

UNIVERSITÀ DELLA VALLE D'AOSTA
UNIVERSITÉ DE LA VALLÉE D'AOSTE



DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE E SOCIALI

CORSO DI LAUREA IN
LINGUE E COMUNICAZIONE PER L'IMPRESA E IL TURISMO

TESI DI LAUREA

**IL MIRAGGIO ANDALUSO: LA REINVENZIONE ESOTICA DELLA
SPAGNA NEL “VOYAGE EN ESPAGNE” DI THÉOPHILE GAUTIER**

Docente relatore: Prof.ssa FEDERICA LOCATELLI

Studentessa: GAIA LEONE
23 E02 023

ANNO ACCADEMICO 2025/2026

Indice

Introduzione	p. 5
Capitolo 1: La costruzione del miraggio: Gautier e la scoperta dell'Andalusia	
1.1 Théophile Gautier: lo scrittore-viaggiatore e l'estetica del viaggio	p. 7
1.2 Il contesto storico e le tappe del <i>Voyage en Espagne</i> del 1840	p. 11
1.3 L'Andalusia come altrove: lo sguardo sull'esotismo romantico	p. 14
Capitolo 2: L'esotismo andaluso nel testo: analisi di <i>Voyage en Espagne</i>	
2.1 La tecnica descrittiva di Gautier: il pittoresco e il colore locale	p. 17
2.2 Il miraggio andaluso: l'idealizzazione delle città	p. 21
2.3 Il confronto con la realtà: limiti del miraggio andaluso.....	p. 24
Capitolo 3: L'eredità del viaggio e il confronto con il presente	
3.1 La fortuna del miraggio andaluso	p. 27
3.2 Dal miraggio romantico al turismo globale: l'Andalusia oggi	p. 29
Conclusioni	p. 32
Bibliografia	p. 34

Introduzione

L'immaginario esotico e l'esperienza del viaggio costituiscono due dei vettori fondamentali attraverso cui la cultura romantica europea dell'Ottocento ha ridefinito le proprie coordinate geografiche e concettuali. In questo scenario, la Penisola Iberica e, in particolar modo, l'Andalusia cessano di essere semplici entità geografiche per trasformarsi in uno spazio di densa stratificazione culturale e simbolica. L'Andalusia, terra di confine e punto di incontro tra la matrice cristiana e le profonde memorie storiche e architettoniche della presenza islamica, è diventata, nell'orizzonte percettivo dei viaggiatori ottocenteschi, una vera e propria incarnazione dell'"altrove".

La presente tesi di laurea intende analizzare le dinamiche con cui questo miraggio andaluso viene elaborato, trasfigurato e fissato sulla pagina da uno dei fondatori dell'Estetismo francese: Théophile Gautier. Attraverso lo studio del suo resoconto *Voyage en Espagne*, nato dall'itinerario compiuto tra maggio e ottobre del 1840, il lavoro si propone di indagare la complessa tensione esistente tra l'aspettativa romantica, intrisa di convenzioni letterarie e visive, e il riscontro diretto della realtà.

La struttura del lavoro si articola in tre momenti d'indagine complementari, ideati per ricostruire la genesi, la forma letteraria e la portata storica di questo processo di reinvenzione esotica. Nel primo capitolo vengono delineate le premesse biografiche, estetiche e storiche dell'opera, esaminando l'evoluzione di Gautier da giovane esponente della battaglia romantica a scrittore-viaggiatore e reporter nel contesto della Spagna del 1840, a ridosso della conclusione della Prima Guerra Carlista. Contestualmente, si approfondisce l'inquadramento teorico del concetto di esotismo, facendo riferimento alla tradizione letteraria antecedente che aveva codificato l'Andalusia come spazio di fiaba e mito. Nel secondo capitolo l'attenzione si sposta sull'analisi testuale del *Voyage en Espagne*, declinando le tecniche descrittive che caratterizzano il processo di idealizzazione di Gautier e mettendo in luce i limiti di questo miraggio nel momento in cui lo sguardo dell'autore si scontra con una realtà meno conforme alle attese. Infine, nel terzo capitolo si valuta la fortuna e il radicamento dell'immaginario costruito da Gautier oltre l'Ottocento, mostrando come la geografia simbolica tracciata dai viaggiatori romantici sia stata progressivamente riconvertita dal turismo globale e dalle strategie promozionali delle istituzioni attuali, perpetuando una narrativa promozionale che continua a orientare la percezione del patrimonio e dell'identità andalusa.

L'obiettivo della ricerca è dunque dimostrare che il *Voyage en Espagne* non rappresenta soltanto un prezioso documento d'epoca o una cronaca di viaggio dettagliata, ma uno strumento

fondamentale per comprendere la nascita dell'immaginario turistico e culturale contemporaneo, rivelando come la rappresentazione dell'Andalusia risponda a un modello estetico capace di sopravvivere alla scomparsa del contesto storico che l'ha generato.

Capitolo 1

La costruzione del miraggio: Gautier e la scoperta dell'Andalusia

Il *Voyage en Espagne* di Théophile Gautier nasce da un'esperienza concreta compiuta nel 1840, ma non si tratta di un banale diario di viaggio. Quando lo scrittore attraversa i Pirenei, entra in uno spazio che l'immaginario europeo ha da tempo costruito come luogo di fascino e suggestione, trovando nell'Andalusia la sua espressione più emblematica: terra di luce, di architetture moresche, di passioni e di un pittoresco che i romantici francesi avevano imparato ad amare attraverso la letteratura, la pittura e i resoconti di viaggio.

Questo primo capitolo intende ricostruire le premesse necessarie per comprendere l'itinerario di Gautier, le ragioni che lo spinsero a intraprenderlo e le scelte stilistiche che ne derivano. Si partirà dalla figura di Gautier come scrittore-viaggiatore e dalla sua particolare estetica dello sguardo, legata alla sua formazione pittorica e all'ideale dell'“arte per l'arte”. Si passerà poi al contesto storico e logistico dell'impresa del 1840: la recente conclusione della Prima Guerra Carlista, le condizioni ancora instabili della penisola, il ruolo di Eugène Piot e le tappe del percorso. Infine, si esaminerà il modo in cui l'Andalusia venne elaborata come “altrove” privilegiato dell'immaginario romantico, riflettendo sul concetto di esotismo e sul contributo di autori come Washington Irving.

Arrivare in Andalusia non significa per Gautier confrontarsi con un territorio sconosciuto, ma misurarsi con un immaginario già codificato. Il suo *Voyage* nasce esattamente dal confronto tra le aspettative accumulate prima della partenza e l'esperienza vissuta sul campo, ed è a partire da questa tensione che, nei capitoli successivi, sarà possibile analizzare le strategie descrittive con cui lo scrittore ha dato forma al proprio miraggio andaluso.

1.1 Théophile Gautier: lo scrittore-viaggiatore e l'estetica del viaggio

Nato a Tarbes il 30 agosto 1811 e trasferitosi a Parigi all'età di tre anni per via del lavoro del padre, capo ufficio presso l'amministrazione del dazio, già dai primi anni della sua formazione Gautier visse una profonda scissione interiore tra la passione per la pittura e la dedizione alla poesia. Difatti, pur avendo studiato approfonditamente la letteratura classica al Collège Charlemagne e avendo stretto amicizia con Gérard Labrunie, meglio conosciuto sotto lo pseudonimo di Gérard de Nerval, la sua forte vocazione artistica lo portò inizialmente a

frequentare l'atelier di Louis-Édouard Rioult. Lì imparò le nozioni di base delle arti visive, come l'analisi dei colori e delle forme, che influenzarono notevolmente il suo modo di descrivere i paesaggi e lo avviarono al mondo della critica d'arte¹. In seguito, attraverso la mediazione dell'amico Gérard de Nerval, avvenne l'incontro decisivo con il maestro Victor Hugo nel 1829, a cui seguì l'ingresso nel *Petit Cénacle*², una cerchia di giovani poeti e artisti romantici francesi che, ispirandosi alle storiche riunioni degli intellettuali della prima generazione romantica nel *Cénacle* di Victor Hugo³, si dilettaavano a discutere di arte, commentare e analizzare collettivamente le opere e creare un gergo tutto loro, fatto di iperboli e di termini estrosi⁴. Questi legami intellettuali, uniti alla scoperta di una forte miopia che lo allontanò gradualmente dalla pittura, consolidarono definitivamente la sua volontà di intraprendere la carriera letteraria⁵. La sera del 25 febbraio 1830, Gautier prese parte alla battaglia di Hernani, uno scontro culturale avvenuto durante la prima dell'omonima opera teatrale di Hugo⁶. Il conflitto vide contrapporsi due fazioni opposte: da un lato i classicisti tradizionalisti, difensori accaniti delle rigide regole aristoteliche; dall'altro, i giovani romantici⁷, spesso chiamati *Jeunes-France* o *Bousingots*⁸, che occupavano la platea con un atteggiamento deliberatamente provocatorio. Difatti, a Gérard de Nerval venne affidato il compito di distribuire dei biglietti di carta rossa, i quali recavano come segno di riconoscimento la parola spagnola *hierro* (ferro), a simboleggiare la fermezza e la resistenza d'acciaio richieste ai difensori della libertà dell'arte⁹. Ancora più memorabile fu il gesto di Théophile Gautier, che si presentò a teatro con un vistoso gilet di raso vermiglio, un colore volutamente violento e aggressivo scelto per contrastare il severo monopolio del nero e del grigio che caratterizzava l'abbigliamento della borghesia dell'epoca e scandalizzare i classicisti¹⁰.

A partire dal 1830, il Romanticismo permeò ogni ambito culturale e letterario, dal romanzo fino al teatro e alla musica. Gautier non cercò di imitare i grandi autori contemporanei,

¹ François Brunet, *Théophile Gautier et le voyage : Le voyageur philosophe*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 17-18.

² Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand e Philippe Régnier, *Chapitre 18. Gautier*, in *Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp. 221-227.

³ Anthony Glinoe, *La difficulté d'être du petit cénacle romantique*, in *Rythmes. Histoire, littérature*, Marie Blaise e Alain Vaillant (ed.), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000, pp. 397-398.

⁴ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, pp. 16-22.

⁵ François Brunet, *Théophile Gautier et le voyage : Le voyageur philosophe*, *op. cit.*, p. 18.

⁶ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, *op. cit.*, p. 99.

⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁸ Anthony Glinoe, *La difficulté d'être du petit cénacle romantique*, *op. cit.*, p. 397.

⁹ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 90-98.

ma pubblicò nel luglio del 1830 una sottile raccolta di poesie (*Poésies*), passata in secondo piano anche a causa della Rivoluzione di Luglio. Con *Les Jeunes-France*, l'autore si distanziò lievemente dal *Petit Cénacle*, e nella prefazione della nuova raccolta *Albertus* (1832) introdusse i pilastri della dottrina dell'“arte per l'arte”, consolidata successivamente nel romanzo *Mademoiselle de Maupin*¹¹. A differenza di Hugo, che pur difendendo la libertà dell'arte la ritenne fondamentale anche dal punto di vista sociale per il progresso dell'umanità, Gautier rifiutò completamente quest'ultimo concetto, affermando che l'arte non avesse alcuna utilità pratica, e che essa dovesse essere del tutto indipendente dalla morale¹².

Negli anni successivi, Gautier attraversò un profondo periodo di crisi e dovette far fronte al tracollo economico della famiglia, causato da una speculazione finanziaria fallimentare. Proprio per superare queste difficoltà economiche, Gautier iniziò a pubblicare articoli di giornale, recensioni teatrali e cronache d'arte, finché non decise di stringere un accordo con il giornale *La Presse*, che gli offrì 10.000 franchi in cambio della pubblicazione di 72 articoli all'anno. Nel 1840, Gautier inaugurò la sua carriera come scrittore di viaggio partendo per la Spagna, a cui seguirono molti altri itinerari. Ebbero successo anche i suoi due balletti, *Giselle* (1841) e *La Péri* (1843). Più di altri autori, Gautier fu in grado di mettere su carta le sue osservazioni con un linguaggio pittoresco ed evocativo. Tuttavia, questo non si traduce automaticamente in un lavoro semplice o privo di compromessi. Per Gautier, costretto a scrivere per necessità economica, il ruolo del reporter divenne spesso un peso, soprattutto quando si trattava di conciliare l'obbligo di intrattenere con la volontà di dire il vero; di fronte a realtà politiche sgradite, come la colonizzazione dell'Algeria o la sottomissione dell'Italia all'Impero Austriaco, lo scrittore preferì così ricorrere all'ellissi e al silenzio piuttosto che tradire la propria integrità.

La fase conclusiva della vita di Gautier fu segnata da una profonda solitudine; durante l'assedio di Parigi da parte delle truppe prussiane fu costretto ad abbandonare la sua casa di Neuilly per trasferirsi in un appartamento in città. Nonostante tutte le difficoltà incontrate negli ultimi anni, l'autore non smise mai di scrivere: con il suo ultimo resoconto, *Tableaux de siège*, raccontò le sue peregrinazioni nella Parigi assediata e il soggiorno a Versailles. Morì a Neuilly il 23 ottobre 1872¹³.

¹¹ François Brunet, *Théophile Gautier et le voyage : Le voyageur philosophe*, op. cit., pp. 18-19.

¹² Damiano De Pieri, “Aux sources de la poétique de Théophile Gautier : la préface d'*Albertus*”, *Studi Francesi*, LIX, 175, 2015, pp. 40-41.

¹³ François Brunet, *Théophile Gautier et le voyage : Le voyageur philosophe*, op. cit., pp. 19-20.

Oltre a essere uno dei fondatori dell'Estetismo francese dell'Ottocento, Théophile Gautier fu uno scrittore-viaggiatore prolifico, con una trentina di resoconti pubblicati. Diversi critici dell'epoca espressero pareri entusiasmanti riguardo ai suoi testi: Charles Augustin de Sainte-Beuve ne elogiò il realismo visivo e il potere evocativo, Auguste Vacquerie sottolineò l'influenza della sua formazione come critico d'arte nella descrizione alquanto dettagliata dei colori dei paesaggi osservati, paragonabili a dei veri e propri dipinti, e Henry James arrivò ad affermare che i suoi scritti odeporeici costituissero la parte più interessante di tutta la sua produzione, rendendo la lettura persino più piacevole del viaggio stesso. Ciononostante, l'assenza di viaggi particolarmente lunghi e avventurosi ha fatto sì che Gautier venisse offuscato da altri autori, considerati come i giganti della letteratura di viaggio per le loro esperienze in paesi lontani. Tra questi figurano Alphonse de Lamartine con il suo *Voyage en Orient*, Victor Hugo con *Le Rhin* e *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* di François-René de Chateaubriand. Questo eclissamento si fece ancora più evidente all'inizio del XX secolo, periodo nel quale non si annovera nessuna riedizione degli scritti di Gautier. Difatti, i primi volumi riveduti e arricchiti con introduzioni critiche apparvero nella seconda metà del Novecento, aprendo la strada verso la riscoperta dell'autore e dei suoi viaggi più celebri, tra cui il *Voyage en Espagne*¹⁴.

La rivalutazione critica di Gautier ha permesso di riconsiderare profondamente la sua estetica del viaggio, la quale si distanzia nettamente dall'approccio dei suoi grandi contemporanei. A differenza di molti autori romantici, Théophile Gautier non utilizza il viaggio come scenario per proiettare la propria malinconia o il proprio io tormentato. Egli prende le distanze sia dalla ricerca di una cura per le proprie contraddizioni interiori, tipica dell'amico Gérard de Nerval, sia dalla malinconia di Chateaubriand o dal lirismo di Lamartine. Al contempo, Gautier rifiuta di trasformare il resoconto in un pretesto per analisi politiche, sociali e ideologiche, distanziandosi nettamente da autori come Astolphe de Custine. Di conseguenza, il mondo, per Gautier, diventa soprattutto un oggetto di contemplazione estetica: guidato da una costituzione morale stabile e da un fondo di "indifferenza" verso le dinamiche umane e sociali dei luoghi visitati, egli si concentra sulla bellezza formale, sui colori e sui dettagli plastici, osservando spazi e persone con l'occhio dell'artista¹⁵. Coerentemente con questo approccio, rifiuta le guide pedanti e il turismo erudito dell'epoca e adotta quello che definisce "metodo

¹⁴ *Ibid.*, pp. 9-14.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 327-331.

Byron”: un’immersione il più possibile diretta nella realtà locale¹⁶. In questa prospettiva giunge a descrivere se stesso come un *daguerréotype littéraire*, un occhio quasi disincarnato capace di registrare con fedeltà ciò che vede¹⁷. Ne deriva una scrittura che François Brunet definisce “realismo poetico”: una descrizione precisa e al tempo stesso intensamente visiva, capace di restituire al lettore l’impressione di trovarsi di fronte a una serie di quadri dipinti con le parole¹⁸. È proprio questa modalità di sguardo che Gautier porterà con sé in Spagna, soprattutto in Andalusia.

1.2 Il contesto storico e le tappe del Voyage en Espagne del 1840

L’itinerario spagnolo del 1840 rappresentò uno dei momenti determinanti nella formazione umana e artistica di Gautier, e si colloca in un contesto storico e logistico ben preciso, segnato dalle recenti instabilità politiche della penisola iberica. Come lo stesso Gautier ricorderà in una sua nota biografica del 1851, la Prima Guerra Carlista (“guerra di Don Carlos”) si era appena conclusa¹⁹. Secondo lo studio di Alfonso Bullón de Mendoza, la guerra scoppiò nel 1833 alla morte di Ferdinando VII, a causa della controversia dinastica tra i sostenitori di Isabella II (isabellini o *cristinos*) e quelli di Carlo Maria Isidoro di Borbone (carlisti)²⁰. Dopo anni di combattimenti concentrati soprattutto nelle province basche e in Navarra, e dopo una serie di spedizioni e un “giro a Levante” nel 1838-1839²¹, il fronte settentrionale si chiuse con la Convenzione di Vergara del 31 agosto 1839 (il famoso Abbraccio di Vergara tra il generale carlista Maroto e il generale isabellino Espartero)²². Don Carlos fuggì in Francia il 14 settembre 1839 e l’ultimo baluardo carlista del Nord, il castello di Guevara, cadde il 25 settembre²³. Sebbene l’accordo di Vergara avesse posto fine alle operazioni su larga scala nelle province basche e in Navarra, la resistenza carlista continuò in alcune zone orientali. Solo nel luglio

¹⁶ Alain Guyot, “L’art de voyager de Théophile Gautier”, *Viatica*, 3, 2016, p. 1, online, <https://doi.org/10.52497/viatica578>.

¹⁷ Federica Locatelli, *(D)écrire la (bio)diversité: Théophile Gautier et son Voyage en Espagne*, in *In viaggio. Esperienze e racconti da e per l’Europa*, Luisa Giacomina, Raffaella Odicino e Anna Maria Pioletti (ed.), Milano, FrancoAngeli, 2023, p. 189.

¹⁸ François Brunet, *Théophile Gautier et le voyage: Le voyageur philosophe*, op. cit., pp. 368-372.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ Alfonso Bullón de Mendoza, *La Primera Guerra Carlista*, Madrid, Actas, 1992, pp. 11-15.

²¹ *Ibid.*, p. 339.

²² *Ibid.*, pp. 368-371.

²³ *Ibid.*, p. 373.

1840, con il passaggio in Francia del generale carlista Cabrera e dei resti dell'esercito del Maestrazgo e di Catalogna, si può considerare conclusa la Prima Guerra Carlista²⁴. Per circa sette o otto anni la Spagna era rimasta quasi completamente chiusa ai visitatori stranieri; il territorio era ancora instabile e attraversato da bande di soldati convertiti in briganti, tanto da rendere l'escursione decisamente pericolosa²⁵. A testimonianza di questo clima di costante allerta, il 23 agosto 1840 il capo della polizia di Cordova, Don J.-M. Pantoja, rilascerà a Gautier e al suo compagno di viaggio un regolare porto d'armi²⁶.

Contrariamente alla finzione letteraria che presenta la partenza come un'improvvisa fantasia estemporanea, l'iniziativa reale del viaggio si deve a Eugène Piot, amico benestante di Gautier, collezionista d'arte, studioso e pioniere della fotografia. Piot venne incoraggiato infatti dall'importante circostanza economica e culturale della secolarizzazione dei beni del clero in Spagna, che offriva la prospettiva di poter acquistare agevolmente importanti opere d'arte. Senza la generosa offerta di Piot di farsi carico dell'intera spesa (pari a 8.319 franchi), Gautier, che allora versava in condizioni economiche precarie, non avrebbe mai potuto affrontare una simile spedizione. Egli partì infatti con appena poche centinaia di franchi (circa 550), racimolati tra anticipi editoriali e la cessione di alcuni scritti, rimborsando poi Piot a piccole somme negli anni successivi²⁷.

Il viaggio si sviluppò nell'arco di cinque mesi (dal 5 maggio al 3 ottobre 1840), rappresentando l'itinerario più lungo intrapreso da Gautier dopo quello in Russia del 1858²⁸. Le tappe e i tempi di percorrenza, ricostruiti meticolosamente grazie ai visti sui passaporti di Piot e alla corrispondenza di Gautier, testimoniano una forte dimensione sensoriale e visiva. Partiti da Parigi il 5 maggio, i viaggiatori toccarono Tours il 6, Bordeaux l'8 e Bayonne il 9 maggio. L'11 maggio passarono la frontiera a Béthune. Raggiunsero Burgos il 13 maggio (sostandovi quattro giorni) e Valladolid il 19, dove assistettero alla rappresentazione di *Hernani o el Honor castellano* (traduzione di Eugenio de Ochoa del celebre dramma di Victor Hugo). Arrivarono infine a Madrid il 21 maggio²⁹. Fin dall'inizio, il contatto con la realtà ribaltò i timori diffusi in Francia sull'estrema sporcizia e l'invivibilità delle locande spagnole. Gautier scrisse lettere rassicuranti alla madre Adèle, descrivendo stanze molto pulite, imbiancate a calce

²⁴ *Ibid.*, pp. 391-397.

²⁵ François Brunet, *Théophile Gautier et le voyage : Le voyageur philosophe*, op. cit., p. 41.

²⁶ *Ibid.*, p. 48.

²⁷ *Ibid.*, pp. 40-41.

²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁹ *Ibid.*, p. 41.

e prive di parassiti, e appassionandosi parallelamente alla ricca gastronomia locale³⁰. Il soggiorno a Madrid si protrasse fino al 27 giugno, una permanenza prolungata anche a causa della difficoltà oggettiva nel trovare posti liberi sulle vetture pubbliche. Qui Gautier frequentò la buona società intellettuale, scoprì la passione per la corrida, assistendovi per la prima volta lunedì 25 maggio, e ottenne un permesso speciale dal direttore José de Madrazo per accedere al Museo del Prado fuori dagli orari di apertura. Nelle gallerie del Prado egli approfondì la conoscenza visiva dei maestri spagnoli (su tutti Velázquez, Zurbarán, Goya e Ribera)³¹, consolidando lo sguardo del critico e del pittore prestato alla scrittura³². Durante questo periodo si registrarono anche escursioni all'*Escorial* (intorno al 15 giugno) e a Toledo (dal 22 al 24 giugno). Lasciata Madrid, i due viaggiatori transitarono da Valdepeñas il 30 giugno e giunsero a Granada il 2 luglio all'una del mattino³³. Fu proprio l'Andalusia a regalare a Gautier una sensazione di assoluta pienezza esistenziale e artistica. Gautier sperimentò una dimensione quasi mitica soggiornando per quattro giorni e quattro notti all'interno dell'Alhambra stessa, esplorando l'Albaycín con i suoi quartieri gitani³⁴ ed effettuando l'ascensione del monte Mulhacén accompagnato dall'amico Theodor Litzmann³⁵. Dopo il lungo soggiorno a Granada, il viaggio proseguì toccando Malaga il 14 agosto, Cordova il 22 agosto e Siviglia il 24 agosto. Il 4 settembre i due viaggiatori raggiunsero Cadice, che lasciarono il 12 settembre per dirigersi a Valencia, dove arrivarono il 15 settembre. Il 1° ottobre si imbarcarono a Barcellona, giunsero a Port-Vendres il 2 ottobre e infine a Perpignan il 3 ottobre, da dove intrapresero il rientro definitivo a Parigi³⁶.

L'esperienza andalusa, vissuta tra la purezza visiva dell'arte ispano-moresca e l'apprendimento diretto della lingua castigliana tra la gente del posto, si tradusse in un'eccezionale produttività letteraria. Nonostante le costanti tensioni con l'editore Émile de Girardin, che su *La Presse* non pubblicava i resoconti con la frequenza pattuita³⁷, questa intensa esperienza sul campo pose le basi definitive per la stesura di *Tra-los-Montes*, successivamente noto come *Voyage en Espagne*³⁸.

³⁰ *Ibid.*, pp. 42-43.

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² *Ibid.*, pp. 43-44.

³³ *Ibid.*, pp. 41-42.

³⁴ *Ibid.*, p. 48.

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

³⁶ *Ibid.*, p. 42.

³⁷ *Ibid.*, pp. 45-46.

³⁸ *Ibid.*, p. 40.

1.3 L'Andalusia come altrove: lo sguardo sull'esotismo romantico

Il viaggio intrapreso da Théophile Gautier nel 1840 si inserisce in una fase particolarmente significativa della cultura europea ottocentesca, un'epoca in cui la Spagna si presenta come la "terra promessa" per gli artisti romantici francesi. Prima di Gautier, una ricca tradizione di resoconti (da Lord Byron a Mérimée, fino al polemico Astolphe de Custine) aveva già tentato di descrivere questo paese complesso³⁹. Come evidenziato da Raffaella Odicino, l'ingresso della Spagna nel racconto di viaggio si intensifica all'inizio dell'Ottocento, trasformandola da meta secondaria rispetto al Grand Tour settecentesco in una terra attraente e suggestiva. Le campagne napoleoniche la fanno emergere improvvisamente nello scenario europeo e il Romanticismo trasforma l'immagine di un paese "incompatibile con lo spirito illuminista" in una destinazione affascinante proprio per la sua diversità: nasce così l'"ispanomania", alimentata dalla letteratura dei Secoli d'Oro e dalle opere di Irving, Hugo e Musset⁴⁰. Inoltre, a riaccendere l'entusiasmo verso l'arte spagnola fu l'esposizione del "Museo spagnolo" al Louvre nel 1838, collezione di quadri portata in Francia da Taylor e Dauzats per il re Luigi Filippo, che Gautier aveva recensito con articoli appassionati su *La Presse*⁴¹.

Tuttavia, al di là dell'influenza esercitata da questa viva tradizione letteraria e artistica, la decisione di varcare i Pirenei risponde per Gautier a un'esigenza profondamente personale, al tempo stesso fisiologica, estetica ed esistenziale. Da un lato, il poeta manifesta una vera e propria insofferenza per il clima rigido e il cielo grigio di Parigi⁴², sviluppando quella che viene definita *maladie du bleu* o nostalgia dell'azzurro⁴³. Come evidenzia Jacques Roos, la ricerca del "vero sole" spagnolo non è una semplice preferenza climatica, ma una necessità squisitamente artistica: Gautier ama la luce e il sole perché essi rivelano la pienezza delle forme e accendono i colori, elementi indispensabili per la sua sensibilità visiva e la sua pittura verbale⁴⁴. Dall'altro lato, Alain Guyot sottolinea come in Gautier vi sia un impulso costante al viaggio, una spinta viscerale a "uscire da sé" e da una quotidianità avvertita come soffocante.

³⁹ François Brunet, *Théophile Gautier et le voyage : Le voyageur philosophe*, op. cit., p. 39.

⁴⁰ Raffaella Odicino, *Describir lo diferente: el pintoresquismo lingüístico de Voyage en Espagne de Teófilo Gautier*, in *In viaggio. Esperienze e racconti da e per l'Europa*, Luisa Giacomina, Raffaella Odicino e Anna Maria Pioletti (ed.), Milano, FrancoAngeli, 2023, pp. 105-106.

⁴¹ François Brunet, *Théophile Gautier et le voyage : Le voyageur philosophe*, op. cit., p. 40.

⁴² Jacques Roos, "Gautier et l'Espagne", *Littératures*, 9, 1961, p. 99.

⁴³ Alain Guyot, "L'art de voyager de Théophile Gautier", op. cit., p. 2.

⁴⁴ Jacques Roos, "Gautier et l'Espagne", op. cit., p. 100.

Si tratta di una necessità così prioritaria da spingerlo ad accettare disagi fisici, incertezze e sacrifici economici pur di appagare la propria sete di scoperte⁴⁵.

Particolare attenzione va prestata, all'interno di questo itinerario, alla regione andalusa. L'Andalusia si configura infatti non solo come la tappa culmine del viaggio di Gautier, ma come l'incarnazione stessa dell'immaginario spagnolo nell'Europa romantica⁴⁶. In questo contesto di riscoperta del mondo iberico, essa cessa di essere una semplice area geografica per trasformarsi in una vera e propria costruzione culturale e ideologica. Come teorizzato da Edward Said nel suo celebre saggio *Orientalismo*, l'Oriente (e per estensione l'"Altrove" esotico) non costituisce una realtà geografica o naturale inerte, bensì un'invenzione e un sistema di discorso elaborato dall'Occidente per descrivere, studiare e definire l'Altro⁴⁷. Applicando questa chiave di lettura al viaggio di Gautier, l'Andalusia e le sue città storiche si rivelano come il territorio ideale in cui si esercita questo stile di pensiero, basato su una separazione netta tra chi osserva (l'Occidente razionale) e chi è osservato (l'Altro esotico). Lo sguardo romantico che si posa sul Sud della Spagna riflette pienamente quella superiorità e quella tendenza all'esotismo identificate da Said. In questa dinamica, l'osservatore occidentale assume una posizione centrale e definitoria: mentre l'Occidente appare tradizionalmente come il polo della razionalità e della modernità, l'altrove esotico si costruisce attraverso immagini stereotipate, connotate da irrazionalità, sensualità, passione o arretratezza. L'Andalusia diviene così un vero e proprio "laboratorio" di rappresentazione, in cui l'interesse estetico e la ricerca del colore locale rientrano in una precisa tradizione culturale che trasforma l'esotico in un'opportunità di fruizione e creazione artistica per l'intellettuale europeo⁴⁸. In questo processo di costruzione dell'Andalusia come "altrove" moresco, un ruolo di primissimo piano spetta a Washington Irving. Con la pubblicazione de *I racconti dell'Alhambra* (*Tales of the Alhambra*, 1832), lo scrittore statunitense non solo consolidò la visione della Spagna meridionale come palcoscenico di un esotismo fiabesco, ma elevò la fortezza nasride a vero e proprio mito letterario internazionale. Tale monumento viene rappresentato da Irving sia nella sua dimensione architettonica, sia nella sua aura fantasmagorica e malinconica⁴⁹. Attraverso il racconto di

⁴⁵ Alain Guyot, "L'art de voyager de Théophile Gautier", *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶ Raffaella Odicino, *Describir lo diferente: el pintoresquismo lingüístico de Voyage en Espagne de Teófilo Gautier*, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁷ Edward Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, pp. 1-5.

⁴⁸ Irene Vicente López de Arenosa, "La orientalización de España a través de obras literarias y musicales (siglos XVIII-XX)", *Al-Andalus Magreb*, 30, 2023, pp. 36-41, online, <https://doi.org/10.25267/AAM.2023.v30.03>.

⁴⁹ Washington Irving, *Tales of the Alhambra*, London, Richard Bentley, 1835, pp. 19-25 e 50-54.

suggestive passeggiate notturne al chiaro di luna⁵⁰, l'evocazione di leggende su tesori nascosti⁵¹ e la viva caratterizzazione dei suoi abitanti (gli *hijos de la Alhambra* che ne custodivano la memoria orale)⁵², Irving trasformò un complesso in decadenza in un luogo intriso di magia e nostalgia. In questo modo, l'autore fissò gli elementi topici del paesaggio andaluso che avrebbero inevitabilmente orientato e alimentato lo sguardo dei viaggiatori romantici successivi, compreso quello di Théophile Gautier.

È in questo complesso solco culturale e immaginario che si colloca l'esperienza di Gautier. Il poeta francese non arriva in Andalusia come una tavola rasa, ma con un bagaglio visivo e letterario ben preciso, pronto a misurarsi con il mito creato dai suoi predecessori. Tuttavia, come si vedrà, la sua operazione non si riduce a una passiva registrazione di cliché esotici: il suo sguardo cercherà continuamente un equilibrio tra la rievocazione dell'idealizzazione romantica e la resa cruda, pittoresca e vibrante della realtà incontrata sul campo. Comprendere questa duplice natura dello sguardo di Gautier permette di introdurre l'analisi diretta del testo del *Voyage en Espagne*, esplorando nel dettaglio le strategie stilistiche, le tecniche descrittive e la trasfigurazione artistica con cui l'autore ha immortalato il suo personale miraggio andaluso.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 45-46.

⁵¹ *Ibid.*, in particolare le leggende contenute alle pp. 80-120 e 126-248.

⁵² *Ibid.*, pp. 19-21 e 46-47.

Capitolo 2

L'esotismo andaluso nel testo: analisi di Voyage en Espagne

Se il primo capitolo ha ricostruito le premesse biografiche, storiche e culturali del viaggio di Gautier, questo secondo capitolo sposta l'attenzione sul testo. L'obiettivo non è più chiarire perché e in quale contesto lo scrittore partì per la Spagna, ma osservare come l'esperienza andalusa venga tradotta in scrittura e quali effetti produca sul lettore.

Il *Voyage en Espagne* non si limita a registrare luoghi e incontri. Gautier organizza lo sguardo, seleziona i dettagli, dà forma a immagini e, al tempo stesso, si confronta con una realtà che non sempre corrisponde alle attese accumulate prima della partenza. Il testo è dunque il luogo in cui il miraggio andaluso prende corpo, ma anche lo spazio in cui emergono le tensioni tra osservazione e idealizzazione, tra fedeltà al visto e costruzione estetica.

Attraverso l'analisi di alcuni passaggi particolarmente significativi, il capitolo intende mettere in luce le strategie descrittive adottate da Gautier, il modo in cui le città andaluse vengono elevate a figure di un'Andalusia ideale e, infine, i limiti di questa operazione quando lo sguardo si imbatte in ciò che resiste all'immagine cercata. Solo a partire da questo doppio movimento di creazione e resistenza è possibile comprendere fino in fondo la natura del testo e il tipo di Spagna che esso restituisce al lettore romantico.

2.1 La tecnica descrittiva di Gautier: il pittoresco e il colore locale

Come menzionato nei capitoli precedenti, la scrittura di viaggio di Gautier nasce da uno sguardo formato alla pittura, con una particolare attenzione verso i colori, le superfici e le forme. Il “realismo poetico” individuato da Brunet non è solo una formula critica, ma il risultato di una tecnica precisa, in cui due categorie risultano centrali: il pittoresco e il colore locale. Attraverso di esse è possibile osservare come lo scrittore traduca l'esperienza andalusa in immagini e come organizzi il testo secondo una logica più pittorica che narrativa.

Il pittoresco, in Gautier, non coincide con una generica idea di bellezza. Indica piuttosto ciò che colpisce l'occhio, ciò che presenta contrasti, irregolarità, dettagli insoliti e che può essere “messo in quadro”. Un esempio particolarmente significativo si trova nella descrizione del *Patio de los Leones* all'Alhambra:

La cour des Lions a cent vingt pieds de long, soixante et treize de large, et les galeries qui l'entourent ne dépassent pas vingt-deux pieds de haut. Elles sont formées par cent vingt-huit colonnes de marbre blanc

appareillées dans un désordre symétrique de quatre en quatre et de trois en trois ; ces colonnes, dont les chapiteaux très-ouvragés conservent des traces d'or et de couleur, supportent des arcs d'une élégance extrême et d'une coupe toute particulière. [...] La *Taza de los Leones* jouit, dans les poésies arabes, d'une réputation merveilleuse [...] je dois avouer qu'il est difficile de trouver quelque chose qui ressemble moins à des lions que ces produits de la fantaisie africaine: les pattes sont de simples piquets pareils à ces morceaux de bois à peine dégrossis qu'on enfonce dans le ventre des chiens de carton pour les faire tenir en équilibre; les mufles, rayés de barres transversales, sans doute pour figurer les moustaches, ressemblent parfaitement à des museaux d'hippopotame; les yeux sont d'un dessin par trop primitif qui rappelle les informes essais des enfants. Cependant ces douze monstres, en les acceptant, non pas comme lions, mais comme chimères, comme caprice d'ornement, font, avec la vasque qu'ils supportent, un effet pittoresque et plein d'élégance¹.

Gautier osserva che i dodici animali della fontana «ressemblent parfaitement à des museaux d'hippopotame» e hanno «les yeux [...] d'un dessin par trop primitif», rifiutando ogni pretesa di verosimiglianza naturalistica; li riabilita però come «chimères, comme caprice d'ornement», riconoscendo che proprio in quanto tali producono «un effet pittoresque et plein d'élégance»². Qui il pittoresco non coincide con la somiglianza né con l'armonia perfetta, ma con l'accettazione dell'irregolare e del bizzarro che, una volta inquadrato, genera un'impressione estetica intensa e memorabile.

La descrizione tende inoltre a fermare la scena, a privilegiare l'accumulo di dettagli plastici e cromatici e a ridurre la presenza dell'io narrante. Coerentemente con l'idea di *daguerréotype littéraire*, lo scrittore cerca di presentarsi come un occhio che registra più di quanto interpreti o giudichi. A supporto di questa idea conviene citare il passaggio dedicato alla moschea di Cordova:

La plus juste idée que l'on puisse donner de cet étrange édifice, c'est de dire qu'il ressemble à une grande esplanade fermée de murs et plantée de colonnes en quinconce. [...] L'impression que l'on éprouve en entrant dans cet antique sanctuaire de l'islamisme est indéfinissable et n'a aucun rapport avec les émotions que cause ordinairement l'architecture: il vous semble plutôt marcher dans une forêt plafonnée que dans un édifice; de quelque côté que vous vous tourniez, votre œil s'égare à travers des allées de colonnes qui se croisent et s'allongent à perte de vue, comme une végétation de marbre spontanément jaillie du sol; le mystérieux demi-jour qui règne dans cette futaie ajoute encore à l'illusion. [...] Chaque nef est formée de deux rangs d'arceaux superposés, dont quelques-uns se croisent et s'entrelacent comme des rubans, et produisent l'effet le plus bizarre. Les colonnes, toutes d'un seul morceau [...] sont de marbres rares, de porphyre, de jaspe, de brèche verte et violette, et autres matières précieuses³.

In questo spazio, il pittoresco di Gautier si manifesta nuovamente come esperienza ottica e spaziale che colpisce lo spettatore proprio per la sua singolarità strutturale e il suo distacco rispetto alle forme canoniche. L'edificio non viene presentato come un monumento armonioso

¹ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1865, pp. 228-230.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, pp. 311-312.

in senso classico, ma come una costruzione insolita che produce un'impressione «indéfinissable»: il visitatore ha la sensazione di camminare «dans une forêt plafonnée» piuttosto che in un edificio, mentre lo sguardo si perde tra le interminabili file di colonne. L'accumulo di particolari (i fusti di un solo pezzo in porfido, diaspro, breccia verde e violetta, i capitelli di gusto corinzio arabo, le varietà di luce filtrata) congela la scena in un quadro di contrapposizioni e di profondità quasi infinite, riducendo l'io narrante a un puro registratore visivo («votre œil s'égaré»).

Un ulteriore tratto distintivo della tecnica di Gautier è l'uso frequente di termini spagnoli non tradotti⁴. Parole come *puchero*, *zagal*, *escopeteros*, *fonda*, *posada*, *espada*, *manola* o *patio* non vengono assorbite nella lingua francese, né ridotte a equivalenti domestici: restano corpi estranei, sonoramente e graficamente isolati. Proprio perché non assimilate, queste parole colpiscono il lettore come dettagli insoliti e producono un contrasto linguistico analogo a quelli di luce, colore e forma che Gautier ricerca nelle scene descritte. I vocaboli spagnoli costituiscono quindi piccoli motivi pittoreschi all'interno della prosa: frammenti di alterità fissati e lasciati tali e quali, senza mediazione interpretativa. La scelta di non tradurre rafforza l'ideale di uno sguardo (e di un orecchio) che registra più di quanto assimili, trasformando anche il tessuto linguistico in uno spazio di irregolarità.

Se il pittoresco seleziona ciò che è difforme, il colore locale riguarda gli elementi che rendono un luogo "altro": la qualità della luce, i materiali dell'architettura, i costumi, i tipi umani, le atmosfere. In Andalusia questi elementi diventano particolarmente frequenti, e sono osservabili già a partire dall'ingresso nella regione:

Devant nous se déployait comme dans un immense panorama le beau royaume d'Andalousie. Cette vue avait la grandeur et l'aspect de la mer ; des chaînes de montagnes, sur lesquelles l'éloignement passait son niveau, se déroulaient avec des ondulations d'une douceur infinie, comme de longues houles d'azur. De larges traînées de vapeurs blondes baignaient les intervalles ; çà et là de vifs rayons de soleil glaçaient d'or quelque mamelon plus rapproché et chatoyant de mille couleurs comme une gorge de pigeon. D'autres croupes bizarrement chiffonnées ressemblaient à ces étoffes des anciens tableaux, jaunes d'un côté et bleues de l'autre. Tout cela était inondé d'un jour étincelant, splendide, comme devait être celui qui éclairait le paradis terrestre⁵.

Si avverte un cambiamento di registro: la luce sembra farsi più forte, i colori più netti, e il paesaggio assume un carattere quasi etereo e irreali, paragonabile al «paradis terrestre». I raggi che indorano i rilievi, i vapori dorati e i riflessi cangianti formano un panorama ricco di contrasti

⁴ Federica Locatelli, *(D)écrire la (bio)diversité : Théophile Gautier et son Voyage en Espagne*, op. cit., p. 189.

⁵ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 194.

cromatici e luminosi, che permettono al lettore di immaginare lo scenario come se questo si dispiegasse davanti ai suoi occhi.

A Jaén poi, il colore locale è particolarmente evidente e si manifesta attraverso una serie di elementi che rendono immediatamente esotico il luogo:

C'est à Jaën que j'ai vu le plus de costumes nationaux et pittoresques : les hommes avaient, pour la plupart, des culottes en velours bleu ornées de boutons de filigrane d'argent, des guêtres de Ronda, historiées de piqûres, d'aiguillettes et d'arabesques, d'un cuir plus foncé. [...] De larges ceintures de soie jaune ou rouge, une veste de drap brun relevée d'agréments, un manteau bleu ou marron, un chapeau pointu à larges bords, enjolivé de velours et de houppes de soie, complètent l'ajustement [...]. Quelques femmes du peuple avaient des capes rouges qui piquaient de vives étincelles et de paillettes écarlates le fond plus sombre de la foule. L'accoutrement bizarre, le teint hâlé, les yeux étincelants, l'énergie des physionomies, l'attitude impassible et calme de ces *majos*, plus nombreux que partout ailleurs, donnent à la population de Jaën un aspect plus africain qu'eupéen ; illusion à laquelle ajoutent beaucoup l'ardeur du climat, la blancheur éblouissante des maisons, toutes passées au lait de chaux, suivant l'usage arabe, le ton fauve des terrains et l'azur inaltérable du ciel⁶.

Gautier registra con precisione i costumi nazionali: le culottes di velluto blu decorate con bottoni in filigrana d'argento, le ghettoni di Ronda ricamate, le cinture di seta gialla o rossa, il cappello a punta guarnito di velluto e di fiocchi e le mantelle scarlatte delle donne del popolo, paragonabili a dei bagliori tra la folla. A questi dettagli di abbigliamento si aggiungono i tipi umani: il colorito abbronzato, lo sguardo vivo e l'atteggiamento impassibile dei *majos* conferiscono alla popolazione un aspetto «plus africain qu'eupéen». L'impressione di alterità è rafforzata infine dall'ambiente materiale e climatico, dominato da edifici imbiancati a calce, terre rossicce, cieli tersi e caldo arido.

Pittoresco e colore locale non operano in Gautier come semplici ornamenti. Sono gli strumenti principali attraverso cui lo sguardo si fa scrittura. Il primo seleziona e valorizza ciò che è insolito, contrastato e “inquadrabile”; il secondo costruisce l'alterità del luogo attraverso luce, materiali, costumi e tipi umani. In entrambi i casi prevale una logica visiva che riduce la mediazione dell'io e trasforma l'esperienza in una successione di immagini intense. È proprio questa tecnica a rendere possibile, come si vedrà nella sezione successiva, l'idealizzazione delle città andaluse e la tenuta del miraggio.

⁶ *Ibid.*, pp. 199-200.

2.2 Il miraggio andaluso: l'idealizzazione delle città

Attraverso le tecniche descrittive illustrate in precedenza, Gautier non solo riesce a fermare il racconto e a dipingere con le parole un quadro ricco di particolari, ma costruisce un profilo idealizzato delle città andaluse, selezionando, enfatizzando e organizzando i dettagli secondo una logica precisa.

A Granada, l'idealizzazione non si dispiega tanto nello spazio urbano quanto in un luogo che ne costituisce il centro simbolico, ossia l'Alhambra. È qui che Gautier concentra lo sguardo e trasforma il monumento in esperienza totale, facendo del complesso nasride l'emblema stesso della città. Se nel paragrafo precedente l'Alhambra è stata osservata nella sua dimensione plastica e scultorea attraverso il dettaglio del *Patio de los Leones*, nel prosieguo del racconto l'edificio cessa di essere un oggetto da analizzare, ma si evolve da "quadro statico" a un'immersione atmosferica e sensoriale completa. Questa tendenza è individuabile soprattutto nelle descrizioni delle notti passate all'interno del complesso monumentale:

Les traditions populaires réunies par Washington Irving, dans ses *Contes de l'Alhambra*, me revenaient en mémoire ; les histoires du Cheval sans tête et du Fantôme velu, rapportées gravement par le père Echeverria, me paraissaient extrêmement probables, surtout quand la lumière était soufflée. La vraisemblance des légendes paraît beaucoup plus grande la nuit, dans ces ténèbres traversées de reflets incertains qui prêtent à tous les objets vaguement ébauchés des apparences fantastiques. [...] Je ne suis pas sûr de n'avoir pas vu les Abencérages se promener le long des galeries au clair de lune portant leur tête sous le bras : toujours est-il que les ombres des colonnes prenaient des formes diablement suspectes, et que la brise, en passant dans les arcades, ressemblait à s'y méprendre à une respiration humaine⁷.

In questi passi l'Alhambra viene trasformata dall'esperienza notturna: la presenza delle leggende di Irving, le ombre incerte, il chiarore della luna e il suono del vento trasformano il luogo in un ambiente quasi onirico, dove la frontiera tra realtà e immaginazione si assottiglia. Gautier è entrato appieno nel miraggio, e l'edificio diventa il teatro di una suggestione continua, in cui il passato moresco e le storie popolari sembrano ancora abitare i cortili e le gallerie. Proprio in questa fusione tra percezione sensoriale e memoria letteraria si compie uno dei momenti più intensi di idealizzazione del testo: l'Alhambra cessa di essere un oggetto e si fa esperienza totale, capace di restituire al lettore non tanto la fedeltà documentaria del monumento, quanto la sua aura di luogo leggendario.

Se a Granada l'idealizzazione si concentra nell'esperienza totale dell'Alhambra, a Siviglia il discorso di Gautier appare più sfumato e indiretto. Lo scrittore stesso smonta in parte

⁷ *Ibid.*, pp. 232-233.

l'immagine leggendaria della città, richiamando il celebre proverbio («Quien no ha visto a Sevilla / No ha visto a maravilla») solo per dichiarare che gli sembrerebbe più giusto se applicato a Toledo o a Granada. A Siviglia, ammette, non trova nulla di particolarmente meraviglioso, a eccezione della cattedrale⁸. Nonostante questa riserva, la città viene comunque valorizzata per contrasto, soprattutto rispetto a Cordova:

Cordoue est une ville morte, un ossuaire de maisons, une catacombe à ciel ouvert, sur qui l'abandon tamise sa poussière blanchâtre ; les rares habitants qui se montrent au détour des ruelles ont l'air d'apparitions qui se sont trompées d'heure. Séville, au contraire, a toute la pétulance et le bourdonnement de la vie : une folle rumeur plane sur elle à tout instant du jour ; à peine prend-elle le temps de faire sa sieste. Hier l'occupe peu, demain encore moins, elle est toute au présent ; le souvenir et l'espérance sont le bonheur des peuples malheureux, et Séville est heureuse : elle jouit, tandis que sa sœur Cordoue, dans le silence et la solitude, semble rêver gravement d'Abdérane⁹.

Pertanto, l'idealizzazione non passa tanto dai monumenti o dalla struttura urbana, quanto da un elemento umano che Gautier eleva a simbolo dello spazio sivigliano: le donne. Sono loro, più della città in sé, a concentrare i tratti che lo scrittore valorizza e amplifica:

Les femmes de Séville justifient leur réputation de beauté [...] Leurs yeux fendus jusqu'aux tempes, frangés de longs cils bruns, ont un effet de blanc et de noir inconnu en France. [...] Les yeux des peuples du Nord sont éteints et vides à côté de ceux-là ; le soleil n'y a jamais laissé son reflet. Des dents dont les canines sont très pointues [...] donnent au sourire des jeunes femmes de Séville quelque chose d'arabe et de sauvage d'une originalité extrême. Le front est haut, bombé, poli ; le nez mince, tendant un peu à l'aquilin ; la bouche très colorée. [...] Elles ont quelque chose de leste, de vif, de fringant, et piaffent plutôt qu'elles ne marchent. La prestesse avec laquelle l'éventail s'ouvre et se ferme sous leurs doigts, l'éclat de leur regard, l'assurance de leur allure, la souplesse onduleuse de leur taille, leur donnent une physionomie toute particulière. Il peut y avoir en Angleterre, en France, en Italie, des femmes d'une beauté plus parfaite, plus régulière, mais assurément il n'y en a pas de plus jolies ni de plus piquantes. Elles possèdent à un haut degré ce que les Espagnols appellent *la sal*. C'est quelque chose dont il est difficile de donner une idée en France, un composé de nonchalance et de vivacité, de ripostes hardies et de façons enfantines, une grâce, un piquant, un ragoût, comme disent les peintres, qui peut se rencontrer en dehors de la beauté, et qu'on lui préfère souvent¹⁰.

Gautier seleziona ed enfatizza lo sguardo, il sorriso, la *sal*, trasformando le sivigliane in figure in cui si concentra l'essenza di un'Andalusia sensuale e "altra". In questo senso, il miraggio sivigliano è selettivo e mediato: non avvolge la città nella sua totalità, come avviene a Granada con l'Alhambra, ma si concentra su un tratto umano che diventa emblema dello spazio urbano. Anche qui l'idealizzazione opera, ma in forma parziale e velata.

⁸ *Ibid.*, p. 319.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.*, pp. 320-323.

Anche Malaga partecipa, in forma più sintetica, a questa costruzione simbolica. Gautier presenta i dintorni della città come uno dei paesaggi più pittoreschi e strani dell'intero viaggio, fino a dare l'impressione di essere trasportati in Africa:

On ne peut rien imaginer de plus pittoresque et de plus étrange que les environs de Malaga. Il semble qu'on soit transporté en Afrique : la blancheur éclatante des maisons, le ton indigo foncé de la mer, l'intensité éblouissante du jour, tout vous fait illusion. De chaque côté de la chaussée se hérissent des aloès énormes, agitant leurs coutelas ; de gigantesques cactus aux palettes vert-de-grisées, aux tronçons difformes, se tordent hideusement comme des boas monstrueux, comme des échines de cachalots échoués ; çà et là un palmier s'élance comme une colonne épanouissant son chapiteau de feuillage à côté d'un arbre d'Europe tout surpris d'un pareil voisinage, et qui semble inquiet de voir ramper à ses pieds les formidables végétations africaines¹¹.

Qui l'idealizzazione non passa da un monumento o da un tipo umano, ma dalla densità esotica del paesaggio e dall'effetto di alterità geografica. Málaga diventa così una metafora di soglia: il punto in cui l'Andalusia sembra toccare l'Africa e l'altrove si fa più intenso.

Cadice porta questa suggestione al suo estremo. La città appare a Gautier come un'entità quasi astratta, ridotta a due soli colori, ossia il bianco delle case e l'azzurro del mare e del cielo:

Il n'existe pas sur la palette du peintre ou de l'écrivain de couleurs assez claires, de teintes assez lumineuses pour rendre l'impression éclatante que nous fit Cadix dans cette glorieuse matinée. Deux teintes uniques vous saisissaient le regard : du bleu et du blanc ; mais du bleu aussi vif que la turquoise, le saphir, le cobalt, et tout ce que vous pourrez imaginer d'excessif en fait d'azur ; mais du blanc aussi pur que l'argent, le lait, la neige, le marbre et le sucre des îles le mieux cristallisé ! [...] On ne saurait rien imaginer de plus radieux, de plus étincelant, d'une lumière plus diffuse et plus intense à la fois. Vraiment, ce que nous appelons chez nous le soleil n'est à côté de cela qu'une pâle veilleuse à l'agonie sur la table de nuit d'un malade¹².

L'impressione è di un'intensità e di una nitidezza tali da sembrare irreali, come se la realtà si fosse semplificata fino a diventare un'immagine. Gautier stesso richiama il verso di Byron che definisce Cadice brillante e sospesa tra mare e cielo («Brillante Cadix, qui t'élèves vers le ciel du milieu du bleu foncé de la mer»)¹³, confermando che lo sguardo romantico riconosce e insieme ricostruisce in questo luogo uno dei volti più assoluti del miraggio andaluso.

In tutti questi casi l'idealizzazione non nasce da un'invenzione pura. Gautier parte da osservazioni concrete, come la qualità della luce, i costumi, i tipi umani, i materiali e l'architettura, organizzandoli secondo una gerarchia precisa, in cui ciò che è luminoso, pittoresco, sensuale o “africano” è messo in primo piano. Il risultato è un'Andalusia più coerente e più intensa di quella reale, capace di soddisfare e insieme di rafforzare le attese del

¹¹ *Ibid.*, pp. 270-271.

¹² *Ibid.* p. 343.

¹³ *Ibid.*, p. 349.

lettore romantico. È proprio in questa operazione di selezione e di messa in rilievo che si compie, sul piano delle città, la costruzione del “sogno” andaluso.

2.3 *Il confronto con la realtà: limiti del miraggio andaluso*

Se nelle sezioni precedenti si è visto come Gautier costruisca, attraverso il pittoresco e il colore locale, una raffigurazione idealizzata dell'Andalusia, occorre ora osservare l'altra faccia di questo processo. Il *Voyage en Espagne* non è solo il racconto di un miraggio che si compie: è anche il resoconto di uno sguardo che, a tratti, si scontra con una realtà meno conforme alle attese. Proprio in questi momenti di scarto emerge con maggiore chiarezza il filtro attraverso cui Gautier osserva i luoghi.

A Siviglia osserva che le donne restano spagnole «que de pied et de tête, par le soulier et la mantille», mentre «les robes de couleurs à la française commencent à être en majorité» e gli uomini appaiono «habillés comme des gravures de mode»¹⁴. Ai suoi occhi, questi vestiti moderni producono un effetto sgradevole e quasi ridicolo: «Les gens que l'on rencontre en costume moderne, coiffés de chapeaux tromblons, vêtus de redingotes à la propriétaire, vous produisent involontairement un effet désagréable et vous semblent plus ridicules qu'ils ne le sont»¹⁵.

La delusione non riguarda tanto la bellezza dei luoghi o delle persone, quanto la rarefazione di ciò che egli considerava autentico e pittoresco. Lo sguardo cerca il colore locale e trova invece i segni di un'imitazione europea.

Ancora più netto è il rifiuto del pittoresco da parte degli spagnoli stessi. Gautier nota che molti si irritano quando i visitatori stranieri insistono sugli elementi più caratteristici del paese:

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 [...]. Ils vous demandent d'un air visiblement contrarié si vous pensez qu'ils ne sont pas aussi avancés que vous en civilisation, tant cette déplorable manie d'imitation anglaise ou française a pénétré partout¹⁶.

Hanno paura di passare per barbari e, quando si loda la bellezza selvaggia del loro paese, «s'excusent humblement de n'avoir pas encore de chemins de fer et de manquer d'usines à

¹⁴ *Ibid.*, p. 322.

¹⁵ *Ibid.*, p. 205.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 215-216.

vapeur»¹⁷. Ciò che il viaggiatore romantico cerca come autentico, il locale lo vive spesso come segno di inferiorità, mettendo in luce una netta differenza tra le due visioni della stessa realtà. Un fenomeno analogo si manifesta nei divertimenti. Durante una serata a Granada, il ballo improvvisato non contempla le danze tradizionali, provocando una forte delusione dell'autore, che afferma: «La soirée se termine par un petit bal improvisé, où l'on ne danse, hélas ! ni *jota*, ni *fandango*, ni *bolero*, ces danses étant abandonnées aux paysans, aux servantes et aux bohémiens»¹⁸.

Non ovunque, però, il colore locale è scomparso. A Vélez-Málaga, di notte, Gautier trova ancora i canti, le chitarre e le danze vive che tanto anelava: «Il était onze heures quand nous entrâmes dans Velez-Malaga, dont les fenêtres flamboyaient joyeusement, et qui retentissait du bruit des chansons et des guitares. [...] D'autres groupes dansaient au coin des rues la *cachucha*, le *fandango*, le *jaleo*. [...] On dirait que la seule affaire sérieuse des Espagnols soit le plaisir»¹⁹.

Il pittoresco, dunque, non è del tutto estinto: resiste in certi ambienti e in certi luoghi, mentre altrove viene rifiutato o sostituito dalle mode europee. Proprio questo contrasto rende più visibile il filtro dello sguardo: Gautier valorizza ciò che conserva la differenza e critica ciò che tende all'uniforme. La riflessione più esplicita su questo processo si trova in un passaggio di portata generale:

C'est un spectacle douloureux pour le poète, l'artiste et le philosophe, de voir les formes et les couleurs disparaître du monde, les lignes se troubler, les teintes se confondre et l'uniformité la plus désespérante envahir l'univers sous je ne sais quel prétexte de progrès. Quand tout sera pareil, les voyages deviendront complètement inutiles²⁰.

Per il Sud della penisola, Gautier arriva a sostenere che servirebbe una civiltà diversa da quella europea: «Ce qu'il faut à l'Espagne du Midi, c'est la civilisation africaine et non la civilisation européenne, qui n'est pas en rapport avec l'ardeur du climat et des passions qu'il inspire»²¹. Questa riflessione illumina l'intero meccanismo del *Voyage*. Gautier non rifiuta la Spagna reale in quanto tale: rifiuta ciò che, in essa, tende a somigliare all'Europa e alla sua civiltà, perché quest'ultima non è in rapporto con l'ardore del clima e delle passioni che esso ispira. L'ideale, dunque, non è la modernità, ma una Spagna rimasta fedele alla propria differenza.

¹⁷ *Ibid.*, p. 206.

¹⁸ *Ibid.*, p. 215.

¹⁹ *Ibid.*, p. 267.

²⁰ *Ibid.*, p. 210.

²¹ *Ibid.*, p. 237.

In questo senso, i limiti del miraggio andaluso non indeboliscono soltanto la narrazione costruita nelle pagine precedenti, ma ne rivelano i criteri. Ciò che viene esaltato è ciò che appare luminoso, pittoresco, sensuale, “africano”; ciò che viene criticato o trovato ridicolo è ciò che si avvicina all’uniforme europeo. Il *Voyage en Espagne* non documenta semplicemente un paese: misura la realtà su un modello estetico precostituito. Quando i luoghi rispondono a quel modello, diventano delle icone idealizzate; quando se ne discostano, mostrano i confini dello sguardo che li osserva.

Capitolo 3

L'eredità del viaggio e il confronto con il presente

Dopo aver esaminato la genesi del viaggio, le strategie descrittive e i momenti di idealizzazione e di scarto presenti nel *Voyage en Espagne*, è possibile interrogarsi sulla durata di quell'immagine. Il miraggio andaluso costruito da Gautier non si esaurisce con la chiusura del resoconto né con la fine dell'Ottocento: continua a circolare, a essere ripreso e, progressivamente, a essere riconvertito.

Questo capitolo intende seguire quella traiettoria. In un primo momento si considera la fortuna del testo e il ruolo che esso svolge, insieme ad altri resoconti romantici, nel consolidare una percezione dell'Andalusia come spazio esotico e orientaleggiante. In un secondo momento lo sguardo si sposta sul presente, osservando come quella stessa percezione sopravviva, trasformata, nelle dinamiche del turismo globale e nelle strategie di promozione territoriale.

L'obiettivo non è stabilire un rapporto di causa-effetto diretto tra il *Voyage* e le campagne turistiche contemporanee, ma mostrare la tenuta di un modello di rappresentazione nato dallo sguardo estetico di un viaggiatore romantico e capace, a distanza di quasi due secoli, di orientare ancora il modo in cui l'Andalusia viene immaginata e visitata.

3.1 La fortuna del miraggio andaluso

Dopo aver analizzato le strategie descrittive e i momenti di idealizzazione presenti nel testo, è possibile osservare l'effetto di più lungo periodo del *Voyage en Espagne*. L'opera non si limita a registrare un'esperienza individuale, ma contribuisce a consolidare una percezione dell'Andalusia destinata a circolare oltre il contesto romantico in cui nasce, grazie al suo successo editoriale e all'influenza che esercitò sul modo in cui lettori e viaggiatori continuarono a immaginare il Sud della Spagna.

Come ha mostrato Sarga Moussa, Gautier esotizza la Spagna e presenta l'Andalusia come terra della differenza, una sorta di "Oriente" interno all'Europa¹. Non inventa dal nulla un mito già presente nell' "ispanomania", ma lo intensifica e lo rende particolarmente nitido². L'Andalusia diventa così il cuore simbolico di questa costruzione³.

¹ Sarga Moussa, "Les Gitanos de Gautier : un autre 'Orient' dans l'Orient espagnol", *Carnets*, 30, 2025, § 9-13, online, <https://doi.org/10.4000/158r7>.

² *Ibid.*, § 3-4.

³ *Ibid.*, § 21-22.

Questa rappresentazione ebbe una diffusione concreta. Manuela Álvarez Jurado ricorda che il *Voyage* riscosse un grande successo, consacrando Gautier tra i più celebri e apprezzati scrittori di viaggio del Romanticismo: tra il 1843 e il 1875 l'opera conobbe dieci edizioni in Francia, contribuendo a fomentare l'interesse per la Spagna e la sua cultura⁴. Montserrat Serrano Mañes ha messo in luce come Gautier, insieme a Laborde e a Dumas, abbia svolto il ruolo di *éclaircur*: questi autori fissano, a livello letterario, un ritratto dell'Andalusia che i viaggiatori successivi cercano di ritrovare. I loro sguardi testimoniano il profondo radicamento dei tòpoi e confermano, nella maggior parte dei casi, i racconti dei predecessori⁵; le descrizioni restano condizionate dalle letture precedenti e continuano a privilegiare la sensazione di spaesamento e il pittoresco⁶. La geografia simbolica tracciata da questi modelli si consolida attorno alle grandi "città-guida" (*villes-phares*): Córdoba viene associata al passato arabo e a un'evocazione di civiltà antica quasi sospesa nel tempo; Siviglia diventa l'incarnazione della festa e della passione; Granada, infine, rappresenta il culmine dell'esotismo legato all'Alhambra⁷, accessibile solo dopo aver varcato la gola di Despeñaperros⁸. Anche quando, nella seconda metà dell'Ottocento, il viaggiatore inizia a trasformarsi in turista e i mezzi di trasporto cambiano, i tòpoi romantici continuano a essere ripresi e parafrasati. Lo sguardo sulla Spagna meridionale, pertanto, è rimasto a lungo condizionato dalle convenzioni scritturali⁹.

La tenuta di questo costruito non si esaurisce con il Romanticismo. Come ha osservato Daniel Lançon a proposito del periodo 1880-1914, l'Andalusia permane come uno spazio culturalmente "altro" rispetto al resto dell'Europa, oggetto di una persistente idealizzazione nostalgica ancora osservata attraverso i filtri culturali romantici e orientalisti¹⁰. Il triangolo Córdoba-Granada-Siviglia si conferma nucleo simbolico di un modello luminoso, moresco e "diverso", mentre restano in secondo piano sia l'Andalusia più moderna e industriale, sia le difficili condizioni socioeconomiche della regione¹¹. Accanto alla celebrazione dei monumenti, i viaggiatori ricostruiscono con insistenza la vita quotidiana e l'ambiente raffinato delle corti

⁴ Manuela Álvarez Jurado, "La recepción de los libros de viaje románticos. Análisis comparativo de la retraducción de *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier", *Estudios de Traducción*, 12, 2022, pp. 5-6.

⁵ Montserrat Serrano Mañes, "L'Andalousie du XIXe siècle sous les regards des voyageurs", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 31-32, 2005-2006, pp. 122-123.

⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁷ *Ibid.*, pp. 126-132.

⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁹ *Ibid.*, pp. 132-133.

¹⁰ Daniel Lançon, "Le voyage dans l'Andalousie hispano-musulmane : miroirs romantiques et orientalistes à l'épreuve (1880-1914)", *Viatica*, 10, 2023, pp. 1-4, online, <https://doi.org/10.52497/viatica2553>.

¹¹ *Ibid.*, pp. 3-5.

omayyadi e nasridi¹², e arrivano persino a proiettare sugli abitanti contemporanei i tratti dell'antico popolo moresco: una rappresentazione più letteraria che storica, che non restituisce fedelmente la realtà dei massicci ripopolamenti cristiani dopo la Reconquista e l'espulsione dei moriscos (1609-1614), ma risponde all'esigenza di mantenere vivo il sogno di al-Andalus, presentando come figure esotiche gli abitanti contemporanei¹³. Solo progressivamente, con il crescente peso degli studi storici, archeologici e orientalisti e con l'arrivo di sguardi non europei (come quello dell'egiziano Ahmad Zakī, che rilegge questo territorio come patria perduta dell'Islam e non come semplice paesaggio esotico), questo miraggio inizia a essere contestato e ridefinito dall'esterno¹⁴.

Il *Voyage en Espagne* non è dunque soltanto un resoconto di successo. Partecipa alla costruzione di un'immagine che continua a circolare, in forme trasformate, ben oltre l'Ottocento. È proprio questa durata che permette di passare dal testo romantico al presente e di osservare come quell'illusione si sia adattata, e in parte sia sopravvissuta, alle dinamiche del turismo globale.

3.2 Dal miraggio romantico al turismo globale: l'Andalusia oggi

Se nel corso dell'Ottocento e ancora agli inizi del Novecento il mito andaluso costruito e rafforzato da testi come il *Voyage en Espagne* continua a circolare tra lettori e viaggiatori, nel XX e nel XXI secolo esso entra in una nuova fase: quella del turismo di massa e della promozione globale. Il miraggio non scompare, ma si riconverte. Ciò che era stato selezionato, idealizzato e reso nitido dalla scrittura romantica diventa materiale per guide, campagne istituzionali e immaginari collettivi su scala planetaria.

L'analisi di José David Albarrán Periañez e Manuel de la Calle Vaquero mostra come l'immaginario turistico indotto dell'Andalusia, cioè quello proiettato dagli organismi di promozione, sia in larga misura erede dell'identità universale della regione elaborata durante il Romanticismo, in cui predominano gli elementi legati al passato arabo¹⁵. I territori che dispongono di un'immagine già consolidata e facilmente riconoscibile a livello internazionale

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 13-17.

¹⁵ José David Albarrán Periañez e Manuel de la Calle Vaquero, "El patrimonio en la imagen turística inducida de Andalucía", *Cuadernos de Turismo*, 48, 2021, pp. 457-459.

tendono a riusarla proprio perché garantisce un riconoscimento immediato. Il patrimonio monumentale, in questo quadro, non viene soltanto valorizzato: viene filtrato e reiterato secondo una griglia di aspettative che affonda le radici nell'Ottocento.

Il triangolo Córdoba-Granada-Siviglia, già centrale nel testo di Gautier, resta il nucleo simbolico di questa costruzione. L'Alhambra, la Mezquita e l'Alcázar continuano a funzionare come luoghi in cui si concentrano esotismo, storicismo e suggestione "orientale". Alfonso Fernández-Tabales e María C. Puche-Ruiz hanno parlato, a questo proposito, di una *phantom image*: non tanto la realtà storica di al-Andalus, quanto il suo doppio, la replica filtrata dallo sguardo romantico e continuamente riprodotta¹⁶. Viaggiatori come Gautier, Irving, Ford e Mérimée avevano cercato nel passato islamico il fattore esplicativo della differenza andalusa rispetto a un'Europa già proiettata verso la modernità industriale. Quella selezione di tratti (monumentalismo arabo, luce, pittoresco, impressione di alterità) è stata poi recuperata e intensificata dalla promozione turistica del Novecento, fino a essere estrapolata, in certi casi, all'intera Spagna sotto il segno della "differenza".

Le campagne contemporanee non cancellano questo lascito: lo aggiornano e lo reiterano. Nelle iniziative promozionali come «Andalucía te quiere» o «Smile! You are in Andalucía» si insiste su un mix di ospitalità, luce, patrimonio di origine islamica e atmosfere legate al flamenco, ribadendo elementi già centrali nell'immagine romantica della regione¹⁷. Il turista, come già il viaggiatore ottocentesco, arriva spesso con una visione preformata e tende a cercare nei luoghi ciò che i modelli precedenti gli avevano promesso.

Questa continuità ha effetti concreti: luoghi come l'Alhambra, elevati a simboli del miraggio andaluso già nell'Ottocento, sono oggi tra i siti patrimoniali più esposti alla pressione del turismo di massa, tanto da richiedere strategie di amministrazione dei flussi e della capacità di carico¹⁸. Le indagini sulla percezione dei residenti confermano del resto la centralità del fenomeno: accanto al riconoscimento dei benefici economici e occupazionali, emergono con chiarezza criticità legate all'affollamento, alla pressione sui servizi e alla gestione di alcuni

¹⁶ Alfonso Fernández-Tabales e María C. Puche-Ruiz, "A Controversial Legacy from the Romantic Period. Al-Andalus Echoes in Films Featuring Tourists (1905-1975)", *Culture & History Digital Journal* 13, 2, 2025, p. 2, online, <https://doi.org/10.3989/chdj.2024.254>.

¹⁷ José David Albarrán Periañez e Manuel de la Calle Vaquero, "El patrimonio en la imagen turística inducida de Andalucía", *op. cit.*, pp. 471-476.

¹⁸ María García-Hernández, Manuel de la Calle-Vaquero e Victoria Chamorro-Martínez, "Can Overtourism at Heritage Attractions Really Be Sustainably Managed? Lights and Shadows of the Experience at the Site of the Alhambra and Generalife (Spain)", *Heritage*, VI, 10, 2023, pp. 6498-6499.

segmenti turistici¹⁹. L'icona romantica, in altre parole, non è rimasta confinata alla letteratura: è diventata un nodo centrale dell'economia e della tutela patrimoniale contemporanea.

Un soggiorno prolungato in Andalusia permette di osservare quanto di questa visione esotica continui a interagire con la realtà quotidiana. Le differenze culturali restano percettibili: un ritmo di vita più disteso, un attaccamento visibile alle tradizioni (dalla *Feria* agli abiti da flamenco, dalla Settimana Santa al Carnevale di Cadice) che non appaiono solo come prodotti per visitatori, ma come pratiche ancora radicate. Allo stesso tempo, certi luoghi continuano a generare quella impressione di alterità che i romantici avevano intensificato. Visitare l'Alhambra, con un'architettura lontana dai modelli a cui lo sguardo europeo è abituato, produce tuttora un effetto di spaesamento e di "esotico" interno all'Europa. Quartieri come l'Albaicín e il Sacromonte, o spazi come il mercato dell'Alcaicería, rafforzano questa sensazione: non perché siano rimasti immobili nel tempo, ma perché in essi permangono alcuni elementi, come la trama urbana, i materiali e le atmosfere, che lo sguardo riconosce come "altri". L'esperienza diretta non conferma il miraggio in quanto verità storica; mostra piuttosto quanto quella griglia di percezione resti operativa, capace di orientare l'attenzione e di selezionare ciò che colpisce.

Questo non significa ridurre l'Andalusia contemporanea a un'immagine. Esistono realtà urbane, economiche e sociali ben diverse dal quadro luminoso e moresco che persiste. Proprio per questo, tuttavia, la tenuta del modello romantico risulta ancora più significativa: non perché coincida con la realtà, ma perché conserva la capacità di strutturare sguardi, aspettative e pratiche di visita. Il *Voyage en Espagne* non è la causa unica di questo processo; è però uno dei testi che, insieme ad altri resoconti romantici, ha contribuito a rendere particolarmente nitida e desiderabile una rappresentazione del Sud della Spagna destinata a sopravvivere, in forme trasformate, fino al turismo globale.

In definitiva, il passaggio dal miraggio letterario al turismo di massa non è una rottura, ma una riconversione. Ciò che Gautier aveva osservato, selezionato e intensificato con lo sguardo del pittore-scrittore continua a circolare, semplificato e commercializzato, come una delle chiavi di lettura più resistenti attraverso cui l'Andalusia viene tutt'oggi immaginata, visitata e, in parte, vissuta.

¹⁹ Junta de Andalucía, Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, *Percepción de los residentes hacia el turismo en Andalucía. Año 2023*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2023, p. 6, online, https://www.juntadeandalucia.es/sites/default/files/2024-05/percepcion-residentes_completo.pdf.

Conclusioni

L'analisi condotta nel corso di questa ricerca ha permesso di fare luce sui meccanismi di elaborazione, rappresentazione e persistenza del miraggio andaluso all'interno del *Voyage en Espagne* di Théophile Gautier. Attraverso l'esame integrato delle fonti storiche, del testo letterario e delle dinamiche culturali di lungo periodo, è stato possibile dimostrare come l'esperienza spagnola del 1840 non si esaurisca nella semplice registrazione odepórica, ma costituisca una vera e propria operazione di reinvenzione visiva e simbolica di un territorio. Al termine di questo percorso, il *Voyage en Espagne* appare dunque meno come un documento chiuso nel proprio tempo e più come un nodo di una rete più ampia: quella che lega letteratura di viaggio, costruzione dell'altrove e, a distanza di quasi due secoli, immaginario turistico.

L'indagine ha permesso di individuare, in primo luogo, la specificità dello sguardo di Gautier rispetto ai suoi contemporanei. Formato alla pittura e difensore di un'arte autonoma, egli non proietta sull'Andalusia le inquietudini dell'io romantico né l'analisi politica, privilegiando invece la superficie, il dettaglio, il contrasto cromatico e formale. Il risultato è un testo densamente visivo, in cui l'Alhambra, le donne di Siviglia, la luce di Cadice o il paesaggio "africano" di Malaga vengono selezionati e intensificati fino a comporre un quadro coerente. Allo stesso tempo, i momenti di delusione di fronte a una Spagna che appare troppo "europeizzata" o troppo incline al progresso rivelano che il miraggio non è mera invenzione, ma una lente interpretativa capace di esaltare gli aspetti più conformi alle aspettative e di mettere in ombra quelli che se ne discostano.

In secondo luogo, è emerso che questa rappresentazione non rimane confinata alla pagina di Gautier. Attraverso edizioni, letture, imitazioni e riprese, l'immagine di un'Andalusia luminosa, monumentale e culturalmente "altra" continua a circolare e a sedimentarsi nel lungo periodo. L'opera di Gautier, infatti, non si limita a interpretare il gusto del suo tempo, ma contribuisce attivamente a consolidare alcune mete imperdibili della regione e a fissare attorno ad esse un insieme di immagini e caratteristiche riconoscibili. Il passato islamico che ha stregato e affascinato l'autore continua a funzionare come segno di differenza, e le campagne istituzionali reiterano, in forme aggiornate, elementi già presenti nei resoconti romantici. Anche l'esperienza di chi oggi visita questi luoghi conferma, almeno in parte, la persistenza di questo immaginario.

In conclusione, il *Voyage en Espagne* si attesta come un'opera chiave per comprendere non solo la poetica di Gautier e l'estetica romantica del viaggio, ma anche le origini delle moderne mitologie geografiche. Il miraggio andaluso creato da Gautier, sospeso tra il rigore

della visione pittorica e la trasfigurazione estetica, dimostra la sua efficacia, confermando come la letteratura sia in grado di plasmare la realtà dei luoghi ben oltre la durata del viaggio che l'ha ispirata.

Bibliografía

- ALBARRÁN PERIÁÑEZ, José David, DE LA CALLE VAQUERO, Manuel, “El patrimonio en la imagen turística inducida de Andalucía”, *Cuadernos de Turismo*, 48, 2021, pp. 457-490.
- ÁLVAREZ JURADO, Manuela, “La recepción de los libros de viaje románticos. Análisis comparativo de la retraducción de *Voyage en Espagne* de Théophile Gautier”, *Estudios de Traducción*, 12, 2022, pp. 3-14.
- BRUNET, François, *Théophile Gautier et le voyage. Le voyageur philosophe*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- BULLÓN DE MENDOZA, Alfonso, *La Primera Guerra Carlista*, Madrid, Actas, 1992.
- DE PIERI, Damiano, “Aux sources de la poétique de Théophile Gautier : la préface d’*Albertus*”, *Studi Francesi*, LIX, 175, 2015, pp. 35-53.
- FERNÁNDEZ-TABALES, Alfonso e PUCHE-RUIZ, María C., “A Controversial Legacy from the Romantic Period. Al-Andalus Echoes in Films Featuring Tourists (1905-1975)”, *Culture & History Digital Journal*, 13, 2, 2025, online, <https://doi.org/10.3989/chdj.2024.254>.
- GARCÍA-HERNÁNDEZ, María, DE LA CALLE-VAQUERO, Manuel e CHAMORRO-MARTÍNEZ, Victoria, “Can Overtourism at Heritage Attractions Really Be Sustainably Managed? Lights and Shadows of the Experience at the Site of the Alhambra and Generalife (Spain)”, *Heritage*, VI, 10, 2023, pp. 6494-6509.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire du Romantisme*, Paris, Charpentier, 1874.
- GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier, 1865.
- GLINOER, Anthony, *La difficulté d’être du petit cénacle romantique*, in *Rythmes. Histoire, littérature*, Marie Blaise e Alain Vaillant (ed.), Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000, pp. 397-418.
- GUYOT, Alain, “L’art de voyager de Théophile Gautier”, *Viatica*, 3, 2016, online, <https://doi.org/10.52497/viatica578>
- IRVING, Washington, *Tales of the Alhambra*, London, Richard Bentley, 1835.
- JUNTA DE ANDALUCÍA, Consejería de Turismo, Cultura y Deporte, *Percepción de los residentes hacia el turismo en Andalucía. Año 2023*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2023, online, https://www.juntadeandalucia.es/sites/default/files/2024-05/percepcion-residentes_completo.pdf.

- LANÇON, Daniel, “Le voyage dans l’Andalousie hispano-musulmane : miroirs romantiques et orientalistes à l’épreuve (1880-1914)”, *Viatica*, 10, 2023, online, <https://doi.org/10.52497/viatica2553>.
- LOCATELLI, Federica, *(D)écrire la (bio)diversité: Théophile Gautier et son Voyage en Espagne*, in *In viaggio. Esperienze e racconti da e per l’Europa*, Luisa Giacomina, Raffaella Odicino e Anna Maria Pioletti (ed.), Milano, FrancoAngeli, 2023.
- MOUSSA, Sarga, “Les Gitanos de Gautier : un autre ‘Orient’ dans l’Orient espagnol”, *Carnets*, 30, 2025, online, <https://doi.org/10.4000/158r7>.
- ODICINO, Raffaella, *Describir lo diferente: el pintoresquismo lingüístico de Voyage en Espagne de Teófilo Gautier*, in *In viaggio. Esperienze e racconti da e per l’Europa*, Luisa Giacomina, Raffaella Odicino e Anna Maria Pioletti (ed.), Milano, FrancoAngeli, 2023.
- ROOS, Jacques, “Gautier et l’Espagne”, *Littératures*, 9, 1961, pp. 99-110.
- SAID, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979.
- SERRANO MAÑES, Montserrat, “L’Andalousie du XIXe siècle sous les regards des voyageurs”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, 31-32, 2005-2006, pp. 121-134.
- VAILLANT, Alain, BERTRAND, Jean-Pierre e RÉGNIER, Philippe, *Chapitre 18. Gautier, Histoire de la littérature française du XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, pp. 221-227.
- VICENTE LÓPEZ DE ARENOSA, Irene, “La orientalización de España a través de obras literarias y musicales (siglos XVIII-XX)”, *Al-Andalus Magreb*, 30, 2023, pp. 33-51.