Vasta conducted by Cecilia Ghidotti, July 28, 2014, quoted in C. GHIDOTTI, “Gli anni settanta non sono il fine”. Tra rimosso e iper-esposizione: scrittori italiani contemporanei e racconto degli anni settanta, in «Studi culturali», 7, 2 (2015), pp. 228-29.

<sup>42</sup> G. VASTA, *Il tempo materiale*, cited, p. 47.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 133.

*adopted, for example – so that his margins for mythopoesis are reduced. Or as Nimbo puts it: «le parole di Scarmiglia [...] fanno esistere la bambina creola [...] la trasformano in realtà dandole un nome e un'origine. La biografia che fa pressione sulla creatura»<sup>44</sup>. This is what Nimbo doesn't want. He needs Wimbrow to remain «solo un fenomeno. Una creatura. Senza che niente la sporchi, senza l'oltraggio di una storia»<sup>45</sup>. Scarmiglia is deliberate in his attempts to limit Nimbo's mythopoetic activity. He knows that mythopoesis and terrorism are antithetical and that Nimbo is more mythopoetic than he is a terrorist. Scarmiglia proposes that Wimbrow be the group's second victim. When Bocca asks why, Scarmiglia says he wants to «studiarla [...] capire chi è?»<sup>46</sup>. Nimbo wants the opposite: «volevo soltanto godere del puro fenomeno senza sporcarmi con la sua storia»<sup>47</sup>. Scarmiglia «invece cerca la comprensione. La conoscenza. Vuole intrappolarla nell'ambra della nostra celletta. Immobilizzarla. Farne un fossile»<sup>48</sup>.*

*Scarmiglia knows that mythopoesis represents openness, uncertainty; and that terrorism represents closure and certainty. He knows too that the ties Wimbrow establishes with others are a danger to Nimbo's continued commitment to the terrorist cause. It is when Scarmiglia proposes Wimbrow as the next designated victim that Nimbo rebels against his former comrades and becomes that most despised of terrorist figures, the “delatore”, a police informer or turncoat.*

*Nimbo's terrorism had always been different from Scarmiglia's. What Nimbo desires in his terrorist activity is the same kind of lightness of touch that he aspires to in his interactions with Wimbrow and that he identifies and admires in Rastello's writing. As Scarmiglia's leadership of the terrorist project evolves as a carbon copy of the Red Brigade model, the reasons that brought Nimbo to the project fade into the background.*

---

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 238.

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> *Ibidem.*



*At one point in the novel, after the boys' initial terrorist attacks against school property and the headmaster's car, the police investigations begin to focus on the school itself and its students. Nimbo is pleased that the police are now investigating an infection that has its origin and point of propagation at a local level: «si accetta che il male possa generarsi dal basso. Da noi. Una progressiva messa a fuoco che invece di preoccuparmi mi fa piacere. Sento la gioia della legittimazione»<sup>49</sup>. Nimbo likes the undefined space between invisibility and visibility that he and other boys inhabit. They are, he says: «percepiti attraverso l'invisibilità. La nostra ambizione originaria»<sup>50</sup>. That original plan has now been betrayed by the heavy-handed leadership of Scarmiglia. Nimbo regrets that the mythopoetic has been supplanted by the ideological and turns his back on the terrorist project.*

*Vasta's Il Tempo Materiale is far from being an easy read. At times, his dense, high octane prose approaches a state of delirium, verging on the impenetrable; and the pages that describe acts of violence and cruelty that are spread throughout the text, whether on animals or humans like the poor Morana, make for a harrowing reading experience. As one of the perpetrators of the torture inflicted on Morana, which leads to his death, Nimbo is fully invested in political violence. Yet, as the novel reaches its final pages, we find reason to glimpse a boy taking his first steps on a journey of emancipation, even redemption, that frees Nimbo from what he had called a few pages earlier «l'infezione delle parole»<sup>51</sup>. All through the novel, Nimbo had been associated with a halo, a sign of his mythopoetic exceptionality, and the source of the nickname he has chosen for himself.*

*The moment of release comes when Wimbow removes the halo from Nimbo's head freeing him from the words that have up to then kept him prisoner:*

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 235.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Ivi, p. 265.

Wimbow si alza, fa un passo verso di me, mi tocca il collo, le guance, gli zigomi, mi mette le dita a raggiera. Sento il calore dei polpastrelli, sento che mi placa. Poi Wimbow solleva le mani verso l'alto (e il mio nimbo scompare e al mio nimbo, mentre scompare, Non sono io?, domando, Non sei tu, risponde), mi guarda e nel suo sguardo c'è il tempo calmo, poi mi lascia e torna indietro, nella penumbra dietro la sedia a dondolo<sup>52</sup>.

*It is when Wimbow removes the halo that Nimbo is transformed and released from both the self that he was and the words that had kept him prisoner. He now approaches that state of «il tempo morbido, liquido, il tempo materiale» he had desired for so long and that now replaces «le parole, migliaia di frasi, questa ordinata strage di insetti [...] Perché ancora balena il linguaggio quando vorrei solo entrare nel silenzio, nel tuo silenzio, e piangere, smettere di sentirne solo il bisogno e piangere?»<sup>53</sup>.*

*Wimbow, then, is the respite to the violence that has permeated the novel, the violence of language and the violence of ideology. This is the didactic streak that runs through Vasta's novel, a lesson to be learned. Nimbo comes to realize that blind allegiance to ideology leads to violence and death, what is worse, it leads to the justification of violence and death in the service of a political project. As the text makes clear, 1978 in Italy was what Vasta in an interview with Claudio Martino for the Radiotre program Fahrenheit called a «tempo critico e farriginoso». It was a time ripe for violence, when a generation of Italians was seduced by the myth of Red Brigade violence. This, of course, is Scarmiglia, who buys uncritically into the myth; initially, it is also Nimbo. Scarmiglia remains on the Red Brigade trajectory throughout the novel, even as he is arrested; Nimbo deviates from it; Scarmiglia is unrepentant; Nimbo is «pentito». Upon his arrest, Scarmiglia utters the phrase that he, loyal brigatista, has long yearned to utter, the Red Brigade slogan par excellence, «Mi dichiaro prigioniero politico», «la sua frase magica e maiuscola»<sup>54</sup>; a couple of pages earlier, Nimbo had*

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 272.

<sup>53</sup> Ivi, p. 270.

<sup>54</sup> Ivi, p. 267.

*confessed that while Scarmiglia «lavorava per diventare prigioniero politico, io ho lavorato per potermi dichiarare, adesso, prigioniero mitopoetico. Solo questo. Il piacere di stare nelle frasi»<sup>55</sup>. To be sure, both Scarmaglia and Nimbo remain prisoners of myth. There is no alternative to myth, but not all myths are created equal, one is political, Scarmiglia's, which leads to rigidity, violence and death; another is mythopoetic, Nimbo's, which is based on openness, creativity and even redemption. Vasta's Il tempo materiale is a highly ambitious novel: positing mythopoesis against ideology, he plays two philosophies of language off against each other – one embraced by the communiques of the Red Brigades that claim to possess the truth of reality; the other, that of Nimbo, who comes to realize that reality cannot be grasped by language; but more than that, in seeking to offer insights as to why so many Italian young men and women succumbed, along the lines of Scarmaglia, to the call of the Red Brigades in the 1970s, the novel also goes further by suggesting that a mythopoetic attitude to life, along the lines of Nimbo, acts as an antidote to the seductive charms of terrorist ideology and the robust certainties its language appears to offer<sup>56</sup>.*

*David Ward*

**Keywords:** *Ideology, Language, Terrorism.*

**Parole-chiave:** *Ideologia, Linguaggio, Terrorismo.*

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 265.

<sup>56</sup> *My thanks to the anonymous reader for suggestions as to how to improve this essay. They were much appreciated.*

## ***“Dentro il carcere”***

### **Interviews with Mary Gibson, Patrizio Gonnella, Amir Issaa, Dacia Maraini and Maria Giustina Laurenzi on Imprisonment**

#### **Introduction**

*Imprisonment is a contested topic and, in the Italian context, new interest in captivity has recently emerged in response to the need of questioning the impact of a variety of forms of imprisonment on the national memory and identity in the twentieth and twenty-first centuries. The Italian case is an extremely fruitful testbed to evaluate to what extent the transformations occurred to culturally relevant forms of imprisonment through the last century have shaped the public discourse and have been represented in different contexts, thus contributing to actual social and cultural changes, especially during the recent COVID-19 and migrant crises.*

*The derelict state of Italian penal institutions and dated penal system came under scrutiny and became a matter of public discussion especially during the Seventies, when a decrepit system still profoundly rooted in fascist regulations and laws was faced with unprecedented challenges and was exposed by activists, artists, filmmakers and intellectuals as in dire need of urgent reform.*

*Violence within and outside the walls of the penitentiary were the backdrop against which the legislator attempted to change a system heavily informed by punishment and lacking any basic element of restorative justice, while common practices ensured the conditions and treatment of inmates – and women in particular – were often appalling and unsuitable to a modern democratic state.*

*In this contribution we navigate the changes and the long-standing flaws of the Italian carceral system ‘from the inside’ through four interviews<sup>1</sup> with five people who, at various levels, have worked on and in some cases experienced directly the prison and its impact on human beings.*

*Mary Gibson (Professor Emerita of History and Italian Criminal Justice at John Jay College and the Graduate Center of the City University of New York), Patrizio Gonnella (President of the NGO Antigone, Professor of Sociology and Philosophy of Law at Roma Tre University, Rome, Italy, and practitioner in criminal justice environments), Amir Issaa (first generation Italian-Arabic artist, writer, and educator actively engaged with the Italian prison setting), Dacia Maraini (Italian writer, activist, and once internee in a World War II Japanese POW Camp) and Maria Giustina Laurenzi (Italian director, actress, writer, and screenwriter) discuss their own experience of captivity and work within the Italian prison system from five different yet intertwining perspectives based on their personal views of captivity, incarceration, restorative justice, and safeguarding of the inmates’ human rights.*

*Their remarks ideally frame the key issues investigated by the research essays included in this issue. Their interviews give life to an engaging dialogue on the multifaceted nature of captivity among scholars, practitioners, artists and writers that better contextualises the present debate on Italian incarceration, offering remarks on its present and future challenges as well as on possible ways to induce a productive exchange between people “inside” and “outside” the carceral world.*

*Mary Gibson discusses the history of the Italian criminal justice system from the Italian Unification up to the present day. She offers insights on what historians can do to broaden the field of study focusing on the role played by the Italian penitentiary in the*

---

<sup>1</sup> *The five interviewees were contacted via e-mail and on Zoom between June and October 2023. The interviews with Patrizio Gonnella, Amir Issaa, Dacia Maraini, and Maria Giustina Laurenzi were originally held in Italian, and then translated into English by Isabella Corletto. The texts were revised and approved by the interviewees.*

*shaping of modern and contemporary Italian culture and society, underlying the need for new research on the topic.*

*Patrizio Gonnella addresses the current state of Italian prisons from the privileged viewpoint of his role as President Antigone, an NGO whose yearly reports monitor and put in the spotlight the conditions of inmates serving their time in Italian prisons, especially in the aftermath of the COVID-19 pandemic. Gonnella also focuses on the challenges posed today by chronic overcrowding of obsolete facilities amid waves of unregulated immigration.*

*Amir Issaa discusses his first-hand experience of the Italian prison system and the role that music and writing played in his upbringing as a first-generation Italian-Egyptian rapper in a family whose internal dynamics were heavily affected by the incarceration of his father. He also describes his recent projects and collaborations as an educator with juvenile correction facilities as well as in cultural spaces, associations, and higher education institutions in Italy and in the US.*

*Finally, Dacia Maraini tackles the question of captivity starting from her own experience in a WWII Japanese concentration camp as a child and her pioneering on-field surveys on women's detention and exploitation carried out in the 1970s and 1980s and published both in the form of journalistic reportages and works of fiction, such as «Paese Sera»<sup>2</sup>. Her work has been pivotal to bring into the public discourse the*

---

<sup>2</sup> Throughout her career, Maraini has been at the forefront of many causes in defence of civil rights, especially regarding female imprisonment, which she actively investigated in an *Inchiesta sulle carceri femminili*, published in instalments in the Italian afternoon newspaper «Paese Sera»: see D. MARAINI, *Ricamano (e odiano) le detenute del carcere di Venezia*, in «Paese Sera», 1969, 15 November; EAD., *Se si rifiutano di obbedire vengono spedite al manicomio*, in «Paese Sera», 1969, 17 November; EAD., *A Rebibbia si sperimenta il metodo dell'autodisciplina*, in «Paese Sera», 1969, 22 November; EAD., *A Trani non detenute ma cavie*, in «Paese Sera», 1969, 27 November; EAD., *Parlano le donne*, in «Paese Sera», 1969, 1 December; EAD., *Diciotto domande a una omicida, una prostituta e una tossicomane*, in «Paese Sera», 1969, 4 December; EAD., *Autoritarismo e paternalismo: ecco la norma*, in «Paese Sera», 1969, 7 December. Some of these contributions have been collected in D. MARAINI, *Vita Mia. Giappone 1943. Memorie di una bambina italiana in un campo di prigionia*, Milan, Rizzoli, 2023; EAD., *In nome di Ipazia. Riflessioni sul destino femminile*, Milano, Solferino, 2023. Maraini's positions on female imprisonment have been published regularly in the daily «Corriere della Sera» (D. MARAINI, *Giusta la pena, non la tortura. È ora di cambiare le nostre carceri*, in «Corriere della sera»,

*subterranean world of female incarceration, which her long-time friend Maria Giustina Laurenzi vividly portrayed several years later in her documentary Donne di un altro mondo (2005). Laurenzi rounds off this series of interviews with a fond recollection of her work in the Fuorni correctional facility in Salerno, which she observed through the eyes, the words, and the bodies of the protagonists of these human tragedies – but also the vivid hopes and dreams – of the women serving their sentence in a small penitentiary in Southern Italy.*

---

23 July 2012, [https://www.corriere.it/opinioni/12\\_luglio\\_23/maraini-giusta-pena-non-tortura\\_81762aa4-d49a-11e1-9251-6da620bfc4cf.shtml](https://www.corriere.it/opinioni/12_luglio_23/maraini-giusta-pena-non-tortura_81762aa4-d49a-11e1-9251-6da620bfc4cf.shtml), and in its magazine «Io Donna» (see at least D. MARAINI, *Ascoltiamo le voci di dolore che si levano dalle nostre carceri*, in «Io Donna», 6 (2), 2001, 13 January, p. 9; EAD., *Il carcere è una pena dura, ma non rieduca i delinquenti*, in «Io Donna», 5, (29), 2000, 15 July, p. 7; EAD., *In carcere: le umiliazioni e il tempo che non passa*, in «Io Donna», 3 (45), 1998, 7 November, p. 5.).

**Interview with Mary Gibson, John Jay College of Criminal Justice  
and Graduate Centre at the City University of New York**

EB, MB: Could you, please, introduce yourself and explain what your relationship with captivity and the carceral system is?

MG: *I am a Professor Emerita of History at the City University of New York (CUNY), where I taught undergraduate students at John Jay College of Criminal Justice and doctoral students at the City University of New York Graduate Centre. Much of my teaching involved the history of crime, particularly at John Jay College, which offers special majors – such as criminology, legal studies, forensic psychology, and forensic science – that attracted students aspiring to careers as lawyers, police officers, or administrators in the criminal justice system.*

*I was a good match for John Jay College because my scholarship had, from the time of my dissertation research in the 1970s, focused on what was then referred to as the “social control” of “marginal groups”. I was particularly interested in the variables of gender and sexuality in relation to the labelling of certain behaviours as deviant and their management, usually in a repressive manner, by the legal apparatus of the state. This scholarly inquiry has led to a series of books that lie at the intersection of the history of crime, in a broad sense, and the history of women and gender: *Prostitution and the State in Italy, 1860-1915 (1986)*<sup>1</sup>; *Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology (2002)*<sup>2</sup>; and translations, with Nicole Hahn Rafter, of*

---

<sup>1</sup> See M. GIBSON, *Prostitution and the State in Italy, 1860-1915*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1986.

<sup>2</sup> See M. GIBSON, *Born to Crime: Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, Westport, CT, Praeger, 2002.



*Lombroso's classic works: Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman (2004)<sup>3</sup>, Criminal Man (2006)<sup>4</sup>. My most recent book, entitled Italian Prisons in the Age of Positivism, 1861-1914 (2019)<sup>5</sup>, examines prison reforms and changing modes of punishment in the wake of the Italian Unification and until World War I.*

*However, my interest in prisons, internment, and enclosure is not new, and I have always been committed to prison reform as a political and humanitarian issue. I have visited several prisons: the women's reformatory in Iowa (the state in which I had my first teaching job); the women's jail at Rikers Island in New York City (where I took my Masters' students); and the women's prison at Rebibbia in Rome (where I interviewed a young and intelligent female assistant warden). I have also given several "prison tours" to scholars at the American Academy in Rome to educate them about the many carceral spaces that constituted an important and visible aspect of Rome during the last five centuries and which played an important role in everyday life. During the 1990s, I was a member of the Advisory Council of the Women in Prison Project of the Correctional Association of New York. Thus, although my research has always been strictly academic, I am engaged in the issue of prisons as a political issue and hope that my writings have provided a useful historical context for socially engaged activists today.*

EB, MB: What are the milestones that shaped the evolution of the Italian prison system, especially from Italian Unification to WWII?

---

<sup>3</sup> See C. LOMBROSO, *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, translated and with a New Introduction by Mary Gibson and N. H. Rafter, Durham, NC, Duke University Press, 2004.

<sup>4</sup> See C. LOMBROSO, *Criminal Man*, translated and with a New Introduction by Mary Gibson and N. H. Rafter, Durham, NC, Duke University Press, 2006.

<sup>5</sup> See M. GIBSON, *Italian Prisons in the Age of Positivism, 1861-1914*, London, Bloomsbury, 2019.

MG: *In terms of legal history, the main milestones in Italian history were marked by the national prison laws of 1860-1862, 1891, 1931, and 1975. However, while each of these large pieces of legislation reshuffled the administrative categories of the complicated network of Italian institutions of confinement, only the regulation of 1891 brought significant – although still limited – improvements to the lives of inmates. The laws of 1860-1862, approved during and immediately after the Unification, significantly brought together all the disparate prisons of the peninsula into one network under the control of the Prison Division of the Ministry of the Interior. Emblematic of this project to integrate the differing carceral systems of the former old regime states was the creation of a new secular corps of male prison guards, who were dispersed across the new nation. However, because the early laws were simply inherited from the Kingdom of Piedmont and imposed on a vast array of buildings that were often in physical degradation, they embodied no new vision of prison reform.*

*The law of 1891 ushered in a period of progressive change to the now unified, but still uneven and mostly unreformed, national network of prisons. The new Zanardelli Penal Code of 1889, which eliminated the death penalty, also abolished hard labour in the bagni, one of Italy's most shameful institutions.<sup>6</sup> Male convicts, most of whom had laboured in chains in shipyards, construction, and land reclamation, were now assigned to indoor confinement where, through a regiment of education and professional training, they would ideally graduate to low-security institutions and finally parole. However, women's prisons remained unreformed and administered by nuns, who emphasised religious conversion and moral purification rather than the more secular goals of education and professional training typical of male institutions. A similar*

---

<sup>6</sup> *In the history of Italian carceral institutions, the bagni penali, literally, 'penal baths' were a type of penal colonies where convicts were subject to a forced labour regime and cruel corporal punishments. The bagni, widespread especially in the Tuscan isles, were outlawed with the promulgation of the Zanardelli reform of criminal law and penal institutions of 1891. See F. CARFORA, *Lavori forzati*, in «Digesto Italiano», Torino, Unione tipografica editrice, vol. 14, 1902-1905; A. BERNABÒ SILORATA, *Case penali*, in «Digesto Italiano», Torino, Unione tipografica editrice, vol. 6, parte II, 1891.*

*gendered pattern was repeated in the case of children: teachers replaced prison guards in boys' reformatories, but nuns retained control over interned girls. Clearly, the state considered only men to be citizens (and boys future citizens) of the new Italy.*

*On paper, the fascist prison law of 1931 appears surprisingly similar to that of 1891 but as of yet few historians have investigated the actual conditions inside Italy's prisons during the interwar period. Most research has focused on confino, a system of internal exile imposed on "dangerous persons" who were mostly political opponents of the regime but also homosexuals, Jews, and Slavs. Often without trial, both men and women were sent to confinement in island camps or small towns in the southern provinces. Mussolini also reinstated the death penalty for "crimes against the state" and, in 1938, approved a series of Racial Laws to restrict the rights of Jews and Blacks and prevent race mixing. It is likely that the "regular" prison system (for non-political offences) was also infected by fascist politicisation, as was the case in Nazi Germany, but more research is needed.*

*What is clear from the state's own statistics, however, is that the number of people, including children, institutionalised in prisons, internment camps, criminal and civil insane asylums, and youth reformatories increased notably during fascist rule and deserves more attention as one of the many violent methods employed by the regime to discipline the civilian population.*

*The period after World War II, as after the wars of unification and the First World War, saw little immediate change to prison legislation or everyday prison life. For example, female religious orders remained in charge of women's prisons until the 1970s. The national prison law of 1975 and the Legge Gozzini of 1986 promised modest reforms to Italy's prison system.*

EB, MB: As an American woman, how did you first start studying the Italian prisons and why did you decide to work on the history of Italian women's prisons? How has the treatment of incarcerated women historically differed from the treatment reserved to men in Italy? Has the Italian carceral system developed any special paths in relation to gender treatment compared to other carceral systems you are familiar with?

MG: *My specialisation in Italian history came late in my doctoral studies. I had entered graduate school with an interest in European, and particularly French, social theory but gradually abandoned intellectual history for the new historiographical trend in the 1970s, namely "history from the bottom up". Because social history was understudied for modern Italian history, I decided to pursue my dissertation research – on nineteenth-century Italian prostitution – in Rome rather than Paris.*

*For me, prostitution offered a way to explore the lives of a group of poor women, who were subjected to a state policy of legalisation and police regulation that differed markedly from the criminalization typical of the United States. Only after I began to read legal sources did I develop an interest in what American historians call criminal justice history, or the complex system of law, courts, police, and prisons that have been used to manage and discipline "marginal" groups. As I tried to master this field, I kept my focus on women in terms of the gendered nature of the criminal justice system and of the response of early feminist organisations to the plight of prostitutes subjected to the national regulation system. I also read Cesare Lombroso's *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman* (1893)<sup>7</sup>, which led to my subsequent monograph (2002)<sup>8</sup> on the gendered nature of his extremely influential theory of the "born*

---

<sup>7</sup> See C. LOMBROSO, *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, translated and with a New Introduction by Mary Gibson and N. H. Rafter, cited.

<sup>8</sup> See M. GIBSON, *Born to Crime: Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*, cited.

*criminal”, which labels prostitutes as atavistic, and prostitution as the most prevalent and dangerous form of female crime.*

*This combined specialisation in the history of women and of law/crime led logically to my more recent research on prisons for several reasons. First, when searching for readings for my courses, I realised that almost all studies of prisons had focused on the experience of men, with a few exceptions such as the books of Nicole Hahn Rafter (2004)<sup>9</sup> and Estelle Freedman (1981)<sup>10</sup> for the United States and Lucia Zedner (1991, 1992, 2004, 2009)<sup>11</sup> for Britain. Second, my dissertation research on prostitution had coincided with the publication of Michel Foucault’s *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975)<sup>12</sup>, and his argument that modern prisons employed enclosure, discipline, examination, and surveillance to disempower inmates proved useful in my analysis of two other “closed” institutions in nineteenth-century Italy: the licensed brothel and the sifilicomio, or the lock hospital, for the forcible treatment of prostitutes with venereal diseases. Third, when researching an article on anti-communist women between the two world wars, I had been shocked (perhaps naively) by discovering that, once arrested by fascist police, communists like Camilla Ravera<sup>13</sup> were interned in prisons managed by nuns. Finally, I had a longstanding*

---

<sup>9</sup> See C. LOMBROSO, *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*, translated and with a New Introduction by Mary Gibson and N. H. Rafter, cited.

<sup>10</sup> See E. FREEDMAN, *Their Sisters’ Keepers. Women’s Prison Reform in America, 1830-1930*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1981.

<sup>11</sup> See L. ZEDNER, *Women, Crime, and Custody in Victorian England*, London, Oxford University Press, Oxford Historical Monographs, 1991; L. ZEDNER and J. MORGAN, *Child Victims. Crime, Impact, and Criminal Justice*, London, Oxford University Press, 1992; L. ZEDNER, *Criminal Justice*, London, Oxford University Press Clarendon Law Series, 2004; EAD., *Security*, London, Routledge Key Ideas in Criminology Series, 2009.

<sup>12</sup> M. FOUCAULT, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, New York, Pantheon Books, 1977 [First edition in French, *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975].

<sup>13</sup> *Camilla Ravera (1889-1988) was a prominent Italian politician and leading figure in the Italian Communist Party. She joined the Italian Socialist Party in 1918, worked with Antonio Gramsci, and collaborated with the newspaper «L’Ordine Nuovo». She played a key role in the founding of the Italian Communist Party (PCI) in 1921 and organised clandestine activities against the Fascist government when Gramsci was incarcerated. In 1930, she was arrested and sentenced to 15 years in jail. She spent the first five years in jail in Perugia and, starting in 1943, she was exiled and sent to ‘confino’ to Montalbano Jonico, San Giorgio Lucano, Ponza, and*

*commitment to prison reform as a political issue, particularly in respect to the paucity of resources (education, libraries, types of professional training) devoted to women's institutions in the United States. At this point, I formulated a project to break the silence about female prisons that had characterised both the reform movement after Italian unification and current historiography.*

EB, MB: As a historian of an Italian prison system which is by now – at least on paper – distant in time, what do you think are the relics of the past that you see as surviving in Italian prisons? Do you think that Italy has been able to move past the Lombrosian approach that characterised its origins?

MG: *While I have not studied current Italian policy in any depth, I would note both improvements in the Italian prison system as well as fundamental problems that persist from the early years after Italian unification. In terms of gender, the Antigone NGO has recently released a comprehensive and excellent report (2023)<sup>14</sup> based on visits to all women's penal institutions as well as government statistics. This report is especially important because it breaks the general silence about and disinterest in female prisons that has endured for over 150 years. A comparison of this report with my own research offers a mixed picture. One striking continuity is the low rate of female incarceration, with women making up only about 4 per cent of all inmates during both the late nineteenth century and the early twenty-first century.*

*In both periods, most women were primarily arrested and detained for minor property crimes rather than for prostitution or other types of “sexual” offences*

---

*Ventotene. She was expelled from the Communist Party in 1939 and readmitted in 1945, becoming a crucial figure in the history of the PCI until her death.*

<sup>14</sup> See ANTIGONE, *È vietata la tortura. XIX Rapporto di Antigone sulle condizioni di detenzione*, 2023; <https://www.rapportoantigone.it/diciannovesimo-rapporto-sulle-condizioni-di-detenzione/>.

*stereotypically associated with them. Once in prison, women in both periods have been assigned primarily to domestic tasks or “female” occupations such as garment making, both of which are repetitive and lowly paid. Education has been generally unavailable above the primary level. However, the report has several bright spots: not only were religious orders replaced by professional and secular female personnel in the 1970s, but the physical structures have been replaced or modernised. Rather than large dormitories, women now live in the same types of cells as men (usually with 4 persons) and enjoy a higher ratio of teachers and doctors per inmate than their male counterparts. In short, gender disparities have been attenuated.*

*Other problems have persisted or even gotten worse since the founding of the Italian prisons system. For example, the European Union has reprimanded Italy for the overcrowding of its penal institutions, which typified many penal institutions in the nineteenth century. Despite an easing of this problem over the last few years, on 30 April 2023 the number of inmates exceeded official capacity by about 10 per cent. An additional problem, which has plagued the Italian prison system since 1861, is the high rate of individuals being held in pretrial detention. Averaging over 40 per cent in 2000, the number has recently declined but the backlog remains. Because many incarcerated suspects will be subsequently absolved at trial, the inefficiency of the courts causes enormous injustice to them and to their families.*

EB, MB: Where is the research work on the history of the Italian carceral system situated today? As a scholar who has devoted most of her life to the topic, what are the research areas that should be improved today in relation to persistent historical problems and future challenges that affect the Italian prisons?

MG: *Research in modern Italian prison history is currently experiencing a renaissance. The publication of Foucault's Discipline and Punish (1977)<sup>15</sup> sparked an outpouring of similar research globally but curiously little in Italy. Despite important contributions from scholars such as Michele di Sivo (2002)<sup>16</sup> and Luigi Cajani (1997)<sup>17</sup> on the early modern period, the topic has remained mostly unexplored for the nineteenth and twentieth centuries. However, a new generation of scholars – including Christian de Vito (2016)<sup>18</sup>, Chiara Lucrezio Monticelli (2012)<sup>19</sup>, Francesca di Pasquale (2018, 2019)<sup>20</sup>, Elena Bacchin (2020, 2022, 2023)<sup>21</sup>, Ilaria Poerio (2018)<sup>22</sup>, and, in the U.S., Steven Soper (2020)<sup>23</sup> – are currently bringing attention to the centrality of penal institutions to modern Italian history not only through their own publications but also by organising conferences and special journal issues devoted to the topic.*

*Yet, much remains to be done. For the liberal period, many topics that I introduced in my book require further research, such as the variation in prison*

---

<sup>15</sup> See M. FOUCAULT, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, cited.

<sup>16</sup> See M. DI SIVO, *Per via di giustizia. Sul processo penale a Roma tra XVI e XIX secolo*, in *Giustizia e criminalità nello Stato pontificio: ne delicta remaneant impunita*, edited by M. Calzolari, M. Di Sivo and E. Grantaliano, Rome, Rivista Storica del Lazio, Archivio di Stato di Roma, 2002, pp. 13-35.

<sup>17</sup> See L. CAJANI, *Surveillance and Redemption. The Casa di Correzione of San Michele a Ripa in Rome*, in *Institutions of Confinement. Hospitals, Asylums, and Prisons in Western Europe and North America, 1500-1950*, edited by N. Finzsch and R. Jütte, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 301-24.

<sup>18</sup> *Incarceration and Regime Change. European Prisons During and After the Second World War*, edited by C. De Vito, R. Futselaar and H. Grevers, Oxford-New York, Berghahn, 2016.

<sup>19</sup> See L. MONTICELLI, *La polizia del papa. Istituzioni di controllo sociale a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.

<sup>20</sup> See F. DI PASQUALE, *The "Other" at Home: Deportation and Transportation of Libyans to Italy During the Colonial Era (1911-1943)*, in «International Review of Social History», 63 (S26), 2018, pp. 211-31; EAD., *On the Edge of Penal Colonies. Castiadas (Sardinia) and the "Redemption" of the Land*, in «International Review of Social History», 64 (3), 2019, pp. 427-44.

<sup>21</sup> See E. BACCHIN, *Political Prisoners of the Italian Mezzogiorno. A Transnational Question of the Nineteenth Century*, in «European History Quarterly», 50 (4), 2020, pp. 625-49; EAD., *Venezia 1831-32: Prigionieri politici e diritto di ribellione. Un affaire internazionale*, in «Passato e Presente», 115, 2022, pp. 124-41; EAD., *"Our Botany Bay". The Political Prisoners of the Risorgimento and the Sentence of Deportation*, in «The Journal of Modern History», 95 (2), 2023, pp. 349-84; EAD., *La Siberia piemontese. La deportazione degli esuli indesiderati negli anni Cinquanta dell'Ottocento*, in «Studi Storici», 64 (2), 2023, pp. 315-44.

<sup>22</sup> See I. POERIO, *A scuola di dissenso. Storie di resistenza al confino di polizia (1926-1943)*, Roma, Carocci, 2016.

<sup>23</sup> See S. C. SOPER, *Southern Italian prisoners on the stage of international politics*, in «Journal of Modern Italian Studies», 25 (2), 2020, pp. 95-117.



*conditions across Italy (particularly between the north and the south) and among the many types of penal institutions (jails, long-term penitentiaries, youth reformatories, camps of internal exile, and asylums for the criminally insane). Even more important is the need to explore internment during the fascist period. Aside from some excellent research on confino as a punishment for political prisoners<sup>24</sup>, little is known about whether the policies of the “regular” prison system became more repressive under Mussolini’s regime. Finally, the postwar period, except for the excellent book by Christian de Vito<sup>25</sup> and studies by feminist criminologists, is gravely understudied. It is to be hoped that more scholars in all fields will focus their research on the plight of women and men in Italy’s institutions of confinement.*

---

<sup>24</sup> See C. POESIO, *Il confino fascista. L’arma silenziosa del regime*, Bari, Laterza, 2011; I. POERIO, *A scuola di dissenso. Storie di resistenza al confino di polizia (1926-1943)*, cited.; A. FOA, *Andare per i luoghi di confino*, Bologna, il Mulino, 2018; P. GAROFALO, E. LEAKE and D. RENGÀ, *Internal Exile in Fascist Italy. History and Representation of Confino*, Manchester, Manchester University Press, 2019.

<sup>25</sup> See *Incarceration and Regime Change. European Prisons During and After the Second World War*, cited.

**Interview with Patrizio Gonnella, President, *Antigone* ONLUS;  
Professor of Sociology and Philosophy of Law, University of Rome**

EB, MB: Could you, please, introduce yourself and explain what your relationship with captivity and the carceral system is?

PG: *My name is Patrizio Gonnella. I am the President of Associazione Antigone, which works with criminal justice and prisons. It monitors the conditions of imprisonment, but it is also in charge of conducting social research on the controversial subject of rights for people deprived of their liberty. Furthermore, I teach Philosophy and Sociology of Law at Roma Tre University's Department of Law, and, alongside Susana Marietti, I host the radio show Jailhouse Rock on Radio Popolare, where we tell the stories of musicians who wound up in jail<sup>1</sup>.*

*My relationship with imprisonment and incarceration dates back to 1993, when I began my career as Assistant Director of correctional institutes. I later also served as Director, and after that I committed my time and efforts in this field to Associazione Antigone instead. I have had many international assignments related to this field<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> See P. GONNELLA, S. MARIETTI, *Jailhouse Rock. 100 musicisti dietro le sbarre*, Roma, Arcana, 2012.

<sup>2</sup> Gonnella also boasts a remarkable scientific and educational production. See at least P. GONNELLA, *La tortura in Italia. Parole, luoghi e pratiche della violenza pubblica*, Bologna, DeriveApprodi, 2013; *La riforma dell'ordinamento penitenziario*, edited by P. Gonnella, Torino, Giappichelli, 2019; ID., *Carceri. I confini della dignità*, Milano, Jaca Book, 2020; S. ANASTASIA, P. GONNELLA, *Inchiesta sulle carceri italiane*, Roma, Carocci, 2002; EID., *Patrie galere. Viaggio nell'Italia dietro le sbarre*, Roma, Carocci, 2005.

EB, MB: Based on your work leading Antigone and the annual reports that the Association prepares, what are the greatest challenges that the Italian prison system must face?

PG: *The Italian prison system is a complex one that must first take on the great challenge that is rejecting the belief that prison is the only possible form of punishment.*

*The numbers, however, tell us that it currently is the primary form of punishment, and the one that is favoured most often. The numbers, to mention only the Italian case, are brutal: almost 57,000 people are held in prisons with an overcrowding rate of almost 120 per cent, placing us at the top of the list of European countries with the most crowded prisons. The main challenges we face are residualising prisons, diversifying the system of sanctions, and decriminalisation. Instead, we are living through a historical moment during which it seems like imprisonment is the answer to everything. We talk about raves in Italy and the answer is prison; we talk about heterological surrogate motherhood and the answer is prison. A broader cultural understanding of young people's lifestyles is always lacking, starting with drug use, which affects the Italian social and penitentiary systems – one in three prisoners are there because of drug-related offences. This is the sign of a penal and penitentiary system that has, essentially, become the last frontier of welfare – this is where we find the poor, the marginalised, the immigrants (although the numbers have decreased compared to what they were in the past, they make up 31.5 per cent of the prison population), and many people with psychiatric problems. From this perspective, the amount of psychotropic medications distributed in prisons is extremely significant, and it requires us to consider the discomfort that prison operators have to face. It is not easy.*

EB, MB: With the 2017 Orlando Reform, there was once again an attempt to overcome age-old criticisms of the Italian penitentiary system, such as the institution of preventive detention. In this sense, how do you judge the legislator's recent and projected efforts?

PG: *The legislator hasn't proposed anything new since 2018. The impending elections made it so that when the reform passed, it had already been pared down. Few regulations were approved; regulations that were essentially theoretical, nothing that had an actual effect on the conditions of inmates. Nothing that would, for example, modify the internal arrangements for appointments or phone calls, free up access to the internet, give prisoners the possibility of having more relationships with the outside world without excessive pressure, increase the prospects of social recovery through real investments in areas like work or school, introduce specific rules regarding women or foreigners – essentially, the changes were very minimal and very insignificant. It is true, however, that the number of people in pre-trial detention is lower compared to 20-30 years ago: today, the amount is more or less 26-27 per cent, though the numbers are still higher than the European average. Discussing a reform of the prison system is not productive in terms of electoral consensus. On the contrary, the belief is that it kills anyone who dares to touch it – anyone who speaks of prisons will lose votes, lose consensus. It is an unpopular subject. And in this historical phase, political parties have given up on taking on a pedagogical role. Prisons essentially become a tool for trying to get votes rather than a way to educate on constitutional legality.*

EB, MB: The condition of prisoners and life in prison often go by unnoticed by public opinion. The pandemic has contributed to dramatically resurfacing the debate on prison overcrowding and the fragile balance of interactions between inmates and prison

staff. With this in mind, what are the main challenges that the COVID crisis is leaving behind?

PG: *In a way, I think that COVID-19 has been a missed opportunity. During the pandemic, we dealt with prisons by trying to prevent them from becoming places of contagion. Prisons are the perfect place for epidemics to spread, as we saw in the United States for example. We had a debate about this in Italy, which in part led to a reduction in numbers largely due to the work of prison operators and the judiciary when it came to both awareness and surveillance. This led to an increase in measures such as home arrests and home detentions. With the pandemic, video calls and technology finally made their way into prisons. At the time, they were absolutely fundamental in order to ensure that prisoners were not completely isolated from their relationships with their loved ones. I remember that we had several riots and 13 deaths within Italian prisons, because at one point, everything shut down without any proper explanation about what was happening. But unfortunately, the battle seems to have been ultimately lost. There is fear surrounding technological innovations, and today it has once again become very difficult for inmates to obtain permission to have contact with the outside world. There is no way to access the internet in prisons, not even for those who are studying or for foreigners who want access to information in their own languages. Video calls have arrived, yes, but they do not work as they should, in the sense that unfortunately inmates in many prisons are granted the possibility of making a call only once a week for ten minutes, which is an insignificant amount of time. This, of course, given the fact that many inmates commit suicide (85 in 2022), is a sign that should push us towards finding another solution – suicide is a form of isolation, of loneliness, and an additional phone call in a moment of desperation could save lives.*

EB, MB: When it comes to the issue of overcrowding, the penitentiary system has to face the repeated, and at this point constant, “crises” of immigration that put the entire system under pressure. Based on Antigone’s experience, what is your position on the matter, and what are the possible solutions that you feel you can suggest?

PG: *Migration. Well, prisons are precisely the place where any visitor can realise that there are so many migrants who have very difficult lives behind them, and so many who are facing paths of induced illegality. This is probably a challenge that we should all undertake, so that we can, on the one hand, tackle the overcrowding issues; on the other, we can try to find a different way to do things. If we were able to find a way for foreigners to have individual paths to legalisation – removing them from the darkness, from the condition of invisibility, from black market labour – we would also likely be removing them from criminality. And this is the solution that I would like to propose: pragmatism when it comes to dealing with the migrant issue, as opposed to dogmatism.*

## Interview with Amir Issaa, Artist, Writer, Activist, and Educator

EB, MB: Could you, please, introduce yourself and explain what your relationship with captivity and the carceral system is?

AI: *My name is Amir Issaa, and I was born in Rome in 1978. My father was an Egyptian immigrant, and my mother was an Italian woman. My first “encounter” with the Italian criminal justice system and imprisonment was when I was very young and the police raided my home, taking my father. This is one of the first memories I have of life, one of the ones that has marked me the most and that I still carry with me today. From that moment on, my father was in and out of prison, and to me he was always a figure with a blurred outline, almost like a ghost. Unfortunately, it’s true that my father had participated in criminal activities. However, the fact that he was an immigrant resulted in significant difficulties when it came to seeking justice for him and my family. As a kid, I shut myself off – I didn’t talk to anybody about these things, partly because my mother had taught me that we shouldn’t talk about prison at school, with friends, and with acquaintances because the experience of incarceration was, in a way, rejected by society. I felt embarrassed to be the son of a prisoner, and, furthermore, there was also the question of ethnicity and identity. At that time in Italy, while we were still in the early stages of a cultural shift that is now fully underway, I not only couldn’t say that my dad worked in a bank, at a company, or at a bar like everyone else at school, but I found myself with a different name as well. You know, my mom actually changed my name from Amir to Massimo – this is the story I wrote about in my first book, Vivo per questo*

(2017)<sup>1</sup> – *in order to facilitate the process of my integration; almost to make me feel like the other kids.*

EB, MB: Your life as a teenager in Rome was marked by your father's imprisonment. How did this experience also come to influence your life from a professional point of view?

AI: *Throughout all of this, I would go visit my father, who was first in Rebibbia, then in Regina Coeli [the two main prisons in Rome] and later was also transferred to other Italian prisons. I experienced the life of the family member of a prisoner, which is truly draining, because prisoners are often transferred from one day to another... My mother would ask for time off from work to go see my father, and we couldn't even spend the night in the city where he was being detained, so we would have to go back home to Rome. When you are related to a prisoner, in a way you also become part of and a victim of the system.*

*Even things that can seem commonplace, like delivering a package to your loved one, become a source of frustration. The 'package' was, in fact, just a brown bag – I've mentioned it in a few songs – not unlike the paper bag that held the bread you bought at the tobacco shops by Rebibbia or Regina Coeli. You had to put anything you were bringing in there, like clothes or food. Often, due to bureaucratic reasons, some days they wouldn't accept this type of food or that shirt because buttons were placed in a certain way... I would watch my mother spend hours preparing a dish for my father only to have to take it back home: one of the toughest memories of my life. Another traumatic memory – which I talk about in a chapter of my book *Vivo per questo*<sup>2</sup>, which was*

---

<sup>1</sup> See A. ISSAA, *Vivo per questo*, Milano, Chiarelettere, 2017.

<sup>2</sup> See A. ISSAA, *Vivo per questo*, cited.



*published in translation in the United States as This is what I Live For (2023)<sup>3</sup>, and that isn't only the story of a rapper, but also the story of a kid, a boy who has lived through this familiar journey – is due to the urbanistic location of prisons in Rome. While Rebibbia is in the suburbs, Regina Coeli is in the heart of the city, right across the river from the Virgilio High School. A prison in front of a school is something diabolic: sometimes, I would go see my father right as the students were leaving school. I had friends there, and the hip hop scene was all in Trastevere, too... Once, I remember hiding to avoid being seen because my friends didn't know anything... The prisoners, too, know that right there, a few metres from their cell, city life is bustling... Emotionally, it's a terrible thing.*

EB, MB: As an artist and activist, how do you see the role of those who, like you, do work inside prisons from the outside? Do you think that this is an important way of building a bridge between “the inside” and “the outside”?

AI: *Certainly. At this point, I have been going to prisons as an activist and educator for years, and I have realised that there is so much activity within prisons. Many “outside” people, driven by organisations like Caritas, invigorate a world that is still too subterranean, often untold but very present – the world of the people who use their own knowledge to build this “bridge”. And here, pedagogy is essential. In 2021, I wrote Educazione Rap<sup>4</sup>, in which I talk about both my personal activities and the possibilities of rap on a didactic level in schools and penitentiaries. The Turin International Book Fair involved me in a project last year that took me to the city's*

---

<sup>3</sup> See A. ISSAA and C. CLÒ, *This is What I Live For. An Afro-Italian Hip-Hop Memoir*, San Diego, San Diego State University Press, 2023. In June 2024, the book was awarded the prestigious Premio Internazionale Flaiano d'Italianistica Luca Attanasio.

<sup>4</sup> See A. ISSAA, *Educazione Rap*, Torino, ADD Editore, 2021.

*juvenile detention centre – the Ferrante Aporti correctional institution – to write verses with the young inmates. When I entered, I found myself faced with 80 per cent North African kids, minors who for the most part had arrived in Italy all alone on the infamous “barconi” by themselves. They had found themselves committing crimes driven by hunger, not by an attraction to the criminal world. The great problem I encountered was a lack of communication: if you have a prison filled with so many kids who can only speak Arabic and don’t know Italian, why can’t you bring them educators who speak their language to help them? This creates only barriers, not bridges! Then ghettos are created within the prison as well because those who speak Arabic stay only with those who speak Arabic, those who speak Albanian stay only with each other, and so on... Our presence as educators in the prisons serves to raise awareness of these problems, these barriers. And to try to fight them together.*

EB, MB: Thinking about the re-education goal of these punishments that is clearly foreseen by the Constitution of Italy (Article 27), what do you think your impact on the carceral experience of prisoners could be? How have prisoners and the carceral world impacted you and your artistic production?

*AI: Generally, there isn’t much concern for what happens during and after sentencing. In my opinion, there really isn’t a true re-education system. After prison, the prisoners go on with their lives, and society continues to marginalise them at a physical and mental level. Former prisoners are often stigmatised by everyone, and every time, even in the attempt to provide re-education opportunities inside prisons, I have to face a personal trauma once again, too. All of these activities I organise are accompanied by great emotional baggage, because each time I go back into a prison I relive this trauma.*

*When I was contacted by the Comunità di Sant'Egidio to present *Vivo per questo*<sup>5</sup> inside Regina Coeli and donate it to the prison library, so many people on the outside would ask me, «But what are books doing in prisons?». Society does not think that a prisoner could explore literature, study, or do so many positive things inside a prison. But all of these opportunities always come from someone who gets their hands dirty and attempts to undermine the mechanisms of a system that is, essentially, very conservative. In any case, there is a beautiful library inside the Regina Coeli prison where prisoners can take books, read them, and... now my own book is there, too! As someone who would go to that prison as a child to visit his father, it is a beautiful feeling. From the day of the presentation onward, I began to hold meetings and writing labs with the prisoners. All of this went on for a couple of months, and for the first time I found myself spending a lot of time writing and trying to make something with people who were older than me, and people who sometimes didn't speak Italian, only Arabic. Trying to coax out an expression, or even only a line, that for someone in there might be incredibly important, and might be their only opportunity to express what they are thinking. And all of this was happening with incredibly limited resources because you can't bring almost anything into a prison. Sometimes, I found myself spending two hours with the inmates, but without speakers or a microphone. In my small way, I think, I bring something different, something new, into the prisons where I work; something that also comes at the cost of great exhaustion and the traumatic aspects that these activities entail.*

EB, MB: In your recent collaboration with the Fondazione Treccani Cultura, your work focused on the juvenile prison population. What principles drove you to approach this particular group of detainees?

---

<sup>5</sup> See A. ISSAA, *Vivo per questo*, cited.

AI: *At a certain point, I understood that, just like my father, there were people in prison who were fundamentally good people who had gotten “lost” in society. The Comunità di Sant’Egidio contacted me and proposed the first activity, the first writing lab – writing rap – in the juvenile prison of Casal del Marmo in Rome. I carried out this project for two months in Casal del Marmo, which is a very complex environment, for two months. Most of the minors I met there were of Roma origin, and that should already make us all reflect. Roma youth perhaps face the most discrimination, and among them there is a significant percentage of children who go in and out of prison, because when they are let out there isn’t a re-education system to support them in any way. If they are let out of prison and return to a Roma camp, unfortunately they find themselves immediately returning to the lives that brought them in the day after. I began to organise activities with them, making them write verses, listen to songs. Upon noticing that they had a limited – to say the least – language proficiency I had to develop new techniques as needed. For example, I asked those who didn’t know how to write in Italian to write in Romani; I would ask those who couldn’t write at all to draw, maybe some graffiti. Essentially, I tried to develop the kids’ creativity. I myself rap, but in some cases, if you don’t know how to write – if you can’t read or can’t use language – writing rap becomes incredibly difficult. The idea was to involve everyone, and we even managed to put together a final performance with all of the kids that was covered by «Re-pubblica»’s magazine «XL». It was a beautiful experience, but it also helped me understand the difficulties that exist when bringing a “recreational” activity, so to speak, into a place like a prison, because even minors are seen as delinquents by society and the prison management. All activities done in prison, including the most recent one with Treccani, are exhausting, because instead of being facilitated by the system they are hindered by it. You are challenging the status quo, their fragile equilibrium, the rules they believe are necessary in order to keep kids and adults shut inside as much as possible, letting them out only for some air. Even bringing them somewhere else, maybe*

*to a room where we could create a pleasant moment with the music, with cinema, was sometimes a true undertaking... But I don't want to be misunderstood and generalise too much: I have encountered managers and prison guards who have a great deal of humanity in them and are aiming for change. Sometimes, though, there is still a lot of hostility: you want to bring in something that is outside of the norm, even creative and playful, and this is not always well received.*

*With Treccani Cultura, we have started a beautiful project named Ti Leggo, aimed at introducing minors to literature. Treccani gifts them a dictionary and books and contributes to the renovation of some prisons' libraries. They brought me in for an activity in two juvenile prisons: one in Airola, which is in the Campania region, and the other in Calabria, in Catanzaro. I began meeting with the kids so we could write together, and there I met other people who lead these kinds of activities, like Lucariello, a Neapolitan rapper who is also a social worker. While I work on our projects, some other people can help the prisoners record themselves in a studio instead. This, of course, has a great impact on these young inmates, because they have the possibility of sending something out into the world from the inside. As long as they are still in prison, simply completing the project is, of course, a great source of pride for them. But when you explain to them that they will be able to have their words and thoughts reach the outside world, well, this holds an incredible emotional weight.*

*At the Gozzini prison in Florence, there is even a recording studio – it is an amazing project. Then there is Sbarre Mic Check, a project that wants to be the voice of inclusion through rap. It began in the early 2000s and has produced several compilations, and even has a YouTube channel. It is a shame that these things are only very rarely spoken about.*

EB, MB: Based on your experience, how do you think that the relationship between educators and the carceral world is evolving and can evolve from the perspective of a more effective re-education process?

AI: *One idea would be to no longer see prison as something that is detached from society. Prisons are a part of our society, so the life of a prisoner doesn't disappear and end the moment he is imprisoned; it is simply one moment. He could return to live in society, so it is not only necessary to deal with what is happening at the punitive level, but rather with what a man's life outside of prison could be. Otherwise, the discomfort and marginalisation will simply develop into more anger, more outbursts against society, and it will cause people to feel ostracised and likely commit other crimes that take them back inside. We need to avoid creating a "second-class" citizenship: if you were in prison, you can't work; if you have been in prison, then you have to work harder to be able to find a job.*

*There also isn't a system where the community welcomes young people who get out of prison and helps them re-enter society, especially in the case of foreign inmates. For example, a Moroccan fruit vendor, a call centre worker, someone who has his own business, someone who works legally, could perhaps help these kids to regain their place in society once they get out. But right now, all of this is simply utopic.*

*Talking about these things is necessary. We talk about them every now and then when a case explodes in the media – we have talked about the abuses that have taken place in Italy recently, regarding the overcrowding of prisons during the pandemic. But it is still a very uncomfortable topic to talk about. In the common imagery, the bad people are "in there", we have put them in there and are now at peace with ourselves. We put them in there and the good people are outside, when we know full well that this is not the case. Talking about all this, it's already being part of the change.*

**Interview with Dacia Maraini, writer, intellectual, activist,  
and once interned in a World War II Concentration Camp in Japan,  
and Maria Giustina Laurenzi, filmmaker, actress,  
author and screenwriter for RAI**

EB, MB: Could you, please, introduce yourself? What is your relationship with captivity and the carceral system?

DM: *My name is Dacia Maraini, and I am a writer. My interest in prisons began with my experience in a Japanese concentration camp where I was detained for two years as a child, from 1943 to 1945. Then, once I was back in Italy, I conducted an investigation on female prisons around the entire country, and this taught me many things about imprisonment in times of peace. I have always asked myself whether prison is necessary for societal stability. Is it not a form of revenge that should be abolished? On the other hand, shouldn't punishment be inflicted on people who commit crimes against society? I do think that social justice in a democracy requires some form of punishment for committing crimes; however, it should not be based on the principle of retaliation, but rather on re-education through schooling, (paid) work, and reintegration into society.*

MGL: *My name is Maria Giustina Laurenzi. I began doing theatre in my small provincial city, Salerno, when I was 14, and from then on, I have not stopped working in the entertainment world. I created a woman-only group (TEATRA), and I met Dacia Maraini at a feminist theatre conference. She asked me to direct a play of hers in Rome. From 1979 to now, we have continued to work together on theatre, on some short films, at RAI, and on several cultural documentaries. I teach theories and techniques of cinematographic language and have a video-theatre lab at Salerno's*

*mental health unit of the National Health System (ASL) for young people with early psychosis.*

EB, MB: How did your experience in the Japanese concentration camp in the 1940s mark your interest in the condition of imprisonment in its various iterations?

DM: *I have mentioned the camp often, but it wasn't until my most recent autobiographical novel titled *Vita mia* (2023)<sup>1</sup> that I talked about daily life in the concentration camp. The days in the camp were extremely difficult because of the unbearable hunger – they didn't give us anything to eat beyond what was needed for mere survival – because of the incessant bombings, because of the earthquakes, because of the sadism of the guards who enjoyed triggering our fears and humiliating us. I remember, for example, that they would eat in front of us as we starved, and in the end, they would toss a fish bone or a slice of rotten tangerine and laugh when they saw us run to collect their scraps. I also remember the pointless harassment, like how they prohibited us from leaning our backs against the wall when we sat on the benches when the wall was the only source of relief for the weakness that overcame us. Or, also, how the letters that arrived from Italy were exposed behind the glass at the reception but never delivered to us. As I grew up, I wondered why sadism explodes when people acquire absolute power over others. Is it possible that power perverts the soul of those who wield it? In the end, my response to this question has been that this is exactly what happens. Power corrupts – as a wise man once said – but absolute power leads to absolute corruption<sup>2</sup>.*

---

<sup>1</sup> See D. MARAINI, *Vita Mia. Giappone 1943. Memorie di una bambina italiana in un campo di prigionia*, Milano, Rizzoli, 2023.

<sup>2</sup> Maraini refers to Lord Acton's 1877 letter to Bishop Mandell Creighton about how historians' judgement should regard abuses of power by past rulers, especially by the popes. Acton's actual words were 'Power tends to corrupt and absolute power corrupts absolutely'. The letter is published in J.E.E. DALBERG-ACTON, *Historical Essays and Studies*, edited by J. N. Figgis and R. V. Laurence, London, Macmillan, 1907.



EB, MB: In the 1970s, your feminist activism and your artistic and journalistic production intertwined. How were the stories of women in prison that populate your production throughout those years born?

DM: *They were born out of my visits to Italian prisons and the people I met. One in particular, whose life inspired me to write the novel Memorie di una ladra (1972)<sup>3</sup>. Teresa, the protagonist of the book, was illiterate but incredibly intelligent and full of life. I learned so much about the life of thieves driven by starvation in the postwar period. I have always divided the proceeds from the book with her and I gave her half of the proceeds from the film adaptation Teresa la ladra (1973)<sup>4</sup> that I wrote alongside Monica Vitti, who acted as Teresa.*

EB, MB: During your 1970s investigation for «Paese Sera», which is incredibly current and yet has in a way been “suspended”, you have been anticipating a debate on female incarceration for many years that has yet to be addressed. How did this project come about, and with what objectives? What impact did it have on public opinion today, and on institutions (for example, the legislative or political class)?

DM: *I think that female prisons have changed a lot since then. Today, those who are imprisoned are almost all foreigners linked to drug trafficking. At the time, they were Italian girls and women who were thieves or murderers. However, the female carceral population was very small compared to the male one. Years later, in the 1970s, I went to many meetings in prisons, both male and female institutions, alongside judge Silvano Anania (1936-2018). Together, we created the Rebibbia*

---

<sup>3</sup> See D. MARAINI, *Memorie di una ladra*, Milano, Bompiani, 1972.

<sup>4</sup> See C. Di Prima Director, *Teresa la ladra*, performance by Monica Vitti, screenplay by Dacia Maraini, Agenore Incrocci, and Furio Scarpelli, Euro International Film, 1973.

*prison's library. We held many meetings with incarcerated members of the Red Brigades. They had many interests but didn't want to talk about themselves. Today, I am on the jury of a prize named Goliarda Sapienza for writings by prisoners.*

*The condition of prisons has always interested me, because of the connection with my incarceration as a child. During my long life, I have often dealt with both prisons and convents, which served as lifelong prisons for girls throughout many centuries. I discovered this while writing *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990)<sup>5</sup> and researching the life of women in the eighteenth century – even in wealthy families, all possessions went to the oldest son. The other male children were sent to the army to become soldiers or ended up as priests. Of the daughters, the two or three most beautiful ones were married off and the rest were locked away in a convent. It's important to know that every mother had five, six, even ten children. So, there were many girls who ended up imprisoned in convents.*

EB, MB: Do you think that someone should start this conversation again today? How would it be possible half a century later?

DM: *I think so. But first, it would be necessary to visit prisons throughout the entire country, as I have done in my time, and properly understand what things have changed and what the current situation is.*

EB, MB: Giustina Laurenzi has continued your work in a way, documenting the lives of these women “inside” the prison in *Donne di un altro mondo* (2005)<sup>6</sup>. Giustina, can you describe your experience as a documentary maker focusing on female imprisonment?

---

<sup>5</sup> See D. MARAINI, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1990.

<sup>6</sup> See M. G. Laurenzi Director, *Donne di un altro mondo*, Consiglio di Parità, Regione Campania, Ministero della Giustizia, 2005.

MGL: *I walked into the Fuorni prison during a warm day in July. My crew and I were swiftly taken to a sunny courtyard where about ten prisoners chosen specifically for us by the prison director himself sat on the ground in an orderly fashion. «But we wanted to film them in their cells; that was the agreement», I said, clearly angry. «No, not the cells!», they replied dryly.*

*And so, with the sun beating down on us, by the sea in that place that looked nothing like a prison, it felt like we had gone on vacation with a group of inmates. But we got to work right away, because we only had two days. The idea was to have the women create a documentary about life in the prison, and before anything else we tried to find a title all together.*

*A voice from the back yelled, «Donne di un altro mondo!» [Women from Another World] and another added: «Subtitle: Not Allowed, because nothing is allowed in here». A thunderous laugh broke the somewhat embarrassed tension that had built up, and they all began to tell stories directly, without censure or false modesty. Their language was so different from that of the prison guards, who we were also asked to interview. The stories of these women both young and not so young had violence, poverty, and abuses of all kinds as a common denominator. One of them had given birth to her first child at 14; another, who chose to be the videographer, was named an accomplice to murder because her current boyfriend had killed her ex. Yet another was a prostitute who served as her own pimp, and another told us that for the girls in her neighbourhood, going to prison was a badge of honour. In short, while certainly not excused from the things they had done, they were all victims of a reality where women were used and mistreated much more than men.*

*Some of them had spent almost their entire lives in prison. One of them told us, «This is my home. If I leave for a while, I come back... It's as if I went out on vacation and then came back».*

*Sad stories, heart-breaking ones, but in reality, we spent those two days having fun and becoming friends, so much so that when the moment came to say goodbye it was truly devastating.*

*My problem, however, was still with the setting. How could we make it clear that this was really a prison? I remembered a 1959 film titled *Nella città l'inferno*<sup>7</sup> by Renato Castellani, shot in the female section of a Roman prison with Anna Magnani and Giulietta Masina as protagonists. Perfect! While editing, I extrapolated the scenes that seemed like they were closer to the reality I had lived through with my group of prisoners, and so the documentary included three languages that confronted each other: the film's, the prison guards', and the prisoners'. Because it was in black and white, the film managed to give a poetic framework to a story that seemed true. The prison guards stumbled through boring and bureaucratic language. And the prisoners dazzled the screen with the raw, sincere truth of their life stories.*

*At the national launch, we had the extraordinary endorsement of Lina Wertmuller, who immediately "fell in love" with them. And I will never forget, amidst the thunderous and sincere applause of a large audience, how their eyes shined with a joy they had never known before.*

*Elena Bellina, Matteo Brera*

**Keywords:** *Captivity and Art; Italian Carceral System; Prisons and Education; Rehabilitation; Restorative Justice.*

**Parole-chiave:** *Prigione ed educazione; Prigionia e Arte; Riabilitazione; Sistema carcerario italiano.*

---

<sup>7</sup> See R. Castellani Director, *Nella città l'inferno*, performances by Anna Magnani and Giulietta Masina, Riama Film, 1959.



## **Storia dell'editoria**

*Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate
- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia



## ***Il fumetto italiano degli anni Settanta tra cultura e controculture***

### ***La nascita del nuovo fumetto italiano***

L'interesse per gli argomenti contenuti nel presente saggio si origina dall'esposizione tenutasi dall'11 novembre 2023 al 5 maggio 2024 presso il CLAP Museum di Pescara dal titolo *Il Tempo è l'unico denaro*, a cura di Oscar Glioti, sulle riviste «Frigidaire» e «Cannibale», su Stefano Tamburini e Andrea Pazienza e su altre figure e pubblicazioni di rilievo delle controculture legate al fumetto negli anni Settanta.

In apertura del primo numero di «Linus» nel 1965, prima rivista italiana interamente dedicata al fumetto, viene pubblicato quello che potrebbe essere considerato il più celebre dialogo sul fumetto in Italia, ovvero quello tra Umberto Eco, Elio Vittorini e Oreste Del Buono. Eco sostiene in questa occasione che, se il fumetto deve essere considerato un genere letterario, deve essere inserito in un circuito di distribuzione e di consumo, il che getterà le basi per lo sviluppo del nuovo fumetto degli anni Settanta. Per Eco, in sintonia con i suoi due interlocutori, il fumetto va «giudicato in un sistema di 'lettura' (e quindi anche di creazione) diverso»<sup>1</sup>. Un nuovo sistema di lettura e di creazione inizierà ad articolarsi, effettivamente, pochi anni dopo con l'arrivo degli anni Settanta, periodo in cui avremo per il fumetto nel nostro Paese una fase sia di grande sviluppo tematico sia di rinnovamento completo delle forme e degli obiettivi, degli autori e dei fruitori.

Assistiamo, in questi anni, alla nascita di nuove collane di fumetto che ampliano l'offerta della Sergio Bonelli Editore, fondata nel 1940 e ancora tra le principali case editrici italiane di fumetto. Dopo «Tex» degli anni Quaranta e «Zagor» del 1961, negli anni Settanta nascono «Mister No» (1975), serie

---

<sup>1</sup> *Charlie Brown e i fumetti. Umberto Eco intervista Elio Vittorini e Oreste del Buono*, in «Linus», 1965, p. 2.



d'avventura ambientata nell'Amazzonia degli anni Cinquanta, e «Ken Parker» (1977), atipica serie western con grande attenzione alle tematiche sociali.

Inoltre, iniziano a diffondersi ricerche sul linguaggio del fumetto, sulla sua semiotica e struttura narrativa. Nel saggio *La nascita del fumetto italiano*, Martina Monti ha raccontato come negli anni Settanta

Oltre alla cospicua produzione western, in Italia inizia quello che sarà il filone degli investigatori privati (che avrà tanta fortuna negli anni successivi nella sua declinazione fantastica): Sam Pezzo, creato da Vittorio Giardino, e Alack Sinner, di Muñoz e Sampayo. Parodia di questa tipologia è Big Sleeping, lanciato nel 1976 da Daniele Panebarco. La comicità ha il suo massimo esponente in Lupo Alberto (Guido Silvestri), pubblicato sul «Corriere dei Ragazzi» nel 1976. E anche il versante cattolico ha la sua ribalta con Il Commissario Spada, detective più ordinario e regolare, adatto a un settimanale come «Il Giornalino»<sup>2</sup>.

Diversi esponenti della Neoavanguardia hanno trovato nel fumetto «strategie dei movimenti giovanili della controcultura e che utilizzano, altresì, gli stessi strumenti di produzione e distribuzione»<sup>3</sup>.

Parallelamente a ciò che accade nel resto d'Europa, il nuovo fumetto, integrato da impegno politico e sociale, presenta temi espliciti, anticonformisti e a volte anche osceni, mostrando di essere un linguaggio non più rivolto a un pubblico giovanissimo o con intento di puro svago, ma di essere una forma culturale con contenuti forti, chiari e moderni, a volte di grande impatto, anche più impegnati di molta narrativa del tempo. Come afferma Martina Monti, anche la sinistra dell'epoca, in particolar modo quella extraparlamentare, prende coscienza, sebbene in ritardo, che i *comics* possono comunicare anche messaggi alternativi a quelli imposti dall'«imperialismo culturale americano» e si realizzano, così, alcuni tentativi di tradurre in fumetto persino *Il Capitale* e altri testi di riferimento<sup>4</sup>. Silvia Contarini e

---

<sup>2</sup> M. MONTI, *La nascita del fumetto italiano*, in «Diacritica», fasc. 29, 25 ottobre 2019; cfr. l'URL: <https://diacritica.it/storia-dell-editoria/la-nascita-del-fumetto-italiano-le-origini-del-fumetto.html> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

<sup>3</sup> G. LO MONACO, «Controfumetto» in Italia negli anni Sessanta e Settanta, in «Lea», n. 8, 2019, p. 398.

<sup>4</sup> Cfr. P. FAVARI, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996, p. 162.

Claudio Milanesi affermano che questo periodo «ha lasciato tracce talvolta ancora da identificare, postumi liberatori o traumatici»<sup>5</sup> e che anche il fumetto è parte di quelle forme culturali che, «dato il contesto storico politico-sociale e data la tradizione culturale, hanno inciso sulla nostra stagione sessantottina contrassegnandola “all’italiana”»<sup>6</sup>.

Il fumetto underground degli anni Settanta è anche stato in grado di sfuggire alla censura diffondendosi attraverso un sistema editoriale alternativo e militante, in parte costituito da autoproduzioni ben organizzate. Ad esempio, la rivista «Puzz», creata da Max Capa nel 1971 e pubblicata per la prima volta come supplemento di «Humour», completamente autoprodotta fino al 1976. Oltre alle autoproduzioni, il fumetto di questi anni è stato distribuito anche attraverso circuiti di piccole case editrici che hanno stretti legami con riviste e pubblicazioni della sinistra extraparlamentare come Stampa Alternativa o attraverso officine editoriali artigianali come Geiger di Adriano Spatola e Sampietro di Bologna, una delle case editrici legate alle Neoavanguardie che ha sostenuto anche il Gruppo 70.

### ***Forma, stile e contenuto del fumetto degli anni Settanta***

Due dei principali tratti che caratterizzano questo nuovo tipo di fumetto rispetto al mainstream che circola all’epoca (come i citati albi della Bonelli) sono, da un lato, il contenuto delle storie e, dall’altro, la sperimentazione del tratto del disegno, entrambi aspetti che hanno profondamente caratterizzato il nuovo fumetto degli anni Settanta. Per quanto riguarda il primo aspetto, possiamo affermare che le trame sono

Irriverenti o provocatorie, spesso oscene, in opposizione alle storie edificanti del fumetto mainstream, le storie fanno a meno, inoltre, di saldi nessi consequenziali di causa e effetto, con non poche suggestioni tratte

---

<sup>5</sup> S. CONTARINI, C. MILANESI, *Controculture italiane*, Firenze, Franco Cesati, 2019.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

dalle tecniche delle avanguardie storiche e cinematografiche, e si verificano frequentemente la parodizzazione di personaggi dei fumetti commerciali e la “velenosa” destrutturazione delle figure eroiche<sup>7</sup>.

### Il secondo aspetto riguarda il disegno in sé:

La sperimentazione del tratto del disegno, spinta talvolta verso una figurazione sgradevole alla vista, coinvolge invece l'intera struttura della pagina intaccando la linearità della sequenza di lettura dei panel. La serialità della produzione – la ripetizione dei personaggi e delle strutture diegetiche, che diventa statutaria nel fumetto commerciale – viene infine abolita, per lo più, in modo da infrangere del tutto, assieme alle altre strategie messe in campo, l'orizzonte d'attesa del lettore<sup>8</sup>.

Entrambi aspetti che rendono il fumetto di quegli anni un «negativo deforme di un medium già di per sé bistrattato dalla cultura rispettabile»<sup>9</sup>. Eppure, paradossalmente, sarà proprio l'irruzione del fumetto underground negli anni Settanta a dare a questo mezzo la dignità letteraria: «una nuova forma di narrazione, nella quale grafica, formato, testo, disegno, spazi, ritmi del racconto si componevano entro una proposta che non si era mai vista entro nessuna tradizione editoriale»<sup>10</sup>.

Il termine “controfumetto”, utilizzato a partire dagli anni Settanta per definire produzioni spesso molto diverse tra loro<sup>11</sup>, viene introdotto nell'ambito della Neoavanguardia da Lamberto Pignotti, padre della poesia visiva e fondatore, con altri poeti e artisti, del Gruppo 70. Pignotti usa questo termine in «Civiltà delle macchine» per spiegare la poesia visiva che per lui «rappresenta in ultima analisi una merce respinta al mittente: dalla comunicazione del fumetto, della pubblicità e del rotocalco

---

<sup>7</sup> G. LO MONACO, “Controfumetto” in *Italia negli anni Sessanta e Settanta*, art. cit., p. 398.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> V. MATTIOLI, *Puzz, Fallo! e ciclostilati vari*, in «Linus», 10, 2015, p. 60.

<sup>10</sup> *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta e Settanta*, a cura di G. Maffei e P. Peterlini, Milano, Edizioni Bonnard, 2005, p. 29.

<sup>11</sup> Dai fumetti parodici di stampo popolare pubblicati sulla rivista umoristica «Controfumetto per gli adulti intelligenti», che conta due numeri tra il 1971 e il 1972, ai periodici che negli anni Ottanta proseguono la tradizione del fumetto *underground*: cfr. F. CALAROTA, R. CALAROTA, *Pablo Echaurren. Lasciare il segno. Opere 1969-2011*, Catalogo della mostra (Ravenna, 8 ottobre-11 dicembre 2011), Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 135.

nasce la poesia-controfumetto, la poesia-contropubblicità, la poesia-controrotocalco»<sup>12</sup>. Questi ragionamenti si sostanzieranno nelle poesie contro-fumetto sue e degli altri membri del Gruppo 70, all'interno della rubrica *Poesie contro-fumetto* edite nella rivista «Lotta poetica» curata da Luciano Ori nel 1972.

Grande influenza per il fumetto degli anni Settanta avrà, poi, l'opera dell'artista Gastone Novelli, protagonista del movimento artistico della Nuova Figurazione in Italia, che nelle sue opere adotta moduli di scansione dello spazio pittorico ripresi dalle *stripes* e da altri elementi dei fumetti. Nel 1967 Novelli dà alle stampe il volume intitolato *I viaggi di Brek* che, come spiegano Pablo Echaurren e Claudia Salaris, rappresenta «un raro esempio di fumetto beat»<sup>13</sup>. Inoltre, come leggiamo in un articolo apparso su «Finestre sull'Arte»,

Gli interessi per il fumetto di Novelli si strutturano negli anni in cui aderisce al gruppo artistico Crack, assieme a Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Achille Perilli, Mimmo Rotella e Giulio Turcato, riuniti attorno al critico Cesare Vivaldi, ed è proprio, in particolare, grazie al contatto con Mauri e Perilli che Novelli approfondisce le possibilità del fumetto come mezzo d'espressione artistica<sup>14</sup>.

Raffaella Perna, nella prefazione all'edizione del 2021, ha aggiunto al riguardo che «la disarticolazione narrativa, il carattere primordiale e nervoso del disegno, la mancanza di corrispondenza logica tra immagine e parola, la compresenza di registri linguistici diversi, danno alle *strips* una qualità straniante, in antitesi con la struttura canonica del fumetti»<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> L. PIGNOTTI, *La poesia visiva*, in «Civiltà delle macchine», XIII, 6, 1965, p. 48.

<sup>13</sup> P. ECHAURREN, C. SALARIS, *Controcultura in Italia 1966-1977: viaggio nell'underground*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 156.

<sup>14</sup> *Tra cultura beat e maoismo: I Viaggi di Brek di Gastone Novelli, quando il fumetto è arte*, in «Finestre sull'arte», all'URL: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/i-viaggi-di-brek-di-gastone-novelli-tra-maoismo-e-arte>, 19/08/2021 (ultima consultazione: 20 marzo 2024). L'autore di questo articolo è indicato come Redazione.

<sup>15</sup> R. PERNA, *Gastone Novelli e le bandes dessinees: alle origini dei viaggi di Brek*, in G. NOVELLI, *I Viaggi di Brek*, Milano, Postmedia books, 2021, p. 31.

Un altro esponente del Gruppo 63 che presenta, nel 1977, un esempio di controfumetto d'autore sulla linea di quello di Gastone Novelli è Corrado Costa con il suo *William Blake in Beulah*, saggio visionario a fumetti pubblicato da Squilibri. Questa casa editrice, fondata a Milano nel 1976 da Dario Fiori, uno dei maggiori animatori dei movimenti controculturali degli anni Settanta, collaboratore di «A/traverso» e direttore delle riviste «Wow» e «Catastrofe», è stata per lungo tempo un punto di riferimento della controcultura italiana.

### **«Cannibale» e le riviste di fumetto underground**

Frutto di questa nuova concezione del fumetto sarà «Cannibale», principale rivista di fumetti underground italiana, fondata da Stefano Tamburini e Massimo Mattioli nel 1977 assieme a Filippo Scòzzari, Tanino Liberatore e Andrea Paziienza. «Cannibale» rimane attiva fino al 1979, pubblicando 14 numeri, suddivisi in 10 fascicoli. La scelta del titolo è un omaggio alla rivista dadaista diretta da Francis Picabia nel 1920. Inizialmente edita da Stampa Alternativa, «Cannibale» viene poi pubblicata, come supplemento del «Male», diretto da Vincenzo Sparagna. Stefano Tamburini presenta così il progetto:

«Cannibale» parte con una fisionomia del tutto diversa dai fogli più o meno trasversali che giravano nel movimento del 77: copertina a quattro colori formato tipico delle rivistine Underground americane & dentro fumetti di strada allucinanti, disegnati ripensando in un bar a una situazione di due ore prima o con il fumo lacrimogeni ben presente nelle mucose del naso! Siamo partiti con il numero 3<sup>16</sup> (e ancora ci chiedono gli arretrati) e subito dopo abbiamo fatto un numero quadruplo frutto dell'incontro avvenuto in gloriose mattinate milanesi con la Traumfabrik (Filippo e Andrea) che non aspettava altro: è nato un progetto globale che coinvolge cinque persone apparentemente (la punta dell'iceberg) ma in realtà si muove a diversi livelli (Moebius più Shackley) toccando tutta l'incredibile fauna metropolitana coatta, tossicomane, autonomista, creativa, borgatara, lisergica, ignara che poi sono i nostri migliori amici! «Cannibale» è l'Albo della Rosa del teppista ma anche altro...<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Essendosi la rivista «Cannibale» di Picabia fermata al numero 2, la seconda «Cannibale», presentandosi come la prosecuzione di quel lavoro, ha inteso partire dal numero 3.

<sup>17</sup> S. TAMBURINI, *Scratch & mix*, a cura di M. Mordente, in «Flit – Periodico di fumetti e critica», n. 5, febbraio 1998.

## E al riguardo Lo Monaco racconta come

I redattori di «Cannibale» pubblicano le loro stripe anche su diverse testate legate ai movimenti di contestazione, come *Re nudo* e *Lotta Continua*, su alcune riviste autoprodotte, ma anche su *Alter Alter*, nata come supplemento di «Linus» e edita da Milano Libri, riconosciuta come la principale casa editrice di fumetti in Italia, nonché casa editrice di «Linus»; la rivista è diretta, come «Linus», da Oreste Del Buono, ma accoglie un genere anticonvenzionale di fumetti rispetto a «Linus», di stampo colto o sperimentale, come quelli di Hugo Pratt, Guido Crepax, Guido Buzzelli o José Muñoz<sup>18</sup>.

Il contenuto di queste riviste contrasta con il concetto di fumetto edificante, specchio dei valori visti come positivi della società dell'epoca, esprimendo invece le posizioni personali degli autori, spesso ferocemente antagoniste rispetto alle pratiche della società dominante. Le loro posizioni politiche emergono nel nuovo fumetto di quegli anni come leva culturale per ribaltare, tramite provocazione e contestazione, un intero mondo valoriale, puntando il fuoco della satira su temi che spaziano dalla religione al conformismo, dal familismo a tutte le contraddizioni della società capitalista.

Stefano Tamburini partecipa alla nascita delle radio libere nel 1976 ed è parte attiva delle azioni di lotta dei movimenti nel 1977. Su «Cannibale» appaiono le prime storie di Rank Xerox scritte da Tamburini e disegnate con Andrea Pazienza e Tanino Liberatore. Tamburini proseguirà, poi, nel 1978 con la testata dell'«Avventurista», inserto di satira di «Lotta Continua», per poi approdare a «Il Male». Nel 1974 si unisce a un collettivo di giovani romani che edita «Combinazioni», giornalino underground che ha per temi la politica, le droghe, la musica e il sesso, periodico realizzato con macchina da scrivere e ciclostile dove l'autore pubblica vignette, tavole e illustrazioni, e dà vita al suo primo vero personaggio, Fuzzy Rat, ispirato a quelli delle copertine dei dischi di Frank Zappa. Il protagonista è uno sballato musicista della Cramps, etichetta discografica realmente esistente contro cui era in

---

<sup>18</sup> G. LO MONACO, «*Controfumetto*» in *Italia negli anni Sessanta e Settanta*, art. cit., p. 407.

atto una dura contestazione da parte di un'ala del movimento che considerava i suoi creatori accentratori della produzione e della distribuzione musicale. Lo stile grafico dell'autore riprende esplicitamente i fumetti underground californiani di Robert Crumb e dei Freak Brothers. «Combinazioni» si scioglierà per varie difficoltà organizzative e Tamburini entrerà a far parte della squadra di Stampa Alternativa guidata da Marcello Baraghini. Il fumettista racconterà così della sua più conosciuta creazione:

Rank Xerox è nato nel '77. Era un coatto con il naso schiacciato e gli zigomi alti dai tratti somatici molto asiatici, una specie di mongolo, in quel periodo c'è un primo avvicinamento tra coatti e movimenti e una parte gli studenti, studelinquenti, autonomi, operai, dall'altra coatti che si univano i compagni nelle piazze per ragioni di vicinanza sociale (condizione, quartiere...) ma anche per riversare efficacemente all'esterno la propria incapacità di sopportare... Poi il rapporto si è anche formalizzato con scambio di droga eccetera. Così nella storia uno studelinquente proietta nel coatto costruito dalla fotocopiatrice rubata all'università il proprio essere violento. Radiocomandandolo, restandosene a casa al riparo. La storia doveva finire lì, con la morte dello studente. E Rank Xerox che si trovava a vagare per la città multilivello omicida senza più ragioni. Invece sono arrivate tantissime lettere di consenso da tutta Italia e ho ripreso il personaggio impostandolo su un'altra chiave: l'amore possibile/impossibile per la ragazzina Lubna di cui, a causa di un cortocircuito mentale elettronico, lui non può fare a meno. La città è una Roma temporalmente proiettata solo qualche anno in avanti, nell'88, ma in realtà è molto più futura: trenta livelli, architetture e automobili americanizzate, è una gigantesca metropoli in cui basta salire sulla metropolitana per arrivare a Berlino, Madrid, Napoli... Queste dimensioni spaventose mi permettono di dare plausibilità a una decadenza incontrollabile e ai sintomi barocchi che si aggirano in essa. Tanino ha poi pensato che Rank Xerox con i muscoli fosse più coinvolgente ed evidentemente funziona. Io lo vedevo più asciutto, meno evidente in questa sua forza meccanica. Ha un carattere: irascibile, antipatico. Funziona in base ad un sistema di associazioni mentali che fanno scattare antipatie o simpatie. Basta un colore o un suono e reagisce come l'essere meccanico qual è, come quando spingendo il pulsante di una fotocopiatrice esce una fotocopia. L'unico programma ripetuto è il suo amore sintetico per Lubna<sup>19</sup>.

La citata recente mostra su «Cannibale», Tamburini, Paziienza e Liberatore tenutasi nel Museo del Fumetto di Pescara racconta, nelle parole di Oscar Glioti, Michele Mordente e Vincenzo Sparagna<sup>20</sup>, molto delle vicende editoriali e artistiche della rivista.

Tanino Liberatore ha frequentato a Pescara lo stesso liceo di Andrea Paziienza e quest'ultimo lo presenta nel 1977 alla redazione di «Cannibale». Tamburini trova

---

<sup>19</sup> S. TAMBURINI, *Notiziario*, in «Linus», n. 215, febbraio 1983, p. 15.

subito in lui una certa affinità al punto da affidargli la successiva copertina di «Cannibale», in cui raffigura un muscoloso Tamburini che si autocannibalizza. All'interno disegnerà anche le sette tavole di *Tiamotti*, primo frutto del sodalizio artistico con Tamburini che continuerà nei numeri seguenti. La collaborazione prosegue, poi, con «Il Male» attraverso le imprese degli agenti Locatto e Pistoletta, e le avventure del giovane Johnny Devo. Quando esce la rivista «Frigidaire», Stefano Tamburini decide di affidare la sua creatura Ranxerox (il personaggio ha leggermente variato nome da Rank Xerox a Ranxerox per evitare conflitti con l'azienda della fotocopiatrice) a Tanino Liberatore, che la trasforma in un nerboruto stretto in aderenti T-shirt. Nel giro di poco tempo, le nuove storie vengono pubblicate sulle principali testate mondiali di fumetto, dove riscuotono grande successo. Nella storia editoriale di Ranxerox, come afferma Daniele Comberati, sono facilmente riconoscibili i tratti della serialità che farà scuola in Italia: un personaggio facilmente riconoscibile e definito (che dà nome al fumetto stesso), storie autoconclusive che solo in rari casi dialogano tra di loro. Come afferma Daniele Comberati, tali aspetti, ancora non formalmente codificati in Ranxerox, diventano il marchio di fabbrica di collane come quella della Bonelli<sup>21</sup>. La saga s'interrompe nel 1986 con la prematura scomparsa di Tamburini. L'autore diceva del fumetto: «è una saga che potrebbe andare avanti in eterno se volessi per un mese potrebbe battere la testa e fare l'impiegato e un'altra volta essere un mercenario paracadutato in uno stato in rivolta. È un po' un Big Jim lo vesto come lo voglio»<sup>22</sup>.

Dell'intensa collaborazione con Tanino Liberatore, Stefano Tamburini scriveva:

Quando vidi come Tanino disegnava capii che era il quinto «Cannibale» che mancava, e l'ultimo. Lavorava nella sua stanza, una nuova stanza divisa con altri tre studenti con il cesso abusivo che scava in un negozio sottostante (quello che vidi nella sua vasca da bagno mi diede l'idea per il biomagma di Saturno contro la

<sup>21</sup> Cfr. D. COMBERIATI, *Un autre monde est-il possible? Bandes dessinées et science-fiction en Italie, de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui (1978-2018)*, Macerata, Quodlibet, 2019.

<sup>22</sup> S. TAMBURINI, *Notiziario*, in «Linus», n. 215, febbraio 1983, p. 15.



terra). Era assolutamente indifferente al disagio e ascoltava le stesse pile di dischi che ascoltavo io pur provenendo da un paesino vicino Chieti. Diventammo molto amici e quando ci vedevamo lavoravamo sulle copertine o sulle storie di «Cannibale» del Male e poi di Frida. Giravamo a volte per ore intorno alla stazione Termini sulla sua 500 blu, fino a sbatterci in un cinema porno (altra passione comune oltre la musica) oppure andavamo a rompere il cazzo a Mattioli nella sua casa al Colosseo principale redazione di «Cannibale» con succursale al ristorante Pasqualino. Questo prima che le donne e le vicende editoriali ci portassero su piani diversi dalla realtà<sup>23</sup>.

Il legame di Pazienza con lui sarà sempre forte: l'autore di *Pentothal* lo inserirà tra i protagonisti della *Leggenda di Italianino Liberatore* (1985) e disegnerà la copertina di «Frigidaire», che annuncia la prematura scomparsa di Tamburini. Infatti, il gruppo di «Cannibale» fonderà nel 1980, assieme a Sparagna, «Frigidaire», che accoglie gli autori più rilevanti dall'esperienza del Settantasette. Proprio sulle pagine di «Frigidaire» farà il proprio debutto il suo personaggio pazienziiano di Zanardi.

### ***Il ruolo di Pazienza nella controcultura del fumetto***

Per Daniele Barbieri, Pazienza voleva «Portare nel fumetto le conquiste della neoavanguardia letteraria italiana»<sup>24</sup>. Anche se Pazienza fu un innovatore del fumetto italiano, per poterne comprendere appieno il valore è importante contestualizzarlo proprio all'interno dell'ambiente di testate quali «Cannibale», «Il Male» e «Frigidaire». Al riguardo, è interessante il giudizio che Tondelli aveva su questa generazione:

La cosiddetta generazione del Settantasette «non ha mai, realmente, creduto a niente, se non nella propria dannazione». O, potremmo pur dire, ha creduto in tutto, che poi è lo stesso: ha creduto nell'impegno politico come nel solipsismo, nell'edonismo come nell'anticonformismo, nell'esaltazione della vita comunitaria come nell'autoripiegamento, nel vitalistico culto del sesso come nel letale culto dell'eroina, sesso ed eroina che venivano trattati, al contempo, come simboli politici e di liberazione generazionale e simboli di estremizzato individualismo. Una generazione — sono ancora le parole di Tondelli — che, nell'impossibilità di offrire a sé stessa una ben precisa identità culturale (seguendo percorsi, ponendosi obiettivi, rivalutando origini), ha

---

<sup>23</sup> S. TAMBURINI, T. LIBERATORE, *Rank Xerox*, Lecce, Edizioni del Grifo, 1984.

<sup>24</sup> D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2014, p. 121.

preferito non darsene alcuna, o meglio, mischiare i generi, le fonti culturali, i padri putativi, fino ad arrivare alla compresenza degli opposti. Una generazione, e ora lo si vede bene, in cui i linguaggi si confondono e si sovrappongono, le citazioni si sprecano, gli atteggiamenti e le mode si miscelano in un cocktail gradevole e levigato che forse è il succo di questa tanto chiacchierata postmodernità. Andrea Pazienza è stato, sin dall'inizio, il grande cantore di questo universo giovanile attraverso le tavole delle Straordinarie avventure di Pentothal [...]. Narcisismo e autobiografia, giochi di parole e slang giovanile, tecnica rivoluzionaria nel disegno e nella composizione della tavola, talento inverosimile nella coniugazione di stili opposti, ma sempre riconducibili a un tratto personalissimo, politica e Movimento, droga e sballi, donne e amici e branchi e gruppuscoli, deliri e paranoie... Anche adesso, risfogliando quelle pagine, si capisce al volo come Pazienza sia stato definito, in Italia, e soprattutto all'estero, il James Joyce del fumetto<sup>25</sup>.

La collaborazione con «Frigidaire» rivelò un Pazienza prolifico; tra i personaggi che creò in questa fase: Francesco Stella, l'Investigatore senza nome, Pertini; inoltre, illustrò articoli e racconti su richiesta del direttore Sparagna. Collaborò con le più importanti riviste italiane del fumetto tra cui «Linus», partecipò alla creazione del mensile «Frizzer» (affiancato a «Frigidaire») e collaborò alla rivista «Tempi Supplementari». Dal 1986 collaborò anche con «Avaj», supplemento del mensile «Linus»; con «Tango», settimanale dell'«Unità»; con «Zut», rivista satirica diretta da Vincino, e con «Comic Art». Il semiologo e storico dell'arte Omar Calabrese descrive così lo stile narrativo di Pazienza:

Mi pare che Andrea Pazienza sia uno di questi pionieri, di questi innovatori [tra quanti, cioè, a partire dal Medioevo, hanno dato valore estetico o etico al volgare, ovvero al codice di minor prestigio, rispetto allo scritto, percepito come di maggior prestigio]. Io lo metterei nella schiera degli sperimentatori poetici dell'ibridazione “volgare”, come Pasolini con la sua ricerca del borgatario, come Dario Fo col suo grammelot, come Diego Abatantuono col suo milanese meridional-metropolitano (di cui un giorno spero si percepirà il giusto valore), come Nino Frassica col suo siciliota (che non è affatto una storpiatura d'avanspettacolo, ma il vero pidgin tentato dai siciliani acculturati della TV). Pazienza, in effetti, fa parlare i suoi personaggi come se fossero pentole in ebollizione<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> F. ROSSI, *Dannate lingue del Paz! Osservazioni linguistiche sui fumetti di Andrea Pazienza*, in D. PIETRINI, *Die Sprache(n) der Comics. Kolloquium in Heidelberg, 16.-17. Juni 2009*, Monaco, Martin Meidenbauer, 2012, pp. 127-46.

<sup>26</sup> O. CALABRESE, *L'eterno rinnovamento del “volgare”*, in *Andrea Pazienza*, a cura di M. Comandini, M. Paganelli, Montepulciano, Editori del Grifo, 1991, pp. 12-15.

E al riguardo Fabio Rosi afferma che Pazienza aveva piena coscienza delle proprie capacità autoriali, al punto tale da ironizzarci su, come mostra una bella visualizzazione della metafora “dono di natura”:

In una delle ultime tavole di *Pentothal*, del 1981, p. 132: vi vediamo una persona con alberi, sole, nuvole e uccellini al posto della testa, che si presenta all'autore: «Buongiorno sono la natura, ho qui un regalo per lei». Inoltre, l'arte fumettistica stessa comincia a scrollarsi di dosso i complessi di inferiorità nei confronti della letteratura e delle arti figurative. Se a questo si aggiunge l'inclinazione autoriflessiva e introspettiva di Pazienza, è facile comprendere come i suoi fumetti approdino assai di frequente al metafumetto, a partire dai giochi di parole fatti sul proprio nome. Nella prima tavola abbiamo visto la firma «bai Aindreaia Paisienza» che richiama subito l'ambito del fumetto: inglese italianizzato (bai) e napoletano iperbolico (Paisienza). Nell'arco della sua intera produzione, si firma almeno Andrenza, Paz, Spaz (col gioco Spaz/atura), Apaz, Andrew Patience, Andraus ecc. Si aggiunga il noto gioco di parole: “La pazienza ha un limite, Pazienza no!” Si tratta di una metatestualità tipica del postmoderno: “parlo del mio scrivere parodizzandolo e parodizzando me che scrivo, oltreché analizzando le modalità stilistiche e produttive della mia scrittura. A partire da *Pentothal*, la trama si alterna con le vicende delle consegne del fumetto e della sua strutturazione, crollano le barriere tra la storia e il suo farsi, tra il piano della finzione e quello della realtà, tra quello diegetico e quello extradiegetico: anzi, il secondo entra a pieno titolo nella diegesi”<sup>27</sup>.

Come lo stesso Pazienza dice in *Pentothal*, esprimendo obiezioni ai risultati del suo stesso lavoro: «Questa è l'ultima storia di *Pentothal*, nata male l'estate scorsa e portata avanti ancora peggio. Doveva essere così e cosà e invece è venuta fuori colì e colà. Ha due inizi, forse tre, e non finisce. Faccio molti errori [...] ancora una tavola così e poi inizia la storiella, coraggio»<sup>28</sup>. *Le straordinarie avventure di Pentothal* appaiono a puntate (dal '77 all'81) su «Alter Alter», il supplemento allo spin-off di «Linus» nato con il nome di «Alter Linus». L'opera è in primo luogo un diario onirico del cruciale anno 1977 a Bologna, con tutte le sue implicazioni politiche e generazionali.

In questo decennio l'Italia cambia considerevolmente a livello economico, politico e sociale; gli italiani vivono gli scontri e le contestazioni studentesche e

---

<sup>27</sup> F. ROSSI, *Dannate lingue del Paz! Osservazioni linguistiche sui fumetti di Andrea Pazienza*, op. cit., p. 122.

<sup>28</sup> A. PAZIENZA, *Le straordinarie avventure di Pentothal*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001, p. 68.

operaie, i terrorismi, gli estremismi politici e le coalizioni di governo di centrosinistra: è un'epoca di fortissimi coinvolgimenti politico-ideologici.

Secondo Oreste Del Buono, Paziienza ha deciso di sostituire la tavola conclusiva del primo capitolo poco prima che fosse pubblicata perché la stagione inizialmente spensierata del '77 bolognese aveva preso una piega tragica. In particolare, la morte di Francesco Lorusso, uno studente di Lotta Continua, ucciso da un colpo di arma da fuoco l'11 marzo 1977, aveva causato una profonda divisione tra i movimenti studenteschi e la sinistra istituzionale. Il lavoro di Paziienza era appunto incentrato sulle tensioni politiche e culturali che avevano visto tra i protagonisti il cosiddetto movimento del '77. Dario Maniscalco, al riguardo, afferma che in *Penthotal*

Venne raffigurata e descritta la “quotidianità politica” del capoluogo emiliano, nodo della rete del movimento autonomo italiano degli anni Settanta. Le pagine offrono così un'accumulazione iconotestuale di frammenti riconducibili alla pratica teorica antagonista. In particolare, l'intenzionale e qualificante incontro tra quotidiano e politico possibile in un movimento che affermava una concezione “schizoanalitica” della produzione sociale come produzione desiderante ed eccedente la regolazione del capitale<sup>29</sup>.

Nella stessa tavola, l'autore spiega la decisione di modificare il finale con queste parole:

Mentre lavoravo a queste tavole, nel mese di febbraio '77, ero convinto di disegnare uno sprazzo, sbagliando clamorosamente perché invece era un inizio. Ne avessi avuto il sentore, avrei aspettato e disegnato questo bel marzo. Così mi ritrovo di colpo a non sapere più cosa fare. Ho già consegnato tutto il materiale a “Linus» venti giorni fa ma – Cristo – sono cambiate tante cose, nel frattempo, e tante altre cambieranno fino al giorno in cui il fumetto sarà pubblicato che mi sento male e mi do del coglione per non averci pensato. Cioè disegnare fumetti non è come scrivere per un quotidiano, se capite cosa intendo. Allora disegno questa tavola qui e provo a portarla a “Linus» in sostituzione dell'ultima pagina originale sperando di fare in tempo.

---

<sup>29</sup> D. MARISCALCO, *Transizione e risveglio nell'immobilità. Un'immagine di Andrea Paziienza*, in *Roots & Routes, research on visual cultures*; cfr. l'URL: <https://www.roots-routes.org/politics-and-poetics-of-displayingtransizione-e-risveglio-nellimmobilita-unimmagine-di-andrea-paziienza/> (ultima consultazione: 20 marzo 2024).

L'ultima tavola originale aveva in fondo al posto di "fine" di prassi, un "allora è la fine" che suona decisamente male. Madonna vi giuro! Credevo fosse uno sprazzo ed era invece un inizio. Evviva!<sup>30</sup>.

Di questa tavola Mariscalco afferma che: «L'intera puntata, realizzata a Bologna nel mese di febbraio, fu pubblicata nella rivista "Alter" nell'aprile 1977. In essa venne raffigurata e descritta la "quotidianità politica" del capoluogo emiliano, nodo della rete del movimento autonomo italiano degli anni Settanta. Le pagine offrono così un'accumulazione iconotestuale di frammenti riconducibili alla pratica teorica antagonista»<sup>31</sup>.

### **«Linus» e la maturità del controfumetto italiano**

Un'altra esperienza di fumetto straordinariamente importante per questi anni è stata «Linus», nella fase in cui è stata diretta da Oreste Del Buono. Il fondatore di «Linus» Giovanni Gandini passa il testimone di responsabile di direzione a Oreste Del Buono nel dicembre 1971. Del Buono, dal primo numero collaboratore fisso di «Linus», ha scritto per la rivista numerosi articoli, curato rubriche e ideato diversi contenuti. Prima di «Linus» ha collaborato con «l'Unità» e con «Milano Sera», e ha lavorato accanto a Elio Vittorini per «Il Politecnico». È noto il contributo di Oreste Del Buono anche al mondo di «letteratura e cinema, fumetti colti e pubblicità, calcio e televisione, con un atteggiamento nettamente anti-elitario e con un'attenzione costante alla cultura di massa»<sup>32</sup>. Una sua intuizione è stata anche quella di creare l'autonoma rivista «Alter Linus» nel 1974 come supplemento di «Linus». Una linea, questa, che porterà a offrire fumetti a un pubblico sensibilmente differente da quello

---

<sup>30</sup>A. PAZIENZA, nota manoscritta a margine dell'ultima tavola della prima puntata di *Le straordinarie avventure di Pentothal*, in «Alter», aprile 1977, p. 15.

<sup>31</sup>D. MARISCALCO, *Transizione e risveglio nell'immobilità. Un'immagine di Andrea Pazienza*, cit.

<sup>32</sup>Come riportato in «Linus»: *nascita ed evoluzione di una rivista di fumetti (1965-2019)* di F. CIMORELLI che, nel tracciare un profilo di Del Buono, cita anche G. C. FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004; G. ROSA, *L'infaticabile OdB*, Milano, Mondadori, 2016 e F. VANAGOLLI, *Oreste del Buono da "Bertoldo" a "Linus"». Il più eclettico intellettuale italiano e i fumetti*, Livorno, Ass. Culturale il Foglio, 2016.

che abitualmente legge il periodico, aggiungendo, oltre alla qualità, una virata verso l'impegno civile e anche verso contenuti, trame, personaggi e narrazioni che raggiungeranno un nuovo e più adulto pubblico.

In anni in cui era particolarmente alta la sensibilità verso i temi della politica e del cambiamento sociale, la stessa redazione di «Linus» e i suoi collaboratori non hanno avuto remore a dire la loro sui dibattiti che attraversavano il Paese, e non solo. Questo viene esplicitato in modo particolare nelle risposte della redazione alle domande poste dal pubblico nella rubrica “La posta di Charlie Brown”, poi affiancata da un'altra rubrica di posta che potremmo definire di orientamento femminista chiamata “La posta di Lucy e Sally” (entrambi, com'è noto, personaggi di *Peanuts*) dedicata, quest'ultima, a temi legati alla donna, al lavoro femminile, al matrimonio, al divorzio, all'aborto eccetera. Dalle risposte date in questa rubrica era facile evincere il pensiero e la posizione politica dell'intera rivista che generava, naturalmente, delle reazioni da parte dei lettori che non le condividevano, come evidenziato molto bene nel saggio su «Linus» di Federica Cimorelli dal titolo «*Linus*»: nascita ed evoluzione di una rivista di fumetti (1965-2019) in cui viene riportata la seguente risposta della Redazione:

Tante volte abbiamo ricevuto l'invito, ora cortese, ora intimidatorio: “Meno politica e più fumetti!” E tutte le volte, credeteci, abbiamo fatto il nostro bravo esame di coscienza ma abbiamo finito immancabilmente per darci ragione. Avere un'opinione e non nasconderla, proporla anzi per un confronto, non è il peggiore dei mali, ne siamo convinti. Come siamo convinti che il decidere di non fare politica sarebbe una decisione ugualmente politica<sup>33</sup>.

Queste prese di posizione non indeboliscono in nessun modo la forza e la centralità dell'offerta di fumetti della rivista, che continuano a rimanere il cuore della stessa. Le nuove storie che compariranno in seguito sono, nelle parole di Federica Cimorelli,

---

<sup>33</sup> In «Linus», n. 111, giugno 1974, p. 6.

Coerenti con la nuova linea politica intrapresa, come *Doonesbury* di Gary Trudeau, che ambientato in un college americano “costituisce una delle fonti informative e critiche più vere e serie dell’evoluzione della società e della politica americane”<sup>34</sup> e i fumetti di satira politica di Jules Feiffer, Altan e Wolinski che ostentano un impegno politico chiaro e costante. Altre pubblicazioni invece mirano ad ospitare il meglio della produzione corrente di fumetti come *Fritz il gatto* di Robert Crumb, *Inside Woody Allen* ideata da Stuart Hample, *Animal Crackers* di Rog Bollen, *La pagina dei frustrati* di Claire Bretechér e i disegni degli argentini Copi e Alberto Breccia e gli italiani Guido Crepax, Alfredo Chiappori, Enzo Lunari, Dino Battaglia, Hugo Pratt e Benito Jacovitti<sup>35</sup>.

Tra le prese di posizione della rivista che maggiormente fanno eco, una copertina in cui il personaggio di Schroeder urla un «No» in riferimento al voto per il referendum abrogativo sul divorzio del 12 e 13 maggio 1974, che intende annullare la legge in vigore. Anche lì la redazione controbatte a chi accusa «Linus» di strumentalizzare i celebri personaggi dei fumetti *Peanuts*, come riporta Cimorelli:

Non avevamo alterato la vignetta, che era stata riprodotta tale e quale, solo un poco ingrandita e colorata, non avevamo stravolto il pensiero dell’autore che vive negli Stati Uniti, paese in cui il divorzio non è certo fuorilegge, e che, del resto, ha divorziato da poco più di un anno, non avevamo strumentalizzato politicamente un corno, la legge sul divorzio era una legge dello Stato italiano. Siamo lieti che sia restata una legge dello Stato italiano<sup>36</sup>.

Come conclusione di questo breve confronto tra fumetto mainstream e controfumetto degli anni Settanta, trovo particolarmente opportuno il ragionamento di Stefano Magni sul contesto culturale nel periodo del rapimento Moro: «Se da un lato c’erano la contestazione dura di piazza e la lotta armata, dall’altro esisteva anche una creatività giocosa che irrideva il potere. [...] Il fumetto rappresentava in modo aspro la società di quegli anni attraverso le tavole di Andrea Pazienza»<sup>37</sup>. Al termine di questo periodo, il controfumetto patisce il diradarsi dei grandi movimenti di

---

<sup>34</sup> D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, op. cit. p. 67.

<sup>35</sup> F. CIMORELLI, «*Linus*»: nascita ed evoluzione di una rivista di fumetti (1965-2019), tesi di laurea in *Comunicazione, media e pubblicità*, Milano, IULM, aa. 2018/2019.

<sup>36</sup> In «*Linus*», n. 111, giugno 1974, p. 6.

<sup>37</sup> S. MAGNI, *La tribù di Moro Seduto e dintorni: Stefano Benni e gli anni Settanta*, in *Il caso Moro: memorie e narrazioni*, a cura di L. Casalino, A. Cedola, U. Perolino, Massa, Transeuropa, 2016, p. 239.

contestazione. Mentre l'*underground* viene fagocitato dalla cultura pop di massa, il fumetto antagonista vede progressivamente diminuire la propria carica sovversiva, assieme al proprio ruolo e alla propria diffusione.

*Giovanni Di Iacovo*





## **Contatti**

Per proporre contributi: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it) (in cc [mariapanetta3@gmail.com](mailto:mariapanetta3@gmail.com))

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it) (in cc [mariapanetta3@gmail.com](mailto:mariapanetta3@gmail.com))



## **Gerenza**

*Direttore responsabile:*

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Univ. S. Tommaso d’Aquino - Rm)

*Vicedirettrice:*

PhD Maria Panetta (ASN come Professoressa di II fascia in 10/F2, 10/F3, 10/F4)

*Editore:* Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido

*Rappresentante legale:* Ing. Salvatore Panetta, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 17284251000

*Redazione:*

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it) (in cc [mariapanetta3@gmail.com](mailto:mariapanetta3@gmail.com))

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

*Provider:* Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

*Webmaster:* Daniele Buscioni

«Diacritica» aderisce dal 2017 al Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura (CRIC).

Dal 2022 è socia dell’USPI (Unione Stampa Periodica Italiana).

