

LORETTA FRATTALE
Università di Roma "Tor Vergata"

Modelli figurali e mentali della melanconia in Spagna tra Otto e primo Novecento

Le riflessioni che seguono sono rivolte ad un'immagine, quella della melanconia, ad ampio spettro di senso e di origini millenarie. Si occuperanno, in particolare, della sua variante ispanica moderno-ottocentesca. Si soffermeranno, infine, su una sua rappresentazione figurale e mentale, quella chisciottesca, particolarmente pregnante e ricca di implicazioni poetico-filosofiche per il mondo culturale spagnolo. La creatività artistica di fine secolo rappresentò questo cedimento dello spirito, questa ferita del desiderio e dell'amor proprio e altrui, sotto svariate forme. La mesta, triste figura del cavaliere andante in cerca di gloria e avventura nel più desolato e aspro dei paesaggi umani è di quelle che tennero meglio assieme le diverse tonalità (antropologiche, religiose, sentimentali, erotiche) che la moderna melanconia aveva ereditato dalla tradizione letteraria classica con quelle più intimamente legate al suo radicamento in ambito ispanico.

Emblema di un'umanità che non sa o non vuole rinunciare all'ideale, ai sogni, all'impossibile, e investe la propria energia vitale in progetti nobili e grandiosi, destinati però al *fracaso*, alla *derrota*, al *desastre*, il Quijote fu idealmente e figurativamente presente nella riflessione filosofico-letteraria sulla crisi promossa dal laboratorio ideologico del '98 come simbolo o incarnazione –virtuale ma ad altissimo potenziale ideologico– di quella Spagna un po' fuori dal mondo, anacronistica, quale si presentava il paese dopo secoli di mancate realizzazioni, di sconfitte non solo militari; una Spagna ancora incerta se continuare a cullarsi con il ricordo –il sogno– della passata grandezza o bere fino in fondo l'amaro calice del *desengaño*.

La perdita della patria, di un passato con cui identificarsi, rientra tra le cause per così dire "canoniche" che si ritiene siano alla origine della crisi di melanconia. È lo stesso Freud a considerarla tale nel celebre saggio *Lutto e melanconia* pubblicato nel 1915. In Spagna –la radice ebraica avrà avuto anche in ciò il suo peso, faceva notare Bataillon¹– non erano certo mancati casi

¹ Marcel Bataillon, *Melancolia renacentista o melancolia judía*, in *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 39-54.

di melanconia da *destierro*, da esilio volontario o forzato. Secondo l'ispanista francese il profilo tendenzialmente melanconico di molti autori spagnoli rinascimentali (da Diego de San Pedro a Fernando de Rojas, Jorge de Montemayor, Garci-Sánchez de Badajoz, Antonio de Villegas) e la familiarità con la quale ci si riferisce —nelle rispettive opere— a questa particolare afflizione psichico-corporale si spiegherebbero con l'origine "conversa" di molti di essi. In quanto ebrei, o discendenti da famiglie ebee, questi scrittori tradirebbero nei loro scritti e nell'atteggiamento esistenziale quell'amarezza «rifluente» —l'avrebbe definita Baudelaire («come se venisse da privazione o disperazione»)²— propria della loro atavica condizione di «esiliati»³. Stando a Ludwig Pfandl il gesto malinconico si sarebbe poi confermato agli occhi dell'Europa barocca come uno dei tratti distintivi dell'uomo spagnolo⁴. Assieme all'Inghilterra di Shakespeare e Donne, la Spagna di Cervantes —confermano Klibanski, Panofski e Saxl— si era imposta e per molto tempo sarebbe stata considerata «il vero regno» della moderna melanconia: «a lungo» —ci viene assicurato— «lo spagnolo melanconico» fu altrettanto proverbiale dell'«inglese splenetico»⁵. Ancora alla fine del secolo scorso —è Unamuno a registrarlo⁶— i francesi continuavano, in effetti, a qualificare l'uomo castigliano come soggetto «*altier et morne*» e gli inglesi insistevano nel rappresentarlo «*proud and gloomy*». Gli stessi spagnoli —sempre secondo il sondaggio unamuniano— sembravano convinti che nel paese vi fossero «*tantos espíritus amargados*»; che vi dilagasse «una *acedia civil* o *seglar*», una «*agrura*» così intensa e onnipervadente da raccogliere sotto il suo cielo —«cielo espléndido pero de acero», «*de azul metálico*», che «*arranca sombras negras a los claros deslumbradores*»— tanta gente, «*gentes de valer y de valor*»⁷.

Da Diego de San Pedro e Fernando de Rojas (in quanto, per l'appunto, conversi) a Cervantes (durante la lunga prigionia a Argel), a Lope (allontanato dalla propria città, dal mondo teatrale, negli anni di maggior

² Charles Baudelaire, *Poesie e Prose*, a cura di Giovanni Raboni, intr. di Giovanni Macchia, Milano, Mondadori, 1973, p. 991.

³ Marcel Bataillon, *cit.*. Se tale inclinazione poetico-esistenziale non fu «*creación de los "conversos" y judíos peninsulares* —precisa lo studioso— fue de su particular agrado, y tal vez recobró gracias a ellos nueva resonancia» (p. 52).

⁴ *Historia de la literatura nacional en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933, pp. 250-253.

⁵ Cfr. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*, qui consultato nella versione italiana: *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983. I passi riportati sono a p. 221.

⁶ Cfr. *De las tristezas españolas: la acedia*, articolo pubblicato il 24-1-1916 (?) in *Los Lunes del Imparcial* (Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, introducción y notas de Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer, 1966 – 1971, 9 voll., III, pp. 755-758).

⁷ *Ibid.*, p. 758

attività e successo), a Jovellanos, a Larra, la cui fronte sappiamo presto avvolta da una nube di melanconia («pero de aquellas melancolías —ebbe egli stesso cura di precisare— de que sólo un liberal español en estas circunstancias puede formar una idea aproximada»⁸) una lunga onda nera di tristezza aveva —a quanto pare⁹— perseguitato il patriota, il paladino della patria (sia essa politica, culturale, linguistica, o religiosa) costretto a vivere lontano da essa. Onda che si era subito espansa e confusa in quel mare magnum di *melancolías españolas* illustrato da Guillermo Díaz Plaja in un noto *Tratado*¹⁰.

Che la tonalità melanconica tendesse a dominare sulle tinte forti e contrastate di quella Spagna di «charanga y pandereta» a cui non ha, forse, fino in fondo creduto nessuno doveva essere perciò quasi scontato per i viaggiatori stranieri del secolo scorso. Dal francese Alexandre de Laborde (1806), ai britannici George Borrow (1835-39), Richard Ford (1831), Thomas Roscoe (1837), Henry David Inglis (1830), W.G. Clark (1851), al danese Hans Christian Andersen (1863), al nostro De Amicis (1873) —recentemente passati al vaglio, in questa medesima prospettiva, da José Muñoz Herrera¹¹ sulla scia degli studi a suo tempo condotti da Rosario Assunto¹²— si tende ad isolare e a fissare del paesaggio spagnolo quei tratti saturnini di paese inospite e selvaggio (orizzonti desolati, torri solitarie, macchie di vegetazione disordinata e caotica) catalogati dai repertori iconografici tradizionali come emblemi della melanconia universale.

Lo scrittore inglese George Borrow ad esempio —ricorda Muñoz¹³— in missione, tra il 1835 e il 1839, per la Società Biblica nella penisola iberica interpreta una scena che gli si presenta poco prima di oltrepassare i confini luso-ispatici, tra Estremoz e Elvas, come una specie di anticipazione della Spagna malinconica che l'attende. Tra le rovine di un castello scorge un folle seduto su una pietra, «a ridosso —traduco da *The Bible in Spain* (1843)— di un rudere, battuto dal vento, che sovrasta l'avvizzita boscaglia su cui incombe un cielo plumbeo»¹⁴. Tale visione crea per il nostro viaggiatore «un quadro

⁸ Mariano Jose de Larra, *El día de defuntos de 1836. Figaro en el cementerio*, pubblicato in «El Español» il 2 novembre 1836 (*Artículos*, ed. de Enrique Rubio, Madrid, Cátedra, p. 393.)

⁹ «El ocase de la vida de un patriota —scrive Unamuno in un articolo pubblicato nel 1917 in *Castilla*, suplemento letterario de «El Norte de Castilla»— es una enorme y larga tristeza en España» (*Los salidos y los mestureros*, in *Obras Completas*, cit., III, pp. 768-770. La frase citata è a p. 769).

¹⁰ *Tratado de las melancolías españolas*, Madrid, Sala, 1975.

¹¹ José Muñoz Herrera, *Imágenes de la melancolía. Toledo (1772-1858)*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1993.

¹² Rosario Assunto, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Mursia, 1967.

¹³ José Muñoz Herrera, cit., p. 52.

¹⁴ «[...] the maniac on his stone, in the rear of the wind-beaten ruin over-looking the

di tristezza e miseria» così vivido e vibrante da convincerlo «che nessun poeta o pittore nei suoi deliri più cupi lo avrebbe potuto eguagliare»¹⁵. Non è la prima volta –commenta Borrow– che gli capita di constatare come, soprattutto in Spagna, la realtà superi facilmente la fantasia¹⁶.

Anni dopo Hans Christian Andersen avrebbe riportato nei propri appunti di viaggio un quadretto molto simile, situandolo nel quartiere ebraico di Toledo. Passeggiando tra templi e colonne in rovina era rimasto colpito dalla figura di un cieco, un vecchio mendicante dagli abiti logori e stracciati che effondeva dai nobili tratti del volto e i lunghi capelli bianchi un'intensa aura di santità. La visione, riporta lo scrittore nei suoi appunti, gli ricorda un quadro –forse il Rembrandt, molto noto, conservato al Rijksmuseum di Amsterdam [fig. 1]¹⁷– del profeta Geremia tra le rovine di Gerusalemme. Il vecchio era appoggiato ad una colonna e sulla sua testa volteggiavano –stile Goya– «neri uccelli da preda»¹⁸.



Fig. 1. Rembrandt, Geremia piange la distruzione di Gerusalemme (1630)

Nella memoria di questi viaggiatori «eccellenti», uomini di cultura raffinata, quando non veri e propri eruditi, esperti in cose d'arte e buoni intenditori di pittura antica e moderna, è legittimo credere che agissero da catalizzatori di immagini quei modelli pittorici che avevano maggiormente inciso nella loro formazione estetico-culturale. Si oscilla, nel nostro caso, tra paesaggi tardobarocchi –in particolare quelli di un Salvator Rosa e altri esponenti della medesima scuola– e scorci e giardini più in linea con la sensibilità arcadico-classica di un Poussin (questi i nomi che ricorrono

blasted heath, above which scowled the leaden heaven, presented such a picture of gloom and misery as I believe neither painter nor poet ever conceived in the saddest of their musings» (*The Bible in Spain*, John Lane Publisher, London & New York, 1902, pp. 64-65).

¹⁵ *Ibid.*, p.65

¹⁶ «This is not the first instance –è il commento di Borrow alla scena– in which it has been my lot to verify the wisdom of the saying that truth is sometimes wilder than fiction (*ibid.*).

¹⁷ L'opera, del 1630, è menzionata nei cataloghi con una titolazione variabile: [*Il profeta*] *Geremia piange la distruzione di Gerusalemme* o *Geremia prevede la distruzione di Gerusalemme*.

¹⁸ Hans Christian Andersen, *I Spanien* (1863), cit. da Muñoz Herrera, *cit.*, p. 53.

con frequenza significativa)¹⁹. Esercitano un loro non secondario influsso immagini di repertorio procedenti dalla scuola del «sublime romantico», in precario equilibrio tra concessioni al pittoresco e più impegnative evocazioni di panorami vetusti, di voci e *vivencias* ancestrali. La tonalità malinconica si esprime in questi casi attraverso ossimori classici e secondo schemi un po' logori: non c'è campagna, rudere, orizzonte che non si conceda venature di «allegria tristezza», che non susciti nel viandante «dolci turbamenti» e nei momenti più intensi «suprema angoscia»²⁰.

Non mancano rese letterarie di elaborazione più complessa, più consapevoli delle implicazioni emotive profonde, archetipiche, collegabili a tali scenari. Bécquer, ad esempio, in *Los Templos de España* (1857), ci fa partecipi di una sua esperienza esemplare ai fini del nostro discorso. Arrivato a San Juan de los Reyes riferisce di aver provato un moto di empatica identificazione con quei ruderi. Immediata è la supplica del poeta affinché quei «restos imponentes de una generación olvidada», «muros sombríos», vecchi compagni di «melancolía y meditación», bagnino la sua fronte con la loro «sombra apacible»; vibrante l'esortazione da lui rivolta, lì, alla «melancolía» affinché l'avvolga «entre sus alas transparentes» e lo ispiri a contraccambiare l'ospitalità «con una lágrima y un canto»²¹. Si dischiude, subito dopo, agli occhi del lettore una visione. Bécquer immagina, ora, l'anonimo architetto che ha ideato l'edificio tracciare sulla pergamena — «a la luz de la triste lámpara»²² — qualche figura geometrica. Lo vede invocare invano la lezione dei maestri, gettarsi disperato sul letto, dopo aver lasciato cadere al suolo gli strumenti canonici della misura e del calcolo. Solo quando l'ispirazione avrà esteso le sue lunghe ali sulla testa del genio la lampada tornerà ad accendersi. L'uomo è ora «encorvado sobre la mesa» e la sua mano disegna veloce, dal nulla, un tempio: è, naturalmente, San Juan de los Reyes²³. La scena è ricreata secondo i canoni ideologici e iconografici classici dell'esperienza melanconica: la notte, le ombre, l'immagine alata dell'ispirazione, la disperata inattività che precede il furore creativo, gli strumenti del geometra abbandonati al suolo: gli stessi (il compasso, la riga o la squadra) del capolavoro dureriano e di tutta una tradizione figurativa minuziosamente registrata, documentata e commentata nel fondamentale e

¹⁹ Sull'incidenza dei nomi testé riportati si rinvia ai già citati saggi di Rosario Assunto e di Muñoz Herrera.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Historia de los Templos de España*, dirigida por D. Juan de la Puerta Vizcaino y D. Gustavo Adolfo Bécquer, Edición facsímil a cargo de M. Dolores Cabra Loredó, Madrid, Ed. El Museo Universal, 1985, p.22.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, pp. 22-23.

già citato saggio warburghiano *Saturn and Melancholy* ²⁴. C'è quasi tutto: manifestazioni morbose incluse (insonnia, agitazione, inquietudine).

Una visione, questa di Bécquer, che sembrerà materializzarsi qualche decennio più tardi nei sotterranei della *Sagrada Familia*, dove Gaudí organizzerà il proprio laboratorio. Si dice che l'artista catalano vivesse lì giorno e notte e ne uscisse solo per improrogabili incombenze. Nel ventre di quel tempio, che reca impresse le stimate —molto malinconiche— dell'ardimento creativo spinto fino al limite della follia, attorniato da sculture incompiute, serpentine in ferro battuto, vetri istoriati, tra crisi di melanconia e illuminazioni mistiche Gaudí lottò a lungo contro i propri fantasmi, creando dal nulla, dal vuoto della propria anima liberata, un appassionato inno di pietra alla Vergine e a Dio.

In questi medesimi anni quegli stessi tratti «saturnini» (orizzonti infiniti, spazi desolati, torri solitarie) su cui avevano indugiato con eleganza e senso di civiltà i viaggiatori europei romantici, saranno evidenziati e reinterpretati con altra intensità e profondità speculativa dai cultori «novantotteschi» del paesaggio castigliano. Ganivet, Azorín, Unamuno, P. Corominas, A. Machado —il fronte, possiamo anche dire, degli scrittori spagnoli di fine secolo più interessati e attenti alla dimensione interiore, intrapsichica, profonda dell'«essere» (individuale e collettivo) e del suo divenire— guardano con estatico rapimento ai dilatati orizzonti che l'ampia e monocorde *meseta* castigliana —da secoli esposta all'accidioso sole nero di mezzogiorno— è in grado di riverberare. Nella ricchezza segnica che è venuta coagulandosi intorno ai «*pelados páramos manchegos*» ²⁵, quanto più nudi e informi tanto più estremi e radicali nella propria desolata espressività, la tonalità malinconica risalta per intensità e forza di penetrazione; per potenza di coinvolgimento anche “mistico”.

Non mancano, d'altro canto, in questa stessa Spagna forme di melanconia più “laiche”, eterodosse, rispetto a quelle contemplate dai repertori classici. La tristezza tardottocentesca invade anche qui le città, riverberando quella fenomenologia mondana e metropolitana già contemplata e celebrata da Baudelaire nei *Fleurs du mal*. Ai luoghi classici della malattia e della cura —i dirupi, i luoghi solitari, la natura selvaggia, le rovine— vediamo ora alternarsi e contrapporsi quelli non meno cruciali dello “splenetico” panorama urbano. Una lunga teoria di giovani donne solitarie, di artisti mancati, innamorati disperati, sfila nei quadri di Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Isidro Nonell, Hermen Anglada Camarasa, il giovane Picasso. È un'umanità smarrita, ripiegata su se stessa, affamata di

²⁴ R. Klibanski, E. Panofsky, F. Saxl, *cit.*

²⁵ Miguel de Unamuno, *El caballero de la triste figura*, in *Obras Completas*, cit., I, p. 919.

poesia, di gloria, di «successo». Vaga per i caffè, i locali notturni, i tuguri del suburbio, «affetta» –secondo parametri baudelairiani ripensati e filtrati da Starobinski– «dalla melanconia dell'azzurro» e «dalla tristezza» in cui getta «la coscienza d'un male incurabile e organico»²⁶. Le donne fumano, bevono birra o assenzio (v. *La Madeleine* di Ramón Casas, 1892 ma anche *La bebedora de ajenjo*, 1901 [fig. 2] o *La bebedora adormecida* [fig. 3], 1901-1902 di Picasso). Il volto degli uomini tradisce fallimenti, trascorsi violenti (v. i ritratti picassiani –in particolare quelli dell'epoca azzurra– dai vari *Casagemas* e *Joaquín Mir*, 1899-1900 e 1901, ai derelitti raffigurati in *Pobres al borde del mar* o in *La vida* –entrambi del 1903– agli *hambrientos* de *La comida frugal* del 1904.). La cornice – il luogo – è cambiata: alle solitudini assolate e agli spazi desertici sono subentrati spazi chiusi, fumosi e affollati. Sono però immutati l'atteggiamento (pensoso, ripiegato), e il gesto (testa reclinata, sostenuta dalla mano sotto il mento). Di fronte all'ottundente molteplicità e caoticità degli stimoli urbani il poeta, sempre in cerca di contemplative fughe riparatrici, si "piega" e si "ri-piega". Solo così, tutto chiuso in se stesso, riuscirà –annullandosi e confondendosi totalmente nell'infernale disordine dell'urbe moderna– a «jouir de la foule»²⁷; a rafforzare il proprio Io interno attraverso l'esperienza assoluta della dissoluzione.



Fig. 2. Picasso, *La bebedora de ajenjo* (1901)

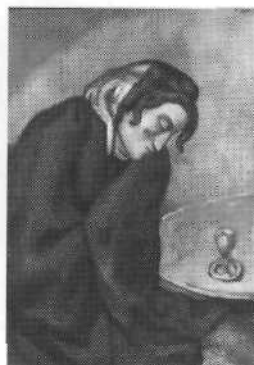


Fig. 3. Picasso, *La bebedora adormecida* (1902)

La visione romantica della melanconia si evolve e si trasforma, dunque, in *vivencia* presso i melanconici spagnoli di fine secolo. Se i poeti del versante simbolista-parnassiano (penso a Darío, M. Machado, a certi furori lirico-creativi ganivetiani) tenderanno a sublimare in chiave artistica le afflizioni

²⁶ Cit da Jean Starobinski, *La melanconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, pref. di Yves Bonnefoy, a cura di Daniela de Agostini, Milano, Garzanti, 1990, p.19.

²⁷ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres Complètes*, ed. de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, I vol., p. 291.

dell'anima, a distaccarsene esteriorizzando il proprio disagio con plastiche rappresentazioni onirico-metaforiche di mondi remoti, «altri», rispetto all'opprimente realtà del presente, gli intellettuali e scrittori dalla vena creativa più meditativa e incline allo scavo interiore preferiranno indagarne le ragioni, sprofondare «dentro» i propri «lutti» e le proprie malinconie, sperimentando – come testimoniano i rispettivi epistolari e diari personali (mi riferisco a quelli di Unamuno, Azorín, Maeztu, di nuovo Gánivet, per citare solo i più noti)– un nuovo approccio nei confronti del dolore e della sofferenza psichica.

La lettura e rilettura del Quijote sembrò ad un certo punto imporsi a molti di loro come esercizio mentale e spirituale –oltre che culturale– utile per capire meglio se stessi, la società, quel mondo in rovina. Per uno spagnolo di fine secolo il significato dell'opera cervantina, la cui grandezza e il cui valore restavano comunque fuori discussione, era ancora tutto da definire. Come evento culturale l'opera aveva trasceso la dimensione di capolavoro letterario, e si apprestava ad acquisire quella assai discutibile, quasi sacrale, di bibbia nazionale, caldeggiata da Unamuno. Sul senso profondo del testo, sui contenuti, sul messaggio affidati alla *fabula*, il giudizio rimaneva tuttavia sospeso, incerto, aperto a soluzioni doppie, multiple, contraddittorie.

La storia della ricezione del Quijote in Spagna è lunga e nota nei suoi snodi principali, per cui non mi addenterò più di tanto nell'argomento²⁸. Ricorderò tuttavia come la scoperta di un'anima malinconica in quel corpo narrativo apparentemente sbilanciato sull'avventuroso-buffonesco, l'eroicomico, il caricaturale, fosse alla fine del secolo scorso ancora un dato abbastanza recente. Tra il secondo e il terzo centenario²⁹ della pubblicazione

²⁸ Tra i contributi più recenti e aggiornati che affrontano –da diversa prospettiva– l'argomento si segnalano quelli di Francisco Rico (*Historia del texto*) e Anthony Close (*Interpretaciones del Quijote*) inclusi tra i saggi introduttivi a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1999, nonché l'utile repertorio antologico-critico offerto da Ascensión Rivas Hernández con *Lecturas del Quijote (Siglos XVII-XIX)*, Madrid, Colegio de España, 1998. Per osservazioni specifiche su forme e modalità di ricezione del capolavoro cervantino durante il XIX secolo si rinvia invece a Leonardo Romero Tobar, *El Cervantes del XIX*, in «Anthropos», Barcelona, Julio-Agosto 1989, n. 98-99, pp. 116-119 e a Javier Basco, *El Quijote de 1905 (apuntes sobre el quijotismo finesecular)*, in «Anthropos», ibid., pp. 120-124. Una visione d'insieme, ben orientata, che abbraccia Otto e Novecento e riunisce le principali interpretazioni del Quijote personaggio e del Quijote come testo, nonché di Cervantes, quale autore e creatore, era stata infine già offerta in *Interpretazioni di Cervantes*, a cura di Giuliana Di Febo e Rosa Rossi, Roma, Savelli, 1976.

²⁹ Il fervido attivismo editoriale che accompagnò e sostenne le celebrazioni del terzo centenario della pubblicazione del *Quijote* e il relativo moltiplicarsi degli orizzonti interpretativi sono efficacemente documentati da Tobar nell'articolo sopracitato.

del Quijote il lavoro filologico sul testo cervantino si era intensificato e diversificato a tal punto che quella che fino a poco tempo prima veniva considerata una divertente e geniale farsa dell'anacronistico mondo cavalleresco, o una satira contro gli scellerati romanzi di cavalleria, si aprì a tutti gli orizzonti dello scibile umano, dalla teologia alla medicina alla filosofia, avendo per tutti e su tutto qualcosa di importante da dire.

A dare il primo impulso in questa direzione erano stati studiosi, poeti e filosofi per lo più stranieri, tedeschi ed inglesi in particolare, da Samuel Johnson a Coleridge, i fratelli Schlegel, Schelling, Novalis. Il mondo accademico e la società letteraria spagnoli si erano per un po' mantenuti cauti, e solo a partire dalla seconda metà del secolo avrebbero avallato interpretazioni più libere e aperte, a volte discutibili ed eccessive, «impressioniste» —come ebbero a lamentarsi Juan Valera, José María Asensio, Marcelino Menéndez Pelayo, Leopoldo Rius³⁰—, altre ragionevolmente lungimiranti e ricettive rispetto alla ricchezza tonale, alla plurivocità e pluridiscorsività peculiari del *recit* cervantino. In equilibrio tra i due versanti, le edizioni con relative annotazioni di Clemencín (in sei volumi, 1833-1839) e quella di Hartzenbusch (1863), che molto avrebbero contribuito —pur tra non pochi errori e imprecisioni— alla comprensione dei passi più difficili.

All'interno di una ricerca così ampia e stratificata acquista progressivamente rilievo la follia del protagonista. Si riconosce in Cervantes una non superficiale familiarità con i rimedi classici della melanconia, e un'intuizione addirittura «profetica» (stando a Morejón, Cayetano del Toro, Emilio Pi y Molist, Adolfo Saldías) di ciò che sarebbe stato il trattamento della follia nei secoli a venire (da Pinel, Esquirol, Descuret, Fabret, a Wundt, Janet, i padri fondatori della moderna psicologia sperimentale).

Dal punto di vista figurativo l'immagine del Quijote si era andata via via costruendo in linea con le tendenze artistiche e i *cliché* culturali dominanti, senza prestare eccessiva attenzione alle indicazioni fornite dall'autore all'interno dell'opera³¹. Fino alla fine del XVIII secolo le

³⁰ Cfr. Ascensión Rivas Hernández, *cit.*, in particolare le pp. 227-241.

³¹ Punto di partenza per questo rapido e superficiale sondaggio sull'evoluzione figurativa del Quijote è stata l'*Iconografía de Don Quijote. Reproducción heliográfica y fototipográfica de 101 láminas elegidas entre las 60 ediciones, diversamente ilustradas, que se han publicado durante doscientos cincuenta y siete años*, di Francisco López Fabra. L'opera era nota ad Unamuno che vi fa riferimento nel già citato saggio iconologico *El caballero...* del 1896. Immagini e dati forniti da quest'utile repertorio di illustrazioni provenienti dalle principali edizioni europee del *Quijote* dal 1605 al 1862 sono stati via via integrati da quelli offerti da Juan Givanel y Mas e Gaziol, *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Madrid, Plus Ultra, 1946. Più aggiornate indicazioni si sono infine ricavate da Imma Socías Babet, *El primer Quijote ilustrado de Cataluña*, estratto da *El mundo hispánico en el*

illustrazioni che accompagnavano le diverse edizioni del libro avevano perpetuato —con poche varianti— le immagini di un cavaliere e un servo piuttosto anonimi e convenzionali: il primo armato di tutto punto, con elmo, visiera, e pennacchi, secondo la migliore tradizione cavalleresca, il secondo di corporatura quasi normale, con copricapo e abbigliamento stile «nordico», fissati da Savry e Bouttats nelle edizioni olandese e belga rispettivamente del 1657 e del 1662. Non un segno visibile di deformazione caricaturale, di interpretazione temperamentale, caratteriale³².

Ci fu, è vero, qualche lodevole eccezione, e non furono sempre bene accette. Due casi eclatanti pesano sulla coscienza dell'editoria neoclassica: quello di Hogarth, convocato da Lord Carteret —assieme ad altri artisti— per illustrare l'edizione londinese del 1738 e scartato per lo stile troppo aggressivo, poco consona ad un'iniziativa progettata e confezionata per gli ambienti di corte. Goya —è il secondo caso— subì analoga sorte con lo stampatore di una delle prime edizioni della Real Academia³³.

Solo durante l'Ottocento le figure dei due protagonisti cominciano a caratterizzarsi meglio, assumendo tratti (l'altezza e la secchezza l'uno, la bassezza e l'obesità l'altro; il naso aquilino, i baffi, l'elmo di Mambrino, il primo; barba scomposta e trascurata il secondo) e temperamento (melanconico il primo, flemmatico il secondo, **fig. 4 e fig. 5**³⁴) che li avrebbero resi immediatamente riconoscibili ai futuri lettori.

Segnali in questa direzione vengono dalla Germania con l'edizione di Leipzig del 1798 (con disegni di Chodowiecki), dall'Inghilterra (notevole l'edizione illustrata da Stothard nel 1801), dalla Francia, a partire dall'ed. del 1836 (con illustrazioni di Tony Johannot). Tra i primi artisti a mostrarsi sensibili alle interpretazioni via via più aperte, globali, avanzate dalla filologia romantica e post-romantica figurano Nanteuil e —checcché ne dica Unamuno³⁵— Gustave Doré (che si occupò dell'ed. di Parigi del 1862), i quali

Siglo de las Luces in Actas del Coloquio Internacional "Unidad y diversidad en el mundo hispánico del siglo XVIII, Madrid, Universidad Complutense, [s.f. y s.l.]. Per ulteriori precisazioni e riscontri ci si è rivolti all'insostituibile *Manual del librero hispanoamericano* di J. Palau y Dulcet.

³² Cfr. Imma Socias Babet, *cit.*

³³ Cfr. Givanel e Gaziel, *cit.*, pp. 126-128 e Jenny Uglow, *Hogarth. A life and a world*, London, Faber & Faber, 1998, pp. 116 e 154.

³⁴ Nell'iconografia tradizionale non era insolito veder rappresentato il temperamento *flegmaticus* a cavallo di un asino e/o dotato di fiasca o di altro emblema della golosità e dell'ingordigia (v. le incisioni di Virgilio Solis e altri artisti tedeschi sui quattro temperamenti in Klibanski, Panokski, Saxl, *cit.*, classificate tra le illustrazioni che accompagnano il volume ai nn. 124-127 e 129-132).

³⁵ In una lunga nota de *El caballero de la triste figura* (cit.) Unamuno "maltratta" un po' tutti gli incisori e illustratori stranieri. In particolare, di Doré dice che «su genio pictórico era el menos a propósito para ilustrar el Quijote» (p. 923).

rendono con intensità e stile personale e originale l'intimo dualismo (realtà-immaginazione; vita-sogno; sostanza-apparenza) allora identificato con il motore –l'impulso vitale– del personaggio e del libro. Splendidi e efficacemente espressivi quando si tratta di rappresentare l'alternanza di comicità e tragedia che scandisce ed anima, per la sensibilità post-romantica, l'avventura chisciottesca risultano, tuttavia, ancora impreparati a riprodurre la ricca gamma di tonalità ironico-liriche di cui l'aveva dotata il genio cervantino. A proposito dei disegni di Doré un Freud ancor giovanissimo e in tenera corrispondenza epistolare con la fidanzata Martha Bernays avrebbe a ragione osservato –ma è un giudizio che possiamo facilmente estendere anche alle illustrazioni di Nanteuil– che erano «semplicemente magnifici» quando il pittore s'impegnava a cogliere «il lato fantastico» e la comicità tragico-farsesca del testo (e subito pensiamo alla celebre lamina in cui Quijote è raffigurato nella biblioteca, circondato e come minacciato da libri e da creature mostruose contro cui brandisce, allucinato, la spada), mentre invece fallivano nelle scene in cui un'ironia molto sottile e screziata si faceva padrona e garante del senso. In questi casi il disegno risultava «troppo caricato» e rimaneva troppo «indietro rispetto alla poesia»³⁶.



Figure 4 e 5. Virgilio Solis, Due tra i quattro temperamenti

Nel corso del suo intenso e problematico rapporto con il capolavoro di Cervantes, Unamuno si era ad un certo punto chiesto come dovesse essere

³⁶ Sigmund Freud, *Il "Don Chisciotte" illustrato da Gustave Doré*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, 2 voll., I, pp. 11-12. Il brano è estratto dalla lettera a Martha Bernays del 23 agosto 1883.

concretamente raffigurato Don Quijote; come riuscire, per dirla con le sue stesse parole, a «vestir de carne visible y concreta un espíritu individual y vivo y no mera idea abstracta»³⁷. Nel saggio *El Caballero de la Triste Figura* (1896) elenca –ricavandoli dallo stesso testo cervantino– i tratti fisici del personaggio («caídos los bigotes, la nariz aguileña, seco y avellanado el rostro»³⁸, e poi l'età, l'incarnato giallastro, l'olfatto e l'udito particolarmente sviluppati) sottolinenandone la stretta analogia con quelli del soggetto melanconico. Attinge, Unamuno, nella sua diagnosi, sia al testo classico di Huarte de San Juan (*Examen de ingenios*) –fonte anche cervantina– che al *Arte de conocer los hombres por su fisionomía* di Lavater. Li interpreta tuttavia alla sua maniera. «En un carácter como el de Don Quijote, tan puro, tan de una pieza, tan definido» –riformula così la teoria fisiognomica– il volto non può che essere «limpísimo espejo de su alma hermosa»³⁹. È infatti l'anima che Unamuno è interessato a decifrare e a compenetrare, l'anima «abismáticamente seria, triste y escueta» dell'eroe cervantino, dalla quale è certo che i tratti del volto e le fattezze del corpo cui appartiene gli si dovranno –per analogia– manifestare.

Passa quindi ad analizzare i diversi modi in cui Don Quijote è stato rappresentato nelle diverse culture. Nessuno dei repertori iconografici passati in rassegna dall'*Iconografía de Don Quijote* di Francisco López Fabra pare soddisfarlo a pieno. I più apprezzati, i più «veri», non possono per lui che essere quelli spagnoli. Chi altri, se non uno spagnolo, riuscirebbe infatti a dipingere un'anima –quell'anima– se non può ritrovarla in se stesso, vederla con i propri occhi, quelli «volitivi» del cuore, che guardano de «dentro a fuera», oltre le apparenze, oltre gli inganni degli intramontabili *encantadores*?

Le sue preferenze vanno di fatto ai disegni di Urrabieta per l'edizione di Madrid (1847) e a quelli di Luis de Madrazo dell'ed. di Barcellona (1859-1862)⁴⁰. Lo colpiscono soprattutto questi ultimi perché propongono un Don Quijote molto simile al sant' Ignazio di Loyola dipinto da Sánchez Coello, e gli suggeriscono una stimolante sovrapposizione di immagine tra il cavaliere e il santo, da cui svilupperà l'idea di un Don Quijote *a lo divino* che sarà oggetto di ripetuti commenti quando sarà lui a *re-tratar* (a «trattare di nuovo») Don Quijote; quando ne riscriverà la vita a misura della propria vita –in *Vida de Don Quijote y Sancho* (1904-1905)– e la offrirà coerentemente al mondo come immagine «viva» di un'anima in grado di riverberare, al di là della rigida griglia di ragionamenti in cui la costringe il suo «illustratore», la luce melanconica della sua radicale umanità.

³⁷ *Ibid.*, p. 916.

³⁸ *Ibid.*, p. 919.

³⁹ *Ibid.*, p. 922.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 923.