

LA RICEZIONE DELLA LETTERATURA ITALIANA NELLA SPAGNA ODIERNA (ALCUNE RIFLESSIONI CRITICHE)*

La storia dell'italianismo spagnolo è seminata di amari lamenti —cui fanno riscontro quelli emessi con altrettanta costanza dall'ispanismo italiano¹— sulla scarsità degli scambi culturali, sulla insufficienza (qualitativa e quantitativa) delle traduzioni, sulla conoscenza superficiale e deformata della realtà del paese «gemello». Valga come esempio il poco allegro bilancio che negli anni '30 Ezio Levi faceva della penetrazione della letteratura italiana nel mondo iberico:

L'eredità che le nuove generazioni della Spagna ricevevano dalle antecedenti, nella seconda metà del sec. XIX, era assai scarsa per quanto si riferisce alla letteratura italiana. Essa si limitava quasi esclusivamente alle versioni dei nostri compiute da Juan Nicasio Gallego e dal generale de la Pezuela².

* Testo della relazione presentata al Congresso internazionale su «Lingua e cultura italiana nell'Europa odierna» (Amsterdam, 20-24 ottobre, 1988).

1. Così Franco Meregalli parla della «macroscopica [...] ignoranza italiana per il cospicuo, ai nostri occhi, romanzo spagnolo [dell'ottocento] (pari al disinteresse spagnolo per il romanzo italiano contemporaneo, del resto)», in *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 62. Ma si vedano anche i recenti interventi su «Belfagor» di Maria Grazia Profeti (*Importare letteratura: Italia e Spagna*, n. 4, luglio 1986, pp. 365-379), che nelle scelte editoriali e nelle mediazioni culturali riscontra una intramontabile sopravvivenza degli stereotipi più mistificanti, e di Dario Puccini (*Un commento a Spagna-Italia letterarie*, n. 4, luglio 1987, pp. 476-480), che denuncia, nonché la mancanza di mediatori culturali di rilievo, il ricorso sempre più frequente da parte delle case editrici a «traduttori improvvisati». Il solo studio complessivo fatto in tempi recenti da uno spagnolo sui rapporti letterari fra l'Italia e la Spagna, ci risulta essere quello di J. Arce, *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, soprattutto per quel che riguarda il saggio introduttivo, pp. 13-29.

2. *Italia e paesi di lingue iberiche*, in AA.VV., *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886-1936)*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1937, pp. 81-96.

Un bilancio che, secondo lo studioso, le «nuove generazioni» non erano riuscite a correggere sostanzialmente:

Se ripercorriamo il lungo cammino —così concludeva infatti la sua rassegna—, ci accorgiamo subito che il lavoro più intenso, più continuo è stato quello dei traduttori. Ma con la traduzione non si esaurisce il compito di conquista di una letteratura, e soprattutto d'una letteratura aspra e tormentata com'è la nostra. Occorrono ben altri strumenti di lavoro, e ben più disciplinati ed affinati propositi³.

E vale la pena di notare come questa scoraggiante conclusione avesse alle spalle l'opera critica e divulgativa compiuta in precedenza dal cosmopolita Juan Valera⁴, e il magistero italianista di un filologo come Manuel Milà y Fontanals, autore, tra le altre cose, di un saggio *Sobre la influencia de la literatura italiana en la catalana* (1889), la cui eredità venne puntualmente raccolta da Marcelino Menéndez Pelayo, fautore della pubblicazione dei classici italiani nella *Biblioteca Clásica* dell'editore Hernando, e introduttore anche dei *Promessi sposi* e delle *Osservazioni sulla morale cattolica* dell'amato —anche se frainteso— Manzoni⁵; da Juan Luis Estelrich, curatore di una celebre *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*⁶, dal dantista Ramón d'Alos, titolare della cattedra di Letteratura italiana nell'Università di Barcellona, ed infine dal bibliofilo Eduart Toda i Güell, compilatore di una monumentale *Bibliografía Española de Italia*⁷—. Sforzi ai quali si erano aggiunti quelli di comparativisti come Arturo Farinelli, il cui *Italia e Spagna*, uscito nel 1929, restò a lungo il modello e la fonte di informazione imprescindibile per gli studiosi dell'italianismo spagnolo⁸.

Sicché, comparando i nostri tempi con quelli di Ezio Levi, viene da chiedersi se lo studioso italiano non fosse stato allora troppo esigente, poiché, riletta questa critica col senno del poi, l'epoca del comparativismo positivistico di un Farinelli e del filoitalianismo di figure tanto influenti quanto quelle del Milà y Fontanals e del Menéndez Pelayo, risvegliano in noi, anziché l'immagine di un panorama desertico, quella di una specie d'età dell'oro, non già nel senso della metodologia allora dominante, ormai improponibile e del tutto superata, bensì in quello del prestigio e l'autorevolezza di coloro che si erano impegnati nell'indispensabile opera di mediazione culturale, anzi, per il fatto che si trattasse proprio di un'opera di mediazione nel senso più stretto del termine, nella misura in cui la realtà letteraria italiana veniva introdotta non come un fatto specialistico a se stante o come un fenomeno esotico da «importare», ma, come una componente, per così dire naturale, della cultura spagnola.

3. *Ibid.*, p. 96.

4. Cfr. M. Azaña, *Valera en Italia: amores, política, literatura*, Madrid 1929, e F. Meregalli, «Valera e Leopardi», in *Revista de la Universidad de Oviedo*, IX, (1948), pp. 3-20.

5. Cfr. soprattutto M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, C.S.I.C., 1942-46, voll. I, IV, V, VI e VII; G. C. Rossi, «Menéndez Pelayo crítico y traductor de la poesía italiana del siglo XIX», in *Revista de Literatura*, XI, (1957), pp. 78-101, R. Palmieri, *Menéndez y Pelayo y la Cultura italiana*, in *Menéndez-Pelayismo*, Santander, I, 1944, pp. 211-222, e W. Th. Elwer, *Menéndez y Pelayo e l'Italia*, in *Italianische Literatur*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1969, pp. 221-231.

6. Palma de Mallorca 1889.

7. Escornalbou 1928 ss.

8. Ma l'elenco di altri illustri comparativisti come Bernardo Sanvisenti, Eugenio Mele, Cesare De Lollis, o, il «padre» di tutti, Benedetto Croce, sarebbe assai lungo.

Sorge però il dubbio se questo — che pare il modo più produttivo per appropriarsi una letteratura straniera — sia anche quello più idoneo per conoscerne l'alterità: tant'è vero che il rischio di fagocitazione sta alla base di tutto il comparativismo otto-novecentesco, per il quale Dante, Boccaccio e Petrarca venivano identificati coll'influsso da essi esercitato sui poeti castigliani e catalani dell'Umanesimo e del Rinascimento, e ridotti quindi a materiale integrativo della storia letteraria nazionale.

All'estremo opposto si situa l'assimilazione della cultura italiana come fenomeno «altro», in base dunque alle sue differenze più vistose, intese come i caratteri distintivi che la rendono universalmente riconoscibile, autonoma, diversa. Che è una strategia altrettanto viziata sebbene anche assai redditizia dal punto di vista delle sue possibilità di esportazione. E difatti un fenomeno come quello del dannunzianesimo, dilagante nei primi due decenni del secolo⁹, vide coesistere l'internazionalizzazione del prodotto (assimilabile al più raffinato decadentismo europeo) e i tratti spiccatamente latini e mediterranei (sensualità, romanità, eloquenza tribunizia) che i lettori stranieri tendevano a cogliervi come elementi inconfondibili della sua provenienza italiana¹⁰.

Ora, se teniamo presenti queste due possibili varianti dell'importazione culturale (oscillanti fra analogia e diversità, fra subordinazione e isolamento), potremo forse capire meglio perché in tempi più recenti l'Italia abbia trovato maggiori difficoltà ad attraversare le frontiere spagnole.

Infatti, già nel primo novecento, finita la voga dannunziana intorno agli anni '20 senza che il nascente pirandellismo riuscisse a produrre effetti ad essa paragonabili¹¹, la letteratura italiana perdette per il pubblico spagnolo la possibilità di venire identificata con uno stile, con un nome, con un gruppo, con un mito fondamentale. Ed è a questo proposito significativo che, nel riflusso antidannunziano degli anni '20 e '30, allorché i critici tentavano di offrire un'alternativa al mito appena tramontato, essi — come dimostra il campionario di esempi che qui sotto riproduco — si smarrissero in un troppo lungo elenco di nomi eterogenei (Fogazzaro, Verga, De Amicis, Gerace, Borgese, Ada Negri, la Neera, Panzini, ecc.) difficilmente riconducibili ad un denominatore comune e da cui invece quello di

9. Cfr. F. Fernández Murga, *Gabriele D'Annunzio e il mondo di lingua spagnola*, in AA.VV., *G. D'Annunzio nel primo centenario della nascita*, Centro di vita italiana, Roma 1963, pp. 1-18 e F. Merigalli, «D'Annunzio en España», in *Filologia Moderna*, 15-16 (1964), pp. 265-289.

10. «Ah! La belle chose que d'être italien, et survivant du XVI^e siècle», esclamava nel 1895 il visconte Eugène-Melchior de Vogüé in un articolo su d'Annunzio apparso sulla *Revue des deux mondes* col titolo, già di per sé significativo, *La renaissance latine: Gabriele D'Annunzio. Poèmes et romans* (gennaio 1895, pp. 187-206).

11. Che Pirandello, nonostante le conclamate affinità con Unamuno, abbia trovato nella Spagna degli anni '20 un' accoglienza tiepida e contrattata tra alcuni degli intellettuali più influenti del tempo, lo dimostrano gli articoli pubblicati da Ramiro de Maeztu nel 1924 (*El teatro nuevo, El arte de Pirandello y la crisis del teatro, El éxito de Pirandello y la crisis del teatro*, ora in *Las letras y la vida en la España de entreguerras*, Madrid 1958, pp. 96-121), il cui «sugo», sostanzialmente negativo, appare sintetizzato nella seguente frase: «El éxito de Pirandello entre los intelectuales — el grueso del público no entiende sus obras — no creo signifique otra cosa sino la crisis que el teatro atraviesa» (*ibid.*, p. 112), che nascevano da una posizione assai arretrata sul teatro come veicolo di verità «moralis». Più aggiornata invece la *Revista de occidente*, sulle cui pagine Fernando Vela pubblicò un intelligente recensione ai *Sei personaggi* (Tomo III, 1924, pp. 114-119).

Italo Svevo — forse il solo capace di rappresentare, nell'ambito della prosa, una rottura feconda col passato — restò del tutto assente o comunque privo di rilievo:

Circunstancias en ningún modo censurables — escribía ad esempio Leopoldo Alas «Clarín» in un artículo publicado su *El Heraldo de Madrid* nel 1898—, han hecho que D'Annunzio llame la atención en París, exclusivamente, con olvido de los demás escritores actuales de Italia [...].

Yo les daré a ustedes, por ejemplo, *Fedele*, de Fogazzaro, el delicadísimo Fogazzaro; o cualquier obra más reciente de este escritor simpático, sugestivo, sincero. O les daré versos del insigne Rapisardi, o de Neera, o de cualquier otro de los más modernos; o una novela de Verga, o de Caccianiga, o algo de Capuana; de Matilde Serao, la Pardo Bazán italiana, y *così discorrendo*, como dicen ellos.

Aquí — afirmava del canto suo Unanimo nel Prologo alla traduzione spagnola di *Los italianos de hoy* di R. Bagot, apparsa nel 1913—, como dice Bagot que en Inglaterra pasa, la literatura italiana parecía reducirse a D'Annunzio [...]. De los escritores que Bagot cita, fuera de Amicis, pues, merced a su libro sobre España, llegó a ser aquí apreciado, ni Carducci, ni Fogazzaro, ni Verga, ni Grazia Deledda, ni Ada Negri, ni Pascoli, ni Giacosa, ni Arturo Graf — y sólo cito los que Bagot cita — han tenido entre nosotros el público que merecen y el que tienen escritores franceses de mucha menor valía.

El período de D'Annunzio había ya pasado — sosteneva nel 1921 Blasco Ibáñez —; Giovanni Verga, el más genial de los novelistas italianos modernos y tal vez menos comprendido, se había callado desde algunos años antes [...]; Girolamo Rovetta daba fin al ciclo de sus potentes novelas sociales; con De Amicis y Fogazzaro desaparecían los últimos representantes célebres de la escuela manzoniana; Luigi Capuana, Federico De Roberto y Luigi Pirandello intentaban resucitar la gloriosa tradición literaria siciliana con un éxito relativo. No bastó la campaña futurista para mejorar la suerte material de la literatura italiana [...]. Pero poco a poco, se formó una hueste de novelistas jóvenes, que conquistaron la fama gradualmente y en estos momentos se encuentran en plena producción gloriosa. Cito sus nombres al azar, tal como vienen a mi memoria [...] Alfredo Panzini, Luciano Zuccoli, Guido de Verona, Adolfo Albertazzi, Antonio Beltramelli, Virgilio Brochi, Marino Moretti, Cosimo Giorgieri Conti, Ferdinando Paolieri y otros que no puedo recordar¹².

Cuando hace dos años preguntaba yo a Giuseppe Antonio Borgese por la joven literatura italiana — escribía infine Juan Chabás sulla *Revista de Occidente* nel 1926—, de la cual en vano había buscado pruebas, él acentuaba la nerviosidad de su gesto [...] y me contestaba pesimistamente que no tenía noticias de que en Italia existiese nada comparable al movimiento literario joven de Francia o de España por ejemplo. Hoy ese mismo pesimismo de Borgese, no podría mudarse en alegría y satisfacción, pero tampoco podría ser tan negativo. Aparte de Fracchia [...] y de todo el grupo de *La Fiera Letteraria*, otros escritores jóvenes han comenzado ya a destacarse [...]. Tales son, por caso, Conrado Alvaro, Orio Vergani, Virgilio Martini, Alessandro de Sthefani [sic], tan seguro valor del nuevo teatro italiano, Emilio Cecchi, dado a conocer recientemente en Francia por Benjamin Crémieux [...] y Giacomo Debenedetti [...].

12. *Alfredo Vanni* («Estudios literarios»), in *Obras Completas*, vol. III, Aguilar, Madrid, 1967, p. 1.756.

[...] Por el camino de la inmediata tradición italiana [estos escritores] sólo podían encontrar [...] algunos senderos abiertos: Pirandello, San Secondo —¡con cuantos «a pesar de!»— Bontempelli, Ardengo Soffici, el mismo Borgese, con *I vivi e i morti*, y aun con *Rubé*, y más desconocido, no sólo fuera sino en la propia Italia, Italo Svevo, a quien Crémieux dedicó en la *Fiera* la primavera pasada, un artículo que era casi la primera crítica comprensiva que de él había aparecido en su país.

Sarebbe assai complessa l'analisi delle cause che portarono allo sgretolarsi dell'immagine culturale italiana e non meno difficile lo stabilire un rapporto tra questo fatto e la fortuna negativa di Svevo nel nostro paese, una sfortuna strettamente legata sia allo sviluppo della narrativa novecentesca spagnola, più incline —specie negli anni '40 e '50— ai modi realistici dell'impegno sociale che alle analisi circostanziate di una coscienza perplessa, sia alla natura mitteleuropea, e quindi non identificabile come prodotto *Made in Italy*, dei problemi posti dal romanziere triestino¹³. Ma quello che ora ci interessa sottolineare è il rapporto diretto che sembra venire a stabilirsi tra la ricezione massiccia di una letteratura straniera ed i «colori forti» —cioè facilmente riconoscibili come segni di una identità diversa— dei suoi prodotti.

Tale rapporto appare infatti confermato dalle sorti della cultura italiana nella Spagna dei decenni centrali del secolo, dove il silenzio perplesso intorno alla letteratura post dannunziana, si rompe solo ad opera di due movimenti dai tratti molto marcati: l'Ermetismo prima ed il Neorealismo poi. Ed è importante notare come tra i poeti ermetici italiani non sia stato Montale (ritenuto troppo classico e quindi privo di un vero e proprio «marchio di fabbrica») ad avere il maggiore successo, bensì Ungaretti¹⁴, col suo verso corto e con i suoi vistosi spazi bianchi¹⁵, o Quasimodo, reso universalmente noto dal premio Nobel, ma anche facilmente assimilabile dai lettori in virtù delle sue capacità divulgative¹⁶. Mentre minori come Giovanni Papini —la cui fama italiana si prolungò da noi a causa, tra l'altro, delle affinità elettive che lo univano a certo cattolicesimo inquieto del franchismo— grandeggiarono a lungo nel panorama dell'editoria e della pubblicistica¹⁷.

Il che ci spinge pure a riflettere su altri fattori che intervengono nella ricezione delle letterature straniere, fattori, che sembrano moltiplicare, rispetto al mercato culturale autoctono, il carattere aleatorio, commerciale ed extra letterario dei

13. In questo senso vale la pena di ricordare che la prima traduzione della *Coscienza di Zeno*, pubblicata da Seix Barral (trad. di J. M. Velloso) nel 1956 (vale a dire tre anni dopo quella apparsa a Buenos Aires), inaugurasse la collana «Biblioteca Nueva», esplicitamente rivolta a un «público exigente y minoritario».

14. Così, mentre *Il dolore* di Ungaretti venne tradotto da Vintila Horia nel 1959, gli *Ossi di seppia* hanno dovuto attendere il 1973 (trad. di Francisco Ferrer Marín, Visor, Madrid). Nel 1954 José Angel Valente scriveva a proposito della recente visita di Eugenio Montale all'Istituto Italiano di Cultura di Madrid: «Tal vez... la figura del poeta italiano no resulte demasiado familiar para el lector español» (aprile-maggio, 1954).

15. Di Ungaretti si occupò spesso il periodico *Indice*, portavoce della cultura più avanzata del regime negli anni cinquanta (cfr. il numero del 15 novembre 1952, che in prima pagina pubblicava un articolo del poeta intitolato «El artista en la sociedad moderna»).

16. Le prime traduzioni del poeta, ad opera di Vintila Horia e Jesús López Pacheco, risalgono all'antologia *Poesía italiana contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1959.

17. Si pensi al *post scriptum* con cui l'autrice di un articolo sulla *Nueva literatura italiana*: «*Neorealismo*» si scusava di non aver accennato a Papini: «Está fuera de las tendencias pasajeras, y es de una importancia tal que merece estudio aparte» (*Indice*, luglio-agosto 1953, p. 6).

fenomeni che, specie nella società delle masse, condizionano la diffusione delle opere e delle correnti poetiche, e rendono ancora più acuto il divario tra le antipatie e le simpatie ideologiche o estetiche da un lato ed il valore oggettivo del prodotto dall'altro. Talché nella tavola delle assenze e delle presenze, la cultura spagnola dei nostri giorni, mentre pone ai margini alcuni fra i più grandi (Leopardi, Manzoni, Verga, Pascoli, Svevo o Gadda), tradotti quasi tutti, almeno in parte, ma poco letti, poco pensati e quasi mai citati, mantiene, seppure in stato di ibernazione, l'alone di gloria attorno al capo di D'Annunzio, e mette in primo piano scrittori minori quali De Amicis o l'arcifamoso Tomasi di Lampedusa.

Che nell'elenco delle ingiustizie poetiche non rientrino Moravia e Pavese¹⁸, forse i due classici contemporanei più tradotti, conosciuti ed apprezzati dai lettori odierni, con un certo vantaggio sul pure notissimo Pasolini, e una fama paragonabile a quella del meno «classico» Calvino, o leggermente inferiore alla notorietà di Leonardo Sciascia, al crescente successo di un Tabucchi o alla curiosità per i poeti delle ultime generazioni¹⁹, non smentisce la diagnosi, ma semmai la complica con altri fattori quali la «traducibilità» della scrittura (Moravia), l'auge internazionale di certi moduli artistici (la letteratura fantastica, la metaletteratura), la mediazione cinematografica delle opere (Moravia, Pasolini, Lampedusa, Bassani), il mito biografico degli autori (suicidio di Pavese, morte tragica di Pasolini), la leggibilità di certe strutture (romanzo giallo-inchiesta di Sciascia), e così via. Talché solo dopo aver messo al vaglio tutte le cause meno «nobili» o più contingenti e superficiali della fortuna letteraria (si pensi al *boom* mondiale del primo romanzo di Umberto Eco, le cui opere vengono ormai tradotte dall'editrice Lumen simultaneamente alla loro pubblicazione in Italia, e al rapporto di questo fatto con la crescente internazionalizzazione dei *best sellers*), sarà possibile individuare quelle che riguardano non solo la natura profonda del prodotto importato, ma anche quella dell'«orizzonte di attesa» della cultura che l'accoglie o lo rifiuta.

Posto così il problema, potremmo chiederci, entrando ormai nella più stretta attualità, quali siano i limiti e le prospettive della letteratura italiana nella Spagna democratica, «europea» ed aperta, ma pure massificata, consumistica e *snob*, dei nostri giorni.

Tentando di farne un'analisi il più spassionata possibile, mi sembra di poter dire che i due elementi più rilevanti del cambiamento subito dalla realtà spagnola in questo senso (la sempre maggiore apertura delle case editrici al mercato librario italiano e l'incremento degli italianisti nelle Università), hanno come risvolto negativo debolezze di fondo che tendono a neutralizzarne l'effetto salutare: mi

18. Pavese è infatti, insieme a Pasolini, tra i pochissimi scrittori italiani cui una rivista spagnola abbia dedicato un numero monografico (cfr. *Camp de l'arp*, n. 69, novembre, 1979). Ma è pure significativo che uno dei più noti fra i nostri nuovi narratori, Luis Mateo Díez, confessi apertamente l'ascendenza pavesiana del suo «provincialismo» letterario, o che un intellettuale come Jesús Aguirre — a lungo direttore della casa editrice Taurus — citi a memoria passi del *Mestiere di vivere* (cfr. l'articolo, *Venecia: ayer, ahora, siempre*, apparso su *El País*, 20 agosto 1988). D'altronde stupisce che nella *Historia de la Literatura Universal* (Barcelona, Planeta, 1971) la cui parte italiana è stata curata da José María Valverde, si trovi da ridire su Leopardi, Manzoni, Verga ed i poeti ermetici, mentre lo scrittore piemontese suscita invece il più vivo entusiasmo.

19. Si veda ad esempio la recente antologia *Catorce poetas italianos* a cura di Carlo Frabetti, Los Libros de la Frontera, Barcelona 1988, che fa seguito a quella di Antonio Colinas, *Poetas italianos contemporáneos*, Alfar, Editora Nacional, Madrid 1977.

riferisco soprattutto al vizio dell'improvvisazione, condiviso dall'editoria (più interessata ad importare in fretta e furia l'ultimo scrittore di moda²⁰ che a fornire gli strumenti per una adeguata operazione critica) e dalle Università, vittime imprevedibili dell'allargamento della domanda sociale di cultura.

A questi fattori dovremmo aggiungere quello che sottostà a tutti in modo più o meno larvato: voglio dire la mitografia che ciascun paese crea degli altri, volta per volta, una mitografia che tende ad essere funzionale e complementare (o per analogia o per antitesi) rispetto all'immagine che esso vuole creare di se medesimo.

In questo senso, oggi come oggi si assiste in Spagna alla sovrapposizione dei vecchi *cliché* tendenti a presentare l'Italia, da un lato, come il paese dell'arte, della musicalità e della bellezza²¹, e dall'altro, come l'eterno teatro della miseria meridionale e della comicità «napoletana», e un nuovo ma non meno insidioso stereotipo che punta a proiettare sul paese «gemello» i propri sogni tecnocratici della via «blanda» e postmoderna alla ricchezza (ho davanti a me un articolo apparso su *El País* nel 1987, dedicato a cantare le glorie del secondo «miracolo economico» italiano, il cui segreto starebbe non già «en una productividad sudorosa, sino en una imaginación calenturienta», cioè non già nella fabbricazione di prodotti solidi, bensì nella capacità di copiare altre copie abbellendole col soffio magico del *design*²²).

Questi e altri miti, in parte condivisi dagli italiani stessi continuamente spinti a loro volta dai *mass media* a non prendersi sul serio, a smorzare ogni accenno alla tragicità (e in questo senso la diffusione deformata del «pensiero debole» appare nonché funzionale a tale disengo, assai affine al vecchio motto dell'*Italia non facit saltus*)²³, a convivere pacificamente con la mafia, gli intrighi politici e le endemiche crisi di governo —sono forse il veicolo nascosto di tante scelte editoriali (basti pensare al tocco «postmoderno» dell'*operazione* pubblicitaria orchestrata

20. Si pensi ad una casa editrice come Anagramma, che ormai traduce i romanzi di Andrea de Carlo, Daniele Del Giudice o Aldo Busi simultaneamente alla loro comparsa in Italia.

21. Significativo a questo proposito l'articolo dell'antropologo Julio Caro Baroja, apparso il 6 agosto '88 sul giornale madrilen *ABC* col titolo *Italia, una melodía* ma anche quello già citato di Jesús Aguirre, apparso su *El País* il 20 agosto.

22. «Los japoneses —scrive Juan Cueto, che è l'autore dell'articolo in questione— elevaron la copia a categoría industrial, pero los italianos trasformaron en arte la copia de la copia... los italianos fueron los primeros en entender que en el mundo de hoy nada es nuevo, excepto en la forma que se coloca». Ma d'altronde, come afferma Robert Paris in una visione assai stimolante dell'*Italia fuori d'Italia*: «L'Italia è in questo momento il solo paese d'Europa, e forse persino del mondo, che giochi così scopertamente, per vendere i suoi prodotti, la carta della raffinatezza e della piccola differenza nacistica», in *Storia d'Italia*, vol. IV, tomo I, Torino, Einaudi, 1975, p. 794.

23. Sembra quanto mai lucida a questo proposito la seguente affermazione di Giulio Bollati: «La specificità italiana, quale è stata proposta dal Risorgimento e perfezionata in seguito, è proprio in questo sdoppiamento, che consente di essere eventualmente moderni senza rinunciare ai doni mitici dell'arretratezza, alla saggezza e nobiltà che vi sarebbero racchiuse; che non esclude l'avvento dell'industria, ma senza perdere i benefici d'un sistema di valori 'umani' legati all'economia agricola; che ci fa tanto più intelligenti del nuovo, quanto più restiamo legati al vecchio, ecc. I sottoprodotti destinati all'uso popolare saranno: che l'ingegno naturale trionfa del metodo, l'inventiva della preparazione, il cuore, l'impeto, il 'garibaldinismo' dell'organizzazione. L'approdo finale può anche essere l'illusione di essere per eccellenza la cultura mediatrice di tutte le altre, nel tempo e nello spazio, il ponte tra Oriente e Occidente, tra arcaicità e fantascienza», in AA.VV., *Storia d'Italia*, vol. I, *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1973, p. 1.015.

attorno al *Pendolo di Foucault*), e la chiave di lettura in cui il pubblico sprovveduto tende a tradurre molti dei libri che compra o dei film che vede.

Sicché, in questo contesto, la pubblicazione di un numero monografico dedicato alla letteratura italiana attuale dalla rivista madrileña *El Urogallo*²⁴, pur rappresentando una iniziativa incoraggiante e un sintomo evidente dell'interesse suscitato del *Made in Italy* negli ambienti culturali più aggiornati, appare viziata da un tono quasi frivolarmente celebrativo (e quindi larvatamente conformistico) tendente — nonostante qualche lieve accenno critico — a riprodurre in modo tautologico la strategia pubblicitaria dei grossi editori italiani, interessati a far passare scrittori come Busi o De Carlo, attraverso l'immagine commerciale di un'Italia spregiudicata, modernissima, giovane e «minimalista», dove l'impero della forma prevale sull'ormai tramontato criterio di «verità», mentre quella modernità viene smorzata (quando non falsata) da un'implicita e narcisistica autocompiacenza nel passato storico che la rende «eterna» (anzi eternamente «bella») e quindi anche, un po' morta. Un messaggio subliminalmente trasmesso dal troppo generoso *Elogio de los italianos* con cui si apre il numero dell'*Urogallo*, dove si leggono affermazioni come: «Ellos, los italianos, llevan aún en la sangre eso que sus antepasados ofrecieron al resto de la humanidad. Son hijos de los Medicis y de la calle [...] han aprendido — desde que el mundo es mundo — que las formas son el principio y la esencia de las cosas [...]. Es el verdadero sentido del tiempo que pasa para permanecer».

I rischi impliciti in una operazione del genere, i cui corifei sono —salve alcune eccezioni— pubblicitisti, editori ed operatori culturali *à la page*, potrebbero certamente venire controbilanciati dall'azione convergente o parallela di intellettuali capaci di offrire —dentro e fuori dai canali accademici— una visione critica, indipendente ed organica della realtà culturale italiana. Ma per fare ciò occorrerebbe prima di tutto che tali intellettuali esistessero, e poi che avessero a disposizione mezzi e canali adeguati per adempiere la loro missione: due condizioni che oggi come oggi sembrano poco realistiche in una Spagna dove al tramonto del comparativismo filoitaliano dei grandi ispanisti è subentrato —nonostante alcuni validi contributi isolati— un italianismo accademico dai tratti ancora non ben definiti, che resta, tuttora tendenzialmente chiuso nell'ambito ristretto dei dipartimenti universitari e delle riviste locali (per lo più legate ai vari Atenei e quindi a diffusione ridotta), privo com'è di spazio nelle grandi case editrici, le quali, occorre ribadire, puntano i loro sforzi sulle traduzioni (specie di narrativa contemporanea e in misura minore di classici affermati), a scapito degli studi critici.

Viste le cose in questa prospettiva, meno allegra di quanto si vorrebbe, anche se più mossa di quella esistente dieci o venti anni fa, il futuro della letteratura italiana nel nostro paese, si gioca tutto non solo sulla capacità che avremo di superare il divario (o il divorzio) tra i grossi mezzi di diffusione culturale e il mondo accademico degli specialisti, ma anche il vizio della improvvisazione e del provincialismo, insiti tanto nella massificazione dilagante della 'cultura quanto nella dispersione degli sforzi in seguito alle «autonomie» regionali, e si giocherà

24. *Literatura italiana de hoy*, marzo-aprile 1988.

infine sulla capacità di collegare di nuovo, anche se in modi affatto diversi, gli interessi dell'italianismo e quelli della migliore (e meno conformistica) *intelligentia* spagnola, rinunciando una volta per tutte all'importazione di stereotipi (reddiziosa a breve scadenza, ma dannosa a lungo andare) al fine di abbattere le frontiere culturali facendovi subentrare una visione il più impegnata possibile sul piano critico ed autocritico.

M.^a DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ