COLECCIÓN APENINOS, 13

EN CUANTO A ITALIA

Título original: *Pour l'Italie*.
Primera edición: René Juillard, enero de 1958.
© Robert Laffont, París, 1997.
© De la introducción y traducción, Juan José Delgado Gelabert.

© Confluencias, 2023
www.editorialconfluencias.com

Maquetación: Rodrigo Sepúlveda Cebrián
Revisión editorial: María del Mar Domínguez Álvarez

Impreso en España

ISBN 978-84-127751-1-2
Depósito legal: AL 2644-2023

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización estricta de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares mediante alquiler y préstamos públicos.

JEAN FRANÇOIS

REVEL

EN CUANTO A ITALIA

Traducción de

Juan José Delgado Gelabert

CONFLUENCIAS
EDITORIAL

Índice

Prefacio a la edición de 1965 11

Prefacio a la edición de 1969 19

Algunas palabras con motivo de la edición de 1977 25

Florencia, noviembre 85

29 de noviembre de 1954 89

Venecia 111

Venecia, miércoles 115

Jueves 179

Viernes 191

Pisa 193

Florencia, noviembre 227

París, enero 243

Florencia, 18 de febrero de 1958 287

A Silvio Loffredo

Prefacio a la edición de 1965

Aparecido en 1958, en su mayor parte escrito entre 1954 y 1957, por tanto, este libro es inmediatamente anterior al desarrollo económico italiano y al ingreso de Italia en la categoría de *sociedad de consumo*. A menudo me objetaron que había así descrito una Italia obsoleta, me reprocharon no haber constatado lo inminente y previsto las consecuencias del famoso *boom*, como dicen los italianos. Sin embargo, en el transcurso de las estancias que hice en Italia desde 1960, observé que el *boom* económico dejaba, más bien, inalterados la mayor parte de los aspectos de los que había hablado: los relativos a las costumbres, a la cultura, al pensamiento, a la palabra, a la psicología colectiva. En Italia aún no había divorcio, y no intentaron que lo hubiera. Los cafés, por la noche, aún estaban solamente llenos por chicos y hombres, la pareja apenas si existe únicamente en el matrimonio y el matrimonio únicamente en la casa. En un extraordinario libro, *Madre*

mediterránea, Dominique Fernandez analiza detenidamente la sexualidad del macho italiano, su profunda indiferencia respecto a las mujeres, el vacío de la pareja. Sin embargo, este libro apareció en 1965.

El crecimiento del producto nacional bruto no fue suficiente para hacer iguales a hombres y mujeres, ni para laicizar Italia al menos hasta el punto de que el matrimonio civil fuera colocado al mismo nivel que el religioso. Los italianos dicen con facilidad que el *boom* comportó una explosión de libertad sexual en el norte. Este es uno de los mitos del *boom*, revelador, continuador de un mecanismo que describo en este libro: cuando dicen a un italiano *libertad*, es decir, no os ocupéis de lo que haga la gente, dejadla tranquila, entiende *libertinaje*. *La Dolce Vita*, de Fellini, es la auténtica película del *boom*, en el sentido que coloca la ecuación *sexualidad libre* = *perversión*, y también a causa del fuerte perfume moralizador y cristiano que la impregna. Al denunciar como satánicas y al pintar las inocentes distracciones de unas doscientas personas como las de una sociedad en general, Fellini aplicaba la misma táctica que el otro cineasta del *boom*, Antonioni; él describía con énfasis los estragos de un estado de cosas cuyos beneficios, en efecto, aún no se habían manifestado de forma nítida. Solamente se atreve a mostrar el revés de una realidad si existe un *derecho*. Denunciar las heridas de la sociedad de consumo cuando esta sociedad apenas si existía, y debía experimentar muy rápido una grave crisis, denota una hostilidad de principio a la

prosperidad, que apenas si enmascaran las variaciones de escolares sobre la alienación y la angustia. La metafísica de orgía siempre me pareció, como la poesía de prostíbulo, el estigma del subdesarrollado amoroso. En asuntos de obsesión antisexual el norte y el sur de Italia son equivalentes.

En lo que concierne a la cultura, Italia vio nacer y crecer, también ella, la cultura de masas, las grandes tiradas, los libros de bolsillo. La calidad y la variedad de la edición italiana son sorprendentes, y traducen un auténtico sentimiento de responsabilidad cultural frente al público. Sin embargo, es significativo que el primer *best seller* de la historia del libro italiano moderno haya sido, no un *Amistades peligrosas* o un *Taberna*, sino *El Gatopardo*, novela complaciente con la consideración del pasado que apela al lector al mismo esnobismo del que se sirven las revistas especializadas en los amores y tormentos de las cabezas coronadas o descoronadas. El egocentrismo italiano continúa segregando una literatura narcisista y pacífica, aunque se vuelva afortunadamente menos *literaria*, sin haber logrado por lo demás tener la idea de forma, novelesca principalmente, de la que se pueda decir que se deba a Italia, que sin ella no hubiera visto la luz. Las películas de los cineastas de los que hablaba más arriba no son evidentemente satíricas salvo en apariencia, y reflejan de hecho una defensa de los valores italianos tradicionales. Las novelas en ocasiones son más veraces, pero el regionalismo, esa miel del realismo, hace amables las estancaciones más agobiantes. En pintura, Italia no

ha producido en definitiva ningún gran nombre desde la posguerra, y persisto en creer que es a causa de un chovinismo que, al menos sobre ese punto, en el ámbito de los pintores y de los críticos propiamente dichos, es menos agudo en Francia que en Milán, Roma o Ámsterdam. Me responderán que, a pesar de ese mismo chovinismo pictórico, Nueva York ha producido muchos artistas importantes y una escuela original. Responderé que el chovinismo pictórico americano se formó tras sesenta años de receptividad de todas las corrientes de las diversas vanguardias europeas, de estudio en profundidad y de comprehensión ejemplar de todo el arte moderno conforme se desarrollaba, y todo ello, desde el impresionismo. No había sido tal el caso en Italia. Los pintores italianos solamente tomaron contacto con la pintura viviente entre 1910 y 1920, luego de nuevo hacia 1960. Sus recientes tentativas para formar parte de ello han manifestado algunos talentos originales (Burri, Baj) pero ningún movimiento de conjunto original. Cuando observan la pintura mundial, bien toman revoluciones importantes como simples modas, bien simples modas como revoluciones importantes. Estudian las revoluciones demasiado tarde y siguen las modas demasiado rápido.[1]

1 Este comentario podría, a costa de alguna severidad, aplicarse incluso a los futuristas, pero, desde luego, no a los pintores metafísicos, entre los más originales del siglo (1997).

Parece en definitiva que pobreza y riqueza sean en relación con la libertad individual y la creación (si no al consumo) cultural, elementos bastante neutros. El progreso económico interesa en primer lugar... la vida material. Y en ese ámbito, Italia ha triunfado plenamente, funcionan mejor, se alojan de forma más confortable, están más relajados que en Francia, la arquitectura a menudo es superior a la nuestra. En cuanto al humor, Italia no ha tomado demasiado a mal su frágil prosperidad, al contrario de los franceses que, cualquiera que sea la cantidad de azúcar que les hacen engullir, siempre se las apañan para orinar vinagre.

Aprovecho esto para precisar que al escribir *En cuanto a Italia* en ningún momento quise hacer un elogio indirecto de Francia. Bien lo prueba el libro que acabo de publicar sobre ese último país.[2] Pero a veces pudo creerse porque sucede que estos dos países, totalmente diferentes, a pesar de un prejuicio vigoroso, están hechos de tal forma que no se puede evocar los defectos de uno sin pensar en las cualidades del otro. Siempre se lamenta que los franceses no tengan las cualidades que los italianos se suponen tener; y que los italianos no tienen las cualidades que los franceses se reputan poseer. Pero como ninguno de los dos pueblos en realidad las tiene, es absurdo dejar que se vuelvan celosos o enamorados uno de otro.

Siena, 16 de mayo de 1965

2 *En France, ou la fin de l'opposition* (Julliard, 1965).

P. S. Para responder a ciertas cuestiones, preciso que el relato central, *Tradimenti*, es un documento auténtico, pero que, en efecto, no traduje un texto escrito, sino que transcribí un relato oral. En un artículo titulado «Viva Francia» (irónicamente), François Nourissier me objetó que no se entendía a qué clase social pertenecían los padres de Sandra, puesto que dice que su padre «vende bragas en via del Babuino». Pero es que ella se burla de las ambiciones intelectuales de su padre, y su expresión despectiva podría muy bien dirigirse al presidente-director de unos grandes almacenes, tipo *Printemps*.

Unas palabras con motivo de las consideraciones de la pintura italiana que se encuentran al principio del libro, y que me equivoqué al poner demasiadas cursivas. Se pudo pensar, en efecto, que a mí no me gustaba o que quería minimizar su importancia. Si me leen bien, se ve que no hay nada de eso; pero ser bien leído no es un derecho, y un autor debe estar contento incluso de ser mal leído. Insisto, no obstante, sobre el hecho de que yo aquí solamente diserto sobre la pintura italiana en comparación a la literatura o más bien a la ausencia de literatura, en la Italia de la misma época. La falta total de curiosidad psicológica, de originalidad en los temas (comparemos a Durero, a Bosch, a P. Brueghel), paralelamente a la falta de pensamiento y de imaginación literaria, permite por otra parte una pintura puramente plástica, por así decir vegetal, donde toda creación formal puede desarrollarse a sus anchas en el sistema de los encargos y de los programas prescritos por contrato.

Sin duda es exagerado decir que únicamente Lotto en el siglo XVI da el sentimiento de la vida interior, de una filosofía personal (una exposición de Lotto, que tenía lugar en Venecia en el momento en que tomaba estas notas, no fue extraña a esta afirmación). Hoy pienso que hay que rechazar incluso en él esta capacidad.

Señalo que las obras de pintores primitivos flamencos y franceses que cito a menudo han cambiado después de emplazamiento geográfico, de colección particular o de museo.