

Luciano CURREI

UN ALLER-RETOUR DANS L'ESPAGNE FRANQUISTE : ROMAN, REPORTAGE, THÉÂTRE, CINÉMA, BD AU SERVICE DU FASCISME ITALIEN (1936-1940)¹

Quand la guerre d'Espagne éclate, le fascisme italien est à son apogée. Le Duce a fondé son empire, grâce à la conquête de l'Éthiopie, en mai 1936. En février, le procès du groupe des antifascistes turinois devient presque une sorte de pierre tombale de la résistance interne à Mussolini. Le *fuoriuscismo*, l'exil, est depuis des années la seule voie pour les Italiens qui veulent s'opposer à la dictature. Il s'agit surtout d'une opposition passive, au moins jusqu'au début de la guerre civile espagnole, qui va devenir la première occasion concrète des antifascistes pour combattre le fascisme italien plus que le franquisme en tant que tel.

On peut même dire que les Italiens – qu'ils soient fascistes ou antifascistes – arrivent presque tous à envisager le franquisme à travers le fascisme de Mussolini et à lui superposer assez souvent ce dernier. Les explications sont nombreuses : le manque d'information, certes, mais aussi le manque d'identité du franquisme (au moins dans sa première phase), le large consensus recueilli par Mussolini à l'époque, en Italie comme à l'étranger, la leçon du fascisme italien (le dictateur, le parti unique, le salut romain, le corporatisme...) et le soutien de l'État du Vatican qui va appuyer tout de suite la croisade du Duce en faveur de la hiérarchie ecclésiastique espagnole afin d'entraîner le franquisme dans le sillage du totalitarisme chrétien de Pie XI (Achille Ratti, 1857 : 1922-1939) et Pie XII (Eugenio Pacelli, 1876 : 1939-1958). Aussi Francisco Franco, au début du conflit, se plaint de cette superposition mussolinienne, qui estompe la vision proprement franquiste de la guerre civile, même dans ses modalités et ses objectifs militaires : le Duce

¹ Cet essai est le développement d'une communication au Colloque international de Liège, *Visiones franquistas de la guerra civil española / Visions franquistes de la guerre civile espagnole*, qui s'est tenu à l'Université de Liège les 13 et 14 mars 2008.

qui débarque en Espagne comme chez lui, à la conquête des Baléares ou bien du détroit de Gibraltar.

Bref, dans l'imaginaire italien, à la fois politique et culturel, Franco devient une figure autonome plutôt vers la fin de la guerre civile et surtout dans les années quarante : dans la première moitié de cette décennie, en gardant sa neutralité dans la guerre mondiale (même si la *Division Azul* participe à la campagne de Russie), dans la seconde moitié, grâce au soutien des États-Unis, qui pensent à l'Espagne comme à un contrepoids à Staline et au pouvoir d'irradiation du communisme, en France et en Italie notamment.

Par conséquent, Franco, qui, auparavant, était assez méprisé, pour des raisons différentes, par la France et l'Angleterre d'un côté, par l'Italie et l'Allemagne de l'autre, devient la sentinelle de l'Ouest et d'une certaine chrétienté. De plus, en Italie, pendant la seconde moitié des années 40 et durant les deux décennies suivantes, la démocratie chrétienne, oscillant entre un procès de dramatisation et de ridiculisation, laisse s'ancrer dans l'opinion l'idée qu'une nouvelle révolution bolchevique menace la péninsule italienne.

Il suffit de penser à une boutade de *Il compagno Don Camillo*, un film de Luigi Comencini qui date de 1965, pour se rendre compte du rôle d'« opposant » que Franco joue longtemps dans l'imaginaire italien, même quand sa figure est tournée en ridicule. Peppone, bourgmestre communiste, veut jumeler Brescello avec un petit village de l'Union soviétique, qui lui a offert un tracteur, et Don Camillo se trouve, bien sûr, en désaccord : « Si nous étions à votre place, Monsieur le maire, et que le généralissime Franco nous offrait un taureau ou des castagnettes et que nous prétendions jumeler notre village avec Madrid, vous, qu'est-ce que vous feriez ? »

Ces quelques observations peuvent introduire mon essai et élucider le titre qui parle, elliptiquement, d'un aller-retour dans l'Espagne franquiste et de roman, reportage, théâtre, cinéma, BD au service du fascisme italien (et non du franquisme). En même temps, elles ouvrent une perspective, en dépit de la stricte délimitation chronologique : un lustre, délimité par deux frontières temporelles, le début de la guerre civile et, pour l'Italie, celui de la Seconde Guerre mondiale. Après, les défaites italiennes, la crise du fascisme, la guerre civile d'Italie (1943-1945), la République changent à tel point l'horizon italien que les maisons d'édition rééditeront assez difficilement les romans, reportages, pièces de théâtre, bandes dessinées consacrés à la guerre civile espagnole et au service du fascisme.

Et il faut dire tout de suite que même durant ce lustre, 1936-1940, les textes auxquels nous ferons référence sont presque tous très modestes,

comme la plupart des maisons d'édition qui les publient, et qu'il s'agit presque toujours d'une propagande mal cachée, voire pas cachée du tout.

D'ailleurs, de l'autre côté de la barricade, les Italiens qui s'engagent contre les fascistes en Espagne, n'arrivent pas non plus à produire des textes d'un grand niveau créatif. À ce propos, Maurizio Serra suggère que la lutte se superpose à la sublimation littéraire¹.

Je commencerai par un texte qui date de 1936, un texte pas très connu, *La Spagna in fiamme*, *L'Espagne en flammes*, sous-titre : *Todo o nada*. Il devrait s'agir d'« une narration », si l'on croit ce que l'auteur, Paolo Sighinolfi, affirme dans une brève note bibliographique à la fin du volume, dans laquelle figurent les sources de son inspiration et de sa recherche : la *Spagna* (1873), *l'Espagne* d'Edmondo De Amicis, et certaines revues fascistes telles que *Gerarchia* et *Tempo di Mussolini*.

Certes, le titre est exotique et romanesque à la fois, grâce à l'Espagne deamericaine, bien sûr, et aux flammes, qui établissent un lien étroit avec une production paralittéraire et apocalyptique fort répandue entre le XIX^e et le XX^e siècle plutôt qu'avec un *reportage* moderne et averti comme celui de Mario Puccini, *Amore di Spagna*, *Taccuino di viaggio*, qui sort en 1938 mais dont l'*explicit* date de juin 1936. Bref, on peut penser à un *roman-péplum* du début du XX^e siècle, *Cartagine in fiamme* (1906), *Carthage en flammes* d'Emilio Salgari², plutôt qu'à la chronique hemingwayenne de la guerre civile espagnole rédigée entre 1937 et 1939 que nous lisons dans *By-line*³.

Cela dit, Sighinolfi ne vaut ni Salgari, ni De Amicis ; de ce dernier, il n'arrive même pas à garder le mimétisme exotique⁴. Dans ces pages, il y a

¹ Cf. Maurizio Serra, *L'esteta armato. Il Poeta-Condottiero nell'Europa degli anni trenta*. Bologna, Il Mulino, 1990, (pp. 121-146), p. 135.

² Cf. Luciano Curreri, *Il Fuoco, i Libri, la Storia. Saggio su Cartagine in fiamme (1906) di Emilio Salgari*, dans Emilio Salgari, *Cartagine in fiamme*, nell'edizione in rivista del 1906, a cura di Luciano Curreri. Roma, Quiritta, 2001, pp. 315-403. Voir aussi L. Curreri, *Il mito culturale di Cartagine nel primo Novecento tra letteratura e cinema*, dans *Cabiria & Cabiria*, a cura di Silvio Alovisio e Alberto Barbera. Milano – Torino, Il Castoro – Museo Nazionale del Cinema, 2006, (pp. 299-307), pp. 303-304 (et p. 306 pour les notes) : « Negli anni del consenso che sfuma col protrarsi della guerra di Spagna e la sconfitta di Guadalajara nel marzo 1937, che getta un'ombra anche sull'impero, *Scipione l'Africano* di Gallone, nell'estate di quell'anno, tra Roma e Venezia, vuole pure rincuorare gli animi. »

³ Ernest Hemingway, *By-line* (1967). Milano, Mondadori, « Oscar-Scrittori del Novecento », 1999, pp. 263-308.

⁴ Ce mimétisme, dont De Amicis est l'héritier, lui provient de Merimée et de Chateaubriand, de Custine et de Dumas, de Didier et de Sand, et surtout de Gautier et du *Voyage en Espagne* (1843), qui est encore le texte – le chef-d'œuvre – de référence. Cf. Edmondo De Amicis, *Spagna*. Firenze, Barbèra, 1873 et aujourd'hui Padova, Franco Muzzio Editore, 1993. On peut

plus d'Italie que d'Espagne ; et plus de fascisme que de franquisme. On n'arrive pas à compter les évocations de la « Patrie italienne » et de la « Mamma », du « Duce » et des « hommes en chemises noires ».

En outre, les flammes ne sont pas, comme dans l'œuvre d'Emilio Salgari, une fonction du *plot* et une façon de penser, de concevoir la littérature d'aventure et le romanesque historique. Il semble que les flammes de Paolo Sighinolfi restent collées à la couverture de son bouquin, édité par la « Casa per Edizioni popolari », qui en 1932 prend le relais de la maison d'édition Barion, créée en 1918 et destinée à un certain succès pendant les années 20, surtout grâce à la publication de textes narratifs¹. La couverture montre les clochers et les édifices noirs d'une ville qui est dévorée par des flammes rouges. Ici, la couleur des flammes est surtout une couleur politique, comme le rouge de la pieuvre qui figure sur la couverture de *Voragine rossa*² – roman de Renzo Chiosso de 1937 – et qui ne lâche pas le gibet sur lequel Jésus-Christ fut mis à mort. Bref, les clochers, les églises, les maisons des pauvres fidèles, les chrétiens sont la proie des incendies allumés par les rouges, par les communistes, comme dans le cas du « mensonge extrême »

consulter, à ce sujet, Bianca Danna, *Dal taccuino alla lanterna magica. De Amicis repoter e scrittore di viaggi*. Firenze, Olschki, 2000, (pp. 29-62), p. 32, et Carlo Alberto Madrignani, *Una « favola » spagnola* dans Ed. De Amicis, *Manuel Menendez*. Palermo, Sellerio, 1991, pp. 9-33 ; il s'agit d'une nouvelle tirée de la deuxième édition augmentée des *Pagine sparse* (1874). Milano, Tipografia Editrice Lombarda, 1876. Cf. L. Curreri, *Le farfalle di Madrid. « L'antimonio », i narratori italiani e la guerra civile spagnola*. Roma, Bulzoni, 2007, p. 164 : « Gli itinerari di Sighinolfi, invece, fanno pensare a un orizzonte ideologico tipico finanche del comunicato stampa più che a un *reportage* o a un romanzo popolare. Lontana dall'esotismo ottocentesco, pagano più che cristiano, e dalla tensione apocalittica di un Salgari, *La spagna in fiamme* (1936) si avvicina allora a certe dubbie, sospette operazioni narrative della seconda metà degli anni Trenta – diffuse in ambito cattolico – come *Il Mediterraneo in fiamme* (1939) di Emilio Garro : “Per tal modo, col trionfo di Lepanto, sommersa la Mezzaluna, tornò a risplendere sulle acque del Mediterraneo la Croce, e, con la Croce, la Civiltà cristiana e latina dell’Italia e di Roma”. » Cf. Emilio Garro, *Il Mediterraneo in fiamme*. Torino, S.E.I., 1939, mais je cite d'après la deuxième édition, qui date de 1941, p. 370. Ce roman, d'ailleurs, est proche de l'horizon idéologique de *Il Mediterraneo* : « il periodico illustrato che svolge una grossolana sfacciata propaganda fascista e che offre, tra l'altro, didascalie bilingui, in italiano e in spagnolo, molte delle quali celebrano le vittorie fasciste in Spagna ». Cf., à ce propos, Giuditta Isotti Rosowsky, *Introduzione à Un’amicizia senza corpo. La corrispondenza Parisot-Savinio 1938-1952*. Palermo, Sellerio, 1999, (pp. 9-43), p. 19.

¹ Alberto Cadioli, Giuliano Vigni, *Storia dell'editoria italiana*. Milano, Editrice Bibliografica, 2004, (pp. 49-50), p. 50.

² *Abîme, gouffre, précipice*, dans un sens religieux. Cf. Renzo Chiosso, *Voragine rossa. Romanzo*. Disegni di Attilio. Alba, Istituto Missionario Pia Società S. Paolo, 1937.

de Guernica¹. Mais il ne s'agit pas de Guernica, dont le destin tragique ne s'est pas encore accompli dans l'histoire.

Il s'agit, très probablement, de Madrid. D'ailleurs, la structure du volume de Paolo Sighinolfi – qui date de 1936, répétons-le – cherche, depuis le début, l'épilogue de « *Madrid liberata !* ». Certes, pour nous, aujourd'hui, il s'agit d'une conclusion qui relève de la « science-fiction », mais à l'époque, beaucoup d'observateurs croyaient à la chute de la capitale et à la défaite immédiate de la République. En plus, certains journalistes portugais et anglais – presque en amplifiant un faux *reportage* écrit durant l'été 1936 par El Gringo-Elio Vittorini, où on glisse l'idée que l'Angleterre a payé la marche franquiste sur Madrid à travers le Portugal – rédigeaient déjà le récit de l'entrée victorieuse de l'armée nationaliste dans la capitale espagnole, à peu près avec les mots utilisés par Sighinolfi :

Madrid, stretta in un cerchio di fuoco, è caduta ! La tragica ora, che ha straziato la Spagna ed ha riempito di orrore il mondo, è sul finire.

I nazionali sono entrati a Madrid dopo l'esodo del governo rivoluzionario e dei suoi seguaci.

Finalmente, la grande battaglia per Madrid è stata vinta dalle truppe nazionali².

Au-delà de cet épilogue, ce qui frappe, c'est la volonté d'annoncer le début de la fin, en suggérant l'alliance éphémère entre les communistes soviétiques et les anarchistes, une alliance qui ne vise qu'à détruire l'Espagne et à allumer des incendies.

Su Madrid si sferra ancora l'odio diabolico dei caporioni sovietici, che, d'accordo con i dirigenti del movimento anarchico spagnolo, oggi al governo, vogliono ridurre la capitale madrilena a un mucchio di rovine e a un carnaio, prima di fuggire³.

¹ Bartolomé Bennassar, *Mensonges extrêmes : « L'incendie » de Guernica et le « fascisme » du POUM*, dans *La Guerre d'Espagne et ses lendemains*. Paris, Perrin, 2004 et « Tempus », 2006, (pp. 331-334), pp. 331-332.

² Paolo Sighinolfi, *Madrid liberata !*, dans *La Spagna in fiamme (Todo o nada)*. Sesto San Giovanni (Milano), Casa per Edizioni Popolari (A. Barion), 1936, (pp. 245-250), p. 247. Mais cf. B. Bennassar, *La Bataille de Madrid*, dans *La Guerre d'Espagne et ses lendemains, op. cit.*, (pp. 158-164), p. 158 : « Lorsque s'engage, à la fin du mois d'octobre 1936, la bataille de Madrid, l'initiative appartient aux troupes nationalistes. Les milices et les fragments de l'armée régulière qui se battent pour la République sont sur la défensive, et l'issue de la lutte paraît à la fois évidente et prochaine. [...] Le 19 octobre, Franco relance la marche sur la capitale. Presque tous les observateurs croient à l'imminence de sa chute, et certains correspondants de guerre portugais et anglo-saxons rédigent à l'avance les récits de "l'entrée victorieuse" des troupes franquistes ». Et Bennassar renvoie aussi à Paul Preston, *Franco. A Biography*. London, Harpers Collins Publishers, 1993.

³ P. Sighinolfi, *La Spagna in fiamme (Todo o nada)*, op. cit., p. 249.

Mais la structure de la *Spagna in fiamme* est fort intéressante surtout parce qu'elle enregistre la peur, le grand mythe et le rêve de l'Église et de la droite en 1936, en suivant et en soulignant trois lieux communs de l'imagination fasciste : la *Bufera sacrilega* (*Tempête sacrilège*) => l'*Alcazar* => *Madrid liberata*¹ ! Et il s'agit d'un parcours presque exemplaire, étant donné qu'il est centré sur le siège de l'*Alcazar*².

Ce parcours nous ramène à l'esprit du *plot* du film qui, en 1940, reçoit le prix du Festival de Venise, *L'assedio dell'Alcazar* de Augusto Genina³. Il s'agit d'un film qui superpose à l'épisode historique une histoire d'amour symbolique entre le capitaine de la forteresse de Tolède et une jeune femme de Madrid. Certes, il s'agit du procès en dramatisation auquel on s'attend, étant donné que le film de Genina rivalisait, au Festival, avec *Oltre l'amore* (*Au-delà de l'amour*) de Carmine Gallone – le metteur en scène de *Scipione l'Africano* – qui était l'autre grande production cinématographique en compétition. Ce film de Gallone était, lui aussi, consacré au couple de l'amour et de la patrie grâce à l'histoire de deux amoureux, la fille d'un noble romain de la moitié du XIX^e siècle et un franc-maçon, joués respectivement par Alida Valli et Amedeo Nazzari, deux grands acteurs.

Cela dit, l'histoire d'amour du siège de l'*Alcazar* est significative des rêves et des cauchemars de la droite : on y retrouve son souci de tracer une ligne idéale entre le siège de l'*Alcazar* et la capitale assiégée et son obsession de s'emparer de Madrid, qui sera rebaptisée, en perspective, du point de vue des rebelles, Madridgrad : « “Madridgrad” c'est le nom que donnaient à la ville regrettée ceux qui l'assiégeaient » et « c'est aussi le titre d'un célèbre roman de Francisco Camba »⁴.

¹ *Idem*, pp. 151-183, 211-234 et 245-250.

² Cf. à ce propos Pietro Caporilli, *L'assedio dell'Alcazar*. Prefazione del Protagonista Generale José Moscardò, 21 illustrazioni fuori testo. Roma, Unione Editoriale d'Italia, 1940 ; voir surtout les chapitres, *Il battesimo del fuoco*, pp. 57-65, et *L'inferno nel cerchio di ferro e di fuoco*, pp. 89-102. Dans la bibliographie de Pietro Caporilli, il y a aussi une *Spagna rossa*. Roma, Ardita, 1938. Entre la fin des années trente et le début des années quarante, beaucoup de textes de propagande – comme ceux de Valerio Pignatelli, *I cadetti dell'Alcazar. Romanzo*. Milano, Sonzogno, 1937 et de Alberto Bargellesi, *L'epopea dell'Alcazar*. Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1941 – reviennent sur l'*Alcazar*.

³ Cf. Corrado Di Vanna, *L'assedio dell'Alcazar. Un film de A. Genina*, dans *Revue belge du cinéma*, 17, 1986, pp. 49-52.

⁴ José Carlos Mainer, *Madridgrad ou le regard des autres*, dans *Madrid 1936-1939. Un peuple en résistance ou l'épopée ambiguë*, édité par Carlos Serrano. Paris, Autrement, « Mémoires », 1991, (pp. 102-122), pp. 115-116. Et dans ce même volume cf. Émile Temine, *Le Mythe et la Réalité*, pp. 20-30 ; du même auteur on peut voir aussi *Du réel au légendaire*, dans *La guerre d'Espagne commence*. Bruxelles, Complexe, 1986, pp. 101-140, et *La Guerre d'Espagne, un événement traumatique*. Bruxelles, Complexe, 1996.

Dans la même perspective, s'inscrit, à peu près, une pièce théâtrale de 1937, *Per la Croce. I cadetti dell'Alcazar*, écrite par Romeo Rivalta, acteur et fasciste avant-gardiste, qui met en scène un changement d'avis assez rapide et radical – plutôt qu'une prise de conscience – d'un soldat de la république, qui passe de l'autre côté, du côté des nationalistes, grâce à l'Église, à la Croix, à la Vierge.

Vai al diavolo tu, l'anarchia, la coscienza individuale, i diritti dell'uomo e il sol dell'avvenire. Basta ! Basta ! Ritorno al Credo e all'Ave Maria, mi ci trovo meglio !¹

La même chose se passe dans une bande dessinée de 1940, *Joselito fra i rossi* de Bivi, qui met en scène un gamin innocent cherchant à rallier son père au camp nationaliste. En effet, la propagande fasciste vise ici l'innocence du jeune homme comme la pièce théâtrale vise la virginité de Marie, la mère du Christ. La Vierge, par contre, a plus de succès que le Christ, qui se prête quand même, comme on sait, à des interprétations contradictoires.

« — Le Christ ? — C'est un anarchiste qui a réussi », lit-on dans *L'Espoir*². Et d'ailleurs, déjà dans les années vingt, Dos Passos considérait les anarchistes italiens comme les premiers chrétiens et il parlait de Sacco et Vanzetti avec un accent religieux qui peut nous surprendre mais qui s'accorde parfaitement avec la presse *liberal* et engagée de l'époque qui parle de « justice crucifiée »³.

Paolo Sighinolfi, Renzo Chiosso, Romeo Rivalta, Bivi, entre 1936 et 1940, semblent s'inscrire dans ce contexte historique et politique décrit déjà par Renzo De Felice, qui montrait la forte pression exercée par l'Église sur le Duce en faveur de Franco. La culture cléricale italienne est, à tous les niveaux hiérarchiques, impliquée dans l'engagement du fascisme italien dans la guerre civile espagnole. Et l'Église arrivera à faire en Espagne ce qu'elle n'arrivera pas à faire « chez elle », en Italie. Toute la presse catholique pousse Mussolini à entrer en guerre, à partir de l'*Osservatore romano*⁴, qui figure lui aussi, non pas par hasard, dans la note bibliographique de la *Spa-*

¹ Cf. Pietro Cavallo, *La guerra di Spagna nel teatro del ventennio fascista*, dans *La Spagna degli anni '30 di fronte all'Europa. Politica. Storia. Filosofia. Letteratura. Radio. Cinema. Teatro*, Atti del Convegno di Salerno, maggio 1998, a cura di Francesco Saverio Festa e Rosa Maria Grillo. Roma, Antonio Pellicani Editore, 2001, (pp. 419-460), p. 419.

² A. Malraux, *L'Espoir*. Paris, Gallimard, 1937 et «Folio», 1972 et 1989, p. 43.

³ Cf. John Dos Passos, *Davanti alla sedia elettrica. Come Sacco e Vanzetti furono americannizzati*, a cura di Piero Colacicchi. Caserta, Spartaco, 2005.

⁴ Renzo De Felice, *La politica fascista nelle sabbie mobili spagnole*, dans *Mussolini il duce. Lo stato totalitario 1936-1940*. Torino, Einaudi, 1981 et «Tascabili», 1996, (pp. 331-466), p. 376.

*gna in fiamme*¹. D'ailleurs, la production littéraire contemporaine de Sighinolfi confirme l'avis de l'historien: *Il cardinale Lambertini (Benedetto XIV)* et *Don Bosco : il salvatore di anime* sont édités tous les deux en 1935, juste l'année avant la publication de *l'Espagne en flammes*².

D'autre part, les années 30 et, tout particulièrement, l'année 1935, sont des années durant lesquelles, en Italie, comme en Espagne et en France, prend forme un procès de rivalité et d'osmose entre la politisation du religieux voulue par l'Église et la sacralisation de la politique exigée par les totalitarismes³.

En conclusion, on peut répéter que tandis que la propagande fasciste – pas trop brillante, ni au niveau littéraire, ni au niveau politique – essaie de se faire vision prophétique, en évoquant, en 1936, la chute de Madrid et la défaite de la République espagnole, l'histoire antifasciste qui se déroule de l'autre côté du front n'arrive pas non plus à sortir de la propagande ou de la censure pour traduire la guerre dans des textes similaires à *L'Espoir* (1937) ou à *Pour qui sonne le glas* (1940); des textes certes critiquables d'un point de vue strictement historiographique mais doués d'une force de pénétration qui manquera toujours aux romans au service du fascisme et aussi, dans les années qui nous intéressent ici, de l'anti-fascisme⁴.

¹ P. Sighinolfi, *La Spagna in fiamme (Todo o nada)*, op. cit., p. 251.

² Tous publiés par la maison d'édition Aurora. Cf. aussi E. Garro, *Cento anni fa : azioni sceniche sulla vita di Don Bosco e sul Natale*. Torino, S.E.I., 1941.

³ Cf. *Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Spagna, Francia)*, a cura di Daniele Menozzi e Renato Moro. Brescia, Morelliana, 2004, volume en trois parties, consacrées à *Autorità, Nazione et Unità*. Il faut lire, dans la première, Alfonso Botti, *La Chiesa di fronte a un regime autoritario. La dittatura di Primo de Rivera come «occasione perduta»*, pp. 75-123, dans la deuxième, Carmelo Adagio, *Una liturgia per una nazione cattolica. La Chiesa spagnola e le letture provvidenzialiste della dittatura (1923-1930)*, pp. 171-196, et dans la troisième, Renato Moro, *Il mito dell'impero in Italia fra universalismo cristiano e totalitarismo*, pp. 311-371.

⁴ Pour en savoir plus, par rapport à Vittorini, à *Conversazione in Sicilia* (1938-39) ou bien à Antonio Delfini, *Il ricordo della Basca* (1938), voir L. Curreri, *Le farfalle di Madrid. «L'antimoni», i narratori italiani e la guerra civile spagnola*. Roma, Bulzoni, 2007 (trad. esp.: *Mariposas de Madrid. Los narradores italianos y la guerra civil española*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, «Humanidades», 2009).