

LA SPAGNA PITTORESCA: BANDITI E VIAGGIATORI*

Giuliana Di Febo

1. *La terra dell'imprevisto*

Il termine “pittorresco”, adottato nel Seicento per indicare una modalità pittorica¹, entra nel linguaggio critico corrente grazie al dibattito teorico che ha luogo in Inghilterra, tra la fine del Settecento e i principi dell'Ottocento, teso a definire un nuovo ideale estetico che investe molteplici realtà. Più che ripercorrere le fasi della discussione sul pittorresco — di recente finemente ricostruita da R. Milani² — ne anoteremo quei tratti che tendono a configurarlo come canone e modello di percezione del paesaggio che troverà un'ampia diffusione in molti scrittori romantici che scelgono la Spagna come meta dei loro viaggi.

Si deve al reverendo W. Gilpin il tentativo di fissare i caratteri del paesaggio pittorresco in *Three Essays; On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape...*³. Il libro, pubblicato nel 1792, era stato preceduto da diari⁴ arricchiti da disegni — risultato di

* Relazione presentata al Convegno *Banditi reali e banditi immaginari* tenuto a Roma nei giorni 9-10-11 dicembre 1996.

1. Sull'uso del termine “pittorresco” nel XVII secolo da parte di Salvator Rosa e Marco Boschini e nella cultura artistica inglese cfr. G.C. Argan, *Il Pittorresco*, e *Lo spazio “oggettivo” nella pittura inglese del Settecento: la teorica del pittorresco*, in *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1983.

2. R. Milani, *Il Pittorresco. L'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Bari, Laterza, 1996.

3. W. Gilpin, *Three Essays; on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape to Which is added a Poem, on Landscape Painting*, London, 1794, (2a ed.).

4. W. Gilpin, *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772, on Several Parts of England; particularly the Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland*, London, 1786; *Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the year 1776, on Several Parts of Great Britain, Particularly the High-Lands of Scotland*, London, 1789.

viaggi effettuati in Inghilterra, sui laghi della Scozia e del Galles — che consacrano la istituzionalizzazione della moda del turismo pittoresco⁵.

Lo scrittore inglese nel saggio, che offrirà l'occasione per numerosi altri interventi sul pittoresco da parte di teorici quali Knight, Price, Reynolds, dedica un capitolo alla illustrazione delle forme di approccio al paesaggio da parte del *picturesque traveller*⁶. In particolare il viaggiatore deve mirare a recuperare il piacere e “the love of novelty”, fondati sulla capacità di cogliere nella natura la varietà e la combinazione di requisiti quali *smoothness, irregularity, roughness*.

Rovine e vegetazione, contrasti morfologici, contorni irregolari, effetti di luce e ombra, cambiamenti improvvisi di paesaggio (*abruptness*), costituiscono «l'apparato di visione»⁷ su cui si esercita l'immaginazione del viaggiatore pittoresco, sollecitata dai quadri di Lorrain e di Salvator Rosa. Ma saranno soprattutto le vedute paesaggistiche del pittore napoletano⁸, spettacolari, difformi e selvagge, in cui sporadici personaggi in miniatura rafforzano il contrasto e il senso di solitudine, a offrire stimoli e suggestioni a molta letteratura di viaggio.

E alludendo al Gilpin, viaggiatore pittoresco, commenta ironicamente M. Praz:

beato quando l'orrido di un paesaggio sembra evocare la presenza di un manipolo di *banditi* alla Salvator Rosa⁹.

Il primato del *picturesque style* di Salvator Rosa è decisamente rivendicato da U. Price — insigne studioso del pittoresco in rapporto al sublime — in quanto:

[...] in no other master are seen such abrupt and rugged forms, such sudden deviations both in his figures and his landscapes; and the roughness and broken touches of his pencilling admirably accord with the objects they characterise¹⁰.

Se poi consideriamo che per il Price il pittoresco abbraccia anche il non insignificante e inusuale, l'intreccio di associazioni di forme e di colore — l'*intricacy* — e ingloba quei personaggi che si collocano fuori

5. R. Milani, op. cit., p. 41.

6. W. Gilpin, *Essay II on Picturesque Travel*, in *Three Essays...*, op. cit., pp. 41-58.

7. R. Milani, op. cit., p. 17.

8. Al riguardo cfr. L. Salerno, *Il mito romantico di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa*, Milano, Club del Libro, 1963, pp. 9-17.

9. M. Praz, *La letteratura inglese dal medioevo all'illuminismo*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 352.

10. U. Price, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful, and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, London, 1794, p. 72. (Per la consultazione di questo libro ringrazio Raffaele Milani).

dalla norma o che si stagliano nel paesaggio vestiti in modo bizzarro, contribuendo alla «armoniosa discordanza», abbiamo già delineato il modello di rappresentazione attraverso cui i viaggiatori romantici guarderanno alla Spagna.

Il pittoresco, innestandosi nelle principali tendenze romantiche, enfatizzerà il diverso, l'atipico, fino a diventare una variante e un complemento dell'esotico, quando non una vera e propria convenzione dello sguardo.

La Spagna, terra dell'imprevisto, dell'inusitato, dove non è difficile incontrare gitani, mendicanti e banditi, insieme al perdurare di costumi e tradizioni locali — principali ingredienti del "pittoresco sociale"¹¹ — sarà lo spazio privilegiato in cui trasferire la ricerca del piacere estetico insieme all'appagamento di emozioni fondate sul bisogno di primitivo e di eroico.

Reinserita nel Grand Tour, grazie alla riscoperta romantica determinata dalla guerra d'indipendenza e alla nuova attenzione rivolta alla sua letteratura¹², essa si offre allo sguardo dei viaggiatori inglesi e francesi, desiderosi di singolarità e di varietà, come la più convincente ratifica di molteplici proiezioni. Allo stesso modo, quel recupero della «perduta unità di natura e storia», che per C. De Seta¹³ è un altro degli obiettivi del viaggio pittoresco di fine Settecento, si trasforma, nella Spagna "differente" e non ancora toccata dal progresso, in ricerca di arcaiche sopravvivenze, in un'esasperata fissazione di effetti.

Diversità ambientali e regionali, climatiche e linguistiche — peraltro presenti in molti paesi — vengono sublimare e inserite in un giuoco di polarizzazioni estreme. La passata dominazione islamica fornisce al gusto pittoresco anche la dimensione orientale, percepita come appagante ritorno a non meno mitiche origini dell'umanità. Dal suo viaggio in Oriente Chateaubriand aveva tratto ispirazione per *Les aventures du dernier Abencérage*, romantica storia ispanomoresca, e un grande successo di pubblico avevano riscosso gli entusiastici versi dedicati da Byron alla Spagna — «lovely Spain!... romantic land» — nel Canto I del *Childe Harold's Pilgrimage*.

E se il viaggiatore americano W. Irving arabizza, in *The Alhambra* (1832)¹⁴ costumi, persone, comportamenti, P. Mérimée suggerisce all'a-

11. G.C. Argan, op. cit., p. 86.

12. Al riguardo cfr. L.F. Hoffman, *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey-Paris, Publication du Département de Langues Romanes de l'Université de Princeton, 1961.

13. C. De Seta, *Il Voyage pittoresque dell'abate Saint-Non*, in C. De Seta (a cura di), *Il Paesaggio, Storia d'Italia, Annali 5*, Torino, Einaudi, 1982, p. 239.

14. W. Irving, *The Alhambra*, Philadelphia, 1832. Utilizziamo qui l'edizione spagnola: *Cuentos de la Alhambra*, Ed. de A. Gallego Morell, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1991.

mica pittrice Sophie Duvaucel, nella lettera scritta nel 1830 durante uno dei suoi numerosi viaggi in Spagna, di dipingere il paesaggio spagnolo escludendo gli alberi — in quanto lo priverebbero del «caractère espagnol» —, e in cambio inserire «les aloès et les cactus, nopals, *higa chumbera*»¹⁵.

Il marchese de Custine, in *L'Espagne sous Ferdinand VII*, documentato resoconto di un viaggio effettuato nel 1831, rimodella l'*art of sketching* del Gilpin in una «manière d'écrire les voyages», filtrata attraverso la resa pittorica, al fine di coinvolgere il lettore:

Peintre avant tout, il est le moins auteur des écrivains; c'est par l'effet pittoresque de ses tableaux qu'il doit provoquer dans l'esprit du lecteur un travail analogue à la révolution que la vue des lieux opère en lui-même. La variété est l'essence du genre; la variété sans confusion, le but idéal de l'artiste¹⁶.

Ed è in particolare nei più illustri viaggiatori, recatisi in Spagna tra il 1830 e il 1860, che il pittoresco si afferma come *cliché* interpretativo e si traduce in proposta narrativa realizzata attraverso un immaginario dai contorni fortemente tipificati.

Al riguardo la *Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal* di Foulché-Delbosc¹⁷ aiuta a scoprire la grande quantità di viaggiatori, in particolare inglesi e francesi, che si dirigono in Spagna nell'Ottocento. Il termine pittoresco circola con insistenza nei titoli e nelle pagine dei libri di viaggio; T. Gautier, nel suo *Voyage en Espagne* (1843)¹⁸, lo utilizza più di quaranta volte. Certamente un'immersione nel gioco degli effetti, evidente anche nella descrizione del vestito da *majo* fattosi confezionare da un sarto andaluso, ma anche una voluta ridondanza ironica visibile nella sottolineatura dell'enfaticizzazione — «le pittoresque demandé se produisait en abondance» — e del rifiuto da parte degli spagnoli di un'immagine fondata sull'affastellamento degli ingredienti della *couleur locale*:

Les Espagnols se fâchent en général quand on leur parle de cachucha, de castagnettes, de majos, de manolas, de moines, de contrebandiers et de combats de taureaux,[...]¹⁹.

15. P. Mérimée, *Lettres d'Espagne (1830- 1833)*, Paris, Lemarget, 1927, p. 128.

16. Marquis de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, Préface de J.F. Tarn, Paris, Editions Francois Bourin, 1957, p. 11.

17. R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Rimpresión facsimilar de la edición de 1896, Madrid, Julio Ollero editor, 1991; cfr. inoltre A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Divagaciones Bibliográficas*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1921, (2 voll.).

18. T. Gautier, *Voyage en Espagne*, par J.C. Berchet, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

19. *Ibidem*, p. 257.

2. *Banditi reali e banditi immaginari.*

2.1. *Il métier de bandit*

Nell'Ottocento il banditismo rappresentava una realtà in Spagna, legata sia a dinamiche economiche e sociali, sia a complesse ragioni di tipo antropologico²⁰. E del resto i banditi vantano una ricca tradizione che li vede oggetto di ispirazione letteraria e teatrale da parte di scrittori autorevoli come Cervantes, Lope de Vega, Castillo Solorzano.

Il bandito, come riparatore di torti e difensore dei poveri, è parte di una mitologia popolare che si esprime anche attraverso *romances*, *coplas*, e una ricca *literatura de cordel* analizzata da J. Caro Baroja che, tra l'altro, fa coincidere la decadenza di questo genere con l'esaurimento del banditismo classico²¹.

Inoltre, la guerra d'indipendenza contro i francesi e quella civile carlista avevano incrementato il banditismo²² producendo il doppio fenomeno di banditi diventati *guerrilleros* e di ex combattenti passati al banditismo. Banditi reali quindi, su cui i viaggiatori romantici proiettano la ormai dilagante moda del pittoresco, una dinamizzazione in chiave avventurosa del viaggio e l'aspettativa di un immaginario esotico da parte di un pubblico di lettori sempre in aumento dei libri di viaggio.

Risultato emblematico di questo atteggiamento è il cambiamento di prospettiva nell'immagine della Spagna. Il pittoresco, infatti nel momento in cui recupera a fini estetici l'insolito, lo stravagante, il primitivo, produce un'inversione di senso nei confronti di uno dei topici più diffusi: l'arretratezza spagnola. In realtà, ciò che per i viaggiatori del Settecento era oggetto di critica, di denuncia o di *descalificación* — dalla impraticabilità delle strade, alle disastrose locande, fino, appunto, ai banditi — si trasforma in elemento di fascino e di attrazione nell'Ottocento. Valga ad esempio il grido di entusiasmo con cui de Custine esalta il pittoresco osservato dalla diligenza e salutato come compensazione nei confronti dei disagi del viaggio:

Ne me plaignez pas des embarras de la route, des fatigues, des dangers; je trouve partout du pittoresque, du nouveau, et je n'ai besoin de rien... quoique nous manquions de tout... Je suis heureux!!²³

20. Sul banditismo in Spagna e in Andalusia cfr. J. Caro Baroja, *Acciones y prosas bárbaras (bandolerismo)*, in *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969; E.J. Hobsbawm, *I ribelli*, Torino, Einaudi, 1959; Id., *I banditi*, Torino, Einaudi, 1969; C. Bernaldo de Quirós y L. Ardila, *El bandolerismo andaluz*, Madrid, Turner, 1988; J. Zugasti, *El bandolerismo. Estudio social y Memorias históricas, Selección y prólogo* de E. Inman Fox, Madrid, Alianza, 1982.

21. J. Caro Baroja, op. cit., p. 386.

22. Cfr. il Prologo di E. Inman Fox in J. Zugasti, op. cit., pp. 11-25.

23. Marquis de Custine, op. cit., p. 33.

Sulla rappresentazione del banditismo si misura lo scarto tra visione romantica, fortemente tipicizzata, e quella criticoanalitica di gran parte dei viaggiatori illuministi. Privi di connotazione eroica o folcloristica, per questi ultimi, i banditi si inscrivono nell'inventario dei ritardi della Spagna, frutto del malgoverno o di un ordine pubblico deficiente, e la mitica Sierra Morena è frequentemente evocata come luogo della riforma attuata dal ministro Pablo de Olavide²⁴.

Al contrario, per i viaggiatori romantici, i segnali di modernizzazione e di cambiamento sono percepiti come minaccia ad uno dei più confortanti attributi della differenza spagnola, quello di ultima spiaggia esotica dell'Europa, anticipazione di una non meno primitiva Africa.

Mérimée, nel 1859, scrive, in preda alla delusione, da una Madrid cambiata dalla *civilisation*:

La civilisation y fait des progrès très considérables, trop considérables pour nous autres amateurs de la couleur locale... On s'occupe beaucoup de la Bourse et on fait des chemins de fer. Il n'y a plus de brigands, et presque plus de guitares²⁵.

Ma l'inadeguatezza spagnola rispetto alla richiesta di esotismo, viene colmata da un vistoso immaginario romantico che a lungo caratterizzerà la cultura europea. Un immaginario che, unito alla ricodificazione di rappresentazioni rinvenibili in altre opere, viene continuamente riproposto da altri scrittori in ossequio a quella intertestualità che caratterizza la letteratura di viaggio.

La figura del bandito, ribelle e gentiluomo, esaltato alla fine del Settecento nei *Masnaderi* di Schiller, trova illustri discendenti in Francia e in Inghilterra²⁶ e non manca di avere riflessi nella stessa Spagna.

Il Duque de Rivas pubblica nel 1835 il *Don Alvaro*²⁷, il cui protagonista, già dalla critica dell'epoca viene salutato come il prototipo dell'eroe romantico, ribelle e vittima di un destino inesorabile. Mentre il bandito di fine Settecento, Diego Corrientes, «que a los ricos les robaba/ y a los pobres socorría», ancora nel 1856, è motivo di ispirazione nel racconto *La familia de Alvareda* di Fernán Caballero. Attraverso il personaggio Diego,

24. Si vedano al riguardo le descrizioni di due tra i più illustri viaggiatori illuministi: J. Townsend, *A journey through Spain in the years 1786 and 1787...*, London, 1791, nella edizione spagnola, *Viaje por la España en la época de Carlos III (1786-1787)*, Prólogo de J. Robertson, Madrid, Turner, 1988, pp. 257-260; J.F. Bourgoing, *Nouveau voyage en Espagne au Tableau de l'état actuel de cette monarchie*, Paris, 1888, (I ed. 1788), pp. 343-352.

25. P. Mérimée, op. cit., p. XLVI.

26. Al riguardo cfr. Hoffmann, op. cit.; M. Praz, *Le metamorfosi di Satana, in La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Sansoni editore, 1996 (I ed. 1948), pp. 55-84.

27. Cfr. l'Introduzione di R. Navas Ruiz in Duque de Rivas, *Don Alvaro o La fuerza del sino*. Lanuza, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. VII-XLIII.

la scrittrice presenta una versione aderente al mito popolare: criminale, ma generoso con i poveri, e devoto²⁸. Fa da sfondo alle sue gesta una scenografia selvaggia e presaga di agguati.

A Cordova, Ramírez de Arellano pubblica nel 1841 una storia sul banditismo in cui rivendica alla Spagna il primato dei banditi celebri²⁹. Fino agli anni '60 circola una storiografia — ricca di innesti orientaleggianti e leggendari — che diffonde una conoscenza dell'Andalusia segnata dalla tradizione bandititica. Si pensi al conosciuto testo di R.P. Dozy, *Histoire de musulmanes d'Espagne* (1861) che, nella descrizione della *seranías* di Ronda e Malaga — «la partie la plus romantique de l'Andalousie» — coniuga la visione minacciosa, «une sorte de terreur poétique», con un ragguagliato elenco delle tipologie del *métier de bandit*³⁰.

La grande quantità di stampe, incisioni, acquerelli, ispirati alla figura del bandito e spesso presenti nei libri di viaggio in un giuoco di rimandi tra scrittura e apparato iconografico, ne offrono una visione idealizzata e corredata da una peculiare ricchezza di contrasti³¹: il popolare unito a un'aria di fierezza e gagliardia quasi *hidalga*, le armi come componente indumentaria, in realtà ammiccanti a una illegalità e a una violenza ben accolte. Significativa al riguardo è la descrizione del tipo del *bandolero*, giocata sul filo dell'ironia, in *Los españoles pintados por si mismos* di Bonifacio Gómez:

El ajustado calzón revela el vigor de sus pronunciadas formas, y el botín de caídas añade arrogancia a su figura. Cubre la amarilla faja un vistoso cinto, sosteniendo el peso de un cuchillo y dos pistolas sobre el de las balas que encierra; un puñal oculto, y un lujoso trabuco de cañón de metal, terciado sobre el siniestro brazo o colgado del arzón trasero completan su atavío³².

2.2. El Tempranillo

L'Andalusia, con la sua «seducción polimórfica»³³, è la regione della Spagna in cui le rappresentazioni pittoresche sembrano trovare un mag-

28. F. Caballero, *La familia de Alvareda*, in *Obras de Fernán Caballero*, Ed. de J.Ma. Castro Calvo, B.A.E., Madrid, 1961, p. 185.

29. D.C. Ramírez de Arellano, *Historia de los bandidos más celebres en Francia, Inglaterra etc. Traducida del francés y adicionada con la de los más famosos bandoleros españoles*, Córdoba, 1841. Riportato in J. Caro Baroja, op. cit., p. 364.

30. R.P. Dozy, *Histoire des musulmanes d'Espagne jusque à la conquête de l'Andalousie par les almoravides*, par E. Lévi-Provencal, Leyde, 1932, p. 358.

31. Alcuni delle più tipiche e conosciute raffigurazioni sono riportate in J. Santos Torres, *El bandolerismo en España. Una historia fuera de la ley*, Madrid, Ed. Temas de Hoy, 1995.

32. D. Bonifacio Gómez, *El Bandolero*, in *Los españoles pintados por si mismos*, Ed. facsimilar de la publicada in 1843, Madrid, Dossat, 1992, p. 93.

33. A. González Troyano, *Los viajeros románticos y la seducción 'polimórfica' de*

giore riscontro nella realtà. Terra di gitani, *manolas*, toreri, e soprattutto di banditi. Fin dai tempi di Cicerone, la Sierra Morena veniva segnalata come terra infestata dal banditismo tanto da essere entrato nel linguaggio comune l'espressione «vaya usted a robar a Sierra Morena»³⁴.

Nell'Ottocento, la persistenza del fenomeno è da ascrivere a una molteplicità di fattori: la sopravvivenza di un pervicace latifondismo, le difficoltà di comunicazione, la vicinanza al porto franco di Gibilterra con conseguente sviluppo del contrabbando, e la particolare morfologia delle montagne, della Sierra Morena in particolare³⁵. Banditi reali, dunque, se all'epoca la Compañía de Diligencias Generales declina la propria responsabilità, nei confronti del bagaglio dei viaggiatori, «en los casos de robo a mano armada»³⁶.

Una geografia ricca di anfratti, di sinuosità e di dimensioni spettacolari, ancor più accentuati dalla quasi totale assenza umana, si imponeva al viaggiatore che doveva recarsi da Madrid a Granada, a Siviglia, a Cordova. Un paesaggio segnato da *cuevas*, spesso chiamate con nomi di banditi famosi, come la *cueva de José María*, e da gole e precipizi dai nomi inquietanti: *Dientes de la vieja*, *Manos muertas*, *Salto del fraile*, o il più conosciuto *Desfiladero di Despeñaperros*³⁷, luoghi atti sicuramente a favorire l'agguato, l'assalto e la fuga veloce.

I viaggiatori lo privilegiano in un percorso standardizzato e lo traducono in dimora — reale e immaginaria — dei banditi; frequentemente vi proiettano suggestioni descrittive, proprio alla maniera dei quadri di Salvator Rosa.

Ancora negli anni Sessanta lo scrittore danese H.C. Andersen, *I Spanien* (1862), trovandosi a passare nei dintorni di Granada, per un sentiero, sinistramente denominato «camino de los muertos», commenta:

De haber vivido aquí Salvator Rosa, seguramente que habría escogido este 'camino de los muertos' para fondo de una de sus escenas de bandidos³⁸.

Laddove questo scenario non esiste, viene operata una riconversione romantica del paesaggio. Come annota G. Marañón, nell'introduzione alla biografia di F. Hardman su "el Empecinado" — il bandito della guer-

Andalucía, in A. González Troyano y otros, *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos y Homenaje a Gerald Brenan*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1987, pp. 13-20.

34. Riportato in J. Caro Baroja, op. cit., p. 363.

35. Al riguardo cfr. C. Bernaldo de Quirós y L. Ardila, op. cit., cap. VII.

36. A. Gutiérrez González, *Manual de diligencias. Carrera de Madrid a Sevilla y Cádiz*, Madrid, 1842, p. XIII.

37. Al riguardo cfr. J. Santos Torres, op. cit., pp. 255-257.

38. La prima edizione danese del libro, scritto in occasione di un viaggio in Spagna effettuato nel 1862, è del 1863. Utilizziamo qui l'edizione spagnola: H. Christian Andersen, *Viaje por España*, Madrid, Alianza, 1988, p. 127.

ra d'indipendenza — persino le «peladas llanuras de Castilla la Vieja» subiscono una metamorfosi sotto lo sguardo romantico:

El romántico, sin quererlo, convertía los humildes collados en ingentes desfiladeros; los bosquecillos de encinas, en espesa selva donde no puede penetrar el sol; los mansos arroyuelos, en torrenteras impetuosas³⁹.

Per l'Andalusia è il paesaggio stesso a favorire l'annessione quasi automatica del bandito che ne diventa una propaggine, un elemento intrinseco.

Nei libri di viaggio, i capitoli sui banditi, secondo uno schema obbligato, sono inseriti tra quelli dedicati alla corrida, ai gitani, ai figaro, alle *posadas*, ovvero sono parte integrante del catalogo del pittoresco.

Il viaggiatore inglese R. Ford individua la loro funzione di *divertissement* necessario al racconto:

Una olla sin tocino sería tan sosa como un volumen sobre España sin bandidos⁴⁰.

Lo stesso Ford, che tra il 1830 e il 1833 percorse in lungo e in largo la Spagna (non disdegnando di farsi ritrarre vestito da *majo*⁴¹) fissandone costumi, abitudini, paesaggi nel dettagliato *The Handbook for Travellers in Spain*⁴², dedica molte pagine ai banditi.

Né si sottrae alla tentazione dell'inventario delle tipologie — banditi, guerriglieri, *rateros*, ladri — stabilendo, nella graduatoria del pittoresco, la priorità dei contrabbandieri di Ronda:

Los contrabandistas de Ronda cuentan entre los mejores y más pintorescos de esta numerosa tribu española; su ilegal actividad constituye, en realidad, el único sistema verdadero, activo y bien organizado en toda la Península⁴³.

Inoltre, l'illustre viaggiatore dedicò buona parte del tempo trascorso in Andalusia a rincorrere, pagando anche una notevole somma, il Tem-

39. G. Marañón, *El empecinado visto por un inglés*, Madrid, Austral, 1942, p. 12.

40. R. Ford, *Gathering from Spain*, London, 1846. Utilizziamo qui la traduzione spagnola *Las cosas de España*, Prólogo di G. Brenan, Madrid, Turner, p. 202. Il volume venne pubblicato un anno dopo la famosa guida della Spagna, *The Handbook for Travellers in Spain*, e dedicato alle signore che incontravano il manuale «en cierto modo indigesto». Riportato in B. Ford, *Richard Ford en Sevilla*, Madrid, CSIC, p. 21.

41. Si tratta del disegno ad opera di J. Bècquer (1832) in cui R. Ford appare con il vestito da *majo* indossato nella Feria di Mairena. Riportato in B. Ford, op. cit., p. 16.

42. R. Ford, *The Handbook for Travellers in Spain, and Readers at Home*, Londra, 1845. Utilizziamo qui la traduzione spagnola, accompagnata da riproduzioni di disegni dello stesso R. Ford e di D. Roberts, pubblicata in sei volumi con il titolo *Manual para viajeros y lectores en casa*, Madrid, Turner, 1988 (3^a ed.).

43. R. Ford, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Madrid, Turner, 1988 (3^a ed.), p. 13.

pranillo, «el rey absoluto de Andalucía», come lo definisce commentando il quadro dipinto dall'amico J. F. Lewis⁴⁴. Pagine entusiaste vengono dedicate al leggendario andaluso nelle varie «cosas de España»⁴⁵. Poiché José María Hinojosa, soprannominato El Tempranillo, famoso quanto Luis Candelas — il bandito di Madrid, ma poco presente nei libri di viaggio perché urbano — è il prototipo del “bandito de honor”, generoso con i poveri, gentiluomo, valoroso, “centauro invencible”, galante con le donne, pronto alla fuga rocambolesca e alla sfida del travestimento. Attivo nella Sierra Morena tra il 1816 e il 1832, al Tempranillo si fa risalire il costume di far pagare una tassa ai viandanti che circolavano nella sua zona, una specie di salvacondotto che li garantiva dal rischio di rapine anche da parte di altri malfattori⁴⁶. Fortemente amato da Mérimée che ne offre nelle lettere dalla Spagna un ritratto idealizzato⁴⁷, in realtà non c'è viaggiatore che non ne racconti qualche avventura.

Entrato nella leggenda grazie anche alla copiosa letteratura che ha ispirato⁴⁸, il mito del bandito andaluso resterà invariato nonostante il finale poco eroico della sua vita: ottenuto l'indulto da Fernando VII⁴⁹ e diventato guardiascorta delle diligenze, veniva ucciso a tradimento, in un assalto, da un compagno che precedentemente aveva fatto parte della sua banda. La memoria delle sue gesta segnò a lungo l'immaginario dei viaggiatori tanto che, ancora nel 1949, lo storico G. Brenan, lettore assiduo di R. Ford, percorrendo l'Andalusia, ne cerca le tracce⁵⁰.

2.3. *La ruta de los contrabandistas*

In realtà per quanto i viaggiatori si industrino — arrivando, come informa lo stesso Ford, ad attraversare la penisola a cavallo, in diligenza, alla ricerca degli angoli più sospetti, senza scorta né armi — i banditi normalmente non appaiono. E inutilmente W. Irving inaugurerà la «ruta de los contrabandistas»⁵¹.

44. Riportato in B. Ford, op. cit., p. 18.

45. R. Ford, *Cosas de España*, op. cit., pp. 202-229.

46. Riportato in Quirós y Ardila, op. cit., pp. 102-103.

47. Si veda il capitolo *Les voleurs* in P. Mérimée, op. cit., pp. 72-73.

48. Una bibliografia sul famoso bandito è in F. Hernández Girbal, *Bandidos célebres españoles (En la historia y en la leyenda)*, I, Madrid, Ediciones Lira, 1993, (I. ed. 1968), pp. 263-264.

49. Su “el Tempranillo” e sulla complicata e oscura vicenda dell'indulto cfr. J. Santos Torres, *El bandolerismo en Andalucía. José María El Tempranillo y el Marqués de las Amarillas*, II, Sevilla, Muñoz Moya y Monraveta editores, 1992.

50. Al riguardo cfr. G. Di Febo, *Imagen de la España de la postguerra en un viaje de Gerald Brenan* in “Espacio, Tiempo y Forma”, Serie V, t. 7, 1994, pp. 605-606.

51. La “ruta de los contrabandistas”, inaugurata da W. Irving, iniziava a Gibilterra e, passando per Ronda e Antequera, arrivava a Granada. Riportato in *Del Támesis al*

Se guardiamo ad alcuni dei piú conosciuti libri di viaggio dell'epoca, pochissimi sono i racconti di rapine fondati su fatti realmente accaduti. C. Didier, ad esempio, inserisce in *Une année en Espagne* (1836) il capitolo "Les malandrins catalans à l'attaque de la diligence"⁵². L'episodio dell'assalto — peraltro ricco di elementi immaginari⁵³ — è preceduto da un significativo climax narrativo: disordine e violenza nella *posada*, un uomo dal comportamento sospetto, una notte piovosa; infine l'evento sperato, annunciato al lettore con un vittorioso:

Cela fait, j'attendis l'événement⁵⁴.

L'attacco, narrato in forma di autorappresentazione eroica, è anche l'occasione per una descrizione che fissa la sequenza del dopo assalto in un *tableau pittoresque* dove l'effetto contrasto è dato da un variegato assembramento: uomini *drapés* o armati, donne con *mantilla* o semivestite, cani che guaiscono e uccelli notturni in fuga, i viaggiatori affranti per l'assalto e il furto subiti, madri piangenti e una contessa muta. E tutti «mystérieusement éclairés par des lampes ou de tisons ardents»⁵⁵.

A Edgar Quinet accade di peggio. In una tappa del viaggio effettuato nel 1843⁵⁶, mentre attraversa un desolato e solitario cammino nelle vicinanze di Toledo (quella Toledo dove la Spagna comincia ad assumere «une face africaine»⁵⁷) è pronto all'incontro con i banditi, — incontro «que pareciera haber preparado con la sabia premeditación de un director de escena»⁵⁸ — ma, per un imprevisto, esso non avviene.

In realtà i banditi erano veramente intenzionati ad assalire la diligenza ma, a causa di un ritardo, rivolgevano la loro attenzione ad altri tre malcapitati viandanti che avevano immediatamente preceduto l'illustre scrittore.

All'amareggiato Quinet — non è chiaro se per il pericolo corso o per la delusione dell'avventura mancata — non resta che accontentarsi di una breve descrizione da lontano, annerchiata dal polverone dei cavalli in fuga. E nonostante gli occhi fissi sulle montagne, per paura o desiderio che gli piombi addosso un altro manipolo di banditi, riesce a scorgere solo un cavaliere che esce da una macchia:

Guadalquivir (Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX), Ed. de J. Alberich, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976, p. 24.

52. Il capitolo è riportato in J.R. Aymes (a cura di), *L'Espagne Romantique (Témoignages de voyageurs français)*, Paris, Éditions A.M. Métailié, 1983, pp. 87-97.

53. Di questo parere è J.R. Aymes, *ivi*, p. 87.

54. *Ivi*, p. 90.

55. *Ivi*, p. 97.

56. E. Quinet, *Mes vacances en Espagne*, Paris, Editions D'Aujourd'hui, 1986, p. 181.

57. *Ivi*, p. 141.

59. A. Martinengo, *Edgar Quinet, hermeneuta y traductor de Espronceda*, in "España contemporánea", VIII, 2, 1995, p. 66.

Il en sortit un cavalier, une longue rapière au côté, un chapeau à grands rebords battant sur les épaules, dans l'admirable accoutrement des chevaliers d'aventure de Salvator Rosa⁵⁹.

Generalmente l'aspettativa dei viaggiatori è fortemente delusa. I banditi annunciati, cercati, attesi, non appaiono; proprio quel paesaggio spagnolo — percepito come immenso covo di briganti⁶⁰ — sembra volerli nascondere, nei suoi anfratti, allo sguardo zelante dei viaggiatori. O siamo alle soglie di quella modernità tanto deprecata dai viaggiatori e che comincia a sovrapporsi alla codificazione pittorresca?

Tuttavia molti sono gli espedienti narrativi volti a sopperire alla mancata realizzazione dell'evento. In gran parte degli scrittori la svanita illusione di avventura è compensata dalla rappresentazione di una scenografia dell'assalto virtuale, preparata attraverso una serie di indizi la cui funzione è quella di attivare la *suspense* narrativa: croci disseminate lungo cammini impervi a ricordo di malaugurati viandanti, ammiccamenti ambigui e movimenti sospetti di postiglioni, osti e albergatori, locande equivoche e malfide. Sembianze di banditismo vengono avvistate nella varia umanità incontrata. La stessa riconversione romantica, operata sul paesaggio, viene attuata nei confronti di quelle persone che in qualche modo si situano nella zona dell'insolito, spesso assimilate ai banditi perché ne richiamano qualche tratto nel vestiario, nell'andatura, nello sguardo.

Già nell'attraversamento della frontiera capita a Quinet di imbattersi in un doganiere che gli si rivolge con voce di bandito e, a Granada, il tocco dell'Angelus scandisce «l'heure des bandits et des esprit de la nuit»⁶¹. La frontiera, come emblematico spartiacque tra civiltà e pittoresco, è presente anche in de Custine che parla di «douainiers malandrins parfaitement semblables à des brigands de mélodrame[...] La séparation des deux nations est absolue»⁶².

R. Ford, a sua volta, dopo un puntuale commento sulla “bandidofobia” dei francesi che vedono «un bandito en cada arbusto», rileva che è molto facile scambiare gli spagnoli in viaggio per banditi in quanto il vestito nazionale «es muy parecido al que usan los bandidos de melodrama»⁶³.

Peggior sorte tocca ai *migueletes* — corpo speciale impiegato per dare la caccia ai banditi — continuamente scambiati per *ladrones*. In generale il sospetto è riversato su tutti coloro che sono preposti all'accompagnamento o alla protezione del viaggiatore: *escopeteros*, postiglioni, le stesse guide, sono partecipi di illegalità e violenza, e frequentemente incombe il timore che abbiano fatto parte, nel passato, di qualche ban-

59. *Ivi*, p. 151.

60. Al riguardo cfr. L.F. Hoffmann, op. cit., pp. 117-123.

61. E. Quinet, op. cit., pp. 10, 216.

62. Marquis de Custine, op. cit., p. 35.

63. R. Ford, *Las cosas de España*, cit., pp. 207- 208.

da. Un'atmosfera inquietante viene offerta al lettore coinvolto in una trepida attesa. E quando il bandito reale non appare, una illusoria vicinanza viene comunque ricreata.

Se il passaggio per la fatidica gola di Despeñaperros non riserva nessuna sorpresa all'avventuroso G. Borrow — l'inglese che percorse in lungo e in largo la Spagna per vendere le sue bibbie —, un opportuno contrabbandiere, incontrato per caso, lo mette al corrente del furto subito il giorno prima e a causa del quale sarebbe stato costretto a cambiare vita⁶⁴. E comunque il viaggiatore protestante è particolarmente fortunato in quanto può vantare come accompagnatore — e successivamente visitare in carcere — il bandito Balseiro che era stato al seguito di Luis Candelas⁶⁵.

Esiste, dunque, una nutrita casistica di voci narranti — guide compiacenti, albergatori, mulattieri o altri viandanti — che soddisfano la necessità di plausibilità dei viaggiatori facendosi portavoce di racconti sui banditi, ricchi di particolari raggelanti e di colorite descrizioni.

Capitoli interi vengono dedicati alle *posadas*, sporche, sgangherate, infide, promiscue, crocevia reali e immaginari, che riacquistano nei libri di viaggio la loro funzione di cronotopo bachtiniano come sfondo propizio per incontri avventurosi o come luogo di narrazione di storie di banditi.

Per W. Irving la locanda — peraltro presente anche in *Italian Banditti*⁶⁶ — è «tan llena de aventuras como un castillo encantado»⁶⁷. È possibile, infatti, trovarvi le più suggestive espressioni del pittoresco: gitani, fandango, chitarre, viandanti assaliti dai contrabbandieri e via di seguito. Ma i banditi non circolano solo nell'immaginario di condiscendenti narratori, spesso sono presenti, in tutta la loro cruda criminalità, in dettagliati resoconti pubblicati sui giornali e inseriti nei libri di viaggio quasi come ulteriore attestato di veridicità.

De Custine, ad esempio, introduce il brano dell'articolo apparso sulla "Gaceta de Sevilla"⁶⁸ in cui si dà informazione dell'uccisione del sindaco

64. Tra il 1836 e il 1840 G. Borrow si recò in Spagna, per conto della Società Biblica Britannica, allo scopo di diffondere il Nuovo Testamento in castigliano e in una edizione priva di note e apparato critico. L'esperienza verrà raccontata in *The Bible in Spain*, London, 1843, 3 voll. Utilizziamo qui l'edizione spagnola *La Biblia en España*, Traducción de M. Azaña, Madrid, Alianza, 1970, p. 239. Precedentemente Borrow aveva pubblicato un libro sui gitani: *The Zincales; or on Account of the Gypsies of Spain*, London, 1841.

65. Cfr. G. Borrow, *The Bible in Spain*, cit., pp. 446-448; su Luis Candelas cfr. J. Jiménez Lozano, *Luis Candelas. Ladrón romántico y miliciano nacional*, in "Historia y vida", n. 2, 1968, pp. 86-97.

66. W. Irving, *Italian Banditti*, (1824). Si veda l'edizione italiana, preceduta dallo studio di A. Brillì, *Alla maniera di Salvator Rosa*, in W. Irving, *Storie di briganti italiani*, Palermo, Sellerio, 1989. (Devo questa segnalazione a Cesare de Seta).

67. W. Irving, *Cuentos de la Alhambra*, cit., p. 34.

68. Si tratta della "Gaceta de Sevilla" del 22 maggio del 1831. In Marquis de Custine, op. cit., p. 367.

di Tarifa avvenuta in uno scontro con la *partida* del Tempranillo. Il crimine non intacca minimamente la mitizzazione del bandito andaluso che attraversa l'opera, anzi — così come la notizia della taglia messa sulla sua testa dal governo — ne rafforza i toni agiografici. Il Tempranillo continua ad essere magnificato come eroe, quintessenza della razza spagnola e la stessa violenza è esaltata come una sorta di saggezza di vita:

José María est un homme petit, replet, aux cheveux noir, au teint rougeaud, d'une activité et d'une audace sans pareilles....philosophe pratique, il soutient son système par le poignard; [...] Voilà le vrai, le grand chef de brigands, le voleur de race pure [...]⁶⁹.

Gautier, invece, rimodella il resoconto pubblicato dalla “Gaceta de Madrid”⁷⁰ su un attacco alla diligenza diretta a Granada in una rappresentazione attenta alla modalità pittoresca ma che assume forme caricaturali. Dove il pittoresco emerge nella singolarità di un bandito con abiti rattoppati — alla guida di un manipolo di compagni altrettanto malmessi — che si lamenta dei pochi guadagni ed è alla ricerca del sospirato indulto che gli permetterebbe il reinserimento nella società. Un antieroe certamente: frutto della modalità ironica che attraversa il testo di Gautier o un segnale di decadimento del mito?

Infine, banditi reali e immaginari, idealizzati come ripristinatori di “equità sociale”⁷¹ dalla mentalità popolare, proiezione di desideri e di formule estetiche per i viaggiatori.

Lo sguardo pittoresco è una rivisitazione della geografia e della realtà spagnole, che induce alla fascinazione ma allo stesso tempo è causa di omologazione standardizzata. E proprio il tentativo di cogliere la varietà ha come risultato il livellamento della complessa alterità per la sovrapposizione dell'ottica classificatoria e della visione programmata all'esperienza reale. L'immagine che ne risulta è quella di un paese ancora riserva di primitivismo per scrittori viaggiatori annoiati dall'avanzare della *civilisation*. Poiché la Spagna, con la sua persistente differenza, è per Gautier la terra in cui una corsa in diligenza diventa un'avventura:

C'est quelque chose dans une civilisation si avancée que celle des temps modernes, en cette prosaïque et malencontreuse année 1840⁷².

69. *Ivi*, p. 534.

70. J.C. Berchet segnala il legame tra la pubblicazione della notizia dell'assalto apparsa sulla “Gaceta de Madrid” del 29 giugno del 1840, riprodotta sul “Moniteur” del 7 luglio, e la rielaborazione del racconto inserito alla fine del capitolo IX. In T. Gautier, op. cit., nota 5, p. 429.

71. Al riguardo cfr. E.J. Hobsbawm, *Il ladro gentiluomo in I banditi*, cit., pp. 36-51.

72. T. Gautier, op. cit., p. 186.