Era más de media noche: soglie di tempo e momenti di trasformazione estetica. Variazioni di stile in José de Espronceda

Giuseppe Leone
Università di Palermo

RESUMEN. Es bien sabido que *El estudiante de Salamanca* se debe considerar como obra cabalmente romántica. Este estudio analiza los aspectos del poema en los que con mayor evidencia se manifiesta la adhesión a los protocolos estilísticos de la nueva escuela, de la rotura del código aristotélico al uso de estatutos compositivos típicos de la narración fantástica. La "media noche" con la que se abre el texto se revela así un simbólico 'momento umbral', un cronotopo literario: un instante y un lugar narrativo en el que la poética espronceda, abandonando el registro neoclásico de la primera formación, expresa su definitiva recepción de las instancias de la producción romántica. Esta contribución, por otra parte, identifica las influencias que sobre el texto ejercieron reflexiones estéticas que, en los años de su redacción, gozaron de amplia difusión en Europa, de las teorías de Edmund Burke sobre lo sublime, a la sensibilidad ossianica típica de los escritos de Macpherson, pasando por los condicionamientos derivados de la escritura byroniana.

* * *

RIASSUNTO. È noto come *El estudiante de Salamanca* debba considerarsi un'opera compiutamente romantica. Questo saggio analizza gli aspetti del poema in cui è maggiormente evidente l'adesione ai protocolli stilistici della nuova scuola: dalla rottura del codice aristotelico all'impiego degli statuti compositivi tipici della narrazione fantastica. La *media noche,* con cui si apre il testo, diviene così un simbolico 'tempo di soglia', un cronotopo letterario: un momento e un luogo narrativo in cui la poetica espronceda, abbandonando il registro neoclassico della prima formazione, esprime il definitivo accoglimento delle istanze della produzione romantica. Il contributo individuerà inoltre le influenze esercitate sul testo dalle riflessioni estetiche che, durante gli anni della stesura, godettero di larga diffusione europea: dalle teorie sul Sublime di Edmund Burke, alla sensibilità ossianica, tipica degli scritti di Macpherson, ai condizionamenti derivati dalla scrittura byroniana.

Recibido el 29/05/2012; publicado el 30/09/2012

1. LA SOGLIA DI TEMPO

Era más de media noche. Così si apre *El estudiante de Salamanca* di Espronceda. E la mezzanotte si iscrive, nel registro del tempo, come momento di passaggio, come elemento di separazione tra ciò che è stato e ciò che è da venire, come un istante che attende la vita nel suo prossimo farsi. Per via cronologica, allora, la *media noche* espronceda è il momento di discrimine tra il certo storico del giorno trascorso (fissato nell'esperienza) e il futuro sconosciuto, che verrà. Per via letteraria, invece, è il punto di volta tra il *prima* neoclassico (delineato e sperimentato) e il *dopo* romantico (ineffabile, arcano, appartenente al *non ancora* letterario). Ed è proprio l'attributo del tempo definito da *más* a informare del passaggio, a istruire il lettore, a dar conto del nuovo giorno culturale. La mezzanotte è scoccata: il *più* disegna una coordinata temporale in grado di promettere una nuova estetica. Il *cuento fantástico* di Espronceda è pronto ad aprirsi, disponendosi come frattura simbolica tra l'avvenuto neoclassico e l'imminente romantico.

I rintocchi espronceda annunciano dunque un *tempo opportuno*, un tempo debito, il tempo propizio affinché qualcosa di sommamente rilevante si compia; quel tempo che i Greci riconoscevano come *Kairós*, operando la distinzione con *Chronos* che invece individuava il tempo nel suo inseguirsi incessante e identico[1]. Così, se il *Chronos* rimanda al tempo progressivo e cumulatore, dal valore meramente quantitativo, il *Kairós* si appropria di una forza qualitativa, diviene un istante in cui il tempo non scorre ma indica, l'attimo in cui ogni corsa di lancette si interrompe, dando modo all'azione opportuna di realizzarsi.

Il *Kairós* espronceda è pertanto un tempo di soglia, e di oltrepassamento della soglia: la mezzanotte, il confine del giorno. E il confine per sua propria natura intreccia un sistema di coappartenenze, è frattura e cerniera. È frattura nel momento in cui assolve il compito di esclusione dell'eccedente ed è, simultaneamente, cerniera nel momento in cui si costituisce come dispositivo di collegamento, come ingresso verso ciò che è escluso. Ogni confine insomma promette: promette un oltre che è necessariamente difforme; assicura un 'di là' differente da quanto esso stesso delimita. Il confine così non evidenzia soltanto quanto contiene ma anche, e soprattutto, quanto estromette, quanto si intravede al di là di esso.

La *media noche* espronceda, il primo verso del poema, si fa allora varco stilistico, punto di volta, definendo un cronotopo letterario: un momento e un luogo narrativo in cui la poetica espronceda si apre ad un'estetica nuova, come per un ingresso simbolico in una pagina nella quale una nuova grammatica possa dispiegarsi.

[1] È noto come gli antichi avessero pensato a tre differenti misure per riferirsi al tempo: con *Aion* indicavano il corso del tempo nella sua dimensione eterna. Con *Chronos* indicavano il tempo che scorre, nelle declinazioni di presente, passato e futuro, e con *Kairós* il tempo propizio, debito.

ISSN: 1594-378X

2. ENTRANDO NELL'OPERA. IL FRAGORE ROMANTICO

L'incipit de *El estudiante de Salamanaca* promette dunque una nuova narrazione. E così accade. Nel lasso magico e arcano del primo verso, ogni materialità si sospende, l'attimo si fissa in una posa statica e ogni dimensione del vero si annulla, indietreggia, per lasciare spazio al regno segreto del sovrannaturale, al respiro dell'immaginazione, che ora diviene luogo letterario sul quale erigere la nuova costruzione romantica. E, a differenza della pittura, cui è affidata esclusivamente la descrizione del tempo immobile[2], la narrazione ha modo di raccontare il susseguirsi dinamico degli eventi, descrive lo sviluppo diacronico, l'evolversi dell'azione e, per quanto qui interessa, il lento ed inarrestabile compiersi della metamorfosi stilistica. Allora quel battere di ore, arrestando ogni verisimiglianza, si incide sul foglio espronceciano al pari d'un abbrivio solenne che segni l'inizio e lo svolgersi della nuova estetica:

> *Era más de media noche,*
> antiguas historias cuentan,
> cuando en sueño y en silencio
> lóbrego envuelta la tierra,
> los vivos muertos parecen,
> los muertos la tumba dejan.
> Era la hora en que acaso
> temerosas voces suenan
> informes, en que se escuchan
> tácitas pisadas huecas,
> y pavorosas fantasmas
> entre las densas tinieblas
> vagan [...] (Espronceda, 1995: 59, vv. 1-13)

Lo snodo temporale della mezzanotte, il *Kairós* espronceciano, sembra aprire ad un ambiente onirico, intimamente romantico, in cui ogni aspetto del reale «è meravigliosamente trasfigurato senza per questo cessare d'essere assolutamente credibile» (Davico Bonino, in Coleridge, 2010: 8). Da quel confine di tempo, da quello scoccare di lancette, la narrazione si distende ad accogliere una realtà misteriosa e suggestiva, che si riconosce come fatta di concili stregoneschi, di tinte fosche e di convegni destinati alla celebrazione di una prassi magica; allo svolgersi, in definitiva, caotico ed esoterico del sabba:

> (Era la hora)
> En que tal vez la campana

[2] Il riferimento è alle considerazioni di Lessing (2003[3]: 61 e segg.)

ISSN: 1594-378X

de alguna arruinada iglesia
da misteriosos sonidos
de maldición y anatema,
que los sábados convoca
a las brujas a su fiesta.
(Espronceda, 1995: 59, vv. 15-20)

Ma quella espronceda è, al contempo, una realtà fatta di azioni, di uomini, di scontri: così, in una mistura poematica, al racconto della verità alterata, allo scenario trascendente e fantasmagorico, si mischiano il rumore reale dei duelli e i gridi acuti della morte. E allora la zona di misteriosa indeterminatezza introdotta dai primi versi si confronta con la componente terrena e ordinaria; insomma, col procedere della composizione, il reale e l'immaginario si annodano in una soluzione unica, in ossequio ai precetti della nuova estetica romantica. Così, sin da subito, all'ambiente oscuro e indistinto che fa da sfondo al testo si affianca la robusta concretezza dell'entità maschile su cui poggia l'impalcatura dell'opera. In tanto ambiente arcano, in tanto spazio intimo e misterioso, si iniziano le vicende di don Félix de Montemar, il ribelle che si commisura con la contesa titanica, l'uomo che elegge, nello scontro per il predominio su ogni ambito dell'esistente, l'avversario più elevato, il potere supremo: Dio.

Chiaramente disegnato sulla falsariga del dongiovanni cinico e fascinoso, don Félix incarna uno dei personaggi meglio modellati dell'intero romanticismo europeo. Inizialmente riconoscibile nei panni del seduttore spietato e impavido, in grado di attrarre la bellissima e disarmata Elvira, Montemar − «*Segundo don Juan Tenorio, / alma fiera e insolente*» − compie, nella quarta e ultima parte del poema, la sua metamorfosi simbolica: si fa prototipo dell'antieroe assoluto. Dopo aver ucciso don Diego Pastrana, fratello di Elvira, venuto a vendicare la morte della sorella[3], don Félix inizia un ultimo corteggiamento: insegue, per le vie buie di Salamanca, una misteriosa donna velata. La figura si fa sfuggente e, nel poema, la condizione del sovrannaturale si fa sempre più marcata; don Félix ha una prima sensazione di disfacimento panico: la città sembra sparire e dinanzi ai suoi occhi compaiono serpenti di luce e ombre illusorie. Adesso il fantastico presiede alla narrazione: don Félix vede scorrere dinnanzi a sé le immagini del suo funerale, saltano le coordinate del tempo, sbiadisce ogni dettaglio del reale, il travaso verso l'innaturale si completa, e lui fa ingresso nella *magione aborrita* dove infine avrà luogo la sfida a Dio (Espronceda, 2005: 28 e segg.).

Ed è proprio in tale coordinata fantastica, e al contempo titanica, che il testo esprime la sua natura precipuamente innovativa. Ogni cosa nel poema pare ora ricondursi ad un irresistibile anelito di infinito, alla costante ricerca di una forza vitale in grado di giustificare una potenza di cui Espronceda sembra voler fornire compiuta rappresentazione. Ma soprattutto, movendosi nel solco della nuova scuola,

[3] Elvira, vinta dai patimenti per l'amore non corrisposto, muore di dolore.

ISSN: 1594-378X

il poeta affida adesso all'immaginazione gran parte della composizione del suo *Estudiante*[4], incasellando così il testo tra i capolavori più compiutamente romantici della letteratura spagnola.

Come è noto, infatti, la dottrina romantica opera come divaricatore tra il principio di imitazione, fino ad allora dominante, e il nuovo principio di creatività che esalta l'attitudine autonomamente conoscitiva dell'immaginazione. I teorici del primo romanticismo producono insomma una rottura dei protocolli canonici del sapere: la verità adesso non è attingibile unicamente col tramite della ragione. Anzi, soltanto una familiarità con la potenza creatrice del genio artistico può indicare la via di accesso al conoscere sommo, quello intriso di eternità, di bellezza e d'ultraterreno.

Pienamente al corrente di tanta variazione, Espronceda si misura dunque con i registri artistici della novella officina retorica, tentando di ricomporre le tensioni che oppongono finito e infinito, cercando di esperire il reale in modo nuovo, di investigare la relazione sfuggente tra l'Uomo e il Tutto, consapevole del fatto che le qualità del cosmo, le bellezze della natura sono di esclusiva pertinenza poetica, o meglio di esclusivo dominio romantico: «I misteri più segreti di tutte le arti e le scienze appartengono alla poesia. Da essa tutto è uscito, ad essa tutto deve rifluire» scriveva Friedrich Schlegel (Davico Bonino, 1991: XIII). L'essenza del mondo, insomma, almeno secondo la nuova corrente di pensiero, non può che essere intercettata per via poetica, per via d'immaginazione.

È dunque appena il caso di evidenziare come l'ultima produzione espronceciana quella, per intenderci, a cui è possibile ascrivere *Lo studente di Salamanca*, si sia nutrita e confrontata, durante gli anni dell'esilio, con le intuizioni estetiche del romanticismo europeo. Ne derivò una scrittura pienamente informata di spinte individualistiche e fantastiche: una versificazione che, allontanandosi dalla ripresa mimetica del reale, richieda al lettore quella *sospensione volontaria dell'incredulità* in cui Coleridge faceva consistere la fede poetica (Coleridge, 2010: 15).

3. LA STRUTTURA DELL'OPERA: LA ROTTURA DELL'ORDINE ARISTOTELICO

Inteso, poi, che risulta sempre poco vantaggioso, se non addirittura artificioso, produrre una netta separazione tra un movimento estetico e quello immediatamente successivo, e che qualsiasi periodizzazione intransigente finisce col trasformarsi in una categorizzazione vuota di significato o di cogenza scientifica, è tuttavia possibile tracciare della curve di transizione che segnalino la mutazione del gusto. Così addentrandoci ancora nella versificazione espronceciana, per aderire agli uffici di questo intervento, è possibile riconoscere gli elementi del passaggio dagli iniziali precetti neoclassici ai definitivi protocolli romantici. Una valutazione di ampio respiro che esamini l'intera produzione del poeta permette di individuare i termini

[4] In particolare, la componente fantastica trova compiuta espressione nella quarta parte del poema.

ISSN: 1594-378X

della conversione estetica. È noto, infatti, come la prima formazione di Espronceda sia stata disciplinata dallo studio di autori classici, greci e latini, che esercitarono su di lui una profonda, manifesta influenza. Per portare un primo esempio, nel sonetto giovanile, «Fresca pura, lozana y olorosa» viene riproposto il *topos* classico del *carpe diem* di derivazione oraziana; mentre in *Vida de campo*, altro testo di formazione, sono evidenti le tracce degli insegnamenti di Lista o i rimandi agli autori classici delle letture della giovinezza: in particolare, proprio in questo caso, viene ripreso il tema, anche questo oraziano, del *Beatus ille*. Allo stesso modo, poi, nel componimento *A la noche* si incontra, nitido, il lavoro della lima neoclassica[5], così come influenze di Virgilio[6] o di Tasso si incontrano nel poema epico *El Pelayo*, iniziato nel 1825, durante la reclusione nel convento di San Francesco a Guadalajara[7], e poi rimasto incompiuto.

Il successivo periodo di permanenza all'estero[8], in particolare i soggiorni a Londra (1827) e in Francia (1829), consentono però a Espronceda di entrare in contatto con la sensibilità poetica del romanticismo europeo. L'influsso di Macpherson[9] e di Byron sarà presente già nel poema *Óscar y Malvina* del 1831[10]. Poi, nel 1835, quando è già maturo il ripensamento estetico, compare su *El Artista*, prestigiosa rivista romantica, *El pastor Clasiquino*: feroce satira contro i nostalgici della poesia pastorale che contrastavano i nuovi contenuti romantici[11]. Bene: la *mezzanotte* espronceda na si colloca giusto nell'anno di composizione della satira cui si è appena fatto riferimento[12]. Ed ecco allora che i versi bilanciati, la pacatezza delle emozioni, prive di eccessi, la tecnica nostalgicamente neoclassica del primo Espronceda, cedono

[5] Marrast riconosce nel testo espronceda no anche influenze di Tasso e Ariosto (Marrast, 1970).

[6] In particolare sugli influssi di Virgilio (e di Omero) sul *Pelayo* si legga: Guillermo Alonso Moreno 2001: 195-210.

[7] Espronceda viene condannato, giovanissimo, per aver fondato, con Ventura de la Vega, con Patrizio de la Escosura e con altri giovani liberali, la società politica e segreta dei *Numantinos,* che si prefissava il proposito di contrastare l'assolutismo fernandino e di vendicare la morte del generale Riego.

[8] Nel 1827 Espronceda parte per Lisbona, «spinto dall'istinto di veder il mondo», cfr.: *Da Gibraltar a Lisboa: viaje histórico*, articolo autobiografico di Espronceda pubblicato nel 1841 su «El Pensamiento». Nello stesso anno, a seguito di un provvedimento di espulsione, è però costretto a lasciare Lisbona e a rifugiarsi a Londra.

[9] Grande risonanza ebbero, in quegli anni, *I canti di Ossian*, raccolta di canti epici gaelici tradotti e rielaborati dallo scrittore scozzese James Macpherson. *I canti* comparvero per la prima volta nel 1760, in forma anonima; lo stesso Macpherson, infatti, aveva attribuito i testi ad un leggendario bardo di nome Ossian.

[10] Non a caso, il poema reca come sottotitolo: *Imitación del estilo de Ossián*. Ancora: secondo Casalduero, la lettura dei testi di Ossian è fondamentale per la conversione estetica di Espronceda che così abbandona le strutture e i temi neoclassici per muoversi finalmente in ambiente romantico (Casalduero, 1967²).

[11] È del 1835 anche la *Canción del pirata*, celebre manifesto lirico del romanticismo spagnolo, mentre compare nel 1836, su *El Español*, l'articolo «Libertad, igualdad, fraternidad» in cui Espronceda manifesta chiaramente il suo attacco contro la tirannia e l'oppressione.

[12] È appena il caso di ricordare che *El estudiante de Salamanca* viene composto negli anni che vanno dal 1835 al 1839; il poema poi viene pubblicato per la prima volta nella sua versione integrale soltanto nel 1840, all'interno del volume *Poesías*.

ISSN: 1594-378X

il passo, ne *El estudiante de Salamanca,* a procedure stiliste nuove, ad aggettivi che romanticamente esprimono smania o stupore, violenza o orrore: «*fatídico, espantoso, lúgubre, oscuro*», o ad attributi portavoce di indeterminatezza: «*lábile, flotante, incierto*» o di ribellione «*fiero, impío, insolente, irreligioso*» o, infine, a processi accumulativi che definiscono l'atmosfera irrequieta e cupa propria del nuovo movimento: «*grandiosa, satánica figura*», «*tremendo, tartáreo ruido*», «*veloz, vertiginoso movimiento*».

Anche da un punto di vista puramente compositivo, dell'intelaiatura dell'intreccio, si avverte la *torsione* romantica: l'ordine previsto dal sistema classico della composizione viene eluso. La disposizione degli avvenimenti proposta da Espronceda nell'*Estudiante* si avvale già in apertura di un espediente analettico: *Era más de media noche*. Il primo verso determina un recupero della memoria, un dipanarsi del racconto retrospettivo. Il tempo si ingarbuglia, gli avvenimenti vengono raccontati secondo una temporalità che non rimanda più al progredire ordinario dei giorni battuti dal calendario. L'ordine della *fabula* (Marchese, 1990: 9; 129 e segg.) viene alterato introducendo i ricordi di un avvenuto prima. La narrazione prosegue poi con la presentazione dei due protagonisti e, infine, come per un montaggio poetico, nella seconda parte, il testo si inabissa nel *flash back* che presenta Elvira abbandonata e in preda al suo delirio d'amore. Soltanto nella quarta parte gli assi temporali della narrazione si riallineano, il racconto si annoda nuovamente alla situazione iniziale, e l'intreccio recupera don Félix presso la *calle dell'Ataúd*, esattamente dove si trovava all'inizio del poema.

E al disfarsi romantico dell'unità di tempo si accompagna la sconfessione dell'unità di luogo: il protagonista percorre prima i budelli oscuri della città salmantina; in seguito, nella terza parte, si ritrova a scommettere in una taverna buia; infine, nella quarta e ultima sezione, percorre i terribili corridoi, *eterotopici*, della dimora dei morti: una regione letteraria che si situa ben al di là di ogni spazio fisico ordinariamente inteso.

Inoltre, per una commistione assoluta di generi, la terza parte del poema prevede l'inserimento di una scena teatrale, con tanto di parti dialogate che comunque mantengono sempre l'intreccio delle rime. E tale inserimento diviene espressione di un netto affrancamento da qualsiasi regola aristotelica; manifestazione della deliberata volontà del poeta romantico di riscattarsi da ogni forma di asservimento stilistico, rendendosi egli stesso artefice della propria disciplina compositiva. Anche la misura del verso si uniforma alle norme, o meglio alla "libertà metrica" della nuova scuola romantica: così l'ottosillabo a rima piana dei primi versi viene presto sostituito dal verso breve di tre-quattro sillabe a rima tronca, specchio della concitazione iniziale, e poi dai quinari e dai settenari della versificazione successiva. Ma vi è di più: la polimetria dell'ultima parte del poema prevede persino la creazione di una sequenza metrica che, partendo dai versi bisillabici del movimento iniziale (v. 1.386), si estenda gradualmente a versi di 5-6-7-11 sillabe. La progressione metrica raggiunge poi l'ampiezza massima nei versi di 12 sillabe che raccontano delle nozze macabre di don Félix. Da quel punto (dal v. 1. 554) inizia il

ISSN: 1594-378X

lento decrescere della misura del verso che, in chiusura di poema e raccontando il progressivo estinguersi delle forze del protagonista, ritornerà alla unità minima della composizione bisillabica[13]. Insomma, in una ulteriore espressione di ricercatezza stilistica, l'officina poetica espronceciana forgia una scala di versificazione che ora esprime la sapienza prosodico-compositiva del poeta ora si impone come ulteriore, significativo, elemento di frattura rispetto alla vigilata uniformità del metro classico.

4. IL PASSAGGIO DA UN'ESTETICA ALL'ALTRA

Anche il racconto dello spazio architettonico che fa da sfondo al poema dà mostra di uno slittamento estetico. Il rigore della forma, la semplicità della linea prospettica della costruzione neoclassica, che si svolgeva seguendo uno sviluppo rettilineo e definito, si disunisce adesso, sin dai primi versi, nelle irregolarità delle rovine del castello gotico o nell'intimità tetra del budello della *calle dell'Ataúd*. L'elegante imponenza delle strutture, elemento costitutivo del Bello neoclassico, lascia il posto ad una prospettiva fantastica e visionaria, alla disarmonia di ambienti oscuri e immaginifici che, poi, nell'ultima parte del testo, consegnano alla lettura i locali della *dimora aborrita*. Qui la percezione angosciata dello spazio, l'architettura ascensionale, divengono immediatamente evocative di una presenza del divino. E allora, il visibile e l'invisibile, il compiuto e l'incompiuto, si rincorrono nella rappresentazione di una grandezza che è già romantica: il vuoto si sostanzia di superno, si impregna di un potere ultranaturale, a raccontare di un'Entità superiore che esiste nell'invisibilità (Leone, in Cattani/Meneghelli, 2008: 35). Dio trova in tal modo, almeno nei versi di Espronceda, la sua forma e il suo volume. Ne discende un'indefinita percezione di Sublime, ovvero di quello smarrimento dei sensi che impronta di sé gran parte della produzione romantica, e che - già nel 1756 - era divenuto oggetto delle riflessioni estetiche di Edmund Burke; il riferimento è alle intuizioni esposte dal filosofo irlandese nell'*Inchiesta sul Bello e il Sublime*:

> L'infinità tende a riempire la mente di quella specie di piacevole orrore che è l'effetto più genuino e la prova più attendibile del sublime. Vi sono pochissime cose, realmente e per loro natura infinite, che possono diventare oggetto dei nostri sensi. Ma non essendo l'occhio capace di percepire i limiti di molte cose, sembra che esse siano infinite e producono gli stessi effetti che se realmente lo fossero. (Burke, 2006[9]: 97).

[13] L'ininterrotta progressione e regressione dei versi del poema espronceciano, come ha acutamente osservato José Fradejas Lebrero, forma una scala metrica che riproduce la figura geometrica del rombo (Espronceda, 2002: 185). Secondo lo schema individuato da Fradejas Lebrero, la scala inizierebbe con un bisillabo, al verso n. 1.386, e si concluderebbe, ancora con un bisillabo, al verso n. 1.679. Al verso successivo, il n. 1.680, si incontra invece il monosillabico «son», che dà conto dell'esaurirsi delle forze di Montemar.

ISSN: 1594-378X

Ma altro bisogna aggiungere: ad un livello meramente simbolico, come si è detto, la *mezzanotte* con cui si apre il poema sancisce la definitiva metamorfosi espronceciana: è un'ora pienamente romantica. Ma nelle pieghe del testo essa assume anche un elevato valore metaforico, divenendo quasi uno spartiacque *crono-estetico*. Come se il poeta avesse inteso di scomporre il testo pensando ad una distribuzione bimembre: il racconto di quanto accade prima dello scoccare della mezzanotte è difatti interamente riservato alle pene di Elvira, che seppure abbia in sé i segni della nuova figura romantica, lascia comunque trasparire evidenti persistenze di elementi neoclassici. Anche la versificazione che la descrive è caratterizzata da un metro piano e solenne, che lascia assistere alla rappresentazione di una donna, delicata e illusa, immortalata negli attimi del vaneggiamento amoroso; una versificazione in cui si delinea, lampante, il recupero dei temi classici delle illusioni perdute e della fugacità della vita[14].

Il racconto di quanto avviene dopo i dodici fatidici rintocchi è invece riservato alla composizione incalzante e concitata che descrive l'agire di don Félix[15]. Insomma, Elvira cessa di vivere prima dello scoccare della *mezzanotte* e, con la sua scomparsa, scompare ogni manifestazione di gusto o di "controllo" classici. Da quel momento, da quei rintocchi, il poema affonda nella narrazione delle vicende di don Félix, l'eroe tetro, misterioso, indisponente: per eccellenza romantico.

Anche il racconto dell'ambiente nel quale agiva Elvira è lasciato alla raffinata e composta rappresentazione di una natura idilliaca: per lei «*Está la noche serena / de luceros coronada*», mentre la luna, «*en su blanca luz süave*», inonda il cielo e la terra. E non a caso compare nella resa poetica dell'ambiente di Elvira la predominanza del bianco, ritenuto già da Winckelmann (1717-1768) il colore che più dava pregio allo stile neoclassico (Winckelmann, 2007); anche Pinelli, nel suo studio sul movimento neoclassico, ricorda come: «l'ideale "della nobile semplicità e quieta grandezza" implicava un'aspirazione alla purezza e alla trascendenza che poteva essere espressa solo dalla luce assoluta del bianco» (Pinelli, 2005: 96).

Ben diverso è invece lo scenario che fa da sfondo alle azioni di Montemar, uno scenario buio, minaccioso, pienamente romantico, cui viene conferito un significato profondo ed evocativo. I movimenti del ribelle si compiono così in un paesaggio

[14] A questa sezione appartengono i versi che ricordano il dolore di Elvira e le ultime parole che lei affida ad una lettera d'addio indirizzata al cinico Montemar. È anche opportuno ricordare, per dare ulteriore rilievo alle differenze compositive, come i versi che tracciano la figura languida di Elvira (si pensi ad esempio ai vv. 140-179) siano delle ottave, mentre i versi immediatamente precedenti che descrivono don Félix siano degli ottonari (vv. 100-139). Per ulteriori notizie sulla persistenza di tracce neoclassiche in questa parte del poema rimando a Marrast in: Espronceda, 1989: 26-28. Ma si veda anche José Fradejas Lebrero, in Espronceda 2002: 183 e segg.; o ancora Jorge Campos in Espronceda, 1954; o, per citare un ultimo riferimento, Guillermo Carnero in Espronceda, 1999: 65 e segg.

[15] A questa sezione appartengono i versi che lo introducono all'inizio del poema (ottonari), il duello con don Diego Pastrana, il tentativo di seduzione della Donna velata e infine la sfida a Dio. Dunque, seppure non espressamente indicato, anche la scena descritta nella Terza parte può essere cronologicamente situata nei minuti successivi, o al massimo appena precedenti, la mezzanotte.

ISSN: 1594-378X

sublime battuto da venti mugghianti che poi esplodono nei boati di un uragano che si avvicina. Si legga dalla quarta sezione, ai versi 1.418-1.439:

> sublime y oscuro,
> rumor prodigioso,
> sordo acento lúgubre,
> eco sepulcral,
> músicas lejanas,
> de enlutado parche
> redoble monótono,
> cercano huracán,
> que apenas la copa
> del árbol menea
> y bramando está:
> olas alteradas
> de la mar bravía,
> en noche sombría
> los vientos en paz,
> y cuyo rugido
> se mezcla al gemido
> del muro que trémulo
> las siente llegar:
> pavoroso estrépito,
> infalible présago
> de la tempestad.
> (Espronceda, 1995: 116)

Uno scenario che racconta dunque di una mutata percezione dello spazio, di una nuova relazione che lega l'uomo all'ambiente. La Natura recupera adesso il suo movimento e, con esso, romanticamente, la sua potenza distruttrice o creatrice[16]; una Natura, è appena il caso di dire, assai diversa da quella idealizzata e statica proposta dalla convenzione neoclassica.

E al racconto di una Natura tanto inquietante vanno poi aggiunte, nella quarta parte, le descrizioni spaventose della dimora infernale e dei suoi abitanti: e allora allo scricchiolare degli avelli si affianca il cozzare dei cranî o, ancora, la danza degli spettri, o infine l'abbraccio macabro che conclude il poema. *El estudiante de Salamanca* è adesso un testo irrimediabilmente romantico. Il tratto neoclassico conformato alle regole della *Legge Tebana,* che concedeva agli artisti di rappresentare esclusivamente il bello - imitando la natura «nel modo migliore», correggendo ove necessario anche

[16] Per quanto attiene alla forza mistico-evocatrice della Natura si pensi ad esempio ai dipinti di Caspar David Friedrich: *La croce sulla montagna* (1807-8) o *Due uomini davanti alla luna,* o ancora al *Viandante sul mare di nebbia* (1817-1818); per fare riferimento, invece, alla furia espressa dagli elementi si pensi alle tele di J. M William Turner: *Caduta di una valanga nei Grigioni* (1810) o *Tempesta di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le Alpi* (1812) o al quadro di Thomas Cole: *Scena dal «Manfred» di Byron* (1833).

ISSN: 1594-378X

le fattezze dei corpi - e che presumeva, per ovvia conseguenza, l'esclusione di una imitazione dell'antiestetico[17], cede ora il passo al racconto dell'ignobile, del ripugnante, dell'oggetto che incute terrore. Viene individuato, in definitiva, da Espronceda, un nuovo criterio di selezione della materia poetica, proseguendo quel processo di formazione del gusto già iniziato da Lessing che, nel suo *Laocoonte* (1766), aveva rivalutato la dimensione del *brutto* come oggetto d'arte (perlomeno d'arte poetica), conferendogli persino la dignità di categoria estetica (Cometa, in Lessing 2003[3]: 11)[18]. Si legga dal *Laocoonte*:

> La pittura come facoltà imitativa può esprimere la bruttezza: la pittura come arte bella non può esprimerla. Nel primo caso tutti gli oggetti visibili le appartengono; nel secondo caso essa include solo quegli oggetti visibili che suscitano sentimenti piacevoli. […] Debbo però fare osservare che […] la pittura non si trova affatto nella stessa situazione della poesia. Nella poesia, […] la bruttezza della forma, per via della trasformazione delle sue parti coesistenti in progressive, perde quasi del tutto il suo effetto ripugnante; da questo punto di vista essa cessa per così dire di essere bruttezza […] Così, anche in Omero, Ettore trascinato diviene un oggetto disgustoso per via del volto sfigurato dal sangue e dalla polvere e per i capelli ingrommati di sangue […], ma proprio perciò tanto più terribile e commovente. Chi può immaginarsi il supplizio di Marsia[19] in Ovidio senza un sentimento di disgusto […] Ma chi non sente, anche, che qui il disgustoso è al suo posto? Esso rende il terribile orrido; e l'orrido, anche in natura, non è del tutto spiacevole quando viene coinvolta la nostra compassione. (Lessing, 2003[3]: 92-97)

Superata la legge della suprema bellezza cui, almeno in epoca neoclassica, andava subordinato ogni prodotto d'arte, il testo espronceciano si concentra ora in un susseguirsi di note tetre, che divengono una sorta di isotopia dell'orrido, come una marca cupa che collega l'intero poema.

E anche l'azione del protagonista è commisurata ai criteri del nuovo ordine espressivo. Il gesto di Montemar perde la misura grave e composta, piegandosi ai modelli romantici della posa dissoluta e blasfema, propria dell'eroe in atteggiamento

[17] Il concetto è compiutamente espresso da Ephraim Lessing (Cfr., Lessing 2003[3]: 26), ma per un piena comprensione è fondamentale anche la lettura di Winckelmann 2001[2], in particolare le pp. 31 e segg.

[18] Va tenuta in debita considerazione anche la rivalutazione del brutto operata da Schlegel nel suo *Saggio sulla p*oesia *greca* (1796) e poi, negli anni a seguire, definitivamente sancita dall'*Estetica del brutto* di Karl Rosenkranz (1853).

[19] Marsia viene scorticato vivo per aver osato sfidare Apollo nell'arte della musica. Il dio, dopo aver vinto la gara suonando la cetra, punisce la superbia di Marsia legandolo ad un albero e strappandogli la pelle.

ISSN: 1594-378X

di piena ribellione contro l'ordine cosmico; irrorato di quella stessa irruente *rebeldía* e di quella brama di conoscenza che avevano già informato le narrazioni del *Caino* o del *Manfred* byroniani o, ancora, del *Frankenstein* di Mary Shelley. Così, l'irriverenza, il desiderio di conoscenza illimitata, il processo di sublimazione del sé, la tentazione di onnipotenza, portano don Félix ad una fase acuta di rivolta: egli diviene un personaggio titanico, supera la condizione umana limitata e raggiunge una dimensione simbolica progredita, si fa prototipo dell'Anticristo, diviene un secondo Lucifero che chiama Dio dinanzi a sé a dargli conto:

> Segundo Lucifer que se levanta
> del rayo vengador la frente herida,
> alma rebelde que el temor no espanta,
> hollada sí, pero jamás vencida:
> el hombre en fin que en su ansiedad quebranta
> su límite a la cárcel de la vida,
> y a Dios llama ante él a darle cuenta,
> y descubrir su inmensidad intenta.
> (Espronceda, 1995: 111, vv. 1.253-1.261)

Verbalizzata la sfida a Dio, con il suo portato di blasfemia, il poema si muove verso la conclusione. D'improvviso, una vertiginosa caduta per i gradini di una scala a chiocciola fa rotolare don Félix agli abissi; qui egli scopre la vera identità della fascinosa donna velata che si era ostinato a seguire; infine, ma «mai vinto nell'animo», si piega all'esaurirsi delle sue stesse forze; sconfitto per aver osato provocare l'autorità e il volere divini; e allora, dall'abisso del testo, dal gorgo infernale, riemerge, come *nota di lira*, il suo ultimo, soffiato, «lieve, breve, suono» (Espronceda, 2005: 99).

Il poema volge al termine. La notte è trascorsa: *Kairós* cede nuovamente il posto a *Chronos*, e un muoversi quotidiano e monotono forgia un'altra volta la narrazione. Alla fine dell'opera, il giorno rinasce recuperando la sua presa sul reale: con il colore di una palingenesi, nel ristoro dell'alba, il mondo della realtà condivisa e collettiva recupera il suo spazio d'azione. In Espronceda, il passaggio dall'estetica neoclassica all'estetica romantica può dirsi compiuto.

Bibliografia

ALONSO MORENO, Guillermo (2001) "La épica clásica en el Pelayo de Espronceda", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 21, 2001.

ARGULLOL, Rafael (2008) *El Héroe y el Único*, Barcelona, Acantilado.

ISSN: 1594-378X

BINNI, Walter (1965) *Classismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia.

BIZZARRI, Gabriele (2000) "Lo statuto ambiguo del personaggio romantico: Don Álvaro e il volto conformista del satanico spagnolo", in *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche V*, Pisa, Edizioni ETS.

BURKE, Edmund (1756) *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, trad. it. *Inchiesta sul bello e il Sublime*, (2006[9]), ed. di G. SERTOLI, G. MIGLIETTA, Palermo, Aesthetica.

CALDERA, Ermanno (2001) *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.

CARNERO, Guillermo (1974) *Espronceda*, Madrid, Júcar.

CASALDUERO, Joaquín (1967[2]) *Espronceda*, Madrid, Gredos.

CATTANI, Francesco e Donata MENEGHELLI (2008) *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, Roma, Meltemi.

CESERANI, Remo (1996) *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.

COLERIDGE, Samuel Taylor (2010) *La ballata del vecchio marinaio*, ed. di Giuseppe LEONE, con una premessa di Guido DAVICO BONINO, Firenze, Clinamen.

CORTINES, Jacobo (2007) *Burlas y veras de Don Juan*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

CROVETTO, Pierluigi (2007) *Cultura Spagnola*, Roma, Editori Riuniti.

DAVICO BONINO, Guido, a cura di, (1991) *Capolavori della letteratura romantica,* Milano, Mondadori.

ESPRONCEDA, José de (1954) *Obras completas*, ed. de Jorge CAMPOS, Madrid, Atlas.

----- (1995) *El estudiante de Salamanca*, ed. de Benito VARELA JÁCOME, Madrid, Cátedra.

----- (1993) *El estudiante de Salamanca. El diablo Mundo*, ed. de Robert MARRAST, Madrid, Castalia.

----- (1999) *Poesía y prosa*, ed. de Guillermo CARNERO, ápendice de Ángel-Luis PRIETO DE PAULA, Madrid, Espasa Calpe.

----- (1970) *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de Robert MARRAST, Madrid, Castalia.

----- (2002) *El estudiante de Salamanca y otros poemas*, ed. de José FRADEJAS LEBRERO, Barcelona, Debolsillo.

----- (2005) *Lo studente di Salamanca*, ed. di Giuseppe LEONE, con una premessa di Roberto DEIDIER, Firenze, Clinamen.

GALÁN, Ilia (1999) *El Romanticismo: F. W. J. Schelling o el arte divino*, Madrid, Endymion.

ISSN: 1594-378X

GALLINA, Anna Maria (1975) "Su alcune fonti dell'*Estudiante de Salamanca*", in *Quaderni Ibero-Americani*, XLV-XLVI, pp. 231-240.

GARCÍA MERCADAL, José (1943) *Historia del Romanticismo en España*, Barcelona, Labor.

GIVONE, Sergio (1992) *La questione romantica*, Roma-Bari, Laterza.

HONOUR, Hugh (2010) *Neoclassicismo*, Torino, Einaudi.

----- (2007) *Il romanticismo*, nota introduttiva di Fernando MAZZOCCA, Torino, Einaudi.

LEONE, Giuseppe (2008) "Piranesi: presupposto per la sublimità romantica delle disproporzioni e del mito di potenza", in Francesco CATTANI e Donata MENEGHELLI, *La rappresentazione allo specchio. Testo letterario e testo pittorico*, Roma, Meltemi.

LESSING, Gotthold Ephraim (2003[3]) *Laocoonte*, ed. di Michele COMETA, Palermo, Aesthetica.

LOMBARDO, Agostino (2005) *L'eroe tragico moderno*, Roma, Donzelli.

LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio, ed. (1994) *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas.

LLORÉNS, Vicente (1989) *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia.

MARCHESE, Antonio (1990) *L'officina del Racconto*, Milano, Mondadori.

MARRAST, Robert (1989) *Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica.

MARTINENGO, Alessandro (1962) *Polimorfismo nel* Diablo Mundo *d'Espronceda*, Torino, Bottega d'Erasmo.

PINELLI, Antonio (2005) *Il neoclassicismo nell'arte del settecento*, Roma, Carocci.

PROFETI, Maria Grazia, ed. (2000) *L'età moderna della letteratura spagnola. L'Ottocento.* Firenze, La Nuova Italia.

ROSENBLUM, Robert (1984) *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

RELLA, Franco (2006) *L'estetica del Romanticismo*, Roma, Donzelli.

RICO, Francisco (1980) *Historia y critica de la literatura española,* Barcelona, Crítica.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2001) "Amor y muerte: el absoluto romántico", in Begoña TORRES GONZÁLEZ, ed., *Amor y muerte en el Romanticismo*, Barcelona, Ministerio de Educación Cultura y Deporte / Ámbit Servicios Editoriales.

SEBOLD, Russell. P. (1973) "El infernal arcano de Félix de Montemar", en *Hispanic Review*, XLVI, pp. 447-464.

SEGRE, Cesare (1974) *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi.

ISSN: 1594-378X

TALENS, Jenaro (1975) *El texto plural. Sobre el fragmentarismo romántico. Una lectura simbólica de Espronceda*, Valencia, Universidad de Valencia.

TODOROV, Tzvetan (2005) *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

WINCKELMANN, Johann J. (2007) *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano, Abscondita.

----- (2001²) *Pensieri sull'Imitazione*, ed. di Michele COMETA, Palermo, Aesthetica.

YNDURÁIN, Domingo (1971) *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Madrid, Taurus.

ZAVALA, Iris María (1994) "Romanticismo y realismo", in Francisco RICO, ed., *Historia y Crítica de la literatura española Vol. V (primer suplemento)*, Barcelona, Crítica.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas