Roberto Carnero

"Silvio D'Arzo: A Critical Evaluation"

University College London

PhD

2000

ProQuest Number: 10797642

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS
The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.

ProQuest 10797642

Published by ProQuest LLC (2018). Copyright of the Dissertation is held by the Author.

All rights reserved.
This work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code
Microform Edition © ProQuest LLC.

ProQuest LLC.
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106 – 1346

Abstract

The main aim of my research was to write a critical monograph on Silvio D'Arzo, a minor but very interesting contemporary Italian novelist (Reggio Emilia, 1920-1952). Although many essays, articles and even some books had been written on D'Arzo (and the proceedings of two congresses were also available), a complete study dealing with the different aspects connected to the life and the activity of this writer was still missing.

I prepared an exhaustive and up-to-date bibliography of the creative works *by* D'Arzo (this was at times made difficult by the sheer number of periodicals to which the author contributed, often not to be found in most libraries in Italy) and of the critical studies *on* him. The bibliography is therefore quite an important result of my thesis, and will constitute a fundamental starting point for any future study on D'Arzo.

Another problem I had to face was the "philology" of D'Arzo's texts: the editorial situation of many of them is complicated, since there are different versions and editions of the same text. I tried to offer an analysis and sometimes a possible solution to these problems.

What I then did was to place D'Arzo in the literary context of Italian narrative in the Thirties and Forties (the decades in which he worked most). This study helped to define D'Arzo's place within the history of contemporary Italian literature. Although D'Arzo did not belong to any particular literary movement, it can be useful to see him in the context of his day in order to evaluate his importance and his influence on the following generations of writers.

The other points I focused on in my study include D'Arzo's life, his narrative production (short stories and novels), his writings for children, his poetry, his critical essays on English and American literature (which testify to his wide literary interests), his correspondence with other writers and with publishers, his critical and editorial "(s)fortuna".

Table of Contents

Abbreviations ... p. 5

0. (Ir)relevance of Silvio D'Arzo ... p. 6

0.1.Silvio D'Arzo ... p. 6

0.2. Critical (Mis)fortunes ... p. 12

0.3. Aims and Methodology ... p. 17

1. Ezio Comparoni's Life ... p. 21

2. From Story to Novel ... p. 27

2.1. *Maschere* ... p. 27

2.2. The Stories of 1940-41 ... p. 30

2.3. *L'uomo che camminava per le strade* ... p. 36

2.4. *Essi pensano ad altro* ...p. 46

2.5. *All'insegna del Buon Corsiero* ... p. 60

2.6. *L'osteria* ... p. 81

3. Post-war Narrative ... p. 96

3.1. *Un ragazzo d'altri tempi* ... p. 96

3.2. *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo* ... p. 108

3.3. *Casa d'altri* ... p. 118

3.3.1. The Text of *Casa d'altri* ... p. 118

3.3.2. The Writing of the Story ... p. 120

3.3.3. The Action of the Story ... p. 125

3.3.4. Structure and Style ... p. 131

3.3.5. Interpretation ... p. 136

4. Other Interests ... p. 142

4.1. D'Arzo's Essays ... p. 142

4.2. D'Arzo's Children's Stories ... p. 155

4.3. D'Arzo's Poetry ... p. 172

5. D'Arzo and the Writers of His Time ... p. 179

5.1. *Solaria* and Adjacent Currents ... p. 180

5.2. Neorealism and Related Currents ... p. 193

5.3. D'Arzo and the Religious Writers of His Time ... p. 205

5.4. The "Loss of Halo" ... p. 212

6. Conclusions ... p. 221

Bibliography ... p. 224

Abbreviations

The following abbreviations have been used in the notes to indicate the editions of D'Arzo's texts which have been quoted from:

AS *L'aria della sera e altri racconti.* Ed. Silvio Perella. Milano: Bompiani, 1995.

BC *All'insegna del Buon Corsiero.* Introd. Enzo Turolla. Note on text by Anna Luce Lenzi. Milano: Adelphi, 1995.

C "[Silvio D'Arzo - Enrico Vallecchi]: Carteggio 1941-1951." Ed. Anna Luce Lenzi. Pref. Marino Biondi. *Contributi* 8.15-16 (1984).

CA *Casa d'altri.* Firenze: Sansoni, 1953.

CI *Contea inglese: Saggi e corrispondenza.* Ed. Eraldo Affinati. Palermo: Sellerio, 1987.

EP *Essi pensano ad altro.* Milano: Garzanti, 1976.

NL *Nostro lunedì. Racconti, poesie, saggi.* Ed. Rodolfo Macchioni Jodi. Firenze: Vallecchi, 1960.

NLI *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo.* Ed. Anna Luce Lenzi. Modena: Mucchi, 1986.

PW *Penny Wirton e sua madre.* Ed. Rodolfo Macchioni Jodi. Illus. Alberto Manfredi. Torino: Einaudi, 1978.

PSF *Il pinguino senza frac e Tobby in prigione.* Illus. Alberto Manfredi. Torino: Einaudi, 1983.

RAT *Un ragazzo d'altri tempi.* Firenze: Passigli, 1994.

USC *Una storia così.* Lagazzi 1992: 105-36.

0. (Ir)relevance of Silvio D'Arzo

0.1. Silvio D'Arzo

In my introduction to this research I feel obliged from the outset to justify my choice of an author who is so clearly "minor" in the context of Italian twentieth century fiction.

For three years I have dedicated the greater part of my days to the study of Silvio D'Arzo's inconclusive yet fascinating work. I have often asked myself about the reason for this predilection, given the vast number of possible subjects I could have chosen for a doctoral thesis.

When I try to answer this question a sentence written by Pier Vittorio Tondelli comes to mind: "Molto spesso non siamo affatto noi a scegliere le nostre letture, i nostri dischi o i nostri amori, ma sono gli accadimenti stessi che vengono a noi in un particolare momento, e quello sarà l'attimo perfetto, facilissimo e inevitabile: sentiremo un richiamo e non potremo far altro che obbedire."[1] I have had this experience of realising that situations, rather than being sought out by us, seek us out, not only in Tondelli, but in the pages of D'Arzo himself.

"Galeotto fu il libro e chi lo scrisse," Francesca da Rimini tells Dante the character. For me, the role of the seneschal Galahad and of the book of the adventures of Lancelot and Guinevere has been taken by Tondelli, when in a passage of the novel *Camere separate*, on the protagonist Leo's bedside table he made me find "alcuni volumi di Antonio Delfini e Silvio D'Arzo."[2] While the first name was familiar, I had never even heard of the second.

Another warning bell rang when I came across D'Arzo's name again in a different Tondelli text, *Weekend postmoderno* to be precise, where in the final section, entitled *Giro in provincia*, I found the title of the masterpiece of this writer from Reggio Emilia who died in 1952 at the age of only thirty-two, the long short story, *Casa d'altri.*

---

[1] Tondelli 1993a: 28.

[2] Tondelli 1991: 117.

What finally convinced me of the value of reading D'Arzo was another work by Tondelli, a posthumous volume entitled *L'abbandono*. This contains a text called *Una conferenza emiliana*, in which the author speaks to a group of students about several writers from their region including once again Silvio D'Arzo.

I go over these personal memories not only to account for my discovery, but also because Tondelli has had some very interesting things to say about Silvio D'Arzo. For example he grasped a factor which is extremely important for understanding D'Arzo's relevance and modernity: his provincial quality (in that he is linked to his own city, area and roots) but at the same time his receptiveness to encounters with the Other (one thinks for example of D'Arzo's interest in English and American literature which in his case is in no way a consequence of the fashion of the time). That also applies in the case of Tondelli where this dialectic between periphery and centre, Italy and the world, in other words between the desire to escape and the call of one's origins, is a real and fertile presence from a poetic point of view. It must be for this similarity of approach that Tondelli managed to grasp this aspect which is so fundamental in any reading and understanding of D'Arzo. In a page which also illustrates the former's deliberately antiphilological, and all the more for this, postmodern, capacity to approach apparently unrelated phenomena, he states:

> È forse un caso che *Casa d'altri*, il racconto più celebrato di Silvio D'Arzo (pseudonimo del reggiano Ezio Comparoni), sia ambientato proprio in un piccolo borgo appenninico dove, a una certa ora, 'i calanchi ed i boschi e i sentieri ed i prati dei pascoli si fanno color ruggine vecchia, e poi viola, e poi blu'? Deve esserci una ragione. Nella storia della vecchia montanara che chiede al prete la dispensa per potersi suicidare, c'è tutta la solitudine, una certa arguta follia, una malinconia—ecco la parola giusta—tipiche del carattere emiliano che sia D'Arzo, sia il modenese Antonio Delfini, hanno saputo, in modi diversissimi, raccontare. [...] Annota [...] D'Arzo: 'Vivo in una città di provincia dove il passeggio verso le sette per la via principale è quasi un'avventura.' C'è comunque una sorta di attaccamento buio alla propria terra, e poi ci sono le nebbie che rendono le vie e le piazze della città quinte metafisiche di un palcoscenico in cui si recita il copione tipico di ogni provincia: quello dell'attesa e del sogno. Ma Silvio D'Arzo, con tutto il suo amore per gli scrittori inglesi e americani, la sua venerazione per Emilio Cecchi, le sue traduzioni, rilancia, pur da una direttrice che abbiamo visto diversa, quello stesso mito di Reggio e della provincia emiliana come luoghi privilegiati di un 'sogno americano,' di un percorso che mentalmente scavalca l'oceano per trovarsi là i propri maestri.[3]

[3] Tondelli 1993b: 592-593.

It has already been observed by others that the new writers of the 1980s, by rejecting the masters of the Italian narrative tradition, return to a writing trend which is provincial, minor and forgotten. Generoso Picone writes:

> Nel lungo giro attorno alla casa della letteratura italiana, per accedervi i narratori degli anni Ottanta mostrano di preferire le entrate secondarie, quasi di servizio, quelle che sulle mappe catastali ufficiali sono a malapena indicate. La tradizione del fare li porta a frequentare ambienti marginalizzati—spesso colpevolmente marginalizzati—dove si effettuano però incontri importanti.[4]

The essay which I quote from is given quite a significant name by Picone—"*In cerca dei padri: da* Casa di nessuno *a* Casa d'altri."

Indeed *Casa di nessuno* (first edition 1981) is the title of Claudio Piersanti's debut novel (Piersanti was later to be recognised as one of the most significant voices of Italian new writing).[5] Evidently Piersanti, with a significant variation, borrowed the title of his novel, from D'Arzo. A discussion of all the points of contact between the two texts to demonstrate their similarity would be extremely lengthy. For those readers familiar with D'Arzo's *Casa d'altri* the following short quotations, deliberately presented here out of their narrative context, should suffice. The narrator of *Casa di nessuno* defines himself as "totalmente inutile e gratuito,"[6] and asserts that

> Queste nuvole mi ricordano che i destini sono roba da ridere, che diavolo importa sapere Come sarò Cosa farò Cosa diventerò e ... addirittura ... Cosa sono; non importa assolutamente, roba da ridere, appunto.[7]

> I saluti sono orribili, non c'è più niente da dirsi, altrimenti non ci si separerebbe. 'Che sto a fare qui?,' ecco l'interrogativo che viene, la critica irritata della mia vita nella casa. Non sono un innamorato, o un ladro, un ingegnere, un pittore.

---

[4] Picone 1994: 52.

[5] To the point of winning the Viareggio Prize in 1997 with the beautiful novel *Luisa e il silenzio* (Piersanti 1997).

[6] Piersanti 1993a: 45; 69.

[7] Piersanti 1993a: 73-74. This latter sentence could recall some typical *explicits* of D'Arzo's stories: "Tutto questo è un po' ridicolo, no?" (*L'aria della sera*); "Tutto questo è piuttosto ridicolo, no?" (*Un minuto così*); which will become in *Casa d'altri*: "Tutto questo è piuttosto monotono, no?." For an interpretation of these endings cf. *infra* chapters 3.2 and 3.3.

> Soltanto uno che vorrebbe essere ogni volta un altro, mai una persona tutta di un pezzo. Sono proprio nessuno.[8]

The last quotation contains the second key term of the title, "nessuno." As for the first, "casa," there are various points in the text which throw light upon its semantic multiplicity. The house is first of all the house of parents and childhood from which the narrator now feels irremediably estranged: "Questa non è più una casa ma un piccolo museo, grigio, da chiudere per mancanza di visitatori, da annullare." Then there is the actual house of the narrator, the apartment in the city, which however does not even seem very stable: "Gli aerei che decollano fanno tremare questa vecchia casa traballante." The narrator refers to himself as a house, a particular type of house: "Quella casa imbottita di vestiti che va in giro con la sigaretta in bocca e fa finta di sapere in che direzione sta andando."[9]

I note these aspects of Piersanti's novel because for the reader who is familiar with *Casa d'altri*, it will not be difficult to understand how much the sense of crisis, loss and emptiness of Piersanti's character resembles that of D'Arzo's Zelinda. Artistically, both D'Arzo and Piersanti express and represent an unease which is undoubtedly individual but above all the unease of two periods in history: the time after the Second World War, and the eighties, in which one feels irremediably "posthumous"—with respect to the ideological struggle of the late forties and fifties; with respect to the ideologies and sense of militant political commitment which had already become impossible at the beginning of the eighties.

In the chapter specifically dedicated to *Casa d'altri*, I shall discuss the various positions of critics who have addressed the greater or lesser relevance which the specific historical setting assumes within the existential drama of conscience enacted by the priest and the old woman. Similarly I shall try to demonstrate how a Marxist critical approach seeking at all costs to emphasise the historical side of the story risks compromising an authentic understanding of its more profound aspects. Of course this does not mean that the historical aspect can be dismissed outright as irrelevant—on the contrary, and above all from the writer's point of view (that is, in terms of the time and setting of the story's conception), it cannot, and must not, be overlooked.

---

[8] Piersanti 1993a: 108.

[9] Piersanti 1993a: 80; 84; 89.

Going back to the subject of Piersanti, he interprets the character of Don Michele in Nanni Moretti's film *La messa è finita* as an interesting, "updated edition" of the priest in *Casa d'altri*:

> Anche il personaggio di D'Arzo è prete, e prete soprattutto per necessità focale, per sottolineare la solitudine di uno sguardo più che un rapporto speciale con Dio, che in entrambe le storie se ne resta lontano. Non mi sembra importante sapere se Moretti è stato anche lievemente ispirato da D'Arzo, ma è importante di sicuro prendere atto che questo rapporto (oggettivo, di sguardo) è quello giusto che due arti narrative possono instaurare.[10]

But Claudio Piersanti's name is by no means the only one which could be mentioned with regard to Silvio D'Arzo's influence on the newcomers to the ranks of writing. Rather than follow Silvio Perrella, who speaks of Bruno Arpaia's[11] *Il futuro in punta di piedi* (1994) as a novel "ritmicamente segnato dalla lettura di *Casa d'altri*,"[12] I prefer to emphasise the points of connection between D'Arzo and the works of the young writer from Parma, Guido Conti. In the stories of Conti's first collection, *Della pianura e del sangue*, and of the volume *Il coccodrillo sull'altare,*[13] I find much of the early D'Arzo, from the barely fifteen-year-old of the stories of violence and suffering in *Maschere* to the rather more mature and wily tight-rope walker of *Buon Corsiero. Casa d'altri*, on the other hand, certainly seems on this occasion to weave an intricate pattern from the bitter reflections of the old poet on the point of death, the protagonist of *Sotto la terra il cielo*:[14] the protagonist of Conti's novel wants to die; life has no attraction for him and he wants to forget his whole life. *Sotto la terra il cielo*, however, compared with the inescapable pessimism of D'Arzo's story, displays a great afflatus of hope in the survival of thought and poetry. Angelo Ferracuti, too, the author from the Marches,

---

[10] Quoted in Picone 1994: 57.

[11] And not "Arteia," as Perrella writes.

[12] Perrella 1995: XIX. There are some Darzian elements of style in *Il futuro in punta di piedi* (mostly expressions coloured with slang or popular language, but more up to date with the nineties in comparison with D'Arzo, for example: "rovistare nell'armadio dei pensieri in cerca di risposte giuste" [Arpaia 1994: 19]). All the same, I do not regard Arpaia's novel, in itself, as having anything to do with *Casa d'altri*. In *Il futuro in punta di piedi* there is plot development, in other words a story is told, a story of political fiction, whose nearest antecedent is more likely to be *Macno*, of 1984, by Andrea De Carlo (De Carlo 1995) rather than D'Arzo's *Casa d'altri*.

[13] Respectively: Conti 1995 and 1998.

implicitly proclaims a debt of inspiration by placing a quotation from D'Arzo as an epigraph to his collection of tales, *Attenti al cane* (1999): "Non so se sia eccesso o mancanza di sensibilità, ma è un fatto che le grandi tragedie mi lascino quasi indifferente. Ci sono sottili dolori, certe situazioni e rapporti, che mi commuovono assai di più di una città distrutta dal fuoco."[15]

Yet there is something paradoxical in this more or less conscious rediscovery, by young authors, of D'Arzo and of other "minor" and "provincial" authors who had been consigned to oblivion too early: in addition to Antonio Delfini who has already been cited, Arturo Loria, Guido Cavani, Dante Arfelli, Mario Colombi Guidotti (I restrict myself here, given that the subject is D'Arzo, to the area of Emilia-Romagna). [16] The paradox is that the revival starts in the 1980s, a decade when Italian narrative showed signs of becoming somewhat less provincial. Even at a merely extrinsic level, it is significant to note (as Enrico Palandri has pointed out to me) that in the 1980s, Italian novels began to be set outside Italy—in Europe and in the United States. But perhaps this paradox is only apparent. Clearly this movement back to regional authors draws attention to a need on the part of new writers not to forget their own roots. This, however, is done discreetly, almost to the point of being hard to detect. So the fascinating task which faces the critic is precisely to highlight these hidden pathways. It is when one opens up to the outside, to new dimensions, risking loss of connection with one's origins and therefore with one's true identity, that one becomes aware of the need to go back to one's own roots, to unearth them in memory, in the truly literary sense.

These are, in short, the reasons for Silvio D'Arzo's present-day relevance.[17] The chapter which I have dedicated to the links between D'Arzo and the writers of his generation attests to the importance of not reading him only in the light of our contemporaries. A chapter which, I am aware, given its premise, could seem out of proportion with the project as a whole. And yet I am convinced that, as I shall explain in more detail in that section, D'Arzo needs also to be read carefully in this way (which so far has not been done enough) to explode the myth that he was isolated from the rest of

---

[14] Conti 1996.

[15] Ferracuti 1999: 5.

[16] Mention could be made, at least, of Romano Bilenchi.

[17] For further discussion of D'Arzo's reception in recent years, see the chapter on his critical fortune.

the world and from the literary society of his time. Moreover that approach will serve to highlight not only cultural debts and literary connections, but also the strange originality of many aspects of D'Arzo's writing and personality.

0.2. Critical (Mis)fortunes

Silvio D'Arzo: a writer for the minority, for the "happy few." "Questa atmosfera di trasmissione solidale e ristretta, cospiratoria a fin di bene, è un dato nello stemma di diffusione lentissima e pure sicura della letteratura di D'Arzo."[18] This statement by Marino Biondi defined not so much a cliché, but rather a verifiable fact.

In the course of his short life, D'Arzo was only lucky enough to have a single novel published: *All'insegna del Buon Corsiero* (in 1942). Later he was to consider that this effort had been superseded by events and changed historical and social conditions, but nevertheless he was unable to bring his new projects to the publication stage. In the last years of his life he began gaining a certain reputation as a critic with articles on English and American writers in prestigious journals.

For this reason, it is safe to say that Silvio D'Arzo's fame as a writer was largely posthumous, starting with the publication of *Casa d'altri* (in 1952 in *Botteghe Oscure*), which then appeared the following year in book form, published by Sansoni. And if in 1942 *Buon Corsiero* had a reviewer like Walter Binni,[19] it was only ten years later, after the writer's death, that there were many articles *in memoriam* as well as the first positive judgements of *Casa d'altri*. Even so, there was no lack of bewilderment, such as that expressed by Pietro Bonfiglioli in an essay of 1958, especially with respect to the works preceding *Casa d'altri*, which were entirely dismissed: "La storia di Silvio D'Arzo scrittore comincia proprio nel punto in cui si interrompe, con *Casa d'altri* e con i pochi racconti che appartengono alla stessa atmosfera. [...] Molta della sua produzione – bisogna riconoscerlo—non interessa. [...] Tra quelle carte e l'ultimo racconto manca un effettivo rapporto di

[18] Biondi 1992a: 67.
[19] Binni 1943.

continuità. [...] Quelle prove rappresentano piuttosto un termine negativo, un ostacolo psicologico e culturale, che lo scrittore si trascinò dietro per lungo tempo."[20] This way Bonfiglioli contributes to the creation of the image of D'Arzo as a one-work writer, which was to dominate so much traditional D'Arzo criticism.

We also encounter this negative prejudice, even if, admittedly, the reasons are better explained, in what has been written by Rodolfo Macchioni Jodi. In 1960 he was the editor of *Nostro lunedì* for Vallecchi, a collection which claimed to be the complete works of D'Arzo (even though other unpublished works, and not marginal ones either, had been left out and still remained to be published). Introducing the book, Macchioni Jodi felt it necessary to justify including texts D'Arzo had written before the war:

> Il *Buon Corsiero* e l'*Osteria*, come le novelle coeve, sono semplici antefatti, la cui inclusione nel volume, a parte l'interesse retrospettivo, si giustifica con l'intento, sottinteso in un'opera omnia, di storicizzare compiutamente un'esperienza letteraria. La vera storia di D'Arzo comincia nel dopoguerra con i saggi del "Contemporaneo" di Guanda e, attraverso le novelle degli anni seguenti e *Casa d'altri*, si conclude con le stupende letture di scrittori inglesi e americani di "Paragone".[21]

Vito Amoruso echoes Macchioni Jodi, perhaps overly so:

> D'Arzo non è quel che si dice un narratore di razza: tutte le prove qui [*in* Nostro lunedì *del 1960*] raccolte, anche il suo più perfetto e maturo racconto, possono testimoniare, forse, ciò che il giovane scrittore avrebbe potuto essere, testimoniano cioè quel faticoso, e spesso confuso, processo, attraverso il quale egli veniva dando voce al suo mondo dal chiuso angolo di provincia da cui s'era messo a guardarlo.[22]

The publication of the Vallecchi collection *Nostro lunedì* in 1960, marks the first of those revivals of D'Arzo spaced out over the years which coincided with the appearance of unpublished works or reprints of texts which were already known. In 1971 an article by Giorgio Bassani in *Il Corriere della Sera*, where the writer draws the attention of Italian readers to the masterpiece which is *Casa d'altri*, causes

[20] Bonfiglioli 1958: 6-7.
[21] Macchioni Jodi 1960a: XI.

Attilio Bertolucci, another admirer of D'Arzo, to defend *Buon Corsiero* from Bassani's overly harsh judgement on that particular text.[23]

But from 1976 on, and then for all the 1980s and 1990s, times have been more favourable for D'Arzo. Indeed, in 1976, Paolo Lagazzi drew attention to the author by publishing *Essi pensano ad altro* with Garzanti. And, as had never happened before, the newspapers seemed interested. The same thing was to happen a year later, when the first critical monograph on D'Arzo appeared, originating from a re-working of Anna Luce Lenzi's thesis[24] (which even now is still indispensable in D'Arzo studies). A short version of the story "Il pinguino senza frac" was presented as an appendix to this.

In 1978 it was the turn of *Penny Wirton e sua madre*, published by Einaudi and edited by Macchioni Jodi, being reviewed by, amongst others, Attilio Bertolucci, Enzo Siciliano, Giovanni Raboni and Lorenzo Mondo.[25] These reviews are important because they mark the beginning of a reappraisal of D'Arzo's children's literature; they make some important points on the implications of the "children's writing" genre with respect to D'Arzo (talking to children in order to be understood by adults).

In the following years more and more unpublished works were to appear: in 1981 *L'uomo che camminava per le strade*; [26] in 1983 *Il pinguino senza frac, Tobby in prigione and Un ragazzo d'altri tempi*;[27] in 1984 the D'Arzo-Vallecchi correspondence;[28] in 1986 *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo* edited by Anna Luce Lenzi;[29] in 1987 the essays on English and American writers collected by Eraldo Affinati in *Contea inglese*.[30]

Nevertheless, these critical responses are often constrained by the very nature of the reviewing process—limited space and tight editorial deadlines do not allow

---

[22] Amoruso 1968: 97.
[23] Cf. Bassani 1971 and Bertolucci 1971.
[24] Lenzi 1977a.
[25] Cf. Bertolucci 1978; Siciliano 1978; Raboni 1978; Mondo 1978.
[26] D'Arzo 1981d.
[27] D'Arzo 1983b and 1983c.
[28] C.
[29] NLI.
[30] CI. See bibliography for a more detailed list.

scope for thought and elaboration—essential requirements for any truly in-depth judgement.

An important step in D'Arzo criticism, however, was the conference organised in Reggio Emilia from 29th to 30th October 1982. On that occasion, Eraldo Affinati, whose paper traced the history of D'Arzo criticism, lamented precisely this state of affairs:

> La peculiarità della figura umana e letteraria [*di Silvio D'Arzo*] invita non poco al tono variamente agiografico e rievocatorio: un attrezzo ideale, verrebbe da dire, nella palestra dei vecchi elzeviristi che infatti su di lui si sono sbizzarriti. Così per molto tempo è mancato il passaggio dal vivo interesse analitico, dall'accostamento immediato e impressionistico, all'analisi organica e complessiva. La saldatura fra critica militante e critica accademica appare del resto ancora oggi assai fragile: ad ogni nuova edizione puntualmente assistiamo a fiammate di articoli esclamativi che però si limitano a raccogliere detriti morenici (notizie biografiche, dati, ricordi) ripresentandoli poi di volta in volta tali e quali con minimi aggiornamenti.[31]

Affinati traced the main steps of D'Arzo criticism up until 1981 very well, and his paper, which can be found in the proceedings of the conference, provides useful information and a complete bibliography.

It will be useful as well to spend some time on a few of the more significant contributions since that date. I believe that in general, progress has been made towards a fairer approach to D'Arzo's works in their entirety, and in particular, towards a much more careful reading. An important book in this respect is Paolo Lagazzi's *Comparoni e l'"altro": Sulle tracce di Silvio D'Arzo* (1992),[32] where Lagazzi has brought together various critical writings published elsewhere. A perceptive reader of D'Arzo, Lagazzi uses a rather heterogeneous methodology: psychoanalytic in the first instance, but also structuralist and anthropological. His intuition produces some extremely interesting observations, which, however, are not always developed in enough depth. Also his prose, built up on deft word combinations, is often overworked and semantically obscure for the reader.

Another interesting contribution is Sandro Scansani's article which came out in *Il Ponte* in 1994. In it he dwells upon Silvio D'Arzo's bad luck in his own city,

---

[31] Affinati 1984: 73.

which, despite the attention of a few (old friends, the municipal library etc.) never understood the value of its citizen. Scansani explains this in political terms:

> Da dove [...] questa estraneità che dura? Probabilmente, almeno sul piano del *politico* e del *pubblico*, ciò è dovuto alla irriducibilità di D'Arzo e della sua opera alle facili omologazioni ideologico-letterarie del culturale, sovrastrutturale al politico: ai suoi stili, alle sue sfilate, ai suoi bisogni di troppo corto respiro, alle sue sedute ludico-culturali-popolari, alle sue astuzie e non-verità... Reggio scelse sempre il primato della politica e dell'adeguamento del resto ad essa. [...] Silvio D'Arzo, ombroso e consapevole della propria cercata grandezza e unicità, del giocarsi il senso suo e altrui, l'intera sua vita nella scrittura, viveva da solo, tra un pugno di amici che, probabilmente, non capivano la sua crescente *casa d'altri*.[33]

All the same, it was old friends and scholars from Reggio who, again in 1994, promoted the publication of the volume of papers (following a day in the writer's honour) *Silvio D'Arzo. Uno pseudonimo per legittima difesa.*[34] The facts they recount are partly biographical, partly critical and historical. Despite good intentions and some useful details which had not previously come to light, the book contributes little that is new to an understanding of the writer. Some of the papers also contain some rather naïve statements. In the contribution which reviews seven theses written on D'Arzo, one reads for example:

> Non è probabilmente dovuto al caso, inoltre, che quasi tutte—sei su sette—siano state redatte da studentesse: non è da escludere che, sia l'affascinante personalità dell'autore non priva di risvolti romantici, sia la sua scrittura, densa di sottili e inquietanti problematiche, abbiano contribuito ad attrarre maggiormente—sia detto senza fare del facile psicologismo—la sensibilità femminile.[35]

---

[32] Lagazzi 1992.
[33] Scansani 1994: 168-169.
[34] AA.VV. 1994.
[35] Gianolio 1994b: 51.

Has it not occurred to Alfredo Gianolio, who wrote this note, that the reason for the preponderance of women could be attributed to a somewhat more mundane fact, namely the gender imbalance in arts faculties?[36]

To conclude, two things need to be pointed out regarding D'Arzo's reception in different artistic media: a film version and a theatrical version of *Casa d'altri*. The first one is an episode from the film *Tempi nostri. Zibaldone n°2*, [37] which the director Alessandro Blasetti based on one of D'Arzo's stories, despite the fact that the ending is not faithful to the original. The second, entitled *Inverni*, was the theatrical adaptation (produced by Carlo Repetti) of *Casa d'altri* and also of the story *Due vecchi* and it was produced at the Genoa Theatre in 1998 by Marco Sciaccalunga. [38] As for D'Arzo's reception abroad, some translations in English, French, Dutch and German should be mentioned—details of which are given in the bibliography.

0.3. Aims and Methodology

When interpreting writers whose literary career is complete and coherent, it is easy to agree with the methodology of Leo Spitzer, the great scholar, rigorous Romance philologist and outstanding literary critic. The Spitzer method—which is based on the conviction that "individuum non est ineffabile" (namely that "individual style can be described")—consists of "reading and re-reading" the same text, until the particular and the general find a common denominator. In this way, thanks to the coherence of his approach, Spitzer can affirm: "Io cerco di derivare lo stile linguistico di uno scrittore soltanto dalla lettura delle sue opere, e le sue leggi soltanto da lui stesso. La lettura, una lettura approfondita, è per così dire il mio unico

[36] Personally, I do not even agree that so much importance should be given to the theses: some of them may well be good (Lenzi's monograph was also originally a university thesis), but in the majority of cases (and I say this after having viewed them in the "Panizzi" Library in Reggio Emilia, where some of them are kept) their approach is essentially one of compilation. Besides—and this is a consideration of a more general nature—as the theses have not been published, they do not produce reactions in the community of scholars, they do not invite reaction and elaboration.

[37] Produced by Cines in 1953.

[38] Cf. Repetti 1988.

strumento di lavoro."[39] And what shows that this "auscultation" of the text works are the results which the German scholar achieved with those authors he chose to interpret: from Rabelais to the French Symbolists and Naturalists, from Péguy to Proust, etc. In the field of Italian literature, his reading of Leopardi's "Aspasia" remains a towering achievement. [40]

It is clear that D'Arzo is not Leopardi. The Spitzer method (reading and re-reading the author being studied to the exclusion of all else) produces excellent results for those authors whose work shows a strong element of coherence, whether in the scope of the work, in the dynamic interplay of internal textual references, or because of a clearly identifiable evolutionary progression (some examples which immediately come to mind are Dante, Leopardi himself, and in the twentieth century, authors like Pirandello, Montale or Calvino). In the case of a writer like D'Arzo, who died prematurely, who left behind works marked by an irremediable lack of homogeneity (in intentions, planning and outcomes), the Spitzer approach needs to be modified substantially.

In conclusion, some brief comments on technique and methodology are called for. In the absence so far of a critical monograph collecting all available information and the results of exegesis on D'Arzo's work, I have opted for an approach that favours analysis of information and content, discussing various hermeneutic positions as they arise. This choice has been prompted above all by an understanding of criticism as service to the reader. This does not mean that I leave out my own interpretation of D'Arzo. It means that I have preferred to let the texts and the documents speak for themselves rather than impose or superimpose an overly rigid interpretative grid which could risk being an affront to the author's work. Consequently my presence has been as discreet as possible, without my shirking the responsibility of offering possible solutions to problems which remain unresolved.

A problem faced when writing a monograph on an author is that of how to deal with criticism written on that author in the past. Clearly I have read and put many contributions to good use. Many critics have helped me in the work of documentation and interpretation. Nonetheless I feel I must express my particular gratitude to Anna

[39] Spitzer 1954: 48.
[40] Cf. Spitzer 1963.

Luce Lenzi, true *auctoritas* in the field of D'Arzo studies, without whose work my research would have been longer and harder. She is the author of the first and only monograph dedicated to D'Arzo to date,[41] which, as it came out in 1977, could not take into account all the unpublished pieces which have appeared in the last twenty years, largely as a result of her own work. As is only right, I quote from her work every time I make explicit reference to her contributions, but I am convinced that, having learned much of the information that I possess about D'Arzo from her, at times a sort of involuntary memory has prevented me from being as rigorous as I should have been in this respect.

Anna Luce Lenzi's analysis goes through Silvio D'Arzo's life and works, closely linking both aspects. After an initial biographical setting, Lenzi examines what she calls the "literary adolescence" of the writer, from *Maschere* to *Buon Corsiero*. She then examines D'Arzo's stories, poetry and fables separately, followed by a long chapter on *Casa d'altri*, and ends with an analysis of the stories written after the second world war. In the appendix we find a short version of the children's story *Il pinguino senza frac*, five letters to Enrico Vallecchi and the reproduction of some of D'Arzo's autographs.

The structure of Lenzi's book is similar to that of a degree thesis. Apart from this limitation, it gives important information on the writer as a result of serious and original research full of interesting critical evaluations on D'Arzo's single works. It is, therefore, a necessary starting point for an analysis of Silvio D'Arzo's writings. Lenzi's opinions and conclusions cannot always be shared. Her ideas will, from time to time, be discussed during the course of this study.

The result of my study is the first monograph on Silvio D'Arzo from 1977, the year in which Lenzi published her book. Although many essays, articles and even some books have been written on D'Arzo from that year onwards (and the proceedings of two congresses are also available), a complete study dealing with the different aspects connected to the life and the activity of this writer is still missing. I prepared an exhaustive and up-to-date bibliography of the creative works by D'Arzo (this was made difficult at times by the sheer number of periodicals the author contributed to, often not even found in most Italian libraries) and of the critical studies on him. The bibliography

[41] Lenzi 1977a.

is quite an important result of my thesis, and will constitute a fundamental starting point for any future study on D'Arzo. The reader of my thesis will find in one single study: the most important information on Silvio D'Arzo available today, a detailed reading of D'Arzo's single works, a discussion of the main filological and hermeneutic problems these works present, and the solutions which seem most appropriate. This study will include those still unpublished texts that Anna Luce Lenzi could not include in her own book in 1977. My thesis will, therefore, provide a complete guide and introduction to a reading of D'Arzo's works.

Anna Luce Lenzi was, amongst other things, the editor of the correspondence between Silvio D'Arzo and his publisher Enrico Vallecchi, a collection of letters which I found to be of primary importance for the study and understanding of D'Arzo's work. I have sought to achieve the task of relating these over two hundred letters to the history and physiognomy of D'Arzo's texts. I feel I can confidently say that, from a hermeneutic standpoint, the results of this approach have proved to be innovative and valuable.

1. Ezio Comparoni's Life

The life of Silvio D'Arzo—pseudonym for Ezio Comparoni, the name appearing on his birth certificate—was not characterised by extraordinary events.[1] Ezio Comparoni was born in Reggio Emilia (in Via del Portone, number 5) on 6th February 1920, son of Rosalinda Comparoni, who was from Cerreto Alpi (in the Appenines) and of an unknown father. The condition of fatherless son was to be a heavy psychological burden for the boy, who thought of the absence of a father figure in negative terms, like some kind of original sin to be ashamed of, despite all his mother's efforts to fill this gap with affection and her avoidance of all mention of his father.

The financial circumstances of the household were difficult. His mother did not have a permanent job. It would seem that she did odd casual work, including being cashier at the local cinema and tarot-card reader. Despite his mother's poverty, Ezio attended school regularly, due also to numerous scholarships which he received not only because of his low income but also because of his own scholastic merit. Even so, comparison with his financially better off school companions was traumatic for the boy, whose observation of his circumstances led him to see himself as different and excluded. His friend the Reggio lawyer Giannino Degnani, writing on the occasion of the author's death, testifies to this:

> Mi diceva una volta ch'io non potevo immaginare che cosa voglia dire per uno scolaro dover pensare sempre ad ottenere l'ottimo dei voti, sotto la minaccia di non potere continuare a studiare. E poiché la sua fu vera povertà, la tenne dignitosamente nascosta, soffrendo di quel sentimento degli esclusi, che gli impedì di arrivare più rapidamente a quella forma di arte quale la vedeva più chiaramente in questi ultimi tempi.[2]

---

[1] A synthetic outline of D'Arzo's biography is put forward here. Further information will be found in the various chapters dedicated to analysis of his works, where considerable reference will be made to particular biographical details, which will be clarified from time to time as required.

[2] Degani 1952b.

Perhaps this sense of exclusion led him to fall back on literature and writing—his first literary sketches date back to the age of twelve.[3] At only fifteen he published a collection of short stories, *Maschere*, and a collection of poetry, *Luci e penombre.*

Meeting all the necessary requirements, he enrolled in grammar school (*ginnasio-liceo classico)* in Reggio Emilia. On completion of the normal two years of *ginnasio* and the first year of the three-year *liceo* course, in the summer of 1936 he decided to sit the final year exams as a private candidate. Preparation for his exams was supervised by Giuseppe Zonta, teacher of literature in the same school that D'Arzo had attended and a cultural authority in the city—author amongst other things of a four-volume history of Italian literature published by UTET, it would seem that he missed out on the university chair he deserved because of his antifascist sympathies. D'Arzo learnt from Zonta how to situate literary facts in their socio-historical context, but most of all "la libertà intellettuale come massimo valore dello spirito."[4] He finished the "liceo classico" at an institute in Pavia in October, two years in advance of his peers, and so could enrol in the Faculty of Arts at the University of Bologna while still very young.

His university studies only played a small part in his cultural formation, given that his interests expanded well beyond narrow academic programmes. In particular he read English and American writers, who constituted the basis of important essays in the years to follow. He graduated in Arts at the age of twenty-one, on 6th November 1941, with a thesis in Italian linguistics examined by Professor Gino Bottiglioni on some local dialects of the Emilian Apennines and received a mark of 108/110.[5] Going by what his friends have said, the choice of linguistics as a thesis topic did not correspond to any specific interest on his part in the subject, but was more probably determined by the requirement to finish university quickly, shared by students born between 1918 and 1921, who, once the Second World War had broken out, risked being conscripted at any time.[6]

---

[3] Cf. Degani 1952b.

[4] Mosti 1991: 5.

[5] The thesis was published in anastatic copy (with the supervisor's handwritten comments) in 1990 (= D'Arzo 1990a).

[6] Cf. Bellocchi 1990: XV.

But Silvio D'Arzo's youth did not consist only of study, reading and literary activity. Friendship with his peers in Reggio played an important role. D'Arzo would spend entire afternoons at the Caffè Centrale in Piazza del Monte or in the expanse of the "Cibotto" beneath the arches of the Teatro Municipale. In the absence of other available pastimes for young people, reading provided topics of conversation—long and animated discussions on their favourite books, sometimes Italian but mostly foreign novels judiciously obtained from the Prandi bookshop.

D'Arzo's friends were, in the main, university students, but some worked as craftsmen or in business. He assumed a special role in the group almost of *primus inter pares*. His friend Augusto Mosti recalls:

> Comparoni fu con noi fin dall'inizio. Anzi il gruppo si formò e visse intorno a lui, per sentirlo parlare di letteratura e di libri con l'intelligenza, l'arguzia, la gioconda e talvolta mordente ironia che sempre lo contraddistingueva. [...] L'influenza di Comparoni fu determinante per le nostre scelte culturali; le preferenze si rivolsero alla letteratura straniera, ai grandi scrittori dell'Ottocento inglese (Conrad fra tutti) e francese (Flaubert e Maupassant) ed in modo particolare agli americani che le case editrici venivano via via pubblicando nelle traduzioni di Pavese, Vittorini, Montale, Moravia [...]. *Americana* di Bompiani divenne quasi una Bibbia. Steinbeck, Caldwell, Saroyan, Faulkner, Dos Passos, Thornton Wilder, O'Neill ci divennero presto familiari, poiché trascorrevamo le sere discutendone fino alle ore piccole. Comparoni stesso ne recitava dei brani a memoria [...]. Questo "americanismo" non era soltanto infatuazione estetizzante o adeguamento a una moda letteraria; era anche coscienza che le traduzioni di Pavese e di Vittorini, oltre al pregio di una scoperta culturale, avevano il valore di una polemica artistica e politica contro le limitazioni e le proibizioni della dittatura. I nostri intendimenti però non erano politici o per lo meno non lo erano in modo diretto; il fine dei nostri discorsi era la vita, l'uomo o meglio la condizione umana. E credevamo, forse per l'ingenuità e per il fervore propri della giovinezza, che a questi eterni quesiti potesse meglio e più immediatamente rispondere la letteratura, o più generalmente l'arte, di quanto non potessero le scienze, la filosofia o la stessa religione.[7]

Another friend of Ezio's, Ugo Bellocchi recalls:

> Eravamo coetanei, ambedue del 1920, cresciuti in una piccola Reggio dove gli studenti erano ancora pochi, e quelli poveri—fra i quali Ezio ed io—pochissimi. Le nostre vacanze estive, negli anni che precedettero la guerra, erano sulle panchine dei Giardini Pubblici, dove ci s'incontrava a tutte le ore a discutere di

[7] Mosti 1981: 40-41.

> letteratura, filosofia, arte e religione, all'ombra dei vetusti alberi ancor oggi sopravvissuti. Ci accontentavamo di dissetarci alla fontana che ancor oggi zampilla dietro il Monumento ai Caduti e che noi chiamavamo, non so perché, "della vedova". Ezio discuteva con un suo piglio sicuro e tagliente, attento ai problemi letterari più che a quelli strettamente filosofici e religiosi. Era preparato più di tutti, di gran lunga, sulla produzione narrativa, anche su quella straniera, per quanto i tempi autarchici [...] potevano consentire. Da via Aschieri, dove abitava con la madre, raggiungeva i Giardini, percorsi dalla nostra passione polemica, che investiva ogni settore umanistico. Nei gruppetti di amici che si venivano costituendo, sciogliendo e ricostituendo, la dialettica giocava un suo ruolo primario, nell'ovvio tentativo di ciascuno di noi di far prevalere la propria opinione.[8]

One evening in 1939, New Year's Eve to be exact, the so-called "group of twelve" was formed. Twelve friends including D'Arzo[9] met in the station café, and, sensing the changes that the onset of war would bring, in a both serious and facetious frame of mind, made a solemn pact to meet, no matter what, exactly ten years later, at the same time and place. Mosti recalls:

> L'ultima sera del 1949 ci ritrovammo in undici; uno era scomparso per una malattia acutissima. La guerra ed i turbinosi avvenimenti che seguirono ci avevano lasciati più o meno sulle posizioni di partenza con in più una maturazione spirituale che però non era facilmente raccontabile. Solo Comparoni nel frattempo era divenuto Silvio D'Arzo. Ma forse la cosa più straordinaria, a pensarci bene, fu che dodici persone (perché anche il dodicesimo sarebbe stato certamente presente) avessero tenuto fede ad una così strana e bizzarra promessa.[10]

Nevertheless the young Comparoni's inclination to friendship and to intellectual conversation coexisted with a reserve which was at times obsessive. As Mosti puts it, "non vi fu, forse mai, persona più riservata di lui, più gelosa della sua vita privata e dei suoi sentimenti che celava con un pudore elusivo di ogni intima confidenza."[11] He never invited anyone home, into the room which he shared with his mother in Via Aschieri, because he was ashamed of the squalid conditions in which he lived. He would always

---

[8] Bellocchi 1990: IX.

[9] The names of the other twelve are: Ricciardo Valestri, Walter Bartoli, Romeo Zucchi, Ugo Galloni, Libero Davoli, Gino Cadoppi, Werther Cadoppi, Antonio Bevilacqua, Canzio Dasioli, Ermanno Guardasoni, Augusto Mosti. There exists a photo which shows all twelve of them in the Public Gardens, published in Lenzi 1982a: 18.

[10] Mosti 1981: 42.

make them call him from the courtyard and he was always the one to go down to meet visitors.

Similarly extreme was his reserve with regard to his literary activity. In the early stages at least, Ezio Comparoni was known as a school teacher, definitely not as a writer. Mosti writes:

> Nessuno di noi seppe della sua attività letteraria fino a quando comparve il *Buon Corsiero* sotto lo pseudonimo di Silvio D'Arzo. Ed anche allora non fu per una confidenza od indiscrezione che apprendemmo la notizia, ma solo per una serie di circostanze fortuite tra le quali la pubblicazione di una sua fotografia sulle *Carte Parlanti* di Vallecchi,[12] ove però compariva coi baffi che si era fatto crescere per un breve periodo di tempo allo scopo di non essere riconosciuto.[13]

The very choice of his pseudonym is to be ascribed (apart from literary motives) to this aspect of his character. He hid his real identity even from Vallecchi, whom in the course of his correspondence he was to trust almost as a father figure—revealing it only in a letter of April/May 1943, after the publication of *Il Buon Corsiero.*[14]

But with the war, the routine was interrupted for Silvio D'Arzo as well. His call-up card sent him to Canzo di Como as a private, and from there he was subsequently transferred to the Officers' School at Avellino. He stayed there from 20 January until 28 August 1943. On 8th September he was at Barletta where he was captured with other officers in order to be sent to a prisoner-of-war camp. He was lucky enough to escape from the convoy at Francavilla al Mare, where he was kept hidden by a farming family until he returned to his native city in November, where he took up teaching and writing again, still in constant fear of being arrested.

Before the war, Silvio D'Arzo had already started to publish stories in various periodicals and to make sketches including parts of novels, which were to remain incomplete,[15] but it was only after his war experiences that his literary vocation attained a clearer and more mature sense of purpose. His writing continued in a changed

---

[11] Mosti 1981: 41

[12] The publishing house's bibliographical information periodical (my note).

[13] Mosti 1981: 41.

[14] Cf. C: 84.

[15] Apart from *All'insegna del Buon Corsiero* (the only work to be published as a book in D'Arzo's liftetime, in 1942), *L'uomo che camminava per le strade*, *Essi pensano ad altro* and *L'osteria* (see below).

existential perspective, no longer content with whimsical inventions removed in time, but which, although not subscribing to neorealist principles, aimed at what the author termed "human content."[16]

At the intellectual level, a significant event of this period of time, apart from the continuing project of the correspondence with Vallecchi, was the contact made between D'Arzo and Emilio Cecchi, initially by letter and later in person.[17] D'Arzo's idea of writing a series of essays on a number of foreign authors, mostly English and American, which he published in prestigious journals such as *Il Contemporaneo* (Guanda), *Paragone* (Longhi) and *Il Ponte* (Calamandrei) can probably be attributed to his admiration of the critic Cecchi.[18] Unfortunately this work was sadly destined to be cut short. In February 1951, the first signs of the illness (lymphogranuloma) which was to lead to his premature death manifested themselves. He was to die on 30th January, 1952, at the age of thirty-one. In the same year, only months from his death, the work unanimously considered to be his masterpiece appeared—*Casa d'altri.*[19]

---

[16] Cf. *Un ragazzo d'altri tempi*, but especially *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo* and *Casa d'altri* (see below).

[17] D'Arzo's letters to Cecchi are published in Affinati 1980.

[18] In this brief biographical note, I have largely referred to those facts which relate to the writer's intellectual life. The reader may well be wondering about the details of his private life. On this point, Paolo Magnani's comments are useful: "Sui suoi amori, Comparoni era estremamente riservato; ma da quel poco che ne raccontava risultava evidente che a parte l'ingombrante, onnipresente, tirannica figura materna, che non gli consentiva di muoversi con disinvoltura in questo specifico campo, era soprattutto il suo odio per la "volgarità" che gli impediva di accettare l'inevitabile volgarità e materialità del sesso: o anche l'inconscia avversione al totale abbandono, alla perdita del controllo di sé. La convergenza di questi fattori può forse spiegare un certo suo sadismo—a livello verbale—nei confronti della donna" (Magnani 1982: 7). There was a relationship with a woman from Reggio Emilia, Ada Gorini, which is evidenced by letters written to her by D'Arzo. The eleven surviving letters have been published in Lenzi 1979a.

[19] Quaderno X of *Botteghe Oscure.*

2. From Story to Novel

2.1. *Maschere*

If we wish to reconstruct Silvio D'Arzo's itinerary from the very beginnings right to the heart of his mutiple and varied narrative output, the first text we must start from is *Maschere,* a collection of short stories published by Carabba in Lanciano in 1935. This was an important year for Ezio Comparoni: at the age of only fifteen, he also published a collection of poetry entitled *Luci e penombre.*[1]

Maschere, subtitled most significantly *Racconti di paese e di città*, gathers together seven tales with various subjects and settings.[2] The first, *Rivalità selvaggia*, relates the drama of a duel between two young peasants who are rivals in love. Maso, the unluckier one, dies from a pick-axe blow dealt by his rival. The action of the stories is placed into a frame, constituted by the story of the poacher, Gauro. In this story, as in the others, the action related is at times "narration twice removed," narrated in the third person by a character who, situated in a frame which functions as an introduction, speaks about himself in the first person (after the model of the *Decameron*).

Somewhat different subject matter, however, is found in the *Primo libro*, a story in which autobiographical elements are most probably present: the narrator (the author?) remembers the emotions he felt when his first book of verse came out, which, should we wish to push an autobiographical reading, could be equated with *Luci e penombre* (the text speaks amongst other things of "torchi milanesi").[3] If there is some truth in this hypothesis, then this short story could constitute further evidence of the existence of that collection, which is called into question by the fact that it cannot be found.[4]

---

[1] Cf. chapter 4.2.

[2] The possibility comes to mind that the title of the collection might be a reference to Pirandello. However, even if the author intended this, such a reference would be merely external, as there is nothing to indicate a significant connection with the poetics of that author (at this stage, but see chapter 5.4).

[3] This could be a reference to the mysterious Milanese press La Quercia, which, according to Luciano Serra (see Serra 1954), published D'Arzo's book of verse.

[4] There is a whole series of terms of endearment used by the writer to refer to his volume of poetry: "il mio primo libro," "il quaderno rigato delle mie prime poesie

The third story proves to be much closer to the first in tone and theme. In *La famiglia del Rosso* a brutal bandit holds an entire region to ransom for a whole year. At the end, when winter arrives, he dies of hunger, but not before digging his grave with his own hands. The *novella* is told by Giannozzo del Furacchio on a freezing February night (narrative frame).

Also set in the country is *Sarrù*, in which the farmer of the same name who has lost two sons and the field which provided his livelihood, kills an old money-lender in Gallura, with a hammer blow to the head, in order to save his impoverished family and his wife, who is on the point of giving birth.

L'eredità, with, by contrast, a city setting, tells of the bohemian character Giorgio, summoned by a rich uncle who is on the point of death. His hopes of a considerable inheritance are dashed by his uncle's decision to leave almost everything to his housekeeper, who looked after him with affection and devotion. Giorgio's uncle gives him a thousand gold lire as a symbolic token of wealth and fortune—which earns him a cheerful reprimand from his nephew for his stinginess.

Piccolo mondo degli umili, perhaps the most successful story of the whole series, is a kind of realist sketch which describes the characteristics of the tenants of the little family boarding house of Sora Nena: the door-to-door salesman Carlo Tasoli, old Taddeo Carismondi, Signorina Bianca, Sergio Carrò the typographer, a young barber. Everything goes smoothly and peacefully until Carlo, disappointed in love, decides to leave everything to go and live elsewhere.

In the concluding story, *Sperduti su la strada,* two hopeless figures, a tramp (Gosto) and a girl, make a tacit pact of alliance and friendship, supporting each other in turn against the misfortunes of life, until the girl finds a job and leaves her friend. Gosto then dies alone and abandoned.

The first critical consideration which needs to be made is of necessity a restrictive one: the precocious output of the fifteen-year-old Ezio Comparoni has inevitable overtones of apprenticeship and schoolwork. For example, nature is always

---

scialbe e scolorite," "un librettino verdognolo e squallido," "quel minuscolo fascicoletto," "il mio libercoletto," "il mio volumetto verde e modesto," "il timido libriccino," "il mio opuscolo senza pretese," "il mio povero fascicolo di poesie," "le smunte paginette del mio primo libro di versi," etc.

presented in romantic, or better still, pre-romantic, terms:[5] when weather conditions are described, they are mostly bad (snow, rain, wind, etc.), and the characters often find themselves in conflict with a hostile Nature. Or, taking a completely opposite approach, his descriptions can degenerate into Arcadian Mannerism.[6] The images chosen are often somewhat affected, like a school anthology, with an insistence on decorative metaphors and a use of adjectives reminiscent of writing manuals. He adopts tones that are overly clear-cut, violent or irritated, lacking the ability to be subtle or nuanced.

Moreover, as these brief summaries should make clear, the thematic repertoire of his stories—particularly those with a small town setting—is the traditional repertoire of *Verismo*, but filtered through a decadent sensibility (with reference to this, D'Annunzio's name has been mentioned, and specifically his *Novelle della Pescara*, for the "tragiche vicende" painted in "tinte fosche e compiaciutamente orride").[7]

Yet having said all this, it is impossible not to be impressed by the precocity of the young author's talent as a writer and storyteller. Even after the necessary clarifications about literary sources, the stories seem well conceived, skilfully constructed and prudently handled within the context of their genre. Even at a stylistic level, then, one can find elements which point to the future talent of the mature D'Arzo. In these early stories, D'Arzo already starts to cultivate the habit of making a deft transition from scenes of human life to description of the landscape, which he employs most effectively to close a narrative sequence or, in the case of longer stories, a chapter. On the level of linguistic and lexical choices, it is possible to highlight his aptitude for mimesis of spoken language, especially that of ordinary people. Certain images point to the more successfully worked out evocations of idiosyncratic speech which will be typical of *Penny Wirton* and of his writing for children in general.[8]

---

[5] Notably, for instance, when the referent is sepulchral or Ossianic poetry: "Nel silenzio della notte, che fasciava il paese con la sua oscura quiete sepolcrale, solo la civetta strideva fra le rovine della vecchia torre" (*La fine del Rosso*, RAT: 175).

[6] By way of example: "Pomeriggi fulgidi di maggio. Sole splendente nell'azzurro infinito, soffici nuvolette di bambagia, smeraldo dei freschi campi odorosi, dolce murmure di ruscelli" (*Piccolo mondo degl'umili*, RAT: 197).

[7] Lenzi 1977a: 22.

[8] For example a character in *Piccolo mondo degl'umili* speaks like this: "Del resto poi, col lavoro, i soldi entrano in belli dischetti di rame nel taschino, mentre con le donne vanno via a bigliettoni azzurri; e le corna della miseria, lo ha detto anche uno spagnolo, pungono più di quelle dei tori, ragazzi miei!" (RAT: 197).

At a thematic level there are already glimpses here of a theme worthy of attention, the motif which will be the great tragic *topos* of *Casa d'altri*—suicide. In *Sarrù*, the penniless farmer with no hope left at the beginning of the story, sees suicide as a possible solution to his problems of poverty and illness:

> Sarrù, con la schiuma alla bocca e le tempie roventi, con le orbite dilatate ed il cuore che gli martellava violentemente, indugiò lo sguardo sull'acqua tumultuosa del torrente, e d'un tratto un cupo progetto gli balenò nella mente allucinata. Avrebbe egli, in quella corrente, trovato finalmente quiete. Un po' di coraggio, un tonfo, un solo istante tormentoso di agonia... e poi tutto sarebbe finito.[9]

The thought of his sick wife who needs his help makes the tragic idea leave his mind. So the theme of suicide collapses of its own accord,[10] while the idea of murder presents itself. Naively, the author suggests the conclusion of the story to the reader, anticipating the ending, when he describes Sarrù going to the money-lender and informs us that "egli stringeva in mano un martello arrugginito"[11] and that "non si sarebbe trattenuto dal commettere finanche un delitto pur di soccorrere la sua donna".[12] This clearly shows the distance from *Casa d'altri*, where the protagonist's intentions are unknown right until the end, resulting in a skilful effect of suspense.[13]

2.2. The Stories of 1940-41

---

[9] RAT: 179.

[10] It comes back, however, in another of these stories, *L'eredità*, in which the young, ever penniless main character, Giorgio, "scoraggiato ed avvilito per tanti insuccessi, aveva cominciato a covare entro di sé dei tristi propositi: un giorno o l'altro si sarebbe buttato nelle acque dell'Arno" (RAT: 187), which fortunately does not actually happen. It is worth noting that here, as in D'Arzo's further work, the idea of suicide is always the consequence of a situation of extreme material poverty, which, at a certain point, has become unbearable.

[11] RAT: 180.

[12] RAT: 181.

[13] According to Lenzi, in *Sarrù* the author simplifies things even with respect to a possible source, Dostoevsky (*Crime and Punishment*): "Egli assumeva da Dostoevskij il tema dell'assassinio di una vecchia usuraia, ma ne trascurava la portata psicologica

After 1935, D'Arzo did not publish anything until 1940. These silent years are very important for Silvio D'Arzo's writing, because in that space of time he brings about a radical artistic change, above all in style and expression, a change which has been identified with a "rovesciamento dello stile verso il sintetico o addirittura contratto".[14] This is evident in some of the stories published in serial form between 1940 and 1941.[15]

The first in the series, *I morti nelle povere case*, consists of a rapidly-sketched description of Marco's state of mind, of his thoughts and emotions on receiving news of his brother's death.

The second, *Una storia così*, is better developed from a narrative point of view. This story is set against a background of strange events: the pharmacist's cat who has swallowed deadly poison does not die but, on the contrary, continues to live as if nothing has happened. It concerns the character of Lidemo Gori, teacher of Arts in a government grammar school ["regio liceo-ginnasio"] who one day, on coming out of school, no longer feels any desire to go back home, but instead makes his way towards the river, to which he feels strangely attracted. Then the teacher falls into the river, but instead of drowning is the subject of an unexpected metamorphosis: "Sentì solo un gran freddo [...] Il professore divenne acqua, divenne giunco, divenne soltanto una cosa nera e bagnata".[16] At this point, while night falls and a deep sense of sadness and loss takes hold of Professor Gori, two people arrive, noiselessly, like butterflies, soon revealing themselves to be angels. The explanation of such strange and miraculous events lies in a no less incredible fact—that when the teacher was drowning, it was death that was dying so rendering it impossible for men to die. What the angels propose to Professor Gori is a new life, a life like that of the gods, without pain or suffering but also without passion and feeling. For a moment the man is drawn to this prospect, the angel's voice is most persuasive, it makes him think of "polvere di stelle, meteore, cose bellissime e fredde, cavalli bianchi e armoniosi su vaste spiagge notturne, colonne greche infrante,

---

riducendo la morbosa premeditazione di Raskolnikoff ad un episodio di istintiva ribellione senza riflessi profondi" (Lenzi 1977a: 22-23).

[14] Lenzi 1977a: 23.

[15] In the following five texts: D'Arzo 1940a; 1940b; 1940c; 1940d; 1941.

[16] AS: 21.

lucide di spuma e di luna".[17] Yet what gains the upper hand in the end is his desire to live a truly human life to the full, a life which is certainly more problematic and less peaceful, but warm and stimulating. Leaving aside the literary references which could be identified at a thematic level, [18] this tale seems most indicative of the D'Arzo's approach to writing during these years—a slight plot if judged from the stories narrated, but full of twists and psychological insights, described in minute detail.

The story *Sera sul fiume* describes Stresa and Emma going out into the country at night to look for frogs. In reality, this is Chapter Eight, unmodified, of his unfinished novel *L'uomo che camminava per le strade.* [19]

Fine di Mirco needs to be understood in terms of a thematic link with *Una storia così.*[20] In that story, as has been seen, Professor Gori, offered the possibility of living the life of the angels, turned it down in favour of his life as a man. But here we find an angel called Mirco who at some point loses himself among men (in a group of anarchists gathered in a cellar) to the point of becoming human himself, and so loses his privileged status. It is no longer a case of a man who, if he wished, could raise himself to the level of the angels, but rather of an angel who, once fallen to earth, can no longer get up and take flight. The angel Mirco comes down to earth to listen to a concert of classical music, a concert for the blind (according to Mirco the blind are the humans who most resemble angels), [21] but, who knows how, ends up in an anarchists' meeting.

---

[17] AS: 29.

[18] On the theme of man refusing the gods' offer of immortality, the Fifth Book of the *Odyssey* immediately comes to mind, where Ulysses frees himself from Calypso's charms out of a sense of duty and a spirit of adventure. In that episode, too, there is a triumph of the human over the divine, the celebration of man as the maker of his own fortune and destiny. For the motif of an extraordinary event which breaks the monotony of everyday life, opening new horizons to the protagonist, one could go back to Pirandello's novella, *Il treno ha fischiato* or to the theophany of *Ciaula scopre la luna* (also by Pirandello). For the theme of the metamorphosis of man into the elements, apart from the obvious reference to Ovid, the Panism of some of the poems of D'Annunzio's *Alcyone* comes to mind (for example *Stabat Nuda Aestas*). Remote and hypothetical as these references may be (there are not any certain points of contact of a textual nature), they are by no means unlikely, given the mixed bag of Silvio D'Arzo's reading.

[19] Cf. chapter 2.3.

[20] See the comparison between the motif of angels in D'Arzo's and the way Bontempelli e Zavattini handle this theme (see chapter 5.1).

[21] Blindness must be a deliberate feature of the character of Doctor Ladi in *L'Uomo che camminava per le strade* (see chapter 2.3).

Once he gets away from it as if from "un sogno oscuro e opprimente,"[22] he tries to get back to the heavens but fails. He has committed the irremediable error of speaking with humans, of touching them, and by doing this, has contaminated himself for ever. Being a man is therefore perceived as negative, as being linked to a fault or to an original sin; becoming a man, for an angel, is a corruption or at least a diminution:

> Più nulla da fare ormai: né allargare le braccia né guardare fisso il cielo di sempre. Aveva parlato cogli uomini, ora, e li aveva anche toccati: i loro respiri, nella cantina degli anarchici, si erano confusi col suo. E adesso non poteva più rialzarsi.[23]

Angels also appear in *Peccato originale*, no longer as characters, but rather as symbols of innocence, equated, in this, with "rondini" and "bandiere":[24] these are the three subjects that two children, two brothers, cannot discuss once they have lost their innocence. This loss occurs the day when, in their jealousy, they conceive the plan to tamper with a toy in order to injure their new brother who is about to be born. By way of compensation they will be able to understand the language of adults, the "precise" words of their father, which ascribe "limiti certi e insormontabili" to things and to understand the meaning of poverty: "Sì che ogni cosa o strumento si ebbe d'ora innanzi

---

[22] AS: 45.

[23] AS: 46.

[24] "Per noi venivano prima gli angeli che apparivano remoti e calmi in un odore di prima comunione sui cornicioni delle case subito dopo i temporali estivi" (AS: 47). "Sognavamo spesso gli angeli, a quei tempi, tristi come le domeniche sere sulle borgate e obbedienti e remoti come i ciechi. Le ali erano grandi e dolci, da fare volere bene perfino alle nostre mani che le toccavano pian piano, ma lentamente si cambiavano in bandiere" (AS: 49). Angels are also present in other texts written by D'Arzo in that period, although their appearance is much less functional than here (for example, as similes and metaphors). This is the case in *Essi pensano ad altri*: "Arseni guardava sempre il domatore [...] e neanche i rumori del mattino, i giornalai e i fattorini del telegrafo che correvano come angeli diligenti per le strade, riuscivano a distoglierne l'attenzione" (EP: 37); "Arseni si smaniava ora sopra il letto, intravedendo confusamente e a tratti per la stanza qualche cosa come angeli o come ali" (EP: 40); "I bambini, tenuti per mano e trascinati come costosi ed impacciati oggetti, vedevano gli angeli ai cornicioni delle case" (EP: 55). Similarly in *Il Buon Corsiero*: "Presto aveva dovuto [...] considerarlo come un placido angelo di terra" (BC: 86); "Poiché, come si è detto, per la giovane gli angeli erano angeli ed il Funambolo le era apparso sempre in quella serenità quasi sconcertante che hanno appunto gli angeli di campagna che guardano dai gelsi le giovani lavandaie lungo i fossi, quell'accenno ad una possibile caduta le riempì il cuore d'un'onda di sgomento" (BC: 104-105).

la sua parola particolare, solo sua, come un nome od un numero, non altro, che serviva solo a indicarla o a definirla."[25] The new brother does not arrive, and so the toy car they fixed—so that its spring would cut off the little one's hands—does not hurt anyone. But by now it is too late. Repentance is not enough, innocence has been lost forever. *Peccato originale* can be seen as a kind of minor version of a larger, unfinished novel entitled *Un ragazzo di altri tempi*.[26]

Having summarised the main elements of content of the five stories, it will be useful to devote some time to stylistic features. First of all, it should be stressed how the individual texts written and published by D'Arzo in those years make up the pieces of a complex patchwork. This is clear if one takes note of the fact, quite revealing in itself, that it is not unusual to find particular images or even whole expressions which recur from one text to another. To cite a couple of examples of these motifs—in addition to the angels mentioned previously—there are pockets, symbol of everything which is human and which console man in his solitude and loss,[27] and the "solid", concrete words which materialise as they come out of the characters' mouths.[28]

---

[25] AS: 50.

[26] Analysed in chapter 3.1.

[27] We find this kind of motif in *Morti nelle povere case*: "Poi uscì fra gli uomini, in strada: e fu allora che s'accorse, che scoprì quasi, di avere le tasche, in cui affondò subito le mani, sorpreso come di un dono sotto il piatto. Le tasche. Era vero. Se l'uomo non avesse le tasche, si sentirebbe troppo solo" (AS: 15). This is also present in *Una storia così*: "Sentì anche, vivissimo, imperioso, il bisogno di sprofondar le mani nelle tasche, così intime e sue. Tornava ancora in mezzo agli uomini" (AS: 29). The motif of pockets provides a significant example of the symbolic density of certain aspects of D'Arzo's writing of the period. It also recurs in *Fine di Mirco*, where it serves to differentiate men from angels: "Mirco non parlava mai di politica né aveva le tasche. Perciò non era un uomo: era un angelo. Solo gli uomini, strano, hanno le tasche: ne sentono un bisogno potente, irresistibile anche se, per lo più, non se ne accorgono apertamente. Create una notte lunga, senz'aurora, e metteteci un uomo solo, in riva a un mare vuoto del volo dei gabbiani: un uomo solo e senza tasche. Lo udrete piangere sconsolato" (AS: 37). In *Peccato originale*, the absence of pockets defines, in a negative way, the age of childhood innocence: "Non avevamo nemmeno le tasche, e neanche, d'altra parte, riuscivamo ancora a comprenderle e ad amarle: per questo, anche, quella sera, fummo di una infelicità miracolosa e terribile come capita soltanto a chi non ha le tasche e nemmeno forse la propria ombra lungo i muri" (AS: 48). In this passage, pockets and the shadow of one's own body are seen as something which can alleviate man's sense of solitude and dismay, as a possibility of refuge. The passage from childhood to adolescence, with loss of innocence, of moral virginity, is traumatic and can be terrible precisely because one is still unaware of the possibility of one's pockets and shadow. In other words, individuals do not possess self-knowledge, are unfamiliar

His style is characterised by similes, which, as in the case of his later work, do not seem to be merely decorative, but serve the important function of giving a concrete dimension to a kind of language which is in itself too abstract, allusive and hermetic. At times these similes take on ironic and humorous connotations which derive from bringing elements into proximity which would otherwise be far apart or where a connection is not so obvious: "tristi come tipografi";[29] "uomo insignificante come una seppia"; "circospetto negli atteggiamenti e lo sguardo come i baritoni quando entrano in scena."[30] Sometimes, however, it is as if these similes dominate the original term of comparison, to the point that the reader feels prompted to ask what the author is really talking about. At such moments it seems that economy of style and narration have rendered the second term of comparison more important than the first. In such a way the semantic concreteness of what is being said falls apart and crumbles before the reader's eyes. As we have seen for certain thematic motifs, some similes pass from one story to another. [31]

---

with the resources of their own intimate selves. Even so, it is just this loss of innocence which permits broader and deeper understanding of the human condition.

[28] This other motif is present in *Fine di Mirco*: "Gli uomini passavano in fretta [...]. E Mirco li stava guardando [...]. Parole uscivano a tratti dalle loro bocche, giungendo, attraverso la strada folta di cose, fino a lui, per cadere infine, come esauste dal cammino, alle sue orecchie. Parole calde, quelle: parole quasi corpose in un certo senso. Uscivan dalla bocca, assieme a nuvole color di niente, come nelle vignette dei giornali per bambini, e facevan pensare, così tiepide nella nebbia, a cose intime e calde [...]: e si sperdevan quindi nell'aria. Mirco ebbe quasi il desiderio ad un tratto, istintivo però come il ribrezzo e la paura, di allungar una mano nell'aria e di afferrarne anche una sola [...]. Ecco ecco: era presa. Forse avrebbe potuto, magari, prender 'volentieri,' uscita adesso adesso in una nube calda e densa di fiato, dalla bocca di quell'uomo" (AS: 35-36). It returns in *Peccato originale*: "Le sue parole non furono più qualcosa di trasparente e alato come le grandi farfalle fatte di bianco o di niente sopra i fiori, ma gli uscivano di bocca al modo di cose solide, concrete; dense, poi, di una precisione quasi implacabile alle volte" (AS: 49-50).

[29] *Una storia così* (AS: 18).

[30] *Fine di Mirco* (AS: 36; 42).

[31] "Gocciolante come una moneta caduta in una vasca": *Una storia così*, where the first term of comparison is the sun and *Sera sul fiume*, where it is the moon which is compared (AS: 19; 33). Compare also the following two excerpts (from *Una storia così* and *Sera sul fiume* respectively): "Desiderava stranamente qualcosa di vivo. Come un bracco, ecco: come un bracco dagli occhi umidi e buoni, e brutto, anche, magari, straordinariamente brutto"; "E Stresa, guardandola [*una rana*], desiderò stranamente esserle vicino in quel momento, poterla toccare [...]. Un bisogno, ecco, una necessità.

Along the same lines, one also encounters several quite daring metaphors which often concern definition of colours of objects: "zanzare color d'aria;"[32] "una frotta di pesci color di niente;"[33] "e dappertutto muri uguali color di morto;" "una lunga fila di bottiglie color scarafaggio;" "il colletto azzurro-marca-da-bollo;" "pareti [...] con infiltrazioni quasi azzurrine, come il sangue degli scarafaggi."[34] The rhetorical fabric of the texts is also full of other devices, like synaesthesia: "bosco [...] bagnato dal chiarore lunare;"[35] "l'odor del buio;" "strade lucide di freddo."[36]

2.3. *L'uomo che camminava per le strade*

In March 1942 Silvio D'Arzo received a letter signed by Aldo Garzanti. It is a significant document because it marks a watershed between the two periods—pre-war and post-war—of D'Arzo's output. In it the publisher gives a clear valuation of the works which D'Arzo had sent him for an opinion on the possibility of publication: *L'osteria dei ricordi, Essi pensano ad altro* e *L'uomo che camminava per le strade.*

The publisher reassures D'Arzo that he has read the works much more closely than is normal practice for the great number of manuscripts which he receives from aspiring authors. The first part of Aldo Garzanti's judgement is positive and flattering:

> Non è certo comune il vostro modo di scrivere, né il vostro modo di guardare gli uomini e le cose e vi sono alcune vostre immagini in cui forma e pensiero arrivano a una felicissima espressione artistica, e ve ne accorgete voi stesso perché le andate riprendendo qua e là nei vostri scritti. Voi cogliete sottilmente lo sdoppiarsi incessante della verità, l'incerto oscillare della coscienza fra i due poli del bene e del male e ho notato qualche volta accenti di profonda e ricca umanità.

But then he expresses some reservations:

[...] Come i cani quando si strisciano contro le gambe del padrone. Una cosa simile, proprio; come un bracco" (AS: 29; 33).

[32] *I morti nelle povere case* (AS: 13).

[33] *Una storia così* (AS: 19).

[34] *Fine di Mirco* (AS: 38; 40; 41).

[35] *Una storia così* (AS: 27).

[36] *Fine di Mirco* (AS: 40; 45).

> Vi dico questo come lettore, ma, come lettore, vi dico altresì che il vostro continuo dissolvere ogni affermazione di vita,—atto, affetto, pensiero—nel suo opposto, nel non essere: quel dire di ogni vostro personaggio, non di *uno* solo, che quel che è pare—può egualmente non essere,—non parere, dà presto un'impressione di fatica, crea una martellante e ossessionante allucinazione. Il lettore migliore spingerà innanzi lo sguardo con la speranza che questa nebulosità opprimente sfoci nell'azione risolutrice e risanatrice, ma le pagine continuano inesorabili il loro tormento, senza che giunga, come un riposo, il colpo d'ala liberatore.[37]

This constitutes the editor's rejection of D'Arzo's work—albeit regretful—while still offering his sincere encouragement to continue and to improve his work.

It would seem that D'Arzo took Aldo Garzanti's judgement quite seriously, to the point of making a definite turnaround in his writing. Garzanti's words certainly identify and throw light upon the main aspects of D'Arzo's writing of that period and—if we wish to share his not entirely positive judgement—its limits. Indeed, the aspects which Garzanti identifies in his letter apply most appropriately to just about all the stories written by Silvio D'Arzo in the period from 1939 to 1942.

One such story is *L'uomo che camminava per le strade.* This long short story or short novel remained unfinished, although, as Anna Luce Lenzi points out, "non è ben chiaro se di interruzione oppure di 'fine,' magari provvisoria, si debba parlare."[38] It stayed unpublished for many years, lost amongst the papers of the Degani Bequest of the Panizzi Municipal Library of Reggio Emilia[39] and went to press for the first time in 1981, in a volume of *Contributi* (The Panizzi Library's journal) edited by Lenzi herself.[40]

---

[37] Letter dated 24 March 1942 (C: 280).

[38] Lenzi, 1981a 83.

[39] Within the archives of the lawyer Giannino Degani, which were donated on his death to the Panizzi Library, there are three folders, where Degani collected correspondence, cuttings of reviews of D'Arzo's writing in the 1950s, typescripts of well-known works, handwritten drafts of stories, notes, essay outlines and whole manuscripts of works which have been discovered and published only relatively recently: *Essi pensano ad altro*, *Il pinguino senza frac* e *L'uomo che camminava per le strade.*

[40] Much of the information which will follow comes from the introductory essay to that edition (Lenzi 1981a).

The typescript kept in the Degani archives is made up of seventy-two folders, hand-corrected in ink by the author himself. Apart from the typewritten script, which stops at Chapter VIII, these pages contain a chapter index (with detailed titles) which goes as far as Chapter XXIII. In the index, after Chapter VIII there is a long blank space. I record these details carefully because I regard them as providing—if not the answer to a controversy—at least valuable information about the true status of the text. The wider spacing after Chapter VIII in the index indicates that, despite having clearly worked out the project of the whole story, D'Arzo actually only wrote the first eight chapters. For this reason I find Anna Luce Lenzi's hypothesis hard to believe (hypothesis which, I should add, she proffers in tentative terms) that, on account of the strange peregrinations of D'Arzo's manuscripts after his death, "l'eventuale serie di capitoli successivi all'ottavo si sia semplicemente persa in blocco." In any case it is Lenzi herself who points out how "la titolatura, la divisione in capitoli e lo studio della struttura narrativa avessero per D'Arzo un'importanza preliminare assai rilevante, addirittura di poco inferiore alla stesura, che poteva anche essere ultimata in brevissimo tempo [...]. È come dire che per D'Arzo l'indice precedeva sempre la stesura dell'opera."[41] For D'Arzo this was a kind of written undertaking to ward off future hesitation.

As for the problem of dating the text, Aldo Garzanti's letter referred to above constitutes definite evidence of the latest possible date. But when did composition take place? No facts are available to provide an answer. Nevertheless, a whole series of convergent clues lead to the conclusion that *L'uomo che camminava per le strade* should be situated in the same stylistic and thematic context as the stories published in periodicals between 1940 and 1941, and consequently the earliest possible composition date could be set as far back as 1939, as is the case for the stories. In fact we could even hypothesize that some of these stories could be regarded as fragments of a longer novel (the twenty-three chapters in the index), a project which no longer seemed to work once D'Arzo was confronted with the reality of writing it up. As it happened, only eight chapters were actually written.

As has already been stated, the story *Sera sul fiume* is none other than Chapter VIII of *L'uomo che camminava per le strade,* without any variations. It is also possible

[41] Lenzi 1981a: 85.

to make a link between the title of Chapter XIII in the index ("Da bambino, quando credevo ancora che un milione fosse un biglietto unico ed enorme...") and the story *Peccato originale* which begins as follows: "A quei tempi credevo ancora che un milione fosse un biglietto unico ed enorme," as well as between the title of the following chapter ("I morti nelle povere case hanno i piedi fuori dalle lenzuola") and *I morti nelle povere case* (where at a certain point the sentence is repeated word for word).[42]

A practical consideration to be taken into account is the greater ease of publishing short texts in magazines rather than through a publishing house. This could be another factor to consider in support of what has been surmised so far. On the other hand, influences do not only work in one direction, and the network of intertextuality and interchange within the author's own work, or rather the interplay of references from one text to another, is extremely complex in D'Arzo's case, especially among texts written in the same year.[43]

---

[42] AS: 15.

[43] Other points of contact can be observed between *L'uomo che camminava per le strade* and the stories contemporary with it. In the unfinished novel, for Stresa, "affinché la sua stanza fosse povera del tutto, occorreva anche, che appoggiata al paravento ci fosse pure una magra bicicletta da operaio col manubrio arrugginito e un freno solo, impossibile" (RAT: 49). The same bicycle turns up in *I morti nelle povere case*: "la bicicletta appoggiata al paravento: una bicicletta magra, da operaio, con un freno solo e impossibile"(AS: 13). Still in *L'uomo che camminava per le strade*, Stresa and Ladi speak of the poor: "Nelle case, in un modo o nell'altro, si parla spesso dei poveri. Ma nessuno sa veramente chi essi siano; non i contadini, non i soldati, non quelli che stanno nella nostra via. Se ne ha solo una vaga sensazione. Forse quelli che parlano in dialetto, sono i poveri" (RAT: 50). There are similar discussions in *Peccato originale*: "Dei poveri però, pure parlandone spesso a tavola o in terrazza, non sapevamo realmente ancora molto: senonché c'erano e basta, questo sì [...]. Non certo quelli che stavano vicino a noi sulla terrazza di fronte, erano i poveri [...]. Forse quelli che parlavano in dialetto erano i poveri" (AS: 48). And so the obsessive metaphor of pockets, already noted in the short stories, returns in the novel and we read, with reference to Stresa: "Per ora egli vagava contento: di tutto, di sé, della notte ampia sulle case, delle sue tasche, in cui aveva affondato ora le mani. Le tasche. Era vero. Se ne accorgeva ora soltanto, sorpreso come di un dono sotto il piatto. / Se non ci fossero le tasche, l'uomo si sentirebbe troppo solo" (RAT: 54). To conclude, still in the novel, we can note the figure of the anarchist (already present in *Fine di Mirco*): "In quel momento, un uomo dalla faccia da anarchico, urtandolo [scil. *Stresa*], gli fece alzar la testa. [...] Poteva anche sbagliarsi, ma un uomo dalla faccia simile non avrebbe mai fatto il compito al suo bambino" (RAT: 16). On the level of rhetorical devices, considering just one example in *L'uomo che camminava per le strade*, we find that the same

If observations made on the stories (recurrent use of metaphor, overabundance of unusual similes, frequently overwritten prose, etc.)[44] are valid, there are some innovations in theme which probably can be traced to Silvio D'Arzo's own biography.

"L'uomo che cammina per le strade" is the twenty-nine-year-old teacher, Carlo Stresa, whose applications for a permanent post are regularly rejected because the panel consider his aesthetic sensibility to be less important than superficial factual knowledge which he refuses to cultivate. He is the yearly Latin supply teacher at the Grammar School (Regio Liceo-Ginnasio) of an unspecified provincial city (but within the sphere of influence of the larger city of Bologna). Carlo has his lodgings in the boarding house run by Signora Anita, with the thirty books he possesses (including Dickens, London, Shaw, Pirandello, etc.). It is here that he meets Doctor Ladi, who has been blind for three years and is wise, cultured and eloquent, and with whom he establishes a close friendship.

Ladi is an extremely dignified and composed person, almost hieratic and saintly: "Ladi, calmo e silenzioso davanti a lui, gli faceva anche un po' soggezione. Sentiva quasi il bisogno di dirgli 'Padre Ladi. Ascoltate il mio caso, Padre Ladi.'"[45] His bare, unadorned room, "con un crocefisso aspro e ruvido sulla parete,"[46] is reminiscent of a monk's cell. Maybe Ladi is an angel, an angel like Mirco who has lost his way: "Pensò per un momento che Ladi fosse un angelo e che sotto la giacca avesse due grandi ali morbide come il collo dei colombi. Un buon angelo cieco che non sapeva più trovare la sua strada."[47] At times Carlo is not even sure if Ladi is "di questo mondo."[48] The first question Ladi asks every new person he meets relates to religion. He asks Stresa: "Siete religioso?", which Stresa answers enigmatically: "Quanto basta, dottore". The pair understand each other so well that they can actually communicate in silence. Even though Stresa knows that Ladi is blind, he feels he must look him in the eyes, which

---

synaesthesia—"vie lucide di freddo" (RAT: 37)—already encountered in *Fine di Mirco* makes its appearance again. It is clear that Anna Luce Lenzi rightly speaks of "[un] quasi cinico ricambio di *tòpoi*" on the part of the author (Lenzi 1981a: 87).

[44] The only novelty is a more natural and lively tone, bound up with the prevailing ironic register, which anticipates the register of the children's stories.

[45] RAT: 20-21.

[46] RAT: 34-35.

[47] RAT: 29.

[48] RAT: 37.

although unseeing, are alive, attentive and expressive, to the point that Carlo feels he is being watched by his interlocutor.

In this way, the relationship with Ladi is bound up with a set of religious and theological themes. For Carlo, God, the only being unaffected by desires, seems a distant figure, "come da bambino gli sembravano l'America e la luna. Solo, senza desideri, avvolto da arcipelaghi di nubi. Inutile, inutile; non sarebbe mai riuscito a concepirlo."[49] The theme of religion is merely touched upon, but here in the character of Ladi, the figure of the confidant who will be the priest of *Casa d'altri* begins to take shape.[50]

Besides the theme of religion, destined to re-emerge much later in D'Arzo's work, it is possible to trace another theme, one which was to develop further, the theme of the family. Carlo Stresa's family is a conventional family, even if his affections go not so much to his father, "l'uomo più buono di tutti", but to his mother.[51] He tries to account for these feelings as follows: "Ma la madre non era la donna più buona [...]: era qualcosa d'altro: era la madre. Non era riuscito a trovar altro fino ad ora. Ma gli bastava."[52]

But in this novel, "woman" does not only equate with "mother." Apart from Signora Anita and Amelia, there is the kitchenhand in the boarding house with whom he jokes, without being understood, probably to the point of seeming unpleasant. There are also two other female figures who have an important bearing on the narrative scheme: Signorina Alda Casati, Stresa's colleague, and Emma Conersi, daughter of a captain of an ocean-going vessel, who at one point (in Chapter VI to be exact) takes up residence in the same boarding house.

---

[49] RAT: 52.

[50] The Stresa-Ladi relationship also recalls that between Riccardo and Arseni in *Essi pensano ad altro.*

[51] His father disappointed him the day when, after being unexpectedly dismissed from work, "veniva a scusarsi con lui, timidamente, quasi con soggezione. Una delusione. / Egli lo aveva scoperto bambino: anche suo padre piangeva [...]. Come il primo amore che tradisce. Lo stesso. Qualcosa d'amaro così. / I padri non dovrebbero mai piangere. / Si ricordava adesso che quella sua superiorità improvvisa gli era pesata enormemente e che si era trovato molto solo. Si ricordava anche di aver subito pensato a Dio, allora, più alto e più solo di tutti, oltre le nubi e le stelle. E perfetto. Così perfetto da averne paura" (RAT: 36-37).

[52] RAT: 43.

The former, rather ugly but always kind to Carlo, is described as such by the narrator (whose point of view corresponds to Carlo's)[53] on their first meeting at school:

> Notò che non era bella, affatto: che non aveva neppure belle mani, eppure gli seccò ugualmente di non aver la piega nei calzoni. Inspiegabile, però: perché di quella ragazza non gliene importava niente, nella maniera più assoluta: non aveva mai pensato a ragazze simili in vita sua: ne aveva invece sempre desiderata una castana, con grandi occhi, possibilmente figlia di un magistrato, che l'aiutasse, nei momenti di quiete, a risolvere le parole incrociate. / La vita la concepiva così. / Però, da un giorno all'altro, avrebbe potuto benissimo innamorarsi di quella donna che adesso gli diceva poco o niente: commettere anche pazzie per lei, far lo scrittore o il contrabbandiere.[54]

Despite all, she manages to flatter Carlo's masculinity and to make him aware of his latent attraction for the other sex.

The "bruttina" Signorina Casati ("Signorina Casati, siete brutta" is the title of Chapter IV)[55] unconsciously prepares the way for Emma's entrance on scene, who, on arriving at the boarding house with her red raincoat, seems beautiful straight away, even if she does not exactly correspond to the female stereotype that Carlo had in mind: "La nuova venuta non era né pallida né castana. E nemmeno la figlia di un magistrato. Non era perciò la donna che Stresa desiderava da tempo: forse da dieci anni, ormai, e forse, anche di più. Una ragazza comune".[56] Carlo feels immediately attracted to her but at the same time feels shy and awkward: "Provò a guardarle le mani. [...] Non osava però

---

[53] Some oscillation in point of view can be ascribed either to a degree of inexperience in the craft of writing on the part of a young author or to a deliberate stylistic choice, as Anna Luce Lenzi seems to imply: "Silvio D'Arzo [...] pur narrando in terza persona, non solo si riveste sensibilmente della parte di Stresa, ma tende a introdursi via via nel vissuto di ciascun personaggio [...]; cosicché la sua funzione di narratore esterno "onnisciente" non è affatto ordinata e definita, ma è, anzi, sempre sul punto di scivolare in narrazioni soggettive separate" (Lenzi 1981a: 93). Hence the alternation between external-objective narration and internal-subjective narration.

[54] RAT: 12.

[55] "Appariva infine la Casati, che da quindici giorni non mancava mai sul primo gradino del portone: e faceva subito pensare a medagliette d'argento e a suoni d'organo. / "Signorina Casati, siete brutta," avrebbe voluto dirle Stresa un giorno o l'altro. E neanche brutta: bruttina, insignificante, come lo possono essere soltanto le educande del Buon Pastore. / Ma si può dir così ad una donna che non chiede nulla? / No, assolutamente. Non si poteva. Per questo, da quindici giorni, Stresa le diceva sempre, sorridendo: 'Eccoci arrivati, signorina'" (RAT: 38-39).

[56] RAT: 47.

guardarla negli occhi. / Perché quando una donna ha belle mani, ha belle mani e nient'altro: ma quando ha dei begli occhi è bella anche lei".[57] Unfortunately, the possible love story between Carlo and Emma is cut short by the incompletion of the novel. [58]

Besides women, children constitute another important presence in the novel, as they do in the rest of D'Arzo's writing. [59] Here they make a fleeting appearance, it is true, but their presence is fraught with significance. [60] As he crosses the gardens, Professor Stresa cannot help but observe them: "Bambini goffi e bellissimi giuocavano sotto i platani dei viali a giochi semplici ed antichi come lo scorrer dei fiumi: a nascondersi e alla palla." Childhood is automatically associated with innocence even if this association is poisoned by a sense of foreboding:

> Quello là, presso la vasca, così roseo e sereno, un giorno forse avrebbe bestemmiato e fatto male agli uomini. Impossibile, impossibile a vederlo ora così, col cavallino biondo di latta fra le mani lente: eppure anche i cattivi sono stati bambini.[61]

Stresa always speaks of children with genuine affection, all the more for the fact that he only expects to be able to put together an anthology (a genre he despises) when, at the age of fifty, he will no longer turn round in the street to look at a child. Already, at the age of twenty-nine, he feels removed from the innocent and carefree world of childhood, and unable to return. At times, explaining a lesson to a less than attentive class, listening to the sound of his own voice, "egli si sentiva irriducibilmente antipatico a se stesso, e provava soggezione di sé, come se un altro, forse lui stesso bambino,

---

[57] RAT: 48.

[58] Female figures (apart from old women and mothers) are few in D'Arzo's writing and the motif of the woman, of the woman to love, is not adequately developed. To some extent, this was also Ezio Comparoni's life experience (with the exception of Ada Gorini).

[59] One need only think of little Maghit of *L'osteria*, of the two little brothers (on the threshold of loss of innocence, however) of *Peccato originale* and of *Un ragazzo d'altri tempi*, and, obviously, of all D'Arzo's children's stories (*Penny Wirton*, *Il pinguino senza frac* e *Tobby in prigione*).

[60] As will also be the case in *Essi pensano ad altro* and in *Il Buon Corsiero*.

[61] RAT: 10.

stesse a giudicarlo mentre parlava".[62] It is clear that, fortunately, Pascoli's *fanciullino* is ever watching and alert.

This brings us to another important theme of the novel—school, a theme which will recur, with the power of lived experience, in later works as well. When Carlo goes to school to meet his new colleagues, he feels a certain unease, which at first he cannot even explain to himself:

> Questo gli pesava; gli pesava e non ne sapeva bene la ragione nemmeno lui. O forse, ancora un po' vaga, una ragione poteva esserci in fondo: il timore di scorgere in loro se stesso fra vent'anni. Carlo Stresa che a cinquant'anni fa un'antologia col "Cinque Maggio" "Odio l'allor" "In morte di Napoleone Eugenio" e comincia la prefazione così: "Nell'affidare alle stampe questo volume mi sento in dovere...": o che parla per mezz'ora sull'etimologia della parola 'lapsus'.[63]

Plucking up courage and finally arriving at his new workplace, the *liceo* with "lo stemma rosso dello Stato, come davanti alle tabaccherie e alle carceri[64] on the façade, he has his first meeting with the principal and his colleagues: Lunardi who teaches Philosophy and History, Miss Casati, previously mentioned, who teaches Science and Alani who teaches Mathematics and Physics. For the latter Carlo feels instant dislike, "e neanche antipatia, a pensarci bene: piuttosto qualcosa di freddo; quasi corposo, che lo divideva da lui e che gli avrebbe sempre impedito di ridere insieme apertamente."[65] But in the end he becomes Lunardi's friend when he runs into him in a cake shop unable to pay for all the cakes he has eaten, and Stresa lends him the money he needs. From then on he helps him to conquer his greed, confiscating the sweets and caramels that the man brings to school every day hidden in his pockets.

But what in fact is the action that the novel brings to life? In other words does any real plot exist? Nothing special really ever happens to Carlo Stresa apart from meetings with the people who surround him and the thoughts and reflections which absorb him when he is alone. In such a way, the "camminare" of the title does not indicate a voyage with a starting point and destination but, by contrast, a very twentieth-

---

[62] RAT: 25.
[63] RAT: 8.
[64] RAT: 38.
[65] RAT: 12.

century process of wandering around the streets of the city, as a *flâneur* , in the tradition of Benjamin.

He leads the life of a provincial school-teacher with four main occupations: school, reading the paper, trips out of town and conversation with Doctor Ladi: "La sua giornata, dalle otto del mattino a mezzanotte, risultava invariabilmente composta da questi quattro elementi, e ne usciva fuori, così, qualcosa d'organico, quasi di vivo."[66] Carlo Stresa's walks and wanderings, more than around city streets or out of town, go inside himself: "Di solito, camminando da solo a testa bassa, Stresa pensava a un mucchio di cose per la strada. [...] Ogni sasso un'idea. E da Piazza Ofelia al Ginnasio, Stresa doveva calcarne un'infinità." Often when he is bored or irritable he thinks about Umberto Frassi: "Umberto Frassi era un suo cugino di primo grado che aveva ucciso la moglie in un accesso d'ira, tempo addietro, ed era stato condannato a trent'anni di prigione."[67] Perhaps it helps him feel luckier and happier to think about his cousin's misfortune, at how slowly time would be passing for him locked inside his prison cell.

At this stage of our analysis it is only natural to put the question whether this multiplicity of themes leads to a unifying motif. Criticism has identified such an element in the form of "una linea portante che è quella della fiducia e del sorriso."[68] In *L'uomo che camminava per le strade* there is one such distinctive feature which cannot be ignored. This is "conciliazione tra l'individuo e l'umanità,"[69] which anticipates a motif which will be fundamental in Silvio D'Arzo's postwar writing, when the author will move closer to themes which, even if only implicitly, are more of a social nature. As the novel progresses, we see that all the characters, even the most negative ones, are gradually reformed. This happens with the greedy Professor Lunardi and even with the hateful colleague, Alani. The latter had initially made a bad impression on Stresa: "Strano che anche un uomo simile potesse avere una madre. [...] Alani non si meritava una madre, né alcun altro che piangesse per lui".[70] And yet, from the summary of the unwritten chapters, we learn that in Chapter IX Stresa was to realise that "Alani in fondo (molto in fondo però) non era un cattivo diavolo. Che siamo tutti così?".

---

[66] RAT: 41.
[67] RAT: 31.
[68] Lenzi 1981a: 90.
[69] Lenzi 1981a: 93.
[70] RAT: 26.

But the one whose life personifies "una vera e propria parabola della conciliazione con l'umanità"[71] is the authoritative Doctor Ladi, who has learned to love the world and humanity following his own experience of going blind.

> Gli uomini [...] avrebbero potuto allora tutto contro di lui: fargli paura, urtarlo [...] portarlo in una casa non sua [...] o vicino a un torrente [...] Gli uomini invece lo avevano portato per la città, al sicuro, fra macchine, acque, e colombi [...]. Essi non pensavano d'esser buoni accompagnando un cieco attraverso la strada: non lo sospettavano nemmeno. Una cosa naturale [...]. Ed appunto per questo erano buoni.[72]

2.4. *Essi pensano ad altro*

The dating of *Essi pensano ad altro* is somewhat problematic. To start with, it should be stated that publication dates back to 1976, to the Garzanti edition conceived and edited by Paolo Lagazzi. Giannino Degani, D'Arzo's friend and keeper of his manuscripts, provided the editor with the typescript which consists of 228 typewritten pages, typed on one side only, numbered by hand and divided into ten chapters. Lagazzi takes the date of publication as sometime between 1940 and 1942. More precisely, Lagazzi claims to be able to establish an earliest possible date, or *post quem*, in January 1940, which is the publication date of *Che ve ne sembra dell'America?* of the American author William Saroyan, translated by Vittorini. In fact, ignoring the substantial differences, one could point to

> vaghe quanto reali consonanze suggestive nel senso degli spazi sonori, dei "silenzi abitati" (o "disabitati"), ma soprattutto del sospendersi e del frantumarsi della realtà umana tra una serie di oggetti e di figure, in una serie di prospettive dolcemente e disperatamente nevrotiche e maniacali. [...] Si potrebbe suggerire anche un legame abbastanza preciso almeno con l'oggetto-simbolo del violino—la sola cosa, già in diversi angoli del mondo di Saroyan, capace di dar voce e senso ai personaggi più sradicati—se non con il "tema ossessivo" del rapporto-confronto con il padre, la cui distanza o assenza non porta nel mondo di D'Arzo, come in Saroyan, possibilità di memorie dolci, di libertà, di divagazioni in

[71] Lenzi 1981a: 93.
[72] RAT: 27.

margine, ma un sapore aspro, "orfano," a volte quasi crudele, comunque di ben diversa sostanza esistenziale.[73]

The last possible date, or *ante quem*, however, is incontestably 24th March 1942, the date of the letter in which Aldo Garzanti rejected *Essi pensano ad altro* along with *L'osteria dei ricordi* and *L'uomo che camminava per le strade.*

According to Lagazzi, *Essi pensano ad altro*, together with *L'uomo che camminava per le strade* (which is, as we have seen, only a fragment or unfinished outline), marks a change with respect to *Il Buon Corsiero* and *L'osteria,* "una nuova tappa nell'immaginazione di questo scrittore: nel senso dell'apertura al nuovo paesaggio della città."[74] Consequently, the novel comes across as "un punto di passaggio estremamente emblematico nella breve vicenda della produzione darziana, come una chiave interna alla distanza visibile fra il 'primo' e il 'secondo' D'Arzo."[75]

Anna Luce Lenzi and Rodolfo Macchioni Jodi do not accept this hypothesis of internal dating however. [76] The latter, in particular, maintains that, of the three long short stories written by D'Arzo between the end of 1939 and the beginning of 1942 (*Essi pensano, Il Buon Corsiero* and *L'osteria*), the first must be *Essi pensano ad altro*. The drafting of the novel encompasses a time span which goes from the last months of 1939 to the first months of 1940. In support of this, Macchioni Jodi highlights a series of stylistic and thematic links between certain pages of the novel and some passages of the story *I morti nelle povere case* (published in 1940 and so presumably written in 1939). At the beginning of the novel, we read the following description of Arseni's room: "Era folta di cose come tutte le stanze povere, quasi irta: e, appoggiata al parapetto del camino, c'era anche una bicicletta magra da operaio con un freno solo e impossibile."[77] And in the following page of the novel: "Pareva quasi che non ci fosse altro, ora, in quella stanza, folta invece di cose come tutte le stanze povere [...]. Poi guardò [...] la bicicletta appoggiata al paravento: una bicicletta magra, da operaio con un freno solo e impossibile."[78] In *Essi pensano ad altro* a letter that Riccardo receives from his father

---

[73] Lagazzi 1976a: 157-158.
[74] Lagazzi 1976a: 158.
[75] Lagazzi 1976a: 159.
[76] Cf. Lenzi 1977a: 24 ss. and Macchioni Jodi 1977a, and 1983a: 70-71.
[77] EP: 12.
[78] AS: 13.

evokes memories of smells and colours: "Solo quell'odore di sale e di tabacco e quel viola cardinalizio della busta gli veniva in mente a tratti."[79] In *I morti nelle povere case* we find a description of a similar sensation: "La busta foderata d'un viola ecclesiastico [...]; quella lettera del suo paese, che sapeva un po' di sale e di tabacco."[80] In the novel the sense of pleasant surprise is evoked using the same analogy proposed in the story: "Ne fu contento come di un dono sotto il piatto" (in the novel);[81] "Sorpreso come di un dono sotto il piatto" (in the story).[82] Even the dead are depicted in similar terms: "I morti [...] hanno i piedi fuori dalle lenzuola" (in the novel);[83] "I morti nelle povere case hanno i piedi fuori dalle lenzuola" (in the story).[84] In the novel the motif of pockets, which we have already mentioned, occurs: "Una malinconia sconsolata come può avere soltanto un uomo in riva al mare di notte e senza tasche";[85] motif which is also present in *I morti nelle povere case* ("Se l'uomo non avesse le tasche, si sentirebbe troppo solo"),[86] as in other stories of the same period.[87] To conclude, it is worth noting the same sensation of strangeness which strikes the characters as they look at their own hands: "Posò anch'essa le mani nella luce e se le guardò un secondo senza parlare e quasi dolcemente stupita in certo senso, come se non fossero più sue" (nel romanzo);[88] "Si guardava ora le mani pendere inerti dalla giacca. Ebbe, anche, per un momento l'impressione che esse, così unite e composte, fossero cose fatte, non sue" (nel racconto).[89] In the novel we also find some motifs that are typical of the stories of 1940-41:[90] the angel motif, for example: "Arseni si smaniava ora sopra il letto, intravedendo confusamente e a tratti per la stanza qualche cosa come angeli o come ali;"[91] or the motif of the physical concreteness of words, of "word-things": "Le sue parole avevano una strana solidità, come se si trattasse di cose o di strumenti"; "Le parole salivano e si

[79] EP: 48.
[80] AS: 13.
[81] EP: 55.
[82] AS: 15.
[83] EP: 73.
[84] AS: 15.
[85] EP: 15.
[86] AS: 15.
[87] Cf. chapter 2.2.
[88] EP: 128.
[89] AS: 13.
[90] Cf. chapter 2.2.
[91] EP: 40.

perdevano nel buio e la stanza doveva esserne piena, quasi come di cose o insetti morti"; "E allora il ragazzo cercò disperatamente parole acri dentro sé, solide e pungenti come cose".[92] The points of comparison suggested by Macchioni Jodi are convincing even if once again it is important to stress D'Arzo's tendency to keep repeating stylistic elements, expressions, ideas and narrative situations from one work to another, even over a distance of time. All the same, the evidence is more or less conclusive.

Lenzi, for her part, has linked *Essi pensano ad altro* with *Il ragazzo in città*. The novel should be identified with this latter text of which only the title remains. Quoting the letter written by Pio Schinetti to D'Arzo on behalf of the editor Garzanti on 6th July 1939, Lenzi establishes a cut-off date before which the novel must have been composed. The connection between *Il ragazzo in città* and *Essi pensano ad altro* is, in fact, suggested by indications given in that very letter:

> Nelle pagine intitolate "Ragazzo in città" vi sono immagini, notazioni, fantasie di uno scrittore giovane (tale almeno noi lo immaginiamo) che perseverando troverà la sua via. Salvo qualche momento freudiano che si potrebbe mitigare nella sua arrischiata crudezza di espressione, e tolta un'osservazione che forse non sarebbe tollerata nella stampa in quanto asserisce disperatamente che i poveri non dovrebbero avere figli, il resto potrebbe andare: c'è in sintesi una rappresentazione viva e schietta degli anni un po' squallidi e pur lieti d'uno studente povero, ingenuo, sincero, in una città universitaria; e i pensieri che salgono immediatamente dalle sensazioni, dalle esperienze, dalle riflessioni, accennano abbastanza bene all'aurora un po' grigia, benché solcata da visioni amorose, di una età che si abbandona senza riluttanze al ritmo naturale e necessario della vita. Ma come libro questo insieme di ricordi rivissuti sarebbe troppo scarso. Noi non possiamo accettarne la pubblicazione.[93]

---

[92] EP: 14; 32; 76.

[93] C: 279. D'Arzo had received a similar rejection from Vallecchi a couple of months before (cf. the letter of 22 May 1939, which is the first of Vallecchi's missives): "Egregio Signore, abbiamo ricevuto [...] il dattiloscritto di *Ragazzo in città*, e teniamo ad assicurarVi che lo abbiamo letto con simpatia e piacere, riscontrandovi doti di delicata osservazione e di sensibile scrittura. Purtroppo la nostra pratica impossibilità ad assumere nuovi impegni è assoluta e irrimediabile, perciò dobbiamo restituirVi il lavoro tanto gentilmente favoritoci. Lavoro che—consentiteci dirlo—è meritevolissimo di pubblicazione ma è, anche, di un genere così lirico e lieve (a parte la mole anche materialmente esigua) da adattarsi, piuttosto che ad una casa editrice come la nostra, a editori—come per esempio il Guanda di Modena—che possono considerarsi quasi specializzati in edizioni di volumetti, di *plaquettes* di buona e giovanile letteratura lirica" (C: 45).

Using different arguments, Lenzi arrives at the same conclusions as Macchioni Jodi, namely, that *Essi pensano ad altro* precedes *Buon Corsiero* and *Osteria*. Paolo Lagazzi has responded to the objections made to its reconstruction by suggesting "l'esistenza di una doppia stesura (una nel '38, l'altra nel '41) del *Corsiero* 'intrecciata' a un'altra, pure doppia, stesura (la prima nel '39 come *Ragazzo in città*, l'altra nel '42) di *Essi pensano ad altro.*"[94] However, such a hypothesis is not verifiable (by not being based on an actual philological comparison), while Macchioni Jodi's and Lenzi's hypotheses seem more convincing. One can nevertheless agree with Lagazzi when he affirms that "ciò [...] che più importerà, sarà ancora sottolineare il carattere dissonante, amaro (non necessariamente più 'acerbo') e più 'moderno' (non solo per motivi estrinseci) di *Essi pensano ad altro*, rispetto al *Corsiero.*"[95]

Essi pensano ad altro tells the story of the young Arts student Riccardo's arrival in Bologna to stay with Berto Arseni, taxidermist and old friend of his father's, and of Riccardo's difficulties in settling in the town. Riccardo and Arseni share a pronounced sense of difference and strangeness with regard to the reality which surrounds them. Both of them are looking for a way of escaping reality and a world which they perceive as hostile—for Riccardo this escape is provided by the violin, while for Arseni it is animals, whether live or stuffed. Staying at Arseni's house, Riccardo has the opportunity to meet and get to know a variety of people, all rather odd: Arseni's neighbours, the entertainers Nemo the trumpet player and Enrico the monkey-trainer, who will live and die to prove how good he is at training animals and entertaining dull-witted audiences. Nemo and Enrico are different from ordinary people, but display a more marked inclination to social integration than Arseni and Riccardo. There are two other noteworthy characters, Piàdeni, the violin teacher who alternates between moments of daytime rationality and outbursts of drunkenness and/or artistic/visionary exultation, and Ernestina, the stationery assistant "dalle dita sporche d'inchiostro." All these characters "si muovono un po' storditi, tra realtà e assurdo fino alla paradossale identificazione degli estremi, pur nella netta distinzione che emargina i personaggi centrali dalla massa di figure anonime del cortile, dagli 'altri.'"[96]

---

[94] Lagazzi 1992: 52 n.
[95] Lagazzi 1992: 52 n.
[96] Cucchi 1976a.

The theme of diversity and of the ensuing difficulty of social integration is no doubt central to the novel: "La gente si lamenta per niente. [...] Basta fare qualche cosa di diverso, perché cominci subito a lamentarsi. Non bisognerebbe mai essere diversi, no? Bisognerebbe pensare come la gente, allora sì".[97] Arseni "crede che le sue bestie siano tutto e che le altre cose non esistano o importino anche solo qualche cosa,"[98] while for Riccardo "il violino [...] non era [...] come per tutti gli altri uomini di terra, armonia e diletto, cioè, o qualcosa del genere soltanto: ma passeggio giornale donna maldicenza gioco e molte altre cose ancora, e forse tutte".[99] Animals and the violin assume the status of symbols of two specific, exceptional existential conditions, which are situated above the banality which characterises the rest of humanity.

Faced with complaints from neighbours about having to hear Riccardo playing the violin, often quite late at night, and about the "odore del selvatico" of Arseni's flat, Maestro Piàdeni, synthesises the sense of diversity of the young and the old man as follows:

> Essi sono diversi. [...] Essi non sono come voi, ammettete questo, e le loro bestie e il loro violino non sono soltanto uno svago o una passione ma un modo di venire su questa terra. [...] Non dovete pensarli come voi, quelli della soffitta e delle bestie [...]. Vivono al quarto piano perché è l'ultimo, ma essi vorrebbero salire anche di più, fin sopra ai tetti e le grondaie ed oltre ancora; parlano solo perché debbono farsi intendere da voi ed i gesti che fanno li fanno solo per voi, dovete credermi, in mezzo ai quali debbono pur vivere, e nessuno ha il diritto di considerarli strani o pazzi o quello che volete, perché sarebbe strano o pazzo o forse stupido soltanto un uomo come noi che alla sera parlasse alle sue bestie o si mettesse un violino sulle spalle. [...] Ma essi non sono uomini come noi, e voi potrete cacciarli magari dalla vostra casa e fracassar loro mobilio, letto, sedie. Essi non avrebbero affatto bisogno di mobilio e forse non riescono ancora a comprenderlo del tutto, ma lo usano per stare in mezzo a noi; come del resto usano la casa, perché non c'è altro luogo per dormire e suonare e toccar le bestie. Anche se li cacciate via di qua, essi si ritireranno a suonare in un quinto piano o magari in una torre d'orologio.[100]

---

[97] EP: 97.
[98] EP: 9.
[99] EP: 10.
[100] EP:101-102.

Piadeni implies that they are not quite human, "uomini solo in parte, o forse ricordi d'uomini."[101]

In reality, even Piadeni himself is different, different from the mass of humanity, but also different from Riccardo and Arseni, because he loves people (while the young and the old man are closed in by a definite sense of estrangement from the rest of the world): "Voglio bene agli uomini, alla gente, anche se non credono agli angeli e alla musica."[102] Piadeni, even though he has the gift of an extraordinary psychological and artistic sensibility (he is the one who makes it clear to Riccardo that he has a musical vocation), is looking for a certain amount of integration in his life, which he manages to achieve in part, for example as regards family affection (he has a wife). Only when he plays (and perhaps also after drinking), he becomes another, it is as if he has been transformed:

> Si adattò ancora il violino e prese l'archetto, cominciando subito a suonare. Riccardo lo vide quasi trasformarsi [...]. Né il violino sembrava ora in mano sua solo uno strano giuoco infantile un po' bizzarro, o un lavoro stravagante o grazioso di uno zingaro, come di solito invece può accadere, ma appariva necessario, indispensabile a dare un significato a tutta la persona.[103]

It also becomes easy to surmise that "quell'uomo notturno col violino fosse ancora il maestro di poco prima, anziché un uomo nuovo diversissimo, e quasi assurdo a tratti, con cuore sangue nervi differenti, o addirittura d'altri mondi e stelle."[104] Riccardo is attracted to Arseni probably because he has come from a situation of estrangement, most of all with regard to himself. For example at times

> parlava stanco e di malavoglia, intanto, e la voce che gli usciva ora di bocca non era più la sua; una voce udita altre volte, forse, in bocca di compagni o famigliari, conosciuta insomma, ma ad ogni modo non la sua. Era come se un altro, ecco, parlasse ed egli lo stesse ascoltando senza curiosità od interesse, o come se lui si fosse dimenticato delle cose e degli uomini, e di sé anche ad un tratto, e solo di quella voce si ricordasse.[105]

---

[101] EP: 102.
[102] EP: 99.
[103] EP: 96.
[104] EP: 96.
[105] EP: 10.

At times for Riccardo it is even a case of a sense of estrangement from his own body:

> Il buio [...] pareva quasi un altro elemento, e le gambe, che proprio in mezzo a quel buio s'annientavano, apparivano al ragazzo lunghe e magre, forse neanche sue, da non sapere più dove nascondere o dimenticare. E solo le sue gambe in quel momento avevano paura del buio [...] come se fossero creature vive anch'esse.[106]

The violin music frees him from the limits of contingency and cancels out the distance which separates him from himself:

> A volte non so neanche il perché mi piace la musica, parola. Forse perché mi dimentico anche di me, suonando, o mi fa l'effetto di essere al mondo solo per sentire musica.[107]

Profoundly different from others, from their neighbours, from the people who work "sette e più ore al giorno" and drink "le granatine fuori porta,"[108] Arseni and Riccardo are very similar to each other. If at times they seem to be looking for an impossible means of communication or at least to live in harmony with others, in the end such aspirations are revealed to be utopian and impossible. How can one integrate while still maintaining one's own identity? At one point, Riccardo reflects on this: "Basterebbe volere bene agli uomini, tutto è lì. [...] Non essere come quelli che sono giù in cortile, ma potere voler loro un po' di bene. Forse la soluzione di ogni cosa è proprio questa."[109] But for them the philanthropic approach is impractical. In this way their original association is cemented— for Riccardo Arseni is "non [...] un uomo solamente o [...] un amico, ma come [...] una parte anche fisica di sé. Con Arseni sempre vicino nella stanza, mai avrebbe avuto paura dei suoi pensieri."[110]

But Riccardo and Arseni's choice of lifestyle is obstructed by antagonists who can be affectionate, like Ernestina and Riccardo's parents, or hostile and violent, like the neighbours, who in the last pages of the novel reach the point of actually lynching the pair.

---

[106] EP: 25.
[107] EP: 92.
[108] EP: 106.
[109] EP: 104.
[110] EP: 105.

The female figure, in the form of the character Ernestina, plays an important role in the novel. The presence of the woman represents a reminder of concreteness and of the possibility of a more "normal" life, above all for Riccardo.[111] With her wholesome common sense, her function is to bring Riccardo back to reality, a reality from which, however, he wishes to escape. Riccardo: "Le donne a volte hanno buone idee. [...] Sanno che cosa ci vuole per questa terra: noi credo invece che non sappiamo niente."[112] Arseni does not like this attraction to the opposite sex on Riccardo's part, which he perceives as a betrayal of Riccardo's true vocation of otherness: "Gli spiaceva soprattutto quell'accenno alle donne del ragazzo e quella sua cieca speranza o fede in esse, tanto che egli se ne sentì umiliato o quasi, fino a sentirsene un po' tremare il naso. Cercò di cambiare anche discorso."[113] For Arseni "occorrerebbe essere non come la gente, e se una ragazza passa vicino a noi, solo guardarla. Magari dirle anche qualche cosa [...] ma poi quando si è a tavola, più tardi, tutto dovrebbe essere finito."[114]

So Riccardo is both attracted to and repelled by Ernestina, who becomes the "temptation" of a normal, bourgeois, mediocre life: "Desiderava solo che l'Ernestina non esistesse—neanche che mai fosse stata creata e che il suo nome non gli suscitasse più immagini o ricordi—ma soltanto ch'essa non fosse più, che non camminasse più per le strade e non pensasse. Le sarebbe stato grato di questo fino a piangere."[115] For this reason he proposes the option of a friendly but detached relationship, without excessive emotional involvement: "Vorrei che ci parlassimo anche qualche giorno e facessimo magari di tanto in tanto giri come questi, ma senza pensarci dopo e ricordarli. Credo però che non sia proprio questo che desidero, ma qualcosa del genere non so."[116] And soon after he dreams of a kind of woman-object: present when he feels she is necessary, distant when he feels like solitude: "'Mi piacerebbe non parlasse più,' gli venne fatto di pensare. 'Mi piacerebbe pensarla e sentirmela vicina solo quando io lo voglio o ne ho

---

[111] Ernestina, not a very successful or well-worked out character ("figura evanescente, quasi un fantasma", Azzali 1976b), lacking authentic dramatic depth, cannot be compared with the marchioness of *Il Buon Corsiero* (see chapter 2.5).

[112] EP: 113.

[113] EP: 113.

[114] EP:46.

[115] EP: 62.

[116] EP: 69.

bisogno.'"[117] The woman must not, however, "contaminate" the other, separate world of Riccardo and Arseni: "Ho pensato che se tu avessi parlato con Arseni, io ti avrei certo uccisa, ecco Ernestina. Ma con una calma grande, l'ho pensato, forse, neanche di questo mondo, devi credermi. Ho pensato al silenzio degli alberi, dell'acqua, e avrei voluto che anche tu fossi tutta silenzio, come loro."[118] This type of woman equates with the maternal prototype, which the child "needs": "Pensò anche a sua madre e all'Ernestina, che ignoravano in quel momento la bella notte, e s'annullavano in lei come cose dimenticate e mai esistite; o come sassi o immagini di sassi."[119]

Piadeni suffers the feminine presence, that is to say of his wife, like a "prison" to escape from, in order to take refuge in his own elitist world of art and music:

> Un uomo sente una voce di donna vicino a sé, e quella voce gli dice cose vecchie, malinconiche e forse senza senso, gliene dice ogni volta che apre bocca, e senza averne colpa, naturale, e neanche saperlo o sospettarlo; e l'uomo si ritira infine nel suo studio, ammesso che l'abbia, oppure fuori porta o dove vuole, ed allora pensa un po' a tutte le cose. Capita a molti, credo, un fatto simile. Ed infine si pensa un poco a noi, ci ricordiamo infine di noi come per caso.[120]

Another possibility of escape from women is offered to Piadeni by alcohol. He reaches a level of intoxication which precedes the self oblivion which is always obtained with music:

> Credo di aver bevuto troppo questa sera. [...] Temo di aver esagerato. Ma quando si sente una voce sempre uguale e monotona e senza tempo, bisogna pur bere qualche volta. Io credo di bere spesso, credo sempre.[121]

The style of the novel is a deliberate function of the kind of narration which the author wishes to achieve. The themes of the novel are not—at least on first reading[122]—altogether clear. Consequently, the style (language and imagery) is characterised by a strong element of semantic ambiguity, to the point that "un grande disagio 'semantico' segnerà sempre queste pagine, respingendo e invischiando, senza fine, la nostra

---

[117] EP: 70.
[118] EP: 74.
[119] EP: 96.
[120] EP: 92.
[121] EP: 93.

lettura."[123] For example, repeated and insistent use of the adverb "forse" on almost every page (and often with more than one occurrence on the same page), of negative forms and of the disjunctive conjunction "o" ("oppure") is indicative of the author's wish to suggest a concept which is fundamental in order to decode, at least in part, what happens in the novel: reality does not possess its own autonomous status of certainty; on the contrary, everything is fleeting and ephemeral. "Il reale non ha mai contorni netti, il personaggio difficilmente dà qualche barlume della propria umanità, al di fuori di una struggente malinconia, di un perenne stato di frustrazione."[124] Similarly noteworthy is the use of *verba putandi* (the verb "pensare" appears in the title itself, juxtaposed against the motif on which the whole novel hinges—otherness).

The same applies to many vague, removed expressions, which are hard to interpret, but quite convincingly play a more lyrical and evocative function than a referential one. Narration is propelled by minute description of details which the narrator's attention falls on from time to time: the plane of reality intersects and becomes confused with the plane of the imagination, thus confusing the reader. The following passage, already noted by Macchioni Jodi, is a good example of this, where, in an effort to "restituire il sapore sfuggente e impalpabile delle sensazioni per via analogica,"[125] the author describes the combination of sensations which seems to emanate from the sight of a little girl:

> Guardò allora la bambina in prima fila, vestita in maniera strana o inverosimile, come se tutto il grigio e la malinconia e l'odor morto delle chiese e dei cortili con l'erba in mezzo ai sassi, e forse anche di angoli di caserme o di distretti, si fossero posati sui suoi capelli e vestiti, e dentro lei: tanto che, nel sorridere nel parlare e nel respirare stesso, ne usciva tristezza desolata di caserma, di vespro, di domenica sera sette e un quarto; e neanche una nobile tristezza d'angelo o di cane, ma una malinconia sconsolata come può avere soltanto un uomo in riva al mare di notte e senza tasche.[126]

The technique of "fade to black," whereby, as in the cinema, an image becomes weaker to the point of disappearing totally from the scene, is employed frequently.

---

[122] For a possible hermeneutic hypothesis cf. chapter 5.4.
[123] Lagazzi 1992: 46.
[124] Macchioni Jodi 1977a: 110.
[125] Macchioni Jodi 1983a: 64.
[126] EP: 65.

Consequently, analogies and similes are numerous, often played out by making original links between distant and disparate realities. Hence "la ridda dei 'come se,' modulo troppo largamente impiegato, introducente il termine analogico spesso in alternativa ad altri ugualmente possibili, in serie disgiuntiva."[127] For example: "Nel pensare alle mani tacque un poco, come se si fosse ricordato di un particolare sfuggito, o gli venisse in mente una risoluzione o un nome." And also: "Come se tutto quello d'un tempo l'avesse fatto qualche suo compagno, o l'avesse letto lei in un libro o in un diario, o, magari, in un romanzo a dispense."[128]

The action is often propelled by dialogue, used more with a lyrical function than with a mimetic one. This is demonstrated by the frequency of hendecasyllables and alliteration: "I personaggi [...] dialogano [...] con un piglio lirico che non può non ricordare il primo Landolfi."[129] For the most part,

> lo stile [...] ostinatamente sofferto e impacciato [...] è frenato ad ogni passo da ritocchi e deviazioni, e si appoggia ad una sintassi che non ha alcuna prerogativa unificatrice, ma si lascia frantumare da una cadenza ritmica ossessivamente accentata su misure endecasillabe.[130]

Paradoxically the dialogues become striking examples of incommunicability. The two characters who understand each other, Arseni and Riccardo, base their friendship "sul non detto, sul non fatto, sul penetrante pensiero che non si esprime."[131]

Events are narrated as if filtered through memory, in a seemingly dreamlike atmosphere: "la grammatica emotiva del giovane scrittore finisce per non raccontare altro che delle vicende interiori, filtrate in asciutti schemi adolescenziali, echi vaghi e ritmi memoriali ai quali la danza affettuosa dei periodi deve quasi tutto".[132] There are times when the author's work resembles the brushstrokes of an expressionist or surrealist painter. At times his characters have reactions which seem excessive, sometimes out of all proportion to the situations which produced them. This asks the reader to search for the true meaning of what is happening, beneath the deforming

---

[127] Macchioni Jodi 1977a: 109.
[128] EP: *passim*.
[129] Barberis: 1976.
[130] Lenzi 1981a: 88.
[131] Finzi: 1976.
[132] Finzi: 1976.

diaphragm of apparent reasons. Nevertheless this final meaning remains mysterious in most cases. The reader is absorbed in deciphering meanings which are never immediate.

Another recurrent stylistic feature of the author's representational technique relates to a tendency to anthropomorphise objects and reify what is human: "un vestito triste"; "La tromba, che le pendeva da un dito dondolando, era di una pasquale lucidezza [...]. Vi si rispecchiavano [...] profili colonne il dito stesso della donna e tutto, quasi li vedesse così la tromba stessa"; "Poteva essere, poi che le cose li guardassero senza meraviglia dai muri e dai manifesti della strada"; "Il filo continuò a sussultare ancora un poco, e qualche camicia dondolò in pena sopra la ringhiera"; "Pensò anche a sua madre e all'Ernestina, che ignoravano in quel momento la bella notte, e s'annullavano in lei come cose dimenticate e mai esistite; o come sassi o immagini di sassi"; "Ella parlava senza mai guardare il bimbo sui mattoni e come ignorandolo, tanto che egli appariva, colle sue mani assurde e ancora inutili, quasi una fioritura o un germoglio del pavimento od una cosa infine soltanto sua, come la tavola la sedia od il cestino."[133]

This has been interpreted as one aspect of that flight from reality which is said to characterise much of D'Arzo's writing, albeit taking on different forms in different contexts—a determined flight from a fear of reality, a situation which has its origins in concrete biographical conditions lived in the first person by Ezio Comparoni. It is possible, therefore, to read *Essi pensano ad altro*, at least in part, in an autobiographical light. [134] Read this way, the character of Riccardo is a mask behind which the author hides himself. The condition of orphan or illegitimate child which is frequently alluded to (for example, "una tristezza vasta e pungente da figlio illegittimo o da orfano")[135] harks back to Ezio Comparoni's difficulty in coming to terms with the absence of his father. Even the context of poverty, within which the characters of the novel move, recalls the young author's own experience. Arseni and Riccardo's house seems to recall the poor house in Via Aschieri in Reggio. Even Bologna, specific placenames aside, is more reminiscent of Reggio Emilia than of the regional capital itself, where D'Arzo rarely ever went, and then only to sit exams or to attend prestigious lectures, like those

[133] EP: 19; 46; 51; 79; 83; 105.
[134] Cf. Macchioni Jodi 1976a: 110-111 and Azzali 1976b.
[135] EP: 112.

given by Roberto Longhi. Besides, at a more profound level, the "irregular" nature of his characters

> ha più di una connessione con l'esperienza autobiografica di chi si era sempre sentito un "escluso," condannato a dividere la propria solitudine con una madre dedita a pratiche stravaganti. La frustrazione che pesa sui personaggi è quella che, decorosamente, patì lo stesso scrittore.[136]

Another factor which makes a reading of *Essi pensano ad altro* so evocative is the way the novel is able to reconstruct and represent the period in which the stories take place. Its chapters reveal late 1930s Italy,

> con le sue strade con poche auto e tante biciclette "da corsa e da macellai"; i suoi "romanzi a dispense," ancora venduti casa per casa; le sue stanze "a 25 lire al mese," i suoi soldatini "dubat" venduti nei negozi di giocattoli; persino con i suoi odori, ora perduti per sempre, di "dischi," quelli a 78 giri che sapevano "di scarpe nuove nere"; e con le sue tinte: quel "colore feroce delle vecchie lamette da rasoio sparse per i quartieri popolari".[137]

This is despite the fact that these realistic details become transformed within a representation which is by no means veristic, to the point that Riccardo and Arseni's Bologna "potrebbe essere Heidelberg o Uppsala, perché è sì Bologna nel '40 o '39, eppure lo è in modo così fantastico... ."[138] Little or nothing can be gleaned of the political and social "atmosphere" of the two decades of Fascism. Apart from the author's lack of interest in politics, this is because his surroundings are always seen through the distorting eyes of the protagonist, and so the two levels of reality and hallucination intersect once more:

> le vie e le stanze di "Bologna," dunque, rifletteranno il paradosso dell'esilio: tenaci e repulsive come le pareti di un labirinto, colorate e cangianti come le superfici di una *rêverie*; strette e gremite, vaste e vuote e solenni; scintillanti

---

[136] Macchioni Jodi 1976a: 110.

[137] Barberis 1976.

[138] Bertolucci 1976. For instance, see the *incipit* of the novel: "Quando egli giunse al numero sette bis di Via Marsala, il cielo d'un color morto e compatto d'alluminio era malinconico come gli sbadigli e l'acqua delle pozzanghere, ed un po' meno dell'asfalto forse su cui i pneumatici delle macchine e dei camion davano uno strano rumore" (EP. 5).

> come bazar e *Wunderkammern*, ostili e ansiose, sospese e madreperlacee: ma sempre (in qualche modo) intessute di "senso" (o di nonsenso, è lo stesso) narrativo, mai disegnate con finalità puramente stilistiche o descrittive—anch'esse memori, si direbbe (benché all'intera distanza di una poetica—o un'ossessione—del catalogo) della lezione di un James.[139]

Essi pensano ad altro is a difficult book marked by an hermetic style which conceals rather than explains those concepts the writer wishes to bring forward. There are certain aspects of this book that must be seen as being significant. The diversity of the characters brings out the theme of existential unhappiness which, on a biographical level, is that of Silvio D'Arzo as he writes the novel, and, on a literary level, will be that of old Zelinda, the protagonist of *Casa d'altri*. *Essi pensano ad altro* is a book packed with themes which a critical psychoanalytic approach, such as the one adopted by myself in these previous pages, can help unveil. However the interest surrounding this work goes beyond such an aspect. It is, in fact, a modern book which, as I shall try to show, tackles the themes of alienation and incommunicability that affect the artist in contemporary society, from a symbolic, metaphoric and allegorical point of view.[140]

2.5. *All'insegna del Buon Corsiero*

It is easy to imagine Ezio Comparoni's joy, when, as a twenty-one year old junior teacher, he received the letter from the editor Enrico Vallecchi (dated 18th December, 1941),[141] which announced Vallecchi's willingness to publish the novel *All'insegna del Buon Corsiero*. Vallecchi knew nothing about the author—age, financial situation, not even his name (given that Silvio D'Arzo was a pseudonym).[142] This letter was the first of the long correspondence which was to continue between the editor and the writer for about a decade. The fact that Vallecchi excuses himself for his long delay in answering the letter which D'Arzo had included with the manuscript of *Il Buon Corsiero* seems to indicate that the novel had been drafted some months before. Also,

---

[139] Lagazzi 1992: 49.

[140] This will be made clear in a comparison between D'Arzo's *Essi pensano ad altro* and Pirandello's *I giganti della montagna* (cf. 5.4).

[141] Cf. C: 46.

[142] Cf. Lenzi 1995: 137.

the young writer's reaction to this good news would have been even more enthusiastic given that he had been collecting a whole series of editorial rejections. Attilio Vallecchi himself, Enrico's father, had returned the typescript of *Ragazzo in città* —as had Pio Schinetti on behalf of Garzanti—identifing "doti di delicata osservazione e di sensibile scrittura," but also highlighting a quality which was altogether too "lirico e lieve (a parte la mole anche materialmente esigua)" for it to be included in the publisher's catalogue (letter of 22nd May, 1939).[143] As has already been mentioned above, this work would come out posthumously in 1976 in the version entitled *Essi pensano ad altro.*

Enrico Vallecchi's letter ushered in a period marked for D'Arzo by plans and sketches for new narrative works, punctually submitted to the editor (on 23rd March, 1942 D'Arzo sent Vallecchi the manuscript of *L'osteria*).[144] This activity straddled the printing of *All'insegna del Buon Corsiero* and its publication (which occurred in January 1943, even if the book was dated 1942).

These are the war years: D'Arzo's time is taken up with military service at Canzo (Como) and then at Avellino, in the officers' school from 20th January until 28th August 1943. The difficulties bound up with the period (frequent allusions to which can be found in the letters to Vallecchi) explain the fact that Enrico Vallecchi was only able to offer D'Arzo the publication contract quite late, in his letter of 19 May 1942.[145] On 18th January 1943, Silvio D'Arzo was to receive the first two copies of the book.[146] Seeing the volume with his name printed on the front he felt "una gioia quasi fisica" and declared that he did not know how to thank the editor.[147] *All'insegna del Buon Corsiero* was destined to remain the only book the author was to see printed in his lifetime—if we omit the collections *Maschere* and *Luci e penombre*, written in his youth, but to which D'Arzo's correspondence with Vallecchi makes no reference.

Il Buon Corsiero is an eighteenth-century inn, set in a similarly imprecise region yet which certain clues scattered through the text would seem to indicate as the Veneto. A young marchioness, "gran dama abituata alle cortesie e agli omaggi,"[148] stops at this

---

[143] Cf. C: 45.

[144] D'Arzo's letter has been lost, but Vallecchi's answer remains, dated 28 March 1942 (cf. C: 48-49).

[145] Cf. C: 51.

[146] Cf. C: 70.

[147] Cf. the letter of 20 January 1943 (C: 70-71).

[148] BC: 23.

inn with all her entourage (including the lackey-poet Androgeo), during a voyage which is supposed to take her to a meeting with a high-ranking prelate, whom she must visit on behalf of her husband, who has had to leave in great haste having been nominated ambassador to Parma.

The inn is enlivened by the usual crowd of waiters, kitchenhands, clients and travellers, but also by the proximity of two extraordinary concomitant events: the marriage of the innkeeper's daughter Mirandolina, and a display by a tightrope-walker, who crosses the town square suspended in mid-air. This latter event excites great curiosity and brings in many people from outside who wish to witness the amazing spectacle. The presence of the Tightropewalker ("Funambolo" with a capital 'f' from here on, as in D'Arzo's text of the same name) at the inn and in the village sets a whole series of strange and inexplicable happenings in motion: whenever he appears a strange silence falls over people and things; Lauretta, the innkeeper's other daughter, virtuous and blameless in the beginning (for whom the groom Lelio feels love which she probably reciprocates) agrees to meet the out-of-town visitor at night; all at once, an ever diligent and god-fearing child is transformed into a little thief. The Tightropewalker finally begins to perform his feat, when no sooner does he put his foot on the wire than it breaks and he falls to his death. It was Lelio who had cut the wire with a knife out of jealousy. Even so, the crowd is convinced that the Tightropewalker did not die, to the point that many even state that they have seen him appear here and there. He actually does meet Lauretta and even Lelio, and he suddenly appears on the set of the little theatre which has been set up in the inn, under the direction of Androgeo, to celebrate Mirandola's wedding. At that point Lelio has no more doubts—the Tightropewalker is the devil. Encouraged by Lelio himself to give chase, the people leave in pursuit of the mysterious Tightropewalker.

But a rapid summary of this kind is of little significance, because the fascination and the meaning of the novel rest on silence and waiting, on seemingly marginal facts and on subtle changes in the psychology of the characters. What is required then is some effort to go more deeply into the imaginative and thematic fabric of the book.

The Tightropewalker's arrival at the inn is a mysterious event, fraught with unexpected outcomes. That is true despite the man's ordinary external appearance, whether from the point of view of his dress or behaviour:

> Vestiva infatti una casacca color viola pallido, ravvivata qua e là da qualche fronda argentea ai paramani: e, come in chiunque non fosse servo o bottegaio, dai calzoni di seta gli pendeva un'esile spada d'oro e argento, che appariva però in lui non necessaria, come negli altri uno stocco od un bastone, ma niente più che un fragile e indovinato ornamento al suo vestito.[149]

All the same his status of "Other," of striking difference, is immediately and almost unconsciously perceived by nearly everyone. Indeed, his presence turns people's lives upside down, producing unexpected effects which disrupt the normal pattern of interpersonal relationships.

One of the stableboys at the inn, Lando, sent on an errand by his master to get wood in town, comes back empty-handed, all excited by the talk of the next show. Mere sight of the Tightropewalker, or more precisely, "il solo sentore" disturbs the Marchioness deeply. Although the purpose of her journey was to visit an elderly bishop, the noblewoman finds herself distracted to the point of being unable to focus on the saintly and familiar figure of the cleric. The thought of the good shepherd of souls does not inspire her with the usual serenity. So she decides to cancel the planned meeting:

> La figura del vecchio prelato questa volta non riusciva a delinearsi precisamente in lei: e, per quanti sforzi ella facesse, nessun antico ricordo o prossima speranza di buone ore passate nel palazzo giungeva a darle la benché minima consistenza. Lo sgomento infatti che l'aveva presa all'entrare del Funambolo, infiltrandosi subito inquietante, le impediva ora di ricordare la serena figura del buon vescovo e di riudire quella sua voce singolare che sembrava accennare non a cose, ma solamente a immagini di cose.[150]

Even Lauretta, visited at night by the Tightropewalker who climbs up the ivy to her window, feels similar difficulty concentrating on the mental image of her beloved Lelio:

> Anche l'immagine di Lelio, che altre volte bastava a fugare subito da lei il ricordo di una giornata piovosa, un poco triste, o ad addolcire il suo risentimento per un ingiusto rimprovero subìto, anche l'immagine di Lelio, in quei brevissimi secondi che ella si sforzava di ricostruirla davanti a sé accanto allo specchio, le appariva ora una povera cosa d'altri tempi.[151]

---

[149] BC: 36.
[150] BC: 45.
[151] BC: 50.

When she meets the Tightropewalker at night, the girl is even bolder and more courageous than usual. The thought that her father might catch her talking to the man does not cause her the slightest apprehension: "come se quanto le stava accadendo in quel momento non fosse né colpevole né innocente, ma nient'altro che una cosa inevitabile."[152]

Unseen by them, Lelio witnesses the meeting between Lauretta and the Tightropewalker. He does not intervene, but feels bitterness, which is more than the simple irritation of feeling betrayed, and which is the first indication of his gradual understanding of the Tightropewalker's true nature:

> Avvertì subito una vasta amarezza per il sangue, come se l'aria stessa fosse amara, e gli entrasse ora nel cuore respirando: o come [...] quando il filo di un aquilone si spezza all'improvviso e la cometa affonda in mezzo al cielo. Ma [...] Lelio rimase lì sotto la luna avvertendo soltanto quell'amaro che adesso gli pareva essere entrato e palpitargli in gola come la scorza giovane del salice.[153]

The element which constantly characterises the Tightropewalker is silence, that silence which is produced all around him wherever he goes and at every appearance. The motif of silence is ever-present in D'Arzo's writing presented from different angles.[154] As Elisabetta Baccarani has properly observed:

> Mai, in ogni caso, il silenzio è semplicemente assenza di rumori [...]. Il silenzio non è mai determinato per via negativa, tanto che silenzio e rumori ('altri rumori', verrebbe da dire) spesso coesistono nel medesimo spazio sonoro. Mai il silenzio è presentato come conseguenza dello spegnersi dei suoni: nato dalle cose stesse, acquista via via tale consistenza fisica che risulta impossibile

---

[152] BC: 51.

[153] BC: 48.

[154] "Sul silenzio nelle storie di D'Arzo [...] si potrebbero scrivere pagine e pagine [...]. Il silenzio, ora abitato ora disabitato, ora misterioso ora rassicurante, a volte viene disperatamente cercato da chi non riesce a sostenere lo stordimento della chiacchiera o non sopporta più la voce stessa del suo interlocutore; altre volte, poiché mette a nudo, lascia trasparire [...], diviene opprimente, causa un disagio intollerabile e si fa di tutto per interromperlo: si inseguono i rumori, si parla senza fermarsi, non importa di cosa. C'è poi un silenzio "comunicativo," come quello che unisce Stresa e Ladi..." (Baccarani 1996: 77).

> ignorarlo; solo allora, talvolta, gli altri rumori cessano perché ci si ferma ad ascoltarlo.[155]

This also applies to the silence which almost exudes from the mysterious Tightropewalker.

The very first evening that the Tightropewalker arrives at the Buon Corsiero Inn (the action spans two days), a strange, surreal silence, which seems almost to emerge from objects, is noted:

> Quel cicaleccio, quell'animazione, quel così fitto e vario chiacchierìo [...] non saliva più dal cortile [...] e [...] non una sola parola o anche un solo tinnire di bicchieri ricordava più la gente e la vita del cortile. [...] Al suo posto, invece, era subentrato uno strano, particolarissimo silenzio che sembrava nascere e salire via via dalle cose stesse, dai sassi, dalla strada, dalla pianura circostante forse, come la prima nebbia verso sera: una cosa concreta, in un certo senso, che pigliava gli uomini e le cose, e li immergeva e giungeva quasi a turbare, a certi tratti. Anche il gracidìo delle rane nella vasca aveva perso ormai tutto quel che di meccanico, di cosa fatta da uomo, magari di giocattolo infantile, che gli è particolare, per diventare una specie di modo del silenzio: accresceva infatti il silenzio sulle cose, o, piuttosto, lo faceva comprendere anche meglio.[156]

It is a silence with a quality all of its own

> che continuava ad avvolgere le cose, a nascere dalla campagna, dai colli, da ogni cosa e a dar loro infine un senso sconosciuto, mai supposto, sì che il guardarsi attorno oltre la luce dei candelieri e fra i grappoli d'edera e di glicini era come fare una continua scoperta che dava a tratti un senso miracoloso di sgomento.[157]

It is an almost metaphysical silence, which thrusts people and things into a dimension which is not human (the marchionness, deeply immersed in it, shows fear "di sentire parole umane").[158]

This silence compromises the usually positive quality of relationships between people (and also for this reason appears more and more like something which emanates directly from the Tightropewalker). It is this very silence which prevents Lauretta from looking after Lelio (a short time after which she is visited by the Tightropewalker).

---

[155] Baccarani 1996: 77.
[156] BC: 30.
[157] BC: 31.

When the Tightropewalker comes into the inn, the few words he utters lose all meaning, convey nothing in the silence which is clearly connected with his arrival:

> Le parole, intanto, che fino allora avevano reso intima e familiare quasi come una grande casa la locanda, adesso si andavano lentamente spegnendo, rotolando di bocca in bocca agli avventori quasi che fossero sempre le medesime. Qualcuna, poi, che uscì sola e incerta da un sottufficiale doganiere e vagò per un attimo nella sera, un poco inquieta, parve non accennare nemmeno a cose o ricordi o sentimenti.[159]

Even time itself seems stopped, suspended:

> Quello però che maggiormente colpiva in tutto questo era la sensazione, provata per qualche istante dai presenti, che il tempo avesse cessato di scorrere attorno a loro e sopra la locanda, e che solo intorno, al di là del cancello di legno e del ruscello e, ancora un poco più in là, nella campagna, continuasse ancora a fluire a calme onde.[160]

Only when the Tightropewalker moves away does silence change its register, its timbre, to become a more human silence:

> Adesso il cortile [...] era caduto di nuovo nel silenzio come nel suo elemento naturale. Un silenzio però che si intuiva subito diverso da quello che aveva quasi portato con sé il Funambolista: umano, ecco, un silenzio dirò come abitato, dal momento che s'intuiva che, oltre il porticato, al di là delle finestre e dei balconcini verdi d'edera, uomini stavano sia pur dimentichi vivendo. Anche il rumorìo di cucciolo che lappi il latte che il ruscello faceva a tratti contro le rive e qualche pietra, qua e là affiorante come un ricordo a fior dell'acqua, erano qualcosa di vagamente, di dolcemente umano e confortante.[161]

But the strange silence associated with the presence of the Tightropewalker can once more be heard (if this is the right expression) when he enters the stables where the servants of the inn are playing dice: "si era venuto creando attorno a lui uno strano, particolarissimo silenzio: ma più vasto e più concreto, ecco, che se tutti avessero ora

---

[158] BC: 30.
[159] BC: 35.
[160] BC: 35.
[161] BC: 37.

lasciato la rimessa."[162] When the Tightropewalker enters, everyone feels the same unease, "perché ognuno veniva via via voltandosi verso la porta aperta della stanza, alla maniera di chi sente chiamare il proprio nome."[163] The scene closely recalls the episode of Christ calling St Matthew (besides in the Gospel itself, also in Caravaggio's superb painting), but here it is not a case of the Messiah, but rather, as progressively becomes clear, the exact opposite (and perhaps even this detail is intended, by the author, to be a veiled and inverted allusion to the real nature of his character). And again, revealed progressively "un silenzio come d'altri mondi"[164] greets the start of the Tightropewalker's show in the square, while the shout with which he falls to the ground is also like "un modo o un aspetto del silenzio."[165]

But how do the people react to the Tightropewalker's unusual presence? The patrons and servants of the inn and the inhabitants of the village make their way to the show as if hypnotised, happy with an almost childish happiness, shared by rich and poor, nobles and commoners. In fact, another effect produced by the Tightropewalker is a subversion—if only temporary—of the social order, of social divisions (as in the carnival): "Dal momento che l'attesa dell'imminente miracolo sul filo, dando a tutti la stessa contentezza esuberante e quasi infantile a certi tratti, e, a certi altri, la stessa ansiosa impazienza di vedere, veniva a livellare in un certo senso conte e sguattero, svelandone l'identica natura."[166]

In the general enthusiasm, the Tightropewalker's sole antagonist is Lelio. The young groom, perhaps because he loves Lauretta (who right from the first evening seems to be the target of the Tightropewalker's lust), begins to regard the man with suspicion and mistrust right from the outset. In Lelio's eyes, his show produces the effects of a "sciagura collettiva."[167] Then, calmly and decisively, he hatches the plan to kill him. He gets the idea from the braggart servant Sertorio, who made threats against the Tightropewalker after being beaten by him at dice in a humiliating way: "Le parole di Sertorio gli giunsero così come un invito, o, meglio, un dono."[168] With a kitchen

[162] BC: 65.
[163] BC: 65.
[164] BC: 97.
[165] BC: 98.
[166] BC: 95.
[167] BC: 94.
[168] BC: 70.

knife hidden in his pocket, he makes his way to the show. For Lelio this action is a necessary mission. For this reason he does not feel the slightest twinge of remorse:

> Di rimorso [...] non era neanche il caso di parlare, poiché il Funambolista non gli era mai apparso come un uomo, ma come un lontano ricordo d'uomo, caso mai: e, nel tagliare il filo sul quale quello attraversava il vuoto, non gli sarebbe parso di far precipitare e morire un uomo sulle pietre, ma di spegnere in mezzo all'aria qualcosa come un ricordo un poco strano. Non di più.[169]

His march towards the square is described as "lento e fatale"[170] and his feelings of responsibility, or even fatherliness, towards Lauretta give him an undreamt degree of serenity, even though he is about to commit murder:

> Il pensiero [...] che Lauretta era ancora all'oscuro di ogni cosa e che egli avrebbe da solo affrontato quel pericolo, gli dava un senso come di paternità, o meglio, quella sensazione di non più umana leggerezza, di distacco dagli uomini e le cose, che dà alle volte il disinteresse più assoluto.[171]

Despite having only a vague and unconscious impression of the Tightropewalker's true nature, Lelio feels he must "save" Lauretta (although he can neither explain or name the danger), and that he must commit the murder for himself and for others, for his own good and for that of his neighbours—becoming, as such, the "saviour." [172]

In Lelio's eyes, and the reader's, the Tightropewalker's true identity is revealed bit by bit, in accordance with carefully handled suspense. Initially a whole series of clues work towards surrounding the figure with an aura of mystery. He knows things which he should not (or more simply could not) know, he can tell what people are thinking as they speak to him. The fleeting aspect of his character is established by the ambivalence of his words and gestures. As Emanuele Trevi writes,

> l'assenza di ostilità nel suo comportamento, lungi dal rassicurare i testimoni del suo passaggio tra gli uomini, li rende ancora più inquieti: perché i mortali possono amare oppure odiare, ma non tollerano le oscillazioni del significato, le

[169] BC: 70.
[170] BC: 81.
[171] BC: 88.
[172] BC: 103.

> figure capaci di rimanere sospese su molteplici possibilità di interpretazione, come su una fune lanciata da un capo all'altro di un abisso.[173]

His fascination and mystery, therefore, is rooted in his ambiguity.

Subsequently a negative assimilation of the Tightropewalker to an angel appears (angel "in reverse," therefore). Lauretta, it is stated, believes in angels:

> Era di quelle che credono negli angeli e che mai si domandano il perché delle grandi ali bianche o rosa che si legge debbano avere oltre la schiena, per il fatto che a volte li hanno visti, seppure di sfuggita, guardare dagli ulivi le giovani lavandaie lungo i fossi.[174]

For her, just as an angel is an angel, so a tightropewalker is nothing more than a tightropewalker; consequently she is the one who is least amazed by the new presence. If it was not for the fact that—she cannot help noticing—"era entrato assieme a lui un senso così fondo, così vasto, ed a tratti perfino un poco amaro, d'inquietudine che gli angeli non portano di solito con sé."[175] It will be the Tightropewalker himself, in his conversation with Lauretta and Lelio near the fig tree by the parish church (in parentheses, the tree cursed by Christ), to allude to a possible fall, which overwhelms the girl with dismay (precisely because "il Funambolo le era apparso sempre in quella serenità quasi sconcertante che hanno appunto gli angeli di campagna che guardano dai gelsi le lavandaie lungo i fossi").[176] Lelio works out the true identity of the man for the first time in the course of the same meeting. At that point "ricordo e riflessione diedero un nome esatto a quell'Uomo in viola accanto all'albero, e agli avvenimenti che a lui si collegavano."[177] In reality, at that point, the reader (should he or she wish to persist in finding a rational explanation for the events related) begins to doubt that the Tightropewalker really died falling in the square, because at the time it had not been stated explicitly (all that had been mentioned was "[un] urlo lungo e solo.")[178] The reader will know with certainty only some pages later, when the word "cadavere"[179] will

---

[173] Trevi 1995: 117.
[174] BC: 52.
[175] BC: 52.
[176] BC: 104.
[177] BC: 105.
[178] BC: 98.
[179] BC: 112.

be used for the first time. A short time before, the kitchenhands of the inn had spoken of a "corpo insaccato" picked up off the paving, but death had not been unequivocally certain.

Even after death (at least so it seems) the Tightropewalker continues his pursuit of Lelio, obstructing his plan to leave the inn by causing strange mishaps, in which the young groomsman thinks he recognises "la volontà intelligente e potente di qualcuno."[180] The definitive revelation of the Tightropewalker's true nature comes during the show produced by Androgeo at the inn (in opposition to the Tightropewalker's show). The Tightropewalker intervenes in the performance, unexpectedly breaking the calm predictability of the script, creating havoc, confronting the actor with facts that only he could know about: "con lontana serenità e naturalezza, gli andava accennando a fatti e circostanze, non solo esulanti del tutto dalla recita, ma di cui, e a voler essere sinceri non a torto, credeva d'esser l'unico a sapere":[181] "l'attore, senza curarsi più della felice continuazione della recita, ad altro non pensò che a cercar d'interromperla al più presto [...] quando il grido, che tutti si aspettavano da lui, venne invece dal fondo del cortile."[182] This time, the person who shouts is Lelio. In the "acoustic space" of the *Buon Corsiero*, Lelio's shout, true cathartic scream is opposed to the "urlo lungo e solo" of the Tightropewalker who falls onto the paving of the square. Lelio's shout condenses "con una coerenza e spontaneità quasi terribili collegandosi sovrapponendosi fondendosi il ricordo del colloquio notturno sul balcone, quello dell'apparizione sul fico del Funambolo e il racconto sgomento del canonico"; then Lelio senses "di colpo una cosa o forse tutte."[183] Lelio's shout is "quasi folle,"[184] but of a kind of madness which is "God's madness": Lelio is a "madman of God," that is, a mystic, a man possessed, a prophet, to the point that, shouting as loud as he can: "È il Diavolo!," "tranne quelle sue parole d'accusa contro l'Uomo" ("Uomo," "Funambolo," or "Funambolista" starting with a capital letter all the time), everything appears to him to be "meschino e trascurabile."[185] So taken is he by his own mission that all the rest takes second place, even the risk and fear of not being believed. But his

[180] BC: 117.
[181] BC: 129.
[182] BC: 130.
[183] BC: 131.
[184] BC: 131.

voice is "[una] voce affatto nuova," the voice of the prophet whom the people are ready to recognise and follow in the chase of the Devil which begins in the hills where the Tightropewalker has fled.

The only ones to remain to one side, out of the general furore, are the women Lauretta and the Marchioness, dazed and lost in a premonition which is both pleasant and unsettling: "si andavano convincendo sempre più di avere immaginato da tempo tutto questo e che sempre, negli anni che verrebbero, in dolci acque e lune amichevoli e speranze le avrebbe soccorse il mesto sorriso del Funambolo."[186] That smile which, on their first meeting, had reminded Lauretta of "quei tristi, antichi uomini con barba, in sasso grigio, posti sui muri delle case d'angolo."[187] As Anna Luce Lenzi puts it, this is how for the two women "l'odore di dannazione che aveva sùbito aleggiato intorno a lui [...] si rarefà e si disperde in ricordo, si sublima in vaga nostalgia del suo ambiguo sorriso, della sua implorante solitudine."[188]

After the Tightropewalker, therefore, the most important character in the scheme of the story is, of course, Lelio. In both characters (protagonist and antagonist one could say) criticism has recognised a kind of double *alter ego* of the author himself. Mario Lavagetto has spoken of "una segreta tentazione all'autobiografia" on the part of the author of *Il Buon Corsiero*.[189] On one hand, as Lenzi writes:

> il Funambolo [...] restava trasposizione del suo desiderio di centralità e dominio, nella consapevolezza di una irrimediabile solitudine: figura senza legami—né padre, né figlio, né amante –, fatto per volteggiare sugli uomini, alto e imprendibile sulla piazza promiscua acclamante, e poi, caduto a terra, compassionevole corpo scomposto;

on the other hand:

> Lelio, il giovane, onesto staffiere, il solo che via via decifra e neutralizza l'"Uomo in viola," l'Avversario. È un'altra figura di solitudine, un altro "doppio," Lelio che ha i piedi sulla terra, l'amoroso che non sa salire i tralci che conducono ai balconi notturni e segreti, l'anti-funambolo che si assegna il

---

[185] BC: 131.
[186] BC: 133.
[187] BC: 51.
[188] Lenzi 1995b: 142.
[189] Lavagetto 1961: 52.

> compito di liberare gli uomini dalla presenza fascinosa e dolcemente venefica del Perturbatore, condannando se stesso alla colpa e all'esilio,[190]

the shy Lelio (*versus* the bold Tightropewalker), in the grip of "timidezza invincibile,"[191] one of those shy characters who close themselves in on themselves, into a world which they invent as circumstances require, in other words "che, non potendo voler bene ad un mondo troppo preciso e solido per loro, se ne costruiscono o ne ricordano qualche altro."[192]

Apart from being a symbolic projection of an aspect of the author's personality (which to a certain extent could apply to every literary creation), the character of the Tightropewalker has roots in a collective imagination which is double-sided, both learned and popular. Not only has the term "angelismo alla rovescia" been used, with reference to the "angelismo" of the Italian narrative around the 1930s, [193] but D'Arzo actually seems to have reincorporated, more or less consciously, a motif that the Fathers of the Church, from Tertullian to Augustine, were very fond of, that is, the identification of the Devil's most potent wiles with the numinous quality of theatrical performance. It is the same idea as in a Russian novel written at about the same time as *Il Buon Corsiero*—Mikail Bulgakov's *The Master and Margarita* (which came out posthumously in 1966-67). Emanuel Trevi writes:

> Il grande spettacolo di magia organizzato da Woland e dai suoi scaltri assistenti al Teatro Variété di Mosca mette in scena, proprio come l'esibizione del Funambolo nel *Corsiero*, la stessa tremenda possibilità d'interpretare la vita come se nulla in lei avesse un significato. In Bulgakov, l'epifania teatrale del Nulla si incardina dentro una delle macchine narrative più baroccamente complesse della letteratura del Novecento; nel romanzo di D'Arzo il semplicissimo spettacolo del Funambolo è l'unico vero accadimento di un libro che sembra voler fare a meno di qualsiasi complicazione della trama.[194]

Other literary and artistic references associated with the character of the Tightropewalker have been pointed out by Luciano Serra:

---

[190] Lenzi 1995b: 142.
[191] BC: 31.
[192] BC: 33.
[193] See chapter 5.1.

> Si pensi anche all'iconografia: ad esempio il *Pulcinella che al circo fa l'equilibrista su una corda* dipinto da Giovan Domenico Tiepolo in una Venezia declinante. E non è un caso che venga riproposto tra le illustrazioni di quel libro vivissimo che è il *Portrait de l'artiste en saltimbanque* del grande studioso svizzero Jean Starobinski, nel quale si dice che saltimbanco e clown sono state le immagini iperboliche e volontariamente deformate che gli artisti si sono compiaciuti di dare di se stessi e delle condizioni dell'arte. Si pensi a Joyce che si proclamava gran *joker* dell'universo. Bertolucci ha parlato di Mozart;[195] io vorrei operare un accostamento molto suggestivo col pittore francese Antoine Watteau, morto giovane come Comparoni/D'Arzo [...]. Watteau dipinse l'insegna della bottega *Au Grand Monarque* del mercante di quadri Gersaint; Watteau ha sfumato le immagini di un'incantata felicità fra il gioioso e il malinconico nell'*Imbarco per Citera*; Watteau ha dato la realtà di ambiguo struggersi, di feste galanti e mondo teatrale, di civiltà cromatica nelle vibrazioni della luce (e si osservino i colori del *Buon Corsiero*), e ha rivelato che la realtà è solo un supporto con l'esterno e che la profondità dell'esistenza sta nel sogno, nell'evasione. È dunque fuori dal mondo storico un Watteau? Non sono forse ricordi, come i personaggi di D'Arzo, il suo *Indifferente* e soprattutto il suo *Mezzettino* e il suo *Gilles*? L'invito al sogno, al raccoglimento, al momento della solitudine e della tenerezza che Watteau ha saputo darci con Mezzettino che suona con il capo sognante reclinato e con Gilles che campeggia trasognato nel biancore del suo abito sono precorrimenti dei personaggi darziani: il Funambolo che è l'Uomo in viola, Androgeo, Lelio. La favola aerea del Watteau si trasmette nell'incantesimo aereo (e non angelistico) del primo romanzo di D'Arzo.

Still with regard to Watteau, Serra goes on to a historical explanation for D'Arzo's choice:

> E, come in Watteau c'era la consapevolezza di una frattura fra sogno e realtà, così in D'Arzo c'è la consapevolezza della frattura fra mondo giovanile e momento storico: siamo nel 1942, quel mondo arcadico non è possibile se non nel sogno e, proprio per questo, diviene motivazione storica, ricordo, distacco umido di struggimenti, turbamento.[196]

For Roberto Barbolini the Tightropewalker has origins in Stevenson (in particular, *Treasure Island*):

> Quanto al suo [scil. *di D'Arzo*] Long John Silver, lo individuerei senz'altro nel Funambolista di *All'insegna del Buon Corsiero*. Il pirata cammina su una gruccia, il funambolo su un filo: entrambi riluttano comunque a tenere i piedi

---

[194] Trevi 1995: 117.

[195] Cf. Bertolucci 1978 (my note).

[196] Serra 1982: 10-11.

per terra. Long John Silver ha, come Stevenson, il dono ineffabile della sprezzatura portata "al suo limite più secolare," quello che ne fa una dote dell'avventuriero e del suo fratello sedentario: lo scrittore. E la sprezzatura, questa aristocratica forma di leggerezza letteraria, da Cavalcanti scavalcante le tombe, appartiene anche al Funambolista di D'Arzo, perennemente tentato, come l'artista-saltimbanco studiato da Starobinski [...], da un calcolatissimo, sorprendente "balzo nell'assoluto". Eccolo arrampicarsi fra l'edera e il glicine, "ma agilmente, leggerissimamente arrampicarsi," quasi le sue mani e le sue gambe possedessero una loro speciale, istintiva intelligenza [...]. Solo un piede saldamente appoggiato su una sottile cadenza d'inganno può davvero incamminarsi, seguendo il Funambolo, sulla strada della leggerezza letteraria.[197]

In this densely interwoven fabric of references, it is perhaps worth mentioning Jean Genet's *The Tightropewalker*, dedicated to Abdallah Bentaga, a young tightropewalker of Algerian origin—despite the fact that this work comes after *Il Buon Corsiero* chronologically. There the figure of the tightropewalker coincides with that of the artist *tout court*, isolated in splendid solitude.

However, apart from literature, D'Arzo knows how to use a whole series of elements which derive from the popular culture and folklore and which he knows can be recognized by a competent reader. The setting of the inn, for instance, is a place which is a genuine presence, even physical, in a popular context (it also recurs in literature, to mention just two names, for example, in Goldoni and Henry Fielding).[198] As regards the figure of the Tightropewalker and his "popular " roots, Strohschneider's tightropewalking exhibition in Reggio Emilia in 1930 was still alive in people's memories when D'Arzo wrote the novel. [199] Marino Biondi also recalls another episode: "Sul quotidiano reggiano "L'Italia Centrale" del 20 maggio 1910, si dà notizia di un'esibizione a Perugia, davanti a frotte di campagnoli, dell'Arturo Volante, considerato dal pubblico un figlio del diavolo."[200] Evidently this purportedly magic-hellish-demonic nature has passed from the popular figure of the tightropewalker and acrobat to D'Arzo's character.

---

[197] Barbolini 1988: 99-100.

[198] For the latter, cf. Calabrese 1992: "L'unico precedente letterario che deve esser stato senz'altro presente al nostro D'Arzo è costituito dal *Tom Jones*, un'opera instancabilmente trascorsa dalle immagini della locanda e dalla carrozza, metafore della teatralità dell'esistenza e insieme dell'universo romanzesco" (127).

[199] Cf. Lenzi 1980b: 58.

[200] Biondi 1992a: 75-76.

So two distinct sides, cultivated and popular, sustain the complex interplay of cultural references at work in *Il Buon Corsiero*. And if the figure of the Tightropewalker participates in both, the character who most directly harks back to the "learned" world of literature, and to "literary society" is Androgeo, the Marchioness's poet-lackey. On reaching the inn, he passes his time in contemplation of the landscape ("sporto dalla carrozza fino al busto, era tutto intento a guardare la corona di colli sparsi attorno senza minimamente curarsi e forse accorgersi della sua posizione scomodissima"; "ammirava i prati e la campagna nell'azzurro, senza curarsi d'altro pensiero o sogno o fantasia"),[201] he stays absorbed in his observations for a long time at night, completely taken up by the sight of a white toad which he watches in the courtyard of the inn. "Distrazione" is a constant aspect of his character: "quel suo sprofondarsi del tutto nel sogno o nel ricordo di una cosa, che il Marchese soleva chiamare scherzosamente 'la poesia.'"[202] He threatens to leave the Marchioness's service if she does not give her consent to delaying her departure in order to allow him to organise preparations for the play. He represents the prototype of the poet and man of letters taken up completely by literature, body and soul. A figure, then, which ought to have pleased D'Arzo, who (before hearing the call of true-life stories) was also captivated by that Arcadia of which *Il Buon Corsiero* itself can be called a representative example.

Yet the author's subtle irony is at work on the character of Androgeo, and in particular on eighteenth-century literary society (but perhaps the reference beneath this is the one contemporary to D'Arzo). An example is when an improbable meeting between Androgeo and Cavalier Gasparo Gozzi in person at the "Sapienza" Café is referred to in a flashback. The latter had judged the poet-lackey's verse to be by no means "disprezzabili, benché qualche volta apparissero un poco tiepidi, un po' freddi" and had advised him to "guardare un poco più dentro alle cose."[203] It is for this reason that Androgeo looks at the toad with such maniacal attention. In any case, Androgeo will spontaneously abandon one of those literary salons (which will be his last), after some debate on the part of the narrator on the suitability of a simile in one of Androgeo's poems, where he had compared the Marchioness's hair to the dark blue

[201] BC: 23; 25.
[202] BC: 26.
[203] BC: 41.

wing of a crow. An aside to the reader on D'Arzo's part or a somewhat cryptic statement of poetics? The question is destined to remain unanswered.

In fact there is a page of the novel which is extremely important in this sense, but which leaves a rather broad margin of ambiguity as to the real intentions of the author. D'Arzo briefly takes leave of eighteenth-century make-believe and addresses the reader —as if in a theatrical aside or in a real apostrophe—anticipating all possible hermeneutic hypotheses:

> Ora, qualcuno che abbia seguito attentamente lo svolgersi di quest'avventura terrena d'altri tempi, osservando come le peripezie di Lelio, Sertorio, Lauretta e la Marchesa fossero indissolubilmente legate alla presenza ed ai casi del Funambolo, e che, sebbene in misura minore senza dubbio, anche tutti gli altri ne risentissero e non poco, con tutta probabilità potrebbe da solo giungere a notare come Androgeo soltanto abbia mostrato una indifferenza assoluta pel Funambolo, conservandosene in tutto indipendente: e di qui essere indotto a concludere, magari, che questa singolare figura di lacchè [...] oltrepassi i limiti, per dir così, di una natura umana ed entri in quelli del simbolo, piuttosto. Che cioè non si tratti di un uomo strano solamente, dall'aspetto a volte leggiadro a volte goffo, e che questo, ecco, non sia più che una maniera umana per svelarsi, o un pretesto anche, se si vuole, per poter meglio manifestarsi agli uomini: ma che in realtà vi si nasconda o vi si adombri la Poesia stessa o l'Arte o cose simili.

But dealing with such a wily, experienced hypothetical reader, D'Arzo wants to clarify things straight away:

> Se qualche lettore, come si diceva, è giunto infine a questa conclusione e vorrebbe in cuor suo esser soccorso da affermazioni più attendibili, cioè nostre, noi siamo in questo caso costretti a ricordargli come la narrazione fin qui esposta non sia più che una cruda e nuda cronaca, e che, di conseguenza, non se ne possa alterare il valore in nessun modo con giudizi e, Dio guardi, una morale. Gli si potrà dichiarare tutt'al più che questa sua interpretazione sul mite e goffo Androgeo—come altre analoghe che egli potrà aver formulato dentro sé—non si debba senz'altro escludere o scartare: badando però al tempo stesso a ricordargli come quella di voler intravedere in particolari circostanze, in casi, in uomini che si distacchino appena dalla norma, il senso oscuro dell'allegoria, sia una tendenza molto diffusa nei lettori: una tendenza e quasi un bisogno, qualche volta.[204]

[204] BC: 124-125.

There are those who have criticised this authorial intrusion at the end of the book on aesthetic grounds, maintaining that apart from being superfluous, it constitutes "una frattura di quell'unità fantastica così gelosamente costruita nel racconto."[205] In general terms, this observation is understandable, even taking into account the ironic stance which the author takes with regard to his characters and the tales he tells—and no doubt there is an element of irony here as well. In any case, any interpretation of *Il Buon Corsiero*, is drawn naturally towards an allegorical and symbolic reading—do not let the author come and tells us that these values are alien to the narrative intentions of his "avventura terrena di altri tempi," because, in any case, we are not willing to believe him. Suffice it to note, for example, that the wire the Tightropewalker treads is "alto come i pensieri o i sogni della gente." [206] Or, recalling a part of the Tightropewalker's speech to Lauretta in their nocturnal meeting: "Penso che molto più in su delle case, molto in alto, non debba essere poi così difficile camminare per l'aria, in mezzo al vuoto. Né ci sarebbe più bisogno di reti o di bastone, credo bene, perché sarebbe una cosa tutta diversa, molto in alto."[207] The symbolic value of the impressions which the Marchioness and Lauretta feel as they observe the street crowded with people on their way to the tightropewalking show, is most explicit: "era, l'impressione, che quella strada, così animata ora ed allegra d'uomini e ragazzi, piena di quelle grida di richiamo accennanti per lo più a facili e prossime speranze, fosse la vita stessa dopotutto e che loro due, stando al di là della strada e oltre le siepi, venissero a trovarsi anche fuori dalla vita."[208] The Marchioness and Lauretta keep going on to reach the conclusion that "il Funambolo non era stato per loro un'avventura anche strana, ma il destino."[209] Evidently, such allegorical-symbolic readings are possible if not plausible. In such a way it is appropriate to read the story of *Il Buon Corsiero* "con un senso, sì, di favola, ma anche [come] una lieve meditazione sulla labilità della vita—e della stessa morte."[210]

Next, some attention needs to be paid to the author's choice of the eighteenth century as a setting for his story. The period setting is very well handled, even if

---

[205] Macchioni Jodi 1958: 1137 n.
[206] BC: 29.
[207] BC: 52.
[208] BC: 79.
[209] BC: 116.

elegantly stylised and stereotyped. According to Enzo Turolla, "D'Arzo non ha scelto questo tempo solo per ragioni di atmosfera ma anche per qualcosa di più intrinseco: la lontananza rende ammissibile lo svolgersi di vicende tra le più inattese e bizzarre."[211] And this already provides an explanation. But there are other reasons. The eighteenth century was a century which Silvio D'Arzo was well acquainted with from the literary point of view. At the University of Bologna he had been a student of Carlo Calcaterra, a scholar of the literature of the period and of Carlo Innocenzo Frugoni in particular. Some years after the writing of *Il Buon Corsiero*, when he wrote the preface to his projected novel *Nostro lunedì*, the writer would quote university courses on eighteenth-century poetry as a striking example of the excessive traditionalism of national cultural institutions during the years of his own education.

Piero Citati has identified the sources of D'Arzo's eighteenth century in Stevenson, Goldoni and Stendhal:

> D'Arzo raccoglieva amorosamente i simboli più chiassosi ed amabili della vita settecentesca: polverose diligenze signorili, fragorose cucine, cortili di locande di campagna, comici vagabondi, spavaldi od estenuati lacchè, serve innamorate, vesti preziose color rosa-colombo, verde-pallido, viola. Ma poi lì, tra Stevenson, Goldoni e Stendhal, insinuava i suoi dolci paesaggi padani, tralci di edera sui muri, sguatteri che ammazzano conigli, ragazzi che giocano sul piazzale erboso della chiesa.[212]

Luciano Serra has in turn highlighted both the real and imaginary character of this peculiar Darzian eighteenth century, that is this "ambiente settecentesco così ambiguamente rappresentato in una zona immaginaria-reale, fra il nulla e l'ovunque, fra i due poli della repubblica veneta e del ducato parmense, sfiorati in ipotesi di fantasia entro una lanterna magica: che è nata nel '700."[213]

In an essay dating from 1957, Pietro Bonfiglioli defined the eighteenth century of *Il Buon Corsiero* as "atemporale, color viola o vecchio argento, con figurine stinte da

---

[210] Spinella 1988: 12.
[211] Turolla 1995: 15.
[212] Citati 1961.
[213] Serra 1982: 9.

carillon,"[214] judging the final result unfavourably from an aesthetic point of view. Serra, taking issue with Bonfiglioli, reads it free from trite clichés:

> Pietro Bonfiglioli [...] lo definisce scenografico e anti-illuministico, uno spaesato mondo devitalizzato nell'indistinto: come se il Settecento fosse unico e fissabile nei lumi della ragione e non proprio anche in ciò che era antitetico e trovava ad esempio espressione fantasiosa nelle fiabe teatrali di Carlo Gozzi, che è autore, fra l'altro, di una satira intitolata *Il teatro comico all'Osteria del Pellegrino*, rimasta manoscritta. E i comici si fermano all'osteria del Buon Corsiero. Il Settecento è pure il secolo di Cagliostro e Casanova, non solo degli enciclopedisti.[215]

But going beyond these various hermeneutic views, what overall judgement can be made of *All'insegna del Buon Corsiero*? Is it a finished novel, a fundamental step in D'Arzo's career as a writer, or on the contrary, an exercise in apprenticeship, a simple prelude to his real literary output? A critic who favours this judgement, for example, is Pietro Bonfiglioli, who maintains the importance of noting "[una] frattura che allontana questo libro in un mondo perduto e immobile, totalmente ai margini della nostra vera storia e di quella di D'Arzo." His main objection to the novel is its "insistente angustia stilistica, che da certi aggettivi o avverbi intende trarre prolungamenti, cadenze stanche e ovattate, un senso di indefinita malinconia, di soffocamento dolce."[216] As a matter of fact here and there on the page what happens in the story becomes less credible, not only at a macroscopic level (the Tightropewalker-Devil, his death and "resurrection," etc.) but also on a less obvious level, as happens at times in the evocation of the colour of things (the Marchioness' locks are "quasi turchini," the moon is "verde" etc.). Also there is a use of adjectives which recalls the "esangue leopardismo rondista" which was so much in vogue at the time: the adjective *strano* recurs on almost every page and apart from that we find the following adjectives used with particular frequency: *remoto, vago,*

---

[214] Bonfiglioli 1957: 9.

[215] Serra 1982: 10.

[216] Bonfiglioli 1958: 7-8. "I personaggi si muovono come se si ricordassero di essersi mossi 'in altri tempi'. Ogni figura che appare è sempre una 'figura senza tempo,' vestita di un *remoto* colore *verde-mela* o *rosa-colombo*. Gli oggetti sono genericamente *cose*; nemmeno cose, ma aloni, atmosfere, lievitazioni; o meglio—come avverte spesso l'autore—'più che cose,' un *aldilà delle cose* che non ha neppure l'evidenza onirica del surrealismo, ma è soltanto una sensazione vischiosa e prolungata, un ectoplasma bianco" (8).

assente, trasognato, miracoloso, pallido, blando, stanco. In addition it is not at all uncommon to meet expressions such as *rimembranza dolente, vagamente/lontanamente/stancamente umano, remotamente vivo,* etc. Bonfiglioli's explanation for such stylistic and verbal idiosyncrasies is a psychological one: the author's escape from reality (perhaps in life more than literature).[217]

However, it cannot be denied that, from a stylistic point of view, D'Arzo is well-aware of what he is doing in the *Buon Corsiero*. While other authors of the period resort to such expressions merely to give a superficial poetic aura to what they say, when used by D'Arzo they take on a deep pregnancy of meaning which is the distinctive feature of his writing. It is true that we come across examples of uncertainty in narrative technique (flashbacks which are out of synchrony, oscillations in point of view which are confusing for the reader, etc.) but despite this, when the novel is considered in its entirety, D'Arzo seems to be a mature author. His insistent use of adjectives and vague, imprecise, indefinite expressions, is part of a precise stylistic plan, which seeks to provide nuanced evocation of the complex and ever-changing feelings and states of mind of the characters. Expressions which would be appropriate in a hermetic poem, which D'Arzo transfers to prose with great ease, produce an effect of defamiliarisation in the reader (this happens, for example, in descriptions of landscape which use vague expressions). For instance:

> Avvertì subito una vasta amarezza per il sangue, come se l'aria stessa fosse amara, e gli entrasse ora nel cuore respirando: o come, avrebbe sicuramente detto Androgeo, come quando il filo di un aquilone si spezza all'improvviso e la cometa affonda in mezzo al cielo. Ma, il servitore dormendo già da tempo, Lelio rimase lì sotto la luna avvertendo soltanto quell'amaro che adesso gli pareva essere entrato e palpitargli in gola come la scorza giovane del salice: né, triste com'era per quanto stava accadendo fra l'edera e il balcone, poteva sinceramente pensare ad aquiloni o magari a raggianti pini natalizi. Gli veniva se mai fatto di pensare che non avrebbe potuto essere più triste.[218]

> E intorno, anziché una strada, sia pure verde e accogliente non meno di un sentiero in mezzo all'erba, si estendeva, scendendo dalla corona dei colli in lontananza, un dolce odore e colore di sera sulle cose.[219]

---

[217] Cf. Bonfiglioli 1958: 8.
[218] BC: 48.
[219] BC: 83.

For Anna Luce Lenzi, *All'insegna del Buon Corsiero* is a progress in D'Arzo's writing both in content—"il narratore non vi sperimenta il ruolo della vittima (in *Essi pensano ad altro* è evidente la sua identificazione con l'ostinato e incompreso Riccardo), ma il ruolo dell'esecutore"—and in form: "la scrittura mette in campo non più l'impaccio e il disorientamento, bensì una vera e propria disinvoltura retorica."[220] Such "disinvoltura retorica" is actually criticized for many reasons: long, tortuous sentences, full of subordinate clauses, many using the gerund (a construction which reproduces the Latin ablative absolute and narrative *cum*);[221] frequent anastrophe which has an effect of preciosity by creating a kind of "metric clause" in sentences ("qualche cosa [...] di poco amaro difficilmente in un mare rinvenibile"; "da nessun'altra magia o miracolo aiutato"; "una smorfia macabra quasi,"[222] ecc.); classical rhetorical devices (similes, metaphors, oxymorons).[223] If, as we have seen, silence is the first effect produced by the Tightropewalker, then even on a stylistic level a D'Arzo story can be defined as a "racconto di silenzi e di pause".[224] And in this respect, as has already been said, D'Arzo shows that he is a masterful manipulator of suspense.

2.6. *L'osteria*

First mention of a story entitled *L'osteria dei ricordi* can be found in the letter referred to above which Aldo Garzanti sent to D'Arzo on 24 March 1942 (but Anna Luce Lenzi maintains that the text had already been written in 1940, although without explaining why).[225] The text was rejected by the publisher who nevertheless wrote words in praise and appreciation of the Reggio-Emilian writer. However, a manuscript

---

[220] Lenzi 1981a: 88.

[221] "Una sintassi narrativa che, pur in una distanza vagamente ironica, ricorda fin dalle prime pagine le cadenze del romanzo storico di ascendenza manzoniana" (Marazzini 1984: 117).

[222] BC: 22; 35; 110.

[223] "Uno stile che non potrebbe essere più letterario, sostenuto, verticale, costruito su spirali di subordinate, inarcato per frequenza di gerundi, ricco di indeterminazioni, capriccioso come un ornamento rococò, indocile e perciò capace di accelerazioni, increspature e mutamenti di ritmo" (Turolla 1995: 14).

[224] Lavagetto 1961: 54.

[225] Cf. Lenzi 1995b: 139.

entitled *L'osteria* is referred to in another letter, posted to D'Arzo only four days later (28 March) by Enrico Vallecchi. We do not possess the letter which the author had enclosed when he sent his work to Vallecchi; however, the answer to this informs us that the writer had only let the publisher have the second part of the work in full, while D'Arzo had sent Vallecchi just a summary of the first. This was a habit which D'Arzo was to maintain even in his later dealings with Vallecchi, and it can probably be explained in terms of the insecurity and sense of inadequacy which were a feature of his personality, even in other aspects of his life: Macchioni Jodi says, for example, that it was "proibito parlare a quattr'occhi dei suoi racconti" and that D'Arzo was in the habit of asking for written judgements only. [226]

However Vallecchi turned out to be extremely interested in the novel and stated his own willingness to publish it in the "Il Girasole" series (which brought together narrative texts, with illustrations of artistic merit) and invited the author to rewrite and shorten the manuscript. On 20th June 1942, D'Arzo sent the corrected drafts of *Osteria* back to the publisher.[227] Subsequently publication of the *Buon Corsiero* ended up by overtaking publication of *L'osteria* so much so that the writer would ask for an explanation of this in a letter of 10 September.[228] *L'osteria* was only to appear posthumously in the collection of D'Arzo's work prepared by Macchioni Jodi in 1960 on the basis of Vallecchi's typescripts.

The closeness of *Osteria* to *Buon Corsiero* is not only chronological. In general, one could maintain that "più breve del brillante *Corsiero*, *L'osteria* ne è quasi il gemello dimesso, in versione slavo-novecentesca anziché settecentesco-veneta"(Lenzi).[229] Compared with the "gemello brillante," *L'osteria* has certainly been considered less important by critics. In fact it is a strange story (made up of three chapters—or parts—set off by a prologue and epilogue) where there is no protagonist and nothing clearly identifiable as a plot.

It could be termed a story totally based on "atmosphere." The characters, or rather, the figures which appear on the scene of this distant and smoky inn are all cart drivers, fishermen, smugglers, of a country named Sìvilek. Both the names of the other

---

[226] Cf. Macchioni Jodi 1978: VII.
[227] Cf. C: 52-53.
[228] Cf. C: 59.
[229] Lenzi 1995b: 139.

places (Masurek, Novocek, Rikel...) and the names of people (Marek, Lepic, Maghit...) evoke fabled oriental lands. Damp and rainy places, frequently flooded by rivers, where everything is "colore del sasso" and even the lamps are "cose tristi."[230] There are also numerous expressions which give the idea of sadness and greyness either indirectly or by allusion, by appropriate olfactory observations: "odore di lacrime e di pesce"; "odore d'umido e fango della sera"; "odore implacabile di pesce dolce di fiume e alga di fiume"; "odore di fango e muffa alle pareti"; "odore di pioggia di novembre"; "le case dall'odore di buio e d'erbe fradicie"; ecc.[231] This total and absolute misery applies, to a greater or lesser degree, to all the inhabitants of the village: "Finché il pensiero dei giorni prossimi, delle lunghe ore accanto al mulino e dentro l'acqua, finì col possederli tutti ad uno ad uno, e l'acqua fredda entrava giù dal collo e tutto non era più che acqua fredda e così sempre."[232]

The inn of the title is the centre of gravity and unity of the adventures which affect the various characters. The main attraction is Eva, the innkeeper's prosperous wife: "dispensatrice di gloria e dolci trionfi dietro il banco."[233] Eva (and also the biblical name "mother of all the living" must have been chosen deliberately) corresponds to a model of womanhood which encompasses the mother figure (hence the insistence on the breast), the parental figure (one feels like a child next to her) and the wife/mistress figure (but in her presence, one also realises that one is old, in other words, adult). Eva is the most sensual figure in all of D'Arzo's writing: "Giacché lei aveva la felicità nel seno, portava i sogni e la felicità, magari anche la gloria, su quel seno, e tutti si sentivano come vecchi bambini attorno a lei. Sognavano quella gloria e quel seno, in mezzo al buio." And further on, with slight variations: "Ella aveva la felicità nel seno, portava i sogni e la felicità, magari anche la gloria, su quel seno, e gli uomini venivano solo per questo all'osteria: ma tutti vecchi bambini, all'osteria, senza neanche peccato o desiderio, o col desiderio soltanto di quella felicità e di quella gloria."[234]

Eva is the one who helps people to forget the tedium, drudgery and hardship of everyday life. The widower Marek is also attracted to her as a cure for his unhappiness.

---

[230] NL: 135.
[231] NL: 139; 150; 153; 155; 162; 170.
[232] NL: 161.
[233] NL: 141.
[234] NL: 124; 154-155.

He is saddened by his wife's death but unable to work through his grief for her, because people, "others," refuse to understand the depth of his pain. They think that, after all, death is something normal which should be accepted. Marek is attracted to her and watches her appear at the door of the inn, through the windows of his house, almost like a voyeur.

But who and what does Eva represent? A patron of the inn muses to a friend:

> Eva non è una donna, penso a volte, quando mi metto a gualdrappa dietro il banco e lei spenna i polli o pulisce i bicchieri o versa il vino. E lei può girare sempre in mezzo a noi col suo vestito verde-bottiglia, verde-siepe, o tirare fuori il fegato da un pollo o venire a ridere in mezzo ai doganieri, e i pizzi e i soldi e certe parole, perfino, degli uomini non arrivano neanche fino a lei, perché non è precisamente una donna, ecco, mi sembra, e ad ogni modo non soltanto una donna, voglio dire. Credo che semmai la ricordi, e poi non sempre. E se ci vien fatto di pensarla lungo il fiume o il mulino o la fornace o di notte anche, quando nevica o piove, nelle case, è non perché Eva sia una donna o solo donna. Non soltanto una donna, neanch'io so.[235]

In opposition to this model of archetypal femininity, replete with symbolic elements, incarnated by Eve, is a totally negative idea of the woman in general terms: frivolous women who are obsessed by lace and jewellery, whose vanity is the origin of the smuggling trade which leads to the unjust arrest of the groomsman Rinic: "Rasi, pezzi di vetro, serpentelli di latta rosa o verde, camicie che stanno nella mano chiusa, ecco, le donne [...] ."[236] Once more D'Arzo focuses negatively on the female figure—when it is not the maternal one.

If Eva represents an important presence in the inn, it is the innkeeper Rovan Giber who fills it with his outrageous belly and hearty laugh: "l'oste si trascinava fra i tavoli ed il banco con quel suo ventre enorme e quasi implacabile," "[sussulta] in grossi singhiozzi di riso in mezzo ai tavoli," he is even more monstrous with his "occhi da insetto, da bruco enorme, da locusta, né solamente disumani, non animaleschi soltanto quei due occhi, ma semmai di strano giocattolo, direi, semmai di cosa fatta da uomo, e irraggiungibili."[237]

---

[235] NL: 134.
[236] NL: 133.
[237] NL: 141; 142.

The customers of the inn are the lowly inhabitants of Sìvilek: the streetsweeper, the billposter, the postman ("non uomo, non solo e precisamente uomo [...], dispensatore semmai di pacifici annunzi pei cortili"),[238] the miller, Lepic the beggar, Cirillo the customs officer, Ivan the actor with his brother Mirko and some passing foreigners. Then there are the grooms and little Maghit, the innkeeper's daughter. All of these are people whose "modo d'essere o di passare sulla terra," as is the case for the old woman of *Casa d'altri*, is "d'una umiltà e un non senso disperati":[239] "uomini così umili da non essere nemmeno disperati."[240]

Momentarily breaking the monotony of village life, a public notice appears, fixed on the walls, which puts a reward on a man who is in the habit of going to the river in the evening (obviously a smuggler). In reality more or less everybody goes to the river, but to gather herbs or catch eels. The men keep going to the inn, where their stories are told and interwoven. Time passes between tankards of beer and old shanties which recall the atmosphere of *Treasure Island*: "Ho in tasca tutta la paga, / tutta la paga di un anno. / Voglio un tuo bacio, ragazza, / ed una pinta di rum. // Il mio veliero sul mare / viene da molto lontano. / Un bacio alla Morte, ragazza, / ed una pinta di rum."[241]

Suddenly something strange happens: catching sight of himself in the glass hung on the wall, Lepic sees the old wound on his face "nera e fonda [...] e sotto un certo aspetto quasi viva per un che di nascosto e palpitante che la faceva sembrare a momenti un sesto senso, già da tempo scomparso negli altri uomini."[242] He notices that his wound is rapidly healing; indeed after a short time, it has almost disappeared. Consequently, he decides to celebrate the event (about which he consulted a doctor, who was nevertheless unable to provide a satisfactory explanation) inviting everyone to a

---

[238] NL: 130.

[239] NL: 125.

[240] Undated letter to Vallecchi, but probably from July 1945. In this same letter, the author provides a possible historical interpretation (the context is clearly the two decades of fascism) for the whole story: "Quel mondo esteriore tutto acqua e grigio e palude avrebbe potuto indicare la vita senza altri scopi e libertà e possibilità di vivere umanamente di qualche anno addietro" (C: 130).

[241] NL: 142.

[242] NL: 146.

great party at the inn: "una festa di tre giorni e tre notti [. . .], con vino, birra, montone ed ogni cosa."[243]

And so the men of Sìvilek's party begins. This is also the start of the section most closely related in theme to *Buon Corsiero*. Indeed, right in the middle of the celebrations, all at once, there is an inexplicable silence: "Si era fatto all'improvviso un silenzio, vastissimo, profondo, ma più che un'assenza di voci e di rumori e in nessun modo con questa confrontabile."[244] The strange silence is explained by the entrance of a stranger:[245] "Scese [...] lento i tre gradini.[246] Si moveva ora nel silenzio, e il silenzio era come uno strano elemento attorno a lui."[247] In *Buon Corsiero* silence was also directly connected with the arrival of a new customer, the Tightropewalker, who arrived at the inn at the beginning of the novel, whereas here we are already in the third of three chapters: the first and the second parts, in his absence, are all dedicated to the description of the inn and to the presentation of the villagers—in this respect the narrative structure of *Buon Corsiero* functions more effectively.

If in *Buon Corsiero* the Tightropewalker is revealed to be the Devil, in *Osteria* no definite unmasking of the unknown guest occurs. Nevertheless a consistent series of clues indicates that this character's nature is not quite human: "andava dicendo cose come il reverendo Gonek, benché il tono fosse del tutto diverso veramente";[248] the narrator defines him as "qualcosa più di un uomo"; the noise he makes moving the chair he has taken returns "la sala in mezzo al mondo," which, as a result, becomes "ancora umana."[249]

Then there are other inexplicable facts which happen in his presence: a man who is telling a salacious story about a priest, is suddenly unable to go on, forgetting the next part of what he was saying. It is as if the foreigner, by his very presence, had blurred his

---

[243] NL: 149.

[244] NL: 158.

[245] A man "without a name" is for Pirandello one who is different according to the diffrent people who perceive him.

[246] Can a symbolic meaning be attributed to the detail of the three steps? Three, like the persons of the Trinity, the three cardinal virtues and also the (generally) three steps of the altar in church. Here the steps are "descended."

[247] NL: 159.

[248] NL: 167-168.

[249] NL: 159.

memory: "Credo di non ricordarmi più niente."[250] The stranger (referred to by the Christological expression "uomo nuovo")[251] reads the groom's thoughts, who, in order to obtain the ransom, had his mate Rinic arrested by reporting him and is now in the throes of remorse. But the stranger has no words of sympathy for the groom, who "confesses" to him. Clearly he has highlighted the "sin", but he can offer no salvation. Far from salving the wounds of remorse, he aggravates the pain and bitterness of the other man, now trapped in by his own misdeed which has completely isolated him from the community, and intensifies his desperation:

> Mi sembra [...] che voi pensiate troppo, questa sera. Che voi non facciate altro che pensare a una cosa, così no? [...] Anch'io, vedete, sono solito concentrarmi in un pensiero e cercare di risolverlo, per ore. E anche quando fuori c'è il sole, qualche volta. Ma io trovo che la cosa sia un poco diversa, in questo caso, perché credo,—così a guardarvi, credo, naturale—che voi sappiate già di non risolvere il vostro problema in nessun modo.[252]

Besides, the outsider's smile, like that of the Tightropewalker, is nothing more than "una cosa dolorosa."[253]

After the groom's "confession" ("Ehi ehi [...] Lo staffiere si confessa,"[254] remarks the innkeeper sarcastically), the inn returns to its usual hilarity, but some shadows and bitterness lurk on. The men's laughter is bitter laughter: "E ancora si ripigliava a ridere per i tavoli, ma tutto diverso adesso, un altro ridere: e la pena di tanti giorni e ricordi terreni, non speranze, ritornava adesso nel riso degli uomini."[255]

The other central character in the final pages of the story is little Maghit, the innkeepers' daughter. She maintains a close friendship with the beggar Lepic, who, every evening after "work," takes her out for a walk:

> Sempre il mendicante Lepic lasciava verso sera la Valle dei morti o la fornace, lasciava cattedrale, ponte, mulino, ogni altro posto, dove aveva passato tutto il giorno a mostrare ai vecchi uomini di Sìvilek la sua brutta ferita sulla faccia, e correva da Maghit all'osteria. Insieme poi raggiungevano lo stagno, una cosa

[250] NL: 160.
[251] NL: 171.
[252] NL: 167.
[253] NL: 169.
[254] NL: 170.
[255] NL: 170.

> fatta di verde e solitudine, lo stagno, e le rane stavano lì a testa eretta, nel crepuscolo, a palpitare su larghe foglie cadute in mezzo all'acqua. Un sasso, e tutto lo stagno era acqua verde, acqua verde e stupita, in movimento [...] O anche andavano lungo la via dei carrettieri a vedere gli asini rossi o grigiastri per lo più, o anche camminavano senza fretta o lentezza sotto l'acqua, e se facevano tardi era lo stesso. Se intorno a loro veniva su dai prati la notte, era lo stesso.[256]

Maghit's first quality is her "innocenza inarrivabile."[257] When she carries the mugs of beer to the tables, the child is as if "protected" by this innocence:

> Con un bicchiere di birra fra le mani, passava Maghit, [...] senza curarsi d'altro sogno o pensiero in quel momento che non fosse quella schiuma di birra tremolante sugli orli e quel bicchiere, alla maniera di chi è difeso, dal mondo e dagli uomini, dalla sua stessa invincibile innocenza.[258]

No sooner does the stranger enter the dining hall of the inn than Maghit smiles at him:

> La ragazza, tutta vestita di bianco e bianco-cenere, stava ancora sulle ginocchia di Lepic in quel momento e si divertiva a fare passar le mani fra i buchi del maglione, ad allargarli colle dita aperte e infine a ridere, ridere sgomenta, nel non scorgerle più attaccate ai polsi. [...] Ma quando l'uomo apparve sulla porta e lei lo vide, e le apparve, come del resto a tutti i pescatori di fiume e a Marek vedovo, qualcosa di più di un uomo sulla porta, la ragazza si affrettò a sorridergli, ma come a regalargli il suo sorriso.

Then the man comes up to the child and begins to speak and play with her. The foreigner speaks to her about fabulous things, about yellow, blue and green flowers, about Mrs Grik's School—if she wants to go there, Maghit will need to be quick, before she grows up, because Mrs Grik only accepts little girls. Maghit is fascinated by his words and says that she most certainly wants to meet Mrs Grik. The germ of curiosity and dissatisfaction has now been inoculated into her.

This incites first mistrust on the part of Lepic, then his anger. An anger, however, which does not produce concrete reactions (the beggar beats his fists on the table but no-one hears him, just as earlier on no-one had heard the shout of the informer-

---

[256] NL: 143-144.
[257] NL: 145.
[258] NL: 143.

groom). Lepic, too, is as if hypnotised, drugged, by the irritating yet persuasive sound of the man's voice. He just feels "vagamente triste,"[259] he cannot beat or ignore that voice, but can only listen.[260] The beggar tries to butt into the conversation between Maghit and the man without a name, to warn the child of the seductive falsity of his talk, but every effort he makes is useless: "Allora Lepic si sentì stanco, esausto come se il mondo fosse da rifare e lui fosse l'artefice del mondo."[261] Lepic does not understand the meaning of the man's words, yet he senses the danger for Maghit. So then he addresses the stranger directly:

> Io non so precisamente quel che diciate—gridò—o quel che vogliate dire. Non so bene. Non vi ho potuto seguire nel discorso, perché dicevate strane cose, ecco perché. Ma qualcosa si capisce lo stesso. Sempre si capisce qualcosa, credo bene. E voi non dovete più parlar così. Né di giardini, né d'anitre, né di niente. E non voglio neanche che vi giustifichiate, o vi spieghiate meglio o troviate esempi. Sono molto stanco, vedete, e ho bevuto molto: e non saprei rispondervi e forse neanche ascoltarvi. Una cosa sola voglio adesso: né vino né denaro e neanche che questa pulce nel piede voglia smetterla. Tutte cose senza importanza, queste. Voglio solo che voi tacciate, ecco: che voi tacciate e basta. O meglio, che scompariate, che non esistiate più, ecco quello che voglio: che tutto ritorni come ieri sera, quando non c'eravate ancora e nessuno poteva pensare a voi. Non chiedo altro.[262]

Lepic's words closely recall the feelings of Lelio towards the Tightropewalker—the feeling of tiredness, of impotence, the desire that the other had never existed.

In the Epilogue there is a kind of hue and cry reminiscent of the chase of the Devil-Tightropewalker in *Corsiero*. When the foreigner, after having said goodbye to the little girl with the ritual gesture of the laying on of hands ("pose anche lui una mano sopra la testa piccola di Maghit"),[263] leaves the inn, Lepic and the groom follow him at a short distance:

> Fuori [...] essi videro l'uomo che camminava verso il ponte. [...] Alla svolta [...] la sua ombra si spezzettò stranamente contro il muro e finì col diventare anch'essa calma notte: calma ed imperturbabile, direi, o, comunque, odore di

[259] NL: 177.
[260] NL: 178.
[261] NL: 179.
[262] NL: 183.
[263] NL: 186.

> acqua notturna sopra l'erba. E fu appunto al di là della fornace che Lepic e lo staffiere lo raggiunsero. Ma l'uomo non si volse nemmeno ai loro passi, e sempre anzi riceveva l'acqua notturna sui capelli in una sua quasi remota compostezza: da buon morto sepolto nella valle che sente crescere l'erba sopra sé. E tanto presto fece a cadere nel canale e ad annientarvisi, che i due si sentirono subito tristi e un po' delusi.

It is not a case, as in *Corsiero*, of a lynching but rather a painless and almost voluntary exit of the foreigner from the scene, whose disappearance, unexpectedly, provokes a sense of loss in the two men from Sìlivek:

> Fu solo quando s'alzarono dall'erba, sulla riva bagnata del canale, che s'accorsero che ora mancava loro qualche cosa, come una gamba o un'ondata di sangue o ancora peggio: che una parte di loro era scomparsa, questo credo, come scompare un sogno o uno strumento, con la stessa facilità quasi terribile: e che l'uomo [...] era solo una parte di se stessi. Nient'altro che una loro parte, certo.[264]

All that remains to be done at this point is to decode this last part of the story, clearly the elaboration of a plot which is deeply symbolic. According to an interesting suggestion by Elisabetta Baccarani, the man without a name represents an "allegoria dell'infanzia che uccidiamo in noi tacitandola": "D'Arzo mette in scena il dramma del crescere necessario e dell'aver paura di crescere,' traducendolo, di fatto, in un dramma di linguaggi incomunicanti messi a confronto; tanto che la severa 'prova di ammissione' alla scuola della signora Grik, dove non può andare chi è già troppo cresciuto, consiste, per il 'candidato', in una verifica della sua capacità di risposta al potere ridescrittivo della parola (della metafora) rispetto alla realtà." Lepic's wound, in turn, should be read as "l'immagine di un 'ombelico beante,' che mantiene, per un corpo non chiuso, la possibilità di ricongiungersi al ventre materno quando vuole."[265] The healing of the wound, therefore, signifies the beggar's loss of that innocence which tied him to Maghit and his entry into the thought patterns typical of adults.

Obviously this is one possible reading, which is by no means exclusive. The man without a name could also represent the exact opposite of innocence, that is the germ of doubt, of dissatisfaction, the grown-up way of looking at things stripped of wonderment, which infects and corrupts little Maghit as she is still growing up. Lepic,

---

[264] NL: 187-188.

[265] Baccarani 1996: 85 n; 85-86; 88.

in the role of antagonist, could be the call of innocence, of the protective nest of childhood. This last hypothesis is more convincing than the first if we bear in mind the attributes, discussed above, which the man without a name takes from the Tightropewalker-Devil character of *Buon Corsiero*. This point highlights that it is not possible to impose one single reading of symbols as complex as those embodied in the characters of this story which is so hermetic and in places, quite obscure.

Noting the numerous points of contact between the two texts, the fact that *Buon Corsiero* needs to be kept in mind, even as background, in any interpretation of the *Osteria*, would seem beyond question. Apart from those already mentioned, there is another common motif of some importance—theatrical performance. In the *Corsiero*, it is during the play that the Tightropewalker clearly reveals himself for who he really is—the Devil. In *Osteria* Ivan is the one who wants to put on a production at all costs. Ivan is an actor with a stormy past who has one idea—to perform one text only and no other one. He is little concerned with other texts, in fact when he happens to act in them with various different troupes, he is regularly kicked out because his interpretations are so unconvincing:

> Le altre commedie non mi interessano nemmeno, e io rido alle altre commedie, quando recito. Rido tanto che le compagnie mi mandan via. O forse no, adesso esagero mi sembra. Ridere no, apertamente ridere è un po' troppo: ma forse sorridere, non so, sorridere un poco dentro me come se non credessi a quel che dico. Proprio così, come se non ci credessi.[266]

The work which Ivan wants to act in at all costs (and with this end in mind he wants Eva to convince Lepic to finance the production) is a tragedy entitled *Il Santo*: "Sono anni che voglio recitare *Il Santo*, questo importa. [...] Mai ho potuto recitare *Il Santo*."[267] Nothing is stated about its content so any vague inkling as to whether the title has any connection with Fogazzaro's novel of the same name must remain just that. All we know is that the words of the play "non sono molto e valgono semmai per quello che c'è nascosto sotto e poi non sempre."[268] The performance does not take place, but its "stylistic" definition seems to function well, not only from the point of view of this text,

---

[266] NL: 156-157.
[267] NL: 156.
[268] NL: 157.

but also in the light of the actual story of *L'osteria*. Something similar happens in *Buon Corsiero*, when literature is spoken of with reference to Androgeo—perhaps the author is also having something to say about himself and about his own work.

In *L'osteria* there is a higher degree of personal involvement on the part of the author. This can be observed in the relationship between Ivan and Mirco. Ivan does not want his brother Mirco to sing the old folk songs which the other patrons keep asking him to do. His behaviour towards his brother is always very protective, even if it doesn't seem clear what the boy has to be protected from: the mockery and taunts of others? what ever could be the reason? what is wrong with him? Mirco is defined as "ragazzo sbagliato,"[269] probably on account of "la testa, rossa, lunga, un errore di testa."[270] It is not clear to the reader what this means: is Mirco disabled? or is he a small child and hence needs to be defended (but he is always referred to as "ragazzo")? Perhaps his difference and weakness derive from his innocence, by his impermeability to the corruption which characterises the world of adults (it is the same innocence as Maghit's, described with the same words, in fact): "Mirco sorrideva estatico, senza timori più o dubbi nella fronte, come chi è difeso, dagli uomini, dal tempo e da ogni cosa, dalla sua stessa invincibile innocenza."[271]

In any case, the text stresses a strong sense of otherness and difference; his elder brother's guidance and protection are necessary if he is not to succumb to his diversity, if he is to survive. If we wish to interpret this typically Darzian theme of difference and exclusion in autobiographical terms, the elder brother fills the gap, stands in for an absent father figure. The fact that the lack of firm and certain parental guidance is a weight on the author's mind, a sombre presence, is demonstrated by a whole series of expressions (not exclusive to, but much more frequent in *Osteria*) bound up with the painful and embarrassing motif of illegitimacy or, in any case, parental absence. For example: "Il pensiero di essere così perseguitato da qualcosa di più intelligente del caso o del destino, gli metteva addosso una furia raccolta e esasperata, un'antipatia contro gli uomini e anche sé come un figlio illegittimo o un bastardo."[272] Or once again: "un male

---

[269] NL: 134.
[270] NL: 141.
[271] NL: 152.
[272] NL: 138.

vasto e dolce come quello degli orfani."[273] A genuine autobiographical anxiety which tormented Silvio D'Arzo and was to become the basis of the story of *Penny Wirton e sua madre*.[274]

As mentioned earlier, *Osteria* has not always been received favourably by the critics. In fact it has suffered under the weight of comparison with its "elder twin" *Buon Corsiero*. One need only read the harsh judgement of Pietro Bonfiglioli (who, incidentally, was not exactly indulgent with the other long short story):

> *L'osteria*, spegnendo in parte il magico favoloso del *Buon Corsiero* in una inerte densità di nature morte, in cui anche i volti e le cose appaiono modi o concrezioni di essenze astratte, dell'allegria o del silenzio, non fa che scoprire più chiaramente la povertà delle strutture, l'irrazionalità del racconto e la desolante assenza di qualsiasi finalità che non sia quella, del tutto privata, di nascondere una paura e una angoscia psicologica dietro a uno schermo di parole.[275]

By contrast, Anna Luce Lenzi highlights the originality and innovation of this story even when compared with *Essi pensano ad altro*:

> *L'osteria*, pur immersa in un analogo clima, densamente psicologico, di confusione dei piani reale e irreale (vi coabitano vita e morte), sembra aver già semplificato il cammino. Infatti questo strano e suggestivo racconto, narrato per quadri lirici che tradiscono un intento simbolico del "modo di passare su questa terra" [...], tiene immersi i suoi personaggi in uno stato psicologico uniforme, al quale tutti alludono nei gesti e nelle parole, senza cadere in quella specie di contagio introspettivo che in *Essi pensano ad altro* portava ad un certo punto ciascun personaggio ad esprimere, in un monologo senza speranza di comprensione, il proprio ostinato modo di intendere la vita.[276]

Despite the fact that it is nearly contemporary with *Buon Corsiero*, *L'osteria* is innovative also on a stylistic level. While the lyrical quality of the page is still evident, with hendecasyllables scattered here and there and with expressions or short sections of text repeated at intervals, like refrains (to the point that in 1945 the author was to ask Vallecchi if he could have the drafts back in order to clean out the "insopportabili

---

[273] NL: 167.
[274] Cf. chapter 4.1.
[275] Bonfiglioli 1958: 10.
[276] Lenzi 1977a: 31.

lirismi"),[277] one can see that the writing has been simplified, in the sense of greater sobriety of syntactic structures. Consequently the sentence rhythm is more broken up and disjointed. For instance:

> Curiosi, ora i vecchi compagni lo guardavano. [...] E anche remotamente inquieti d'altra parte, perché in realtà quasi tutti andavano, a notte, lungo il fiume: magari a cercar l'anguilla nel pantano o a cogliere erbe lontanamente dolci e un po' tenere per l'acqua: a caricarvi infine la ghiaia, qualcheduno. Alla memoria appunto di questo loro modo d'essere o di passare sulla terra, d'una umiltà e un non senso dispertai, s'alzavano ora le proteste unanimi.[278]

In the third chapter, we find an interesting, fluent use of dialogue. Apart from the usual array of rhetorical figures, which are used in an evocative way (mostly simile and rare metaphor, not to mention synaesthesia, the latter especially "Darzian": "il silenzio dentro agli occhi"; "odore di buio e di silenzio"),[279] we witness the skilful use of a technique of representation caracterized by rapid movements from a specific human situation to surrounding or external landscape to conclude the sequence. For example: "Nel ricordo poi degli occhi di insetto enorme, di bruco, di locusta, nel ricordo di Eva dietro il banco e dei compagni—tutti vecchi compagni, ora, di Sìvilek—che urlavano a lui, che applaudivano lui, che lo abbracciavano, Marek avvertì di lì a poco l'odore d'umido e fango della sera e, nel silenzio, i lumi alti e lontani delle case."[280]

More generally, it could be stated that *L'osteria* represents refinement of the fantastic story of the *Corsiero*, in an essentially psychological and interior dimension. Consequently, even the style comes across as more fluid, stark and essential. In its concision it approaches the more mature stories of the post-war period.

Just as it is difficult to summarise the content of *L'osteria* (there is no protagonist, no plot, no linear narrative development), so it is difficult to express a critical judgement on the text. In fact, one does not know whether to appreciate its enchanting mystery or to complain about its elusiveness. D'Arzo gives the impression of wanting to remove himself from the narrative as much as possible (hence the unusual Slavonic setting), as well as concealing those obsessions frequently found in his

---

[277] Cf. C: 138 (letter of 27 August 1945).
[278] NL: 125.
[279] NL: 158; 163.
[280] NL: 150.

literature and biography: for instance, the theme of diversity. D'Arzo seems to have cast himself into a world of pure fantasy, so the reader is often bemused by the author's wanton imagination. As we have already seen, despite a difficult reading of the text, the world invented by D'Arzo holds a charm even for today's reader.

3. Post-war Narrative

3.1. *Un ragazzo d'altri tempi*

Mention has already been made, with reference to the story *Peccato originale*, of what can be considered its *editio maior*, the unfinished long short story, *Un ragazzo di altri tempi*. In 1983, Macchioni Jodi was the critic who took on the task of editing this text.

Macchioni Jodi dates the story to 1945. In effect D'Arzo's writing, which here is much less intense than that of *Casa d'altri* or of *Penny Wirton*, could be reminiscent of the pre-war period, but D'Arzo's style in the years between 1939 and 1940 possesses a more personal tone which is impossible to confuse with his later style.[1] We can consider *Un ragazzo di altri tempi*, therefore, as the first evidence of D'Arzo's "new approach." In fact, its style, simpler and more subdued than that of the works which precede it, invites comparison with later texts, despite a certain awkwardness of construction which persists (for example, oscillations of point of view, which could in any case be attributed to insufficient revision of the text). Something definitely changed in D'Arzo's writing—the fundamental event was the author's experience of the war which led to personal development and radical change. In this text, all of this can be clearly seen.

Once more, D'Arzo's correspondence with Vallecchi shows itself to be an invaluable source of information about the conception and composition of the story. A letter from Vallecchi of 21st August 1945, in which the publisher invited D'Arzo to send him the text, informs us that the title of the story had initially been *Peccato originale*.[2] D'Arzo wrote back on 27th August. His words make it clear that the simplicity of style mentioned above was the result of the complex procedure of rewriting and revision which preceded the realisation of the work:

> "Peccato originale" ti sarà inviato fra brevissimo: non, mi capisci, perché io non sia deciso, questo no: ormai è una cosa tua, come ogni altra cosa che farò. Il fatto è che, ormai, sono preso da un desiderio, da un bisogno di perfezione che mi fa star male: tutto, ormai, deve essere armonico, coerente, profondo: rifaccio una

[1] Cf. Macchioni Jodi 1983a: 64.
[2] Cf. C: 136.

> pagina quattro, cinque volte: una figura non è mai per me abbastanza stagliata ed essenziale.[3]

It can be seen that the adjectives "stagliato" and "essenziale" define qualities of style which are diametrically opposed to those of previous works, a sign of the process of change and maturity which has occurred. This is bound up with the presence of "qualcosa di umano, di doloroso, del nostro tempo," something which is more than imagination, which the author speaks of in a letter written two months later.[4]

As early as June 1945, D'Arzo had synthesised what was new about his approach, apparently wishing to distance himself from his previous output, referring in particular to *Il Buon Corsiero*:

> Lì, io ho cercato solo di divertirmi: sono andato a trovar fuori perline, vestiti, tricorni, e diavoli; ho cercato di essere signorile, e quasi lezioso: adesso invece mi sono accorto che tutti i secoli si equivalgono, e la profondità è data solo da noi, e non da duecento anni trascorsi. Vedrai tu pure, fra qualche settimana, la storia della solitudine, del bambino che dovrebbe nascere e non nasce, della gran lezione che dà a quelli che vivono e non se ne accorgono.[5]

In a later letter, he informed Vallecchi that he was changing the title, a decision which also needs to be understood in this light. Given the importance of the work to the author, this was no minor detail:

> Peccato originale (perdonami, caro Vallecchi, non avrà più questo titolo: era un po' troppo vago, casto, nonostante il significato, un po' troppo poetico, non "narrativo") non sarà distrutto: anzi, mi piace molto: non ho mai studiato e sudato tanto su un lavoro: adesso soltanto mi sono accorto degli infiniti problemi che si pongono di fronte a uno del nostro mestiere. Dal punto di vista morale poi, questo libro costituisce moltissimo per me: in seguito migliorerò, ma le linee generali saranno sempre quelle che hanno ispirato questo mio breve lavoro: semplicità, umanità.[6]

In the summer of the following year, he informed the publisher of the new title, which was initially to be *Un ragazzo dei nostri tempi*[7] (a title which was to take up a concept

---

[3] C: 137.
[4] Letter of 29 October 1945 (C: 144).
[5] Letter of 18 June 1945 (C: 128).
[6] Undated letter (C: 144).
[7] Cf. C: 159 (undated letter).

he had expressed in the letter of 29th October 1945 quoted above: "non ci sarà solo fantasia, ma qualcosa di umano, di doloroso, del nostro tempo").[8]

Composition dragged on considerably however. In a letter of January 1946, D'Arzo speaks of a nervous breakdown slowing down his work, but most importantly of constant revisions of the text "per togliergli ogni accenno o situazione lirica."[9] Consequently the story was sent to Vallecchi only in February of the following year,[10] after which, when they had broken the contact, D'Arzo submitted it to Einaudi (letters of 3rd September and 22nd May 1947).[11] In any case the story was subsequently abandoned by the author, who was to pour all his energies into what was to become his masterpiece: *Casa d'altri.*

The text of the edition which we can read today, edited by Macchioni Jodi, follows a manuscript which consists of a summary of the whole novel (which takes up the first eleven pages and which actually corresponds to a first part, rather than to a summary of the novel) and of a Part Two (which takes up the following eighty-five pages). A certain narrative continuity is emphasised by the fact that the words which mark the *explicit* of the first part, "non udivo più che quella voce," are taken up in the *incipit* of the second part, "L'udivo però (o almeno mi pareva d'udirla) due giorni più tardi." In any case, the fragmented and incomplete nature of the text is confirmed by the paucity of corrections present in the manuscript, evidence that it is still far from being a definitive revision.[12]

The first part of the story, written in a highly synthetic and unadorned style, paints the picture of the happy family of Oliviero Peguy,[13] the first-person narrator. Oliviero lives in a luxurious country house with his father, a solicitor, his mother and younger brother Davide. The father is a cultured and somewhat cynical intellectual, who brings his family up to love English literature; for a certain time he also ran a kind of summer school for the young offspring of the wealthy middle class of the area along the lines of English boarding schools. Here he tried to teach them values of honesty and mutual self-respect. After initial success, the experiment failed due to the hostility and

---

[8] C: 144.
[9] Undated letter (C: 148).
[10] Cf. C: 188-189 (undated letter).
[11] C: 281-282; 282-284.
[12] Cf. Macchioni Jodi 1983a: 64.
[13] Purely imaginary name (without any clear reference to Charles Péguy).

meanness of certain provincial "good citizenry." Oliviero feels affection and boundless admiration for his father whom he regards as "un compagno unico, inarrivabile addirittura."

In Oliviero's eyes, the house the family lives in is a kind of reassuring domestic nest, where the already familiar dynamic of affection establishes a sense of psychological solidity. Conversely, the rest of reality, the "outside," is viewed with antagonism and hostility:

> Così, soli nella nostra villa, dalla quale non uscivamo nemmeno (viale e giardino ci erano più che sufficienti), l'ostilità contro il mondo, contro gli altri, aumentava in me sempre più: anche lo stesso canale che scorreva dietro la villa e ne costituiva, per così dire, il confine posteriore, aumentava in me questo sentimento: oltre il canale, c'era il paese, gli uomini; dentro: mio padre ed io: ecco tutto.

This choice of self-segregation and this idea of snobbish and aristocratic separateness (in an intellectual sense) is reinforced after a group of boys from the village drown Oliviero's dog in the waters of the canal:

> Allora, da quel giorno, il mio odio aumentò a dismisura: Davide il giorno dopo trovò il cadavere del cane, e lo seppellimmo: fummo davvero commoventi e ridicoli a un tempo: al di là della villa, non c'era che violenza, che volgarità, che vigliaccheria, che perfidia. E decisi di non uscire mai più.[14]

All at once something unexpected happens to upset the predictability of Oliviero's separate little world—suddenly everyone at the house begins to speak of the arrival of a new guest, of a little brother. In the boy's imagination the latter is assimilated *tout court* with the idea of someone coming from "outside" to upset the peace and quiet of family life:

> Allora mi sentii disperato: mi sembrava che il destino mi perseguitasse fin dentro il rifugio della villa: cominciai a pregare ogni sera, con tutte le forze, che egli non venisse: che il fratellino non venisse da noi, promisi ogni cosa, mi alleai a Davide e ogni sera pregavo, speravo e mi disperavo.[15]

---

[14] RAT: 64; 67; 68.
[15] RAT: 68.

So Oliviero starts to keep a diary where he writes down what happens to him every day for the month he waits for the unwelcome guest (in the first draf of the story, the diary takes up the last pages of the second part and constitutes a kind of appendix explaining the actual text itself, some sections of which would be quite difficult to decode before the reader reaches the diary).

After learning that his new brother is not going to arrive after all, at the end of the first part we read of an argument between Oliviero and Davide, who accuses his elder brother of having prayed for the expected baby not to arrive, that is to die. The second part opens in the same way as the first part closes, with a "voice" which begins to follow Oliviero everywhere and pursue him. It is the voice of the unborn baby, which Oliviero hears every day, in his daily doings. Tormented by remorse, the boy almost totally refuses to eat and gets visibly thinner; he is unable to talk to his father about his worry, even though the latter would be willing to listen. Yet, for Oliviero, the voice of the little brother who did not come, apart from being an incarnation of regret and of a sense of shame, also functions as a means of looking at reality with different eyes, and to live the various moments of his own experiences with greater intensity. It is almost a person, an *alter ego* which has grown up inside him, whom he talks to, confiding his joys and sorrows. The imaginary little brother becomes a sort of interior confidant, to whom Oliviero can address his own thoughts and twinges of conscience. Drawing upon the suggestions provided by this shadow always at his side, the boy manages to discover and value aspects of his surroundings which he had never subjected to analysis: "Quella voce mi faceva scoprire attimi di felicità dappertutto, dove prima mai avrei immaginato. [...] Adesso, per via di quella voce, niente mi passava più inosservato: e davvero mi accadde come al miope cui la lente rivela a un tratto insospettate bellezze."[16]

But Oliviero's sense of guilt, far from lessening, is sharpened by the fact that no-one reprimands him or recognises his "original sin", which is the very reason he is no longer a child: "La constatazione di aver potuto ingannare ogni giustizia e d'essere ancora trattato con tutti i riguardi giungeva addirittura a esasperarmi."[17] When Oliviero, lost in prayer, suddenly bursts into tears on a family visit to the cemetery, none of the other members of the family understands what has upset him; they think he is crying for his dog which drowned, which makes him even sadder and more desperate.

---

[16] RAT: 76.
[17] RAT: 77.

To make amends, at least in intention, for the evil he is convinced of having committed, Oliviero asks God to grant him just one grace: "Ecco: ormai io non chiedo che questo: che non ci siano più altre cose che gli abbia tolto. Solo questo, e nient'altro: che domani non sia che il ritorno di uno dei giorni passati."[18] He asks to be able to sacrifice his own right to live in reparation for the life that he denied to his brother. Later on he thinks of a more positive idea, that is to live the various moments of his life for his brother, dedicating the best and worst moments alike to "him." And in a gesture of catharsis and expiation, he finds no better prayer than that of the Ancient Mariner of Coleridge's Rime, who, having killed the albatross, hangs it around his neck for penance. So when the family leaves the house forever, Oliviero decides to hang a piece of tin around his neck from the little toy car which was supposed to injure his new baby brother.

Given the state of the draft of the text, it is difficult to know how the author intended to elaborate the plot. Only the bare *fabula* is clear. What is certain is that the final pages of the story, the ones which make up the "diary," give a direct account of the days spent expecting the arrival of the new baby. At first the event is something Oliviero dreads. The diary is addressed to God Himself, who Oliviero asks to spare him and his family the misfortune of this new birth. The boy seeks the complicity of his little brother Davide. To obtain the "grace" of preventing the arrival of the new guest, Oliviero is ready to make any offering or act of self-denial, such as indecorously cutting off a lock of his hair.

Despite all his efforts, there is a certain point when the news is definite. His prayers have been in vain and the new baby brother will arrive: "Dunque, verrà. Questo è ormai fuori dubbio. Nonostante le mie preghiere e tutta la mia disperazione e i miei capelli tagliati, 'lui' verrà. Sarà come quelli che uccisero il cane [...]. Sarà come tutti gli altri, si capisce: perché, poi, non dovrebbe essere così?." In Oliviero's eyes this has already been made obvious by the fact that the normal rhythms of family life have been turned upside down by everyone's concern about the forthcoming event (Davide and Oliviero's father no longer reads their favourite books to them and their mother stays locked in her room due to an unspecified complaint). At this point, all that Oliviero can do is to prepare for the unhappy event. With Davide's complicity, he will isolate the new baby brother, who he swears he will never speak to and will torment with spite—in

[18] RAT: 78.

addition, he prepares the lethal toy. All this hatred brings him to the point of loosing his childhood innocence:

> Quello che sicuramente so è solo questo: che quel ragazzo che giocava in giardino o passava lunghe ore ascoltando le vecchie storie che gli leggeva suo padre, né buono né cattivo, geloso, fantastico, irrequieto e sempre innamorato di qualcosa, è ora molto lontano da me.[19]

As mentioned, the epilogue of the story is contained in the first part of the manuscript.

Despite being incomplete and fragmented, *Un ragazzo d'altri tempi* is a story which possesses its own special readability and fascination. Firstly because of an important biographical aspect, the idealisation of the father figure, the lack of which had been such a source of suffering for Silvio D'Arzo. Oliviero's father is "assai colto, di molto spirito, spesso anche finemente ironico."[20] As Macchioni Jodi points out, in the story D'Arzo doubles as the father and Oliviero, the latter being the first-person narrator "in quanto immagine speculare del padre."[21] At times, when D'Arzo writes to Einaudi, he speaks of Oliviero as if speaking of himself. In a letter to Vallecchi, the author explains Oliviero's character with respect to the father as follows:

> È un ragazzo fine, civile, sensibile, dignitoso (e per tutto questo un po' debole): a un certo punto, vedendo la volgarità e grossolanità di tutti gli altri uomini, li odia. [...] Il padre è un fallito: è un colto, fine spiritoso uomo fallito: e il figlio lo ama appunto per questo: perché gli assomiglia fino in fondo al sangue.[22]

Another significant element in the characterisation of the father is his passion for English literature. As D'Arzo used English novels as text-books to teach the students of the various high school classes he was in charge of, Oliviero's father uses the same books for the upbringing of his children. One day he would even state that "nemmeno quattro anni di università potrebbero dare ad un uomo quello che dà uno solo di quelli, a saper leggerlo bene." It is important to note that the authors and books quoted are also Silvio D'Arzo's favourites, the ones which were to be the subject of some of his finest

---

[19] RAT: 111; 123.

[20] RAT: 63.

[21] Macchioni Jodi 1983a: 69.

[22] Undated letter (C: 202). For Macchioni Jodi the letter dates from September 1946, while for Lenzi it was written after February of the following year (cf. respectively Macchioni Jodi 1963a: 67 and C: 201 n.).

essays. Indeed he was reading these authors and writing on them in the very same years he was writing the story, works such as *Treasure Island*, *David Copperfield*, *Gulliver's Travels*, *Robinson Crusoe*. Even the reasons for D'Arzo's preferences are the same here as we find in his critical essays: they are, apart from the artistic value of the works themselves, those "doti di virilità e di fermezza"[23] which are found in English literature more than in any other.

As often happens to those who truly believe in literature, Oliviero comes to regard English literature, the heroes of its greatest books, as the touchstone of his own life experience. So when the new brother-to-be threatens to upset the peace of his little "island", the reference which spontaneously comes to Oliviero's mind is *Robinson Crusoe*; but even Defoe's book betrays him, at the point where Robinson realises for the first time that he is no longer alone, and the tracks which the marooned man sees on the sand become, in Oliviero's mind, the tracks of the undesired brother:

> Il pensare che in una piccola striscia di terra, tutta circondata dal mare, lontana da ogni altra, c'era un uomo che viveva solo con le sue capre e il suo cane, seminando, cacciando e pescando, e che nessun altro avrebbe mai potuto arrivarci, riusciva ancora ad esserci d'aiuto. Che altri aiuti, del resto, possono mai esserci per noi? E poi, non era questo il nostro libro, di me e di Davide e dello stesso mio padre [...]? Io, dunque, leggevo e Davide, seduto alle mie ginocchia, sopra le foglie, stava ad ascoltarmi. Ma a un certo punto mi sono interrotto di colpo e non ho più potuto continuare. Le parole dicevano: "Mentre un giorno mi dirigevo alla volta della barca, rimasi sommamente sorpreso di vedere l'impronta di un piede umano. Stetti fulminato". Davide mi guardava; io ho chiuso il libro. Come tutto è sleale, mio Dio! Non leggeremo più una riga del libro di Robinson. 'Lui' arriva dappertutto, dappertutto: perfino in un'isola, coll'oceano d'attorno. E noi che avevamo fiducia nel nostro povero cancello![24]

But the references present in the text are not only from English literature. A careful reading will reveal references to Italian authors. These take the form of echoes and suggestions rather than direct references. For example the voice of the unborn brother can be compared with the voice of Pascoli's *fanciullino*, that voice of innocence and that capacity for wonderment which survive in the adult willing to listen to them. The "voice" which comes from "him" reveals the fascination of things which Oliviero had not previously noticed. Even Oliviero's delight in the solitude of family affection in

---

[23] RAT: 118; 63.
[24] RAT: 120.

the country house corresponds to the Pascolian concept of the house as an enclosed, tranquil, intimate and secret nest.

At a certain point, one can discern a disguised homage to Leopardi's poetics of the indefinite and indeterminate (and to D'Arzo's own poetics of some years earlier). Following a burning disappointment about a girl he had fallen in love with, Oliviero, feeling left out of the fun of a party, goes off on his own to cry and to think:

> Ma fu in quel preciso momento che mi parve di sentire qualcosa: non la voce, però. Ah, difficile esprimersi. Qualcosa un po' meno della parola, ma più esatto e comprensibile e pieno di significato di quante parole abbia mai udite o udirò: un sentimento espresso in termini blandi (come nato da una lontana terra d'esilio dove nascono le anime nostre e consumatosi via via attraverso gli spazi di dolorosi pianeti), ma pieno di quel senso profondo che a volte solo il vago può dare.[25]

This seems the writing of an earlier D'Arzo, that of the pre-war period, even if more sober and refined. All the same, it should be stressed that such a stylistic approach appears more of an exception in this text, and something which will be overcome in the evolution of D'Arzo's *modus scribendi.* In most cases the text conveys balance and moderation.

In fact, D'Arzo is well aware of the stylistic concentration which he generally achieves (compared with his previous efforts), even if it is true that at the beginning of 1947 he wrote to Vallecchi: "Ho cercato che ogni frase avesse il suo valore: il dialogo: le battute: le trovate, i pretesti... ecc... ." In any case the content of the "psychological novel" of the text causes the author to try to define the complex inner situations of his characters, with all their various nuances, as precisely and exhaustively as possible. In the same letter we read: "Ho cercato di essere coerente: di dare al racconto uno svolgimento [...] strategico: i fatti giustificano i sentimenti: i sentimenti diventeranno così forti da far nascere il sospetto che possano avere influito sui fatti futuri: di qui rimorso e 'patto.'"[26]

The importance D'Arzo attributed to *Un ragazzo di altri tempi* is shown by the frequency with which he refers to it, constantly seeking to provide information in his letters to Vallecchi and Einaudi which might help interpretation (probably as much for

---

[25] RAT: 87.

[26] Undated letter (C: 189).

himself as for his reader). These are documents to be read very carefully, because they provide indications on which criticism can (or, up to a point, must) be based. In a letter to Vallecchi which we have already quoted, D'Arzo situates his story in the literary context of his time, highlighting its special modernity:

> Questo lavoro l'ho dentro di me da circa sette anni [...]. Sulla sua modernità, io non ho alcun dubbio [...]. Ora, a mio parere, ci sono varie maniere di sentire ed esprimere il nostro tempo: e la preferita, la più artistica, non sarà certo quella polemica, di cui adesso ci sono ad ogni piede sospinto tante, tantissime prove: quell'odiare il mondo, gli altri, i più forti e violenti di noi, quel riconoscersi deboli, (più civili, più antichi, sì) ma più deboli, io credo che sia cosa modernissima: e moltissimi lo stanno provando (forse tu pure, credo, caro Vallecchi). Il vecchio mondo che scompare, anche se è condannato, anche se, forse, se lo merita, ha sempre il nostro affetto: e anche questo, credo, è moderno.

Nevertheless, D'Arzo makes a point of stressing his own "voice" with respect to the dominant literary trends and especially to that programmatic humanitarianism which, a few years later, was to colour the various styles of neorealism:

> Il desiderio di solitudine, il bisogno di solitudine, e nello stesso tempo il desiderio di amare e di scendere in mezzo agli uomini, credo sia moderno, sia attuale: ma chi grida—senza nessuna lotta intima, senza nessuna antipatia, senza vincere nessun ostacolo, interno—"Viva gli uomini, siamo fratelli, ecc...ecc...," non sarà certamente un artista e nemmeno un uomo: è una nuova dolente retorica, quella dell'"umanità" a ogni piè sospinto: e piuttosto che andare a tanto, io brucerei ogni cosa e non scriverei più una riga.[27]

He also stresses this specific modernity of his work in a letter to Einaudi:

> Mi sembra che il racconto sia moderno: amare gli uomini, francamente, mi sembra un poco retorico: ma amarli tutti, attraverso una creatura, mi sembra vero e possibile. [...]
> Ciascuno parla degli uomini e del mondo come si sente: ed io parlo degli uomini e della vita, attraverso una creatura che ho odiato, a cui ho augurato la morte, che non è venuta al mondo, e che infine mi fa comprendere la vita. C'è chi parla di un operaio in un'officina: io parlo di questa creatura.[28]

For D'Arzo, this claim to modernity also holds true at a purely literary level. The author shows that he is aware of certain literary influences:

---

[27] Undated letter (C: 201-202).

> Il parlare con un morto, l'affrontare il problema della felicità della vita, è così moderno, poi, che Wilder e Irving Shaw, e molti altri, sono ormai celebri, e nessuno pensa che non siano attuali; i giovani, soprattutto, ne conoscono il valore e li rappresentano un po' dovunque.[29]

It is understandable, therefore, that D'Arzo should renounce the style of *Peccato originale*, the story he had written six years before: "Ho la novella sotto gli occhi: la novella d'allora: il linguaggio è terribilmente 'lunare,' vi si cerca di raggiungere la poesia con aggettivi castissimi: e ci son nuvole, stelle, una terrazza nella notte: cose, lei vede, da ragazzi." Instead, the new story is different. The publisher must not expect it to have "aloni poetici, [...] infanzie angeliche, ecc., com'erano in uso anni fa: luna, Morti, angeli dalle grandi ali, prosa poetica ecc." The writer has tried to " dare vita a un dramma vero e proprio," having completely abandoned "quella condannabile prosa poetica." This abjuration is also extended to *Buon Corsiero*: "In tutto questo tempo [...] ho scritto solo un breve racconto uscito da Vallecchi (che però adesso condanno)."[30]

A year later, D'Arzo will spell out this turn around once again, in another letter to Einaudi: "La forma era davvero ridicola: astratta, allusiva, a tutti i costi poetica, non un personaggio: non un dialogo: solo un continuo, compiaciuto commento da ragazzo."[31] As in the previous letter he states that his war experience had the advantage of helping him to achieve a maturity which, more than literary and stylistic, was primarily human.

By now Silvio D'Arzo's new manner is at work, which will lead him to plan a novel with a broad scope, *Nostro lunedì*, and to write his finest story, *Casa d'altri*. Macchioni Jodi has highlighted how certain aspects of *Un ragazzo d'altri tempi* foreshadow some situations which are characteristic of *Casa d'altri*.[32] For example the encounter with the young mute's goat recalls all the goats of *Casa d'altri*:

> La capra frugava col muso contro le siepi già secche, e il rumore del campanaccio di bronzo si spandeva tristemente per tutta la valle. Di tanto in tanto egli la spingeva dolcemente con una frasca che stava mondando, e quando

---

[28] Letter of 22 May 1947 (C: 284).
[29] Undated letter (C: 202).
[30] Letter of 3 September 1946 (C: 281-282).
[31] Letter of 22 May 1947 (C: 283).
[32] Cf. Macchioni Jodi 1983a: 72.

gli passammo dinnanzi ci guardò a lungo con quell'espressione profondissima e stupida dei giovani muti. Davide si strinse a me dalla paura.[33]

Then we also find the character of a country parish priest who recalls the "prete da sagre" of *Casa d'altri*. Oliviero writes a letter to him, seeking solace from the agony of his own remorse, but as in the case of the priest of *Casa d'altri* and old Zelinda, here too the priest is unable to help the boy. As Oliviero's father explains, he is "piuttosto ignorante [...] senza cultura né gusto, e quanto a umorismo lo vincerebbe un sergente. Non si era nemmeno accorto di avere in sagrestia due libri del Seicento che ognuno di noi gli avrebbe onestamente invidiato." Yet he is a good, kind person, perfectly suited to the task assigned to him: "con la sua mancanza di buon gusto, la sua volgarità e tutto il resto, egli si alza ogni mattina alle cinque, si porta in giro i suoi ragazzi, sa farli ridere, organizza lotterie, mette in pace famiglie e aiuta perfino a morire."[34] Perfect for day-to-day administration, one could say. The problem is his ineptitude when faced with an unusual case—Oliviero's situation for him, or that of the old mountain woman for his colleague in *Casa d'altri*.

Even at the level of scene setting, certain nocturnes dominated by silence interrupted by the occasional barking of a dog, make one think of similar scenes in *Casa d'altri*: "nella notte, solo, mentre tutto il giardino taceva, ed ogni altro dormiva, e solo i lamenti dei cani venivano per l'oscurità degli sparsi pagliai, mi alzavo."

Even though irremediably marked by its incompleteness, *Un ragazzo d'altri tempi* seems to be an important text for many reasons. Firstly, its autobiographical value is of great significance: Oliviero's happy family life had been missing in young Ezio Comparoni's own experience. It is important to note the significance of English literature in the formative process designed by Oliviero's father: his precious library full of English classics foretells Silvio D'Arzo's own interest in British literature, the very essence of his essay writing. Furthermore, on a literary level, *Un ragazzo d'altri tempi* marks the process of Silvio D'Arzo coming closer to the 'human' themes that will characterize his more mature works. Evidently a whole poetic world is taking shape. In *Casa d'altri* we find it with perfect clarity.

---

[33] RAT: 89.

3.2. *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo*

The first signs of the beginning of a process of literary and stylistic revision of Silvio D'Arzo's approach to his writing are already evident in 1943, just after the printing of *Buon Corsiero*. His dissatisfaction, his perception of the limits of his achievement so far, were leading him to new projects, conceived with a different purpose.

In the summer of that year he wrote to Vallecchi:

> Ho pensato che per potervi mandare qualchecosa di buono veramente, qualchecosa che possa farci contenti tutti e due, occorre che io sia cattivo, addirittura feroce, con me stesso: che non indulga mai e poi mai alla "bella pagina", che l'immagine non mi intenerisca, che non sia mai lusingato dal colore: e che mi dia tutto, e che in un mese non esca più un intero racconto come ho fatto finora, fino a ieri.

As for style, the idea is to write his new works in "una prosa divenuta col tempo più mordente."[35]

This change of plan in 1943 represents a decisive moment in the young writer's development, to the point that he will reject a reprinting of *Buon Corsiero* which was in preparation at Vallecchi. Two years later, speaking to the publisher of the story *Peccato originale*, he found himself promising to deliver within a short period of time "altri personaggi più veri ancora, altri problemi maggiori (non leggere, però, [...] 'sociali,' come farebbe certamente un lettore di sinistra)."[36]

This last statement seems to allude to the project of a vast generational novel, which the author was to speak of explicitly, providing more information, in the first months of 1948. In February he wrote to Vallecchi: "Ho in cantiere un vero e proprio romanzo 'Un eroe dei nostri tempi': ricordi Lermontof? Se riesco nel mio intento, credo che creerò un personaggio, italiano e moderno: società e tempi nostri vi sono studiati e descritti con un impegno che finora non mi conoscevo."[37] A month later the project, which D'Arzo anticipated would take two years, acquires a title: *Nostro lunedì di Ignoto*

---

[34] RAT: 89; 90.
[35] Undated letter (C: 90; 91).
[36] Undated letter, but from the summer of 1945 (C: 130).
[37] Letter of 27 February 1948 (C: 211).

del XX secolo.[38] This project was no doubt to encompass that "decina di racconti sul nostro tempo" which the author had already been talking about and working on for the previous year.[39]

Vallecchi was anxious to receive a novel of a certain depth, constantly urging D'Arzo to produce something of that scope. At the end of 1948 D'Arzo provided him with some information on *Nostro lunedì*, which he claimed would be a considerable step forward with regard to his earlier work:

> Ho per le mani un romanzo, di fronte al quale tutto quel po' che ho fatto finora (compreso il racconto che tanto piacque a Cecchi)[40] è nient'altro che roba da ragazzi, esercizi e nient'altro. [...] C'è, tanto per dirti, la figura di un giornalista che vive alla giornata, che abita il mondo come una stanza d'albergo, quale più moderna e nostra e indicatrice del tempo che viviamo non potrebbe essere (a realizzarla, s'intende, convenientemente), e che costituirebbe una delle chiavi di "Nostro lunedì".[41]

The following year the author gave him a clue to the interpretation of the title, which was only apparently enigmatic: "Il titolo [...] deve corrispondere alle speranze di milioni di uomini: oggi siamo a lunedì e vogliamo arrivare alla domenica. Ci arriveranno i soli "uomini", di qualunque idea, partito, o classe ecc..."[42]

And once more:

> Molte persone, democristiane, comuniste, laiche si sentono proprio in una situazione di "nostro lunedì": forse il mondo stesso. [...] Anche quel "Di ignoto del XX° secolo" ha un suo significato: in quanto sarebbe un'ottima cosa, la più bella di tutte, la meno letteraria e al tempo stesso la meno demagogica, che il libro fosse il libro dell'uomo del 20° secolo: che, in altre, parole esprimesse quel comune denominatore in cui tutti noi, a qualsiasi fede o idea apparteniamo, ci riconosciamo.[43]

The "Ignoto" is therefore D'Arzo himself, and with him all the men of his generation and time.

---

[38] Letter of 6 April 1948 (C: 215).
[39] Undated letter to Vallecchi, but probably from March 1947 (C: 193).
[40] He is referring to *Casa d'altri*.
[41] Letter of 26 November 1948 (C: 245).
[42] Letter to Vallecchi of 4 October 1949.
[43] Letter toVallecchi of 17 December 1949.

The author emphasises the collective and generational significance of the project, which he says could not be achieved in less than six hundred pages.[44] He stresses his determination to bring the project to conclusion in what would be his last letter to his publisher friend, dated 26th September 1951, when the effects of his illness were already seriously affecting his life and his literary activity:

> Quanto al lavoro, lavoro: non faccio altro: ma sono appena uscito di clinica, e adesso debbo andare molto adagio. Scriverti questa sciocca, povera lettera slegata m'è costato molto: figurati una pagina di libro. Tante cose, caro Vallecchi, ed una stretta di mano. A suo tempo, mi farò vivo con 500 pagine.[45]

Unfortunately his early death was to prevent Silvio D'Arzo from keeping his promise.

What remains of the project is the preface, a preface to a book which does not exist. Evidently D'Arzo agrees with Mikhail Lermontov (whom he quotes) who opens the preface of his novel *A Hero of Our Time* with the following words: "In ogni libro, la prefazione è la prima e, insieme, l'ultima cosa: serve o a chiarire lo scopo del libro, o a giustificarsi e a rispondere alle critiche."[46] In the case of the Preface to *Nostro lunedì* it is the first hypothesis which is true—the text is programmatic, and clearly "chiarisce lo scopo del libro."

In the preface, the narrating voice, which speaks of itself in the first person (singular and also plural, to highlight the generational value of the story: "Se adesso parlerò un po' di me, è per pura comodità e per nient'altro: quello che capitò a me, a quei tempi capitò quasi a tutti"),[47] is the unknown person of the title, the central character who would have unified the various tales and points of view propelling the action of the novel. He states that he wrote the novel in a period of two years, the best years, "i più veri," of his life, after three years of war and three of journalism, as a reporter. But it is like a denial of the previous six years; the real years were only those of writing the novel. It is as if only through the exercise of writing, even the moments of life which preceded it acquired substance and meaning:

---

[44] Cf. C: 268 (letter to Vallecchi of 11 March 1950).
[45] C: 276-277.
[46] Lermontov 1996: 23.
[47] NLI: 64.

> I miei due anni veri furono invece il '49 e il '50 quando presi a scrivere questo romanzo. Non solo: ma così ora per ora, scrivendo, mi divennero veri anche gli altri. Li recuperai. È la parola. E io, ripeto, non chiedo di più. Niente al mondo è più bello che scrivere. Anche male. Anche in modo da far ridere la gente. L'unica cosa che so è forse questa.[48]

This is the discovery of one's own life vocation, a vocation for literature, for both the Ignoto and D'Arzo—writing as the only real medium to tie together and interpret the otherwise disconnected events of life.

In the following pages, the Ignoto goes over the history of his generation, and his own history as part of that generation, during the last twenty years of Italian life. His tone is that of a survivor (which was just what D'Arzo actually was, like many of his peers: a survivor of the traumatic experience of the war) who can look on the past with detachment which is neither veiled by nostalgia nor by regret. If anything, there is a touch of bittersweet irony, actually directed against the poetic world of the early D'Arzo, by now perceived as out of date, hopelessly vacuous and obsolete:

> Dicevamo "casto" e "remoto" e "lunare", e altre parole perfino più astemie: per lo più parlavamo di bambini o di sogni o di angeli, o magari di tutti e tre insieme, [...] ma sotto, era chiaro, c'era un significato profondo o anche due: qualche volta addirittura di niente. Praticamente non fummo mai in grado di far dire due o tre frasi credibili a un uomo, ma quanto a fantasmi e a bambini e cadaveri nessuno in coscienza poté farci il più piccolo appunto. [...] Arcadia in abito da passeggio, lo so.

They were the "young ones" mollycoddled and feted by the critics, but—observes the Ignoto—"nessuno alle volte sa più esser vecchio di un giovane."[49]

These are the same concepts expressed in the essay entitled *Fra Cronaca e Arcadia*, the real manifesto of D'Arzo's new poetics.[50] But if in the essay the use of the third person distances the whole discussion somewhat, here the notable presence of the first person (of the collective and generational "noi") explicitly proclaims the autobiographical component of this literary itinerary. Literature as illness (or as Gozzano put it, as "tabe letteraria"): "La letteratura è il più complicato dei mali: non c'è

---

[48] NLI: 59.

[49] NLI: 61.

[50] Originally published in *Il Giornale dell'Emilia*, 10 October 1949. See below.

cura che valga per lei."[51] There is no cure, apart from war, according to Marinetti "sola igiene del mondo."

Albeit with extreme detachment and understatement, the Ignoto relates the terrible atrocities which are an inevitable part of war, which he could not avoid, when confronted with the facts:

> Il fatto è che per un caso un po' ironico mi trovai, proprio in quei giorni, ad essere comandante di piazza; e quando si è in guerra a un pastore albanese non è permesso fare segnali agli aerei con le sue pecore bianche e pezzate: naturalmente quello che si doveva fare lo feci. Tutto, in certo senso, si svolse secondo le regole: si può anche dire che tutto fu giusto. Ma questo vuol dire meno di niente. Era mussulmano, mi sembra. Questo a Credévick. A Musrak, una studentessa croata.[52]

There followed El Alamein, imprisonment, the end of the war and the return home. Experiences from which, all told, came a fundamental lesson: "E alla fine quasi tutti imparammo quello che si dovrebbe imparare nascendo, la verità che fa nascere tutte le altre: che a ogni uomo può capitare tranquillamente ogni cosa."[53] This was especially true for D'Arzo's generation: first literary whims and fancies, then the drama of war, finally the sense of failure and stagnation at the end of the war.

We were saying that the only part of the novel to have been definitely written was the preface (indeed, paradoxically the writing of the preface preceded the writing of the novel, and the invention of the title, as the D'Arzo-Vallecchi correspondence attests, precedes the writing of the book). However, an interesting attempt to reconstruct the text out of various convergent fragments was made in 1986 by Anna Luce Lenzi.[54] Such an extreme example of philology (reconstructing a text which does not exist on the basis of a limited number of highly confusing pieces of information) could be regarded with suspicion for more than one reason. Yet, considered as a whole, the results achieved by the scholar seem convincing, whether from the point of view of her unquestionably competent D'Arzo scholarship, whether for the thoroughness of her research. This is why today, thanks to Lenzi, we can read some stories that were originally published in

---

[51] NLI: 63.

[52] NLI: 64-65.

[53] NLI: 66.

[54] Cf. Lenzi 1986a, to which most reference will be made when discussing the reconstruction of *Nostro lunedì*.

various periodicals and consequently regarded as independent texts in their own right, as the pieces of the jigsaw which is *Nostro lunedì.* These are integrated with the notes and unpublished sketches contained in the writer's papers, which in turn cast light upon certain meanings of the stories themselves, which would otherwise be quite obscure.

Lenzi attributes the origin of the novel's structure to that of Mikhail Lermontov's *A Hero of Our Time* (published in 1840). In any case, as has already been mentioned, D'Arzo himself legitimises this connection, in the letter of 27th February 1948 which we quoted above. In the Russian writer's novel the role of central character is taken by Pecorin, whose adventures are related through more than one narration, based on more than one point of view, which provide ever changing focalisations and angles on the protagonist. In Lermontov, too, there is war, and one sees an attempt at balance on the part of a character not only seen as an individual "ma come 'tipo' che racchiude in sé tutti i tratti psicologici e sociali di una generazione intera;"[55] "*Un eroe del nostro tempo*, egregi signori, è davvero un ritratto; ma non di una persona sola: è il ritratto dei vizi di tutta la nostra generazione nel suo pieno rigoglio."[56] At a stylistic level we find that same tone which is at times teasing and ironic, also present in D'Arzo, when the narrator addresses the reader directly. As far as landscape is concerned, there are some superb descriptions of the Caucasus (as in D'Arzo, in *Casa d'altri* for example we find the Emilian Apennines). Another biographical point of comparison between the two writers is the destiny of isolation which they share, isolation from a society which was too rigid for them, from which they would be released only by premature death.

A Hero of Our Time, therefore, was a novel constructed around multiple stories, and Silvio D'Arzo's *Nostro lunedì*, as far as we can tell, aimed at something similar. In fact, from the short stories and notes which remain we realise that, as opposed to the Preface, there is not always the same narrator (sometimes internal, sometimes external, with regard to the story). Probably unity was meant to be given to all the different points of view by the Unknown of the title, the narrator and main character of the Preface.

In her painstaking reconstruction, Anna Luce Lenzi divides surviving extracts into two different "cycles," chronologically and thematically distinct: a military cycle and a civilian cycle. The two blocks are brought together by that event which occupies the central place in the Preface: the war. In fact, even post-war events seem deeply

[55] Spendel 1996: 10.
[56] Lermontov 1996: 24.

scarred by the collective catastrophe which has just finished: "ex militari, vedove o altro, tutta la società è toccata da una 'caduta,' materiale e morale, provocata dalla guerra."[57]

In the author's notes, the stories of the "military cycle" are collected under various headings: *Un eroe dei nostri tempi*, *Senza bandiera*, *Sette in fanteria*. Two of these had already been published: *Alla giornata* and *Una fasciatura ben fatta*. In *Alla giornata*[58] we encounter a group of fleeing soldiers, made up of the commander, who tells the story in first person, three soldiers, a cadet-officer and a warrant-officer. The squad leaves a companion's dead body behind with some mountain people, before marching off again. When the old mountain woman asks for the name of the dead man, the twenty-year-old sub-lieutenant gives her his own name, almost to rid himself of a burden, as he explains to the commander who is amazed by his action: "Come levarsi lo zaino. Ma ancor di più... Ancor di più... Senza nemmeno confronto."[59] What immediately comes to mind is how D'Arzo regarded his own name as a burden, how he hid his true identity constantly, behind various pseudonyms (Raffaele Comparoni, Andrew Mackenzie, Sandro Nadi, Sandro Nedi, Oreste Nasi). But the most interesting thing is the remarkable similarity of the *incipit* to that of *Casa d'altri*: the same mountain setting, the same description of the wake and burial; besides, in that story the young priest is described in the same way as the cadet officer. Anna Luce Lenzi has noted how D'Arzo cancelled out (and not just metaphorically) "le esperienze precedenti per dedicare ogni forza alle opere in corso, le uniche che poteva amare, apparentemente disamorandosi delle altre," to the point that "non di 'autocitazione' sarà il caso di parlare di fronte a riprese di *incipit* o di altre porzioni identiche a racconti precedenti (*Casa d'altri* sarebbe quello più saccheggiato), ma addirittura di 'autodistruzione' del vecchio in vista del disegno favorito."[60] And this seems to be confirmed by a close reading of the other stories.

In *Una fasciatura ben fatta*[61] the same characters recur and this time an external narrator depicts the contrast between the slow-moving and long suffering marshal and

---

[57] Lenzi 1986a: 21.

[58] Published posthumously in *Palatina*, ed. F.[rancesco] S.[quarcia], n. 2, April-June 1957.

[59] NLI: 77.

[60] Lenzi 1986a: 28; 29.

[61] Published in *Il secolo XIX*, 24 February 1950, signed "Sandro Nedi."

the soldiers, the captain and the young sub-lieutenant. The latter, who is sensitive, idealistic, and raised on literature, would like to take the old officer with him, while the others, seeing things in a more pragmatic light, want to leave him behind, so that he will not slow down their escape. The young cadet officer will be the one who conceives the plan to abandon the old marshal.

The other, unpublished, passages of the first section are linked to these tales by a logical progression, which despite its fragmented quality, places them back in the ambit of the same events. This does not occur in the second section, the stories and sketches which relate to the end of the war, which seem less interdependent, despite being grouped under the same title (also alternating): *Qualche cosa succede anche in domenica* and *Bandiera Bianca*. The short stories edited here are four in number.

The first one, entitled *L'aria della sera*,[62] had been conceived by the author as a real "chapter" of the novel. In it a son—the narrating voice—goes to see his elderly mother who has stayed in the house in the country and is now on her own. The names of some of the characters and situations which are rapidly evoked allude to *Un ragazzo d'altri tempi*, with regard to which this story constitutes a kind of post-war sequel. The narrator is a young student who has survived the war, whose devastation affects every aspect of life at the time: his mother's solitude, the suffering of her friend whose son was blinded in battle, etc. All this against the background of "quel mondo nuovo, scomposto e violento," determined by various historical events, which the woman "non poteva né giudicare né perdonare e neppure comprendere." Words cannot be found for the present time, for such an unhappy time. In the face of his mother's "apprensione postuma" her son's advice is worth little: "Spolveriamoci il cuore e non pensiamoci più."[63] It is difficult to forget the past when its effects continue to weigh so heavily upon the present. The crepuscular landscape descriptions here are particularly evocative.

The sombre shadows of war also extend into *Elegia alla signora Nodier*,[64] in which a narrator-witness to the facts describes the peaceful life of this rich lady of the provinces, who manages, in some way or other, to anaesthetise herself against the

---

[62] Published for the first time posthumously in *Nostro lunedì* (the pseudo complete works of D'Arzo not to be confused, despite the title, with the planned novel *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo* which we are discussing) edited by Macchioni Jodi in 1960 (NL).

[63] NLI: 93; 94.

[64] Initially published in *Cronache*, n. 3, 18 January 1947 (signed Sandro Nadi).

passions and upsets of life, even when her husband dies in war. She passes her time in her rich country house in sameness and monotony, in perfect solitude. The notable events which draw her back to reality—her husband's departure for the war, notice of his death—are the only moments of crisis which she overcomes with her usual detachment. The woman lives her eternal evening in a kind of unhappiness (like the mother of the preceding story) which she has been constructing day by day "come altri, giorno per giorno, si va costruendo la sua illusione: era, a modo suo, un'illusione, verso il passato anziché verso l'avvenire: le era assolutamente necessaria: era, insomma, se stessa."[65] When, two years after the end of the war, a soldier brings back her husband's faithful dog, which has outlived its master, the woman has it stuffed, in just the way that, metaphorically, she has embalmed herself and her own life.

But the war does not only cause death and physical injury: like the plague in Boccaccio, it also produces social and moral corruption. A "good boy" corrupted and made cynical by circumstances is in fact the blackmailer of *Due vecchi.*[66] The story opens with a declaration of poetics by the narrator (but also by the author): "Non so se sia eccesso o mancanza di sensibilità, ma è un fatto che le grandi tragedie mi lasciano quasi indifferente. Ci sono sottili dolori, certe situazioni e rapporti, che mi commuovono assai di più di una città distrutta dal fuoco." In fact the story told here is not violent and its factual depth is quite minimal. Instead it should be understood as a totally internal drama. An elderly couple lead a sad and separate life after the great sorrow of their son's premature death. One day, the wife is visited unexpectedly by an unknown young man. Delightfully described, this incident takes us back to the young cadet officer of the stories of the war cycle (a fact which confirms the likely links connecting the various parts of *Nostro lunedì*), and perhaps also to the narrator of the preface:

> Aveva una barba di tre o quattro giorni ed indossava un vecchio impermeabile giallo, di quelli che parecchi anni prima usavano certi ufficiali di cavalleria. Anche la cravatta e le scarpe non dimostravano altra pretesa che quella di rispondere alla necessità. Insomma [...] la perfetta figura del povero studente di lettere che farà indubbiamente il giornalista, ma che per il momento si dichiara disposto a dare lezioni private a prezzi di assoluto favore.

---

[65] NLI: 100.

[66] Published in two instalments *Cronache,* nn. 29 and 30, 19 and 27 July 1947 (signed Sandro Nadi).

The young man blackmails the woman: he has chanced upon some letters written to her thirty years ago by an admirer and if she does not pay up a certain sum of money he will send these letters to her husband. That "pietra di trent'anni prima"[67] risks upsetting the delicate balance that the couple have been constructing over the years, but the woman stoically decides to tell her husband the truth in a letter. The character most representative of the moment in time here is the young blackmailer: he is sensitive, but it is as if he felt compelled to put on the mask of cynicism required in order for him to achieve his misdeed.

Even though the war is over, its aftermath weighs like lead on the consciences of the people. Especially when the dead return to make peremptory accusations against those who are too quick to forget. This is what happens in *Un minuto così*,[68] where a young primary school teacher is unwittingly involved in the discovery of the bodies of three fascists, killed and buried in a neighbour's garden. The ever-present danger of opening up the old wounds of hatred and revenge between fascists and partisans convinces the two to rebury the corpses and forget about them as soon as possible. In this way they end up being "unici testimoni di un mondo privo di pietà, di memoria e speranza."[69]

Nostro lunedì was intended by the author to be "una Eneide del XX secolo."[70] Epic poem, therefore (and war, as has been seen, is just what this is about) and poem of foundation (foundation of a new society). Yet the novel, as a whole, is not built around extraordinary events. The author's profession of faith is never concerned with the exterior, but with the interior.

Anna Luce Lenzi writes:

> La considerazione dei tempi nuovi non manca; non mancano le azioni: ma l'attenzione è tutt'altro che esterna; si può dire che, dei fatti, manchi proprio la rappresentazione, sostituita da allusioni indirette, così da rendere la risonanza interiore del fatto stesso: centrale non è mai l'*azione*, ma la coscienza dell'*azione*.[71]

---

[67] NLI: 104; 106; 111.
[68] Published posthumously in *Palatina*, n. 6, April-June, 1958.
[69] NLI: 126.
[70] NLI: 16.
[71] Lenzi 1986a: 34.

Notwithstanding this, the strength, the clarity and the significance of the plot—from what we can tell from the various remaining fragments—are in no way diminished. The picture which we obtain, even if only an outline, is full of evocative detail which makes one regret that the work is unfinished.

3.3. *Casa d'altri*

3.3.1. The Text of *Casa d'altri*

Casa d'altri is the work to which D'Arzo largely owes his fame. We possess four different versions of this long short story. The first, the only one to be printed during the author's lifetime, came out in *L'Illustrazione Italiana* of 18-25 July 1948 (n. 29-30, fasc. 3876) with the title of "Io prete e la vecchia Zelinda," signed by Sandro Nedi. It is a sort of minor edition, considerably shorter (only five brief chapters), of the more definitive and well-known version of the text (more an adaptation than an autonomous edition of the story).[72] In it the story is interrupted straight after Zelinda's revelation to the priest and almost all the surrounding characters are absent.

Thanks to the interest of D'Arzo's friend, the lawyer from Reggio, Giannino Degani, a second version was published posthumously (D'Arzo had died some months before, in January) in folio X of *Botteghe Oscure*, which came out at the end of 1952, by Anna Banti and Giorgio Bassani (who would also be fundamental for the following edition). The number of chapters was increased from five to fifteen. The third version, which is the one which we read today, was printed in 1953 by Sansoni, in the collection "La Biblioteca di *Paragone*." D'Arzo had contributed to *Paragone* between 1950 and 1951 with essays on Stevenson, James, Lawrence and Hemingway and the journal, in number 26 of February 1952, had published a brief obituary, unsigned, and therefore on behalf of the editors, in which they emphasised "l'ardore velato" and the "concitazione polemica di fonda radice umana" of the recently deceased D'Arzo, promising the publication of his unpublished writings.[73] The Sansoni edition had only one substantial

[72] Cf. Lenzi in C: 268n.
[73] Cf. Anonimo 1952.

variation with regard to the the text of *Botteghe Oscure* and that was the reinclusion of a short piece of text which had been left out in the 1952 edition, probably put back in after direct reference to a lost original. Besides, as Clelia Martignoni has shown in her substantial work on the textual development of the story,[74] the edition in book form reproduces the text in *Botteghe Oscure* word for word, even with the same typographical errors.

Then there is another shortened edition, retrieved by Macchioni Jodi from typescripts and reproduced in the Vallecchi edition of *Nostro lunedì*. In particular Macchioni Jodi's work on the critical edition is based on a typescript containing changes of a structural nature with regard to the text of *Botteghe Oscure* and of the Sansoni edition, which are all directed towards simplification. All the same, Macchioni Jodi recognises the incomplete nature of the revision constituted by the author's corrections to the typescript, so much so that "in due casi non si è potuto tener conto delle soppressioni decretate dall'autore, per la mancanza di un emendamento sostitutivo necessario a congiungere gli estremi."[75] Consequently the version which Macchioni Jodi proposes is based on the collation of the two previous printed versions, which he maintains to be the most accurate from a stylistic point of view, and the above-mentioned typescript, which could be said to represent the author's last wish as regards the structure of the story.

Despite the fact that Einaudi preferred the text established by Macchioni Jodi when they published *Casa d'altri* in 1981, without accounting for their choice, the text I have chosen to refer to is the 1952 edition, which in the absence of more definite data, seems to be the most reliable.[76] Reliability, which even in view of his commitment and effort, is not guaranteed in Macchioni Jodi's work, which is questionable if only for the distorting, and often quite arbitrary, use of documents. The scholar's choices are based on subjective and questionable motivations such as the following: "La volontà, pur incompiutamente e pertanto unilateralmente espressa, di modificare la struttura di *Casa d'altri* non poteva essere trascurata, non solo in quanto verosimilmente posteriore e quindi da considerare, almeno teoricamente, più autorevole, ma perché in effetti espungeva dal testo insistenze e compiacenze formali, luoghi rallentanti il ritmo

[74] Cf. Martignoni 1984.
[75] Macchioni Jodi 1960a: 466.
[76] Cf. once again Martignoni 1984: 43.

narrativo. Il quale, alla fine, una volta accolte le correzioni della copia in questione, risulta più stringato e ricco d'immediatezza."[77] The vagueness of such observations testifies the unreliability of Macchioni Jodi's method of choosing a text to publish: an aesthetic criterion applied to the solution of philological problems.

3.3.2. The Writing of the Story

Reading D'Arzo's correspondence, it becomes clear that he had no idea of the impact that his story would have. Once published, it received very positive reviews by many outstanding readers. Nevertheless, he seemed aware of the artistic validity of his work, which he read to different people in order to get help with publication. First of all he sent it to Emilio Cecchi. Eraldo Affinati, editor of the 1981 edition of letters from D'Arzo to Vallecchi, emphasises the great reverence which the writer showed towards the critic.[78] Cecchi was the author of *Scrittori inglesi e americani*, which provides a fundamental point of reference for D'Arzo's essay writing. But, as Affinati points out once more, D'Arzo's manner plays upon a kind of self-deprecation which involves putting on a mask, a literary one to boot, of pathetic self pity: "se la scrittura è modo d'essere, in essa si annida anche un progetto di esistenza globale a cui conformare le proprie relazioni biografiche, psicologiche e sociali, affinché queste diventino parte di una visione del mondo sorprendentemente incorporata con l'acquisita identità di tipo stilistico." But leaving aside these remarks on the letters from D'Arzo to Cecchi, understood as an "appendice all'opera creativa," they can provide us with extremely valuable information on what concerns us here, on the time of drafting and writing of *Casa d'altri.*

In his first letter, of 26th February 1946, D'Arzo lets Cecchi know that he will be sending him "un lungo, abbastanza lungo, racconto" (he is referring to *Un ragazzo d'altri tempi*).[79] Then, in the letter of 26th July of the following year, he promises to send another story, which, though never named with this title, we know is *Casa d'altri.* The author is not very enthusiastic about it, but at least he can perceive its originality

[77] Macchioni Jodi 1960a: 466.
[78] Cf. Affinati 1981b.
[79] CI: 100.

with respect to his earlier output (especially with regard to *Un ragazzo d'altri tempi*): "Fra qualche giorno [...] mi permetterò d'inviarle (come le avevo chiesto a suo tempo e lei m'aveva accordato) un altro racconto, che sarà quello che sarà, del quale vedo i difetti, ma che, se non altro, non parla di bambini e di sentimenti squisiti o morbosi." Cecchi's judgement is of the greatest importance to D'Arzo:

> Ho scritto il racconto pensando continuamente a lei e al suo giudizio e (ormai non è per me più l'età delle grosse parole) considero la sua risposta come una delle date che hanno particolare importanza nella vita di un uomo, perché dipenderà dalle sue parole se io continuerò a scrivere o lascerò per sempre ogni cosa.[80]

The short story was sent on 10th August and Cecchi answered him with a postcard dated 21st of that month, with a most flattering appraisal. The writer was so pleased that he answered Cecchi on 23rd August, telling him of the importance that he and his writings had for him during the difficult times of the war. Even more significantly, D'Arzo revealed his true name and identity to the critic, providing detailed information about himself—something extremely rare and out of character.

The importance of the relationship with Cecchi for *Casa d'altri* is that, on the basis of the critic's suggestions, the author set about a process of textual revision, which resulted in a more sober and plainer version from a stylistic point of view, which also had a better narrative structure. On 29th August 1949 D'Arzo wrote: "Ho lavorato attentamente, pazientemente al racconto, come Lei mi ha consigliato: ho tolto, o cercato di togliere, quelle stonature a cui Ella alludeva: l'ho allungato fino a fargli prendere il corpo di un breve volume: e anche questo è stato un suo consiglio."[81]

Contemporary to his correspondence with Cecchi, whose judgements provided indispensable encouragement for the author, was his correspondence with the publishers, whom he was trying to convince to publish his work. First of all Vallecchi, to whom he writes on 27th February 1948, referring to Cecchi's positive judgement in support of his story:

> Mi disse che dovevo essere assai contento di quel racconto: che c'era umanità, verità, e molte cose verissime e vivissime. E, prima di chiudere la lettera con i

[80] CI: 102.
[81] CI: 112.

> suoi più vivi rallegramenti, ripeteva ancora "c'è un tono, una serietà, una delicata asperità che vanno benissimo." Qualche tempo dopo, in risposta a una mia lettera, mi diceva che di quelle cose che aveva detto egli era ancora pienamente convinto e che l'"importante era esser riuscito a scrivere quel racconto...".[82] Tu conosci Cecchi meglio di me, e, siccome mi sei amico, credo che ne sarai tu pure contento.[83]

On 17th December of the following year, the author was busy with corrections and a new draft "del racconto che è piaciuto a Cecchi tempo fa, e che adesso Cecchi ha trovato di gran lunga migliore, e tale, dice lui, da accrescere le già ottime impressioni che il libro gli fece un anno fa."[84] The letter of 11th March 1950 is extremely significant, because in it the author, who refers to the story for the first time with what will be its definitive title, reconstructs its genesis and history from 1947 onwards:

> Lo mandai due anni fa a Cecchi, al quale piacque moltissimo: poi lo lasciai dormire un bel po': ne pubblicai dieci pagine sull'"Illustrazione Italiana" e il suo direttore d'allora, Angelo Magliano, mi scrisse che molti uomini della letteratura e della cultura milanesi gli avevano subito telefonato chiedendo notizie dell'autore ecc. Sempre quelle 10 pagine mi valsero un invito di collaborazione all'"Europeo" da parte di Benedetti, che (bontà sua) fece addirittura il nome di Bernanos. Ma non è vero niente: ed io lo so. Tempo dopo andai a Roma per un concorso e ne approfittai per andare a trovare Cecchi:[85] egli mi disse di ricordarsi perfettamente del mio lavoro, e mi confessò di essersi stupito di non averlo visto pubblicato: il racconto, mi disse di sua spontanea volontà, gli piaceva assai. Io gli dissi che volevo correggerlo: e si rimase d'accordo che io glielo avrei inviato di nuovo. Io, chissà perché, non ne feci niente. Poi capitò una cosa. Durante il "Premio Cervinia" (assegnato, per la critica, a Cecchi) un mio amico giornalista[86] fu presentato assieme agli altri a Cecchi: il quale, sentito che era di Reggio, gli chiese se mi conosceva: e, saputo che era un mio amico intimo, lo chiamò da parte e lo pregò di dirmi a nome sue che dovevo pubblicare il racconto, che gli piaceva molto, che facevo assai male a stare pigro, che egli nutriva molte speranze su me.

---

[82] Cites verbatim Cecchi's postcards of 21 August 1947 and of 23 January 1948.

[83] C: 210-211.

[84] C: 266.

[85] This happened in the summer of 1948 (as we learn form D'Arzo's letter dated 7 August 1948, in which he writes to Cecchi: "La ringrazio di avermi permesso di conoscerla," [CI: 111]; and from the one of the 29th of the same month: "Il ricordo di quel giro in macchina per le vie di Roma al suo fianco [...] è stata la mia migliore, forse unica, compagnia di quest'estate," [CI: 112]).

[86] Ferrante Azzali.

In response to Cecchi's kind invitation, the author began work on a project of rewriting, about which he gives some succinct information further on in the same letter: "Correggo il libro, lo allungo, lo snellisco e glielo invio: e Cecchi mi risponde che il racconto era di gran lunga migliorato e che egli non solo manteneva, ma accresceva la sua fiducia in me: e mi propone di trovarmi lui stesso l'editore." The words which D'Arzo uses ("correggo," "allungo," "snellisco") give little clue as to the approach he was using, but what is certain is that, judging from Cecchi's reaction, the text was substantially changed for the better. However, out of loyalty to his friend, rather than use the publisher suggested by Cecchi, D'Arzo preferred his old publisher Vallecchi, who was always understanding towards the usual manias and fixations of the author who was still obsessed with hiding his identity:

> Io, invece, preferisco rivolgermi a te: siamo amici e spero che ci potremo intendere assai più facilmente che con altri. Con te, soprattutto, potremo combinarci su questo punto, se il libro ti piacerà: di pubblicarlo col nome di Sandro Nedi e di non svelare a nessuno la mia identità [...]. Sandro Nedi è il nome che non lascerò più: prima mi divertivo, scrivendo: adesso è una cosa dieci volte assai più importante: non sapevo, una volta, che cosa volesse dire "umanità"—adesso non penso che a quella.

To convince Vallecchi to publish the story, the author takes the liberty of citing positive judgements and favourable readings which his text had received from other distinguished readers (editors and publishers):

> Anche a Gigli il racconto è piaciuto moltissimo: ed ha detto che, quanto a tensione, è una cosa che non si dimentica: Guanda, mio amico personale, (ma la cosa rimanga fra noi due) mi ha offerto di iniziare una collana di narratori col mio libro, offrendomi (per lui, ha del miracoloso... e anche questo rimanga fra noi) un anticipo di 50.000 lire...: Magliano vi ha trovato "una drammaticità tutta di prim'ordine" ecc....

Even if he suddenly seems to feel guilty about all this self-adulation:

> Scusami, ti prego, di tutto questo: tu sei abituato a ben altro, mi faresti offesa se tu pensassi anche solo per un momento che voglio innalzarmi agli occhi tuoi. Anzi, sono sempre più arrabbiato con me, per tutto quello che vorrei fare e che non riesco a fare. Tanti cari saluti. Se il libro non ti piacerà, saremo amici lo stesso, si capisce: e, se vuoi, ci rideremo insieme su.

But the letter concludes with a final veiled attempt to convince the publisher to publish the story:

> Quello che t'ho scritto ha questo scopo solamente: quello di porti innanzi alla reale situazione, tanto che tu possa decidere, avendo in mano tutti gli elementi: la quasi assoluta certezza di una recensione di Cecchi, quella senza dubbio di Gigli sulla "Gazzetta del Popolo" ecc....[87]

Leaving aside the documentary interest of a reconstruction of the publication history of the text, these remarks tell us the importance of the project for the author, an importance which kept growing the more the story was read and judged favourably by all those various readers whom D'Arzo held in such high esteem.

Yet this time, Vallecchi was not as enthusiastic towards D'Arzo as he had been in the past. His letter of 25th May began with a positive judgement on the text (mildly positive, in fact, almost as if he felt under obligation to say something good in view of the glowing comments of the authoritative Cecchi) but concludes by politely refusing to publish it:

> *Casa d'altri*—la ragione del titolo non la ravviso bene in rapporto allo svolgimento—è certamente una buona cosa, il mio giudizio naturalmente non suona peregrino dopo quello di Emilio Cecchi. [...] Soltanto non vedo opportuna la pubblicazione di un volume limitato a questa tua sola cosa, perché sono certo che si andrebbe incontro alla indifferenza del pubblico, ed all'insuccesso. L'opera è buona e convincente, dà alla lettura una impressione di piacevolezza e di poesia, ma alla tenuità dell'estensione mi sembra anche corrispondere, e non senza motivo, una deficienza di architettura generale, una assenza di richiami a motivi di una validità abbastanza larga e riconosciuta. Penso che una cosa come questa troverebbe la sua sede ideale in una rivista, e che potrebbe essere raccolta successivamente in volume; mentre da te attendo una cosa più vasta ed impegnativa, il romanzo bene costruito e svolto, quale tu ormai puoi dare.[88]

These comments were destined to wound D'Arzo deeply, who, without delay, took pen and paper and wrote back to his publisher friend on 15th June: "Tu parli di un''assenza di richiami a motivi di una validità abbastanza larga e riconosciuta': Cecchi considerò il libro 'umanissimo': e Gigli mi disse che, ad un filo così tenue, io avevo avuto il merito

[87] C: 268-270.
[88] C: 272-273.

di appiccare una corrente ad alta tensione." Then, prickly, almost cross, he replies to the publisher's short-sighted misunderstanding of the title:

> Quanto al titolo "Casa d'altri" a me pare chiarissimo: quando si vive come la vecchia, in quel modo inumano e impossibile, il mondo non è più casa nostra: è "casa d'altri": quando un uomo come il prete non ha la possibilità di far niente per aiutare la vecchia, il mondo non è più "casa nostra": è "*casa d'altri*." Trovo strano, sinceramente, che il senso ti sia sfuggito: una frase del genere, per una situazione del genere, la disse anche Marx.[89]

Yet Vallecchi's reservations about the story were not very different from those of the publishers Einaudi (of Pavese perhaps), where D'Arzo had sent an earlier version in December 1947 or January 1948, also accompanied by a reference to Cecchi's judgement: "Lei dovrebbe essere assai contento di questo racconto: c'è atmosfera, verità, e molte cose vivissime. Il suo racconto, mi è piaciuto. C'è un tono, una serietà, una delicata asperità che vanno benissimo; ed io le faccio le mie vive congratulazioni."[90] On 16th January, Einaudi replied as follows:

> Abbiamo letto con vivo interesse il Suo racconto. È una cosa certo molto notevole, insolita, scritta con grande serietà e impegno. Ma non ha la densità di un libro: è un'esile novella, di gracile respiro, di vitalità molto tenue. La vediamo pubblicata a puntate su una rivista: decisamente non fa un libro, non per la sua brevità, ma per il poco fiato e per la gracilità dei motivi. Ci sembra lodevole e insolito l'aver saputo fare, di una materia in sé così grigia e insapore, un prete e una vecchia, qualcosa di spontaneo e di patetico. Ci sono anche effetti molto belli di paese, misurati e semplici. Abbiamo qualcosa a ridire sullo stile, che spesso è un po' troppo a puntino, manzonianamente. Tuttavia non c'è dubbio che è una cosa notevole. Ma, come già Le abbiamo detto, non può rientrare in una collana di romanzi: un romanzo o un racconto è una faccenda più grossa (ripetiamo che non si tratta della brevità).[91]

As stated before, the publication history of *Casa d'altri* was to follow other paths, and its fortunes would be mainly posthumous.

3.3.3. The Action of the Story

[89] C: 274.
[90] C: 286.
[91] C: 287.

The text of *Casa d'altri* is organised in fifteen chapters. Beneath a veil of apparent accessibility and simplicity, lies a complex and prudently constructed narrative. For this reason it is important to pay particular attention to the narrative structures of the story, whose skilful construction is the source of the strength and significance of the themes and "human" content of the text.

The story, narrated in the first person by a narrator who is also one of the two main characters, begins *in medias res*, with a funeral scene, a motif which recurs also in the last chapter. The scene is a wake which includes five women and the first-person narrator, who is the parish priest of Montelice, the small Apennine village of Emilia-Romagna, where the events narrated take place. The wake, described pictorially as an anatomy lesson (the reference to Rembrandt's famous painting is obvious) is suddenly interrupted by a dog barking, which signals the arrival of the men from the pasture-lands. The atmosphere of mourning, the dialogues between the women and the priest, the arrival of the shepherds, the purple evening air contribute to creating the quite remarkable background of the story. Montelice: "Dallo stagno mi voltai per guardare giù in basso. Sette case. Sette case addossate e nient'altro: più due strade di sassi, un cortile che chiamano piazza, e uno stagno e un canale, e montagne fin quanto ne vuoi."[92]

The figure of the priest is well delineated in the second chapter, in the encounter between the elderly parish priest of Montelice and the young parish priest of Braino, the nearby village, who has just recently moved to his new parish. In his new habit, the young priest comes to find out about the area from his more senior colleague, and to hear what advice he has to give. But our old parish priest at this stage has become disenchanted. Thirty years spent in the small community without anything important has made him cynical:

> Qui non succede niente di niente. E neppure a Braino, vedrete. E neppure in tutta quanta la zona fino quasi alla valle. Gli uomini sono ai pascoli, adesso, e non tornano prima di notte: qualcun altro sta verso le torbe, e le donne a far legna qua e là. Se vi affacciate un momento in istrada, tutt'al più riuscirete a trovare una vecchia a soffiar sul fornello. Sempre che abbiate fortuna... O una capra. magari anche solo una capra. (In certo senso le padrone del paese son loro: stanno affacciate perfino sugli usci a godersi il passeggio se c'è). E fra due

[92] CA: 15.

> settimane non troverete più neanche quelle. L'inverno viene presto da noi, e dura quasi mezz'anno.[93]
>
> Non succede niente di niente [...]. Solo che nevica e piove. Nevica e piove e niente altro.[94]

But to break the monotony of this desolate scene, something unusual happens. "Fu una sera. Sul finire d'ottobre": in the third chapter, which begins like this, we meet the other protagonist. The parish priest is coming home from a walk in the mountains, right at the time when "la tristezza di vivere sembra venir su assieme al buio e non sapete a chi darne la colpa," when he makes out a shadowy figure: "Solo allora, giù in fondo al canale che scorreva un venti metri di sotto, china a lavar biancheria o stracci vecchi o budella o qualcosa di simile, vidi una donna un po' più vecchia di me. Sulla sessantina, sapete."[95] Seeing the woman going about the same work again on other evenings, he realises that this "uccello sbrancato," the old woman he has never seen before, will sooner or later ask him for help. And at the same time he perceives his own ineptitude, his inability to make the first move, to reach out to others as his mission requires, his inadequacy in the face of any situation which would require his intervention:

> Perché ormai io ero un prete da sagre: ero un prete da sagre e nient'altro: su questo non c'era più dubbio. Per un matrimonio alla buona e dottrina ai ragazzi e metter d'accordo anche sette caprai per un fazzoletto di pascolo non ero poi peggio di un altro: e così se un marito cominciava a usare un po' troppo la cinghia. Ecco solo il mio pane oramai: altra roba non era per me.[96]

However, the thought of the old woman begins to haunt the priest, who cannot help wondering who she is and what she does. So much so that he decides to find out about her, using an altar boy to obtain information:

> Si chiamava Zelinda Icci fu Primo: aveva compiuto i sessantatré l'otto agosto, e adesso lavava stracci e budella dalla mattina alla sera laggiù dal canale per qualcuno [...]. Ogni sera, al cader delle ombre, se ne veniva su per la strada di

---

[93] CA: 18-19.
[94] CA: 21.
[95] CA: 23.
[96] CA: 25.

> monte coi suoi stracci e la sua carriola e la capra [...]. Mai una volta alla processione: mai ai Vespri: mai in chiesa.[97]

As strange as the presence of the old woman might be, it too becomes routine, until the point when one evening Zelinda comes to the presbytery to speak with the parish priest. The meeting with the priest at close hand provides the first-person narrator with an opportunity to describe her, as he recalls the event:

> Aveva pelle scura e rugosa, e capelli color grigio-passera e vene dure e sporgenti come neanche un uomo le ha. E se una pianta può in qualche modo servire a dar l'idea di un cristiano, bene, un vecchio ulivo di fosso è quel che ci vuole per lei. Aggiungeteci poi due orecchini di rame e un grembiule nero alla vita ed ai piedi qualcosa come i due zoccoli più curiosi del mondo. E aggiungeteci anche una cert'aria di bestia selvatica o di bambino viziato o magari di tutti e due insieme. Eccola qui in due parole. A vederla così, mi pareva che ormai né stanchezza né noia potessero più qualche cosa su lei: si lasciava vivere e basta, ecco tutto.[98]

Once inside the priest's study, Zelinda does not get straight to the point, on the contrary she is initially unwilling to talk and to reveal the reason for her visit. The priest understands that her silence is full of significance and so, although he does not know what her problem is, becomes aware once again of his own feeling of inadequacy:

> E più tarda a parlare, più è segno che la cosa è importante. Più è segno che la cosa è importante, lo so: fino a qui riesco ancora a arrivarci. Ma ho gran paura sul serio di non poter servir più per un caso del genere. Tutto questo è un'altra lingua per me... Sagre, olii santi, un matrimonio alla buona, ecco il mio pane oramai.

He thinks back to his past, to what he was like when he was young, like the barely twenty-year-old priest of Braino, and he contemplates what he is now reduced to, his irreversible, irreparable existential failure:

> E pensai a quel che ero a vent'anni, quando leggevo di tutto, e su una frase dei Padri riuscivo a parlare qualcosa come un'ora, due ore e anche più, e nel Seminario per giunta mi chiamavano il "Doctor Ironicus": e intanto provavo quel che prova l'amico che si ferma con la sua mercanzia a una locanda di strada maestra, e lì viene a sapere che ha sbagliato paese e deve tornarsene indietro: ma

[97] CA: 29-30.
[98] CA: 33.

> ormai è tardi, già cala la sera, e la gente ritorna dai campi e gli avventori sotto la pergola cominciano allegramente col vino.[99]

But now Zelinda puts her question, quite a strange question—whether, in special cases, the Church can permit a marriage to be annulled.

Confronted with this unexpected question, the priest at first is irritated and protests that the sacred bond of marriage is indissoluble. Only a moment later does he realise that the question is totally irrelevant, if Zelinda's circumstances are taken into account. It must be a censored version of another question that is weighing on her, in other words it must only be "[una] domanda dello schermo." [100] But Zelinda clams up and has to accept the priest's shy admission that yes, in some rare and special cases, extremely special to be exact, a waiver of the rule is possible. The encounter ends like this, and Zelinda leaves.

And so the priest begins to "court" the old woman in a bizarre kind of way, going to meet her while she does the washing. Zelinda seems indifferent and completely closed in on herself, but one evening when the priest is unable to see her in her usual place, she sends him a bizarre sign:

> Una pietra rotolò dentro l'acqua, e io di colpo m'accorsi di lei. Era là, quasi sotto le frasche. Proprio un vero segnale d'intesa: un messaggio con tutte le regole. E neanche adesso saprei chi in coscienza possa dire d'aver mai ricevuto un biglietto che valesse anche un quarto di quello. La mia vecchia m'aveva chiamato, ecco il fatto, e quella volta ebbi tanto buon senso da capire che chiamate del genere son di quelle che non voglion risposta.[101]

Adding to the suspense, one evening Zelinda leaves a letter at the presbytery, while the priest is out, but then, having second thoughts, goes back to get it before the priest arrives. He realises that the letter contained the solution to the enigma. But the second and most decisive meeting occurs—after a whole series of surrounding episodes which function simply to delay the action—on the priest's initiative, at night, on the

---

[99] CA: 35.
[100] Cf. Briganti 1984: 131.
[101] CA: 52.

doorstep of the woman's house.[102] Zelinda's "confession" is slow and gradual; the kernel of the problem is revealed bit by bit, starting with her unhappy circumstances:

> Tutte le mattine alzarsi alle cinque e andare giù in fondo valle per pigliare gli stracci [...] e fermarsi a mezzogiorno un momento a mangiare olio e pane sopra l'erba di un fosso: e poi venire su fino a monte a pigliar la carriola e andarsene al canale a lavare. Fino alle sei, fino alle sette, e il lunedì fino alle nove di sera. E poi dopo caricare la carriola e tornare su a casa, appena in tempo per mangiare ancora olio e pane e anche un po' di radicchi, e poi andare a dormire.

Zelinda's life resembles that of a goat:

> Io ho una capra che porto sempre con me: e la mia vita è quella che fa lei, tale e quale. Viene in fondo alla valle, torna su a mezzogiorno, si ferma davanti al fosso con me, e poi la porto al canale, e quando vado a dormire va a dormire anche lei. E anche nel mangiare non c'è gran differenza [...]. Ecco che cosa faccio io: una vita da capra. Solo che lei... quanto può stare al mondo una capra?[103]

At this point, with this last remark, Zelinda has drawn dangerously close to her secret: "Io pensavo che adesso un piacere Dio potrebbe anche farmelo, perché io non gli ho mai chiesto niente. Non l'ho mai disturbato tanto così in sessantatré anni a momenti. E non l'ho mai avuta con lui; mai una volta."[104] She will only need a little bit more encouragement to make her confess her secret, the content of the letter, with desperate frankness:

> Nella lettera c'era scritto che io non volevo fare offesa a Dio in nessun modo né lamentarmi per niente di lui: a questo non ci avevo pensato mai e mai, si capisce, e neanche c'è bisogno di dirlo. E c'era scritto anche che io capivo benissimo quello che dite voi preti, perché guai se non fosse così e il mondo chissà dove andrebbe. Questo io lo capivo. Ma siccome il mio era un caso speciale... [...] Siccome il mio era proprio un caso speciale, tutto diverso dagli altri, e so che sarà sempre così, e ogni giorno che passa anche peggio (perché questo lo so,

---

[102] "La 'casa,' come il titolo stesso del resto segnala, è il luogo-chiave, vero e proprio oggetto-simbolo denso di significati. L'esclusione ripetuta e definitiva del prete dalla casa di Zelinda è correlativa ad una più grave esclusione: non solo Zelinda ed il vecchio prete sono reciprocamente isolati, ma in essi ogni uomo ci appare isolato e separato dal destino degli altri. La soglia della 'casa d'altri' è invalicabile" (Briganti 1984: 137).

[103] CA: 76-77.

[104] CA: 78-79.

> questo io proprio lo so, è la sola cosa che io so proprio bene...) [...] Allora, senza fare dispetto a nessuno, io chiedevo... [...] Ecco, nella lettera c'era scritto se in qualche caso speciale, tutto diverso dagli altri, senza fare dispetto a nessuno, qualcuno potesse avere il permesso di finire un po' prima [...] Anche uccidersi... sì.[105]

The priest reacts with surprise and amazement, and for all his soul-searching, he is unable to say anything that can "save" the woman:

> Tutto questo mi prese così all'improvviso che sul momento non mi venne parola. Non riuscivo a trovarne. Nessuna. Ma poi no, non fu neanche così: alla bocca mi salirono parole e parole e raccomandazioni e consigli e "per carità" e "cosa dite" e prediche e pagine intere e tutto quel che volete. Tutte cose d'altri, però: cose antiche: e per di più dette mille e una volta. Di mio non una mezza parola: e lì invece ci voleva qualcosa di nuovo e di mio, e tutto il resto era meno che niente.[106]

What happens to poor Zelinda then? The story's ending—after the interlude of a chapter aimed at delaying the end—is purposely ambiguous. We learn that Zelinda has died, but we are not told how (suicide? natural death?) and even the priest is beginning to think that it is time for him "di preparare le valige [...] e senza chiasso partir verso casa."[107] The story ends with a rhetorical question which could be sad or ironical: "Tutto questo è piuttosto monotono, no?"[108]

3.3.4. Structure and Style

The conclusion of *Casa d'altri* echoes many similar questions in other texts by D'Arzo. For instance the *explicit* of *L'aria della sera*: "Tutto questo è un po' ridicolo, no?"; which in *Un minuto così* becomes: "Tutto questo è piuttosto ridicolo, no?". Similar variations, in even longer sequences, have led one critic, Paolo Briganti, to speak of "costruzione 'a moduli,'" "[a] incastri," in *Casa d'altri.* He maintains that it displays "[una] natura modulare e aggregativa" which manifests itself in what he terms

---

[105] CA: 81-82.
[106] CA: 82.
[107] CA: 87-88.
[108] CA: 88.

"riciclaggio modulare." [109] If the evidence which Briganti provides seems convincing in itself, [110] it should not be forgotten that such a tendency on the author's part to reuse his own narrative materials, cut and pasted into new pieces, was already a feature of his early stories, a kind of self-quotation we have already discussed. Consequently it is not really worth dwelling too much on these possible superimpositions—it will be much more interesting to investigate what is new, in style and theme, in D'Arzo's last work.

In fact, *Casa d'altri* is a most unusual work, whose individuality becomes especially clear in view of what were the dominant trends of Italian post-war narrative. In the years when Neorealism was at its height, Silvio D'Arzo proffers a psychological novel. If we were to give an overall synthesis of his subject matter to answer the banal question "What is it about?", then all we could answer would be: "It's the story of an old mountain woman who asks her parish priest for permission to commit suicide." Yes, because, effectively, there is nothing else apart from the outline of this seemingly simple topic. In this story so "nudo di fatti [...] la parte propriamente dinamica è affidata [...] al gioco di pochi incontri, i più solo visivi, fra il prete e Zelinda."[111] So where does the magic of this little masterpiece come from? Briganti writes once more: "*Casa d'altri* risulta alla fine racconto assai più complesso di quanto farebbe pensare la sua povertà

---

[109] Briganti 1984: 139.

[110] For example the fact that the *incipit* di *Casa d'altri* reproduces that of *Alla giornata* with minimal variation: "All'improvviso, dai sentieri dei pascoli, ma ancora molto lontano, arrivò l'abbaiare di un cane. / Tutti alzammo la testa. / E poi di due o di tre cani. E poi il rumore dei campanacci di bronzo. / Chini attorno al saccone di foglie, al lume della candela, c'eravamo io, e i tre soldati, e qualcosa come sei o sette donne e anche più" (*Alla giornata*); "All'improvviso dal sentiero dei pascoli, ma ancora molto lontano, arrivò l'abbaiare di un cane. / Tutti alzammo la testa. / E poi di due o di tre cani. E poi il rumore dei campanacci di bronzo. / Chini attorno al saccone di foglie, al lume della candela, c'eravamo io, due o tre donne di casa, e più in là qualche vecchia del borgo" (*Casa d'altri*). In *Alla giornata* we read again: "Sì: avrà avuto vent'anni. E poi forse neanche: diciotto. Diciotto a ogni modo è l'età che si meritava: e, fatta eccezione del suo 'diagonale,' impossibile imbattersi al mondo in qualcosa di più nuovo di lui." This description which is taken up almost word for word in *Una fasciatura ben fatta*, reappears in similar form in *Casa d'altri* with reference to the young priest of Braino: "Sì, avrà avuto vent'anni. E poi forse neanche: diciotto. Diciotto, a ogni modo, è l'età che si meritava: e, fatta eccezione della sua tonaca nera, impossibile imbattersi al mondo in qualcosa più *nuovo* di lui." This is how *L'aria della sera* starts: "È passato del tempo. Mio padre è morto: Giovanna è morta: Davide è, a suo modo, un felice ragazzo"; reminiscent of the last chapter of *Casa d'altri*: "E adesso eccomi qua. / La vecchia è morta. La Melide è morta. Il ragazzo porta a monte le capre."

[111] Briganti 1984: 136.

d'azione, di fatti, di personaggi."[112] It is impossible not to share such a judgement (while not agreeing totally with the reasons Briganti gives in support of this hypothesis). So let us try to understand what exactly is conducive to this complexity and enchantment.

The literary genre which *Casa d'altri* belongs to has been identified with great precision by as discriminating a reader as Eugenio Montale. According to the poet, this text

> si inserisce in quella tradizione del "racconto lungo che in Italia attecchisce male, forse perché da noi mancano le riviste adatte (i grandi *magazines*) e la terza pagina dei quotidiani non può accogliere che brevi bozzetti. Il racconto lungo nei suoi migliori modelli [...] è a mezza via fra il romanzo breve e la prosa poetica. Come genere si potrebbe affermare che non sopporti l'affastellamento dei fatti [...] e le troppo scoperte ricerche verbali. Punta soprattutto su effetti di ritmo, su pause, su un uso sapiente della così detta "durata". Solo un artista o un lettore di spirito meditativo può abbordare un tipo simile di racconto. Esso rappresenta poi addirittura l'ideale per quei narratori che si sentono troppo poeti per accettare le inevitabili imbottiture del romanzo a lungo metraggio. *Casa d'altri* è, in questa direzione, un racconto perfetto.[113]

There are those who have referred to the structure of *Casa d'altri* as a diary.[114] Briganti,[115] here quite rightly, points out the differences between the real diary structure and the structure of D'Arzo's story. In the latter there is no diaristic scansion, where the time of writing is mobile and continually becomes successive with respect to itself. The temporal position of the writer never changes: hence the proposal to read the story as a "confession" (rather than as a diary), where the priest who narrates the story and the one who functions as a character do not come across as the same person for a greater part of the text, only merging at the end of the story.

As for the style of *Casa d'altri*, many contrasting assessments have been made. For example, in an essay of 1958, Pietro Bonfiglioli detected a "limite-contemplativo":

> *Casa d'altri* è la storia di una drammatica inchiesta; ma il metodo è di tipo deduttivo, per cui la narrazione non può acquistare un reale sviluppo: tra un antefatto e un epilogo l'autore getta uno scandaglio in profondità intorno ad alcuni elementi già dati. [...] Di qui il doloroso ed impotente atteggiamento contemplativo che domina il racconto, il lirismo autunnale dei fondali paesistici,

[112] Briganti 1984: 139.
[113] Montale 1954.
[114] Cf. Macchioni Jodi 1974: 7796.
[115] Cf. Briganti 1984: 142-143.

> che fungono a volte da commento elegiaco e favoloso sfumando in un'atmosfera sospesa i contorni dell'azione [...]; di qui anche l'insistente e perfino irritante amore della prosa ritmata e delle clausole metriche, che tendono a volte a trasfigurare liricamente certi stilemi dialettali, ma lasciano per lunghi tratti il linguaggio in una irrisolta incertezza tra la prosa e il verso e finiscono con l'imprimere al racconto la monotonia melodica, appena dissimulata, di un poemetto in versi pari[116].

However Anna Luce Lenzi has frequently shown how the lyrical-contemplative element is "consubstantial" with the literary genre chosen by D'Arzo, the long short story, and would only be a limiting factor in a traditional novel. Consequently, the lyricism of *Casa d'altri* could better be characterised as "meditative" (more than contemplative): "L'elemento "lirico-contemplativo" [...] non produce limitazione o dispersione del tema (siamo lontani una volta per sempre dal lirismo di inconclusa o inconcludente evasione della prima narrativa darziana), ma suggerisce e spesso impone la meditazione del tema affrontato."[117]

In effect, even reading the text silently, one cannot escape its almost constant rhythmic quality, which at times becomes metrical, with lines of various kinds (but most of all, decasyllables) scattered here and there. For example, the following two sentences:[118]

> Dallo stagno mi voltai per guardare giù in basso. Sette case. Sette case addossate e nient'altro: più due strade di sassi, un cortile che chiamano piazza, e uno stagno e un canale, e montagne fin quanto ne vuoi. [...] "Ecco tutta Montelice," dissi. "Tutta quanta: e nessuno lo sa."
>
> E lei sempre laggiù, china sopra i lastroni di pietra. Affondava nell'acqua gli stracci, li torceva, sbatteva e via ancora. E senza fretta o lentezza: e senza mai alzare la testa.[119]

This musical quality, already noticed by Vallecchi ("Trovo suo [*scil.* di *Casa d'altri*] pregio speciale in una specie di canto, ed in una musicalità metrica, che conferisce un carattere tutto particolare al racconto"),[120] is considered by some to be a stylistic outcome which is involuntary and spontaneous rather than intentional and systematic. In

---

[116] Bonfiglioli 1958: 18-19.
[117] Lenzi 1977a: 55.
[118] Already pointed out by Lenzi (1977a: 60-61).
[119] CA: 15; 24-25.
[120] C: 272.

addition, it is in line with the motifs which the story is based on: the reiterated metre of the lines used in prose correspond, by analogy, to the monotony of Zelinda Icci's life. [121] The syntax in turn, a short and simplified syntax which tends towards parataxis and ellipsis, is in keeping with the broken and fractured rhythm which the author wishes to achieve. The punctuation does not delineate the various clauses of the sentence, it does not have a logical function, but tends if anything "ad un effetto corrispondente alla cesura o all'a-capo della poesia in versi liberi".[122] This is how chapter three begins: "Fu una sera. Sul finire d'ottobre. / Me ne venivo giù dalle torbe di monte. Né contento né triste: così. Senza nemmeno un pensiero."[123]

The language of *Casa d'altri* contains numerous archaic words from the learned and literary tradition (for example "uccello sbrancato," "la prata dei pascoli,"[124] "istalla," "rama di frassino,"[125] etc.) which "vengono ad assolvere una funzione parallela a quella del ritmo: aiutano a mantenere la distanza, ad allontanare gli oggetti sottraendoli all'attualità della cronaca."[126] But even so, in this story, D'Arzo leans towards simplicity, the simplicity of everyday speech in accordance with the mountain setting. Hence the numerous expressions which derive from popular sayings, stock phrases which the author had learnt from his mother, who came from a small mountain village: "non perdere il sapone," "scendere dal ramo," "svuotare il sacco," "tirar la carretta," "tirare il suo sacco," "fare il viaggio del povero," etc.; and also: "il corridoio era più buio di un forno," "come se usare le mie stesse parole fosse bere al mio stesso bicchiere," etc. The local colour is even more marked in the language of Zelinda, where we find unusual sayings, examples of pleonasm, and anacolutha: "È vero o no che anche voi... sì, la Chiesa... ammettete che due che si sono sposati possono anche dividersi e uno è libero poi di sposare chi vuole?"; "Io vi capisco benissimo, voi";

---

[121] Cf. Lenzi 1977a: 61-62. Lenzi's favorable reading contrasts with Bonfiglioli's negative reading, which recognised the metrical quality of the style in *Casa d'altri*, but did not judge the results positively: "Se questa cadenza di metronomo rallentato esprime la monotonia dei giorni uguali [...] e, più a fondo, la terribile consumazione della vita senza finalità, essa però rischia frequentemente di trascinare la pagina in un ron-ron applicato e prevedibile" (Bonfiglioli 1958: 20).

[122] Cf. Lenzi 1977a: 63.

[123] CA: 23.

[124] "Prata" in the feminine was used in the sixteenth century, registered in La Crusca and in Tommaseo.

[125] "Rama" in the feminine is also archaic, used up until the end of the fourteenth century.

"Nella lettera [...] c'era scritto [...] che io capivo benissimo quello che dite voi preti, perché guai se non fosse così e il mondo chissà dove andrebbe."[127] In any case, what we inevitably find is "una dialettalità più fraseologica che lessicale".[128]

3.3.5. Interpretation

An interpretation of *Casa d'altri* calls for multiple levels of reading. It would be difficult, not to mention misleading, to offer only one approach for such a complex text where themes such as alienation, lack of communication, existence and religion intersect in a complex interplay of combinations. This is the reason why critical interpretations as a "religious," "existential" or "social" story are all valid in part, yet erroneous if taken in isolation, in an absolute sense. This is why the story can just as well be read as "tragic" (Bárberi Squarotti speaks of "tragedia contadina" when he includes a chapter on *Casa d'altri* in a volume entitled *Le sorti del "tragico"*) [129] as it can be seen as "elegiaica" (according to Claudio Gorlier *Casa d'altri* is not "in alcun modo un testamento, un lascito estremo, ma, al contrario, una contemplazione serena della vita e della morte, un ragionare tranquillo e [...] consolante").[130] Or, worse still, critics focus their attention solely on style, feeling somewhat uneasy when faced with the originality and unusualness of theme which is so difficult to categorise.

More than one scholar has highlighted the autobiographical component of the story. In a note to the text, Canzio Dasioli, a friend of D'Arzo's, recalls something that the author revealed to him about *Casa d'altri*: "Avrai capito che è la storia di mia madre": the extremely poor circumstances of the woman, who never had regular employment, her miserable, monotonous life, may have provided the inspiration for the character of Zelinda. Knowing from D'Arzo's biography how much this situation weighed upon him, on his perception of social reality and on his relations with other people, it is not difficult to believe that he lived out his mother's existential frustration at close hand, through his own economic poverty. In any case, the basis of the story in

---

[126] Marazzini 1984: 126.
[127] CA: 36; 38; 81.
[128] Lenzi 1977a: 63.
[129] Cf. Barberi Squarotti 1978.
[130] Gorlier 1953: 98.

personal experience is confirmed by the author himself, who, in the letter to Vallecchi of 15 June 1950 cited above (the one where he defended himself against his friend's inability to understand the story), wrote:

> Tu parli di un'"assenza di richiami a motivi di un validità abbastanza larga e riconosciuta" [...]. C'è una donna che domanda il permesso di morire, perché fa una vita insopportabile, e tu dici che c'è un'assenza di richiami a motivi ecc...? davvero, non capisco. Avrai ragione: ma non capisco. Io conosco molte persone che alla sera dicono "non ne posso più". Molta gente.[131]

Then there are those who have read *Casa d'altri* like a religious story. But apart from D'Arzo's well-documented indifference to religious matters, I do not believe that this dimension comes out as a primary one when the structure and development of the story are taken into consideration. According to Anna Luce Lenzi, for example, Zelinda's drama is not death but sin: rather than a drama of unhappiness and alienation, it should be understood as a contrast between two poles, lay morality (which, in special cases, can condone suicide) and religious morality (which condemns suicide as the gravest of sins, as blasphemy against the Holy Spirit). The issues inherent in the story are therefore closely bound up with religion and the whole story is constructed "su un innegabile senso del trascendente." Zelinda's drama, and that of the priest to some extent also, is not so much unhappiness due to the wretchedness of one's own life, but to loss of faith, which puts her on the same level with her goat (hence the comparison she makes between her own life and her animal's life): "la loro vita è senza finalità perché ha smarrito il senso di Dio."[132]

Yet this interpretation is not entirely convincing. Indeed, it does not seem pertinent to the actual substance of the story, but rather to derive from the application of an ideological grid in the analysis of the text. [133] The fact that Zelinda turns to the priest

---

[131] C: 274.

[132] Lenzi 1977a: 68; 71.

[133] Evidence of this is the conclusion of Lenzi's argument (which is an example of the dangerous tendency of measuring the validity of artistic production on the basis of the critic's *a priori* ideological presumptions): "Il difficile, in *Casa d'altri*, è senza dubbio dovuto alla componente religiosa: innegabile, anche se non viene approfondita dall'autore nella misura che essa potrebbe offrire" (Lenzi 1977a: 74). For a reading of the story in the light of a religious interpretation cf., apart from Lenzi, Giorgio Barberi Squarotti (who defined *Casa d'altri* as "l'unico testo profondamente religioso del dopoguerra," [Barberi Squarotti 1968: 232]) and Luca Orsenigo (1991), not to mention

is not due to her religious sensibility, but rather to the fact that in a little village of the Emilian Apennines, at the end of the forties or fifties (taking this to be the period setting, as we shall see further on) the only "spiritual authority," or more simply, the only person who could listen to Zelinda's problem was the parish priest, not as representative of the institution of the Church with its rules and precepts, but as a man who was educated, sensitive, willing to listen. And also Zelinda starts a relationship of friendliness and complicity, which is all played out at a human, rather than at a religious, level. By this stage, the priest himself seems somewhat uninterested in the religious side of his mission (which if only from a logical standpoint, should be the most important): he is a priest of church fetes and raffles. So much so that during their first conversation in the presbytery, when Zelinda apologises for missing church services, the priest does not reprimand her (as would be his duty) but, on the contrary, makes excuses for her: "Beh, l'inverno è dall'uscio, e c'è un mucchio di cose da fare: e per voi peggio ancora, suppongo... Chi vi dice di venire in parrocchia? L'importante è non perdere il numero. Può sempre venire buono, ecco tutto."[134] Not the words of a priest, but of the man in the street, words which set the human tone of the relationship between himself and Zelinda.

The critic who seems to have grasped the issue better is Pietro Bonfiglioli, who maintains that "il problema del prete è un problema di conoscenza, vale a dire quello di uscire da sé, dal proprio scetticismo" and that Zelinda's problem "non è in sostanza diverso."[135] We do not know whether Zelinda's death is by suicide or by natural causes, but with a little optimism we can also opt for the second hypothesis—essentially the human communication which had taken place between her and the priest may have saved her; actually, it may have saved both of them.

Another discussion is that about the historical setting of the story. The question has been asked whether the story has a historical or an existential quality, in other words, if the historical dimension is relevant or not. According to Bonfiglioli (author of an essay entitled significantly *Silvio D'Arzo e il senso della società*—in which he distances himself "dal proporre programmaticamente un profilo 'neorealistico' di D'Arzo come scrittore della resistenza"—),

---

Geno Pampaloni (for this, see the chapter below on D'Arzo and the narrative of his contemporaries).

[134] CA: 34.

> l'alienazione ha in realtà una precisa collocazione storica e geografica. La "casa d'altri" non è la vita in generale, ma è questa vita qui, in un paese dell'Appennino, quattro anni dopo la guerra. Il ricordo della guerra è lontano, ma compare in diversi punti del racconto a collocare i destini individuali dei personaggi in un destino collettivo. La vita stessa della vecchia vedova presuppone la presenza taciuta ma determinante, quasi inconscia, di un grande dramma storico. Infatti nella sua inchiesta anagrafica il prete viene a sapere che Zelinda Icci fu Primo era giunta a Montelice "dalle parti di Bobbio dove quattro anni prima i tedeschi avevano bruciato anche i sassi".[136]

Macchioni Jodi backs up Bonfiglioli, stating that "*Casa d'altri* vive di quella situazione umana che si è soliti definire l'alienazione dell'uomo nella società contemporanea, riproposta in circostanze temporali e geografiche ben definite."[137] Even for Marino Biondi, "la tristezza profonda del dopoguerra trovò nel racconto del prete e della vecchia Zelinda un quadro di perfetta aderenza alla penitenza dei tempi."[138] Indeed, D'Arzo himself, in the letter which accompanied *Casa d'altri* when he sent it to Einaudi, invites the publisher to read the story of "questi poveri diavoli dei nostri tempi,"[139] confirming the argument for a historical approach to the interpretation of the story.

However, many other critics, far from seeing the story in a particular socio-historical context, regard it as "fuori dal tempo, incentrato sulla particolare storia di un'anima."[140] For Enzo Siciliano, "la vita, comunque la storia vi sia passata sopra, per quei boschi irti di pruni, per quelle pietraie incise dalle profonde fessure dei torrenti, sembra consegnata all'eternità", and the story should be read against the background of "[il] tempo immobile dell'esistenza contadina."[141] Anna Luce Lenzi takes stylistic considerations as her starting point, in order to identify the "non-storicità" of the story: "è sufficiente l'analisi stilistica a sottrarre il racconto ad ogni definita storicità: se avesse voluto raggiungerla, D'Arzo avrebbe scrupolosamente evitato la cadenza metrica che sembra fatta apposta a suggerire lo sfocamento temporale della memoria."[142] Without a

---

[135] Bonfiglioli 1958: 18.
[136] Bonfiglioli 1958: 13.
[137] Macchioni Jodi 1974: 1079.
[138] Biondi 1992a: 65-66.
[139] C: 286-287 (letter of December 1947 or January 1948).
[140] Gallo 1975: 59.
[141] Siciliano 1983: 273.
[142] Lenzi 1977a: 61.

doubt these latter interpretations make more sense, and respond more accurately to the text. If D'Arzo had wanted to establish a definite historical setting, he would have done it by giving some extra historical references. Those which are present are very few and seem put there as an afterthought. Unless one wishes to be short-sighted or prefers to repeat consolidated but not always well-founded judgements, the main issues of the story which emerge from a careful reading are clearly far more existential than historical.

In any case, one of the key themes of the story is supremely existential, the theme of the admissibility of suicide, to the point that one critic, Alfredo Giuliani, has cited the philosophy of existence of Karl Jaspers as a possible source for *Casa d'altri*. In fact, Jasperian existential themes are the themes of D'Arzo's story: "la fatalità del naufragio, il mutare della morte, la libertà del suicidio, la comunicazione possibile e insieme impossibile:"[143]

> Io avanzo [...] l'ipotesi che la maturazione stilistica avvenuta in *Casa d'altri* sia stata preparata e accompagnata da un'esperienza di riflessione, dall'incontro sia pure episodico e guardingo con il personalismo di Emmanuel Mounier e con la filosofia dell'esistenza di Karl Jaspers. C'è una teorica dell'immaginazione che, lo voglia essa o no, si nutre di suggestioni speculative. Non che D'Arzo sia diventato neppure per un momento un dogmatico del personalismo o dell'esistenzialismo. Né un dogmatico, né un fruitore di piglio intellettuale. No. D'Arzo è alle prese col proprio "stato di povertà", col suo nevrotico riserbo, con l'evasività del reale. A un narratore non è sufficiente una poetica, gli occorre una concezione dell'uomo e della sua avventura. Una concezione che, magari a sua insaputa, sia complice e istigatrice della sua poetica.[144]

It could be that what was more accessible to D'Arzo than Jaspers' concept of "suicidio sacrificale" was Leopardi's "rinuncia al suicidio" expressed in his *Dialogo di Plotino e di Porfirio*.[145] What needs to be stressed, given the impossibility of being able to identify authorial intent behind certain motifs, is the way which D'Arzo handles them: undoubtedly much more as problems of life and existence than as socio-historical ones.

To conclude it must be said that the polysemy of *Casa d'altri* confirms its high literary standard. The work itself and the attempts to get it published reveal its

---

[143] Giuliani 1984: 12.
[144] Giuliani 1984: 10-11.
[145] Cf. Lenzi 1986b: 14 and ss.

importance in D'Arzo's literary career. Vallecchi's misconception of its originality and remarkable quality can be explained by the uniqueness of a text which was difficult to define, even within the literary context of the time. The intricate themes and motifs in the book are sustained and sometimes even cleverly obscured by a structure that apparently looks simple. It is the kind of simplicity that can be achieved only as a result of keen composition and narrative skill.

One often refers to *Casa d'altri* as D'Arzo's masterpiece. My research has shown and will continue to show that *Casa d'altri* is not born just from anywhere, but is the result of a maturation process perceivable throughout the rest of the author's work. D'Arzo's other works, still holding their own literary worth, illustrate how he arrives at *Casa d'altri*. The distinct and intrinsic characteristics of balance and perfection make *Casa d'altri* the work by which D'Arzo will be commemorated in Italian literature.

4. Other Interests

4.1. D'Arzo's Essays

From 1945-6 onwards, Silvio D'Arzo published a series of essays and articles of "literary criticism" on various foreign writers, most of whom were Anglo-American and French. The journals where these articles appeared were *Il Contemporaneo* edited by Guanda, *Il ponte* by Piero Calamandrei, *Paragone* by Roberto Longhi, and *L'Umanità*.[1] The authors he chose included Villon, Shakespeare, Defoe, Henry James, Stevenson, Maupassant, Conrad, Kipling, T.E. Lawrence and Hemingway.

As can be seen, many of these had already been studied by Emilio Cecchi in his *Scrittori inglesi e americani*. And it must be no coincidence that the period when D'Arzo started writing these essays coincides with the beginning of his correspondence with Cecchi, whom he admired with the devotion of a disciple, as the letters show in many places. Cecchi's essays are important, not only because the various positions adopted were to inspire D'Arzo's own work, but also because the "master" would pass on to the disciple, as will be seen, a critical apparatus and approach, not to mention the edgy, efficient style which was the hallmark of his own contributions.

D'Arzo himself stresses the human as well as literary importance of his reading of Cecchi's essays. In his first letter to Cecchi of 26th February 1946 (timidly asking the critic for permission to send him an unpublished story for an opinion), he confesses in two different places that what had given him the courage—or the impertinence—to ask had been his reading of one of Cecchi's essays on *Lord Jim*: "Quel coraggio che prima non avevo affatto [...] è cominciato a nascere in me solo dopo la lettura di alcune sue pagine su *Lord Jim*. [...] Se non avessi letto quelle due pagine su *Lord Jim* e sugli uomini che hanno "saltato," non avrei mai saputo trovare la strada per giungere a lei."[2]

The exchange of letters was to continue, and in August 1947, Cecchi was able to read a first draft of *Casa d'altri*, which he liked and on which he expressed a positive judgement in a postcard which he sent to D'Arzo some days later. D'Arzo, on the wave

[1] But also *Giovedì, Il Gazzettino, Il Giornale dell'Emilia, Il Raccoglitore, Nuova Gazzetta di Reggio* and posthumously *Palatina*.

of enthusiasm for the flattering judgements written by the critic he so admired, answered him once again with the same confession:

> I suoi *Scrittori inglesi e americani* sono stati miei compagni per lunghi anni, perfino sotto le armi: attraverso il suo nome mi sono fatto dei veri amici, fra le centinaia e centinaia di soldati coi quali ho passato qualche anno: io ho sempre avuto terrore della sua ironia, di quel suo scetticismo, che pure mi affascinavano: e anche adesso, se ci penso, quello che mi ha dato il coraggio di scriverle è stato il ricordo di quel suo brano su Conrad, a proposito di Lord Jim: "Tutti gli uomini hanno saltato, e i più vili non si sono neanche accorti di saltare... Tutti si sono traditi e hanno tradito. Specialmente quelli che credono di no. E sono più lontani dal dolore: e dalla speranza." Sì, a darmi coraggio sono state proprio queste righe.[3]

In a letter of 24 November 1947, D'Arzo stressed his boundless and quite singular faith in Cecchi in his usual emphatic tone—none the less sincere for that:

> Dopo questa guerra (sarò franco con lei fino all'ingenuità) ho visto tante cose morire e altre nascere male: e mi viene spontaneo dividere gli uomini di lettere in giovani e vecchi: e lei, per me, non è né degli uni né degli altri: lei ammira Tucidide, e sa trovare pagine di poesia in Hemingway: non ho mai riscontrato in lei la minima sordità: Stevenson e Faulkner, i moderni e quelli di duemila anni fa: e sa dire le cose sorridendo: ecco un'altra delle ragioni di questo mio abbandono per lei. E ce ne sarebbero innumerevoli altre.[4]

In his correspondence with Vallecchi he refers to his essay production on more than one occasion. Indeed, D'Arzo quite forcefully promotes the publication of one (or indeed, several!) volumes containing his essays to his friend the publisher (even if these were originally aimed at periodicals, which in any case was where they were destined to end up). In an undated letter which we know to be from January 1946 (which provides some interesting indications on critical studies which D'Arzo never completed) he states:

> Un'altra ragione del mio ritardo e, credo, del mio esaurimento nervoso è lo studio che ho fatto su alcuni grandi scrittori inglesi e americani: ho letto molto e ho tratto appunti e considerazioni: perché il mio intendimento è, anche, quello di pubblicare un volume (e, più, col tempo) di saggi su grandi autori non conosciuti

---

[2] CI: 99-100.

[3] CI: 103-104; letter of 29th August 1947.

[4] CI: 106.

> come meriterebbero: non rivelazioni, però: io alle rivelazioni credo poco: ma, per esempio, (ci sto già lavorando) uno studio abbastanza lungo su "Tre viaggi": quello di "Gordon Pym," quello del capitano Achab di "Moby Dick,"[5] quello dell'"Hispaniola" di Stevenson,[6] etc. E cercherò che la forma sia adatta, non all'angolo del caffé e nemmeno alla piazza, ma allo studio, alla sala da pranzo e cose simili. Per ora, ti invio quello che ho scritto su "Conrad" e pubblicato sul "Contemporaneo":[7] e se non ti dispiace, e se la cosa può, domani, interessarti, ti prego di farmene un cenno.[8]

Also important is the letter of 5 October 1946. From it we learn that the writer had already envisaged a first grouping of essays, with a provisional title (the one which would be assigned to the Sellerio volume edited by Eraldo Affinati in 1987), not to mention some comments (which, as will be seen later, are very useful) on the approach he adopted in his analysis of texts and authors:

> Ora, io ho quasi ultimato un libro di saggi su autori inglesi: il titolo è appunto "Contea inglese": e comprende autori come Conrad, Stevenson, Kipling (sotto un aspetto affatto trascurato in Italia), un breve studio sul "Polonio" di Shakespeare, uno sulla poesia sepolcrale inglese in relazione a questi cimiteri di campagna (da Piccola città a Spoon river) ecc. Questi autori, però, vengono studiati da un punto di vista moderno: quello dell'umanità.[9]

Unfortunately, D'Arzo's enthusiasm for this project was not shared by the publisher, who diplomatically answered the first letter as follows:

> Ti ringrazio degli articoli sugli scrittori anglosassoni e li leggerò tanto volentieri non appena possa farlo con comodo; finora me ne è mancato affatto il tempo. Ti ringrazio della premura nell'espormi il progetto, che mi sembra interessante, nel modo appunto che intendi attuarlo, ma non vorrei che tanto pensiero te lo dovessi ripagare facendoti attendere chissà quanto. Approfitta quindi delle occasioni che puoi avere di combinare con altri editori, ora che s'è affermato validamente il tuo nome.[10]

---

[5] D'Arzo did not write anything on Edgar Allan Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* or on Melville's *Moby Dick.*

[6] On *Treasure Island*, D'Arzo left us the essays "L'isola di Tusitala" and "Una morte più bella di un poema."

[7] "Invito a Conrad," which was published in two parts in *Contemporaneo* (December 1945 and January 1946).

[8] C: 148.

[9] C: 171.

[10] C: 149 (letter of 7 January 1946).

This polite refusal was made more explicit some months later[11] and was a cause of some increasingly prickly misunderstandings between D'Arzo and Vallecchi, who, in the interests of their old friendship, tried as much as possible to salvage the cordiality of their relations.

While D'Arzo mentioned his essays to Vallecchi on several occasions, he made no mention of them to Cecchi. This might seem strange because he started publishing them at the same time as he was writing to Cecchi (whom D'Arzo met in person in Rome in the summer of 1949). Maybe D'Arzo was afraid of a harsh judgement on the part of Cecchi in the field—literary criticism—where Cecchi was an authority. D'Arzo preferred to send him fiction.[12] The only exception is a reference to an essay which he never wrote, which can be found in the last letter of 18 August 1951:

> Quattro mesi fa i Longhi mi invitarono, quando fossi guarito, a scrivere per "Paragone" un saggio su di lei: due mesi fa Bertolucci mi ripeté l'invito: bene: niente: fino ad oggi neanche una parola: ogni volta che comincio a scrivere di lei ho sempre l'impressione di sporcarla. Lei, naturalmente ha il diritto di riderci sopra: ma è così.[13]

We do not possess the essay on Cecchi, but we do have the other thirteen. They are extremely interesting, because D'Arzo's critical stance is never that of the professional academic, but rather that of the well-informed, sensitive reader who subjects the texts to interrogation in order to discover or to disguise himself and his own preoccupations.[14] Writing to Vallecchi in October 1946 (hurt by his publisher-friend's rejection of the volume of essays) he stated: "La letteratura inglese io la studio da anni,

---

[11] Cf. Vallecchi's letter of 9 October 1946 (C: 172).

[12] Actually D'Arzo knew that Cecchi was familiar with his essays as he wrote to Vallecchi on 5 October 1946: "Chi li ha letti – letterati e critici – se ne è mostrato contento: e lo stesso Cecchi, avendo letto sul 'Contemporaneo' il mio primo saggio su Conrad scrisse a Guanda per informarsi dell'autore" (C: 171).

[13] CI: 118.

[14] Cf. Macchioni Jodi 1984: "D'Arzo legge gli scrittori anglo-americani e francesi da narratore, non con la tecnica professionale di chi smonta il racconto o il romanzo perché conosce il "mestiere", bensì, nei casi più aperti a fantasiose trasposizioni, con il gusto del narratore che si reinventa personaggio per essere coinvolto nell'azione" (*ibi*: 103). Claudio Gorlier wrote: "I saggi di D'Arzo son quasi sempre un tentativo di modulazione, di accordo con il testo preso in esame, una professione di amicizia che implica un omaggio di discepolo" (Gorlier 1953: 97).

al punto da essermene, non solo impossessato, ma perfino permeato."[15] Moreover, D'Arzo's choice of authors tells us much about his own approach to writing.[16] As Macchioni Jodi so succinctly puts it: "D'Arzo interpreta lo scrittore guardandosi allo specchio."[17]

The "non-conformity" of D'Arzo's essays is immediately visible, at a stylistic level, in their "modi colloquiali rapidi e incisivi affatto sconosciuti alla critica italiana," in their ability to "volgersi al lettore direttamente, con giri di domande improvvise e creazione di un personaggio fittizio ('E adesso buona fortuna, ragazzo')."[18] D'Arzo's criticism, or rather, essay writing is understood by him as a dialogue with the reader, a gentle invitation to read his favourite texts. The critical dimension is always dense and pregnant with meaning—his studies go straight to the heart of the texts, to what makes them profound and to the core of the problem. For him, literary texts are not objects of pastime or amusement, mere pretexts for salon conversation, but when properly analysed, always tell him something about life—they are useful, if not indispensable, for life and existence (two nouns which often recur in his essays).

The following example should clarify this fundamental approach of the author—"Polonio o il sentimento serio della vita." In this essay, the character from Shakespeare's *Hamlet*, who will only be "made a man" by death, is taken to be the prototype of the man without a conscience, without nuances of character, of the

---

[15] C: 174. As it happens, although D'Arzo knew English, he read these authors in translation (possibly also because of the fact that in those days translated text were more readily available than original language texts).

[16] Cf. Macchioni Jodi 1984: "È evidente che un procedimento di lettura, implicante delle scelte e, per contro, dei rifiuti, rimanda ad una abbastanza precisa idea di letteratura, ed è altrettanto evidente che D'Arzo, più o meno consapevolmente, non fa che proporre quella che si viene incarnando nella sua opera narrativa. Un saggismo del genere si configura pertanto come una difesa di quell'ideale, del progetto dell'opera, proprio mentre viene facendo i conti con la situazione letteraria che si è costituita per farne un bersaglio polemico, parallelamente alla proposta di modelli alternativi" (*ibi*: 104). As regards this last comment by Macchioni Jodi, cf. D'Arzo's polemics with Neorealism below.

[17] Macchioni Jodi 1984: 111.

[18] Affinati 1987: 16. Affinati, who edited D'Arzo's essays for Sellerio, cites D.H. Lawrence's *Posthumous Papers* as one of the possible sources of inspiration for D'Arzo's critical approach, "e perfino il dialogato fra l'austriaco Kandinsky, esperto di letterature contemporanee in Europa ed il protagonista di *Green Hills of Africa*," not to mention Thibaudet, Sainte-Beuve and Renato Serra. But then, quite rightly, he hastens to make it clear that "le escursioni darziane non temono confronti e respingono assimilazioni troppo affrettate" (*ibidem*).

professional sage, who always reproduces unchanged "lo stesso tentativo di richiudere nel povero giro di una sentenza o di un motto i fuggevoli aspetti della vita." Consequently

> la più piacevole delle ironie non lo tocca nemmeno: [...] al più accettabile paradosso egli è morto da sempre. E a furia di seguire le "vie tortuose e gli assaggi di sbieco" ha spento lentamente la persona, e tutto ciò che persona vuol dire (anche magnifiche sciocchezze, s'intende: e anche errori e rimpianti e eccessivi stupori, ed infamie) per diventare unicamente un personaggio di squallida coerenza, un'esemplare figura.

And the author, distancing himself from this character whom he regards to be so unpleasant, declares:

> E mi si perdoni la presuntuosa assurdità, ma Dio, i miei fulmini non sarebbero tanto per l'ateo che cerca disperatamente di negarmi (e chi sa che poi, in fondo, anche questa non sia un'altra maniera di riconoscermi) quanto per chi cerca di assegnarmi, in soddisfatta e devota sicurezza, i suoi poveri limiti.[19]

For D'Arzo, the realm of literature is closely bound up with the territory of humanity, with all that is real. For instance, he entitled an essay on Defoe "Robinson 1948", evidence of his extraordinary capacity to show the relevance of his reading. In this essay, D'Arzo states his conviction "che l'unica maniera [...] per fare con certa dignità il Robinson 1948 sia proprio quella di restarsene in mezzo agli altri, uscio contro uscio, cercando semmai di fare il paradiso di un inferno, come Robinson fece ai suoi tempi col suo."[20] Similar ideas can be found in his notes for the projected novel *Nostro lunedì*.

Even when an essay seems to concentrate on supremely literary questions, it always turns towards the field of psychology and the human interest of the work, of the story and of the author. In his essay on Maupassant (already with the significant title "Maupassant: Il sentimento virile della vita"), after a fine analysis of the psychological mechanisms which fiction sets in action, D'Arzo proceeds to identify Maupassant's special quality, which he defines as a particular kind of rapport with the reader, almost detached and disinterested:

---

[19] CI: 26-27.
[20] CI: 30.

> Niente ombra di bandiera, né messaggio. Egli non tenta nessun arruolamento. Si guarda bene dal sollecitare l'adesione anche meno impegnativa al suo mondo, alle sue idee. Assolutamente impossibile, con lui, stringere qualsiasi forma di alleanza, dare vita a quella specie di sottile complicità fra autore e noi a cui si affida tanta parte della vitalità delle parole. E, d'altra parte, alleanza contro chi? In nome di che? Perché ecco il guaio: egli non solo non fa nessuna scelta; non fa neppure nessuna gerarchia. Requisito sufficiente e indispensabile per ottenere piena cittadinanza nei suoi *Contes* è quello di essere uomini. Nient'altro.

Taking these factors as a starting point, examining the "patto narrativo" between author and reader, the meaning of "sentimento virile della vita" becomes clear:

> Quanto a noi, suoi lettori, è positivo che ci ignora. [...] Ci trascura. Non ci chiede assolutamente nulla. [...] Non ci lusinga, non ci condanna, non ci disprezza, non tira fuori da una manica nemmeno il regalo un po' logoro d'una qualsiasi speranza. [...] Ora, tutto questo non è volgarità. Semmai l'opposto. È un sentimento virile della vita.[21]

Another key word, "umanità" provides the title and structure for the essay, "Joseph Conrad o dell''Umanità.'" This is how D'Arzo synthesises what he learnt from Conrad:

> È appunto in questa "condizione umana," su cui si potrà anche e ragionevolmente obiettare, ma alla quale non si potrà in alcun modo negare il valore di una desolata testimonianza—esiliati qui in terra e nessun cielo sul capo—che abbiamo creduto di ravvisare il più alto e vero valore dei suoi libri. E non importa poi che qualcuno abbia rimproverato a Conrad di porre i suoi uomini troppo separati dagli altri, in situazioni ed ambienti troppo singolari per poterli considerare anche quelli dell'umanità intera, sperduti come sono in un'isola, in foreste, in celate pianure, anziché nel cuore di città e moltitudini dove la maggior parte degli uomini trae coraggiosamente o vilmente, e senza neppure accorgersi i più, i suoi poveri giorni. Quello che, invece, importa è l'austera lezione che egli impartisce con fedeltà quasi monotona: che, cioè, non ci sono paradisi: umano il cercarli, umanissimo il crederci, ma di un triste ridicolo il trovarli davvero.[22]

The latter reflection could well be extended to apply to the whole of D'Arzo's writing.

One of the most original and unconventional aspects of Silvio D'Arzo's criticism is his predilection for less well-known writings of the various authors in

[21] CI: 56-57.

question. Take for example the essay on Kipling, entitled "Kipling senza trombe." What D'Arzo prefers is the Kipling of *Just So Stories*, *Puck of Pook's Hill* and *Rewards and Fairies*, his later writing for children which has lost the previous imperialist and colonialist attitude, revealing a more inwardly-focused author, one who has "come back home." The English writer's artistic journey is described as follows:

> Cominciando a scrivere a ventitré anni, egli allargò disperatamente il mondo inglese: cercò di abbracciare e di cantare tutto ciò che in certo senso venisse a costituire un limite estremo dell'impero: e più la frontiera si fece strana e lontana, più egli parve gioirne come di una conquista anche letteraria: ma, a quarant'anni, quell'orizzonte egli ebbe il coraggio di restringerlo tanto da abbracciare non più che un colle, un cimitero, una fiera da villaggio. Ed è appunto in questo suo abbandonare l'estensione per la profondità, i rami per la radice sotterranea, in questo suo cammino attraverso i vecchi secoli alla ricerca del genio del luogo, che ci sembra si possa ravvisare il tentativo più intimo, più casto e più profondo di possedere la sua isola.

And this preference for this more English (but less British) Kipling is no mere chance, the "streghe, baronetti, pezzenti, fittavoli e lattaie di mille ballate" of these stories would recur in *Penny Wirton*, as would the "antichi stagni e boschi e crocicchi d'Inghilterra"[23] (one should recall that in this novel the crossroad in Curley is one of the key reference points of the action).

Often it is the individual personality of the various authors which interests D'Arzo, against all the most common critical stereotypes. In the case of Hemingway, for example, he is concerned to do away with "l'equivoco di un Hemingway barbaro, di un Hemingway 'sano', e felice." This is how D'Arzo aims to correct this stereotype:

> Vada pure a vedere uccidere il toro in Ispagna o a sparare ai leoni nel Kenya: molte delle sue pagine siano pure scandite dalle raffiche di mitra e di pistola, e il sangue le bagni un po' troppo spesso e un po' troppo: Hemingway è tutt'altro che un primitivo, che un barbaro. Ed è una tristezza, la sua, di civilissimo uomo. Solo che Hemingway sa fin troppo bene che ci sono tempi amari ed ingrati in cui ogni parola [...] minaccia di diventare retorica: e che all'uomo non rimane altra forma di partecipazione possibile, che non offenda o degradi, che l'impassibilità: e che, in fondo, e per strano che sembri, la compassione è proprio dei tempi felici.

---

[22] CI: 67.

[23] CI: 75; 72; 74.

The conclusion, where he proceeds to give definitive reasons for the "contemporary" quality of Hemingway's message, could refer equally well to D'Arzo himself:

> Ma i tempi sono quelli che sono: il mondo oggi è quello che è: e, fino a quando ci saranno uomini soli, che abitano il mondo come altri una stanza d'albergo, che vivono giorno per giorno, e che non possono concludere la loro giornata se non con la fuga o la morte, nessuno potrà negare in coscienza che più d'un aspetto del mondo moderno (la quotidianità del nostro vivere è uno) abbia trovato in Hemingway il suo poeta più sicuro e più triste.[24]

All the authors selected are those with whom D'Arzo is able to engage on a spiritual level (and so, their contributions to his own poetics are multiple). The authors D'Arzo is able to appreciate often differ quite markedly (and he knows how to bring them together, making their paths cross in an original way): for example Maupassant, writer of "things", beside Joseph Conrad, "maestro del non detto, del sottile," and Henry James, "l'irriducibile avversario d'ogni 'fatto,' l'anti-Maupassant per eccellenza."[25] D'Arzo is capable, amongst other things, of extremely subtle hermeneutic insights, which, though disguised and diluted in terse colloquial tones, reveal themselves, on close reading, to be part of an ongoing internalisation of these works.

In more than one essay there are veiled, but determined, attacks on the dominant trends of Italian narrative of the period, in particular those leaning towards Neorealism. We have seen how in the second half of the forties the thrust of D'Arzo's writing changed significantly—no longer a narrative of stylistically rarefied and precious "atmosphere" but rather a new urgency of "facts," of "things," in short, of concreteness. Despite this, however, D'Arzo's writing shows no signs of slavish adherence to the principles of Neorealism. On the contrary, D'Arzo's critical apparatus is quite severe with regard to the literary trends of the period.

In this sense, his essay on Henry James ("Henry James: di società, di uomini e fantasmi") is most illuminating. This is how D'Arzo summarises the highly original and individual "historical position" of the American writer:

> In un momento in cui migliaia e migliaia di Europei tentarono l'avventura dell'America, il giovane Henry James sentì che nella penombra di un salotto nel crepuscolo, in un castello gotico dell'Europa, si potevano incontrare avventure

[24] CI: 87-89.

[25] CI: 60 ("Maupassant. Il sentimento virile della vita").

> infinitamente più avvincenti (e in un certo senso più pericolose) che in qualsiasi giungla o metropoli d'America. Che certi silenzi e certe pause potevano avere una risonanza anche più profonda del fragore di un continente industriale. Che il versare una tazza di tè davanti a un caminetto a fuoco languido in una avanzante sera londinese, poteva anche equivalere a un rito vero e proprio, con le sue vittime, le sue offerte ed i suoi dei. Di tutto questo egli si mise appassionatamente alla ricerca, come Proust del suo tempo perduto. Attraversò un oceano, per questo.

A little further on, he launches an attack on contemporary authors:

> Ormai dei fatti siamo arrivati a farcene una specie di culto o poco meno; direi che non si crede più che in quelli: James ne ha una istintiva diffidenza: nei suoi libri non accade quasi nulla: nelle parti migliori dei suoi libri affatto nulla.

Hence the irrelevance of James, but this haughty irrelevance is the very reason for D'Arzo's predilection for James: "se a uno scrittore c'è oggigiorno tendenza a domandare semplicità semplicità e semplicità (forse anche un po' troppa: forse addirittura povertà)," James on the other hand is "inverosimilmente tortuoso e complicato" and is "un maestro dell'ostacolo: ne frappone continuamente, a piene mani." As such, his criticism becomes self-criticism and Henry James takes on the status of an icon to remedy the "corruption" of the present (or excessive compromise with the "reality") of literature:

> Costretti a vivere in un presente troppo ingrato, siamo naturalmente portati a reclamare il saldo di tutti i nostri supposti crediti al domani: James trova la sua regione nel passato: nel cuore più solitario del passato. Alla brutalità dell'espressione abbiamo fatto concessioni estreme: la sua castità, la sua delicatezza di linguaggio è addirittura di uno stilnovista. Farla breve. Oggi come oggi [...] forse nessun altro scrittore è in grado di presentare tali e tanti titoli per sconsigliarne un largo ritorno alla sua opera.

But the lesson learnt from James, "tenuta costantemente a mezza voce, e senza cattedra, con discrezione tutta puritana, senza la minima concessione all'eloquenza: fatta, anzi, più di reticenze che parole, più d'allusioni che affermazioni," does not always go in the same direction. As D'Arzo explains here, it is also supremely constructive. This passage of his essay on James, in which he defines his "sense of society" in highly positive terms, is in fact also important for defining D'Arzo's approach to writing:

> Mai come in questi giorni da tante parti e con tanta insistenza, e perfino qualche volta con una un po' troppo animosa ingenuità, si va richiedendo a ogni pagina di prosa quel complesso di qualità non forse precisamente definibile, ma che a ogni modo, con approssimazione sopportabile, si potrebbe anche chiamare "senso della società". Mai, forse, come oggi, è apparso pietosamente miserabile, pietosamente inutile e insolente il libro che non ha né patria, né società, il libro di fantasmi e non di uomini, che non si esprime in lingua, ma in esperanto: il libro, mi sia permesso di dirlo, il libro apolide, vero (e falso) per ogni latitudine.

Paradoxically for D'Arzo, Henry James possessed this sense of society in good measure: "In quanto al senso della società, James ne possedette almeno come quei maestri" (he had previously cited Balzac, Maupassant, Dickens, Chekhov, Tolstoy). And it can be seen above all in the unusual biographical circumstances of the author—in a life essentially devoid of events and facts,

> fu proprio il senso della società che lo spinse al passo più risolutivo di tutta la sua vita: forse all'unico: per penetrare nel santuario di un'altra e più complessa civiltà non esitò a rompere tutti gli antichi legami col suo mondo. Di uomini che partono alla ricerca di un'isola o di un deserto le storie letterarie sono piene: di fughe disperate, di romantiche diserzioni è pieno il mondo: di uomini che, quasi rispondendo ad una vaga ma categorica vocazione, si trapiantano in una nuova civiltà, soltanto lui. Per arrivare a una piena coscienza di se stessi, c'è qualcosa come "un secondo giorno," forse anche più importante di quello della nascita, che ogni artista (e, in minore, anche ogni uomo) è destinato a incontrare prima o poi: una donna, una conversione, una tragedia, fino ad oggi sono state le strade più battute: James, unico fra tutti, incontrò il suo "secondo giorno" scegliendo la sua nuova società.[26]

The fact that D'Arzo is also referring to himself is clear if we relate the discussion on the "libro di fantasmi e non di uomini," which is also "apolide," to an effort to distance himself from his youthful writings, *Buon Corsiero* to be specific. James's peculiar "sense of society," has affinities, therefore, with Silvio D'Arzo, especially his post-war writing. Even the allusion to the importance of "silences" in writing (in the essay's conclusion D'Arzo speaks of "misura," of "statica strategia," and of a genuine "culto del silenzio") fits well not just in the case of James, but also with regard to a fundamental aspect which pervades D'Arzo's writing, from the rarefied and unnerving silences of *Buon Corsiero* and *Osteria* to the awkward and suspense-filled silences of

Zelinda in *Casa d'altri*. It is not by chance that in the already-cited essay on Maupassant, D'Arzo would identify the following limitation in the French author's work, his "quasi costante ignoranza del silenzio, delle infinite possibilità e risonanze del silenzio."[27]

D'Arzo was to speak of a sense of society in his essay *Società, americani e altre cose*, challenging the supposed presence of American authors who were so much in fashion in Italy in the forties and fifties (promoted by Pavese and Vittorini). Responding to those who kept maintaining that American writing had that "sense of society" which was lacking in European novels, D'Arzo objected that in the better authors on the other side of the Atlantic "potete, sì, trovare forza, freschezza, un'aria nuova, un singolare vigore, un, diciamo, nativo spore, e tutto quel che volete, ma non certamente quel famoso 'senso della società,'"[28] which D'Arzo understood not so much as a question of superficial posturing, but rather as an element to be gleaned from an author's deeper roots in a given territory (geographical, human, historical and above all, social).[29]

The idea at the basis of a "sense of society" can best be understood with reference to another key word of these essays—"humanity." As has already been mentioned, this concept is best developed in his article on Conrad ("Joseph Conrad o dell'Umanità") and not without a good measure of *vis polemica*:

> Adesso si fa un gran parlare di umanità qui da noi, su giornali e riviste: adesso la parola d'ordine è questa: bisogna essere umani, e poi umani, e poi ancora umani: certe frasi, certe espressioni come questa di "umana simpatia" hanno già fatto un gran giro, conoscono moltissime bocche, sono già patrimonio d'ognuno e minacciano ormai di far parte di una nuova e dolente retorica.

By contrast Conrad's humanity is "virile e solitaria e malinconica. Non rivolge domande: non attende né pretende risposte: fa la sua traversata con esemplare dignità."[30]

Important too is the last essay which we have cited with reference to the projected novel *Nostro lunedì* entitled "Fra Cronaca e Arcadia." Here the polemical

---

[26] CI: 32-41.

[27] CI: 54.

[28] CI: 91.

[29] In the same way, in the essay on Hemingway quoted above, D'Arzo throws light on the highly "literary" nature of Hemingway's work, analysising dialogue in considerable detail, a kind of dialogue "dove le ripetizioni e le pause producono significati e risonanze ineffabili" (CI: 87).

points scattered piecemeal throughout the other essays are organised into a coherent discussion. D'Arzo reconstructs his own personal literary itinerary (from *Buon Corsiero* to the projected *Nostro lunedì*) with words and ideas which resemble those in the preface to *Nostro lunedì*. [31] He divides the literary journey of his generation into two distinct phases, "Arcadia" and "Cronaca." The first phase is the one which precedes and encompasses the beginning of the war (the thirties and early forties):

> È un fatto [...] che per parecchi anni gli scrittori italiani innalzarono di preferenza le loro tende in via dell'Arcadia. Per più di un decennio, angeli e morti furono un nostro incontro letterario pressoché quotidiano: e se non erano angeli e morti, potevate giurare a occhi chiusi che si trattava di briganti su per giù stendhaliani o figurine granducali, o personaggi addirittura in spadino e tricorno e non mancarono nemmeno le stampe di un allucinato e metafisico e rarefatto Medioevo austriaco o boemo. E i ragazzi: non dimentichiamo i ragazzi: una selva di ragazzi lirici, solitari e squisiti. L'atmosfera di molti racconti fu di una castità quasi gelida, lunare: e parole astemie come "remoto," "dolente," "allusivo" e via di seguito ebbero allora il loro corso felice per tutte le intendenze della letteraria repubblica: non ci fu scrittore che, almeno una volta, non abbia pagato lo scotto con una manciata di monete del genere. Poi, specie dopo la guerra, tutti quanti finirono coll'accorgersi che queste monete suonavano falso sul banco: e si cominciò a rifiutarle: e ormai (tranne il caso di qualche solitario e innocente falsario) sono fuori corso del tutto.

As can be seen, here we encounter all the apparatus (motifs and language) of the early D'Arzo. But the Silvio D'Arzo of 1949 (which is the date of the essay) has changed so much, and feels somewhat awkward in the company of a new literary generation which has pushed the process of renewal and updating of writing a little too far:

> Adesso i giovani e giovanissimi scrittori hanno preso domicilio in massa o quasi in via della Cronaca: e con la coda dell'occhio nel migliore dei casi; e con due occhi e anche quattro negli altri, non perdono un minuto di vista l'America. Se prima si trattava di fantasmi e ragazzi e squisiti cadaveri, adesso è il turno degli uomini pieni di salute e di ossa e di sangue: se prima ci si rifugiava nella ben pettinata regione dell'"ieri," adesso si puntano tutti e due i piedi nel cuore (o nel fegato) dell'"oggi": e poiché, oltre a tutto, è diffusa quasi dovunque una gran preoccupazione di rimaner superati, ecco che più d'uno mette già avanti le mani e se ne va in cerca di un domani probabile. Via la luna, ed ecco un sole d'agosto che brucia o che almeno vorrebbe: via giardini e locande appartate e salotti nel

[30] CI: 62; 68.
[31] Cf. chapter 3.2.

> crepuscolo, e al loro posto la piazza e le vie, piene di gente e di grida e di sassi. In qualcuno, poi, ha fatto finalmente la sua apparizione anche un vecchio esiliato: il punto esclamativo. L'"io," infine, è scomparso di colpo e del tutto.

Nevertheless, although D'Arzo himself had changed, he did not seem at all happy with the "trendier" aspects of change, pointing out its various limitations:

> Perché in troppe, in moltissime pagine si avvertono i poveri limiti della cronaca: per voler rimanere troppo nell'oggi si rischia di pigliar la mano al giornale, che vive, sì, nell'oggi e dell'oggi, ma che non conosce il domani e non se ne preoccupa: per timore di dar vita a fantasmi, si finisce col creare uomini così in carne e pesanti e terreni, che non riescono poi più a sollevarsi dal suolo di quei dieci centimetri almeno per crearsi attorno quell'aura di solitudine, senza la quale nessuna creatura d'arte può respirare: e pochi, pochissimi mostrano finora d'accorgersi che, per vivere artisticamente, Roma o Milano o Torino devono essere, a modo loro, anche più solitarie ed esiliate di qualunque esotica regione segnata da un solo misterioso asterisco: e che, se ci sono mille maniere di cadere nel falso, la più sicura e senza via di scampo è proprio quella di voler affondare i denti addirittura nel nervo del vero: e che, per poter essere compagno a molti uomini, un personaggio non deve esser gemello a nessuno. E il disco, a questo punto, si potrebbe anche voltare.[32]

These statements are invaluable in that they help comprehend the significance of what we could somewhat schematically define as the "turnaround" in D'Arzo's writing (as evidenced in *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo* and *Casa d'altri*), [33] in as much as they constitute the theoretical structure of those decisions of the author and of those thematic and stylistic changes which we have noted in our analysis of his works.

4.2. D'Arzo's Children's Stories

Parallel with the main thrust of development of D'Arzo's writing is another line, his stories for children. It should be stated from the outset that this is not a minor side of D'Arzo—some of these texts are indeed amongst the best artistic achievements of the author, and are evidence of his personality both as man and writer. He does not conceive of literature for children as restricted or ghettoised, but on the contrary, as a possibility

[32] CI: 94-96.
[33] Cf. § 3.2 e 3.3.

to speak to everyone, adults included, through his children's stories.[34] In any case this tendency to dismiss children's literature as "minor" is probably something of an Italian prejudice, while the tradition that this genre has in other countries (which, as will be seen, D'Arzo upholds) is characterised by a totally different attitude.

The idea of writing children's books grew out of his correspondence with Enrico Vallecchi, where one can trace the various steps of the project: from planning to realisation. Vallecchi was the first one to set the ball rolling, with a letter of 12 February 1943, where he invites D'Arzo to "scrivere per conto nostro un libro per ragazzi." He goes on to encourage him as follows: "Con la vostra fantasia, che si accende anche nelle occasioni più modeste, mi sembra che potreste riuscire brillantemente anche nel settore della letteratura infantile." But he continues with some precise conditions: "Naturalmente bisognerebbe tenere presente che certi resultati magici della vostra prosa non sono adatti per i piccoli lettori, i quali non rintraccerebbero il valore evocativo di gesti, situazioni, ecc."[35]

D'Arzo wrote back a couple of weeks later, stressing how the publisher's suggestion coincided with a secret ambition, as if his friend had magically read his mind:

> Vi dirò senz'altro che la vostra proposta mi fa raffiorare un vecchio e mai soddisfatto desiderio di scriverne appunto uno, al modo mio. Cinque anni fa circa, leggendo il Perrault, prima, poi, poco dopo, J. Matthew Barrie, scoprii—checché il Croce voglia pensarne in merito—degli orizzonti inaspettati, vastissimi, un miracolo nella letteratura per bambini: un campo nuovo, o quasi—non credete?—benché di—diciamo—coltivazione assai difficile. Più volte ci ho pensato, vi ripeto, e la vostra proposta mi giunge assai a proposito, come una parola dell'amico che invita a lasciare certe timidezze: e—poiché, Iddio volendo, fra due mesi, avrò tutto il giorno a mia disposizione—mi applicherò senz'altro, con un ardore, vedrete, affatto nuovo, perché desidero scriverlo, soprattutto, a un modo mio, che non può trovare la sua completa espressione se non in un mondo fatto per bambini. Ve ne parlerò, ancora, e sovente, di gran cuore: vi metterò al corrente delle stesure, delle intenzioni, e d'ogni cosa: vi giuro che è proprio un dono che mi fate, benché di squisita

[34] Giovanni Raboni has the following to say about D'Arzo's children's works: "La specifica destinazione [*per ragazzi*] non dev'essere intesa come un limite, ma semmai come una scelta di tonalità o di compagine strumentale o, se si vuole, di volontario 'assottigliamento' dello spessore tecnico-espressivo: lo scrivere 'per ragazzi' di D'Arzo equivale [...] allo scrivere in sol minore o per quartetto d'archi o 'per la mano sinistra' di questo o quel musicista" (Raboni 1978).

[35] C: 72.

> fattura, da destare—delicato e perfetto e fragile com'è—un po' di preoccupazione e di timore.[36]

In a letter written in Avellino in April or May 1943, D'Arzo sent Vallecchi a "remota anticipazione" of the children's book, that is one of "quelle brevi poesiole che—secondo il concetto generale del lavoro—dovranno precedere i vari capitoli."[37] A few days after this letter, D'Arzo dedicated another entire letter to the project of the children's book. In fact, this gradually became the main topic of correspondence between author and publisher. In the letter, D'Arzo informed Vallecchi that he had started the book a few weeks earlier, and that it was already well underway, but as he was still doing military service, he had to wait until he was next on leave in order to give it the finishing touches. All the same, he already knew its style and subject matter:

> Per essere nuovo, il libro per ragazzi, nuovo è: e di fantasia e poesia non credo debba molto difettare. [...] Quanto ho detto deve essere considerato soltanto nel riflesso dei libri per ragazzi di questi ultimi anni: libri che conosco, purtroppo bene, avendo già avuto occasione di leggerne a decine e, fors'anche, a centinaia, in biblioteche scolastiche, ritrovi per bambini ed altro simile. E poi... e poi io sono sempre quell'irresponsabile che sapete: solo che la storia di Pictaun dal Campanile, dei bravi ragazzi di Pictaun, di Tom il Buon Maestro che se ne vanno per il mondo, fors'anche alle Canarie, del piccolo e timido Vernon Gunter che ha solo una cosa, ma grande, grande e bella come il mondo (il ricordo di suo padre, corazziere, morto un giorno a cavallo per il re), della lotta fra la vecchia scuola e le guardie del Comune, l'anatroccolo Tubus, e gli amori, i ricordi, le speranze dei ragazzi, le canzoni dello "Straccione Grant", vecchio come le statue con due barbe poste sui muri delle case d'angolo etc. etc. sono cose che ormai comincio ad amare come mie.[38]

The elements which he describes do not correspond to any of the children's stories which have survived, but some details (Pictaun, the teacher, the dead knight, the ragged story-teller) recall *Penny Wirton*.

The war prevented D'Arzo from sending the manuscript to Vallecchi by the middle of August as planned. D'Arzo was to return to the subject months later, in

---

[36] Letter dated 27 February 1943 (C: 79-80).

[37] Undated letter (C: 84). The poem would be published in Vallecchi's collection *Nostro Lunedì* (1960). This and the rest of D'Arzo's poetry will be discussed in greater detail further on.

[38] C: 88-89.

December, providing the publisher with a title (*Il buon maestro e i ragazzi di Pictaun*) and a plot which was somewhat different from the one he had outlined previously:

> Il Buon Pirata che, vecchio ormai, sfinito, abbandona ai flutti la sua vecchia nave: si fa col legni della "vecchia nave" la gamba di legno: gamba di legno che, lui morto, si pianterà in un albero di terra, e verrà su, dopo un poco, albero grande dove sorgerà la vecchia, indimenticabile Scuola di Pictaun... etc. etc. Ci saranno tutti i colori di questa terra, sete, drappi, levrieri, luna, orti di bei pomi, i bambini di Pictaun, basse siepi di faggio, e, attraverso le lunghe strade bianche, dell'*Allegra contea e parrocchia di Pictaun*, il Maestro con Tom ed il cantore... i miracoli, le lotte fra ragazzi: gli amori di Bar-flour - dell'Anatroccolo... etc. etc.[39]

D'Arzo wrote to Vallecchi providing him with newer and ever more fantastic plots. Probably in March 1944, the writer sent the publisher the first part of a story entitled *Gec* (today, as will be seen, it is difficult to establish the exact nature of the content and plot development of this story), the second part of which was summarised in the accompanying letter:

> Nella seconda, il Bambino che ha perso la giovinezza, la riacquisterà sulla nave di quei vecchissimi pirati che, sessant'anni prima, hanno incominciato ad inseguire un Capitano di mare sconosciuto che ha strappato in due il documento che serve ai Pirati per indicare la posizione di una terra dove si nasconde alcunché di favoloso: siccome un mezzo documento non serve a niente, essi inseguono per i sette mari il Capitano Sconosciuto (che rappresenta l'illusione) il quale scompare sempre, dopo aver lasciato nelle locande, nei Porti, etc... delle famose mezze monete, che dovrebbero completare i pirati stessi etc. etc. Insomma, alla fine, di questo errare coi vecchi pirati, (che alla fine raggiungeranno il Capitano, ma costui confesserà loro che tutto il suo equipaggio è morto o di vecchiaia o si è dato a mestieri ragionevoli etc. etc.: di qui il crollo della illusione) Gec riacquisterà la giovinezza, tornerà alla Vecchia Pictaun dal Campanile, alla Collina ed a sua madre. Questa, cioè, è la favola di ogni bambino: ogni mattina, infatti, un ragazzo si alza e trova che ha le scarpe brutte, il vestito brutto, etc..., che il maestro legge la lezione, che le lettere che scrive sono brutte... Ma, ogni sera, una nave di vecchi pirati parte da un porto qualsiasi per pigliare il ragazzo e ridargli l'illusione e la giovinezza. Può accadere, però, qualche volta che la nave, o per le vele troppo deboli, o il nostromo un poco pazzo, giunga sulla spiaggia troppo tardi: i bambini allora, dopo avere aspettato un'ora o due, se ne torneranno tristemente a casa. Sono quelli che, a sette anni, scriveranno la prima poesia.

[39] C. 103.

Describing the plot and content, the author sketches out a very important aspect of his "novel for children": "Io oso sperare che tu ammetta che io ci abbia lavorato attorno come se fosse un libro per uomini: e anche più"[40]

In fact, the idea of a children's book which is also, or primarily, addressed to adults is taken up again in other letters from Vallecchi, who, after receiving a manuscript from D'Arzo, answered as follows:

> L'unico appunto da fare che mi viene in mente è quello di stabilire con esattezza se il volume possa essere indirizzato ai ragazzi o ai grandi. Certe finissime situazioni e lo svolgimento stesso del racconto mi fanno pensare a momenti in un senso, a momenti in un altro.[41]

The presumed difficulty of fitting this story into a children's book series is probably why it finished up as a publisher's non-event: D'Arzo's success as a children's author was to be entirely posthumous.

The first story to be published was *Penny Wirton and his mother*, in 1978, which appeared in Einaudi's "Struzzi Ragazzi" series, beautifully illustrated by Alberto Manfredi.[42] It tells the story of a boy called Penny,[43] son of a midwife and of a deceased father, whom he believes, on the basis of his mother's stories, to have been a great hero who died gloriously in battle, but in reality was only a simple saddler. The father's ghost speaks to his wife near the cemetery gate—the dead, as Foscolo says, survive only as long as there is someone to remember them, but if the son, who alone can perpetuate his father's memory, does not know his true identity, then this posthumous survival becomes impossible. Ted Wirton is worried about this, and would like Anna to tell her son the truth. But Penny finds it out one evening when he sees his father's ghost speaking to his mother—he feels betrayed, deceived, and so runs away to a nearby

---

[40] C: 111.

[41] Letter of 1 May 1944 (C: 116).

[42] Consistent with what has been said above on the characterstics of D'Arzo's children's writing, Attilio Bertolucci makes the following comment on the publication of the book in this series: "Se lodiamo Einaudi di averci fatto un dono così fuori dell'ordinario come *Penny Wirton* [...] non possiamo non aggiungere che non era il caso di ghettizzare il mirabile racconto nella pur ottima collana 'Struzzi Ragazzi'" (Bertolucci 1978).

[43] D'Arzo uses the name Penny in the masculine and not in the feminine (as it is in English where it is short for Penelope). The author often uses names (of people and

village, where he finds work as a stableboy in an inn. His mother, distressed by the fact that he has run away, refuses to work as a midwife (in the story, also as a sorceress who can make sterile couples have children) and therefore is accused of not making it possible for any more children to be born and of having made Penny himself disappear. The boy finds out about his mother's awkward situation, managing *in extremis* in a *coup de théâtre* to save his mother from accusations of witchcraft and being burnt at the stake. But even though the story ends at this point, it leaves one to imagine that real life only begins once one comes to terms with true identity, and accepts it for what it is. "E domani sarà lunedì," recites Penny at the close of the story. This concept of Monday is closely bound up with the spirit of D'Arzo, the gist of a positive morality in which the reality of the working week offers possibilities of rebirth, of work, of growth as men. As one critic writes: "nell'esistenzialismo darziano la vergogna di esistere, quella che ti prende alla gola, va insieme all'umile, paziente, poetica strada del riscatto."[44] The same applies to the boy's last remark: "Mi vergognerò, com'è giusto, fino a questa sera alle dieci, quando tutti e due andremo su al Colle. Ma poi, mamma, io non ci penserò più che tanto. E domani sarà lunedì." And his mother, "Lunedì? [...] ecco una decente parola. Una garbata parola, lunedì. [...] E per giunta è l'unica strada per arrivare a domenica."[45]

This story reveals a good deal about D'Arzo. The autobiographical content is obvious:[46] Penny (a name with two values: a term of endearment for the mother, a term of contempt for other people) lives in poverty with his mother (the characters of the novel are clearly subdivided into two groups: on one hand, the poor—Penny and his mother, the substitute teacher, the beggar etc.—on the other, the rich—the important people of the town, their children who are Penny's schoolmates, etc.) without the presence of a father figure (even if in the story the situation is "better" than in the author's biographical reality: Anna Wirton is a widow, not a "teenage mother," the latter condition being considered less acceptable and "normal"). Nevertheless, this autobiographical material does not exclude the simultaneous presence of a whole series

---

places) in his children's writing without always respecting gender, meaning or even spelling (often wrong or inconsistent).

[44] Biondi 1992a: 76.

[45] PW: 116.

[46] It was defined as "il più autobiografico dei suoi racconti" by Rodolfo Macchioni Jodi (1979: 477).

of literary references, which the author seems to scatter through the text with a wink to the reader. Anna Luce Lenzi points out such examples as the *Spoon River Anthology* and Henry James's *The Altar of the Dead*. But we can also easily find Stevenson, in the night-time adventure with a band of outlaws (who steal the dog of the daughter of the First Superintendent), in which Penny ends up being an unwilling participant, and "una diffusa atmosfera picaresca"[47] which recalls *Lazarillo de Tormes*, in particular the character of the blind man, beggar and cheat, who promises the boy to reveal to him his father's dying words (obviously invented) in exchange for secrets about the distinguished citizenry of the town. It has even been said that one can recognise in Dickens's *Hard Times* "la presenza più importante e riconoscibile nel *plot* di *Penny Wirton*."[48] Nevertheless, more than exact points of contact between specific texts, what is important to note is the tone of Anglo-Saxon humour and light comedy which pervades the story.

As for the style, the syntax is dominated by rapid paratactic progression, and at the linguistic level, the vocabulary often tends towards the popular ("una faccia da due di novembre," "più avvilito di un gallo dalla coda inzuppata," "si mise a guardarlo come un cane che aspetta il suo osso," "una scarpa di vecchia che non vale un pfenning bucato," "che faccia ti sei messa sul collo stasera," "una povera vecchia con meno risorse della gramigna," "dare un premio a chi mi riporta il sorcio in cucina?," ecc.).[49] Yet such stylistic choices do not have the mimetic purpose of realism. The "realism" of this story is quite distinctive—it is "realismo fiabesco,"[50] where reality and fantasy intermingle. In this way we find Anglo-Saxon elements (the countship of Pictown where the story is set and other place names: Shorley, Springfield, Curley, etc.) together with the cathedral with its stone lions and "la vecchia dei portici che vendeva aranci e castagne"; the money is the English penny but also Dutch guilders; while the hill itself, a key place of the story, recalls—as Attilio Bertolucci has noted—the Apennine

---

[47] Lenzi 1977a: 47.

[48] Morace 1984: 12.

[49] PW: 24; 37; 46; 83; 90; 95; 109. Cf. Lenzi 1977a: 47 and Morace 1984: 13-14. "Invece di enunciare, il linguaggio di *Penny Wirton* visualizza, ma gravitando attorno ad un asse di concreta quotidianità; ed infatti ingloba espressioni idiomatiche del parlato, accentuandone l'intrinseca *vis* umoresca [...], oppure declina in chiave comica immagini e similitudini attinte da un repertorio popolaresco e prescelte per la loro vivacità rappresentativa, di immediato contatto con il reale" (Morace 1984: 13-14).

[50] Lenzi 1977a: 48.

foothills of Reggio Emilia:[51] a scenario which becomes almost surrealistic on account of this combination of the exotic and the familiar.

In *Il Pinguino senza frac* (probably written in 1948),[52] the autobiographical component also seems dominant. Writing to Vallecchi on 17 December 1949, D'Arzo states: "Questa storia [...] scritta per ragazzi, mi ha servito a chiarire molte cose."[53]

In the tradition of fairytales, animals figure as characters in these stories. The penguin Limpo understands he is different as he goes to school—his schoolmates point and stare at him with suspicion because he does not have a tailcoat. Limpo understands quite early on that there is no tailcoat (his parents are too poor to afford one) and so he decides to leave home to work and earn the money to buy himself one. However the experiences which he encounters along the way (the law of the strongest, social injustice, he works, studies and learns something new every day) gradually take his mind off the tailcoat. Other things impress him, throwing him into a state of deep depression, the discovery that all the animals, the fearsome polar bear, even man himself, face the same destiny of pain which manifests itself in tears. And so he goes back home disillusioned, but it is then that he realises that he is wearing the tailcoat which he had searched for so long: "Adesso anche lui aveva il suo frac: ma il più morbido e bello ed elegante e lucente che fosse mai dato vedere: un frac da domenica, proprio, con la catena dell'orologio per giunta; e tutti gli altri erano poveri e goffi, e al confronto facevano pena."

In short, his experience has made him grow up, actually putting him in a superior situation with respect to the other penguins of the village: his former playmates, the teacher, the counsellor, the janitor and even the chief of the tribe. So much so that when he puts his hand in the pocket of his tailcoat he finds a visiting card:

---

[51] Cf. Bertolucci 1978.

[52] Cf. Lenzi 1977a: 48 n. In her monograph on D'Arzo (Lenzi 1977a), Lenzi published, as an appendix, a version of *Pinguino* which is better than the one which published by Einaudi in 1983 (D'Arzo 1983b). As Lenzi has stated elsewhere, "è difficile stabilire un rapporto di dipendenza cronologica tra le due stesure: gli elementi interni [...] indurrebbero a ritenere successivo e quindi 'ultimo' il racconto più breve [...]; tuttavia altri elementi, esterni, possono anche rovesciare il rapporto" (Lenzi 1984b: 63 n.).

[53] C: 267.

"E il biglietto da visita diceva né più né meno così: 'Maestro Limpopo. Diplomato in Tutto e altre cose.'"[54]

The structure and themes are similar to those of *Penny Wirton*: difficulties in interacting positively with the community, running away (even if here with his parents' albeit reluctant approval), new experiences ("trials"), return, the final adaptation to a dimension of normality. Normality is not handed to Limpo on a plate, but he conquers it by his own labours. What recurs as well is the motif of poverty and the school setting. As in *Penny Wirton*, the style is bright, lively and immediate, but with a simplified syntax. This can already be seen in the intriguing *incipit*:

> Quella che segue, ragazzi e ragazze, è la storia del povero Limpo e di come un bel giorno anche lui riuscì ad avere il suo frac. E se il vostro maestro per caso vi dovesse dire che è una storia un po' strana e che queste cose non capitano mai, bene: tanto peggio per lui, mi dispiace. Tutto quello che vi resta da fare è di cambiare in giornata maestro. E dirgli di aprire più gli occhi. Ma voi, intanto, aprite bene le orecchie. Ecco qui.[55]

Macchioni Jodi has highlighted a difference between Silvio D'Arzo's writing for children and that of other authors in the same genre who went before him. In D'Arzo an explicit didactic function is absent (punishment of bad characters and their vices, rewarding of good characters and their virtues),[56] an absence which does not prejudice, we should add, the strength of the implicit moral message of the reconstruction of personal dignity. In any case if it is true that the didactic purpose is shared by Italian authors and by certain literary currents (such as Perrault), it is also true that in English authors, from Barrie to Carroll to A.A. Milne (whom D'Arzo, as has been shown, admired), there is a notable absence of moralistic intention. Moreover, in this case, writing functions as psychoanalysis, as a means of resolving the author's own conflicts.

The third text for children is the story *Tobby in prigione* (written in 1948[57] and which was published, together with *Pinguino*, by Einaudi in 1983). Here too the main characters are animals: it is a story about beavers. A community of beavers is kept prisoner by a man. One day they discover the destiny which awaits them, they are being fed by the man, who is interested only in their furs. So they decide on an organised

---

[54] PSF: 50.

[55] PSF: 7.

[56] Macchioni Jodi 1979: 479.

escape, allocating specific tasks to each one. The character who gives his name to the title of the story is the cub Tobby, who is extremely curious, always wishing to "sapere ogni cosa." On the contrary, his sister Lamba, is concerned only about external appearances and knows only one thing: "che non le importava di saperne neanche una." Taking part in the escape project with courage and boldness, Tobby combines his thirst for knowledge (to see what lies beyond the barbed wire fence) with his desire for freedom.

Even in *Tobby in prigione* we find situations which can be connected with the author's own biographical situation and with unresolved psychological problems—it will be obvious by now that this phenomenon recurs obsessively. Tobby, too, has never met his father, and his mother is a widow "invecchiata anzi tempo dai dispiaceri." Once more, D'Arzo includes in the story, as Macchioni Jodi puts it, "i simboli della propria condizione esistenziale, ossessivamente sentita come quella dell'escluso, del 'diverso', dell'emarginato, patita come una 'prigione', dalla quale vuole uscire."[58] Once the tragedy is over, the beavers continue the cult of remembrance of past suffering as a warning to the younger ones:

> Così tutti vissero in libertà per molti anni, in mezzo ai boschi e alle piante e agli stagni, ubbidienti alle leggi, rispettosi dei vecchi, memori dei loro morti, e sempre in pace con gli altri animali. Una volta all'anno, però, in una splendida notte di luna, l'intera tribù si radunava sopra un argine erboso. Nel più assoluto silenzio, gli adulti conducevano fuori i più piccoli, e indicavan loro, laggiù, in mezzo al piano, la gran casa di Tobby e di Lamba e degli altri duecento castori. E, perché non potessero scordarsi mai più cos'è l'Uomo, il Comandante raccontava loro tutta la storia. E la cosa si ripete anche adesso, e si ripeterà senza dubbio fino a quando un Castoro sarà un Castoro e un Uomo nient'altro che il peggiore animale del mondo.[59]

As in *Il pinguino senza frac*, we also find the motif of violence of man at the expense of animals in *Tobby in prigione.* Even so, there are some innovations. Compared with Limpo, Tobby is a somewhat more complex character: he has some qualities which are negative, or invite criticism, defects such as being presumptuous or a

---

[57] Cf. Lenzi 1984b: 57.

[58] Macchioni Jodi 1979: 478. One of the possible interpretations of this imprisonment-freedom dialectic could be an allusion to the tragic reality of Nazi concentration camps and the Holocaust.

[59] PSF: 114.

know-all, which make him less perfect and as such more likeable. Compared with *Pinguino*, the features of the characters are better developed: the mother, the little sister Lamba (always contradicting her brother and arguing with him), the teacher Laerte, Bombo the fool, etc. The psychology, even of the secondary and supporting characters, is much better sketched out. D'Arzo's writing presents here a rhythm which is "nervosamente cadenzato" (Macchioni Jodi). One can read, for example, the opening of the story:

> Le cose stavano proprio così. Tutto intorno, a corona, non c'erano altro che boschi: e giù in fondo, nel mezzo, una grande pianura: e nella pianura, proprio nel mezzo anche qui, c'era la casa di Tobby e di Lamba, e di sua madre e del Maestro Laerte e degli altri duecento castori. Nella casa c'era tutto quel che occorreva, come un bel prato, erba soffice e fresca, e perfino un laghetto grande come una piazza a dir poco; e anche quel che non occorreva per niente: come, per esempio, le gabbie. E attorno alla casa si stendeva una rete lunghissima ed alta e tutta quanta di filo spinato. E questa, poi, occorreva anche meno.[60]

While on a lexical level, one encounters the usual colloquial turn of phrase with its ironic and humorous overtones, for example: "nel tempo che si impiega a dir 'due,' si trovava già a un centinaio di passi"; "gli fece di colpo inghiottire due o tre foglie di 'Erba Ravish,' che è poi l'erba più amara del mondo"; "più amara dell'acqua d'inferno"; "le allungò una zampata e una seconda e una terza. E Lamba, tanto per non essere in debito, gliele restituì tutte e tre. Più una quarta per firma"; "Bombo, che ormai tutti chiamavano Sua Stupidità"; "Matto come una lontra ubriaca"; "la cosa è più chiara della Luna del 15 agosto"; ecc.[61]

If *Penny Wirton*, *Pinguino* and *Tobby* are the three of D'Arzo's children's stories which were published in their entirety, there are two others which are, respectively, incomplete (*Una storia così*) and unpublished (*Gec*).

Una storia così (dating from 1950-1951,[62] came out in 1992 as an appendix to a collection of essays on Silvio D'Arzo by Paolo Lagazzi)[63] is also based on largely

---

[60] PSF: 53. Cf. Macchioni Jodi 1979: 478.

[61] PSF: 55; 66; 68; 70; 73; 86; 97. Cf. Macchioni Jodi 1979: 478.

[62] Cf. Lenzi 1984b: 59.

[63] D'Arzo 1992b. A chapter had already appeared in *Idra* (2) 1990 (=D'Arzo 1990b).

autobiographical subject matter,[64] with the main character being a substitute teacher and also a writer. The story is set in a strange boarding school under the direction of a strange principal with very strange ideas:

> Il signor Tobia Corcoran dirigeva da più di vent'anni il "Premiato Collegio Minerva." E fin qui niente di strano, d'accordo. [...] Il suo lato strano era un altro: aveva in testa soltanto un'idea. [...] Ed ecco qui la sua idea: "Uno studente dai sei anni in avanti non può compiere azione più immorale, malvagia, spregevole, pericolosa, allarmante che leggere libri che non siano i tre libri di testo. E a sua volta un maestro dai vent'anni in avanti non può compiere azione più infamante, allarmante, pericolosa, spregevole, malvagia, immorale che far leggere libri che non siano i tre libri di testo. Per non aver nessun dubbio in proposito, i tre libri di testo sono tre: 1) *Trattato di geometria e d'aritmetica*, del signor Tobia Corcoran; 2) *Trattato di grammatica*, del signor Tobia Corcoran; 3) *Trattato di analisi logica*, del signor Tobia Corcoran. Durante i cinque minuti di riposo agli alunni è concesso di ricrearsi guardando le figure geometriche [...]."[65]

Upsetting the normal teaching routine, however, Teddy Tedd arrives, a penniless young substitute teacher, who hopes to publish a novel so that he can buy a jacket. In order to be able to devote himself fully to the writing of his book, the substitute teacher chooses not to follow the directives of the head of the school, making the students read the novels of the school library, which he chanced upon piled up in an attic. The children are thrilled to read all those stories they did not know before; they have a wonderful time acting out what they have read and in a few days learn more than in five years of schooling with the Corcoran method. But in the evening, in the room where the children put the books back, something very strange happens:

> Tutte le sere, non appena i ragazzi riportavano i libri al Maestro, e lui usciva per andarsi a ispirare, nella stanza di questi si ripeteva la medesima scena. Il primo a sbucar fuori era Tarzan. Per prima cosa dava un'occhiata all'intorno, poi lanciava il suo grido, e, appendendosi alle tendine spiccava di colpo un gran salto e si portava fin sopra la lampada. A quel segnale uscivano, dopo un po', tutti gli altri: Alice col suo Coniglietto, Pinocchio, i tre Porcellini, La Bella Addormentata nel Bosco, Mowgly, Davide Copperfield, il piccolo Lord

[64] But, as Anna Luce Lenzi has rightly observed, it is a case here of a D'Arzo who is "privo ormai di ossessioni autobiografiche (del tutto sorridente è l'autocaricatura del supplente povero distratto dietro sogni di successi letterari)" (Lenzi 1990: 101).

[65] USC: 109-110.

> Fauntleroy, Topolino, i Nani di Gulliver, John Silver, Jimmy Hawkins, il dottor Jeckill [sic] e Robinson Crusoe, e, insomma, un bel sacco di gente.[66]

All these characters speak to each other, so displaying the typical aspects of their personalities, and become friends. They go around the room and stretch their legs, until they are alone, because otherwise they must hide, in order not to be caught outside the pages of the books where they belong. If someone arrives from outside, then there is chaos:

> Allora per tutta la stanza ci fu un fuggi fuggi, come quando in uno stagno si getta una pietra e le rane si buttano in acqua. In un batter d'occhio e nemmeno tutti quanti sparirono serrandosi in casa. Alice, ancora svenuta, fu trascinata di peso dal piccolo Lord Fauntleroy. L'ultimo di tutti fu il pirata John Silver che aveva lanciata la sua vecchia stampella e lì per lì non riusciva a trovarla. Poi, quando ormai tutto era buio e silenzio, e già si sentiva la chiave girar nella toppa, balzarono su tre disperatissimi strilli: e poi s'udì uno scalpicciare affannoso. Erano i Tre Porcellini. Dalla fretta avevano sbagliato pagina ed erano entrati proprio in quella del Lupo.[67]

Nevertheless, something unexpected eventually happens which upsets the happy co-existence of the various characters from the pages of the books: the sudden disappearance of Tarzan and David Copperfield, which Sherlock Holmes sets about investigating (and so the story takes on the features of a classic detective novel). But something much more serious is about to happen. It seems that someone (Tobia Corcoran), having discovered the unacceptable teaching method of the substitute teacher, desires to avenge himself by burning all the books. At this point (Chapter 7) the story breaks off, just as David Copperfield, covered in burns, gives evidence to the intention of Tobia Corcoran to burn all the books.

The unfinished state of this novel is a great shame. Out of the few pages which remain, a fresh and brilliant story emerges, characterized by great originality, with a

---

[66] USC: 112. In this selection of characters "tutto l'immaginario infantile è chiamato in gioco, reclutato da ogni dove: dalle fiabe popolari (il Gatto con gli stivali) alla letteratura di più sofisticata invenzione (Alice, i Nani di Gulliver) o più esotica e avventurosa (Jimmy Hawkins, Robinson, Mowgli) o più sentimentale (David Copperfield, il Piccolo Lord) o più familiare (Pinocchio) e persino dai *fumetti disneyani* (Topolino, i Tre Porcellini), recuperati—c'è da credere—attraverso rapide scorse date uscendo di casa, presso l'edicola (che è ancor oggi sulla piazza, allo sbocco di Via Aschieri) del cui esercente D'Arzo si era fatto amico" (Lenzi 1990: 100).

[67] USC: 117-118.

style which works very well where dialogue and description are judiciously alternated, with a less popular and more literary vocabulary than D'Arzo's other children's stories, yet no less lively and immediate for that. We also find frequent asides to the reader who is familiar with other children's stories which are almost all Anglo-Saxon, to readers who are ready to return to their own childhood, to their first wide-eyed reactions to the books they read as children. As such, it is both a children's story and a highly sophisticated literary (or metaliterary) game, where the author has an opportunity to speak of his own favourite "children's books" and also to say many important things about school, teaching methods and reading. Through a literary filter, then, the story tells of Silvio D'Arzo's biographical experiences as a teacher and substitute teacher, a career which, as a number of his ex-pupils have testified,[68] he always undertook with great enthusiasm. Then there is a message closely linked to the period in which the story was written—these are the years of "commitment" of writers faced with the great social, political and economic problems of that time. And perhaps D'Arzo, as an outsider to groups, movements, parties and churches, wished just this: to stress the autonomy of literature and its realm of dreams. [69]

The last text which needs to be discussed here is *Gec*, a text which has been referred to by Macchioni Jodi in 1979 and by Anna Luce Lenzi at the 1982 Conference on Silvio D'Arzo. *Gec* is at the centre of an intriguing "publisher's mystery story" recently reconstructed by Giuseppe Pontremoli in an article which appeared in the journal *Linea d'ombra*.[70]

Macchioni Jodi provides some precise indications on content and style which leave no doubt as to the existence of the typescript. After having pointed out some sections with a specific debt to British children's literature (Barrie of *Peter Pan*, Carroll of *Alice*, Kingsley of *The Waterbabies*, but also Defoe, Stevenson, Conrad and Kipling as writers for children), in particular for "quel senso domestico, quotidiano che la tradizione anglosassone riesce a innestare nell'avventura più straordinaria," Macchioni Jodi goes on to summarise the plot as follows:

---

[68] cf. Boiardi 1994; Giglioli 1994; Mazzaperlini 1994.

[69] This hypothesis is sketched out by Anna Luce Lenzi, even though she avoids taking it to its extreme conclusion (cf. Lenzi 1990: 100).

[70] Cf. Macchioni Jodi 1979: 473-476; Lenzi 1984b: 52-54; Pontremoli 1997. Some pages of this story were published in the journal *Marka* 32 (1995) (=D'Arzo 1995d).

> Il protagonista è Gec, il bambino che non vuol nascere "con la camicia," simbolo proverbiale della fortuna. [...] È uno dei pochi personaggi appartenenti al versante umano ed è fatto agire in una condizione prenatale, quindi del tutto anomala, anche se di fatto non distinguibile da quella di un ragazzo qualsiasi. Del resto, nonostante la funzione primaria, la sua presenza si limita a pochi interventi, dal tentativo iniziale di nascita, subito fatto rientrare per la minaccia di dover indossare l'indumento ch'egli respinge con decisione, ad una serie di fughe provocate dal ripresentarsi della stessa minaccia. Solo alla fine [...] egli può nascere, senza camicia, secondo il suo volere. Gli altri personaggi sono animali parlanti, ma senza alcun sussiego pedagogico: l'usignolo, che, divenuto amico di Gec, ne va alla ricerca ogni volta che fugge; la cicala e la formica, nel ruolo di giornalisti-investigatori, secondo un *cliché* abbastanza divulgato, anch'essi sulle tracce di Gec; il bruco cavolaio, che esercita la professione di sarto alla moda; lo Scarabeo, "Maestro Albert Scarab," artista "di eccezionale levatura, oltre che di nobili, antichissime origini."[71]

In *Gec,* "ancora un po' acerbo nella struttura e nello stile,"[72] Macchioni Jodi continues, D'Arzo

> sovrappone ad una tradizione narrativa prevalentemente legata ai fasti della tradizione animalista quella in qualche modo collegabile alla dissacrazione delle "ghost-stories" posta in atto, fra gli altri, da Oscar Wilde nel *Fantasma di Canterville.* Ne deriva che il suo fantasma, non appartato, per ragioni professionali, come quello wildiano, ma inserito nella vita corrente, ancorché alquanto anomala per l'equiparazione dei comportamenti fra uomini (in minoranza) ed animali, non ha alcuna velleità terrificante, ma, anzi, mansueto e provvisto di un apprezzabile senso di socialità, ama stare con gli altri, si adatta alle loro abitudini, alle loro voglie, talvolta stravaganti. Fantasma, dunque, casalingo—nel senso migliore—è emotivo e puerilmente nostalgico. Si affeziona ad un pesce giapponese vinto al luna park, si diverte sul cavalluccio di una giostra perché gli dà l'illusione di rivivere i suoi giorni felici, lontani di secoli. Personaggio essenzialmente triste, che nell'economia del racconto ha un ruolo minore, dapprima fra i pipistrelli ("i coniugi Pipistry"), nel castello di Tartarucchi, infine attore in una compagnia teatrale che, rappresentando l'*Amleto*, gli affida la parte che gli è naturalmente congeniale.[73]

Macchioni Jodi goes even further, to propose a possible Darzian interpretation for the action and the characters:

---

[71] Macchioni Jodi 1979: 474-475.

[72] "Sul piano stilistico esso si mantiene di qua dal linguaggio più tipico e personale di D'Arzo. Parrebbe quasi che, preoccupato di riuscire accessibile al piccolo lettore, rinunci agli estri, alle cadenze che meglio lo caratterizzano, magari a costo di apparire frettoloso o banale, col risultato di suscitare l'impressione di trovarci di fronte ad una testimonianza appartenente alla sua preistoria." (Macchioni Jodi 1979: 475-476).

[73] Macchioni Jodi 1979: 476.

> Si capisce che nel rifiuto, che comporta una volontà attivistica (la fortuna uno se la deve conquistare da solo, non possederla per diritto di nascita), risiede la morale del libro, dietro la quale non è difficile intravedere una matrice autobiografica, ove si tenga conto che l'autore, nato povero e senza padre, veramente "senza camicia", aveva dovuto farsi da sé.[74]

A few years later, Anna Luce Lenzi arrived at more or less the same conclusion, pointing out also the same limits identified by Macchioni Jodi:

> D'Arzo non riesce a fare a meno di ammiccare all'adulto, e non riesce a dimenticarsi di sé quel tanto che gli consenta di chinarsi a dimensioni di complicità col bambino; i pregi del racconto sono di fantasia, di ironia, di *nonsense*: ma tutto è giocato più a livello intellettualistico che affettivo.[75]

In short, an immature effort at children's writing on the part of D'Arzo, who was still to achieve his best results in this field.

The reconstructions by Macchioni Jodi and Lenzi would seem credible, if it were not for the "mystery story" which has been referred to. Giuseppe Pontremoli recounts that in 1997, browsing through a bookstand, he came across a book entitled *Una camica per Gec*, published in 1960, through the minor press Morano, by Mariangela Cisco. It opens:

> Io sono nato con la camicia e mi trovo benissimo. Se scrivo un libro, c'è subito chi me lo stampa; se chiedo al cameriere un pezzo di torta mi capita quello con la ciliegina candita; se gioco alle corse dei cavalli, perdo è vero, ma trovo sempre chi ha perduto più di me. Io dalla vita non ho avuto amarezze e se dovessi rinascere, sempre vorrei rinascere con la camicia. Perciò ho trovato stranissima la storia di Gec, il bambino che non voleva nascere con la camicia.

Pontremoli initially thought that Mariangela Cisco was one of the many pseudonyms used by D'Arzo, one that was hitherto unknown. What he was actually to discover later on was that it was a real person, whom subsequent research showed to be deceased. The most obvious hypothesis at this point was that D'Arzo's story showed a debt to Cisco (who also turned out to be an author of other children's books) also because, as Pontremoli observes, the differences between the typescript (which he consulted in

[74] Macchioni Jodi 1979: 476.
[75] Lenzi 1984b: 53-54.

Quodlibet Press of Macerata who published part of the story in their journal *Marka*) and the book published by Cisco "sono minime, e potrebbero essere definite come interventi di semplificazione e banalizzazione."

Yet Pontremoli puts forward the opposite theory—that *Gec* was not written by Silvio D'Arzo but by Mariangela Cisco herself (who was therefore absolved of accusations of plagiarism) and that the attribution of the work to D'Arzo was due to an oversight on the part of Macchioni Jodi following an error made by Vallecchi. In fact, in July 1977, the editor of Nuova Vallecchi Editore wrote to Rodolfo Macchioni Jodi in his capacity of vice-director of the Municipal Library of Reggio Emilia: "Cogliamo l'occasione per restituirle insieme ai tre dattiloscritti di D'Arzo che ci richiede, anche altre carte ancora giacenti nei nostri archivi." And four titles follow: *Penny Wirton*, *Pinguino*, *Tobby* and, top of the list, *Pick* (the latter, according to Pontremoli, being a misprint for *Gec*). Pontremoli also provides some more information: "Sarà opportuno tenere presente che Mariangela Cisco era in qualche modo in contatto con Vallecchi [...] se in una lettera del 1963 poteva scrivere che, per aiutarla nella 'gran fatica di trovarle un editore', Vallecchi le aveva consigliato di partecipare al Premio Laura Orvieto."[76]

Pontremoli's hypothesis (that *Gec* was not written by D'Arzo), which might at first sight seem well-founded, does not actually hold water, for one simple reason which is that, apart from the fact that D'Arzo referred several times (albeit to stories with differing content) to the title *Gec* in his correspondence with Vallecchi (which on its own proves nothing), there does exist a plot which corresponds to *Gec* amongst the various outlines for children's stories which D'Arzo sent to the publisher from time to time. Indeed, on 18 June 1945 he writes to Vallecchi: "Vedrai tu pure, fra qualche settimana, la storia della solitudine, del bambino che dovrebbe nascere e non nasce, della gran lezione che dà a quelli che vivono e non se ne accorgono."[77] Obviously Pontremoli had overlooked this detail, which in any case had also eluded Lenzi, who writes: "Si sa pochissimo di questo secondo *Gec*, tuttora inedito: è già una cosa piuttosto strana che non se ne parli mai con Vallecchi."[78] It is true that in his correspondence with Vallecchi, D'Arzo never links *Gec* with a plot corresponding to

[76] Pontremoli 1997: 116.
[77] C: 128.
[78] C. 150 n.

that of the story in question, but, even without a title, the reference contained in the letter quoted above leaves no doubt as to the identity of the story.

My observations so far, such as the ones made in the opening chapter, have shown that, as a children's writer D'Arzo is by no means a minor D'Arzo. It is in these works that we find the themes, motifs and key concepts (such as the theme of diversity) that frequently reappear in D'Arzo's narrative and critical essays. Whilst remaining profoundly different from D'Arzo's other works, the brilliant personal style and rooting in a specific geographical and human area, make these works typical of D'Arzo. D'Arzo's long ten years as a children's writer highlights the importance of these works in his writing career. The fervid and vivid imagination of his other works (so much as to make it difficult for the reader to follow) can go haywire in his children's literature. In fact the traits of this very sort of literature allow, or rather call for this kind of expression on the part of the author. The results are definitely notable on an artistic front, both in this literary genre and in D'Arzo's literary formation overall.

4.3. D'Arzo's Poetry

As a premise I must state that, whilst organising the structure of my thesis, I was unsure whether to dedicate an entire section to Silvio D'Arzo's poetry or whether to incorporate it into my dealings of the narrative texts. The fragmentary state of the poems made a structured argument of them almost impossible. In order for my thesis to appear consistent, in the end I decided to deal with the poetry in a separate section, and yet, was still only able to expose a few general comments on the poetry as a whole and a few specific comments on the poems individually.

In fact, another aspect of D'Arzo's multifarious output to consider is his poetry. In this case, the label "minor" seems quite appropriate, because D'Arzo always considered his activities as a poet to be a sideline with respect to his true vocation as anovelist (in any case the writing of these poems is always subordinated to narrative texts).

Despite this "minority" within his works considered as a whole, poetry is embraced by D'Arzo right from the outset of his writing career. In fact, in 1935 the author not only published the volume of stories *Maschere*, but also, according to

Luciano Serra, a collection of poems entitled *Luci e penombre*. Serra is the only critic to provide evidence of the existence of this booklet of poems. This is strange, given that more than one scholar has set about locating it, but no-one (including the writer of this present study) has found any trace of it. Yet Serra, in a review of *Casa d'altri* dated 1954, did not speak of these poems only in general terms, but provided details on content and style and even the title of one of the pieces:

> Un ragazzo di quindici anni pubblicava, nel 1935, un volumetto di poesie, mutandosi il nome: Ezio Comparoni diventava Raffaele sul frontespizio dell'esile raccolta *Luci e penombre*. Le parole e i modi erano quelle del Metastasio e del Monti, degli ultimi romantici e del D'Annunzio, del Carducci e del Pascoli, in una varietà di metri. Qua e là tuttavia s'avvertiva un dolce impeto come nella lirica "Ritorno e distacco" e una leggerezza d'immagini che, entro l'origine troppo evidente dell'*Aquilone* pascoliano, creava in "Bolle di sapone" un certo clima di felice incantesimo.[79]

Can we rely on Serra and assume that this youthful work exists? Or should we think that Serra is mistaken?[80] In any case, it is certain that if the book of poetry really did exist, it was not particularly valuable, if one takes into account that, as Anna Luce Lenzi points out, while many critics made mention of *Maschere*, no-one, apart from Serra, was to speak of *Luci e penombre*.[81]

The poems which we possess today number seven (plus a translation from Yeats) and they were composed presumably between 1945 and 1946. Their publishing history is somewhat complex. Three of them ("Purgatorio di A. Nervud professore"; "Canto d'amore del supplente Fleirbig"; "Il lamento dell'Anna-dei-bambini") were published in journals in D'Arzo's lifetime.[82] These were republished in 1960 in the volume *Nostro lunedì* edited by Macchioni Jodi, who adds three other unpublished poems: "O vecchio Barnaba Rag, Omero del sabato sera"; "Rimpianto"; "I bambini hanno il vestito nuovo." In 1995, Diabasis Editions of Reggio Emilia published a limited-edition booklet containing two other poems in addition to the ones cited:

---

[79] Serra 1954: 103.

[80] A little further on, for example, he says that D'Arzo took his degree under Professor Calcaterra with a thesis on Tozzi, which does not correspond to the facts.

[81] Cf. Lenzi 1977a: 21.

[82] Respectively: with the pseudonym Andrew Mackenzie in *Il Contemporaneo* 1.4 (Sept. 1945); with the pseudonym Oreste Nasi in *La Fiera Letteraria* 1.29 (24 Oct. 1946); in *Il Contemporaneo* 2.12 (31 Oct. 1946).

"Preghiera come un'altra" and D'Arzo's translation of W.B.Yeats "The Scholars" (as "Gli eruditi") polemically dedicated to the young writers of the period.[83]

Once again the Vallecchi correspondence turns out to be invaluable, because in some letters to the publisher, we find a first mention—and sometimes even the text or fragments—of the poems. In a letter of April or May 1943, D'Arzo sends Vallecchi what he intended to be a "remota anticipazione" of the children's book he had promised and recommended to the publisher: "una cioè di quelle brevi poesiole che—secondo il concetto generale del lavoro—dovranno precedere i vari capitoli."[84] This poem is "I bambini hanno il vestito nuovo" which was to be published in *Nostro lunedì*. It seems clear that the book referred to is *Penny Wirton*: mention is made of "la Collina di Pictown" and "il Buon Maestro" (whose death is the subject of the composition). In other words, the poems were meant to provide a lyrical and choral commentary on the action of the story.

In a letter which follows (July or August 1943), D'Arzo enclosed another of the poems which, in the overall structure of the book, were to precede each chapter. The poem is the one which was subsequently published with the title "Il lamento dell'Anna-dei-bambini" (subtitled: "Imitazione di una ballata inglese"), although the text provided has some variants with respect to the one published in *Il Contemporaneo* (and then anthologised by Macchioni Jodi).[85] In this poem a female voice addresses a child. To understand the significance, it is necessary to read the explanation which the author gave in the same letter to Vallecchi:

> Affinché [...] la possiate comprendere anche meglio, vi dirò che si tratta di una levatrice (ma sul libro questo nome non apparirà mai e poi mai, state tranquillo) zitella che, per consolare la sua tarda età, la sua vita senza sole, adotta un figlio, un bambino, Tom infine: e questi muore, un giorno, andando a pesci.

The link that the composition in verse is supposed to have with the prose sections of the children's book is then explained more clearly:

---

[83] See D'Arzo 1995c. It is possible that the poetry of the young Yeats could have inspired some of D'Arzo's choices: in *The Rose* (1893) there is a composition entitled "The Lamentation of the Old Pensioner", while, in "The Wind Among the Reeds" (1899), there is a poem entitled "The Song of the Old Mother".

[84] C: 84.

[85] Such as "d'essere grigia" instead of "d'essere povera" (line 3); "i rivi alle risaie" instead of "i rivi di Freetown" (line 8); etc.(see C: 94-95 and NL: 351-352).

> E anche vi prego—ma so, ma so che non ce n'è bisogno—di non credere che sia di comprensione difficile: no affatto: il capitolo porta ogni cosa, fatti, pensieri, morti etc. etc. con un linguaggio, facile non solo, ma addirittura per bambini. Non temete. Del resto, queste poesie hanno solo il valore di introduzione, e, chi vuole—dei piccoli lettori, si capisce—potrebbe anche saltarle. Gli altri, no. Lo stesso—valore a parte, si capisce–che hanno le poesie d'introduzione di Kipling nei due libri della giungla.[86]

Quite different are the poems which D'Arzo includes with his greetings in the letter of 28 December, 1943. He explains the genesis and vicissitudes of these texts to Vallecchi as follows:

> In queste settimane, così provvisorie, così instabili, avevo sentito il bisogno—era un bisogno—di confessarmi e scrivere in poesia. Ne erano uscite, credo, undici o dodici. Ma, poiché mi sono fatto da anni la promessa di non lasciarmi vincere in alcun modo dalle troppe belle lusinghe della poesia, le ho raccolte, ne ho fatto un fascio e le ho bruciate. Quando le fiamme si sono spente, ho raccolto due frammenti di foglio bruciacchiati, color di caffé tostato e ancor leggibili. E questi frammenti (da amico, caro Vallecchi, solo da amico) ho deciso, proprio oggi, di mandarveli.[87]

The text is "Preghiera come un'altra" and a fragment of "Purgatorio di A. Nervud, professore" (the latter is presented in the letter with the title of "Ragazzo [Dall'epitaffio del professor Dominioni]"). In the letter to Vallecchi quoted above D'Arzo expresses his mistrust of poetry. He is concerned about the excessive lyricism which poetry involves ("[le] troppe belle lusinghe della poesia").

In another letter to Vallecchi D'Arzo explains his choice of the unusual pseudonym, Andrew Mackenzie, as follows:

> Fra qualche tempo—così, in via amichevole—ti invierò anche qualche mia poesia che qui è piaciuta. Alcune usciranno sul "Contemporaneo"—ma attento a non dir niente: ci ho messo sotto "Andrew Mackenzie" (traduzione di Silvio D'Arzo). E tutti ci han creduto! Un letterato che conosci anche tu le ha trovate tutte di suo gusto, e ha avuto perfino il coraggio di dire che l'originale di una di queste lui l'aveva letta in un'antologia di poeti canadesi. Siamo a questo punto![88]

---

[86] C: 94.
[87] C. 104.

Yet D'Arzo actually proposed a collection of these poems, telling Vallecchi in a letter of 31 July 1945 that the title would be "Preghiera di Wladimir Cianek, sindaco e ciabattino, sul punto di morire."[89]

The fragmentary status of these compositions makes a definitive interpretation difficult. Yet, what should be noted, as Lenzi has already done, is their doubly exotic and provincial character. Exotic in the Anglo-Saxon sense: we have seen how the poem "Purgatorio di A. Nervud, professore" is presented like a translation of the shadowy Andrew Mackenzie, while "Il lamento dell'Anna-dei-bambini" is subtitled "Imitazione da una ballata inglese."[90] At any rate, this Darzian "Americanism" (i.e., the attraction to a kind of poetry which could sound American), which can be ascribed to the influence of Lee Masters in *Spoon River Anthology*, is not only by imitation: next to this exotic flavour (which derives, for instance, from the names of characters and places) there appears an unmistakably Italian quality, in keeping with the results of contemporary trends in poetry.[91]

From this point of view, his most "Italian" poems are "Purgatorio di A. Nervud, professore" and "Canto d'amore del Supplente Fleirbig." The first one evokes an unresolvable contrast—the teacher's cult of poetry *versus* the ironic smile of the boy who is unable to understand it: "Oh ragazzo, / ironico ragazzo, / che in fiduciosa immemoria / vai sicuro di te per le tue strade,[92] / come incrinava e scalfiva quel tuo / ridere fermo e come / ebbi pena di me!." Some lines have a definite classical imprint: "Io sento, Ettore, te, che al sicomoro / mesto appoggiavi la fragile lancia / nello sgomento plenilunio"; or even the conclusion of the composition: "Ma qui, dove l'amaro / mandorlo di me respira / e la mia nostalgia si fa trifoglio, / perché infrangermi

---

[88] Letter of 18 June 1945 (C: 128).

[89] C: 135.

[90] Another English author who often uses the ballad form is Thomas Hardy, who could be another source for D'Arzo (but in the absence of specific references to Hardy in D'Arzo's work, this must remain a hypothesis).

[91] Even though he overturns the argument, Gianni Scalia reaches more or less the same conclusions: "Se in queste poesie si avverte la presenza della cultura letteraria novecentesca coeva (da cui eventualmente ricavare sollecitazioni selezionate, magari da premunirsene, di simbolismo analogico, sensibilità percettiva, 'fermezza' stilistica), l'interesse per la letteratura inglese e americana, la cui conoscenza diversa, raffinata, è predominante: si realizza presto una cifra propria a D'Arzo nella volontà di 'tradurre in italiano' esperienze in qualche modo stranianti rispetto alla *media* nazionale" (Scalia 1995: 6).

[92] Cf., for this line, Montale in *Ossi*.

ancora / del mio Ettore morto sul lido l'amabile sguardo? / perché avvilirmi questa / poca memoria di perdute arene?" The alternation of hendecasyllables and seven-syllable lines could be attributed, if not directly to Leopardi, to the Rondist Leopardism of poets like Cardarelli. In any case the amount of enjambement recalls the rejection of traditional forms and the frequent use of free verse in twentieth century poetry ("lontano come l'ultimo / pomo rimasto all'albero"; "ridere fermo e come / ebbi pena di me").[93]

Similar considerations could be made about "Canto d'amore del Supplente Fleirbig," where we find three lines ("Non è per me la gioia meridiana. / Unico dono / sia la vostra soave indifferenza") which seem not only to recall Montale and his "divina indifferenza" but also the Eliot of "A Song for Simeon": "Not for me the martyrdom. . ." (translated by Montale in the *Quaderno di traduzioni* as "Canto di Simeone").[94]

The distance from *The Spoon River Anthology* is shown in D'Arzo's poetry by the lack of social and moral comment so characteristic of Lee Masters. D'Arzo's poetry is based around an interplay of the evocative, to be savoured on its own merits. As in the case of Old Barnaba Rag: "O vecchio Barnaba Rag, Omero del sabato sera, / cieco e grigio beone, che sull'asino gramo / te ne andavi cantando pei crocicchi e le siepi, / so ben io cosa accadde là dall'aia dei Ferdek, colla luna impigliata contro i rami del noce, / ogni sabato sera."[95] Or Anna-dei-bambini, who, in serene desperation, addresses her adopted son who never comes home: "Bambino, che mi hai tutto donato e tutto tolto, / e fatto dimenticare qualche volta / d'essere povera, ingenua e senza sole / come una vecchia Maestra di Villaggio / – quella, poi, che al paese chiamano tutti l'Anna-dei-Bambini – quanto pregare e piangere."[96]

Having considered these poems, they seem to support Montale's judgement. In a review of *Casa d'altri*, he maintained that the mode of the long short story was ideal for those writers "che si sentono troppo poeti per accettare le inevitabili imbottiture del romanzo a lungo metraggio."[97] Yet, it should be added, D'Arzo also felt himself to be too much a writer of fiction to write poetry with ease—the presence of hypermetrical lines (or even the absence of a genuine metrical scheme rigorously identifiable as such)

---

[93] NL: 345-346.

[94] NL: 348-349.

[95] NL: 347.

[96] NL: 351-352. On this last part of the analysis of the poems, cf. Lenzi 1977a: 41-43.

[97] Montale 1954.

and of decidedly prosaic language (as can be found in Walt Whitman or in Pavese's poetry). Hence his choice of narrative fiction. But even when writing in prose, all this metrical baggage (involuntary or otherwise) was to surface on almost every page, with aesthetic results that drew quite different reactions from the critics.

My analysis of these texts and their own fragmentary nature establish their scarce significance on a literary plane. They add little or nothing to the image of D'Arzo that emerges from his narrative production, if anything they just reinforce it. They confirm, above all, that D'Arzo is not a poet.

5. D'Arzo and the Writers of His Time

At this point of a critical analysis of D'Arzo's works, it is necessary to move from text to context, in order to be able to highlight all the connections between D'Arzo's writing and the literature contemporary to it. What is proposed is a reading of D'Arzo in comparison with his contemporaries, hopefully elaborating on some of the more superficial and off-the-cuff observations of critics, thereby subjecting them to a precise assessment. My analysis in no way aims to belittle D'Arzo's originality; on the contrary it will seek to point out the highly personal, original and unmistakably individual quality of his poetics and style—despite the possible and inevitable influence of other authors. In the main, however, I aim not going so much to emphasise the direct influence of other authors on D'Arzo, as to point out likely connections which inevitably derive from chronological and geographical connections (not to mention literary genre). Limiting itself to the main points, this type of analysis will lead to an overview of a whole literary period, which coincides with the span of D'Arzo's life and work, at times even surpassing those limits. The aim is to portray that period of literature using a Darzian filter and wide-angled lens.

Some points of clarification need to be made at the outset. The authors I shall speak of are to some extent close to D'Arzo, geographically, thematically or stylistically. This investigation will have a "negative" side, seeking to de-mystify some critical positions, which for the most part consist of connections which some commentators made hastily between D'Arzo and other authors who have nothing in common with him.

For convenience of organisation and coherence, the argument will be divided into four parts. The first will concern the links between D'Arzo and the writers connected with *Solaria*, 1926-1936 (principally the works of the first phase of D'Arzo's writing will be considered, in particular the short novels *Essi pensano ad altro*, *All'insegna del Buon Corsiero*, *L'osteria* and the stories of this period). The second part will deal with the connections between D'Arzo and the authors writing during the

period of neorealism or who already foreshadow the moods, themes, motifs and styles in the period just preceding the years conventionally associated with that literary movement. Here the discussion will concentrate on *Casa d'altri*, not to mention the planned novel *Nostro lunedì di Ignoto del XX Secolo*.[1] Two other investigations will be developed separately: one between a specific work by D'Arzo (*Essi pensano ad altro*) and a work by Pirandello (*I Giganti della Montagna*); the other on the presence of religious themes in D'Arzo (*Casa d'altri*) and in some works, by writers professing to be Catholic or who present a range of problems related to themes of faith, religion or church life of the time.

5.1. *Solaria* and Adjacent Currents

When providing an overview of Italian literature from the beginning of the twentieth century to the post-war years (in short the literature of the first half of the century), scholars tend to identify certain trends which, in the main, are associated with activities radiating from a number of influential journals.

Leaving aside D'Arzo's earliest writings,[2] we can see that he began to publish his first works at the beginning of the 1940s, (the stories *I morti nelle povere case*, *Una storia così*, *Sera sul fiume*, *Fine di Mirco* in 1940 and *Peccato originale* in 1941; the short novel *All'insegna del Buon Corsiero* in 1942). It is obvious, therefore, that the conception, gestation and composition of these introductory works can be back-dated to the second half of the 1930s, and in particular the last years of that decade. Consequently, one should not underestimate the importance that reading the authors most in vogue in that period took on for D'Arzo, in his early development.

---

[1] It should be pointed out that this division of the discussion into two parts will not be applied rigidly.

[2] I refer to the volume of short stories *Maschere* and to the edition of poetry *Luci e penombre*.

Our analysis must take the 1930s as its starting point, but with a preliminary glance back to the most significant developments of the preceding years, which naturally were still influential.

The journal *La Voce* was published in Florence from 1908 to 1916 which, despite ideological and strategic discontinuity because of different editorial policies, derived its coherence and individuality from the stylistic constants of "espressionismo" and "frammentismo" which is the mark of the writers who contributed to it or who moved within its circle.

Two writers, who both contributed to *La Voce*, display tendencies which we can find in D'Arzo's early writing: Piero Jahier and Renato Serra.

Jahier, in *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915) describes working class and petit-bourgeois unease and angst based on autobiographical motifs, while his re-evocation of his unhappy childhood in *Ragazzo* (1919) will be explicitly based on autobiography. Jahier has been mentioned as a possible point of reference for the "modi prosimetrici" of D'Arzo's prose and for the "lirismo aiutato da un linguaggio che ama musicali rincalzi, con rime e assonanze"[3] which are characteristic of *Ragazzo*. This observation seems pertinent, despite the reservations of those who have pointed to the difference between D'Arzo's and Jahier's "prosa ritmica."[4] It should not be forgotten that Jahier was also a translator of the stories of Joseph Conrad, an important author for D'Arzo.

Renato Serra, too, has more than one element in common with D'Arzo. Even in the case of Serra, despite the chronological distance (Serra wrote before the First World War, D'Arzo after the Second), I find useful connections. Serra, from Romagna (Cesena), refined "lettore di provincia," arts graduate at the University of Bologna, (in 1904, under Carducci), non-academic critic, wrote *Esame di coscienza di un letterato* in 1915. In this final balance sheet of his own existence and of the progress of a whole generation, the author goes beyond the confines of his individual experience to take on a collective identity in which he can recognise himself ("Ritrovo il contatto col mondo e con gli altri uomini, che mi stanno dietro, che possono venire con me. Sento il loro

[3] Lenzi 1977a: 60. See also Macchioni Jodi 1958: 1140-1141.

passo, il loro respiro confuso col mio"). Since this stance is also a feature of D'Arzo in the preface to *Nostro lunedì*, it seems only logical to note how both authors share an anxiety to escape—to borrow an expression from Serra—from the "carcere d'inchiostro" of professional writers.

From 1926 to 1929 Massimo Bontempelli was to run another important journal, *900*, which set itself the task of deprovincialising the scene of Italian literature. Connected with the activities of *900* were two writers who are relevant to the present study: Massimo Bontempelli himself and Corrado Alvaro.

Bontempelli has been linked with D'Arzo for what was his "realismo magico".[5] With this concept Bontempelli wished to point out the need for an art which would be able to overcome the limits imposed by reality in order to transform it, at the same time without leaving it aside: "Immaginazione, fantasia: ma niente di simile al favolismo delle fate: niente milleunanotte. Piuttosto che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo, e continuo sforzo di eroismi o di trappolerie per scamparne."[6]

On the specific topic of a comparison with D'Arzo, what emerges in Bontempelli's magic realism, is the motif of *angelismo*. As in D'Arzo, angels often play important narrative functions (especially in the stories of the late twenties and thirties).[7] In *Avventura deserta* (1928), for example, at one point in the text an archangel appears

---

[4] See Gallo 1953.

[5] Cf. Macchioni Jodi 1974: 1067, 1077 and Scrivano 1961. The latter speaks of the long short story *L'osteria* as a "singolare sperimentazione di 'realismo magico.'"

[6] Bontempelli 1978: 750-751 (from *L'avventura novecentista*, 1938).

[7] The presence of these angels in Bontempelli could possibly be explained as a kind of recurrent *leitmotiv*, as witnessed by an essay on Leopardi, entitled *Leopardi l'"uomo solo"*, published in 1938 (in *Pirandello, Leopardi, D'Annunzio*): "Leopardi è l''uomo solo,' angelo caduto dal cielo sopra la terra. / Tutta l'umanità siamo angeli caduti. Tutta l'umanità vive sopra la terra, faticando a rifarsi le ali per tornare al cielo. Questo spiega molte cose che sembrano oscure nelle nostre vite, le assurde contraddizioni, tutto il bene e tutto il male, il peso della sua vita e il suo slancio. [...] Angeli caduti, dunque, noi tutti; ma non tutti allo stesso modo. / Il maggior numero, nella caduta si sono molto fiaccati e guastati. Precipitati in folla, in loro si sono storti i meccanismi centrali, le facoltà elementari. [...] Alcuni pochi [...] sono caduti isolati [...]; in questi pochissimi le facoltà fondamentali sono rimaste illese. A ognuno di questi tocca in destino la situazione di "uomo solo", della quale Leopardi ha dato la lirica" (Bontempelli 1978: 831-832).

to the first-person narrator: "Era molto più alto di me: bellissimo e dritto, con le ali grandi piegate lungo il corpo, e tutta la persona raggiava. Ma il volto era di rosa." The narrator continues: "Camminavo quasi al suo fianco, un po' indietro, non so se lo guardassi o lo sentissi; la sua leggerezza era piena di maestà; come egli andasse non so; il mio animo tremava [...]. Lui procedeva come una camminante fontana d'argento in mezzo alle fiamme dell'aria."[8] As can be seen, this angel is represented with traditional features and characteristics, one could even say conventional—with its sacred aura and majestic demeanour, it could be one of those angels which appear in Dante's *Purgatorio*. By contrast, D'Arzo's angels are much more modern: figures whose transcendent dimension is betrayed by a minor detail, or is perceived by human characters through intuition, almost Wendersian in their subdued normality.[9]

But there is another aspect to consider (besides *angelismo*). In the 1930s in particular, Bontempelli's writing placed great emphasis on the theme of how the artistic could relate to the wider public. D'Arzo also confronted this problem, although in *Essi pensano ad altro* he resolved it in a negative fashion—the artist is different, misunderstood, the public cannot understand what he has to say.

In 1930 Corrado Alvaro published the collection of stories *Gente in Aspromonte*. Here the author presents the reality of suffering and pain of lowly Calabrian shepherds, reworking Verga's veristic model in a lyrical and evocative sense (and mystical, with an obvious link with "suggestioni culturali dei simbolisti decadenti")[10]—in this regard, one should bear in mind some fine landscape descriptions. At a stylistic level, in Alvaro, as in D'Arzo, there are also frequent poetic phrases and lines scattered through the fine weave of his poetic prose (one need only think of the famous decasyllable which opens

---

[8] Bontempelli 1978: 582; 583.

[9] Consider the masterpiece of the German director Wim Wenders: *Himmer über Berlin*.

[10] Salinari 1960: 105. Pietro Pancrazi (1967: 326-327) writes: "L'opera di Alvaro trova il suo primo posto, s'inserisce nel filone di quella letteratura di sfondo veristico e regionale, *ma di carattere nettamente personale e poetico*, che, dopo Verga, ci dette già, così diverse tra loro, le opere della Deledda e di Tozzi. [...] Alvaro, più decisamente degli altri, s'è staccato dal realismo e ha fatto leva sulla fantasia. Alvaro ha inventato lui (è la parola) un tipo di racconto che ha piuttosto il taglio del poemetto e la cadenza verbale di

the first long short story in the collection to which it gives its name: "Non è bella la vita dei pastori").

In 1926, when the fascist regime had already become consolidated, the journal *Solaria* was born in Florence, under the initiative of Alberto Carocci. It was to last for the whole of the following decade (1926-36), constituting an extremely important reference point for the best Italian writers and literary figures of the period. *Solaria*'s interests were exclusively literary (and so did not extend to politics—in any case, this was out of bounds), but supported by a lofty conception of literature, which saw human and civic content as a fundamental and essential element of any work of literature.

Comparison between the works of authors associated with *Solaria* and those of Silvio D'Arzo will provide numerous points of contact.

One of the most representative writers connected with *Solaria*—if not the most emblematic—is Alessandro Bonsanti. He was to provide in turn the inspirational force of an important journal of the period (and beyond), *Letteratura* (Florence, 1937-68), the first series of which was to become the point of reference for the hermetic movement.[11] Although there are no significant thematic points of contact between the stories of Bonsanti and those of Silvio D'Arzo, some connection can be made on a stylistic level. The style of some of Bonsanti's stories of the 1930s and '40s recalls, to some extent, that of *Buon Corsiero*.

As early as 1943, in a review of D'Arzo's short novel, Walter Binni proposes the following link with Bonsanti: "*All'insegna del Buon Corsiero* ci pone innanzi ad un esempio tipico di narrazione poetica, e di durata della memoria poetica distesa il più possibile in vicende stilistiche pacate e raffinate: quasi un Bonsanti della prima maniera, ambizioso di un colore fantastico che sale da un gustatissimo rallentato in moduli

---

un'evocazione. L'animo è quello di chi ricorda, lo spunto è nostalgico, la linea interna del racconto è come una parabola verso il passato" (my emphasis).

[11] "*Solaria* e *Letteratura*, queste riviste del secondo quarto del secolo, fiorentine come le famose del primo quindicennio, si può dire che siano state, loro e le collezioni da loro promosse, le ultime riviste decisive: appartenenti cioè a una fase di letteratura per minoranze di punta, quasi senza eco nel largo pubblico" (Contini 1968: 872). It is worth noting that writers and poets of the calibre of Montale, Gadda and Vittorini can be counted amongst those who made their debut in *Solaria* or who were "launched" by it.

pseudoottocenteschi."[12] Luciano Serra, still on the subject of *Buon Corsiero*, speaks of "eco bonsantiana."[13] Rodolfo Macchioni Jodi too attributes its genesis to "quel clima di fantasiose grazie bonsantiane";[14] furthermore, he maintains that D'Arzo clearly sympathised with "quella specie di mitologia della memoria che fu la prima seduzione di Bonsanti."[15] Vanna Gazzola Stacchini is of a similar opinion: "La sua [*scil.* di D'Arzo] narrazione era nata sotto il segno di quella specie di mitologia della memoria che era stata la seduzione operata da Bonsanti."[16]

Sometimes in Bonsanti, as in D'Arzo's early work, sentence rhythm slows down, spiralling out in wide syntactic sweeps with a timeless solemnity, which reflects the subtlest psychological developments of the characters (also because Bonsanti's stories often contain very little external action). Contini writes: "Bonsanti dà un'analisi infinitesimale del più modesto procedere umano, anzi, poiché per solito nulla in lui accade, o almeno nulla che abbia rilevanza esterna, della riflessione microscopica e rallentata su tale procedere."[17] Then there is the same taste for reconstructing places, settings and situations of past eras. On *Buon Corsiero* Macchioni Jodi writes: "Al versante bonsantiano erano [. . .] assegnabili la stilizzazione di alcune figure femminili di deliziosa civetteria e il genere della tipologia umana (damine, cavalieri, trattori, lacché), per non dire dell'ambiente, degli 'interni.' La predilezione per le locande nasce di qui, incrociata semmai con l'entusiasmo che l'*Isola del tesoro* aveva lasciato nel gusto del giovane lettore."

There are also differences however: in D'Arzo "l'ambiente è in genere più sfumato e evanescente che in Bonsanti, così come la cornice storica è un fondale alquanto vago ad una favola pura e semplice."[18] What is generally everyday language is sometimes rendered precious by lexical items which rarely occur in common usage.

---

[12] Binni 1943: 72.
[13] Serra 1954: 103.
[14] Macchioni Jodi 1958: 407.
[15] Macchioni Jodi 1974: 1068.
[16] Gazzola Stacchini 1980: 407. Actually, it seems to be a case of plagiarism.
[17] Contini 1968: 872.
[18] Macchioni Jodi 1974: 1069.

For example, in the long short story entitled "I capricci dell'Adriana" (1934) one can clearly see the intention to achieve the Solarian ideal of "aura poetica", namely that poetic veneer which renders the discourse precious by distancing and estranging it. Furthermore, as in D'Arzo, here too the landscape has the function of mirror and almost of "objective correlative" of the states of mind of the characters. Bonsanti was to effect that passage from short stories to novels in the nineteen-sixties. D'Arzo could not bring this transition to a conclusion, because of his premature death (one thinks of his project of *Nostro lunedì*).

Another writer who stands out in the *Solaria* group is the Emilian author Arturo Loria. In this case the reasons for the connection with D'Arzo are two themes which both authors share: "*picarismo*" and "*angelismo.*" The characters of Loria's stories (which usually bear the imprint of marked experimentalism) [19] belong in the main to marginal or marginalised humanity. They are spies, prostitutes, lunatics, *monatti* (corpse collectors in the plague), beggars and bandits.

This motif of marginality and difference recalls D'Arzo's writing in *Essi pensano ad altro*, with its violin players and animal tamers who are rejected by so-called "normal" people (for Giuliano Gramigna, "il motore ostinato dei racconti [di Loria] può essere cifrato così: una deficienza d'amore. La domanda d'amore non incontra risposta."[20] In D'Arzo's case, this applies to both *Essi pensano ad altro* and *Buon Corsiero*).[21] But the stance which Loria takes towards this kind of character is more detached than D'Arzo's approach, often even sarcastic and mocking, sometimes to the point of a deforming, grotesque depiction. Our author, on the contrary, seems to sympathise with these characters in their "difference" and to identify with their experiences.

Even bandits (I'm thinking of Loria's story "La tromba") are present in D'Arzo: for example, in one of the most successful episodes of *Penny Wirton*. As in Loria's story, here too the presence of a boy (Penny, to be precise) creates confusion in the

---

[19] Cf. Gramigna 1987: 8.
[20] Gramigna 1987: 11.

gang. Even at a linguistic level, the depiction of such characters gives rise in Loria to sayings and expressions with a popular flavour. [22]

It should also be noted that they both share a tendency to recreate refined settings associated with past eras (the eighteenth and, more frequently, the nineteenth century for Loria, the eighteenth century for D'Arzo). But Loria's work is devoid of "ogni uso compiaciuto di quelle stampe immaginarie."[23] Indeed, "quella regressione [...] fornisce a Loria non un pretesto di virtuosismo letterario ma il tono dell'invenzione figurale, anzi dell'invenzione narrativa tout court."[24]

The second element, "angelismo", has already been discussed with reference to Bontempelli. It is enough to add that the presence of angels is important in Loria too (his writing has been called "narrazione lirico-magica").[25] But Loria, like other writers of the period, was soon to abandon such escapism to explore contemporary reality, a path which, once the necessary poetical and ideological structures had been set in place, could have led straight to neorealism. Yet neither Loria nor D'Arzo were ever to become followers of neorealism in the strict sense: actually Loria's approach to fiction shies clear of "sia le forme allora correnti della prosa lirica sia quelle opposte che a medio termine avrebbero messo capo al neorealismo."[26] Similarly, another aspect which Loria shares with D'Arzo is a lack of adequate recognition by critics in the postwar period—both writers were to be considered minor for a long time, so remaining practically unknown to a wider circle of readers.

To conclude the discussion on "angelismo", one should mention Cesare Zavattini. Also from Emilia (from Luzzara, Reggio Emilia), contributor to *Solaria* and to *La fiera letteraria* (Milan, 1925-29), Zavattini produced his best writing in the 1930s and 1940s. We refer in particular to Zavattini's "first cycle" of humorous works:

---

[21] But it applies also to *Casa d'altri*, if it is true—as Lagazzi believed (1992: 80)—that Zelinda's desire to die could be something else: "una domanda mascherata, rovesciata d'amore."

[22] For example: "*Prima di perdere tutti i giovedì* facevate l'attore forse?" (*Il Cieco e la Bellona*, in Loria 1987: 103; my emphasis).

[23] Gramigna 1987: 9.

[24] Gramigna 1987: 10.

[25] Contini 1968: 872.

[26] Gramigna 1987: 8.

especially *Parliamo tanto di me* (1931), *I poveri sono matti* (1937), *Io sono il diavolo* (1941) e *Totò il buono* (1943).

In *Parliamo tanto di me* what is especially striking is the distinctive taste for storytelling, sustained by an extraordinary capacity to construct short written sketches, with rapid but incisive strokes. The plot consists of a voyage to Hell, Purgatory and Paradise on the model of Dante, who is, however, constantly parodied. The fact that the principal source of Zavattini's "angelismo" is Dante's *Comedy* is clearly shown by the scene of the first-person narrator's entry into Purgatory: "Un cancello possente di ferro divideva i due regni. A guardia vi era un Angelo. Il cancello si aprì per lasciare passare una fila di Angelini che procedevano salmodiando. La mia guida disse una parola in un orecchio all'Angelo custode, il quale, dopo una breve esitazione, ci lasciò passare."[27] His angels, with respect to D'Arzo's more "modern" ones (the same point has been made about Bontempelli), are rather stereotyped angels—and here the author's gentle irony comes into play. For example: "Entrò volando un Angelo dalle ali candide. Aveva gli occhi mansueti, la tunica intessuta di pagliuzze d'oro"[28] (note, amongst other things, that here, as in the previous passage, "angelo" is written with a capital "A" while D'Arzo tends to use a small letter). Once again: "Erano, i Cherubini, testoline di fanciulli vaganti per lo spazio, con le alucce attaccate al collo grazioso. Avevano occhi neri o azzurri, colorito roseo, folte capigliature ricciute."[29] Moreover, the motif of flight of man or spirit (the first taken by the second) is common to both Zavattini (at the beginning of the voyage to the other world) and D'Arzo (in *Una storia così,* 1940).

But apart from "angelismo" there are also other points of contact. The opening of Zavattini's short novel (the appearance of ghosts at night, one of which will lead the protagonist in his journey beyond the tomb) takes us back to Jamesian and Dickensian tones, when James and Dickens are two of D'Arzo's favourite English authors, especially for such narrative situations which they present in their stories. Then there is an episode which closely recalls D'Arzo's *Penny Wirton* (where Anna Wirton goes to the cemetery gate on the hill every evening to meet the ghost of her dead husband):

---

[27] Zavattini 1974: 86.
[28] Zavattini 1974: 72.
[29] Zavattini 1974: 99.

> Conobbi una giovane donna, che andava tutte le sere vicino ad un boschetto dove era stata vista l'ombra del suo povero figlio. Facciamo così anche noi; anziché recarci a teatro, andiamo in quei posti battuti dalla luna che gli spiriti frequentano, presso le cascatelle d'acqua, lungo i pendii delle colline. Scambieremmo tre o quattro chiacchiere con i nostri defunti. Non diventerebbe una cosa leggera, la morte? Potremmo con l'ultimo fiato assicurare i restanti: "Arrivederci domani, alle venti, alle ventuno, alle ventuno e un quarto...".[30]

Before searching on the other side of the Atlantic (Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*) for the sources of certain narrative features, it is evident that they can be found much nearer home.

The first chapter of *Totò il buono*, not by chance subtitled *Romanzo per ragazzi (che possono leggere anche i grandi*), also has affinities with *Penny Wirton*. There are a widow, Signora Lolotta, who is poor, and a child (who has no father, because he was found in a cabbage patch). Signora Lolotta dies when Totò is six years old. So he is forced to go to the orphanage until he is twenty. Then the story continues in the city of Bamba, ruled by the rich property owner, Mobic. In this way the theme of the relation between wealth and poverty is introduced (the motif of poverty was already present in a previous work, *I poveri sono matti*)[31] and the story is one of abuse of the poor by a rich man. The happy ending will be brought about thanks to the purity and goodness of Totò, who will be rewarded for his tenacity and moral rectitude. It is worth noting in passing that angels are present in *Totò il buono* too, in the person of two heavenly creatures who appear to Totò granting him the ability to work miracles when Captain Gero's troops besiege the dwellings of the "baracchesi."

D'Arzo and Zavattini share an extraordinary capacity for invention and imagination. But while in D'Arzo this imaginative ability is kept in check by a certain underlying seriousness, in Zavattini there are much more absurd details (Zavattini's writing has been defined "scrittura 'eventica,' basata cioè sulla sollecitazione continua e

---

[30] Zavattini 1974: 49-50.

[31] This theme appears—apart from in *Penny Wirton*, in the *Pinguino senza frac*, in *Essi pensano ad altro* and in other stories—even in the title of a story by D'Arzo: *I morti nelle povere case*.

smodata dell'evento").[32] In D'Arzo, by contrast, there is always a sense of restraint, of understatement, which give an unmistakable identity to his most fanciful inventions.

Another Emilian author is Antonio Delfini, who is from Modena. Delfini is the perfect example of the intellectual from the provinces, who nonetheless comes into contact with the most important literary currents of the time (in his case, *Solaria*, *Letteratura*, hermeticism), currents with which D'Arzo can also be identified. As in the case of D'Arzo, the link between life and literature was also very important for Delfini. Perhaps for these reasons, critics made comparisons between the two authors, which however, require certain qualifications.

Delfini's volume of short stories, *Il ricordo della Basca*, the first edition of which dates back to 1938, is a kind of literary autobiography on the model of Goldoni's *Mémoires*, in which the author traces the most salient steps in his sentimental and literary education, throwing light on the autobiographical origins of certain stories. In his 1956 introduction to these stories we read: "Ripensavo che quattro anni prima, pur di innamorarmi alla maniera di grande poeta, mi ero fatto tutta una storia, una Beatrice (a Viareggio) e l'inverno di poi me la covavo... per imparare a scrivere, ma soprattutto per innamorarmi in piena coscienza."[33] In this way he formulates the theme of the close link between life and literature, and of living as a function of writing. His stories provide a gallery of characters at odds with the reality which surrounds them—different and maladjusted.

In the story "La modista", an already elderly and abandoned dress designer recalls the happy times of her youth, spent with her lover, who, in the end, abandons her. The theme of the passing of time as decadence, as physical decline, returns in "La sorella ballerina" and "L'ultimo giorno della gioventù." In the story entitled "Il maestro," the protagonist is an elderly music teacher, doubly different, because he is deformed and homosexual. Praised and fêted in his youth for his artistic talent by the citizens of his town (and we presume that as in most of Delfini's stories, this is

[32] Barilli 1974: 10.
[33] Delfini 1956: 52.

Modena), he then falls into disgrace, he is soon forgotten and scorned by everyone. [34] Emblematic of "crudeltà provinciale," the action of the story gives the author the means to attack the world, "tutto quel piccolo mondo, insomma, che senza sensibilità e preparazione adatte finge e poi si illude di giudicare sentire e vedere, largo negli elogi tanto da preparare l'innumerevole schiera dei genî incompresi, severamente moraleggiante, stroncatore di ogni novità, saldo guardiano di tutte le scorie del passato."[35] Evidently, this rage is felt by the author at first hand.

Sometimes this attack on the behaviour of people in the provinces becomes so pronounced that Delfini has violent outbursts. In the story "Il contrabbandiere," the protagonist Maltinor—dilettante writer—becomes a smuggler in order to finance a luxurious lifestyle. One gains the impression that Delfini, at least in part, identifies with this character. As a boy, when he went on holiday,

> si portava dietro la persecuzione di quei gruppi di signore e signori: non poteva soffrire i loro sguardi dietro le spalle là in montagna. Sogguardavano di sotto in su con tremenda jattura, mentre le loro labbra pronuncianti acidità melliflue di una banalità a doppio taglio (raffigurazione abissale di un pozzo dove si gettino i rifiuti che tornano su pompati dall'inferno) si atteggiavano a un'untuosa ipocrisia ben visibile, sfacciata ma indenunciabile.[36]

There is nothing here, as can be seen, of the elegance and ever-vigilant stylistic restraint characteristic of D'Arzo. On the contrary, Delfini's style is immediate, fast and impetuous (sometimes even ungrammatical).

Common to both authors is the theme of memory. In the story which gives its title to the collection, "Il ricordo della Basca" (a story of love between two teenagers at the seaside in summer), the theme of memory develops into intensely lyrical prose. In

---

[34] A memorable picture is painted of this character, who, quite old, shifts the bed from one room to another, with the illusion that by doing this he can escape death: "Andare a dormire significava darsi nelle braccia della morte, e per questo, da qualche tempo, portava il letto da una camera all'altra, o per non far rumore, anche il solo materasso, sperando di sfuggire alla vigilanza di quella cosa terribile che mai l'aveva lasciato solo; benché intorno a lui, nel mondo ognuno l'avesse abbandonato" (Delfini 1956: 127). Here, as on other occasions, it is unclear whether the author intends irony pity.

[35] Delfini 1956: 136-137.

[36] Delfini 1956: 155.

other stories, this theme is often carried along by the *rêverie* of the characters, in a series of interlocking flashbacks. This takes us back to Bonsanti, and so to D'Arzo himself.

It is worth dedicating some attention to Romano Bilenchi. In the story "Anna e Bruno," which gives the title to the collection of the same name (1938), the very beginning—heart-rending and vivid—confronts the reader brutally with one of the main themes of Bilenchi's stories, the relationship between mother and son: "Bruno aveva cominciato ad amare Anna, sua madre, per una strada di campagna."[37] This is an intense and special relationship, characterised by the son's constant fear of losing his mother ("egli temeva che [...] venisse un uomo forte e la portasse via"), to whom he is so attached that his affection for her absorbs and inhibits the possibility of making normal friendships with his peers ("Bruno non conosceva ragazzi e non voleva saperne di compagni, per una naturale timidezza [...] Mai aveva avvicinato una bambina. Le gioie e i dolori che lo assalivano avevano in Anna la loro unica sorgente").[38] The loss of his father and his attachment to his memory make Bruno pay "costante attenzione ai rapporti che la mamma stringeva con gli altri uomini,"[39] with intensely Oedipal jealousy. But Bruno's feelings towards his mother are always ambivalent: he loves her, is jealous of her, but is also very critical of her (as indeed all adolescents are rather critical of their parents).

It is just this theme of the mother which makes a link between Bilenchi and D'Arzo possible. As Silvio Perrella demonstrates, Romano Bilenchi admired Silvio D'Arzo and held him in great esteem.[40] This can perhaps be explained by a similarity of approach in the way they both represent the mother and by the fact that this theme is important in the work of both authors. A problematic relationship with their mothers binds them together on a biographical level as well. Paolo Magnani's comments on this point are extremely useful, when he speaks, not by chance, of *ambivalence*: "alla madre

[37] Bilenchi 1989: 9.
[38] Bilenchi 1989: 14.
[39] Bilenchi 1989: 34.
[40] Cf. Perrella 1995: VIII and IX.

[...] lo legava un sentimento forse ambivalente, ma fortissimo (lo ossessionava il pensiero che un giorno la madre sarebbe scomparsa)."[41]

It is evident that the early D'Arzo fits into the literary context with which he so often correlates. He obviously reads contemporary and closely preceding authors, who influence him from time to time. He lives almost isolated in a small provincial town like Reggio Emilia where contact with these authors is just by reading them. The literary trends of the time do not leave him unaffected, although he continually reinterprets these trends in the light of his own personal sensibility as a writer. The image of D'Arzo that appears from this correlation is one of a writer full of sharp literary awareness. His most original thematic and stylistic code is defined by the relationship with his contemporary authors.

5.2. Neorealism and Related Currents

What I have indicated as the second phase of D'Arzo's writing—which is traditionally made to consist of *Casa d'altri*, the preface to *Nostro lunedì* and the stories which date from the same period (especially those set during the war)—straddles the war and, in literary terms, the years of neorealism. The war was an important watershed in D'Arzo's biography (his combat experiences, imprisonment, escape) and the change which this produced in his life in terms of maturation is inevitably reflected in his work.

One of the first authors to mention (but who, as will be seen, could also have been included in the discussion about *Solaria*) is Elio Vittorini, because his life is emblematic of the continuity of many literary experiences from the 1930s to the 1940s, even if in changed conditions (from *Solaria* to neorealism). Though Sicilian, Vittorini's literary formation occurred in Florence in the 1930s, in the setting of *Solaria*, where, from 1933 on, he began to publish *Il garofano rosso*.

From April 1938 to April 1939, Vittorini published his short novel *Conversazione in Sicilia* in *Letteratura*—it appeared in book form in 1941. In *Conversazione in Sicilia* the author describes a physical, but most of all psychological,

[41] Magnani 1994: 102.

return to his birthplace, Sicily, and the journey coincides with a reacquistion of lost values. On the stylistic level, this work represents an attempt to construct a lyrical narrative. The allusive and hermetic quality of Vittorini's writing has been the reason that critics have linked it with D'Arzo's work.[42] Giuliano Gramigna, referring to D'Arzo's *Osteria*, says: "imita tutto l'esteriore di Vittorini" (i.e. his stylistic features). Indeed, the comparison is convincing, but to speak of D'Arzo imitating Vittorini on the surface is somewhat unfair—perhaps it would have been better to highlight the similarities of approach of the authors, which derive from the common literary context in which they both moved and worked.

But what are these points of contact? The narrative and stylistic fabric of *Conversazione in Sicilia* is marked by the frequent repetition of particular expressions or of whole phrases and sentences which end up producing the effect of a refrain. The dialogues are slow, with frequently repeated remarks (see for example, the dialogue of Silvestro, the protagonist, with his mother, Concezione, when he has just arrived at her house, or the constant repetition of gestures and words in the homes of the various sick people that Concezione visits with her son).

From Chapter 33 on (where Silvestro meets the knife-grinder Calogero) events become noticeably less realistic and the narration becomes veiled by obscure symbolic and metaphorical values. In these final chapters the dialogues are bizarre to the point of seeming surrealistic (see the one on the "mondo offeso" between Silvestro and the knife-grinder Calogero, and also the saddler Ezechiele and the "draper" Porfirio: chapters 33-37). Chapters 38 and 39 are set in Colombo's inn which recalls the one in D'Arzo's *Osteria*. On a more strictly rhetorical level, one encounters striking similes and metaphors similar to those used by D'Arzo. The following page gives some idea:

> Cominciai a sentire in me un lamento come un piffero che suonasse lamentoso [...] e un piffero suonava in me e smuoveva in me topi e topi che non erano precisamente ricordi [...] Non erano che topi, scuri, informi, trecentosessantacinque e trecentossessantacinque, topi scuri dei miei anni, ma solo dei miei anni in Sicilia, nelle montagne, e li sentivo smuoversi in me, topi e

[42] See Macchioni Jodi 1958: 1141 and 1960c: 1106.

topi fino a quindici volte trecentosessantacinque, e il piffero suonava in me, e così mi venne una scura nostalgia come di riavere in me la mia infanzia.[43]

If these observations justify a link between D'Arzo and Vittorini, then D'Arzo is even closer still to Pavese. With *La luna e i falò* (1950) we are already well within the ambit of neorealism. If old Zelinda in *Casa d'altri* proposes to commit suicide, in *La luna e i falò* a suicide really occurs: the suicide of Valino, Cinto's father, who, in a fit of madness, kills his sister-in-law and mother, sets fire to Gaminella's house and hangs himself, "come suprema protesta contro la miseria."[44] The reasons for his suicide are identical to Zelinda's—a life miserable to the point of being unbearable. As Giorgio Barberi Squarotti writes: "È la decisione di farla finita una volta per tutte con l'insopportabilità del destino contadino [...]: ma con un gesto grandioso, con un enorme falò nel quale tutto deve perire, uomini, bestie, piante, casa, in una sorta di sacrificio propiziatorio alle potenze della terra."[45] But Zelinda, unlike Valino, wants to go in silence, quietly, without causing any disturbance (this is why she asks the priest for his approval), while Valino's suicide aims to be spectacular.

Claudio Gorlier has identified another difference between Pavese's novel and D'Arzo's story in the "negative" quality of the first and the "bitter" quality of the second: "D'Arzo non avrebbe mai scritto il *Mestiere di vivere*. [...] *Casa d'altri* non è in alcun modo un testamento, un lascito estremo, ma, al contrario, una contemplazione serena della vita e della morte."[46] And Rodolfo Macchioni Jodi has gone even further maintaining that "D'Arzo, che, con qualche approssimazione, potrebbe sopportare l'etichetta—pur sempre generica—di postpavesiano, non ha nulla in comune con Pavese, col suo naturalismo mitico."[47] Certainly the differences in this case are as marked as the similarities.

The theme of poverty, of the difficult and impossible conditions which the characters seem to have to put up with in their lives, is present in other novels of the

---

[43] Vittorini 1974: 574.
[44] Barberi Squarotti 1978: 83.
[45] Barberi Squarotti 1978: 83.
[46] Gorlier 1953: 98.
[47] Macchini Jodi 1974: 1073.

period, which more or less consciously and explicitly recall Verga's *verismo*. I am thinking for example of Carlo Levi's *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), with its description of the life of suffering and oppression of the peasants of Lucania, or of *La malora* (1954) by Beppe Fenoglio, a writer who, it has been said, "accosta il lato più tragico della realtà [...] contadina."[48]

The short novel *La malora*, which is considered the most successful work of Fenoglio "*langarolo*," describes the situation of the hard life of the families of Braida, labourers and peasants in San Benedetto al Belbo and of the Rabino family, tenant farmers. The story is set in the Langhe hills of Piedmont, around the period of the 1930s, but its almost archetypal quality seems to place it out of time. The life of the characters is marked by the violence of interpersonal relationships which derive from poverty.

Concluding this discussion on Fenoglio, it should be pointed out that criticism comparing D'Arzo and Fenoglio has focused less on *La malora* than on the twelve stories of the book *I ventitré giorni della città di Alba* (1952). This was the first book Fenoglio published, in which he sets about demystifying the story of the Resistance, and puts forward a vivid picture of peasant life in the Langhe.[49] Nevertheless, although it would seem that links can be made between these stories and D'Arzo's later works for the stylistic intensity which they achieve, my opinion is that the closest text to D'Arzo, for the number and importance of relevant aspects, is *La malora*. A final point of contact between D'Arzo and Fenoglio is their preference for English and American writers (Fenoglio had a genuine passion for the Elizabethans, for Coleridge and Melville): for instance, *La malora* and *Casa d'altri* have in common the themes of poverty and of a sense of desperation which is due to it. Also the essentiality which characterizes their style is a common feature.

Carlo Cassola's work also presents a basic reality, that of the proletariat and peasantry. In *Il taglio del bosco* (1954), the author tells us stories of woodcutters, a story

---

[48] Finzi 1991: XIV.

[49] "Nel '52 [...] uscivano *I ventitré giorni della città di Alba* di Beppe Fenoglio. Qui mi spingo a dire che quel libro, l'autore di *Casa d'altri*, l'avrebbe amato con molta

of people born and living in "luoghi dove, a parte il contadino e il boscaiolo, non c'è niente altro da fare."[50] Then, as in *Casa d'altri*, there is a mountain landscape ("posti da capre"),[51] which is ever-present, and looms up as the true protagonist; yet, what is lacking, with the exception of some beautiful nocturnes, are D'Arzo's fond descriptions of the landscape. In fact the characters of this short novel by Cassola are the woodcutters, such as the character Fiore, who are interested in nothing "all'infuori dei tagli e delle carbonaie."[52] Who stands out amongst these woodcutters is Guglielmo, leader of the group, father of two children, who has been a widower for three months, who only by losing himself in his work can keep the sad thoughts which torture him at bay. His great sorrow is the death of his wife, which makes his future look bleak. But the author develops this theme not so much tragically but elegiaically. In fact, Guglielmo's situation is not as desperate as Zelinda's—while it is true that "l'avvenire non aveva per lui attrattiva alcuna, ed evitava di pensarci [...] c'erano stati momenti belli nella sua vita, momenti che una volta ricordava con piacere."[53] In other words, the desperation and the sense of tragedy we find in *Casa d'altri* are lacking here. On the contrary, the characters fundamentally accept their lot, which makes them if not exactly happy, at least resigned to their situation.[54]

Reference should be made here to a novel by a less well-known writer, but one who shares more than one affinity with D'Arzo. This is *Zebio Còtal* (1958) by the Modenese author Guido Cavani, which Pasolini referred to as a "romanzo rustico."[55]

Zebio Còtal is a desperately poor peasant who ekes out a living working a miserable scrap of land with his family. The natural surroundings and Zebio's little plot of land, are described in terms reminiscent of *Casa d'altri* (with a feature which is

---

probabilità. Quei paesaggi visti a distanza, a volte li avrebbe sentiti suonare come suoi" (Perrella 1995: IX).

[50] Cassola 1967: 26.

[51] Cassola 1967: 34. An expression which is also frequent—if not to say typical—in D'Arzo, to denote places which are not well adapted to the life of people.

[52] Cassola 1967: 57.

[53] Cassola 1967: 75-76.

[54] On D'Arzo and Cassola, cf. Lenzi's brief remarks (1977a: 84).

[55] Pasolini 1961: 9.

typical of D'Arzo's "calanchi"):[56] "un lembo tondeggiante di terreno incastrato fra i calanchi [...] così ripido che non si poteva ararlo coi buoi, ma bisognava dissodarlo a colpi di zappa."[57]

As in *Casa d'altri*, here too there is alternation between description of the poverty and unhappiness of the characters (who sometimes give in to real existential suffering) and extended naturalistic scenes. This gives rise to a subtle effect of *chiaroscuro*, aimed at emphasising the unhappiness of the characters even more (for example: "Il mondo gli [= *a Zebio*] parve pieno di felicità; gli parve anche che a soffrire nel mondo ci fosse soltanto lui").[58] The rapidly sketched landscape descriptions which punctuate the narration are similar to D'Arzo's technique (in any case they share the Tuscan-Emilian Apennine setting), with three or four stark co-ordinates which result in sentences which are short but highly evocative (but Cavani's landscapes are rather more mannered than D'Arzo's). For example: "La sera immensa era soffocante; il sole già scomparso dietro i monti di Benedello arrossava le colline dalla parte della pianura; le prime stelle brillavano sul loro capo; in tutti i prati i grilli cantavano tristemente, come se sentissero già la fine dell'estate."[59] Or similarly: "Vi giunsero mentre il sole sforacchiava le nubi sprazzando i monti più alti e solitari. Il vento era caduto sulla pianura violacea; sul loro capo si dilatavano lembi di turchino purissimo promettendo il buon tempo; dietro i monti di Serra brillava un sereno freddo."[60] Or once more: "La giornata si era fatta calda; il sole opaco scottava; non tirava un fiato d'aria; tutto si era immobilizzato in un silenzio che dava la sensazione del vuoto: qualche nuvola bianca s'affacciava lentamente sulle montagne di ponente."[61]

There are also similes with a Darzian flavour (in the sense that the second term of comparison is made up of expressions which occur frequently in D'Arzo), generally placed in syntactically emphatic positions (at the end of the sentence or even of the chapter). For example: "la sua [= *di Zebio*] mente era ora limpida come *l'aria della*

---

[56] "Solchi di erosione incisi dalle acque dilavanti nei terreni argillosi" (Zingarelli).
[57] Cavani 1961: 29.
[58] Cavani 1961: 71.
[59] Cavani 1961: 82.
[60] Cavani 1961: 86.
[61] Cavani 1961: 118.

notte"; "leggiero come *le ombre della sera.*"[62] The state of solitude and depression that Zebio falls into as soon as he leaves prison (he had been arrested on suspicion of having caused his son Bianco's death by mistreating him) is described once more using a double naturalistic simile: "Vecchio, come i castagni contorti e bacati che in quel punto fiancheggiavano la strada, e solo, come le cime di quelle montagne guardate tante volte, e che ora gli sembrava di vedere per la prima volta."[63] When Zebio's son Bianco dies, he laments the fact that he must bury him "con gli abiti che indossava da vivo; cioè, con degli stracci, e quel ch'è peggio, *a piedi nudi.*"[64] And the motif of bare feet as a sign of extreme poverty was already present in D'Arzo, in the story *I morti nelle povere case.*

The fact that there are such stylistic aspects which coincide is, I believe, most significant in itself. Even more so, however, are the thematic analogies. Placida, Zebio's wife, is already tearfully resigned to the endless suffering of her daily life: she is desperately poor, her husband beats her regularly, her son Zuello lives a long way away and is rarely in touch, her house is "un inferno" :[65] "I movimenti con cui eseguiva il duro lavoro, esprimevano la rassegnazione non solo a quella fatica, ma a tutto; una vecchia rassegnazione bagnata di lacrime e santificata dalle preghiere."[66] In this way the author introduces the motif of faith, which is the only means of support in the face of such desperation. The parish priest, Don Alcide, is kindly and willing to help, but, like the priest in *Casa d'altri*, he shows himself just as powerless to resolve the deeply rooted problems of his parishioners.

But without question it is the figure of Zebio which dominates the novel as its true protagonist and anti-hero. Penniless, dissatisfied, bad tempered, foul mouthed, drunken and violent, Zebio is a problematic character, psychologically disturbed, unable to live with himself, let alone with the world; unhappy within himself, he cannot but make a misery of the lives of those in his charge, that is the members of his family. So, despite having a family, he too is ultimately alone, closed within a solitude of his own making. Zebio's first problem is poverty, but he hates work and family, in other words,

---

[62] Cavani 1961: 47 (end of Chapter 6) e 81; my emphasis.
[63] Cavani 1961: 182.
[64] Cavani 1961: 105 (my emphasis).
[65] Cavani 1961: 56.

his own life. Zebio feels hated by the people of his village: he is not loved, everyone is hostile to him because of his wildness; he is the victim of a persecution complex which aggravates his situation of being a reject, so much so that he is "continuamente sopraffatto da tutti con le parole e le azioni."[67] Here is the psychological portrait which the author gives of Zebio:

> La sua vita, del resto, era stata un continuo ignorare il perché delle cose, anche delle più semplici; di conseguenza, le ragioni chiare, precise, lo irritavano. Non sapeva in realtà che obbedire a se stesso, ma non voleva assolutamente attribuire a questa cieca obbedienza tutti i mali che ne derivavano. Questi mali, secondo lui, erano delle forme astruse che gli si piantavano davanti per togliergli la luce del sole. Più scendeva, più la realtà delle cose gli amareggiava l'anima, più cresceva in lui il bisogno di abbandonarsi al destino.[68]

This condition of estrangement is also expressed in the perception of a lack of certainty about his own existence: "Gli sembrò di intuire per la millesima volta che la vita non è che un elemento misterioso dentro cui l'uomo agisce per ragioni indipendenti dalla sua volontà."[69] He is sad with the "tristezza di chi va senza sapere dove andare, di chi non sa cosa deve fare",[70] and he awaits "con la fine della giornata la fine della propria tristezza."[71] The moral of Zebio is therefore the idea that "bisogna rassegnarsi al proprio destino, bisogna chiudere gli occhi e andare avanti alla cieca finché ci sarà fiato."[72] This sense of desperation will not reach the point of suicide in Zebio's case (which emerges however in the police officer's veiled suggestion). Zebio does not commit suicide, instead he dies of cold and neglect. But the choice of a tramp's life, prey to hunger and the elements, is something of a submission to death, an exceptional gesture of protest against society and life itself.

In my opinion, such similarities of style and themes can make one think that Cavani had read *Casa d'altri*, even though there is no documentary proof of this, a

---

[66] Cavani 1961: 30.
[67] Cavani 1961: 130.
[68] Cavani 1961: 130.
[69] Cavani 1961: 138.
[70] Cavani 1961: 179.
[71] Cavani 1961: 141.

reading which would have had a direct influence on the planning and realisation of his novel. Pasolini, writing the preface to *Zebio Còtal* in 1961, had grasped the historical significance of this perfectly (and the links with D'Arzo's work): "Esso [= *Zebio Còtal*] è estremamente letterario: è addirittura, al limite, una variante moderna del poema pastorale: ed è, nel tempo stesso, un estremo, sfinito prodotto del verismo verghiano, filtrato magari attraverso le dannunziane *Novelle della Pescara*, e, ancora, l'ideale romanzo ermetico—che non è mai stato scritto—tutto poetico." He continues: "Figure come quella di Zebio, della vecchia moglie, della figlia, del bambino che muore e certe primavere, certe nevicate dell'Appennino, sono tra le cose più solide e durature della narrativa contemporanea (da porre forse accanto a quelle dei due 'outsiders,' Silvio D'Arzo e il Lampedusa)."[73]

The connection between Cavani and D'Arzo has been taken up again, but only in passing, by Geno Pampaloni[74] and by Anselmi and Bertoni.[75] Anna Luce Lenzi has dwelt on the matter a little longer, while at the same time attempting to play down the importance of this supposed influence:

> Alcuni critici [...] sono stati propensi ad accostare il nome di Silvio D'Arzo a quello del modenese Guido Cavani, anch'esso singolarmente refrattario ad una catalogazione letteraria. Eppure, anche se questi, per il romanzo *Zebio Còtal*, può ricordare, a libro chiuso, certa tematica darziana, si direbbe che l'unica occasione di accostamento resti quella geografica. D'Arzo e Cavani, infatti, alle prese entrambi con un quotidiano angoscioso e non riscattabile, agiscono sulla pagina secondo sistemi divergenti: Cavani lavora su una palpitante abbondanza di elementi umani e naturali (fiere, osterie, fioriture e nevicate); la sua densa amarezza richiama in qualche modo il verismo verghiano e certe pagine di Federigo Tozzi e di Enrico Pea; ma, rispetto al narrare raccolto, 'interno,' per così dire, di Silvio D'Arzo, altra è la poesia del modenese: Cavani non allude,

---

[72] Cavani 1961: 185-186.

[73] Pasolini 1961: 9-10 and 11.

[74] "A D'Arzo si può in qualche misura accostare Guido Cavani" (Pampaloni 1987: 626).

[75] "Il fatto [...] che si tratti di una cupa e tragica storia di contadini, ambientata nei contrafforti appenninici, ha fatto ipotizzare un possibile influsso su Cavani del D'Arzo di *Casa d'altri*. Ma ciò può essere verificato solo a livello generalmente tematico" (Anselmi-Bertoni 1989: 441).

non sottintende, nulla lascia all'intuizione, preferendo affidarsi alla narrazione più diretta e distesa.[76]

All the same, despite these useful details, a close reading of the texts will reveal a good number of points to justify a connection between Cavani and D'Arzo, even at a stylistic level.

The late 1940s and the early 1950s are the crucial years of the formulation and diffusion of the literary ideas of neorealism. It has already been shown how D'Arzo deliberately chose to stay outside, or beyond, this current, rejecting overly simplistic ideological or literary structures (consider for example the article *Fra cronaca e Arcadia* of 1949 and the preface of *Nostro lunedì*). But D'Arzo was not the only author to take such a stance. Other writers, who were alert to the situation, did not accept the solutions of the majority. It is not by chance that critics have mentioned the works of some of these with reference to D'Arzo's work. I refer in particular to Dante Arfelli, Mario Colombi Guidotti and Goffredo Parise.

I superflui (1949) was written by the first of these, Arfelli, who was from Bertinoro in Romagna. This novel was a best-seller within a few months of its appearance. The reasons for its success can probably be traced to the fact that its readers could identify with the subject matter, events and situations: the recently finished war, poverty, unemployment, the difficulties of reconstruction, etc. In other words, it was the novel of the generation who were young at the end of the war and had to begin a new life—the novel tells the story of their moral unease and psychological frustration. There are two protagonists: Luca (who has left the provinces for the city in search of work) and Lidia (a young prostitute, who hopes one day to emigrate to Latin America). Both fail: Luca, after having done casual work for a while, ends up unemployed; Lidia falls seriously ill and decides to take her own life. The novel concludes masterfully with the suicide of the woman: "Gli occhi le si fermarono sulla parete di fronte, dove era appeso un calendario: era fermo al mese di gennaio. Allora, quando staccava i fogli, si era giurata entro l'anno di andare via e adesso—pensò—andava via davvero."[77] Besides the

[76] Lenzi 1977a: 84-85 n.
[77] Arfelli 1994: 276.

themes of poverty, existential unhappiness and suicide (which is denoted by the same Darzian metaphor of "andarsene via"), here too, as in *Casa d'altri*, there is a similar sense of claustrophobic desperation, which finally ends in tragedy with Zelinda's suicide.

Mario Colombi Guidotti (from Parma, the Parma of Ugo Guandalini, Bertolucci, Sereni, Luzi, Macrì), author of short stories which are superb for the synthesis of committing psychological themes and a high degree of stylistic refinement (published in the late 1940s and early 1950s in various periodicals: some of them are collected in the posthumous volume *Vita con Cate*, 1957) also died when he was barely thirty (in a car accident). As Enzo Siciliano writes, he belongs to that generation of writers who lived through the war in their twenties: "Sciascia, Rea, Rigoni Stern, Fenoglio, Pasolini, La Capria, Testori, Calvino, Soavi. Sono tutti narratori in uscita dal neorealismo [...]. La realtà, per loro, non è più veristica certezza [...]. Sono tutti narratori che si formano fra gli anni Quaranta e i Cinquanta, quando il dibattito sulla narrativa sembrava dominato da forme di demagogia frontista."[78] Siciliano must take the credit for situating Colombi Guidotti and other writers of the literary scene of the time in their true context. These authors regarded Anglo-American literature as fundamentally important (Colombi Guidotti read and translated Conrad, Marguerite Audoux, Woolf, Mansfield, Fitzgerald).[79] More than precise textual references, it is just this closeness of experiences and cultural disposition which supports comparison with D'Arzo.

Even more original is the work of Goffredo Parise, who shall be mentioned here with reference to his debut novel, *Il ragazzo morto e le comete* (1951). Parise's writing develops in a provincial area of the Veneto, in a family situation which is outside the norm (Goffredo never knew his father). This situation indicates a kind of instinctive

---

[78] Siciliano 1992: 7.

[79] With regard to the "context," this is how Siciliano (1992: 8) defines the individual writing style of Colombi Guidotti, who is highly representative of his generation and period: "Resta di fatto la sua originalità, l'originalità dei suoi racconti, non tutti sparsi, che se erano racconti di vita provinciale, quasi simulati contro le idee progressiste del tempo in cui furono scritti, erano poi intrisi di dubbi radicali e votati alla rappresentazione di una 'pigrizia remissiva' che, alla lontana, ci sembra proprio il segno storico identificante per quella folla di uomini e donne che usciva alla vita lasciandosi dietro la schiena i turbini polverosi delle macerie di guerra."

allergy to overly rigid ideological schemes, and a great willingness to risk involvement in the present. Right from the outset, the atmosphere of *Il ragazzo morto e le comete* closely recalls that of *Essi pensano ad altro*. In Parise's novel we also have the figure of a peculiar character, Squerloz: he lives in a little room in the cellar of the house, with some animals (two owls and a white mouse); and like D'Arzo's Arseni, he is the object of hostility on the part of his neighbours.

Even more important observations can be made about style. The first thing to note is the presence of "strange" adjectives which, even when referring to objects and inanimate beings, insist on moral and "psychological" qualities (for example: "una via che attraversava il centro della città, ma appariva desolata e *inutile*").[80] There are also unusual similes which create a sense of strangeness (for example: "le sembianze di quella figura gli entrarono nel corpo *come una infiltrazione d'acqua*"; "una mela *rossa come la luna*")[81] and bold use of metaphor with a surreal quality (for example: "il ragazzo [...] aveva sentito [...] il sole ridere da un orecchio all'altro nel cielo").[82] Such features of style create a dreamlike and visionary atmosphere, where a symbolic meaning is possible behind every literal element of the story.[83]

The text often speaks of the war which has just finished. For example, the roads are "tutte una buca per le bombe che le avevano squassate e per le macerie che le ingombravano,"[84] and the dead boy of the title is Fiore's friend (the first-person narrator), who died because he was a partisan ("tanti ragazzi sono morti durante la guerra, sotto i bombardamenti, sepolti dalle case distrutte").[85]

As Calvino had demystified the Resistance by presenting it through the disenchanted eyes of a child in *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), here Parise deals

---

[80] Parise 1971: 23 (my emphasis). The adjective "inutile" and the corresponding noun "inutilità" recur with the frequency of a *leitmotiv* in D'Arzo's stories.

[81] Parise 1971: 31 and 23 (my emphasis). For the frequency of water similes in D'Arzo cf. Lagazzi 1992.

[82] Parise 1971: 27.

[83] In this sense reference to *Essi pensano ad altro* can be justified. Besides adjectives, similes and the metaphors mentioned above, typically Darzian images are present in this novel by Parise, for example, "il ragazzo che camminava svelto e *con le mani in tasca* in direzione di San Marco" (Parise 1971: 83; my emphasis).

[84] Parise 1971: 40.

with the same themes preferring a lyrical kind of narrative to a neorealist approach. He himself explains his reason for this choice of a "lyrical" novel: "Ho scritto questo libro a diciotto anni, con il sentimento con cui a quell'età si scrivono poesie: ma io non avrei potuto scrivere poesie e mai le scrissi in seguito perché "la nebbia agl'irti colli" e altre letture scolastiche me lo impedirono."[86] The same choice was made by D'Arzo for whom poetry in the strict sense was always an unimportant sliver of his literary activity: which, however, did not prevent—but, on the contrary, probably established—the lyrical and poetic style of his writing.

The comparisons made between D'Arzo and the writers of the neorealistic age confirm an aspect which has already been demonstrated regarding the project of the novel *Nostro Lunedì di Ignoto XX secolo*, the observations contained in the critical essays, and the short novel *Casa d'altri.* In the years when neorealistic poetics start to define themselves, D'Arzo chooses to follow a lateral direction and only keeps to this literary movement obliquely. His renewed desire to get close to the reality and problems of his time is made clear in his post-war literature. He achieves this by reading the 'historically confirmed' pain and dejection of those who lived through the traumas of the war as the 'painful condition' of mankind in a universal sense. D'Arzo, therefore, comes closer to those writers who reinterpret neorealistic codes in a less conventional way, indeed in a way that is greatly personal both in theme and in style.

5.3. D'Arzo and the Religious Writers of His Time

Genio Pampaloni defined *Casa d'altri* as "il più bel racconto cattolico della sua [= *di D'Arzo*] generazione." He justifies the label "racconto cattolico" by stating that it can be understood as "tutto raccolto attorno a un nucleo spirituale: la "casa d'altri" è la casa, pur paterna, di Dio; e il sentimento religioso è il misterioso rapporto tra vita e destino (destino terreno e destino eterno)."[87] Every interpretation is valid, because the

---

[85] Parise 1971: 96.
[86] Parise 1971: dust-jacket commentary.
[87] Pampaloni 1987: 625-626.

freedom of hermeneutic response is part of the rules of the narrative pact which every work sets up between writer and reader. All the same, in a historical literary context one cannot overlook reference to certain points which can be verified and serve as indicators or clues in support of the interpretation being developed. Returning to specifics, defining *Casa d'altri* as a religious story (where the adjective "religious" has connotations which are not as strong and committed as "Catholic") is not without problems. Consequently, Pampaloni's choice of the term "Catholic" is highly questionable, because—as shall be seen—it is not very convincing. Amongst other things Pampaloni's interpretation of the title is incorrect. This is shown in D'Arzo's letter to Vallecchi, quoted above, where the title is explained in unambiguously lay terms.[88]

In order to dismantle this misleading reading of *Casa d'altri*, it is useful to take a look at the literature contemporary with D'Arzo purporting to be "religious" or "Catholic." Such an overview will define the distinctive quality of D'Arzo's story by providing some points of comparison.

The first text in the ambit of twentieth-century religious literature which critics have seen as a possible model for *Casa d'altri* is *Journal d'un curé de campagne* (1936) by the French writer Georges Bernanos, translated and published in Italy in Mondadori's "Medusa" series in 1946. It cannot be excluded that D'Arzo had read Bernanos's book when he made a start on *Casa d'altri*, nor that it may have been a point of reference for its structure and atmosphere as well as for certain themes (it is worth noting that the original title of D'Arzo's story announced the presence of a priest, as in Bernanos's book). In Bernanos's novel we also find narration in first person in diary form (and *Casa d'altri* is also a diary in some respects).

Here the protagonist is a young priest, the parish priest of Ambricourt, who relates the difficulties of his own ministry. Like the priest in D'Arzo's story, he too feels the same sense of powerlessness to help the parishioners in his charge: "Era la mia parrocchia, ma io non potevo far nulla per essa."[89] But while in *Casa d'altri*, the

---

[88] See above § 3.3.2.

[89] Bernanos 1996: 3-4. I quote from this recent Mondadori edition which has the advantage of presenting the same translation (by Adriano Grande) as in 1946.

"dramatic" figure is that of the "parishioner" Zelinda (and if anything the priest who the woman turns to mirrors her role), here the greatest inner torment is that of the parish priest, with his "esagerata sensibilità,"[90] in part determined by the resistance of his parishioners to God's intervention in their miserable existence (the figure of the most worldly-wise and disenchanted priest, of the "prete da sagre"—in D'Arzo's words—is embodied here in the parish priest of Torcy). But this is not the only difference between the two works.

On closer examination, despite the similarity of the structural frame (the diary), they are quite far apart from the point of view of genre: D'Arzo on the one hand with a long short story (or short novel) and Bernanos on the other with a genuine "essay-novel" (*conte philosophique*), where important theological and religious questions are debated (social justice, church reform, saintliness, the relationship between faith and free-will etc). But the greatest difference is to be found precisely within the religious dimension of the two texts. In fact, in *Casa d'altri*, there is no sign of that sense of religious dismay, the "spaventevole presenza del divino"[91] (something akin to what Latin authors would refer to as "*horror*"), and totally absent also is that consoling perception which exists in Bernanos's *Journal*, that, despite being *in hac lacrimarum valle*, amidst pain and suffering, "all is grace."

In order to speak about religious themes in Italian literature of the 1930s and beyond, reference should be made to the journal *Il Frontespizio*, published monthly in Florence from 1929 to 1940 under the direction of Piero Bargellini, which soon began to function as the centre of activity for Catholic writers of the period (contributors included, amongst others, poets like Mario Luzi and Carlo Betocchi). In an Italian context it was a writer connected with the *Frontespizio* group, Nicola Lisi, who wrote a novel similar to Bernanos' some years after its appearance in France.

In 1942 Lisi brought out *Diario di un parroco di campagna*, published by Vallecchi, which, as can be seen, echoes Bernanos's title. However, if in the latter the prevailing tone is tragic, in Lisi's work it is more elegiac. The Christianity of Don Antonio, the protagonist of Lisi's *Diario*, a kindly, down-to-earth priest, is "idyllic," in

[90] Bernanos 1996: 9.

the style of the *Fioretti* of St. Francis, and inspires a profound sense of peace and inner serenity; therefore Don Antonio is less problematic than Bernanos's character (even if Lisi's debts to Bernanos are in other respects obvious). Lisi's book is the everyday account of the quiet life of a shepherd of souls in an isolated presbytery, surrounded by rural countryside, sometimes perceived in terms of its mystery, but more often reassuring because it is filled with the presence of God (even though Satan and the theme of evil are not absent). Even the most dramatic facts (the death of a little girl or the devil's violent possession of a poor woman) are reabsorbed within the point of view of a redeeming and consoling faith. On a structural level, in Bernanos there is a clearer narrative and novelistic plan, while Lisi's *Diario* goes forward by impressions and fragments (single episodes or narrative segments). Consequently, when placed next to D'Arzo, the same observations apply for Lisi as for Bernanos. At most Lisi could be thought of as the means by which D'Arzo was introduced to Bernanos (even though D'Arzo knew French and could have arguably read him in the original).

Still in the context of religious literature or subject matter, one can cite the epistolary novel, *Lettere di una novizia* written by the author from Vicenza, Guido Piovene (1907-1974). Here too, as in *Casa d'altri*, there is a character in distress, who tries to convey her existential unease to the Church hierarchy, in the person of its ministers (the various Don Giuseppes, Don Paolos etc.). Once again we find the story of irremediable lack of communication—the priests are only capable of using words which do not resolve the problem, they only deal with it superficially, always repeating the same old sermons; in fact, they only complicate and exasperate the situation.

At the same time, the situation presented in Piovene's *Lettere* is quite different from that offered by D'Arzo in *Casa d'altri* (where Piovene's ambiguous atmosphere is completely absent). As the author himself explains in the preface, his characters, "sebbene diversi tra loro, hanno un punto in comune: tutti rifuggono dal conoscersi a fondo. Ognuno capisce se stesso solo quanto gli occorre; ognuno tiene i suoi pensieri sospesi, fluidi, indecifrati, pronti a mutare secondo la sua convenienza." A little later he proceeds to give the key to the interpretation of the entire novel: "Se noi [...] vogliamo

---

[91] Bernanos 1996: 7.

dare a questo comportamento il nome che gli compete, siamo forse costretti a definirlo malafede. La malafede è un'arte di non conoscersi, o meglio di regolare la conoscenza di noi stessi sul metro della convenienza."[92] It is true that in *Casa d'altri*, Zelinda and the priest keep their own thoughts "sospesi, fluidi, indecifrati," but more out of genuine fear and as a result of their actual inability to think out a plausible solution to an objectively dramatic situation, than for utilitarian reasons. There bad faith does not exist—what the priest says to her is not said out of bad faith, but rather from a sense of inadequacy. He is not hypocritical (as the priests of Piovene's *Lettere* are to some extent) but if anything, only inadequate.

Another novel which is relevant to this analysis is *Il cielo e la terra* by Carlo Coccioli (born in Livorno in 1920; he lived in Italy, France and Mexico). This book was a great success, published by Vallecchi in 1950 (translated into over fifteen languages, within a few years it sold over a million copies). It sets the scene of the spiritual journey of Don Ardito Piccardi, a young priest troubled by the gap between the requirement to live out the Gospel as authentically and radically as possible and the need to adapt this demanding message to the compromises of everyday life. Don Ardito's inner drama is based on the realisation that "fra il cielo e la terra, è la terra [...] che ha vinto."[93] He can perceive the conflict between good and evil and lives it out dramatically. He can feel the all-pervasive presence of Satan, of evil, seeing the struggle against it as the principal reason for his being a priest.

In his ministry, Don Ardito faces problems which have much in common with those faced by the priest in *Casa d'altri*. In the first Sunday sermon which he gives in Chiarotorre, the mountain village he has been assigned to, he uses words of extraordinary intensity to convey the part that material and spiritual poverty play in God's plan, words, we might add, that might have dissuaded Zelinda from suicide if she had heard them.

Don Ardito is the prototype of the "folle di Dio," the type of priest who is totally taken up by his mission ("Diceva che se noi preti pensassimo veramente a quello che siamo, se riuscissimo a pensarci, diceva che impazziremmo di gloria e di orrore, ci

[92] Piovene 1974: 7.

lasceremmo cadere per terra e vi strisceremmo come i rettili, oppure voleremmo nei cieli come le aquile reali").[94] As opposed to the "prete da sagre" of *Casa d'altri*, he is like the saints, bringing about conversions amongst his parishioners through his own teaching and witness.

In fact a suicide also occurs in Coccioli's novel: that of the young homosexual Alberto Ortognati. Don Ardito feels guilty and directly responsible for this suicide, precisely in his role as priest, as bearer of the difficult word of God:

> Mi son detto: Sei tu che l'hai fatto morire. Attraverso te, Alberto Ortognati ha scoperto che esiste una Parola, e s'è sentito respinto da essa. Ha potuto accettarsi (accettare la propria natura) fin che ha creduto alla esistenza d'un solo ordine umano; quando ha creduto alla verità d'un ordine differente [...], s'è trovato in contraddizione, in stato di peccato: e s'è ucciso. Sei tu, Ardito Piccardi, che gli hai dato il senso del peccato: l'hai ucciso tu.[95]

Here the situation is reversed with respect to *Casa d'altri* (where Zelinda commits suicide because the parish priest gives her no answer): Alberto's suicide happens because Don Ardito's answer to his problem is too precise. This leads to a change of heart on the part of Don Ardito, to rethinking and soul-searching, and to a new approach to his work as a priest, less rigid and more humane:

> Agire in base alla norma per cui non è cercando di distruggere le passioni che si diventa Santi, che si è fedeli alla Sua volontà; bensì tentando di convertirle, di superarle in un progresso incessante. Muoversi, agire nella speranza. Giacché mi sembrava di capire che tentare di distruggere ciò che è nell'essere umano, anche ciò che nell'essere umano appare come un male, equivale a tentare di distruggere l'essere umano: togliergli la possibilità estrema di comunicare col Padre. [96]

One last work which is worth mentioning is the first novel of the Catholic writer Mario Pomilio (1921-1990), *L'uccello nella cupola* (1954).[97] With this novel Pomilio

---

[93] Coccioli 1987: 36.
[94] Coccioli 1987: 37.
[95] Coccioli 1987: 171.
[96] Coccioli 1987: 189-190.
[97] Cited by Lenzi *en passant* (1977a: 69).

also moves away from the dominant climate of neorealism, in order to put forward an inner drama of tormented consciences.

As *Casa d'altri*, this is a story of the relationship between a priest, Don Giacomo and one of his parishioners, Marta. Don Giacomo is described at the beginning of the book as a "pastore d'un gregge calmo, che tutti i giorni gli toccava guidare al medesimo pascolo, ma che certo, per lunga consuetudine, avrebbe ormai ritrovato la strada senza il suo aiuto."[98] In other words he relates more to the daily routine of masses, rosaries and confessions. "E così l'idea dell'apostolato di coscienza, dell'opera di redenzione che distrugge l'umano e purifica le anime per innalzarle schiette e immateriali fino a Dio, gli si era venuta offuscando. [. . .] Non senza però che continuasse a covare entro di lui un malcontento rattenuto, un'insoddisfazione che gli faceva parere insignificanti e superflue tante delle sue azioni."[99]

This dull routine is interrupted one day by Marta's exceptional confession, when she tells him that she caused the death of her partner (by denying help, or as we would say nowadays, by passive euthanasia). The seriousness of the situation makes Don Giacomo feel inadequate and he does not know what to do, until in the end Marta commits suicide. The author's intention is to show how Marta's suicide is the direct result of the inadequacy of the help offered to her by the priest when she turned to him in desperation and remorse. What Don Giacomo did wrong was not to have understood her and not to have supported her in accordance with the resources and obligations of his role as her parish priest. Don Giacomo "avverte nebulosamente d'esser venuto meno in qualche parte al suo compito, intuisce che la sua opera è stata forse inadeguata o nei mezzi ovvero nelle intenzioni."[100] And once again: "Si chiese se aveva fatto tutto ciò che gli spettava. E ne dubitò. Ma si scoprì incapace di rimediare."[101] At the same time, despite the strong sense of guilt and self-criticism which Don Giacomo subjects himself to, in this novel the priest does not go astray (as instead happens in *Casa d'altri*). On the

[98] Pomilio 1978: 12.
[99] Pomilio 1978: 14-15.
[100] Pomilio 1978: 91.
[101] Pomilio 1978: 141.

contrary, after a long talk to clarify the situation with an older priest, he is able to find the sense of his own mission again and with it, an authentic relationship with God.[102]

Comparing these novels with *Casa d'altri*, from what has been said so far, it must be even clearer how in the latter it is not so much a question of Christian religion or Christian values, but rather of a subject matter, in some ways dramatic, dealing with human and existential experience. So it can be said, as Macchioni Jodi has observed (with regard to Bernanos and Lisi, but his observation could also be extended to the other writers who have been discussed), that while "l'inchiesta di questi scrittori è verticale, tutta tesa nel rapporto uomo-Dio, nella scoperta di Dio negli accadimenti più quotidiani, l'inchiesta di D'Arzo è tutta orizzontale, nella sua dimensione terrena."[103]

In any case, as even Anna Luce Lenzi maintains too, it should be pointed out that D'Arzo had no interest whatsoever in religious matters. In a time when identifying with one or other of the opposing sides of politics (Catholic/secular, Christian Democrat/Communist; in short with Don Camillo or Peppone) was fundamental in the definition of each person's ideological position, what stands out is D'Arzo's total imperviousness to such issues. What interested him about the writers he chose (as reader or critic) was not so much their beliefs, their religion or ideology, as their "technique," their "vocation" as writers: for example he admired the stylistically and expressively perfect pages of Manzoni, but not the ideological arguments which permeate them.[104]

To really understand where D'Arzo stood, the "condizione umana" he speaks of with reference to Conrad is a concept which proves useful—"esiliati qui in terra e nessun cielo sul capo." He continues: "Non ci sono paradisi: umano il cercarli, umanissimo il crederci, ma di un triste ridicolo il trovarli davvero."[105]

5.4. The "Loss of Halo"

[102] On Bernanos, Lisi, D'Arzo and Pomilio cf. also Scrivano 1993.
[103] Macchioni Jodi 1974: 1079.
[104] Cf. Lenzi 1977a: 14-15.
[105] CI: 67.

Essi pensano ad altro is a seemingly strange novel: strange characters, strange story, strange setting. And yet, on close reading, various elements clarify their multiple symbolic values and their various meanings, often hidden one beneath the other. It is not a case of a single exclusive reading or of the application of a medieval allegorical approach to a modern text, but, ever aware of the unavoidable subjectivity of all hermeneutics, an attempt to cast light upon the author's intentions at the moment of opting for a *particular* literary form. A whole range of literary, creative or critical/philosophical texts support the interpretation which is proposed here. Although approached in different ways, they converge on one point: the *problematic* role of art in contemporary society. Among these texts, critics—quite rightly this time—have indicated a work by Luigi Pirandello, *I giganti della montagna*, as a source for D'Arzo's novel.

But before coming to Pirandello's play, the completion of which was interrupted by the author's death (1936), it is useful to refer to the writings of Walter Benjamin, who in those very years was carrying out an in-depth investigation into the radical changes to which art had been subjected in its relations with the public.

In the 1936 essay which has been translated in Italian as *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin maintains that what has been lost in the era of technical reproducibility is the work of art's "aura," which is closely linked to that ritual value of the art work which is by now totally and irremediably absent: "il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso."[106] In *Essi pensano ad altro* the relationship between the protagonists Riccardo and Arseni (the artists) and the neighbours (the public) does not set off that spark of understanding and sympathy which Benjamin sees as characterising the relationship between the modern masses with the art of their time (but Benjamin speaks of a specific kind of art, that is, the cinema, whose works are simultaneously accessible to a lot of people): "La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Da un rapporto estremamente retrivo, per esempio nei confronti di un Picasso, si rovescia in un rapporto

[106] Benjamin 1966: 26.

estremamente progressivo, per esempio nei confronti di un Chaplin. Ove l'atteggiamento progressivo è contrassegnato dal fatto che il gusto del vedere e del rivivere si connette in lui immediatamente con l'atteggiamento del giudice competente."[107]

However in *Essi pensano ad altro*, another step is made, the final outcome of a process that from *evolutionary* became *involutionary*: the crowd (the neighbours, workers, proletariat) is no longer a general public—they do not want to know anything about art any more. This way the artist loses his or her own special role and is overcome by a serious identity crisis. Walter Benjamin also spoke about this loss of the artist's role in contemporary society. In an essay of 1939, translated in Italian as *Di alcuni motivi in Baudelaire*, Benjamin maintains that Baudelaire is a modern poet, indeed the first modern poet, because he could detect the profound changes which were happening in the reading public, and he consciously anticipated "lettori che la lettura della lirica mette in difficoltà,"[108] that is those readers whose everyday life only rarely puts them in contact with poetry. This separation between content of the work and expectations of the public is more serious still for the fact that the expectations of the latter—the general public—are always more precise and exacting: "La folla: nessun oggetto si è imposto più autorevolmente ai letterati dell'Ottocento. Essa cominciava—in larghi strati per cui la lettura era diventata abitudine—a organizzarsi come pubblico. Assurgeva al ruolo di committente; e voleva ritrovarsi nel romanzo contemporaneo, come i fondatori nei quadri del Medioevo."[109] The sensations which this public arouses in the artist (and let us not forget that this is the public which makes use of the work of art) are negative: "angoscia, ripugnanza e spavento suscitò la folla metropolitana in quelli che primi la fissarono in volto."[110]

Riccardo and Arseni feel this way about their neighbours. Towards the end of the novel they actually risk being lynched and it is precisely their inexplicable calmness

[107] Benjamin 1966: 38.
[108] Benjamin 1962: 87.
[109] Benjamin 1962: 97.
[110] Benjamin 1962: 106.

(the composure of classical art?) which enrages the other tenants, who lose "ogni controllo quasi subito [...] a vederli così diversi da loro, così calmi."[111]

In the essay just cited, Benjamin points out a prose text by Baudelaire entitled *Perte d'auréole*, in which a poet speaks in the first person. While he is walking along the street, all at once his halo slides off his head and falls in the mud. He does not have the courage to pick it up; on the contrary, he goes through this experience almost with a feeling of liberation—now he will be like all common mortals, he will be able to "andare in giro in incognito, commettere azioni basse, e dedicar*si* alla crapula."[112] This loss of the aura of the work of art and of the halo of artists, so characteristic of literature and writers right from the beginning of the century (according to Dombroski the first to be affected were those born between 1875 and 1890, and who reached artistic maturity in the first decade of the new century), [113] also applies in the case of D'Arzo. But amongst those writers there are those who come to grips with the new situation, maybe even drawing inspiration from it for new and original inventions, and those who instead dramatise the writer and poet's inner struggle between aspirations and reality. [114]

D'Arzo can be placed in the latter group. D'Arzo and his characters do not want to give up their haloes willingly—quite the opposite, they value them greatly. D'Arzo is tied to an elitist idea of literature, a classical idea (and also romantic: of the lyrical/subjective strand of Romanticism) in which the artist is an exceptional figure, clearly marked out from the common people or the desire to be ordinary by his qualities

---

[111] EP: 151.

[112] Benjamin 1962: 125.

[113] "The impact of rapid modernisation was felt most strongly by the writers born between 1875 and 1890, who reached maturity during the first decade of the new century at the height of industrial expansion. This generation, which comprised several of the most prominent literary intellectuals of the century, experienced at first hand what Walter Benjamin has called the decline of the 'aura'" (Dombroski 1996: 494).

[114] "The feeling of a colourless existence within the masses elicited a host of aesthetic responses, from rebellion to doleful meditation on mankind's common fate. But there was no doubt that the beginning of the age of commodity production had signalled a turn away from Italy's classical past and from the notion of art as the exclusive property of the humanist élite. In the modern capitalist world, art is part of the fluctuations and ambiguities of life as regulated by the market economy; it thus relates to the entire social fabric" (Dombroski 1996: 494-495).

as an individual. This is clearly visible not only in *Essi pensano ad altro*, but also in *Buon Corsiero* (consider the character of Androgeo).

"Essential solitude," as sign of the exceptional quality of the artist, is spoken about by Maurice Blanchot. Given the situation of the twentieth century, Blanchot wonders whether there is still any space in contemporary society for art—whether it has been superseded. Compared with the urgency of the social, political and economic problems of contemporary man, art is obsolete, inefficient, it no longer has any power to have an effect on reality, or on the public, it is no longer understood:

> Chi riconosce per suo compito essenziale l'azione efficace nella storia, non può preferire l'azione artistica. L'arte agisce male e agisce poco. È chiaro che se Marx avesse seguito i suoi sogni di gioventù e avesse scritto i più bei romanzi del mondo, avrebbe incantato il mondo, ma non l'avrebbe scosso. Bisogna dunque scrivere *Il Capitale* e non *Guerra e pace*. Non bisogna dipingere l'assassinio di Cesare, bisogna essere Bruto.[115]

Even if to a lesser extent, this has always been true in history—what is new is the consciousness of it that exists in the twentieth century. But then,

> che ne è dell'arte, che ne è della letteratura? L'arte è dunque per noi cosa del passato? E perché questa domanda? Sembra che essa sia stata un tempo il linguaggio degli dei, sembra, poiché gli dei se ne sono fuggiti, che essa sia rimasta il linguaggio in cui parla l'assenza degli dei, la loro mancanza, l'indecisione che non ha ancora deciso il loro destino.[116]

After these indications which help to set the question in a historical and theoretical context and to highlight D'Arzo's modernity, we come to Luigi Pirandello's *I giganti della montagna*, a text which presents quite extraordinary points of contact with *Essi pensano ad altro*. The play is incomplete. From the fourth section—corresponding to the third act—we only have a summary put together by the author's son, Stefano. Using the setting of a complex, mythical building, which as the stage directions explain, is in a time and a place which are "indeterminati: al limite, fra la

---

[115] Blanchot 1975: 185 (*La letteratura e l'esperienza originale*: *L'avvenire e la questione dell'arte*).

favola e la realtà,"[117] the play explores the subject of a difficult staging of a theatrical production.

The various characters can be subdivided schematically into two groups: the "Scalognati" and the actors on the one hand, and the Giants on the other (but they are only spoken about by the first group, given that they never make a direct appearance on stage). The Scalognati (the dwarf Quaquèo, Duccio Doccia, la Sgricia, Milordino, Mara-Mara, Maddalena) live in an abandoned house, "alienati da tutto,"[118] producing "apparizioni, per spaventare la gente e tenerla lontana"[119]. Their chief, the magician Cotrone, has a rather strange job—"inventa la verità," "la verità dei sogni [...] più vera di noi stessi."[120] He affirms:

> Non ho mai fatto altro in vita mia! Senza volerlo [...]. Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le più spaventose, dalle caverne dell'istinto. Ne inventai tante al paese, che me ne dovetti scappare, perseguitato dagli scandali. Mi provo ora qua a dissolverle in fantasmi, in evanescenze. Ombre che passano. Con questi miei amici m'ingegno di sfumare sotto diffusi chiarori anche la realtà di fuori, versando, come in fiocchi di nubi colorate, l'anima, dentro la notte che sogna.[121]

This is what Cotrone and his Scalognati do until a troupe of actors arrives, facing enormous problems (they have neither enough actors or funds) in their plan to put on a work of a playwright who died of love for the actress Ilse. From this point on the problem for everyone will be to carry the project through (and so Pirandello's play becomes *theatre within the theatre* or *metatheatre*).

In the village near the Scalognati's villa there is a theatre: "c'è, sì, ma per i topi [...]; è sempre chiuso. Anche se fosse aperto non ci andrebbe nessuno.'[122] In fact the inhabitants of the village ("l'ultimo esito della società meccanizzata e

---

[116] Blanchot 1975: 189.
[117] Pirandello 1958: 1307.
[118] Pirandello 1958: 1345.
[119] Pirandello 1958: 1315.
[120] Pirandello 1958: 1351.
[121] Pirandello 1958: 1343-1344.
[122] Pirandello 1958: 1330.

materialistica"),[123] the Giants to be exact, are completely insensitive to the fascination of art, indeed they are downright hostile:

> l'opera a cui si sono messi lassù, l'esercizio continuo della forza, il coraggio che han dovuto farsi contro tutti i rischi e pericoli d'una immane impresa, scavi e fondazioni, deduzioni d'acqua per bacini montani, fabbriche, strade, colture agricole, non han soltanto sviluppato enormemente i loro muscoli, li hanno resi naturalmente anche duri di mente e un po' bestiali.[124]

The theatrical work in itself is not aimed to please the Giants, but the Scalognati, who believe "alla realtà dei fantasmi più che a quella dei corpi."[125] And yet, paradoxically, the only real public—consumers rather than authors of the work—can be the Giants (that public which—metaphors aside: "ha scelto, o meglio è stato scelto dalla nuova realtà costituita dalla società di massa e dall'industria culturale, altre forme per riempire il proprio tempo libero").[126] This is how the actress Ilse sees it. She pushes the others and the Scalognati to back her proposal to put the dead author's play on for the Giants.

At this point Pirandello's text is cut short, but we can read the summary of what was to follow:

> Cotrone vede e cerca di far notare quale incolmabile distanza separi quei due mondi venuti così bizzarramente a contatto; quello degli attori da una parte, pei quali la voce del poeta è non soltanto l'espressione più alta della vita, ma addirittura la sola realtà certa in cui e di cui sia possibile vivere, e dall'altra parte quello del popolo, tutto inteso, sotto la guida dei "Giganti", a opere grandiose per il possesso delle forze e delle ricchezze della Terra, e che in questa incessante e vasta fatica corale trova la norma, e in ogni conquista sulla materia raggiunge uno scopo della sua stessa vita, di cui ciascun individuo, insieme con tutti gli altri, ma anche dentro di sé, si gloria.[127]

---

[123] Sciacca 1974: 21. The "outside" world, the world of the Giants, corresponds to the world "che emargina o uccide chi, consapevole che la vita è il mattatoio di qualsiasi speranza e di tutti i sogni di verità, ardisce di 'calunniare' il nuovo regno di felicità facendosi scomodo e inopportuno portatore di iatture." While "la Scalogna" represents "la totale liberazione dalla vita e dalla realtà, la conquista del prescinderne continuando ad esistere."

[124] Pirandello 1958: 1360.

[125] Pirandello 1958: 1361.

[126] Puppa 1978: 11-12.

[127] Pirandello 1958: 1373.

But Ilse is so anxious and enthusiastic to put on the production that Cotrone must agree that it is just possible that she might beat this challenge.

> A questo punto è già improntato il contrasto, ormai sul punto di scoppiare drammaticamente. Fatalmente i fanatici dell'Arte, che si reputano gli unici depositari dello spirito, di fronte all'incomprensione e all'irrisione di quei servi saranno indotti a disprezzarli, come gente sfornita d'ogni spiritualità, e a offenderli; mentre gli altri, ugualmente fanatici, ma d'un ben diverso ideale di vita, non possono credere alle parole di quei fantocci, come sembrano loro gli attori: non perché camuffati, ma perché sentono bene che questi poveri tipi, così fermi in una serietà d'atti e d'accenti assurdi, si sentono posti ormai, chi sa perché, addirittura fuori della vita.[128]

The fatal result of this reciprocal incomprehension and antagonism is the violent aggression, indeed, the actual lynching of the Countess (Ilse) and of two of the actors by the enraged public.

> Non è che la Poesia sia stata rifiutata; ma solo questo: che i poveri servi fanatici della vita, in cui oggi lo spirito non parla, ma potrà pur sempre parlare un giorno, hanno innocentemente rotto, come fantocci ribelli, i servi fanatici dell'Arte, che non sanno parlare agli uomini perché si sentono esclusi dalla vita, ma non tanto poi da appagarsi soltanto dei propri sogni, anzi pretendendo di imporli a chi ha altro da fare, che credere in essi.[129]

I have chosen to quote this part of the summary in detail because it highlights both the dynamic of interaction between characters and the general theme of the whole play which, here too, is the impossibility of art (in contemporary society).[130]

It should not be difficult to find parallels to this in the Darzian novel. Firstly, the division of characters into two groups in the novel must be pointed out. They are: Riccardo, Arseni and Piadeni as one group and the neighbours as the other. This division is the same

---

[128] Pirandello 1958: 1374.

[129] Pirandello 1958: 1375.

[130] On the "inauthentic," "mechanical" and "market-driven" quality of contemporary (and popular) art see also Pirandello's novel *Si gira*, published in serial form in *Nuova Antologia* between June and August and then in book form, with the title *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in 1925.

as that found in Pirandello's play: Scalognati and the actors as one group and the Giganti as the other. Just like Pirandello's Scalognati and his actors, even D'Arzo's 'different' characters find themselves in situations not easily understood by the 'normal' characters. Just as Cotrone 'invents the truth of dreams', for Riccardo and Piadeni music evokes a 'different' reality, one which is exclusive to them and from which the others are cut off. Arseni's neighbours do not appreciate music, if anything it annoys them. Similarly Pirandello's Giganti do not appreciate theatrical art. The outcome of this instance of incommunicability and incomprehension is also similar: the audience's lynching of Ilse and the actors in Pirandello's play is similar to the neighbours' attack on Riccardo and Arseni in the last pages of D'Arzo's novel. Moreover, it appears that both instances could be read in the same metaphoric and symbolic way. Benjamin and Blanchot's texts have shown that the profound changes of art in contemporary society together with art's difficult accomplishment and its increased lack of understanding on the part of the public is presented in a 'fictional' way.

The date of publication of *I giganti della montagna* (1936) makes the hypothesis that Silvio D'Arzo read the play whilst working on *Essi pensano ad altro* seem possible. On the other hand there is no reliable evidence to show that D'Arzo knew Pirandello's play. The similarity of content and theme in these works is amazing. If D'Arzo's familiarity with Pirandello's play is destined to remain an hypothesis, such an hypothesis seems more than likely. The most important thing to stress is that which goes beyond a specific textual relationship (Pirandello as D'Arzo's source), that is, the way in which these two authors portray a reality in which they both find themselves immersed, together with the difficulty they have in appealing to a 'sympathetic' reader.[131]

[131] It must be reiterated that the parallel shown here is between two specific works of Silvio D'Arzo and Luigi Pirandello. Tangible parallels between their other works are not traceable.

6. Conclusions

In conclusion to my thesis it is appropriate to sum up what I have said about Silvio D'Arzo's single works. Throughout my thesis I have questioned whether Silvio D'Arzo should be considered a 'major' or 'minor' writer in view of his public figure and his works. In other words, is it appropriate to label D'Arzo as a 'minor' writer? The question may in itself seem pointless, but in Italian literature both on an historical and literary level, it is not infrequent to subdivide writers into 'major' and 'minor' ones. This is the effect of the idea of a 'canon' which is very strong in the various historical designs of Italian literature prepared at university level. The risk, however, is that of ghettoizing those writers who, for one reason or another, do not fit in with this 'canon', that is the so-called 'minor' ones. It is, therefore, necessary to question what the label 'minor' actually means. Obviously a definition of this does not exist in dictionaries and encyclopedias. One could answer that, in order for a writer to be considered a 'major' one, he should offer a structured literary experience, complete within itself, which should be coherent and in which it should be possible to trace certain lines of development that determin its advancement in a positive sense. Another element which should be present is the possible influence that author had on those who followed him, either in the same literary genre or genres that he adopted.

By applying these principles to Silvio D'Arzo's position, it is evident he meets these prerequisites in some cases but not in others. It is also clear that his short biographical experience has influenced the completeness of his work. What would D'Arzo have given us had he not died at the young age of thirty-two? Questions like these are bound to remain unanswered both in D'Arzo's case and in the case of other writers who died prematurely. On the other hand, premature death is no reason to speak of incompleteness tout court. There are authors, for example, in Greek and Latin literature who died young and wrote very little and yet are considered to be 'classics' in every sense of the word. In the introduction we have seen D'Arzo's influence on successive writers in recent years and even today. Silvio D'Arzo's incomplete work produces such a charm attracing new generations of Italian story writers that one can speak of a new generation at the sign of

'Casa D'Arzo.' If Italo Calvino's famous definition of a 'classic' as a book 'that never finishes saying what it has to say' is true, then Silvio D'Arzo is himself a 'classic' in that his work always continues to say something.

At this point we find ourselves up against another problem. Is the interest in D'Arzo only an interest in *Casa d'altri*? In other words, is Silvio D'Arzo the author of only one book worth saving? I have demonstrated sufficiently that this is not the case. The aim of my work has been to remove the common critical claim that *Casa d'altri* is a superior work compared to the rest of D'Arzo's production. Indeed *Casa d'altri* is his mature work and the culmination of his literary career. From an aesthetic point of view this work reaches the high standard of stylistic perfection and thematic centring which D'Arzo's previous works had not.

However, even if *Casa d'altri* is indisputably the climax of all his literature, the other various stages of Silvio D'Arzo's literary journey are no less important. Two things are paradoxically the same.

The first thing: the texts before *Casa d'altri* are important in their own right because they are of an experimental nature, full of new stylistic solutions, and even sometimes bursting with content. In the first case, even if we were to skip his early work *Maschere* on the grounds that it is a premature work, we should still consider the almost manneristic grace of *All'insegna del Buon Corsiero*, or the wry setting of *L'osteria*. In the second case, we should at least remember the psychoanalytic obsessions linked to the autobiographical experience of a difficult childhood in the unfinished novel *Un ragazzo d'altri tempi* and in the children's stories; the almost autobiographical nature of *L'uomo che camminava per le strade;* art's unsettled state in modern society in *Essi pensano ad altro;* and the proposal of *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo* as a generational novel (this novel is also interesting from a structural point of view as it is arranged as an 'episode novel').

The second thing: the texts mentioned are preparatory to *Casa d'altri* in that they provide a chance for the author to achieve maturity as well as a strenghening of his narrative abilities. I, therefore, agree with the affirmation made by most of Silvio D'Arzo's critics that *Casa d'altri* is D'Arzo's best work and that the seeds of *Casa d'altri* are sown in some of his previous works. All of D'Arzo's texts help us to better

understand *Casa d'altri*, that is, how the author arrives at this work which is not born just from anywhere. I believe, however, that the interest in these texts should not just remain part of an introduction to *Casa d'altri*. Unlike most of the critics who preceded me in their studies of this author, I do not underestimate the rest of D'Arzo's production by saying that it is of interest only in view of his masterpiece. Indeed the rest of his production has its own literary worth, although I myself have sometimes emphasised certain limitations in single works.

It was not my intention to deliberately 'honour' D'Arzo but to read this author completely and in a way that was free of critical bias and established cliches. In this in-depth reading of Silvio D'Arzo's figure and works, I have reserved some space for his position as a critic and essay writer. It is not a secondary position but one which is important to understand the whole of his creative activity. D'Arzo's growing professional interest in other literature shows a high level of literary knowledge which substantiates his writings. Living isolated in Reggio Emilia at a time of cultural autarchy and economic struggle, as to make it difficult for him to track down the works of his favourite authors, means the intensity of his readings and the importance they have on a human plane affect him greatly. This is the extent of an interest which starts with literature (in the form of others' books), relates to life, and goes back to literature (in the form of his own books).

Considering the general view of Italian narrative literature of the Twenties, Thirties and Forties, and discovering often forgotten or neglected authors from its history, together with finding important connective links between these authors, one would be tempted, even starting with D'Arzo himself, to set standard goals and fixed forms of the evolving Italian literature against an alternative standard, in which all those authors who have been shown the door can come back in through the window.

Bibliography

1. Texts by Silvio D'Arzo

D'Arzo 1935a [Raffaele Comparoni]. *Luci e penombre*. Milano: La Quercia, 1935.

— 1935b [Raffaele Comparoni]. *Maschere: Racconti di paese e di città*. Lanciano: Carabba, 1935.

— 1940a. "I morti nelle povere case." *Meridiano di Roma* 14 Jan. 1940.

— 1940b. "Una storia così." *Quadrivio* 4 Feb. 1940.

— 1940c. "Sera sul fiume." *Meridiano di Roma* 18 Feb. 1940.

— 1940d. "Fine di Mirco." *Meridiano di Roma*, 23 Jun. 1940.

— 1941. "Peccato originale." *Quadrivio* 7 Dec. 1941.

— 1942. *All'insegna del buon corsiero*. Firenze: Vallecchi, 1942.

— 1945. [Andrews Mackenzie], "Purgatorio di A. Nervud, professore" *Il Contemporaneo* 1.4 (1945).

— 1945-1946. "Invito a Conrad." *Il Contemporaneo* 1.67 (1945-1946).

— 1946a. "Polonio o il sentimento serio della vita." *Il Contemporaneo* 2.8 (1946).

— 1946b. "Io, Robinson Crusoe." *Il Contemporaneo* 2.11 (1946).

— 1946c. [Oreste Nasi], "Canto d'amore del supplente Fleirbig." *La fiera letteraria* 1.29 (1946).

— 1946d. "Il lamento dell'Anna-dei-bambini. Imitazione da una ballata inglese." *Il Contemporaneo* 2.12 (1946).

— 1946e. "Kipling e l'Isola" [episode 1]. *Il Contemporaneo* 2.13 (1946).

— 1947a. [Sandro Nadi]. "Elegia alla signora Nodier." *Cronache* 3 (1947).

— 1947b. [Sandro Nadi], "Due vecchi." *Cronache* 29-30 (1947).

— 1947c. "Conrad e l'Umanità." *L'Umanità* 30 Dec. 1947.

— 1948a. "Robinson '48." *L'Umanità* 26 Feb. 1948.

— 1948b. "Io prete e la vecchia Zelinda." *Illustrazione italiana* 29-30 (1948): 128-30;138.

— 1949a. "Un buon compagno" *Il Gazzettino* 5 Feb. 1949.

— 1949b. "Robinson '48." *L'Unità*, 26 Feb 1949.

— 1949c. "Villon, buon compagno." *Giornale dell'Emilia* 5.270 30 Sep. 1949.

— 1949d. [Sandro Nedi]. "Fra Cronaca e Arcadia" *Giornale dell'Emilia* 10 Oct. 1949.

— 1950a. [Sandro Nedi]. "Una fasciatura ben fatta" *Il secolo XIX* 24 Feb. 1950.

— 1950b. "Joseph Conrad o dell'"Umanità"." *Il ponte* 6.5 (1950): 505-10.

— 1950c. "L'isola di Tusitala." *Paragone* 1.6 (1950): 35-9.

— 1950d. "Henry James (di società, di uomini e di fantasmi)." *Paragone*1.12 (1950) 13-21.

— 1951a. "T.E. Lawrence." *Paragone* 2.16 (1951) 72-6.

— 1951b. "Hemingway." *Paragone* 2.22 (1951) 77-9.

— 1952a. "Casa d'altri." *Botteghe Oscure* 10 (1952) 352-400.

— 1952b. "Saggio su Maupassant." *Il Raccoglitore* (Quindicinale delle Lettere e delle Arti della "Gazzetta di Parma") 26 Jun 1952.

— 1952c. "Saggio su Maupassant." *Nuova Gazzetta di Reggio* 161, 8 Jul. 1952.

— 1953a. *Casa d'altri.* Firenze: Sansoni, 1953.

— 1953b. "Canto d'amore del supplente Fleirbig." *Paragone* 40 (1953) 55.

— 1953c. "Le vie tortuose e la morte della persona." *Giovedì* 15 Oct. 1953.

— 1954. "Exile (a long story)" ["Casa d'altri (racconto lungo)"]. Trans. Bernard Wall. *Encounter* 5 (1954) 12-34.

— 1957. "Alla giornata." Ed. F.[rancesco] S.[quarcia]. *Palatina* 1.2 (1957) 5-8.

— 1958a. *Casa d'altri.* AA.VV., *Racconti italiani.* Ed. G. Carocci. Milano: Lerici, 1958. 313-62.

— 1958b. "Un minuto così." *Palatina* 2.6 (1958) 23-9.

— 1959a. *Des andern Haus* [*Casa d'altri*]. Trans. Iris Von Kashnitz. Wiesbaden: Im-Insel Verlag, 1959.

— 1959b. "*Penny Wirton e sua madre*, cap. IX." Ed. Alberto Bevilacqua. *La Fiera Letteraria* 21 (1959).

— 1959c. "Uno strano corteo per la città di Pictown." [Excerpt from *Penny Wirton e sua madre*]. *Lettere emiliane* 1 Nov 1959. 51-3.

— 1960a. *Nostro lunedì. Racconti, poesie, saggi.* Ed. Rodolfo Macchioni Jodi. Firenze: Vallecchi, 1960.

— 1960b. *Exile* [*Casa d'altri*]. Trans. Bernard Wall. AA. VV., *Stories of modern Italy.* Ed. Ben Johnson. New York: 1960. 450-503.

— 1960c. "O vecchio Barnaba Rag, Omero del sabato sera." *Palatina* 13 (1960) 30.

— 1960d. "Una morte più bella di un poema." *Palatina* 13 (1960) 31-33.

— 1960e. "Prefazione a 'Nostro lunedì.'" *Paragone* 11.124 (1960).

— 1960f. "Kipling senza trombe." *Il ponte* 16.7 (1960) 1107-12.

— 1968. "Alla giornata." AA. VV., *Narratori di Emilia e Romagna.* Eds. G. Raimondi and R. Bertacchini. Milano: Mursia, 1968. 305-9.

— 1976. *Essi pensano ad altro.* Milano: Garzanti, 1976.

— 1977a. *Il pinguino senza frac.* In Lenzi 1977a: 93-106.

— 1977b. *Cinque lettere ad Enrico Vallecchi.* In Lenzi 1977a: 109-14.

— 1978a. *Huis van anderen. Novelle* [*Casa d'altri. Racconto*]. Trans. J.H. Pötters Vos. Amsterdam: Meulenhoff, 1978.

— 1978b. *Penny Wirton e sua madre.* Ed. Rodolfo Macchioni Jodi. Illus. Alberto Manfredi. Torino: Einaudi, 1978.

— 1978c. *Il pinguino senza frac.* Limited edition. Illus. Alberto Manfredi. Reggio Emilia: Prandi, 1978.

— 1979. [Lettere ad Ada Gorini]. Lenzi 1979a, *passim.*

— 1980a. *Casa d'altri e altri racconti.* Torino: Einaudi, 1980.

— 1980b. [Lettere a Emilio Cecchi], Affinati 1980: 250-57.

— 1981a. "Un minuto così." AA. VV. *Antologia di "Palatina".* Ed. Paolo Lagazzi. Parma: La Pilotta, 1981. 57-63.

— 1981b. "Una morte più bella di un poema." AA. VV. *Antologia di "Palatina".* Ed. Paolo Lagazzi. Parma: La Pilotta, 1981. 165-8.

— 1981c. *Lettere di Silvio D'Arzo a Emilio Cecchi.* Ed. Eraldo Affinati. *Contributi* (Rivista della Biblioteca Municipale "A. Panizzi" di Reggio Emilia), 5.9 (1981): 65-82.

— 1981d. *Un inedito giovanile di Silvio D'Arzo: "L'uomo che camminava per le strade".* Ed. Anna Luce Lenzi. *Contributi* 5.9 (1981): 83-123.

— 1981e. *Penny Wirton en zijn moeder - De pinguin zonder rok* [*Penny Wirton e sua madre - Il pinguino senza frac*]. Trans. Klinkert Pötters Vos. Amsterdam: Meulenhoff, 1981.

— 1983a. *Casa d'altri.* AA. VV. *Racconti italiani del Novecento.* Ed. Enzo Siciliano. Milano: Mondadori, 1983. 1059-112.

— 1983b. *Il pinguino senza frac e Tobby in prigione.* Illus. Alberto Manfredi. Torino: Einaudi, 1983.

— 1983c. *Un nuovo inedito di D'Arzo: Un ragazzo d'altri tempi. Contributi* 7.13 (1983): 63-113.

— 1984. "[Silvio D'Arzo - Enrico Vallecchi]: Carteggio 1941-1951." Ed. Anna Luce Lenzi. Pref. Marino Biondi. *Contributi* 8.15-16 (1984).

— 1985. "Il pinguino senza frac." AA. VV. *La bottega dello stregone: Cent'anni di fiabe italiane.* Eds. Enrico Ghidetti and Leonardo Lattarulo. Roma: Editori Riuniti, 1985. 275-86.

— 1986. *Nostro lunedì di Ignoto del XX secolo.* Ed. Anna Luce Lenzi. Modena: Mucchi, 1986.

— 1987a. *Contea inglese: Saggi e corrispondenza.* Ed. Eraldo Affinati. Palermo: Sellerio, 1987.

— 1987b. "Vita da capra: [brano di *Casa d'altri*]." Bertacchini 1987: 300-01.

— 1988a. *All'insegna del Buon Corsiero.* Pref. Mario Spinella. Milano: La Vita Felice, 1988.

— 1988b. *Maison des autres: Récit* [*Casa d'altri: Racconto*]. Trans. Bernard Simeone. Pref. Attilio Bertolucci. Lagrasse: Verdier, 1988.

— 1989. *Sera sul fiume.* Reggio Emilia: Mavida, 1989.

— 1990a. [Ezio Comparoni]. *Aggiunte e correzioni all'A.I.S. per il centro 444.* Photostat reprint. of degree thesis. Ed. Ugo Bellocchi. Albinea: Centro Studi sul Dialetto Reggiano, 1990.

— 1990b. "*Una storia così* (capitolo II)." Includes essays by Anna Luce Lenzi and Paolo Lagazzi. *Idra* 1.2 (1990): 87-114.

— 1991. *Un minuto così.* AA. VV. *Novelle italiane: Il Novecento.* Ed. Gilberto Finzi. Milano: Garzanti, 1991. 589-598.

— 1992. *Des andern Haus. Erzälung* [*Casa d'altri. Racconto*]. Trans. Iris Schnebel-Kaschnitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
— 1992b. *Una storia così*. Lagazzi 1992: 105-36.
— 1993. *L'uomo che camminava per le strade: Racconti*. Ed. Daniele Garbuglia. Macerata: Quodlibet, 1993.
— 1994. *Un ragazzo d'altri tempi*. Firenze: Passigli, 1994.
— 1995a. *All'insegna del Buon Corsiero*. Introd. Enzo Turolla. Note on text by Anna Luce Lenzi. Milano: Adelphi, 1995.
— 1995b. *L'aria della sera e altri racconti*. Ed. Silvio Perella. Milano: Bompiani, 1995.
— 1995c. *Una storia così*. Reggio Emilia: Diabasis, 1995.
— 1995d. [Alcune pagine di] *Gec. Marka* (32) 1995.
— 1997. *Penny Wirton e sua madre*. Ed. Biagio Laprea. Milano: Einaudi Scuola, 1997.
— 1998a. *L'osteria*. Note on text by Anna Luce Lenzi. Macerata: Quodlibet, 1998.
— 1998b. *Maison des autres*, followed by *Un moment comme ça* [*Casa d'altri, Un minuto così*]. Trans. Bernard Simeone. Verdier, 1998.
— 1998c. *À l'enseigne du Bon Coursier* (*All'insegna del Buon Corsiero*). Trans. Bernard Simeone. Verdier, 1998.
— 1999. *Casa d'altri e altri racconti*. Ed. Eraldo Affinati. Torino: Einaudi, 1999.

2. Works on Silvio D'Arzo

For convenience and ease of consultation, works by more than one author will be classified under the Italian abbreviation AA. VV. ("autori vari").

AA.VV. 1982. *Silvio D'Arzo: Rassegna stampa 1943-1982*. Ed. Eraldo Affinati. Reggio Emilia: Biblioteca Municipale "A. Panizzi", 1982.
— 1984. *Silvio D'Arzo: Lo scrittore e la sua ombra*. Atti delle giornate di studio. Reggio Emilia, 29-30 Oct 1982. Firenze: Vallecchi, 1984.

— 1994. *Silvio D'Arzo: Uno pseudonimo per legittima difesa—Testimonianze e riflessioni*. Proceedings of the conference, "Pomeriggio Ezio Comparoni," Corte Tegge, 11 Mar. 1994. Introd. Ugo Bellocchi. N.p.: Bertani, 1994.

Acquarone, Nuccio 1954. "Ricordo di D'Arzo." *Gazzetta di Parma*. 15 May 1954.

Affinati, Eraldo 1980. "Lettere di Silvio D'Arzo a Emilio Cecchi." *FM* (Annali dell'Istituto di Filologia Moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma) 1-2 (1980): 249-57.
— 1981a. [Prefazione a] D'Arzo 1981c. 65-67.
— 1981b. "Sedici lettere di Silvio D'Arzo a Emilio Cecchi (I e II)" *Reggio Storia* 4.1 (1981): 37-39; 4.2 (1981): 64-65.
— 1982. [Premessa a] AA.VV. 1982. 1-4.
— 1984. *La critica darziana*. AA.VV. 1984. 73-97.
— 1986. "Ritratto dell'autore da ignoto." *Paese Sera* 25 Aug. 1986.
— 1987. "Introduzione." D'Arzo 1987a: 9-16.
— 1988. "L'opera letteraria di Silvio D'Arzo." Repetti 1988: 27-37.
— 1999. "Silvio D'Arzo: una vita in affitto". D'Arzo 1999: V-XXIII.

A.Ma. 1982. "Silvio D'Arzo 30 anni dopo." *Gazzetta di Parma* 30 Jan. 1982.

Amoruso, Vito 1961. "Silvio D'Arzo." *Nuova Corrente* 22 (1961) [poi Amoruso 1968].
— 1968. "Silvio D'Arzo." Amoruso *Le contraddizioni della realtà: La narrativa italiana degli anni '50 e '60*. Bari: Dedalo, 1968. 97-103 [Rpt. of Amoruso 1961].

Andries, Marc 1981. "Silvio D'Arzo: op zoek naar de eigen identiteit." *De Nieuwe Gazet* 13 Nov. 1981.

Anonimo 1952. "Silvio D'Arzo." *Paragone* 26 (1952): 80.
— 1953a. "Scartafaccio: Botteghe oscure." *Il Nuovo Corriere* 3 Jan. 1953.
— 1953b. "Silvio D'Arzo: Casa d'altri." *Gazzettino Sera* 24 Jun. 1953.

— 1953c. "Silvio D'Arzo: Casa d'altri." *Pomeriggio Bologna* 1 Jul. 1953.

— 1953d. [Untitled]. *Giornale dell'Emilia* 6 Jul. 1953.

— 1958. "Dopo 'Casa d'altri' non è venuto 'lunedì.'" *Il Tricolore* 19 Apr. 1958.

— 1959a. [Textual note] D'Arzo 1959c: 51.

— 1959b. "Casa d'altri presentata in forma di lettura scenica." *Avvenire d'Italia* 23 Dec. 1959.

— 1961a. "Nostro lunedì" *Ricerche* Feb. 1961.

— 1961b. [Review of] *NL. La settimana a Roma* 17 Mar. 1961.

— 1961c. [Review of] *NL. Corriere d'informazione* 18 Mar. 1961.

— 1974. "Silvio D'Arzo." AA.VV. *Dizionario generale degli autori italiani contemporanei.* Vol. 1. Firenze: Vallecchi, 1974. 393-394.

— 1978. "Inedito. Un grafico di Ezio Comparoni." *Il Giornale Nuovo* 17 May 1978.

— 1979. [Review of] D'Arzo 1978a. *Elzevier's Magazine* 11 Aug. 1979.

— 1981. "Solitudine e disperazione in uno sperduto paese degli Appennini." *Grazia* 5 Apr. 1981.

Anselmi, Gian Mario and Bertoni Alberto 1989. "L'Emilia e la Romagna." AA.VV. *Letteratura Italiana. Storia e geografia.* Vol. 3 (*L'età contemporanea*). Torino: Einaudi, 1989. 385-462; 441-444.

Azzali, Ferrante 1959. "L'estro di Ezio Comparoni," *Il Resto del Carlino* 7.301 (1959).

— 1976a. "Fantasmi a Reggio." AA.VV. *Luci e colori della nostra Reggio.* Photographs by Beppe Zagaglia. Modena: Artioli, 1976. 20-23.

— 1976b. "Sopra i tetti e oltre ancora." *Il Resto del Carlino* 9 Nov. 1976.

— 1978. "Come capire D'Arzo." *Il Resto del Carlino* 9 Mar. 1978.

— 1981. "L'"esule" Silvio D'Arzo (uno scrittore infelice e sconosciuto)" *Il Resto del Carlino* 21 Mar. 1981.

— 1982. "Quel solitario, ironico, disperato Silvio D'Arzo." *Il Resto del Carlino* 29 Oct. 1982.

Baccarani, Elisabetta 1996. "Silvio D'Arzo: la voce, il linguaggio." *Poetiche* (3) 1996: 71-88.

Baragiola Elsa Nerina 1955. "Aus dem Nachlaß eines Jungverstorbenen." *Volkshochschule* (Zürich). Mar.-Apr. 1955.
— 1961. "Silvio D'Arzo (1920-1952)." *Neue Zürchere Zeitung* 6 Aug. 1961.

Barazzoni, Renzo 1994. "Ezio Comparoni critico." AA.VV. 1994: 17-25.

Barberis, A. 1976. "Vino, violini e malinconia." *Corriere della Sera* 3 Oct. 1976.

Barberi Squarotti, Giorgio 1965. *La narrativa italiana del dopoguerra.* Bologna: Cappelli, 1965. 232-233.
— 1976. "Il tragico come guaito." *Sigma* n.s. (1-2) 1976. 315-362 [subsequently with the title "Il tragico nel romanzo," Barberi Squarotti 1978: 29-96].
— 1978. *Le sorti del "tragico": Il novecento italiano: romanzo e teatro.* Ravenna: Longo, 1978.

Barbolini, Roberto 1987. "'Contea inglese,' smaglianti saggi di Silvio D'Arzo." *Il Giornale* 29 Dec. 1987.
— 1988. "Il cammino della leggerezza." *Paragone (Letteratura)* 39.11 (1988): 96-100; 97-100.

Barigazzi, Corrado 1978. "Quando lo scrittore si nasconde." *TR - Canale 40 - Telereggio* 3 (Apr. 1978).

Barilli, Renato 1998. "D'Arzo, lo scrittore che conciliò Stracittà e Strapaese: All'osteria." *Corriere della Sera* 123.124 (27 May 1998): 36.

Bassani, Giorgio 1971. "Quaderno. Lettere d'amore smarrite." *Corriere della Sera* 14 Jul. 1971.

Bellocchi, Ugo 1990. "Ezio, compagno di una breve primavera." D'Arzo 1990a: ix-xv.
— 1994. "Lettera ad Ezio Comparoni." AA.VV. 1994: 7-11.

Bertacchini, Renato 1987. "Letteratura delle origini d'Italia: Storia e testi: Emilia Romagna." Brescia: La Scuola, 1987. 50 and 300.

Bertolucci, Attilio 1971. "Riproporre Silvio D'Arzo alle nuove generazioni." *Il Giorno.* 4 Aug. 1971.
— 1976. [Dustjacket commentary]. D'Arzo 1976.
— 1978. "Silvio D'Arzo: storie di milioni e promesse in carta da bollo." *La Repubblica.* 25 Feb. 1978.
— 1979. "Raccontare per salvarsi." Interview. Ed. Gigliola Giannini. *Panorama.* 9 Jan. 1979.
— 1982a. "Presentazione." Tedeschi 1982. 5-6.
— 1982b. "Lo scrittore e la sua ombra." *La Repubblica.* 28 Oct. 1982.
— 1988a. [Pref.] *Maison des autres.* French trans. of *Casa d'altri.* Ed. Bernard Simeone. Verdier, 1988.
— 1988b. "È tutto da scoprire." *Panorama.* 21 Feb. 1988.

Bertoncini, Giancarlo 1994. [Review] Lagazzi 1992. *Italianistica* 23.2-3 (1994): 589-591.

Bevilacqua, Alberto 1958. "Silvio D'Arzo." *La Fiera Letteraria.* 3 Aug. 1958.
— 1959. "Un personaggio simbolico." *La Fiera Letteraria.* 21 Jun. 1959.

Bevilacqua, Sandro 1961a. "Vita e opere di Silvio D'Arzo." *Il Popolo.* 16 Jul. 1961 [subsequently Bevilacqua 1961b].
— 1961b. "Vita e opere di Silvio D'Arzo." *Il Giornale di Brescia.* 22 Jul. 1961 [previously Bevilacqua 1961a].

Bianco, David 1998. "Con occhi d'orfano, nella Bassa piovosa: Ripescato un Silvio D'Arzo d'annata." *la talpa libri* (*il manifesto*). 23 Apr. 1998. v.

Binni, Walter 1943. "Letteratura contemporanea." *La Nuova Italia* 14 (1943): 70-73; 72-73.

Biondi, Marino 1984. "Silvio D'Arzo e il mito della provincia." AA.VV. 1984. 19-29 [subsequently Biondi 1985a].

— 1985a. "D'Arzo e il mito della provincia." *La provincia e la sua ombra: Uomini e luoghi del Novecento letterario.* Firenze: Vallecchi, 1985. [già Biondi 1984].

— 1985b. "Un dialogo di letteratura: lettere di amicizia e di editoria." D'Arzo-Vallecchi 1984. 7-21.

— 1989. "Silvio D'Arzo, iniziazione ed esilio di una biografia letteraria." AA.VV. *La letteratura dimenticata: Un itinerario critico nel Novecento italiano*. Genova, 14-15 Apr. 1989.

— 1992a. "Scrittura e identità: la vita letteraria di Silvio D'Arzo." AA.VV. *Prosa del Novecento. I quaderni del "Gioia,"* 3 (1992): 65-83. Piacenza: Liceo Classico "Melchiorre Gioia", 1992.

— 1992b. "Silvio D'Arzo, il nostro Pessoa." *La Nazione*, 31 Jan. 1992.

— 1993. "Scrittura e identità: la vita letteraria di Silvio D'Arzo." *Michelangelo* ns 22.3 (1993) 4-13.

Bo, Glottocrisio 1959. "La lettura di 'Casa d'altri' seguita con vivissimo interesse." *Gazzetta di Reggio* 24 Dec. 1959.

Boiardi, Franco 1994. "La ricchezza di averlo come insegnante." AA.VV. 1994: 27-31.

Bonfiglioli, Pietro 1958. "Silvio D'Arzo e il 'senso della società.'" *Palatina* 2.6 (1958) 3-22.

Bren 1982. "Una giusta valorizzazione dell'opera di Silvio D'Arzo." *L'Unità*. 31 Oct. 1982.

Briganti, Paolo 1984. "Le strutture narrative di 'Casa d'altri.' AA.VV. 1984: 129-149.

Bruschi, Saverio 1961. "Silvio D'Arzo." *Corriere della Sera* 18 Mar. 1961.

Cagnolati, Giorgio 1961. "Dal *Buon Corsiero* a *Casa d'altri.*" *Commento radicale* 2.3 (1961).

Calabrese, Stefano 1984. "Silvio D'Arzo e l'immaginario popolare." AA.VV. 1984: 151-167 [subsequently Calabrese 1992].
— 1992. "D'Arzo e il modello contiguo di R***." Calabrese *L'esilio del flâneur: La provincia di Delfini, Guanda e Zanfragnini*. Pisa: Pacini, 1992. 123-138.

Calcagno, Giorgio 1995. "D'Arzo, il piacere di nascondersi." "Tuttolibri." *La Stampa* 25 Feb. 1995. 4-5.

Cantini, Roberto 1976. [Review of] D'Arzo 1976. *Epoca* 6 Oct. 1976.

Carnero, Roberto 1998. "Una nuova *Osteria* per Silvio D'Arzo." *Il Ponte* 54.7 (1998) 145-147.
— 1999. "Il moderno disagio della diversità: *Essi pensano ad altro* di Silvio D'Arzo". *Il Ponte* 55.7-8 (1999) 148-162.

Castelli, Silvana 1978. "Un altro capolavoro di Silvio D'Arzo." *Avanti* 26 Feb. 1978.

Cavicchioni, Vittorio 1994. "Riserbo e favolismo di Ezio Comparoni." AA.VV. 1994: 33-39.

Cherchi, Grazia 1981. "Un capolavoro del (nostro) Novecento?" *Linus* 4 Apr. 1981: 132-133.

Chierici, Enrico 1984. "La poetica di un 'lettore' (Silvio D'Arzo critico letterario)." AA.VV. 1984: 65-72.

Citati, Pietro 1954. "D'Arzo und Cassola." *Neue Zürchere Zeitung*, 8 August 1954.
— 1961. "Scrisse un racconto perfetto e morì a trentadue anni." *Il Giorno* 31 Mar. 1961.
— 1995. "D'Arzo, angelo sparito in volo." *La Repubblica* 28 Mar. 1995: 34-35.

Colantuono, Arturo 1943. "D'Arzo, uno e due." *Temperamento* (newspaper of the GUF in Reggio Emilia) 2-3 (Apr.-May 1943).

Colli, Sandro 1995. "Un ricordo impossibile." D'Arzo 1995c (*Lettere per Ada*) 7-9.

Crovi, Raffaele 1954. "Ricordo di Silvio D'Arzo (Ezio Comparoni)" *La Libertà* 3.10 (1954).

Cucchi, Maurizio 1976a. "I passi strani di Silvio D'Arzo." *L'Unità* 6 Oct. 1976 [subsequently in Cucchi 1976b].
— 1976b. [Review of] D'Arzo 1976. *Bollettino Artigiano* Oct. 1976 [previously in Cucchi 1976a].

Degani, Giannino 1952a. "Ricordo di Silvio D'Arzo." *Emilia* (4) 1952.
— 1952b. "Ricordo di Silvio D'Arzo." *Il Raccoglitore* 26 Jun. 1952.
— 1953a. "Ricordo di Silvio D'Arzo." D'Arzo 1953a: 7-10.
— 1953b. "L'opera incompiuta di Ezio Comparoni." *La Verità* 28 Jun. 1953.
— 1958. "Un libro non scritto." *L'Unità* 24 Jul. 1958.
— 1960. "In memoria di Silvio D'Arzo." D'Arzo 1960a: 455-461.

Dias,W. 1943. "Scrittori moderni." *Corriere mercantile* 13 Jul. 1943.

Di Malta, Leda 1978. "In un romanzo per ragazzi il segreto della breve vita di Silvio D'Arzo." *Grazia* 2 Apr. 1978.
— 1981. "Solitudine e disperazione in uno sperduto paese degli Appennini." *Grazia* 5 Apr. 1981.

Donati, M. 1943. "Romanzi, viaggi e racconti." *Quadrivio* 18 Apr. 1943.

Dooren, F.V. 1981. "Zoon van een zadelmaker." *N.R.C. Handelsbald* 30 Oct. 1981.

Falqui, Enrico 1953. "Una strana storia." *Il Tempo* 27 Jun. 1953 [subsequently in Falqui 1954].
— 1954. "Una strana storia." Falqui, Enrico. *Novecento letterario italiano* . Vol. 4. Firenze: Vallecchi, 1954. 851-855 [previously in Falqui 1953].

Finzi, Gilberto 1976. "I fantasmi prediletti." *Il Giorno* 3 Nov. 1976.
— 1991. "Silvio D'Arzo." D'Arzo 1991: 589.

Fornaciari, Giulio 1961. "Tutto Silvio D'Arzo in splendida veste." *Gazzetta di Reggio* 11 May 1961.

Forti, Fiorenzo 1977. "Premessa." Lenzi 1977a: 5-7.

Frasnedi, Fabrizio 1993. "La voce e il senso" *Il Verri* Mar.-Jun. 1993.

Frattarolo, Renzo 1977. "Silvio D'Arzo (Ezio Comparoni)." Frattarolo, Renzo. "Bibliografia speciale della letteratura italiana." AA.VV. *Problemi e orientamenti critici di lingua e letteratura italiana: Notizie introduttive e sussidi bibliografici.* Part 2. 2nd edition enlarged and revised. Milano: Marzorati, 1977. 515-516.

F.T. 1953. "Casa d'altri." *Alto Adige* 30 Jun. 1953.

G.A.C. 1953. "Addio di uno scrittore." *Stella* 17 Jul. 1953.

Gallo, Niccolò 1952. [Scheda a] *Botteghe Oscure* 10 (1952): *Società* 8.4 (1952): 780-781 [subsequently in Gallo 1975].
— 1953. "L'ultima narrativa italiana" *Società* 9.3 (1953): 399-410: 406-407 [subsequently in Gallo 1975].
— 1975. *Scritti letterari.* Eds. Ottavio Cecchi, Cesare Garboli and Gian Carlo Roscioni. Milano: Il Polifilo, 1975. 58-59 and 69 [previously in Gallo 1952 and 1953].

Galloni, A. 1970. "Ricordo di Silvio D'Arzo." *Pagine aperte* Feb. 1970.

Garbuglia, Daniele 1993. "Nota." D'Arzo 1993: 189-190.

Gazzola Stacchini, Vanna 1980. "Letteratura e società fra il benessere e il malessere." AA.VV. *La letteratura italiana. Storia e testi.* Vol. 10.1. Bari: Laterza, 1980. 367-481; 406-407.

G.F. 1959. "*Casa d'altri* di Silvio D'Arzo presentata in forma di lettura scenica." *Avvenire d'Italia* 23 Dec. 1959.

Gianolio, Alfredo 1994a. "Il mito dell'isola in Silvio D'Arzo (da lettere di Giannino Degani e da testimonianze di amici reggiani)." AA.VV. 1994: 41-46.
— 1994b. "La ridefinizione critica di Silvio D'Arzo nelle tesi di laurea (1972-1986)." AA.VV. 1994: 49-65.
— 1994c. "Testimonianze di un amico. Il pittore Remo Tamagnini (Reggio Emilia, 17 May 1911 - 7 Jan. 1983)." AA.VV. 1994: 151-156.

Gibellini, Pietro, Gianni Oliva, and Giovanni Tesio 1989. "Lo spazio letterario: Storia e geografia della letteratura italiana." Brescia: La Scuola, 1989. 869.

Gigli, Lorenzo 1943. "Narratori d'oggi." *La Gazzetta del Popolo* 26 Jun. 1943.

— 1953. "Presenze." *La Gazzetta del Popolo* 25 Jul. 1953.

— 1961a. "Diorama letterario: Non succede mai niente." *La Gazzetta del Popolo* 31 May 1961.

— 1961b. "Nostro lunedì. Le opere di uno scrittore morto a trent'anni." *Corriere del Ticino* 24 Aug. 1961.

Giglioli, Ulisse 1994. "'Non si insegna quello che si sa... si insegna quello che si è...' (Indagine fra ex allievi di Ezio Comparoni)." AA.VV. 1994: 67-73.

Girolami, Patrizia 1993. "In *Casa d'altri* il romanzo dell''alterità' di Ezio Comparoni." *Michelangelo* ns 22.3 (1993): 20-23.

Giuliani, Alfredo 1984. "*Casa d'altri* e il povero dopoguerra." AA.VV. 1984: 7-17.

Golino, Enzo 1988. "Un Robinson della Bassa." *La Repubblica* 23 Mar. 1988.

Gorlier, Claudio 1953. "D'Arzo." *Paragone* 4. 48 (1953): 96-99.

Guerrieri, Osvaldo 1988. "I silenzi di D'Arzo diventano teatro." *La Stampa* 23 Mar. 1988.

Guidi, M. 1982. "D'Arzo, un 'provinciale' che riuscì ad emergere." *Il Resto del Carlino* 31 Oct. 1982.

H.d.J. 1979. [Review] D'Arzo 1978a. *Prozawerken de Lektuurgids* Jan. 1979.

Kéchichian, Patrick 1998. "Le miracle D'Arzo. Trois textes pour découvrir un libre génie de la littérature italienne." *Le Monde des Livres* 17 Apr. 1998.

Klinkert-Pötters Vos, J.H. 1972a. "Over Silvio D'Arzo en zijn 'Casa d'altri.'" *Litterair Paspoort"*, n. 258 (1972).
— 1972b. "Silvio D'Arzo: auteur die zich verstopte." *Het Vaderland* 25 Nov. 1972.

La Capria, Raffaele 1995. "Il mistero di D'Arzo. Una prosa in breve." *Corriere della Sera* 14 Sept. 1995: 33.

Lagazzi, Paolo 1976a. "Postfazione." D'Arzo 1976.
— 1976b. "Comparoni e l'altro." *Nuovi Argomenti* 51-52 (1976): 47-75 [subsequently in Lagazzi 1992: 15-43].
— 1982. "*Casa d'altri* o della suspense." *Gazzetta di Parma* 30 Jan. 1982.
— 1983. "Il breve tempo di Comparoni." *Reggio storia* 6.21.3 (1983): 53-57.
— 1986a. "Le ombre della città." *Malacoda* 6 (1986): 18-23 [subsequently in Lagazzi 1992: 45-53].
— 1986b. "Un narratore degli anni '40: Silvio D'Arzo." *Stazione di posta* 11-13(1986): 31-36 [subsequently in Lagazzi 1992: 73-83].
— 1987. "Maschere di paesaggi." *Nuovo Raccoglitore* 1987 [subsequently in Lagazzi 1992: 85-86].
— 1990. "La fiaba e il labirinto." D'Arzo 1990b: 103-114 [subsequently in Lagazzi 1992: 55-64].
— 1992. "Comparoni e 'l'altro': Sulle tracce di Silvio D'Arzo." Lagazzi, Paolo "Comparoni e 'l'altro': Sulle tracce di Silvio D'Arzo." Silvio D'Arzo. *Una storia così.* Reggio Emilia: Diabasis, 1992. 7-86.
— 1993. "Venture editoriali ed altro. D'Arzo nel carteggio Bertolucci-Degani." *Michelangelo* ns 22.3 (1993): 14-19.
— 1995. "Una piccola fiaba per Viviana (e per tutti i bambini)." D'Arzo 1995c: 7-8.

Landolfi, Idolina 1993. "Tandem D'Arzo-Lagazzi." *Il Ponte* 49.12 (1993): 1494-97.

Laurenzi, Carlo 1981. "*Casa d'altri.*" *Il Giornale* 15 Mar. 1981.

Landioni, Lando L.) 1994. "Silvio D'Arzo: uno pseudonimo per legittima difesa." AA.VV. 1994: 75-87.

Lavagetto, Mario 1961. "Silvio D'Arzo." *Paragone* 12.138 (1961): 52-58.

Lenzi, Anna Luce 1975. "Per un moderno (la formazione di Silvio D'Arzo)." *Studi e problemi di critica testuale* 11 (1975) 222-230.

— 1977a. *Silvio D'Arzo ("Una vita letteraria")*, con una premessa di Fiorenzo Forti, un inedito di Silvio D'Arzo e iconografia darziana. Reggio Emilia: Tipolitografia Emiliana, 1977.

— 1977b. "Per gli inediti di Silvio D'Arzo: *Penny Wirton e sua madre.*" *Studi e problemi di critica testuale* 15(1977): 187-199.

— 1977c. [Review of] Lagazzi 1976b. *Studi e problemi di critica testuale* 15 (1977): 242-245.

— 1979a. "Lettere di Silvio D'Arzo a Ada Gorini." *Nuovi Argomenti* 62 (1979): 10-23 [subsequently in Lenzi 1995].

— 1979b. [Review of] Macchioni Jodi 1979. *Studi e problemi di critica testuale* 19 (1979): 256-258.

— 1980a. "Traspare la tradizione reggiana dalla narrativa di Silvio D'Arzo." *Reggio Storia* 3.5 (1980): 51-53.

— 1980b. "Traspare la tradizione reggiana dalla narrativa di Silvio D'Arzo." *Reggio Storia* 3.6 (1980): 57-60.

— 1981a. [Pref.] D'Arzo 1981d: 83-94.

— 1981b. [Review of] D'Arzo 1980a. *Studi e problemi di critica testuale* 23 (1981): 232-234.

— 1981c. [Review of] Affinati 1981c. *Studi e problemi di critica testuale* 23 (1981): 262-263.

— 1982a. *Silvio D'Arzo, 1920-1952. Mostra documentaria (28 Oct.-31 Dec. 1982).* Ed. Anna Luce Lenzi. Reggio Emilia: Comune di Reggio Emilia - Biblioteca Municipale "A. Panizzi," 1982.

— 1982b. "Donate alla biblioteca le lettere di D'Arzo all'amico Canzio." *Gazzetta di Reggio* 14 Apr. 1982.
— 1984a. "Introduzione, Appunti d'aggiornamento bibliografico e Nota al testo." D'Arzo-Vallecchi 1984: 23-43.
— 1984b. "Silvio D'Arzo narratore per ragazzi." AA.VV. 1984: 51-64.
— 1986a. "Introduzione, Nota biografica, Nota bibliografica e Nota al testo." D'Arzo 1986: 13-54.
— 1986b. "Silvio D'Arzo, l'isola, il mondo." AA.VV. *Scrittori nei due ducati.* Montecchio Emilia: Comune di Montecchio Emilia, 1986. 3-25.
— 1990. "Una storia così: Silvio D'Arzo alla festa dell'infanzia." D'Arzo 1990b: 97-102.
— 1994. "A proposito di un'opera mancata: Un ragazzo d'altri tempi." AA.VV. 1994: 89-95.
— 1995a. "Lettere di Silvio D'Arzo a Ada Gorini." D'Arzo 1995c (*Lettere per Ada*): 35-43 [previously in Lenzi 1979a].
— 1995b. "Nota al testo." D'Arzo 1995a: 135-147.
— 1998. "Nota al testo." D'Arzo 1998a: 81-89.

L.G. 1980. "Un vivo ricordo di Silvio D'Arzo." *Il Giornale Nuovo* 23 Mar. 1980.

Lunetta, Mario 1981. "La colpa e, poi, la coazione." *Il Messaggero* 11 Mar. 1981.

Luti, Giorgio 1953. "Ricordo di Silvio D'Arzo." *Il Popolo* 17 Sept. 1953.

Macchioni Jodi, Rodolfo 1958. "D'Arzo e la conquista della realtà." *Il Ponte* 19.8-9 (1958): 1134-42.
— 1960a. "Introduzione a D'Arzo." D'Arzo 1960a: vii-xx [subsequently in Macchioni Jodi 1967].
— 1960b. "Postilla a due inediti di Silvio D'Arzo." *Palatina* 4.13 (1960): 33-35.
— 1960c. "Le opere complete di Silvio D'Arzo." *Il Ponte* 16.7 (1960): 1102-1106.
— 1960-1961. "L'opera completa di Silvio D'Arzo." *Le carte parlanti* 38-41(1960-61).

— 1961. "Silvio D'Arzo." *Provincia di Reggio Emilia* (Premio Provincia di Reggio Emilia 1960), Reggio Emilia, 1961.
— 1967. "Introduzione a D'Arzo." Macchioni Jodi, Rodolfo. *Scrittori e critici del Novecento*. Ravenna: Longo, 1967. 147-66 [previously in Macchioni Jodi 1960a].
— 1974. "Silvio D'Arzo." AA.VV. *Letteratura Italiana. I contemporanei*. Vol. 5. Milano: Marzorati, 1974. 1067-82 [subsequently in *Novecento*. Vol. 8. Milano: Marzorati, 1979. 7783-98].
— 1977a. "D'Arzo." *Paragone* 28.324 (1977): 107-112.
— 1977b. "Pinocchio e Penny Wirton: Il pinguino senza frac." *La Provincia di Reggio Emilia* 10 (1977).
— 1978. "Nota introduttiva." D'Arzo 1978b: v-viii.
— 1979. "Silvio D'Arzo narratore 'per ragazzi.'" *Il Ponte* 35.4 (1979): 471-80.
— 1983a. [Pref. to] D'Arzo 1983c: 63-73.
— 1983b. "D'Arzo o la finzione dell'immaginario." *Corriere del Ticino* 31 Mar. 1983.
— 1984. "D'Arzo critico letterario e collaboratore di riviste." AA.VV. (1984) 99-114.
— 1988. "Dolente magia di Silvio D'Arzo." Repetti 1988: 16-26.
— 1989. "Silvio D'Arzo. Mistero e magia di uno scrittore contemporaneo." *Cultura e scuola* 28.110 (1989): 21-28.

Macciocca, Gabriella 1990. "Silvio D'Arzo." AA.VV. *Letteratura italiana: Gli autori: Dizionario bio-bibliografico e Indici*. Vol. 1. (A-G). Torino: Einaudi, 1990. 659-60.

Magnani, Paolo 1982. "L'osservatorio di Piazza del Monte." *Reggio Storia* 5.3 (1982): 4-8.
— 1983. "La 'Gioconda' di D'Arzo." AA.VV. *Strenna 1983 del Pio Istituto Artigianelli*. Reggio Emilia: Pio Istituto Artigianelli, 1983. 35-37.
— 1994. "Il male oscuro di Ezio Comparoni. Lord Jim in Piazza del Monte." AA.VV. 1994: 97-104.

Manacorda, Giuliano 1961. "Uno scrittore scomparso. Le opere di D'Arzo." *Paese Sera* 25 Feb. 1961.

— 1977. *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1975.* Roma: Editori Riuniti, 1977. 357-358.

Manfredi, N. 1978. "Uno studio su Silvio D'Arzo e un racconto inedito." *Il Resto del Carlino* (Reggio Emilia), 22 Feb. 1978.

Manganelli, Giorgio 1981. "Torna a casa D'Arzo." *L'Europeo* 1 Jun. 1981.

Manicardi, Enrico 1994. "Ezio Comparoni da Reggio Emilia: nom de plume, Silvio D'Arzo." AA.VV. 1994: 107-113.

Manueli, Annamaria 1994. "'Una vita da un soldo.' Brevi cenni su Silvio D'Arzo, la povertà, la solitudine e l'amicizia." AA.VV. 1994: 115-124.

Marabini, Claudio 1981. "Ma com'è bella la casa d'altri." *Il Resto del Carlino* 21 Mar. 1981.

Marazzini, Claudio 1984. "Lingua e stile nell'opera di Silvio D'Arzo." AA.VV. 1984: 115-128.

Marchetti, Giuseppe 1981. "Vita da capra." *Gazzetta di Parma* 19 Feb. 1981.
— 1982a. "La maschera e il volto." *Gazzetta di Parma* 30 Jan. 1982.
— 1982b. "D'Arzo: un nome, una storia, un libro." *Gazzetta di Parma* 28 Aug. 1982.
— 1982c. "Silvio D'Arzo, l'ombra e la voce." *Gazzetta di Parma* 6 Nov. 1982.
— 1988. [Review of] D'Arzo 1988a. *Gazzetta di Parma* 1 Jun. 1988.

Marchetti, Giuseppe and Paolo Lagazzi 1982. "Silvio D'Arzo 30 anni dopo." *Gazzetta di Parma* 30 Jan. 1982.

Marcus, J. 1995. *New York Times Book Review* (1995) 42.

Martignoni, Clelia 1984. "Per l'elaborazione testuale e stilistica di *Casa d'altri*." AA.VV. 1984: 31-49.

Maseroli Bertolotti, Rossana 1994. "Il fantasma del padre nel malessere della poetica darziana." AA.VV. 1994: 127-135.

Mazzaperlini, Mario 1994. "Ricordo del professore Ezio Comparoni." AA.VV. 1994: 137-149.

M.N. 1978. "*Penny Wirton e sua madre*: un altro racconto di D'Arzo." *Il Resto del Carlino* 23 Mar. 1978.

Mondo, Lorenzo 1976. "Magia di D'Arzo." *La Stampa* 15 Oct. 1976.
— 1978. "I lunedì di D'Arzo." *La Stampa* 12 Apr. 1978.

Montale, Eugenio 1954. "Letture. Silvio D'Arzo." *Corriere della Sera* 10 Mar. 1954.

Montefoschi, P. 1982. "Lo scrittore e l'ombra." *Il Tempo* 5 Nov. 1982.

Morace, Aldo Maria 1980. "Per una lettura darziana: Penny Wirton e sua madre." *Tabella di Marcia* 1.0 (1980): 73-92 [subsequently in Morace 1984].
— 1984. "D'Arzo fra favola e coscienza del reale: *Penny Wirton e sua madre*." Morace, Aldo Maria. *Spettrografie narrative*. Roma: Herder, 1984. 3-19 [previously in Morace 1980].

Morini, Sergio 1954. "La storia di un paese ove non accadeva mai nulla." *L'Unità* 18 Feb. 1954.

Mosti, Augusto 1981. "Il 'gruppo dei dodici' nacque al bar della stazione." *Reggiostoria* 4.1 (1981): 40-42.

N.M. 1978a. "Uno studio su Silvio D'Arzo ed un suo racconto inedito." *Il Resto del Carlino* 22 Feb. 1978.
— 1978b. "*Penny Wirton e sua madre*: un altro racconto di D'Arzo." *Il Resto del Carlino* 23 Mar. 1978.

Nord, Max 1982. "Schitterend schrijver." *Parool Boeken* 12 Mar. 1982.

N.V. 1981. "Een onbekende Italiaan" *Laatste Nieuws* (Brussel), 27 Dec. 1981.

Orsenigo, Luca 1991. "Evento fatale e opaca continuità del vivere nell'opera di Silvio D'Arzo." *Campi immaginabili* 3 (1991): 127-137.

Osti, Jolanda 1961. "*Nostro lunedì*." *La Libertà* 25 Feb. 1961.

Pampaloni, Geno 1961. "Tutto Silvio D'Arzo." *L'Approdo* 715 (1961).
— 1969. "La nuova letteratura." AA.VV. *Storia della letteratura italiana*. Eds. Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Vol. 9. Milano: Garzanti, 1969. 749-879; 873.
— 1987. "Modelli ed esperienze della prosa contemporanea." AA.VV. *Storia della letteratura italiana*. Eds. Emilio Cecchi and Natalino Sapegno. *Il Novecento* (Vol. 9 tome 2). New edition revised, expanded and edited by Natalino Sapegno. Milano: Garzanti, 1987. 433-712: 625-26.

Paul, David 1953. "Whispering Gallery." *The Observer* 4 Jan. 1953.

Pedullà, Walter 1995. *La narrativa italiana contemporanea, 1940-1990*. Roma: Newton Compton, 1995: 29.

Perrella, Silvio 1995. "Silvio D'Arzo: un trasparentissimo mistero, Bibliografia e Cronologia." D'Arzo 1995b: vi-xxiv.

Picone, Generoso 1993. "Prefazione." Piersanti 1993a: 7-12; 11-12.

Piemontese, Felice 1981. "'Padre, mi posso uccidere?', chiede una vecchia al prete." *Paese Sera* 13 Mar. 1981.

Piersanti, Claudio 1993b. *Il Mattino* 16 Jul. 1993.
— 1994. [Review of] D'Arzo 1994. *La Rivista dei Libri* 7-8 (1994) 17-18.

Pontremoli, Giuseppe 1997. "Gli orizzonti inaspettati di Silvio D'Arzo." *Linea d'ombra* 15.128 (1997): 108-119.

Porzio, D. 1976. [Review of] D'Arzo 1976. *Panorama* 9 Nov. 1976.

Raboni, Giovanni 1976. "D'Arzo, 'caso' e leggenda." *Tuttolibri* 30 Oct. 1976.
— 1978. "Un D'Arzo tutto nuovo." *Tuttolibri* 11 Mar. 1978.
— 1979. "Racconti di D'Arzo." AA.VV. *Novecento* (*I Contemporanei: Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, ideazione e direzione di Gianni Grana). Vol. 8. Milano: Marzorati, 1979. 7798-99.
— 1982. "D'Arzo: un grande che veniva da un'altra cultura." *Tuttolibri* 30 Oct. 1982.

Rabotti, Corrado 1978a. "Inediti pregevoli di Silvio D'Arzo." *Il Giornale* 21 Feb. 1978.
— 1978b. "Libri illustrati." *Analisi* 15 Mar. 1978.

Regazzoni, Enrico 1995. "Tra donne, fumo e nebbia." *La Repubblica* 28 Mar. 1995: 34-35.

Roversi, Roberto 1982. "Ditta Anniversari, finalmente scopri qualcosa!" *L'Unità* 31 Oct. 1982.
— 1986. "Carteggio disperato tra Silvio D'Arzo e l'editore Vallecchi." *L'Unità* 19 Jan. 1986.

Salsi, Luciano 1982. "D'Arzo ha ritrovato le sue radici reggiane." *Gazzetta di Reggio* 31 Oct. 1982.

Scalia, Gianni 1995. "Solitari lunedì." D'Arzo 1995c (*Poesie*): 5-8.

Scansani, Sandro 1994. "Silvio D'Arzo, scrittore in una città d'altri." *Il Ponte* 50.11-12 (1994): 165-69.

Scrivano, Riccardo 1961. "Un anno di narrativa." *Il Ponte* 17.12 (1961): 1761-77; 1769.
— 1993. "La 'grazia' e le 'opere.' Metamorfosi di un modello: Bernanos, Lisi, D'Arzo, Pomilio." *Italianistica* 22.1-3(1993): 237-246 [previously in *Forum Italicum* (1993): 221-233].

Seroni, A. 1953. "La penna e la cetra." *La Sera* (Firenze) 1 Jul. 1953.

Serra, Luciano 1954. [Review of] D'Arzo 1953a. *Convivium* 1.1 (1954): 103-05.
— 1978a. "D'Arzo e la ricerca dell'identità." *La Provincia di Reggio Emilia* 4-5(1978) [subsequently in Serra 1978b].
— 1978b. "D'Arzo e la ricerca dell'identità." *Il Ponte* 10 (1978): 1288-90 [previously in Serra 1978a].
— 1982a. "Proposte per una lettura di Silvio D'Arzo." *Reggio Storia* 5.3.17 (1982): 9-11.
— 1982b. "Proposte per una lettura di Silvio D'Arzo." *Reggio Storia* 5.4.18 (1982): 13-15.

Siciliano, Enzo 1976. "Quando a mungere c'è Mozart." *Il Tempo* 10 Oct. 1976.
— 1978. "Dov'è il segreto di Silvio D'Arzo." *Corriere della Sera* 26 Feb. 1978.
— 1981. "Se il mondo diventa una *Casa d'altri*." *Corriere della Sera* 18 May 1981 [subsequently in Siciliano 1983].
— 1982. "Un sognatore che si è buttato nella realtà." *Corriere della Sera* 23 Oct. 1982.

— 1983. "*Casa d'altri.*" Enzo Siciliano. *La bohème del mare: Dieci anni di letteratura, 1972-1982*. Milano: Mondadori, 1983. 273-277 [previously in Siciliano 1981].
— 1988. "Una figura dolce e fiera." Repetti 1988: 39-43.

Sobrero, Ornella 1954. *Il Caffè* May 1954.

Soldateschi, Jole 1997. "Silvio D'Arzo." AA.VV. *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*. Eds. Enrico Ghidetti and Giorgio Luti. Roma: Editori Riuniti, 1997. 237-39.

Spinella, Mario 1988. "Il diavolo funambolo." D'Arzo 1988: 7-12.

Squarcia, Francesco 1953. "Tre scrittori reggiani. Varni, Lughi, D'Arzo." *Giovedì* 12 Feb. 1953.

Squassabia, Edda 1981. "Un parroco-intellettuale confessa la sua crisi." *L'Unità* 16 Apr. 1981.

Tedeschi, Pierparide 1982. *Una lettura del* Buon Corsiero*: Omaggio a Silvio D'Arzo.* Pref. Attilio Bertolucci. Parma: Il Foglio Volante, 1982.

Toscani, Claudio 1984. "Le fiabe di Silvio D'Arzo." *il belpaese* 4 (1980) 401-407.
— 1985. [Review of] D'Arzo-Vallecchi 1985. *Otto/Novecento* 9.5-6 (1985): 239-40.
— 1986. "Silvio D'Arzo: L'isola, il tesoro." *Uomini e libri* 22.108-109 (1986): 56-61.
— 1988. [Review of] D'Arzo 1986. *Otto/Novecento* 12.2 (1988): 228-229.
— 1994. [Review of] Lagazzi 1992. *Otto/Novecento* 18.1 (1994): 240-241.

Trevi, Emanuele 1995. "Le avventure terrene di Silvio D'Arzo." *Nuovi Argomenti* 4th ser. 5 (1995): 116-118.

Tumiati, Gaetano 1994. "I decasillabi di Silvio D'Arzo." AA.VV. 1994: 159-164.

Turolla, Enzo 1995. "Premessa." D'Arzo 1995a: 9-17.

Tuscano, Pasquale 1979. "Ritorno di D'Arzo." *Italianistica* 8.1 (1979): 198-201.

Valeriani, Romano 1961. "È apparsa nelle librerie l''opera omnia' di Silvio D'Arzo." *L'Unità* 21 Feb. 1961.

Van Dooren, Frans 1981. "Zoon van een zadelmaker." *Handelsbled* (Amsterdam) 30 Oct. 1981.

Vanneste, Alex 1979. "Dit leven verlaten." *De Standaard* (Brussel) 2 Mar. 1979.

Veronesi, Maria Antonietta 1994a. "Silvio D'Arzo nel ricordo di Werther Cadoppi." AA.VV. 1994: 165-183.
— 1994b. "'Il pinguino senza frac.' Commento 'da un soldo.'" AA.VV. 1994: 185-188.

Vettori, Vittorio 1961. "D'Arzo come Pavese." *Rassegna di cultura e vita scolastica* 15.2 28 Feb. 1961.
— 1969. *Storia letteraria della civiltà italiana.* Pisa: Giardini, 1969.

Villa, Carlo 1976. "Uno studente va in città." *Paese Sera* 15 Oct. 1976.

Volpini, Valerio 1961. "Novità di scrittori italiani." *Humanitas* 16.4 (1961): 353-360; 354-355.

Zanelli, Giannino 1954. "Silvio D'Arzo." *Carlino Sera* 10 May 1954.
— "Le opere di uno scrittore morto a trent'anni." *Corriere del Ticino* 24 Aug. 1961.

Zini, Alessandro 1984. *Il "caso" D'Arzo*, Como 1984.

4. Altri testi

AA.VV. 1987. *L'esistenzialismo. Una antologia degli scritti di Kirkegaard, Heidegger, Jaspers, Marcel, Sartre, Abbagnano.* Ed. Pietro Chiodi. Torino: Loescher, 1987.

Alvaro, Corrado 1969. *Gente in Aspromonte.* Milano: Garzanti, 1969.

Arfelli, Dante 1994. *I superflui.* Venezia: Marsilio, 1994.

Arpaia, Bruno 1994. *Il futuro in punta di piedi.* Roma: Donzelli, 1994.

Baldacci, Luigi 1978. *Introduzione, Cronologia, Note ai testi e Bibliografia.* Bontempelli 1978 ix-xliii, xlv-lii, 937-63 and 965-75.

Benjamin, Walter 1962. *Angelus Novus. Saggi e frammenti.* Trans. and introd. Renato Solmi. Torino: Einaudi, 1962.
— 1966. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.* Torino: Einaudi, 1966.

Bernanos, Georges 1996. *Diario di un curato di campagna.* Trans. Adriano Grande. Milano: Mondadori, 1996.

Bilenchi, Romano 1989. *Anna e Bruno e altri racconti.* Ed. Sergio Pautasso. Milano: Rizzoli, 1989.

Blanchot, Maurice 1975. *Lo spazio letterario.* Con un saggio di Jean Pfeiffer e una nota di Guido Neri. Torino: Einaudi, 1975.

Bo, Carlo 1991. "Prefazione." Landolfi 1991: v-xvii.

Bonetto, Giovanni 1987. "Presentazione." Coccioli 1987: v-xi.

Bono, Elena 1993. "Nicola Lisi, delicato enigma." Lisi 1993: 137-149.

Bonsanti, Alessandro 1962. *Racconti lontani.* Milano: Mondadori, 1962.

Bontempelli, Massimo 1978. *Opere scelte.* Ed. Luigi Baldacci. Milano: Mondadori, 1978.

Bulgakov, Michail 1992. *Il maestro e Margherita.* Trans. Salvatore Arcella. Roma: Newton Compton, 1992.

Calvino, Italo 1964. *Il sentiero dei nidi di ragno.* Milano: Club degli Editori, 1964.
— 1989. *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millenio.* Milano: Garzanti, 1989.

Cassola, Carlo 1967. *Il taglio del bosco.* Torino: Einaudi, 1967.

Catalano, Gabriele 1987. *Guido Piovene.* Firenze: La Nuova Italia, 1987.

Cavani, Guido 1961. *Zebio Cotal.* Milano: Feltrinelli, 1961.

Cecchi, Emilio. *Scrittori inglesi e americani.* Firenze, Sansoni.

Coccioli, Carlo 1987. *Il cielo e la terra.* Milano: Mondadori, 1987.

Colombi Guidotti, Mario 1992. *All'inizio dell'estate.* Parma: Guanda, 1992.

Conrad, Joseph 1973. *Heart of Darkness.* London: Penguin, 1973.

Conti, Guido 1995. *Della pianura e del sangue.* Rimini: Guaraldi, 1995.

— 1996. *Sotto la terra il cielo.* Rimini: Guaraldi, 1996.
— 1998. *Il coccodrillo sull'altare.* Parma: Guanda, 1998.

Contini, Gianfranco 1968. *Letteratura dell'Italia Unita: 1861-1968.* Firenze: Sansoni, 1968.

De Carlo, Andrea 1995. *Macno.* Milano: Bompiani, 1995.

Delfini, Antonio 1956. *Il ricordo della Basca.* Pisa: Nistri-Lischi, 1956.

Dombroski, Robert 1996. "The Rise and Fall of Fascism (1910-1945)." AA.VV. *The Cambridge History of Italian Literature.* Eds. Peter Brand and Lino Pertile. Cambridge: Cambridge UP, 1996: 491-530.

Fenoglio, Beppe 1954. *La malora.* Torino: Einaudi, 1954.
— 1990. *Una questione privata. I ventitré giorni della città di Alba.* Torino: Einaudi, 1990.

Ferracuti, Angelo 1999. *Attenti al cane.* Parma: Guanda, 1999.

Ferroni, Giulio 1991. *Storia della letteratura italiana. Il Novecento.* Milano: Einaudi Scuola, 1991.

Finzi, Gilberto 1991. "Introduzione." AA.VV. *Novelle italiane: Il Novecento.* Ed. Gilberto Finzi. Milano: Garzanti, 1991: vii-xix.

Genet, Jean 1997. *Il funambolo.* Milano: Adelphi, 1997.

Giardina, A., G. Sabbatucci and V. Vidotto 1991. *Manuale di storia: 3: L'età contemporanea.* Bari: Laterza, 1991.

Giudice, Aldo and Giovanni Bruni 1988. *Problemi e scrittori della letteratura italiana: Novecento*. Vol. 3. Tome 2. Torino: Paravia, 1988.

Gramigna, Giuliano 1987. "Introduzione." Loria 1987: 7-12.

Guglielminetti, Marziano and Giuseppe Zaccaria 1988. *Cesare Pavese: Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana*. Firenze: Le Monnier, 1988.

Guglielmino, Salvatore 1988. *Guida al Novecento*. Milano: Principato, 1988.

Giglielmino, Salvatore and Hermann Grosser 1989. *Il sistema letterario: Novecento*. Vol. 4. Tome 2. Milano: Principato, 1989.

Jahier, Piero 1919. *Ragazzo*. Roma: Edizioni La Voce, 1919.

Landolfi, Tommaso 1991. *Opere*. Vol. 1. 1937-1959. Ed. Idolina Landolfi. Milano: Rizzoli, 1991.

Lermontov, Michail 1996. *Un eroe del nostro tempo*. Trans. Clara Terzi Pizzorno. Milano: Rizzoli, 1996.

Levi, Carlo 1945. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1945.

Lisi, Nicola 1993. *Diario di un parroco di campagna*. Genova: Le Mani, 1993.

Loria, Arturo 1986. *La scuola di ballo*. Firenze: Vallecchi, 1986.
— 1987. *La lezione di anatomia. Cinque racconti*. Milano: Lombardi, 1987.

Macchioni Jodi, Rodolfo 1982. "Cecchi prosatore fra gli Inglesi e 'La Ronda.'" *La Rassegna della Letteratura Italiana* 86.3 (1982): 429-46.

Masters, Edgar Lee 1981. *Spoon River Anthology*. Trans. Fernanda Pivano. Torino: Einaudi, 1981.

Mosti, Augusto 1991. "Giuseppe Zonta: un uomo, un maestro." AA.VV. *Strenna 1991*. Reggio Emilia: Pio Istituto Artigianelli, 1991.

Pancrazi, Pietro 1967. *Ragguagli di Parnaso*. Vol. 2. Milano-Napoli: Ricciardi, 1967.

Parise, Goffredo 1985. *Il ragazzo morto e le comete*. Milano. Mondadori, 1985.

Pasolini, Pier Paolo 1961. "Prefazione." Cavani 1961: 7-11.

Pavese, Cesare 1971. *La luna e i falò*. Torino: Einaudi, 1971.

Pentich, Graziana 1985. "Giannino Degani e la sua narrativa." *Contributi* 9.17 (1985): 157-165.

Picone, Generoso 1994. "Ipotesi critiche per la lettura di un'onda." Generoso Picone, Fulvio Panzeri and Massimo Raffaeli. *Paesaggi italiani*. Ed. Angelo Ferracuti. Ancona: Transeuropa, 1994: 15-65.

Piersanti, Claudio 1992. *Gli sguardi cattivi della gente*. Milano: Feltrinelli, 1992.
— 1993a. *Casa di nessuno*. Ripastransone (AP): Sestante, 1993.
— 1997. *Luisa e il silenzio*. Milano: Feltrinelli, 1997.

Piovene, Guido 1974. *Lettere di una novizia*. Milano: Bompiani, 1974.

Pirandello, Luigi 1958. *Maschere nude*. Vol. 2. Milano: Mondadori, 1958.

Pomilio, Mario 1978. *L'uccello nella cupola*. Milano: Rusconi, 1978.

Puppa, Paolo 1978. *Fantasmi contro giganti: Scena e immaginario in Pirandello.* Bologna: Patron, 1978.

Quarantotti Gambini, Pier Antonio 1976. *L'onda dell'incrociatore.* Torino: Einaudi, 1976.

Reale, Giovanni and Dario Antiseri 1988. *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi.* Vol. 3. Brescia: La Scuola, 1988.

Repetti (Carlo) 1988. *Inverni,* Genova, Teatro di Genova Editore, 1988.

Salinari, Carlo 1960. *La questione del realismo.* Firenze: Parenti, 1960.

Saroyan, William 1965. *Che ve ne sembra dell'America.* Trans. Elio Vittorini. Milano: Mondadori, 1965.

Sciacca, Michele F. 1974. *Pirandello: "I giganti della montagna."* Stresa: Centro Internazionale di Studi Rosminiani, 1974.

Serra, Renato 1915. *Esame di coscienza di un letterato.* Eds. G. De Robertis and L. Ambrosini. Milano: Treves, 1915.

Siciliano, Enzo 1992. "Introduzione." Colombi Guidotti 1992: 7-11.

Simon, Pierre-Henri 1965. *La letteratura francese del '900 (1929-1950).* Bologna: Cappelli, 1965.

Spendel, Giovanna 1996. "Introduzione." Lermontov 1996: 5-13.

Spitzer, Leo 1954. *Critica stilistica e storia del linguaggio.* Bari: Laterza, 1954.

— 1963. "L''Aspasia' di Leopardi." *Cultura neolatina* 23.2-3 (1963): 113-45.

Tecchi, Bonaventura 1959. *Gli egoisti*. Milano: Bompiani, 1959.

Tondelli, Pier Vittorio 1991. *Camere separate*. Milano: Bompiani, 1991.

— 1993a. *L'abbandono*. Milano: Bompiani, 1993.

— 1993b. *Un weekend postmoderno*. Milano: Bompiani, 1993.

Villani, Pasquale 1990. *Trionfo e crollo del predominio europeo: XIX-XX Secolo*. Bologna: Il Mulino, 1990.

Vittorini, Elio 1974. *Le opere narrative*. Vol. 1. Ed. Maria Corti. Milano: Mondadori, 1974.

Zavattini, Cesare 1974. *Opere: Romanzi, diari, poesie*. Ed. Renato Barilli. Milano: Bompiani, 1974.