

# NAZIONALISMO, ORIENTALISMO, ALTERITÀ: LA SPAGNA E LA TEORIA ROMANTICA

Diego SAGLIA

Università di Parma

## I

Scrivere a proposito di un luogo, nararlo, catalogarlo, oppure tracciarlo sopra una mappa, raffigurarne l'aspetto tramite l'immagine, sono attività quotidiane ed usuali. I luoghi scritti, qualunque sia il tipo di testo che li contiene, se all'apparenza sembrano obiettivi perché razionalmente presentati da una carta o da un profilo descrittivo, sono i risultati di profonde rielaborazioni. Ogni luogo presente in un testo è il prodotto di una rappresentazione che impedisce l'identità fra spazio testuale e spazio reale. Quest'ultimo eccede per sua natura le nostre capacità di presentazione imparzialmente completa, obbligandoci, nell'impossibilità di totalizzare il luogo, a scriverlo compiendo delle scelte ed imponendogli una determinata prospettiva<sup>1</sup>.

Questo particolare atto di scrittura presuppone non solo il luogo stesso, oggetto primo dell'attenzione testuale, ma anche la nostra presenza in quanto soggetti che elaborano l'immagine. Lo stesso atto di osservare che precede il momento rappresentativo, non è mai imparziale: esso è già una ricreazione soggettiva dell'oggetto. Il luogo 'altro' parla quindi di noi stessi. Il modo in cui evochiamo il luogo rimane inscritto nel contesto culturale in cui ci troviamo ad agire<sup>2</sup>. Le rese testuali (letterarie e non) di città, paesaggi rurali, naturali o industriali, di nazioni intere, sono simili a specchi rivolti tanto verso l'oggetto descritto, quanto verso il soggetto agente, e le rispettive culture. Va da sé che la specularità cui si fa riferimento non è tanto un realismo oggettivo quanto una deformazione inevitabile.

Il saggio seguente vuole analizzare l'immagine della nazione spagnola e della sua cultura in alcuni testi teorici del romanticismo europeo, collegati dal comune influsso nella cultura occidentale di quegli anni oltre che dagli stretti rapporti che gli autori ebbero fra loro<sup>3</sup>. La Spagna come luogo scritto, modo ridotto a testo, ha un'importanza letteraria non solo in quanto oggetto di poesie o romanzi, ma anche per la funzio-

<sup>1</sup> Il problema della 'trascrizione' dei luoghi reali secondo determinati procedimenti retorici e discorsivi, è trattato in Trevor J. Barnes and James S. Duncan, *Writing Worlds. Discourse, Text & Metaphor in the Representation of Landscape*, London and New York, Routledge, 1992.

<sup>2</sup> Per un'analisi della costruzione dei luoghi, in particolare del paesaggio spagnolo, ad opera delle guide turistiche, cfr. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

<sup>3</sup> Benché nel titolo faccia riferimento ad una generica "teoria romantica", in questo studio mi occuperò solamente di alcune opere: *De l'Allemagne* (1810) di Madame de Staël, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1808) di A. W. Schlegel, *Geschichte der älteren und neueren Literatur* (1815) e *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813) di Simondon de Sismondi (tutte le citazioni da questi testi sono state tradotte in italiano). Questi importanti teorici della cultura romantica nelle opere citate fissano i margini di un discorso romantico sulla Spagna tramite un'analisi della sua letteratura. Il mio studio di dette opere non risulterà necessariamente il loro ordine cronologico. Non è infatti mia intenzione stabilire una rete di influenze, per quanto i rapporti di amicizia e conoscenza fra tutti questi autori fossero realmente stretti. Desidero invece individuare l'esistenza di un discorso sulla Spagna sorteso all'insistere dei testi per stabilirne la configurazione ed i funzionamenti al di là di una rigida successione diacronica.

ne che svolge nella teoria dell'epoca. Inoltre, poiché il concetto romantico di 'nazione' racchiude una complessità di aspetti geografici, storici e letterari, il 'luogo' viene a descrivere una più ampia categoria culturale. Il luogo romantico è il supplemento visibile di una herdiana anima del popolo. Si giustifica così il nostro uso di un significato esteso del luogo come entità in cui conformazione fisica e storia umana interagiscono indissolubilmente. Nel caso della Spagna romantica è un'intera cultura nazionale a venire sottoposta ad un'operazione di scrittura.

## II

L'ispanista Edgar Allison Peers apre la sua monumentale opera *A History of the Romantic Movement in Spain* (1940) con un capitolo dal titolo emblematico: "Gli antecedenti del movimento romantico". Lo scopo di questo capitolo è tracciare una narrazione delle origini del romanticismo spagnolo, della cui esistenza così come di quella di altri romanticismi meridionali gli studiosi non erano a quell'epoca assolutamente certi<sup>4</sup>. Peers disegna un lungo percorso di precedenti romantici che legittimerebbero il movimento ottocentesco, accumulando testi che vanno dal Medioevo sino alla fine del Settecento. La prospettiva di Peers sancisce così il ricorrere del discorso romantico lungo tutto l'arco delle lettere nazionali.

Il romanticismo spagnolo dunque esiste, ed in modo ben più radicale e profondo di quello di altre tradizioni letterarie, perché è lo stesso spirito della nazione spagnola ad essere romantico. "La Spagna: il romanticismo del Siglo de Oro"<sup>5</sup> è il titolo del primo paragrafo dell'intera opera. Per questo studioso la nazione iberica è inerentemente romantica perché tale forma di spiritualità si trova inscritta in ogni epoca della sua storia culturale, ed in modo adeguatamente probante nel periodo di massimo fulgore delle lettere nazionali: il *Siglo de Oro* di Lope, Cervantes e Calderón. Il romanticismo è eterno nell'arte spagnola, anzi "Non può morire perché è la voce stessa della razza"<sup>6</sup>. Questa celebrazione dello spirito spagnolo, in cui romanticismo, nazionalismo e senso della razza vengono a sovrapporsi, ha il proprio momento strutturante nella teoria romantica stessa. Sull'onda degli interessi antiquari volti alla riscoperta di un'arte 'primitiva' e 'gotica', un grande numero di nuovi testi viene ad aggiungersi alle poche opere castigliane conosciute in Europa nell'età dei Lumi<sup>7</sup>. La rivalutazione della

<sup>4</sup> Cfr. Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, 2 voll., Madrid, Gredos, 1973(2) (titolo originale: *A History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940), vol. 1, p. 21.

<sup>5</sup> Cfr. per l'intera problematica, Arturo Farinelli, *Il romanticismo nel mondo latino*, Torino, Bocca, 1927.

<sup>6</sup> Cfr. Edgar Allison Peers, cit., vol. 1, p. 21.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>8</sup> L'interesse verso il corpo poetico del *romancero* e del *cancionero* medievali si esprime in raccolte seminali come *Stimmen der Völker in Liedern* (1778) di Johann Gottfried Herder, mentre nella *Hamburgische Dramaturgie* (1767) di Lessing si trova una prima difesa del teatro aureo spagnolo. In ambito inglese, spiccano le *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) di Thomas Percy, precoce ispanista che successivamente progetta una nuova raccolta dal titolo *Ancient Songs, chiefly on Moorish subjects* (1775). La prima sistemazione storiografica delle lettere spagnole è il tomo IV della monumentale *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* di Friedrich Bouterwek. Quest'opera, apparsa nel 1804 in tedesco, fu tradotta in francese nel 1812, in inglese nel 1823 ed in spagnolo nel 1829. Ricco di dati di prima mano, il tomo IV favorì enormemente la diffusione della letteratura spagnola oltre ad essere un punto di riferimento fondamentale per i teorici romantici. Similmente, va ricordata l'opera di Johann Andreas Diez, *Geschichte der Spanischen Dichtkunst* (1769), traduzione di *Orígenes de la poesía castellana* (1754) di Luis José Velázquez.

Spagna inizia perciò dalla diversità della sua cultura, in special modo da ciò che pur essendo vicino alla comune civiltà medievale europea (la poesia narrativa orale, la ballata, l'epica), se ne allontana per via di quel misterioso ed affascinante contatto con la cultura araba durato più di sette secoli. Così la complessità e la diversità di un paese che per secoli ha elaborato una cultura ai margini delle strutture sociali, economiche e di pensiero dominanti in Europa s'impossessano dell'attenzione generale<sup>9</sup>.

La matrice araba e il sostrato moresco sono ad esempio fra i tratti qualificanti della differenza culturale iberica<sup>10</sup> qualità pervasive delle romanze popolari, imbevute secondo l'immaginazione romantica dei temi e dei colori dell'orienté. E' addirittura un luogo comune del periodo considerare i *romances*, ed in particolare quelli dedicati a temi 'di frontiera' come le guerre e gli amori fra cristiani e musulmani, opere originariamente arabe tradotte in castigliano. I mori di Spagna sono un "Popolo romantico" per Thomas Percy, il quale attribuisce al loro influsso l'originalità delle lettere spagnole<sup>11</sup>. Nelle lezioni che August Wilhelm Schlegel tiene nel marzo del 1808 a Vienna, l'unione delle due civiltà contribuisce all'interpretazione dell'arte drammatica spagnola e del suo 'genio nazionale'<sup>12</sup>. La fusione del mondo arabo con quello settentrionale dei Goti ha forgiato la lingua spagnola, dando origine alla mescolanza che ne anima la tradizione poetica. La cultura ispanica sorge da una triplice fonte: la "sublime ispirazione del Nord", "la dolce voluttà del Mezzogiorno" e la "splendida pompa dell'Oriente" (252). In particolare è proprio l'ardita immaginazione dell'Oriente a permettere alla lingua spagnola di differenziarsi dalle altre lingue nazionali. Fra le pieghe della lingua e nei monumenti letterari in cui essa si realizza, Schlegel individua le tracce di un herderiano *Volksgeist*. La bizzarra diversità della nazione iberica si trova interamente scritta nel suo patrimonio letterario: la letteratura come *monumento* dello spirito è in realtà in un popolo che racconta sé stesso e si tramanda al futuro. Monumentalità tanto più pregnante nel caso di una nazione come la Spagna che possiede in sommo grado "il genio dell'invenzione" (26).

Uno dei punti in cui si articola la sedicesima lezione, dedicata interamente al teatro spagnolo del Siglo de Oro, è esplicitamente intitolato "Influenza della storia del popolo spagnolo sopra la sua letteratura". La teorizzazione di August Schlegel dal luogo comune romantico per cui la lettura di un fatto letterario comporta comunque una più estesa riflessione culturale attraverso la stringa di corrispondenze che collegano popolo, nazione, lingua, letteratura, storia e geografia. Questo gioco di corrispondenze trova attuazione nell'omogeneità organica del mondo ispanico, ad esempio nel fatto che "La fantasia degli Spagnuoli, [è] così ardita come le loro gesta". (466).

La sezione dell'opera dedicata alle dramaturgie romantiche si apre con un confronto fra tradizione spagnola ed inglese, che per l'epoca corrispondono a Shakespea-

<sup>9</sup> Nel 1559 Filippo II proibisce ai suoi sudditi, sotto pena di morte, di recarsi a studiare senza autorizzazione all'estero, tranne che in Italia e Portogallo.

<sup>10</sup> La nazione spagnola "dimostra nel suo gusto un'origine in parte extra-europea" anche per Kant. Cfr. Immanuel Kant, *Antropologia pragmatica*, Bari, Laterza, 1969, p. 210.

<sup>11</sup> Cfr. l'appendice al terzo volume di Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, - edited with an Introduction by Henry B. Wheatley, 3 vols., New York, Dover Publications, 1966.

<sup>12</sup> Cfr. August Wilhelm Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, Genova, Il Melangolo, 1977 (tutte le successive citazioni vanno intese da questa edizione). Relativamente alla cultura spagnola, questa figura e quest'opera in particolare ebbero un influsso fondamentale sul primo aggregarsi del romanticismo. Più erudito e chiaro del fratello Friedrich, le sue teorie hanno un ruolo centrale nella polemica spagnola fra classicisti e romantici sostenuta da Mora e Böhl de Faber (1814).

re e Calderón, fra il sincretismo della varietà e del disordine di questi teatri e la solennità classica. Romantizzando la Spagna ed avvicinandola alla cultura inglese, August Schlegel la estrae dall'insieme delle culture mediterranee, spostandola su un terreno intermedio a metà fra il sud ed il nord. L'equidistanza culturale è favorita proprio dalla peculiarissima storia di questa nazione così come viene codificata dal romanticismo nel suo privilegiare i momenti genetici e di conseguenza la fase medievale. La civiltà spagnola del primo Ottocento è ancora narrata dalla sua letteratura e dalla sua lingua ed in esse è ancora possibile scorgere "la rozza schiettezza dei Goti" mescolarsi al "volò più ardito" della fantasia orientale (463). Ritornando dunque a quest'ultima componente, si può affermare che per August Schlegel essa è un dato qualificante e distintivo, benché la sua rilevanza non vada oltre a quella di un'apporto integrato al tutto omogeneo. La cultura orientale, dopo essere stata per lungo tempo un'antagonista della Spagna cristiana, terra in cui i guerrieri sono fra i poeti più grandi, alla fine è stata inglobata dalla nazione spagnola, dando così origine ad una realtà curiosamente eclettica e proprio per questo tanto più intimamente romantica. La Spagna e la sua cultura presentano tratti orientali anche per Friedrich Schlegel, il quale come il fratello individua negli aspetti formali dei testi letterari castigliani alcune caratteristiche innegabilmente arabe. Se per Wilhelm queste sono la "pompa" ed i giochi dello spirito, per Friedrich sono le immaginied i colori della poesia ad essere impregnate di un certo "splendore orientale".<sup>13</sup>

La fusione con gli arabi e l'inglobamento di una civiltà in un'altra, condizioni fondamentali della spiritualità ispanica, si trovano dunque inscritte nel testo letterario. August Schlegel individua nella realtà spagnola la realizzazione del sincretismo culturale proprio della civiltà moderna e romantica insieme. Così, se da un lato la Spagna viene fatta rientrare nella più amale realtà culturale, dall'altro la sua diversità 'orientale' viene europeizzata e sottomessa al principio organizzatore dell'identità nazionale. Infatti, per quanto la presenza araba sia interpretata da August Schlegel innanzitutto come arricchimento e contributo spirituali, non viene dimenticato il secolare conflitto della Reconquista che ha portato al modellamento della nazione e della sua cultura. Similmente, Madame de Staël mette in luce che "Le lunghe guerre con gli Arabi hanno rinforzato le abitudini militari e lo spirito intraprendente degli Spagnoli"<sup>14</sup>. Da una parte, l'Oriente è contenuto, anche solo a livello formale, nella civiltà spagnola, in tal modo curiosamente europea e non europea al contempo. Dall'altra, non viene meno la funzione storica dell'Oriente come antagonista, come *altro* minaccioso, che opponesi favorisce il formarsi dell'identità nazionale spagnola.

Il fattore nazionalistico è comunque implicito laddove August Wilhelm Schlegel rinviene il disegnarli di una spiritualità ispanica nell'unione di diversi apporti civilizzatori. Le lezioni del marzo 1808 non possono infatti ancora tenere pienamente conto del grande esempio di nazionalismo e senso patriottico dato dalla Spagna all'Europa con la rivolta all'occupazione francese scoppiata nel maggio di quell'anno. Il senti-

<sup>13</sup> Cfr. Friedrich Schlegel, *Storia della letteratura antica e moderna*, Torino, Paravia, 1974 (tutte le citazioni vanno riferite a questa edizione) p. 215.

<sup>14</sup> Cfr. Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 (traduzione mia), p. 45. Madame de Staël si trova a Vienna esattamente nel periodo (dicembre 1807-maggio 1808) in cui August Schlegel tiene il suo celebre corso di letteratura drammatica. L'amicizia fra i due personaggi inizia nel 1804, all'epoca del viaggio di Madame de Staël a Berlino. Lì fa la conoscenza di Schlegel convincendolo a recarsi a Coppet con lei come precettore dei suoi figli. Schlegel la seguirà, così come Sismondi, durante il lungo viaggio in Italia del 1804-1805.

mento nazionalista, la purezza dello spirito nazionale spagnoli assumono, al contrario, un ruolo di primo piano nella *Geschichte der alten und neuen Literatur* che Friedrich Schlegel compone nel 1812 e pubblica nel 1815<sup>15</sup>. Da quest'opera appare chiaro che la Spagna è ormai assunta a simbolo del concetto romantico di nazione e Schlegel non esita a radicalizzare tale contenuto nell'intera produzione spagnola.

Questa letteratura è dunque la più nazionale di tutte, perché per lungo tempo essa ha gelosamente conservato i valori del popolo iberico di religiosità, severità, onore. L'identità nazionale della Spagna è fra le prime a sorgere (assieme a quella inglese) grazie alle lunghe lotte con gli arabi: tutta la letteratura è almeno fino all'epoca di maggior splendore, il Siglo de Oro, un'interrotta serie di monumenti alla nazione. Nell'articolare i vari segmenti in cui è venuto elaborandosi il discorso sulla Spagna, Friedrich Schlegel evidenzia innanzitutto tale condizione suburbana della civiltà iberica:

Egli è però da osservarsi che la Spagna, come per la sua posizione geografica, non che per il suo particolare sviluppo politico per la sua costituzione e pe' suoi costumi, così anche per la sua cultura intellettuale e per la sua lingua, rimase separata dal resto d'Europa, vi esercitò pochissimi effetti. (188)

E la marginalità per Schlegel "ha contribuito al più pronto sviluppo dell'idioma" (188). A questo isolamento ai bordi della comunità civile occidentale, si aggiunge per contrasto la precocità con cui i generi moderni si affermano nella letteratura spagnola. Essa ha il primato nell'epica grazie al Cid che, composto se non nell'undicesimo secolo comunque molto prima delle crociate, attribuisce alla Spagna "una vera prerogativa sopra molte altre nazioni" (168). Alla precocità del senso eroico si unisce quindi il motivo nazionalistico, presentato come una energia attiva che spigionando dal popolo dà una forma specifica ed irripetibile alla lingua ed ai segni letterari. Il Cid è un monumento non solo per la sola sua antichità, ma proprio perché "Questa è la specie di poesia che opera più da vicino e colla più grande energia sul sentimento nazionale e sul carattere di popolo" (168). Il senso della nazione agisce con un duplice movimento, partendo dall'anima del popolo e tornando a confluire in essa. *L'arminius populi* plasma la scrittura, la quale a sua volta torna a plasmare il carattere nazionale secondo un ininterrotto cerchio di interazioni. Schlegel assume toni categorici nell'affermare che "Una sola memoria, come è quella del Cid, è più importante per una nazione che intiere sale di libri pieni di opere di sola [argutezza di] spirito senza soggetto nazionale". (168) Il nazionalismo letterario del Cid dimostra inoltre l'anticlassicismo della cultura ispanica, in cui l'imitazione degli antichi "mai guadagnò un influsso universale e dannoso, perchè il sentimento nazionale operava troppo vivamente e troppo possentemente". (223).

Egli trova nella marginalità ispanica l'asserzione della dottrina nazionale operante come una congenita forza naturale, più precocemente affermata che in qualsiasi altra tradizione letteraria. I tratti orientali sono presenti anche per Friedrich Schlegel il quale come il fratello si limita a indicarne la funzione di contributo alla curiosa diversità ispanica: "Anche gli arabi contribuirono ad arricchire la poesia spagnola". (215) E se

<sup>15</sup> Anche quest'opera, come quella del fratello, trae origine da un corso tenuto nella primavera del 1812. Ricordiamo che a quest'epoca Friedrich Schlegel si era già convertito al cattolicesimo (1808) ed era attivo propagandista della lotta nazionale del popolo tedesco contro Napoleone.

il Cid è intatto dal gusto orientale per il meraviglioso ed il fantastico, i *romances* di tema moresco sono pienamente orientali nello "spirito" e nel "colore" ed "hanno esercitato senza dubbio un decisivo effetto su tutta la susseguente poesia spagnuola". (216) I termini su cui il discorso di Schlegel organizza l'identità della Spagna sono la marginalità, la precocità, il senso nazionale, l'anticlassicismo ed un'organicità di sviluppo capace di rielaborare l'estraneità dell'apporto orientale. La sua lettura del complesso culturale spagnolo rispetta la transittività herderiana fra codice linguistico e struttura culturale, per cui una caratteristica della lingua spagnola si può ben dire appartenga "alla cultura nazionale della Spagna" (188). La rispondenza tra sistema linguistico e sistema culturale per Friedrich Schlegel si attua pienamente nell'opera di Calderón de la Barca, l'analisi dei cui lavori drammatici è il perno dell'intera trattazione della letteratura spagnola e riprende ed emblemizza gli aspetti diversi del discorso sulla Spagna. Questa nazione-cultura, e fra le due categorie il margine è sottilissimo, espone pienamente lo scambio fra spazio geografico e spazio spirituale: per Friedrich Schlegel non ci sono dubbi: "è questo il luogo [Orl] opportuno per determinare in generale la vera essenza del romanticismo" (236).

La teoria romantica va dunque ben oltre la semplice rivalutazione antiquaria della letteratura spagnola. Se nel Settecento si era originariamente interessati ad essa per puro medievalismo, ora la Spagna porta in sé uno dei principi fondamentali del nuovo ordine culturale, il nazionalismo. La romanticizzazione della Spagna è il prodotto di un capovolgimento dell'immagine illuministica di questo luogo/nazione. Paradossalmente, gli aspetti deprecati dal secolo precedente, in particolare la realtà suburbana della civiltà iberica, vengono rivalutati dai romantici e assunti a simbolo della modernità stessa. L'arretratezza, l'isolamento culturale, il permanere di aspetti medievali e feudali nella società, sono interpretati come segni tangibili del nazionalismo spagnolo, di una teoria della nazione che proprio in questo momento si va identificando.

Tuttavia, se teniamo presente che non solo una letteratura è qui interpretata come nazionalista e romantica, bensì un luogo, un popolo, un'intera cultura, è naturale chiedersi fino a che punto l'operazione di Schlegel sia un'interpretazione, oppure al contrario fino a che punto sia la velleitaria creazione di un 'luogo mentale' in cui teorie e principi trovino il proprio incontestabile referente. Nell'evidenziare i temi della continuità, della fedeltà alle tradizioni, dell'invariabilità dello spirito nazionale, egli si serve di un apparato ideologico che ha le sue radici nelle teorie politico-culturali di due figure contemporanee benché molto diverse: Edmund Burke e Johann Gottfried Herder. Essi parallelamente elaborano la visione romantico-organica della storia, cioè di un'energia naturale e sovrumana che forgia la natura dei popoli ed il loro sviluppo imprimendone le caratteristiche nelle istituzioni e nelle culture nazionali. Il corpus di idee da essi elaborato viene immediatamente assunto nel discorso politico dell'epoca teso a dimostrare l'esistenza di un organico e ricco senso nazionale. La Spagna della teoria romantica è quindi l'esempio perfetto della *prescription* burkeana: vale a dire dell'azione plasmatrice del passato e la tradizione propria di un popolo operano nel determinare la stabilità e la continuità di questi<sup>16</sup>. Herder, ancora più di Burke, ha poi avuto un influsso imponente a livello europeo nel delimitare il discorso

<sup>16</sup> I concetti dei *prescription* e tradizione sono esposti in *Reflections on the Revolution in France* (1790), dove Burke esprime anche il proprio rammarico per la fine degli ideali della cavalleria, che i romantici individueranno nella civiltà spagnola. Uno studio di quest'opera nel proprio contesto ideologico si trova in *Burke, Paine, Godwin, and the Revolution Controversy*, a cura di Marilyn Butler, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

nazionalista e nel dotarlo di schemi espressivi e di pensiero. Il suo ruolo è fondamentale nell'opera di chiarificazione del principio nazionale in base a contenuti storici, linguistici e "culturali". Nella visione organica ed evolutiva della nazione egli stabilisce i termini della transittività fra lingua = cultura = spirito nazionale. Come si è visto, è proprio su questa identità che la teoria romantica crea la propria Spagna ideale, una terra dove principi ed azioni convergono, dove i poeti più grandi sono guerrieri e la lingua parla del popolo ed al popolo<sup>17</sup>. Questa nazione contiene dunque il nucleo dell'Europa attuale e ne rappresenta un modello culturale. Essa è parte integrante e privilegiata del continente fatto di stati-nazione e tradizioni culturali private che andava sorgendo in Europa agli inizi dell'Ottocento, in piena era napoleonica.

Tramite un nuovo paradosso, la Spagna, nazione arretrata e quasi orientale ("La Spagna è ancora l'Oriente" scrive Hugo nella *Préface a Les Orientales*, 1829) incarna perfettamente il principio di nazionalità che la cultura post-rivoluzionaria sta elaborando. Essa è al tempo stesso profondamente europea e profondamente diversa. L'equilibrio che Friedrich e August Schlegel e Madame Staël creano fra questi due aspetti permette loro di inscrivere la diversità spagnola nella compagine europea pur mantenendone intatta l'identità *altra*.

L'elaborazione di un'immagine emblematicamente romantica della Spagna ha un'ulteriore punto di forza nell'opera di un altro studioso vicino a Madame de Staël e al circolo di Coppet: Simone de Sismondi con *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813)<sup>18</sup>. A differenza degli scarni stralci dedicati dalla Staël alla letteratura spagnola, questi le dedica tredici nutriti capitoli della sua monumentale storia delle letterature romanze. Il percorso di Sismondi copre tutte le epoche, concentrandosi ancora una volta sui testi ormai istituzionalizzati dal romanticismo europeo. A Calderón, da tempo entrato nel canone letterario, dedica addirittura due capitoli.

In generale, l'analisi di Sismondi continua la linea interpretativa già rilevata precedentemente. Come per gli Schlegel, la realtà araba ha lasciato un segno sulla forma espressiva ispanica e la poesia spagnola presenta caratteristiche strutturali proprie della lirica orientale, mentre i contenuti sarebbero cavallereschi e dunque tipicamente europei: "Mentre la sua essenza e tratta dalla cavalleria, i suoi ornamenti ed il suo linguaggio sono presi dagli Asiatici". (492) Similmente a Friedrich Schlegel nella *Geschichte*, Sismondi ribadisce il nazionalismo della letteratura spagnola e in essa individua per l'ennesima volta una riconferma del rapporto organico fra popolo e scrittura: "E' con un sentimento di patriottismo *spagnolo* che Cervantes ha scritto la sua *Numanzia*" (257, corsivo mio). Quest'opera acquista un significato particolare alla sensibilità algebrica dei romantici, i quali vedono in Numanzia la città di Saragozza, cinta d'assedio per due volte dai francesi durante la Guerra d'Indipendenza (1808-1809), rinnovando l'atto eroico dei numantini. La parola scritta, monumento verbale ad una spiritualità eternamente simile a sé stessa, diventa il significante globale di un sistema di valori. Emblematicamente, Sismondi impiega la metafora del segno laddove afferma

<sup>17</sup> Alla base dell'identità lingua = cultura = nazione si trova necessariamente la teorizzazione linguistica di Herder. Nella sua ricerca della Seminalità e dell'Origine, egli rifiuta la lingua come sistema *arbitrario* di segni. Per lui il legame significante/significato (materialità ed idealità della lingua) hanno origine non tanto in una concezione umana o divina, quanto piuttosto nell'organicità con cui ogni parola esiste ed è inserita come "idea sensibile" nella realtà del popolo. Cfr. Jean Plumyène, *Le nazioni romantiche. Storia del nazionalismo nel XIX secolo*, Firenze, Sansoni, 1982 (titolo orig.: *Les Nations romantiques*, Paris, Fayard, 1979).

<sup>18</sup> Cfr. J.C.L. Simone de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 2 tomi, Bruxelles, H. Dumont, 1837. Le citazione relative alla letteratura spagnola sono tratte dal vol. 2, capitoli 23-35 (traduzione mia).

che la civiltà spagnola "si è dipinta nella propria letteratura" (63). Oltre alla componente nazionalista, il discorso di Sismondi attiva anche l'isolamento rispetto all'Europa: "Essi [gli Spagnoli] avanzavano da soli, aprendosi un cammino che loro fosse proprio, e senza confondersi con gli stranieri". (159) Lo stesso avviene per il tema della precocità letteraria e dell'anticlassicismo.

Tuttavia, più degli Schlegel e di Madame de Staël, Sismondi afferma la rilevanza attuale della letteratura spagnola. Egli riscontra nella produzione spagnola classica e medievale l'intero armamentario del romanticismo: "(...) questo fondo d'immagini e di avventure che gli Spagnoli hanno tanto rielaborato, è lo stesso al quale, ai nostri giorni, è stato dato il nome di romantico" (492). Se negli esempi citati Sismondi non si discosta da posizioni acquisite, perpetuando così l'immagine di una realtà culturalmente composita e inerentemente nazionalista, altrove egli intreccia frequentemente all'ortodossia schlegeliana altre affermazioni che rivelano l'estraneità della Spagna rispetto ad una norma culturale europea.<sup>19</sup> Nel capitolo introduttivo sulle "lettere spagnole", egli accentua l'inconoscibilità di questa cultura, la difficoltà a trovare opere e notizie su di essa: pochissime opere infatti sono tradotte e non ne esiste "quasi nessuna la cui reputazione sia divenuta europea" (62). Invoca dunque le *autohistorias* consuete, Bouterwerk e Dieze, perché lo guidino nello studio di "questo paese così differente da tutti gli altri" (64), rivelando perciò tutte le proprie esitazioni di fronte alla indecifrabilità spagnola. Nonostante gli aspetti attuali e profondamente occidentali, egli non può ignorare che questa nazione sia diversa dalla civiltà comune, anzi che essa sia decisamente orientale. La poesia, in particolare, lo colpisce perché simili a quella "delle Indie, della Persia, dell'Arabia e di tutto l'Oriente" (492), affermazione decisa e sostenuta da citazioni raccolte lungo l'intero svolgersi della letteratura spagnola. Sceglierlo un esempio fra i tanti, la lingua di Lope de Vega secondo Sismondi è talmente fiorita ed ornata da essere a pieno titolo araba. L'esempio del drammaturgo troverà terreno fertile nel Seicento e si imporrà a modello, dando origine al movimento culista ed alla poesia di Góngora, secondo un determinismo tanto inevitabile proprio perché inscritto nei meccanismi dell'identità nazionale: gli autori del Seicento riscoprono ed amplificano quel modo di scrivere differente "che sembrava più in rapporto con il loro carattere" (365).

Sismondi scavalca la rassicurante nozione di un arabismo sottomesso ed integrato, limitato al campo formale degli *ornaments* e circoscritto alle romanze di tema moresco, come si ha in Friedrich Schlegel. Sismondi rifiuta di negoziare una posizione intermedia e conciliante: l'orientalismo spagnolo diventa un tratto fondamentale reiterato lungo tutto l'arco della sua trattazione. Lo stesso *incipit* del suo percorso critico trasporta la Spagna oltre i limiti dell'Europa in una dimensione culturale dichiaratamente *altra*:

Le letterature di cui ci siamo già occupati [occidentale ed italiana], quelle che abbiamo riservato ad un altro momento [quelle 'teutoniche'], sono europee: questa è *orientale*. Il suo spirito, la sua pompa, appartengono ad un'altra sfera d'idee, ad un altro mondo. Bisogna esservi completamente entrati prima di pretendere di giudicarle; e nulla sarebbe più ingiusto che misurare con le nostre poetiche, che gli Spagnoli non conoscono o non stimano, opere composte secondo un sistema *assolutamente diverso dal nostro* (63, corsivo mio).

<sup>19</sup> Sismondi confonde le posizioni schlegeliane e riutilizza i materiali discorsivi già codificati: nella parte dedicata al teatro classico cita ampi brani del *Corso di letteratura drammatica* di August Schlegel. Nonostante ciò, egli è in aperta polemica con la trasformazione operata dagli Schlegel di Calderon e del Siglo de Oro in icone romantiche assolute. In questo il suo giudizio coincide con la maggiore parzialità di Bouterwerk.

Sismondi non ha dubbi sulla differenza dei canoni letterari spagnoli rispetto a quelli europei. L'alterità del luogo spagnolo e della sua cultura sono talmente profonde che 'noi' con le nostre poetiche, che gli spagnoli non vogliono o non possono conoscere, non siamo in grado di penetrare un sistema culturale diverso ed estraneo. La Spagna rimane a sé rispetto alle grandi unità dei mondi romano e germanico, cui l'autore ed il lettore ideale appartengono, un' *enclave* asiatica adagiata all'estremo occidentale dell'Europa. Sismondi si appropria della componente orientale ed *altra* già compresa nel discorso sulla Spagna e la accentua. Il gusto orientale non è più il tardivo apporto di una civiltà sottomessa, poiché "Gli spagnoli (...) si erano abbandonati, fin dai primi passi nella letteratura, a questo spirito di finezza orientale, il loro proprio carattere sembrava a tal riguardo persino confondersi con quello degli arabi". (364-5, corsivo mio) Il substrato arabo sta all'origine delle lettere spagnole e del carattere nazionale stesso, in netta contraddizione con quanto Sismondi ha già sostenuto in accordo alla teoria schlegeliana, che asserisce il dualismo fra espressioni orientali e contenuto cavalleresco-cristiano. Caratteristica ad un tempo formale e spirituale, l'Oriente inoltre pervade in modo più o meno evidente ogni periodo della storia letteraria e culturale. Oltre alla "pompe", la ricchezza espressiva che anima le "iperboli gigantesche", la "profusione d'immagini", "odori e colori" ed il "gusto gigantesco" (492) delle lettere ispaniche, Sismondi rileva come indubbia eredità araba l'"*esprit*", lo spirito e l'estro che animano la poesia.

La prospettiva di questo studioso sposta decisamente la Spagna verso Est, collegandola non solo all'Arabia, ma anche all'India ed alla Persia, a tutto l'Oriente, quel calderone culturale indifferenziato opposto all'Europa fatta di nazioni e culture distinte. Nelle conclusioni sulle lettere ispaniche si riprende nuovamente il contrasto fra la Spagna e la cultura del 'noi': "Nella terra più occidentale della *nostra* Europa, essa [la Spagna] ci fa udire il linguaggio fiorito e mostra l'immaginazione fantastica dell'Oriente". (492).

Più del vago esotismo tracciato dagli Schlegel, ancora avvertibile nei romantici Mori di Madame de Staël, Sismondi sembra definitivamente situare la Spagna in Asia. Nel dipanarsi del suo discorso critico, l'orientalismo non è uno tra i tanti fattori che compongono la nazionalità spagnola, bensì, con tutte le sue contraddizioni, è il fattore principale e la Spagna costituisce il filtro tra la civiltà dell'Asia, tutta orientale e senza distinzioni di nazionalità, e la moderna civiltà europea. Discorso dell'estraneità e del corso dell'affinità culturale si intrecciano liberamente nell'analisi che dal Cid e dai *romances* ci accompagna fino alla letteratura settecentesca. Tuttavia, pur sforzandosi di mantenere le posizioni schlegeliane ed una romantica *medietas*, Sismondi non riesce a mascherare l'incompatibilità fra l'estrema differenza della realtà spagnola e la sua innegabile vicinanza all'Europa. La pagina conclusiva del suo lungo *excursus* riassume la complessa stratificazione del luogo, romanticamente cavalleresco ed orientale, portandone alla luce ambivalenze ed ambiguità. La Spagna e la sua letteratura sono qui nuovamente codificate in una dimensione che, per quanto *altra* e diversa, individua una soglia culturale fra Europa ed Asia, capace di portare *noi* e *la nostra* cultura a contatto con il mondo delle *Mile* e *una notte*. Le conclusioni sulla letteratura spagnola costituiscono un esempio notevole di orientalismo romantico:

Se considereremo la letteratura spagnola come rivelatrice in qualche modo della letteratura orientale, come un avvicinamento alla comprensione di uno spirito ed un gusto così *diversi* dai nostri, essa avrà ai nostri occhi molto più interesse; allora, *noi*, ci riterremo felici di poter respirare, in una lingua *imparsiata alla nostra*, i profumi dell'Oriente e l'incenso dell'Arabia; di vedere in

### III

I motivi per cui la Spagna viene assunta a patria romantica e paese dell'anima da più di una figura centrale di quest'epoca sono svariati. Nonostante le motivazioni di ogni singolo teorico, il ricorrere ad un comune discorso li porta ad impiegare e modellare le peculiarità di questo luogo e della sua cultura, in modo da trarne un mondo che risponda alla *Weltanschauung* contemporanea. Sorge così quel mito di una Spagna romantica e pittoresca che ancora oggi dirige i nostri più generici giudizi su questa nazione, il mito di una Spagna eternamente uguale a sé stessa, di una cultura unica e dotata di un senso nazionale indifferenziato. È questo l'aspetto che sottende tutte le codificazioni romanzesche della Spagna, nonostante le distinte convinzioni e inclinazioni politiche di ogni singolo teorizzatore. Ritornando all'opera di Allison Peers con cui abbiamo introdotto questo articolo, notiamo ancora una volta un'affermazione emblematica di questo criticamente influente per lo studio del romanticismo spagnolo nel nostro secolo:

Per noi, la tendenza romantica del carattere spagnolo si manifesta in tutte le epoche e le fasi della sua letteratura e, soprattutto, nel Medio Evo, (...) e nel periodo di massima coscienza di sé della Spagna e di maggiore trionfo della sua arte, nel cosiddetto "Siglo de Oro". (23).

Egli inaugura il suo enorme ed ancora utilissimo studio del romanticismo spagnolo con un'affermazione che perpetua i canoni romantici come se si trattasse di dati propri alla nazione e al suo spirito e non piuttosto una narrazione creata dall'epoca stessa. Peers si pone così a cercare le prove testuali per dimostrare l'identità romantica della Spagna lungo l'intero svolgersi del suo canone letterario. Non si preoccupa di mettere in dubbio la validità delle posizioni romanzesche: la valenza nazionale della romanticità spagnola sorge dall'accettazione dell'esistenza di un senso nazionale spagnolo, che tuttavia è stata recentemente ridimensionata dagli storici. L'inoppugnabile prova che tale sentimento in Spagna fosse fortissimo si trova tradizionalmente nella guerra antinapoleonica e nell'iconografia del *Dos de Mayo*. L'immagine di una Spagna nazionalista e coscientemente anti-francese è stata oggi riconosciuta come un'ennesima costruzione romantica.

La guerra e i suoi orrori procedono da un patriottismo popolare posto a confronto con un invasore straniero? Nel 1808 il popolo spagnolo si solleva in nome dell'indipendenza nazionale? (...) forse questo curvaturo interpretativa è una protezione retrospettiva, giacché il "sentimento nazionale", se mai esisteva in una Spagna ancora divisa in particolarismi, era retaggio della nobiltà, dove si confondeva con il lealismo dinastico <sup>21</sup>.

21. Cfr. Jean Plumyène, op. cit., p. 113. È inoltre significativo che la rivolta del 1808 abbia origine nelle Asturie dove non c'è ancora occupazione francese. In un articolo sulla formazione di un'identità e di una *Weltanschauung* europea all'epoca di Napoleone, lo storico Stuart Woolf scrive: "Claims that the revolts against Napoleonic domination were nationalist are based essentially on the Spanish war. (...) But the popular struggle, from the risings of 2 May 1808 to the guerrilla 'war by bands', owed far less to national than to regional loyalties: in keeping with the traditions of the Spanish monarchy, the risings were Catalan, Valencian, Asturian, Galician or Andalusian in the first instance, although this did not exclude at a more remote level identification with the legitimate king of Spain". Cfr. Stuart Woolf, "The Construction of a European World-View in the Revolutionary-Napoleonic Years", in *Past and Present*, n. 137, November 1992, p. 100. Dello stesso autore si veda anche *Napoleon's Integration of Europe*, London, Routledge, 1991.

uno specchio fedele quei palazzi di Bagdad, quel lusso dei califfi che restituirono al mondo invecchiato la sua interpidita immaginazione, e di comprendere attraverso un popolo d'Europa, quella brillante poesia asiatica che creò tante meraviglie. (493).

Sismondi da una parte continua l'opera propagandistica degli Schlegel, dall'altra spinge all'estremo la componente *altra* della civiltà spagnola. L'immagine ultima che egli elabora è quella di una cultura 'specchio' in equilibrio fra due sistemi assolutamente diversi: riconferma la romanticità profonda della Spagna, e tuttavia l'immagine che egli ne dà risulta meno nitida e distinta. Laddove Madame de Staël o Friedrich Schlegel distinguono fra civiltà araba e spagnola, ponendole essenzialmente come antagoniste storiche e facendo della Spagna una parte integrante dell'Europa culturale, Sismondi utilizza le categorie del *noi* e del *loro*, facendo rientrare la Spagna in quest'ultima. Così facendo, la romanticità eterna dell'anima spagnola appare molto più ambigua e controverosa e non risulta più tanto convincente la visione di una Spagna radicatamente europea.

Il discorso di Sismondi mostra le proprie contraddizioni nel tentativo di mediare le nature contrapposte della cultura e del luogo spagnolo attraverso un ossimoro, rivelando come la romanticità della Spagna non sia un dato di fatto incontestabile ma piuttosto una costruzione sulla base dei componenti discorsivi che siamo venuti raccogliendo: la suburbanità, la precocità, il nazionalismo, l'organicismo, l'anticlassicismo e, chiaramente, l'*alterità* orientale.

Come mostrano le contraddizioni rilevate in *De la littérature du Midi de l'Europe*, questi fattori non si combinano omogeneamente. È sufficiente accentuare un aspetto, come fa Sismondi nel privilegiare la componente orientale rispetto a quella cristiano-cavalleresca, perché l'alchimia si spezzi, l'immagine si deformi e si infranga. Sismondi tiene insieme a difficoltà i frammenti dell'immagine mostrando in tal modo che l'unità culturale è creata dalla scrittura e nella scrittura, integrando i diversi componenti secondo un equilibrio ben preciso. La *Weltanschauung* romantica modella il luogo, capovolgendo l'immagine negativa illuminista ed accentuandone gli aspetti vicini alla "sensibilità" contemporanea. In tal modo viene evocata l'immagine di una nazione organicamente compatta, di una storia a senso unico incarnata in una cultura puramente nazionale<sup>20</sup>. Le perplessità di Sismondi sulla posizione geografica e culturale della Spagna (è Asia o Europa?) evidenziano quanto sia precario l'equilibrio su cui si fonda l'immagine romantica della nazione iberica.

20. Il senso di *Weltanschauung* a cui facciamo riferimento qui è forse meglio chiarito dall'espressione *Ideologia Romantica* diffusa da Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1983: "a coherent of loosely organized set of ideas which is the expression of the special interests of some class or social group" (p. 5). Vanno dunque riconsiderati i concetti di 'trascendenza', 'immaginazione' eccetera, tenendo in considerazione la storicità del discorso romantico: "The Romantic ideology, for all its enthusiasm for infinite variety and transcendence, was at its core concrete, experiential, and nationalist", Peter Thorslev, "German Romantic Idealism", in Stuart Curran (ed.), *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 89. Allo stesso modo la *Weltanschauung* è data da un insieme di fattori istituzionali che agiscono sulla produzione culturale nei modi più svariati. La seguente affermazione può essere facilmente applicata all'intero romanticismo europeo: "English Romantic writings were staged within an unstable ensemble of older institutions in crisis (state and church) and emerging institutional events which pressured any act of cultural production". John Klancher, "English Romanticism and Cultural Production", in H. Aram Veesser (ed.), *The New Historicism*, London, New York, Routledge, 1989, p. 80.

## STRUTTURAS PARALELÍSTICAS EN EL LENGUAJE INFANTIL

(Algunos ejemplos de su expresividad  
en el habla de niños de 2 a 6 años)

Miguel José PÉREZ

Universidad Complutense

Es bien sabido que las formas de construcción paralelística aparecen con frecuencia en todas las literaturas, y ya en las más antiguas. Constituyen el procedimiento más arcaico y usual de expresión literaria, y está en el origen de todas ellas. Este es un hecho que nadie pone en duda. Dice, a este respecto, Eugenio Asensio, uno de los investigadores que más a fondo ha estudiado el tema:

El paralelismo constituye una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores-poetas en los lejanos tiempos cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia. Si fuese posible -como soñó Alejandro Veselovski- escribir una poética universal, la historia y variedades del sistema paralelístico figuraría en los comienzos (Asensio, 1970, 70).

No hace falta recordar que la base de las literaturas orientales es la forma paralelística:

Ya hizo notar un comentarista de la poesía bíblica que a partir del Génesis y el arca de Noé "les objets, les végétaux, les animaux, les concepts se presentent en couples solennels" (Asensio, 1970, 71).

Esas "couples solennels" no se limitan a la literatura bíblica. Se extienden a todas las demás. Pero, también, la estructura paralelística se halla continuamente presente en todas las manifestaciones verbales de la cultura popular: poesías, canciones, proverbios, refranes, etc., etc.

Y si esto es verdad, lo es mucho más cuando aquellas manifestaciones aparecen en boca de los niños. Hasta tal punto que incluso las formas orales del juego infantil tienen como base permanente la estructuración paralelística? Y es que, como acertadamente dice Dámaso Alonso, "toda la vida es emparejamiento".

Lo corriente es considerar el "paralelismo" como la reiteración de dos conjuntos semejantes. Pero, aunque éste es el más frecuente, no es el único. D. Alonso, en su estudio "Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria", dice a este respecto:

¿Por qué nos habríamos de limitar a llamar "paralelismo" al desarrollo hipotético de sólo dos conjuntos semejantes? Naturalmente, en estética, la dualidad es la más frecuente de la pluralidades (porque nuestro cerebro percibe con mucho menor esfuerzo las relaciones binarias). También cuando pensamos en paralelas geométricas, solemos antes

<sup>1</sup> La cita francesa es de Schwab.

<sup>2</sup> Baste, para comprobarlo, el excelente libro de Arturo Medina *Pinto Marañón. Juegos populares infantiles*, Valladolid, Miñón, 2 vols., 1987.

La decisión con cui Peers accoglie la Spagna romantica e nazionalista attesta la forza delle narrazioni romantiche e in quale modo buona parte della critica tradizionalista abbia reso ad accettarle senza metterle in questione. Purtroppo, non esiste una Spagna romantica. Nessun luogo è interamente ed eternamente classico o barocco o altro. Da un punto di vista letterario appare perciò evidente come la critica abbia per lungo tempo perpetuato pratiche e schemi dell'ideologia Romantica, ponendosi a monumento del Romanticismo stesso piuttosto che esserne una rilettura <sup>23</sup>. Il fatto che un lavoro degli anni '40 come quelli di Peers abbracci e difenda così strenuamente un'idea formulata un secolo prima, dice molto sui limiti interpretativi di una certa linea critica. Perpetuando l'immagine che i romantici tramite la Spagna elaboravano di sé e della propria cultura, Peers non riesce ad individuare l'origine di tale immagine in un discorso altamente storicizzato. Per lui questa elaborazione è un dato di fatto, una realtà, mentre ben lungi dall'essere trovata, essa è stata creata dalla scrittura tramite adeguate scelte discorsive. I romantici applicano pratiche testuali ben determinate, ora privilegiando certi aspetti, ora tralasciandone altri: Peers non raccogliendo questo processo di costruzione, non coglie altresì che il luogo e la sua cultura non sono mai obiettivamente rispecchiati dalla scrittura, bensì sono narrati, ossia creati dall'uomo.

Per quanto evidente possa sembrare che la Spagna non sia "nata" romantica ma sia stata creata così, quest'osservazione pone comunque in rilievo come determinate fasi culturali creino aggregati discorsivi attorno ai luoghi per adeguarli alle proprie necessità<sup>24</sup>. I luoghi, e specialmente quelli letterari, sono i nessi di tensioni, necessità, intenzioni che necessariamente vengono trasportati nella loro rappresentazione: la Spagna romantica<sup>25</sup> è perciò un mito fortemente storicizzato, le cui caratteristiche sono tutt'altro che aspetti eterni dello spirito, quanto piuttosto necessità di un preciso periodo.

<sup>22</sup> Secondo McGann, in critici sono stati a lungo "clerical preservers and transmitters" dell'ideologia poetica romantica, non solo per quanto riguarda il movimento inglese ma per tutta la tradizione romantica occidentale. Cfr. Jerome J. McGann, op. cit., p. 1.

<sup>23</sup> Da quando l'opera di Peers ha fatto la sua prima comparsa, si è chiaramente avuta una evoluzione nell'ambito degli studi romantici spagnoli. Le stesse priorità di questi studi sono cambiate con il tempo. Non dimentichiamo che l'enfasi posta da Peers sulla congenita romanticità culturale della Spagna, risponde in parte anche alla necessità di trovare una giustificazione forte al movimento romantico spagnolo, così tardivo e privo di figure di spicco. L'influsso della *Historia* di Peers è stato tale che la sua interpretazione ha dominato questo ambito di studi letterari sino agli anni '70. L'opera di Peers per la sua monumentalità ed il suo prestigio è l'emblema di una determinata costruzione critica della cultura romantica. Dalla metà degli anni '70 è iniziata un'opera di revisione che ha condotto al superamento delle categorie interpretative di Peers (rivolta, rinnovamento, eclettismo romantico) assieme alla sua codificazione dello spirito romantico come ciò che è cattolico, medievale e castizo. Risultato di questa revisione sono le riletture del movimento romantico spagnolo ad opera di critici come Vicente Llorens, Juretschke, Zavala e Sebald.

<sup>24</sup> Una buona panoramica sull'immagine che i vari romanticismi europei crearono attorno alla Spagna si trova in: Ricardo Navas Ruiz, *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982. Navas Ruiz evidenzia lo scarto esistente fra immagine creata e luogo reale ed il modo in cui la Spagna romantica può essere rilevante nel discorso critico contemporaneo: "Los extranjeros tendieron siempre a considerar a España como un país típicamente romántico. (...) Se han basado para ello en diversas razones, unas históricas, otras sentimentales. (...) Poco importa ahora -después sí tendrá que hacerse- discutir si España es o no efectivamente así. Lo importante en este momento es anotar que los románticos de Inglaterra, de Alemania, de Francia, de Estados Unidos la vieron así. Y gracias a esta visión hicieron de España una de las fuentes esenciales de su inspiración". (p. 24, corsivo mio).

<sup>25</sup> Non ho ritenuto necessario fornire spiegazioni sul termine "romantico". Ho volutamente conservato tutta la sua pregnanza semantica, nell'impossibilità di individuare una improbabile definizione di "romanticismo" che accomunasse gli autori studiati, attivi nel cuore dell'epoca in cui il termine viene dibattuto e diffuso e quando ancora non indica nessun referente fisso e determinato, tantomeno un movimento letterario preciso.