

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Ut pictura poësis: la relazione
tra testo e immagine nelle riviste
spagnole del XIX secolo*

Valeria Grancini

ANNO IX – 2025

**UT PICTURA POËSIS: LA RELAZIONE
TRA TESTO E IMMAGINE
NELLE RIVISTE SPAGNOLE DEL XIX^o SECOLO**

Valeria GRANCINI (*Universidad de Zaragoza*)

vgrancini@unizar.es

RIASSUNTO: Questo articolo analizza la relazione tra testo e immagine nei giornali spagnoli dell'Ottocento definiti come pittoreschi. In primo luogo, si dà conto delle basi filosofiche diffuse in Inghilterra già dal Settecento; in secondo luogo, si analizza come attraverso le immagini i cosiddetti viaggiatori romantici abbiano iniziato la campagna di conservazione dei monumenti artistici; in terzo luogo, si spiega il ruolo plastico del personaggio di piccole dimensioni nelle incisioni come *in funzione* del monumento rappresentato.

ABSTRACT: This article explores the relationship between text and image in «picturesque» Spanish nineteenth-century newspapers. It begins by discussing the philosophical background that emerged in England in the eighteenth century. Furthermore, it illustrates how the so-called *viajeros románticos* utilized the sketches to promote campaigns for art and heritage. Finally, it explains the significance of minor figures as *in relation to* the historical monument depicted.

PAROLE CHIAVE: Romanticismo, pittresco, giornali spagnoli dell'Ottocento, viaggiatori romantici, relazione tra testo e immagine.

KEY WORDS: Romanticism, Picturesque, Nineteenth-Century Spanish Periodicals, Romantic Travelers, Relationship between Text and Image.

**UT PICTURA POËSIS: LA RELAZIONE
TRA TESTO E IMMAGINE
NELLE RIVISTE SPAGNOLE DEL XIX^o SECOLO**

Valeria GRANCINI (*Universidad de Zaragoza*)

vgrancini@unizar.es

**1. La «relación de analogía» tra testo e immagine
nelle riviste ottocentesche: basi filosofiche**

Durante tutto l’Ottocento e a seguito della propagazione a livello europeo delle idee promosse dall’Illuminismo, aveva preso forma in Spagna una nuova pubblicità che cambiò radicalmente la fisionomia delle riviste e dei giornali.

Ci riferiamo in particolare a pubblicazioni come *El Artista* (1835), il *Se-
manario Pintoresco Español*, l’*Observatorio Pintoresco* (1837), l’*Álbum Pin-
toresco Universal* (1842) ed *El Siglo Pintoresco* (1845).

È proprio questo aggettivo ricorrente, pittoresco, la parola chiave: in primo luogo si tratta di un termine che «tiene relación directa con el mundo de la pintura»; in secondo luogo, nel caso dei giornali, «las representaciones gráficas [formaban] parte de su propia naturaleza».¹ Si pone quindi l’attenzione su un dualismo che è la vera rivoluzione della stampa ottocentesca: da una parte il testo scritto incapsulato nelle strette colonnine di giornale; dall’altra l’immagine, il disegno, l’incisione.

Da questo presupposto, si può comprendere il motivo dell’uso del sudetto aggettivo giacché il ventaglio di definizioni racchiuse al suo interno come ‘caratteristico’, ‘vario’ e ‘peculiare’ circolava già due secoli e mezzo prima nell’ambito pittorico dei coloristi veneti del Cinquecento. Difatti, già Giorgio Vasari nelle sue *Vite* scriveva di Giorgione da Castelfranco che «costui, gustando il buono dell’operare, andava scegliendo di mettere in opera sempre del più bello e del più *vario* che e’ trovava»,² facendo particolare riferimento alle capriciosità dei suoi dipinti più celebri (si guardi l’enigmatica *Tempesta* del 1508, fig. 1), atti a suscitare curiosità e una sensazione di piacevole straniamento nello spettatore.

1 Leonardo Romero Tobar, «Relato y grabado en las revistas románticas: los inicios de una relación», *Voz y Letra*, 1, 1990, pp. 156-170: 163.

2 Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Jacopo Recupero, Santarcangelo di Romagna, Rusconi Libri, 2009, p. 483 (corsivo mio).

Queste caratteristiche visive furono poi riprese dai filosofi preromantici inglesi Joseph Addison, William Gilpin, Uvedale Price e Richard Payne Knight, i quali parlavano del genere pittoresco come di una vera e propria estetica differente dal cosiddetto bello da *salon* neoclassicheggiante.

Già a inizio Settecento, Addison nel suo insieme di saggi intitolati *On the Pleasures of Imagination*³ scriveva che «every thing that is new or *uncommon*, raises a pleasure in the imagination, because it fills the soul with an agreeable surprise»⁴ facendo leva su un insieme di storie generate dall'immaginazione a partire dalla captazione empirica di un paesaggio «peculiare. Poi, nel 1792 nei suoi *Three Essays* Gilpin definisce pittoreschi tutti quegli oggetti «properly disposed to the pencil»⁵ come una rovina architettonica medievale all'interno di un paesaggio agreste. Due anni dopo, Price nel suo *An Essay on the Picturesque* scrive che «the Italian *pittresco*» fa riferimento a quell'insieme di cose che sono «causa di affascinamento» per lo stesso artista che le ritrae («an artist may be struck with»);⁶ mentre Payne Knight nel suo *An Analytical Enquiry* del 1805 afferma che «according to the Italian language» lo stile pittoresco non sarebbe che «a peculiar mode» di dipingere rispetto a una «simple or common imitation».⁷ Come esempio, propone anch'egli le rovine medievali come causa di impressione, «whose sharp angles» risultano ora smussati da un «soft decay» e «whose crude and uniform tints, are diversified by weather-stains and wall plants».⁸

Pochi decenni dopo si riprese quindi la teoria del pittoresco avanzata dai filosofi (il 'singolare' che «nutre la curiosità innata dell'uomo e scatena

3 Furono originariamente pubblicati nella rivista *The Spectator* dal 21 giugno al 3 luglio del 1712. Per una sua visione d'insieme, rimando a Joseph Addison-Richard Steel and Others, *The Spectator in four volumes*, London, Dent - New York, Dutton, 1945.

4 Joseph Addison, *Essays on the Pleasures of the Imagination followed by a critical examination of the Style in the four first Essays by Hugh Blair*, Antwerp, Duverger & Co., 1828, p. 114 (corsivo mio).

5 William Gilpin, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape to which is added a poem, on Landscape Painting*, London, R. Blamire, 1792, p. II.

6 Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and Beautiful and on the use of studying pictures for the purpose of improve real landscape*, London, J. Robson, 1796, p. VII.

7 Richard Payne Knight, *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, London, T. Payne-J. White, 1805, p. 145.

8 *Ibid.*, p. 70.

la fantasia»)⁹ e fu presentata nell'ambito giornalistico-letterario per dare risalto a quelle illustrazioni che dall'essere mere accompagnatrici del testo acquisivano ora pari importanza. A tal proposito, Romero Tobar parla di una rivoluzionaria «relación de analogía» tra scrittura e immagine in cui quest'ultima, a livello semantico, «desarrollaba *in toto* los aspectos desplegados por el discurso lingüístico».¹⁰

La volontà di strutturare la rivista sulle basi di questa relazione appare evidente nel *Semanario Pintoresco Español* in cui Ramón Mesonero Romanos, fondatore, scrive sul primo numero pubblicato il 3 aprile del 1836 che il settimanale avrebbe ricalcato i passi dell'inglese *Penny Magazine* e del francese *Magasin Pittoresque* (e si spiegherebbe qui la ricezione in Spagna delle idee di Gilpin e altri):¹¹

[Los redactores de las dos revistas] no desaprovechando ninguna de las ideas que pudieran contribuir a hacer más grata y nueva la forma de sus periódicos, determinaron enriquecerlos con los primores del arte tipográfico, [uniendo] a las interesantes descripciones históricas, científicas y artísticas que los componen, sendas viñetas que reproducen con exactitud los personajes, sitios, monumentos y producciones naturales que describen.¹²

Ecco il primo caso letterario che esemplifica la «relación de analogía»: ora le «vignette» (termine forse atto a svalutare giacché si tratta in realtà di splendide incisioni) non rappresentano una parte del discorso scritto, senonché riproducono «con esattezza» il *toto* linguistico. E lo stesso scrive Francisco Navarro Villoslada, codirettore insieme a M. M. Bartolomé,

9 Traduzione libera da Uvedale Price, *op. cit.*, p. 26.

10 Leonardo Romero Tobar, *art. cit.*, p. 167.

11 Il *Curioso Parlante* (questo era lo pseudonimo di Mesonero) tornerà a parlare dei modelli franco-inglesi nelle sue *Memorias de un setentón* (tomo II, Madrid, Oficina de la Ilustración Española y Americana, 1881, p. 180), ricordando la ferma intenzione di «fundar una publicación mía propia, exclusivamente literaria, popular y pintoresca, nueva absolutamente entre nosotros en su esencia y en su forma, y a semejanza de las que con los títulos *Penny Magazine* y *Magasin Pittoresque* había visto nacer en Londres y París».

12 Ramón Mesonero Romanos, «Introducción», *Semanario Pintoresco Español*, 1, 1836, pp. 3-6: 3. Nonostante manchi la firma in calce, deduco che sia proprio lui l'autore. A questo riguardo, cfr. Enrique Rubio Cremades, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, p. 61, e Siwen Ning, *Ramón de Mesonero Romanos*, <http://gicesix.uab.es/showAutor.php?idA=196> (consultato il 15 aprile 2025).

nella sua «Introducción» del primo numero de *El Siglo Pintoresco* nell’aprile del 1845: prima di tutto nomina gli antecedenti di «Alemania, Inglaterra y Francia»; poi, in un impeto universalista anticipa ai lettori la sua «extraordinaria baratura» la quale «logra propagar en todas las clases la afición a los estudios sólidos y lecturas amenas»; infine, proprio come Mesonero evidenzia la grande novità:

Para llevarlo a cabo, hemos reunido los dos grandes elementos de la bibliografía moderna: *la imprenta y el grabado*; es decir, el lenguaje del entendimiento y el lenguaje de los sentidos.¹³

Fu proprio l’uso del «grabado», ovvero l’incisione artistica all’interno delle riviste, il mezzo privilegiato per esprimere la nascita di una smania tutta romantica che poneva al centro dell’attenzione la preservazione delle bellezze del passato e della tradizione. In fin dei conti, la cosiddetta modernità con i primi barlumi cosmopoliti era già iniziata, e con lei, la percezione di un sentimento di perdita irreparabile che andava insinuandosi nei cuori di coloro che, di questa tradizione, avevano fatto vocazione di vita.

2. Morte alla «piqueta demoledora»: la salvaguardia dei resti del passato e il ruolo fondamentale dello *sketch*

Come abbiamo detto, fu attraverso le immagini secondo il canone filosofico pittoresco che i romantici diedero avvio a una campagna retorica contro quel senso dell’indistinto che andava diffondendosi con la modernità.¹⁴

A fare da base teorica a questa battaglia, insieme alle teorie inglesi vi era anche il *Volksgeist* di Johann Herder, il cosiddetto «spirito della nazione» secondo il quale il *milieu* nativo modellerebbe l’uomo (l’artista, lo scrittore), «parlando come parlerebbe il suo popolo, e caratterizzando la sua poesia, così come le sue opere d’arte, con il *fondo sentimentale* della sua casta».¹⁵

¹³ Francisco Navarro Villoslada, *Introducción*, in *El Siglo Pintoresco*, Madrid, Establecimiento de grabado e imprenta de D. Vicente Castelló, 1846, vol. 1, pp. 1-3: 2 (corsivo mio).

¹⁴ Nell’ambito socio-letterario ne parla Jesús Rubio Jiménez nel suo *Pintura y Literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 62 *et passim*.

¹⁵ Traduco liberamente le esaustive parole di Georgiana Rose Simpson nella sua te-

Nondimeno, un ruolo cruciale è svolto dalla filosofia hegeliana circa lo snodarsi dialettico della storia a colpi di tesi e antitesi, interpretata dai fautori della tradizione come doveroso compito di ricostruzione mnemonica attraverso l'enumerazione-magnificazione dei monumenti eretti lungo i secoli. Da qui, la riedificazione dell'identità nazionale con il riscatto delle più importanti personalità artistiche e letterarie.¹⁶

Tra i primi in Spagna a parlare in maniera generale di salvaguardia dei resti del passato» troviamo i redattori del periodico *El Artista*, pionieri, come abbiamo visto, dell'uso delle immagini secondo i modelli di Francia e Inghilterra. A tal proposito, eloquenti sono le parole del pittore e collezionista Valentín Carderera pubblicate sul suo primo numero del 4 gennaio 1835:

Indudable nos parece que la sociedad se halla en una época de movimiento y de transición; que a las antiguas creencias, prontas ya a eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias, menos sólidas acaso, menos duraderas que las pasadas; *sabemos que las revoluciones van extendiendo lentamente por todos los imperios sus galerías subterráneas, ramificaciones de la gran revolución central, cuyo foco es la capital de la Francia.*¹⁷

In questo frammento Carderera sottolinea come le *creencias* e le tradizioni popolari fossero minacciate dall'imperante filosofia positivista, di cui la Francia era portabandiera, con il pericolo di scomparire per sempre. Interessante è anche la derivazione dalla filosofia storica: difatti il sudetto termine, l'antica credenza, racchiude un insieme di significati che non sono altro che l'inamovibile *humus* spirituale della cosiddetta storia ufficiale (che dalla prima riceve la sua linfa) e che prende il nome di storia artistica.¹⁸

si intitolata *Herder's Conception of "Das Volk"* (Chicago, The University of Chicago Press, 1921, p. 24) che spiegano alla perfezione il *Volksgeist* herderiano.

¹⁶ Già dalla seconda metà dell'Ottocento, sotto l'egida della questione identitaria cominciarono a costruirsi in Spagna le letterature nazionali in cui si dava visibilità ai suoi più grandi autori. A tal proposito, si veda almeno Leonardo Romero Tobar, *Preliminar*, in Id. (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 9-11.

¹⁷ Valentín Carderera, «El Artista», *El Artista*, Madrid, Imprenta de J. Sancha, tomo I, 1835, p. 3.

¹⁸ Sulla *historia artística* in contrapposizione alla storia positivista è essenziale lo studio di Rubén Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, pp. 51-52 *et passim*.

Tuttavia, è nel numero del *Semanario Pintoresco Español* del 19 di luglio del 1840 che Carderera, allora già membro della *comisión recolectora* dell'Accademia di San Fernando a seguito delle espropriazioni dei beni ecclesiastici del 1835-1836, con motivo della distruzione del chiostro di San Vicente, a Salamanca, lancerà una vera e propria invettiva:

Había un edificio reputado con mucha razón por una de las maravillas de la ciudad, y decantado con el proverbio común que data más de un siglo: «Media plaza, medio puente, medio claustro de San Vicente». [...] Y ¿podrá creerse que esta última obra singular en su género; [la] veamos proneto [reducida] a escombros? Así nos lo han asegurado personas respetables, y la brutal piqueta [aparece] triunfante «¡porque es preciso hacer una plaza de toros!» cuando la plaza mayor de Salamanca donde se celebran estas fiestas, hace un siglo es tan espaciosa, tan galana y tan a propósito para ello.¹⁹

La metafora esplicita della *brutal piqueta* anticipa quello che appare qualche riga sotto come un vero e proprio slogan, sonoro e combattivo, contro la distruzione dei prodotti della storia:

No nos cansaremos en llamar la atención del gobierno, como otras veces lo hemos hecho, para poner coto a estos actos del más refinado vandalismo. ¿No ha habido alguna real orden para exceptuar del anatema de demolición algunos monasterios célebres y brillantes monumentos del arte nacional? [...] Con tantas convulsiones políticas desde el año 8,²⁰ han desaparecido de los conventos la mayor parte de las preciosidades de arte manuales, [...] así lo que quedaba en la última supresión, era muy poco comparativamente con lo que antes había. Este poco se ha descuidado, se ha abandonado, deteriorado y perdido sobre todo en nuestras provincias del norte y occidente. ¡Así convertimos el oro en polvo! ¿Por qué la nación ha de renunciar a estas preciosidades que con el tiempo nos pueden atraer tesoros? ¿No vemos que todas estas obras son también trofeos y muy grandes testimonios del genio español?²¹

Questa dichiarata «guerre aux démolisseurs»²² atta a impedire che «l'o-

¹⁹ Valentín Carderera, «Sobre demolición de los monumentos artísticos», *Semanario Pintoresco Español*, 29, 1840, pp. 230-231: 230 (corsivo mio).

²⁰ Qui Carderera si riferisce alla guerra d'indipendenza spagnola del 1808.

²¹ *Ibid.* (corsivo mio).

²² Mi riferisco alla catilinaria di Victor Hugo: «Comment! Nous avons qua-

ro si trasformi in polvere» viene ripresa anche da Vicente de la Fuente che, sempre nel *Semanario* del 30 aprile di tre anni dopo, ripropone l'espressiva immagine dell'attrezzo demolitore: ogni giorno vanno cancellandosi le pagine della storia «a impulso della fatal *piqueta* – commenta – o a manos del tiempo, más lento, pero no menos seguro destructor».²³ E ricomparirà anche ne *El Siglo Futuro* del 27 marzo 1880 all'interno di un encomio scritto proprio in seguito alla morte di Carderera: «Deja más de un álbum de monumentos religiosos de España [realizados] por él, de los cuales ya no queda más que dibujos por haberlos demolido la *piqueta revolucionaria*».²⁴

È in queste anonime parole che si trova la chiave di lettura per la corretta interpretazione del concetto di salvaguardia dei beni architettonici; difatti, la composizione plastica aveva il compito di preservarne la *memoria*. E prima che l'immagine si presentasse nelle riviste sotto forma di splendida litografia, nasceva dalle mani del pittore come bozzetto, *sketch* o, semplicemente, schizzo preparatorio realizzato *en plein air*.

È doveroso a questo punto specificare le condizioni in cui molti artisti ritrassero questo o quel monumento prima del suo definitivo decadimento o demolizione. Come abbiamo visto, le convulsioni storiche rendevano difficoltosa la realizzazione anche di un solo bozzetto, e di frequente, a causa di attriti tra fazioni, si correva il rischio di essere scambiati per spie. Nondimeno, la scarsità dei mezzi di comunicazione, la mancanza di infrastrutture adeguate e una capacità di movimento ridotta facevano sì che gli artisti si trovassero a intraprendere una vera e propria *expedición*, ovvero una spedizione non esente da pericoli incontrati lungo il cammino.²⁵

rante-quatre mille lois dont nous ne savons que faire [...]. Et une loi pour les monuments, une loi pour l'art, [...] une loi pour l'histoire, une loi pour l'irréparable qu'on détruit, une loi pour ce qu'une nation a de plus sacré après l'avenir, une loi pour le passé, cette loi juste, bonne, excellente, sainte, utile, nécessaire, indispensable, urgente, on n'a pas le temps, on ne la fera pas!» (*Oeuvres complètes de Victor Hugo, de l'Académie Française, précédées d'une notice biographique sur l'auteur, et terminées par sa dernière oeuvre, la Trilogie des Burgraves*, t. I, Paris, 1843, p. 651).

23 Vicente de la Fuente, «España pintoresca. Portada de la Iglesia de Santa María de Calatayud», *Semanario Pintoresco Español*, 18, 1843, pp. 137-139: 138.

24 Anonimo, «Gacetilla», *El Siglo Futuro*, 1320, 1880, p. 4. Riguardo l'album di *sketches* realizzati da Carderera dal 1834 al 1862 in qualità di membro della *comisión* dell'Accademia di San Fernando, rimando all'edizione illustrata di José María Lanzarote Guiral e Itziar Arana Cobos, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera*, Institución Fernando el Católico, Fundación Lázaro Galdiano, 2013.

25 Riguardo la situazione infrastrutturale di quella Spagna «mísera, de gentes hambrientas y desharrapadas, de suelo áspero estéril e infecundo, sin comercio ni industria, sin apenas caminos ni medios de transporte, sin posadas que merecieran tal

A tal proposito, significative sono le testimonianze di quei viaggiatori provenienti dall'estero i quali, desiderosi di ritrarre il mito della «Spagna ancestrale», furono erroneamente scambiati per informatori di bande nemiche. Un esempio sono le dichiarazioni di Carlos Dembowski nel suo *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil* (1841) quando, una volta giunto a Toledo e apprestatosi a riprodurre delle note grafiche della cattedrale, ricorda come «no [hubiera] uno solo de estos señores que no me creyera una espía enviada por el Gobierno para escudriñar la catedral»;²⁶ quelle di Richard Ford, il quale spiega nel suo *Hand Book* del 1845 che «whoever is observed “sacando planes”, “taking plans”, “mapeando el país”, “mapping the country” – for such are the expressions for the simplest pencil sketch – is thought to be an engineer, a spy»;²⁷ e le parole di un altro «Elogio fúnebre» dedicato a Carderera (questa volta scritto dall'amico Pedro Madrazo) in cui si dà conto dei pericoli corsi da quest'ultimo durante le sue *expediciones* lavorative:

Carderera recorría la Península en medio de los horrores de la guerra civil, explorando los insignes monumentos y gloriosos recuerdos de la historia patria que parecían un día imperecederos, sin que los peligros, las fatigas y las privaciones fuesen parte a moderar su entusiasmo y a contener su admirable actividad [...]. Más de una vez tuvo la suerte de evitar su ruina, y cuando sus esfuerzos no lograban contener tan furiosos instintos de devastación, conseguía al menos suspenderlos por breves instantes para reproducir con el lápiz lo que muy pronto iba a reducirse a escombros.²⁸

nombre» si vedano Ana Rodríguez Fischer (sue sono le parole citate a p. 9), *Trajinantes de caminos. Reportajes, crónicas, impresiones y recuerdos de viaje en los escritores españoles del Fin de Siglo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2018, e Jesusa Vega, «Viajar a España en el siglo XIX: una aventura lejos de la civilización», *Disparidades, Revista de Antropología*, LIX, 2, 2004, pp. 93-126. Per quanto riguarda la *expedición* in senso letterario si veda Jesús Rubio Jiménez, «Desde mi celda: impresiones de viaje de la Arcadia Moderna», *El Gnomo. Boletín de estudios becquerianos*, 10-11, 2001, pp. 83-102.

26 Cfr. Carlos Dembowski, *Dos años en España y Portugal durante la guerra civil*, tomo I, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, p. 80.

27 Richard Ford, *A Hand-Book for travellers in Spain and readers at home*, London, John Murray, 1845, p. 9.

28 Pedro Madrazo, «Elogio fúnebre de don Valentín Carderera», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo II, 1883, pp. 105-130: 111.

Risulta chiaro come questi artisti-viaggiatori non incarnassero la figura del romantico contemplativo e inerte; anzi, l'obiettivo da perseguire, attivo e dinamico, era quello di un riscatto mnemonico, e qui si presenta l'avverbio chiarificatore, «almeno», attraverso «el lápiz» o la «pluma».

Giunti a questo punto è doveroso illustrare in che modo furono eseguiti questi *sketches* raffiguranti i più significativi monumenti storici. Fu proprio lo stile pittorico della maggior parte dei «dibujos tomados del natural», come scrive Madrazo, che fu espressione tutta artistica della tanto anelata salvaguardia dei resti del passato.

3. I *personajillos* di piccole dimensioni all'interno delle immagini

Come abbiamo specificato sopra, durante tutto il XIX^o secolo i romantici tradizionalisti e conservatori (coloro situati sulla cosiddetta «orilla derecha», piuttosto che sulla «izquierda»)²⁹ attraverso i loro *sketches* e incisioni si dedicarono al compito di conservazione, esaltazione quando non di recupero e ricostruzione (spesso con l'aiuto della fantasia dettata dall'ispirazione) dei monumenti antichi, soprattutto di epoca medievale.³⁰

Per quanto riguarda lo stile, è opportuno retrocedere di qualche anno e situarci nel momento in cui il pittore inglese David Roberts soggiornò a Siviglia nel 1833. Nella capitale andalusa, Roberts ebbe occasione di entrare in contatto con numerosi artisti locali e orientarli di prima mano verso un nuovo paesaggismo romantico.³¹

Rispetto alla scuola pittorica sivigliana, rimasta a uno stile neoclassico ormai stantio, la pittura dell'inglese era caratterizzata da un colorismo

29 Manuel García Guatas, «Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico», *Artigrama*, 11, 1994-1995, pp. 425-450: 432.

30 È risaputa la predilezione dei romantici per lo stile architettonico medievale, caratterizzato per la sua propria conformazione da misteriosi chiaroscuri e da capricciosità fantasiose che trovano valvola di sfogo nei goticismi delle cattedrali. A tal proposito, si leggano nelle *obras mayores* di tipo pittresco i confronti tra quest'ultimo e gli stili posteriori come il neoclassico, il *churrigueresco* o il barocco, considerato «exagerado» e «desordenado» (José María Quadrado, *Recuerdos y bellezas de España, Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer [?], tomo Aragón, 1844, p. 125).

31 Dei soggiorni spagnoli di David Roberts o altri artisti come David Wilkie, John Frederick Lewis o il già citato Richard Ford si veda Jesús Rubio Jiménez, *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2007.

più brillante e un tratto pittresco più incisivo. Un esempio è il dipinto a olio che raffigura la Giralda (fig. 2) in cui vediamo la celebre torre sivigliana che si staglia su un cielo azzurro e, sotto, un brulicante sciame di persone intente alle loro occupazioni quotidiane.

Possiamo definire questi personaggi minuti come tipi *cuasi costumbristas* (e non interamente), giacché non presentano le connotazioni del costumbrismo come genere letterario alla Mesonero Romanos o alla Mariano José de Larra, bensì sono rappresentati *in funzione* del monumento architettonico. In altre parole, l'evidente contrasto umano-monumento non serve ad altro se non a mettere in risalto quest'ultimo.³²

Uno dei pittori che più di tutti beneficiarono della presenza di Roberts a Siviglia fu Genaro Pérez Villaamil,³³ il quale ricevette in maniera diretta proprio l'ideale di conservazione dei beni del passato: infatti, se è vero che gli inglesi furono una boccata d'aria fresca per gli spagnoli, nondimeno attraverso il loro interesse per l'esotico e per le bellezze monumentali li spinsero a riflettere sul proprio patrimonio e, soprattutto, sull'importanza di conservarlo.

Una volta partito da Siviglia alla volta della capitale, Villaamil non perse tempo ad attuare gli insegnamenti pittorici ricevuti: lo dimostrano, in primo luogo, i suoi tre tomi intitolati *España artística y monumental* (1842-1850) composti da litografie dei monumenti nazionali accompagnate da descrizioni di Patricio Escosura. L'influenza dello stile pittresco tramandato dall'inglese si nota tramite le atmosfere sognanti («ese tono dorado y atmósfera vaporosa que prestan a la arquitectura tenues luces de dorado atardecer»)³⁴ tipica di certi orientalismi come nella splendida litografia intitolata «ruinas árabes en Humanejos» (fig. 3) nel terzo tomo, in cui dei minuscoli *personajillos* vestiti secondo l'uso dell'epoca stazionano sotto un'imponente rovina dagli archi trilobati e da colonne mutilate con pennacchi di vegetazione.³⁵

³² Anche José María Ariño Colás scrive che questi personaggi si evidenziano «no tanto por su valor en sí mismas, sino por su importancia para comprender mejor el legado artístico y monumental» (José María Ariño Colás, *Recuerdos y bellezas de España. Ideología y estética*, presentación de Jesús Rubio Jiménez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, p. 307)

³³ Segnalo lo studio completo di arte comparata di Claudia Hopkins, *La España romántica. David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Centro de Estudios Europa Hispánica, Instituto Ceán Bermúdez, 2021.

³⁴ Enrique Arias Anglés, «Paisajes decimonónicos españoles», *Archivo español de arte*, 322, pp. 115-138: 116.

³⁵ Segnalo anche l'influenza di François-René de Chateaubriand circa la poetica com-

In secondo luogo, lo dimostra anche un articolo del 9 di ottobre del 1836 del *Semanario Pintoresco Español* in cui, con motivo dell'esposizione artistica dell'Accademia di San Fernando organizzata in quell'anno, Villaamil viene descritto come infaticabile conservatore nonché come rinnovatore dello stile pittorico:

El profesor que se hace más notable en esta exposición es el señor *Villa-ami' [sic]*; por cuya asombrosa fecundidad y la manera ingeniosa y pintoresca de describir objetos nacionales, no dudamos apellidarle el *Scribe* de nuestros pintores. [...] Prolíjo sería el entrar en el análisis detallado de estos cuadros, [solo destacamos] el patriótico celo con que trabaja incansablemente en trasladar nuestras riquezas naturales y artísticas, visitando a su costa los pueblos que las contienen aún con el triste convencimiento de no tener otra recompensa que el aprecio de las personas inteligentes y amantes del país.³⁶

E quasi come a dimostrare l'attenzione nei confronti delle «ricchezze naturali e artistiche» nutrita da Villaamil, a introdurre la recensione troviamo un'interessante xilografia firmata «D. J. Abrial»³⁷ della madrilena «costanilla de San Andrés» (fig. 4), dove i consueti *personajillos* di piccole dimensioni passeggianno sotto l'imponente chiesa di Sant'Andrea, che con le sue maestose cupole sembra quasi voler offrire riparo.

In definitiva, è attraverso questa presa di consapevolezza maturata a Siviglia con la presenza di Roberts & C. (e poi diffusasi al centro e centro nord nei decenni successivi) che troviamo chiarito l'intento di salvaguardia dei resti del passato, la cui novità è passata prima di tutto, e soprattutto, dai giornali. Per fugare ogni dubbio al riguardo, basta solo sfogliarne le pagine e trovare innumerevoli esempi all'interno dei titoli citati all'inizio di questa breve incursione.

A mo' di paradigma, citiamo solo la leggenda dedicata al lago e al castello del borgo leonese di Carucedo, pubblicata proprio sul numero del

penetrazione tra architettura e vegetazione: «Le spirali dei pilastri, le cupole profilate di fogliami, o scavate come un cesto, diventano tanti panieri dove i venti portano, con la polvere, le sementi dei vegetali» (François-René de Chateaubriand, *Genio del Cristianesimo*, a cura di Sara Faraoni, Milano, Bompiani, 2008, p. 827. Corsivo mio).

³⁶ Anonimo, «Exposición de 1836», *Semanario Pintoresco Español*, 1836, pp. 225-227: 225-226.

³⁷ Si tratta del pittore José María Avrial y Flores; autore, tra l'altro, del tomo illustrato *Segovia pintoresca* (1843).

Semanario in cui Carderera lancia il suo slogan di salvaguardia. Come a volerne preservare le ormai logore mura dalla *brutal piqueta*, in una xilografia appare la fortezza medievale circondata da un paesaggio agreste e arricchita da due piccoli passanti al centro (fig. 5). Poi, in piena «relación de analogía» l'autore ne fornisce l'esatta descrizione:

En una fértil cuanto angosta llanura, por el lado del Oriente y sobre las crestas de los montes más lejanos, se distinguen las almenas y murallas del *castillo de Cornatel*, casi colgado sobre precipicios que hielan de espanto, verdadero nido de aves de rapiña, que no mansión de barones y caballeros antiguos.³⁸

Sarà solo dopo la diffusione attraverso la stampa che questo rapporto paritario tra testo e immagine verrà ripreso nei tomi monumentali illustrati, le cosiddette *obras mayores* composte da volumi in serie e diffuse anche *más allá del Pirineo*; ovvero, oltre i confini nazionali.

4. I volumi monumentali pittoreschi e l'avvento della fotografia

Dopo la diffusione attraverso la stampa periodica, la «relación de analogía» testo-immagine verrà ripresa anche nei tomi monumentali illustrati. Rifacendosi al modello dei *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* di Nodier, il barone Taylor e Cailleux, se ne dà conto nella già citata *España artística y monumental* di Villaamil, in cui le litografie dei beni artistici che occupano l'intera pagina acquisiscono addirittura maggior rilevanza. Un esempio è la descrizione della cattedrale di Burgos, in cui l'incaricato alla parte scritta Escosura afferma che «su posición sería grandemente embarazosa si el escritor de la *España artística*», ovvero lui medesimo, «no supiera que su papel había de ser enteramente secundario y subordinado a la índole pintoresca de la obra». E qualche riga più giù proferisce: «Mirad el bello dibujo que tenéis delante; y nada importa que olvidéis al escritor».³⁹ Lo stesso leggiamo in *Recuerdos y bellezas de*

³⁸ Enrique Gil y Carrasco, «El lago de Carucedo. Tradición popular. Introducción», *Semanario Pintoresco Español*, 29, 1840, pp. 228-229: 228. Il *castillo de Cornatel* si trovava nei pressi di Carucedo.

³⁹ Patricio Escosura, *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España. Obra dirigida y ejecutada por Don Genaro Pérez de Villa-Amil*, tomo II, Paris, Alberto Hauser, 1844, p. 45 (corsivo mio).

España, questa volta nel tomo dedicato a Siviglia e a Cadice dove il redattore Pedro Madrazo, riferendosi al *patio* della Montería del Alcázar, domanda retoricamente: «¿A qué describirla? El lápiz desempeña esta tarea mejor que la pluma».⁴⁰

Tuttavia, gli anni passano e con l'approssimarsi dell'età moderna il bozzetto e la litografia lasciano il posto alle fotografie scattate con il dagherrotipo. La tecnica di ricostruzione fantasiosa degli artisti mediante lo *sketch* non rimane che il frutto di un'idealizzazione romantica che a quei tempi si avviava verso l'inesorabile *démodé*. Lo *sketch* continuerà a essere difeso da autori postromantici come Gustavo Adolfo Bécquer, il quale in un articolo pubblicato il 12 febbraio del 1870 ne *La Ilustración de Madrid* commenta:

La fotografía, como el viajero conducido por un cicerone vulgar, suele recorrer tan solo aquellos puntos marcados de antemano, reproduciendo vistas y edificios [que] se han hecho ya comunes a fuerza de ver siempre repetida la misma cosa bajo idéntico punto de vista. [De hecho,] su impresión deja traslucir algo de la aridez y la prosa de un procedimiento mecánico e ininteligente, faltando en sus producciones ese misterioso espíritu, que domina en la obra del artista, la cual no siempre hace aparecer el objeto tal cual realmente es, sino como se presenta a la imaginación.⁴¹

È chiaro che attraverso la definizione della fotografia come un «cicerone vulgar» per il suo «procedimento mecánico e ininteligente», così come per l'assenza del «misterioso espíritu que domina la obra del artista», Bécquer riprende direttamente la questione dell'ispirazione artistica dei filosofi idealisti, quel *furor divino* che si manifesta non con un ragionamento previo, bensì con una commozione dell'anima che mette quest'ultima in collegamento con la dimensione ultraterrena.⁴² Qualcosa di simile lo scriverà anche Juan Pérez de Guzmán, una volta dispiegata la pagina del

40 Pedro Madrazo, *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades en láminas tomadas del natural por F. J. Parcerisa*, tomo *Sevilla y Cádiz*, Madrid, Imprenta de D. Cipriano López, 1856, p. 476.

41 Gustavo Adolfo Bécquer, «Sepulcros de los condes de Melito en Toledo», *La Ilustración de Madrid*, 1870, p. 6.

42 Riguardo l'assimilazione da parte di Bécquer della filosofia idealista rimando allo studio di Mercedes Comellas, *Bécquer: lo sublime y el proceso creativo*, in Diego Romero de Solís-Inmaculada Murcia Serrano (coords.), *En ningún lugar (el paisaje y lo sublime)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 177-246: 190 *et passim*.

nuovo secolo, nel numero del 22 dicembre 1907 de *La Ilustración Española y Americana*:

Respecto a nuestras grandes catedrales, el catálogo artístico de *La Ilustración* [...], antes de que la fotografía las vulgarizase,⁴³ fue toda una revelación cuando en el mundo se supo que no eran solo León, Burgos, Toledo, Sevilla y Santiago las poseedoras de estos edificios elevados a grandiosos monumentos nacionales.⁴⁴

E giacché non è nostra intenzione «involgarire» il nostro animo con le fredde meccaniche della tecnica fotografica, attraversata ormai la soglia del Novecento, qui ci fermiamo.

43 Difatti, a partire del 1880 *La Ilustración Española y Americana* inizierà a compaginare le xilografie con le fotografie (corsivo mio).

44 Juan Pérez de Guzmán, «La labor artística», *La Ilustración Española y Americana*, 47, 1907, pp. 19-21: 20.



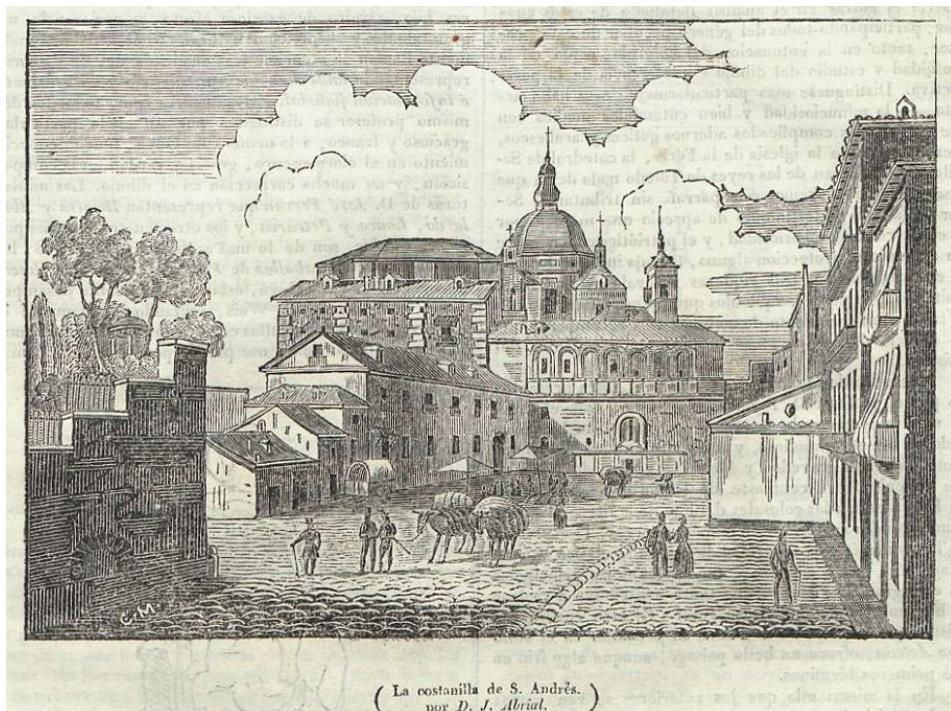
(fig. 1) Giorgione da Castelfranco, *Tempesta*, olio su tela, 82 cm x 73 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia (1503-1504). Pubblico dominio



(fig. 2) David Roberts, *Torre árabe en Sevilla, llamada la Giralda*, olio su tela, 196.5 x 136.4 cm, Downside Abbey General Trust (1833). Pubblico dominio



(fig. 3) Genaro Pérez Vilaamil, *Ruinas árabes en Huénejos*,
litografia (1850). Pubblico dominio



(fig. 4) José María Avrial y Flores, *La costanilla de S. Andrés*,
xilografía (1836). Pubblico dominio



(fig. 5) Vicente Castelló (?), *Castillo de Cornatel*, xilografía (1840). Pubblico dominio

