

## Premessa

Nel 1554 vedeva la luce, in tre diverse città spagnole, un libretto dalle dimensioni modeste, ma destinato ad avere grandi ripercussioni nella successiva letteratura. Dando voce per la prima volta a un ragazzino povero e dagli oscuri natali, l'anonimo autore del *Lazarillo de Tormes* apriva la strada a un'abbondante genia di picari che avrebbero, nei primi decenni del seicento, popolato il complesso panorama dei secoli d'oro. Ben noti alcuni di essi (si pensi solo all'interpretazione "d'autore" che ne dette Quevedo nel *Buscón*, oppure al decisivo apporto di Mateo Alemán, primo a dare il nome di picaro al suo Guzmán de Alfarache), assai meno altri, che pure testimoniarono, per lungo tempo, la fortuna di questo nuovo modo di narrare.

Compresi in un periodo che va dal 1618 (data di pubblicazione del *Marcos de Obregón* di Vicente Espinel) al 1644 (anno in cui apparve il *Siglo pitagórico y vida de don Gregorio Guadaña* di Antonio Enríquez Gómez) i cinque testi che, sulla base di un progetto approvato e finanziato dalla Comunità europea, vengono ora per la prima volta presentati al pubblico italiano intendono ricostruire tasselli ulteriori di questa articolata stagione narrativa ripercorrendone i diversi sviluppi e offrendo al tempo stesso la viva testimonianza di cinque autori (oltre ai due prima nominati, Carlos García con la *Desordenada codicia de los bienes ajenos* del 1619, Gonzalo de Céspedes y Meneses con la *Varia fortuna del soldado Píndaro* del 1626, Alonso de Castillo Solórzano con *Las harpías en Madrid* del 1633) dalla biografia spesso avventurosa quando non, come nel caso di Carlos García, ancora avvolta nel mistero. Nessuna di queste opere può considerarsi, a rigore, picaresca; tutte, in un modo o nell'altro, sono debentrici di quel genere narrativo.

Picaresca è innanzitutto la formula del racconto in prima persona, formula che quattro dei cinque autori (fa eccezione Castillo Solórzano) raccolgono secondo una diversa prospettiva, ora scegliendo di declinare a due voci la vicenda autobiografica (è ciò che accade nel *Siglo pitagórico*, costruito come una dialettica tra l'anima che riferisce, in versi, le sue trasmigrazioni e don Gregorio Guadaña che narra, in prosa, la sua vita) ora, come nel caso dello scudiero Marcos de Obregón e del ladro della *Desordenada codicia*, inserendola dentro a un dialogo, ora ricorrendo all'artificio della cornice (come quella che contiene il resoconto del soldato Píndaro). Ma picaresca è anche la serialità delle avventure, quasi sempre inanellate lungo un percorso ai margini del quale si svela una società popolata da insidie e false apparenze e da una corruzione che investe, in primo luogo, i rappresentanti del potere e della giustizia.

Ma, al di là dell'aderenza o meno al genere, e della natura più o meno fittizia del racconto autobiografico, credo che l'importanza di questa picaresca d'appendice risieda soprattutto nella sua singolare struttura narrativa, aperta a incroci con altri generi (come il romanzo bizantino o la novella di corte) e ricettiva delle grandi lezioni di Cervantes (e cervantino è il ricorso alle novelle intercalate, presenti nelle vite di Espinel, Céspedes e García, ma anche all'interno di uno dei vivaci quadri madrileni dipinti da Castillo Solórzano) e di Quevedo, al cui stile graffiante si ispira rendendolo, se possibile, ancora più esasperato, la duplice testimonianza del *converso* Enríquez. Né mancano riferimenti all'ormai dilagante moda del gongorismo, oggetto di gustose parodie poetiche che interrompono il flusso della narrazione, o alla popolarità di Lope de Vega o, ancora, alla svolta morale impressa al teatro dai più celebri lemmi calderoniani.

Eterogenei nell'approccio e negli intenti (ma sorprendentemente simili nel lessico e nel ricorso ai più diffusi luoghi comuni) questi cinque testi riflettono dunque un momento di trasformazione storica e letteraria che travalica i confini della cultura spagnola: non a caso tre di essi furono pubblicati per la prima volta a Parigi (*La desordenada codicia*), a Lisbona (*Varia fortuna del soldado Píndaro*) e a Rouen (*El siglo pitagórico*). E ciò a testimonianza del profondo segno lasciato da quel primo, anonimo libretto in Spagna come in tutta l'Europa moderna.

# Introduzione

## 1. *Antonio Enríquez Gómez, autore converso e controverso*

Non disponiamo di molti dati certi intorno alla vita di Antonio Enríquez Gómez: bisognerà attendere lo studio approfondito di Israël Révah (risalente al 1962)<sup>1</sup>, oltre all'introduzione critica di una delle opere meno note dell'autore, *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, (scoperta quasi per caso nel 1978 e riedita nel 1992 a cura di Constance Hubbard Rose e di Maxim P.A.M. Kerkhoff)<sup>2</sup>, per conoscere i lati oscuri della vita di questo scrittore *converso* (nella Spagna dei secoli d'oro, il termine designa tutti gli ebrei che, per evitare l'espulsione dal paese dopo gli editti sulla "purezza di sangue" del 1492, decidono di convertirsi alla religione cattolica e di rinnegare quella delle origini).

In base a quanto scoperto da Révah, Antonio Enríquez Gómez nasce a Cuenca nel 1600 da padre *marrano* (il termine offensivo con cui si etichettavano gli ebrei che, in segretezza, continuavano a praticare il culto d'origine) e da madre *cristiana vieja* (ossia in grado di dimostrare la propria "purezza di sangue" e quella della propria famiglia fin dalla terza generazione); nel 1624, si trasferisce a Madrid, dove intenta una causa contro la Santa Inquisizione proprio per problemi inerenti l'eredità materna. È qui che inizia ad esercitare l'attività di commerciante di tessuti, realizzando diversi viaggi tra la Spagna e la Francia, dove vivono suo padre (a Nantes) e suo zio (a Bordeaux), anch'essi precedentemente

---

<sup>1</sup> Cfr. I. Révah, "Un pamphlet contre l'Inquisition d'Antonio Enríquez Gómez: seconde partie de la *Política angélica* (Ruán, 1647)", in *Revue des Études Juives*, CXXI, 1962, pp. 81-168.

<sup>2</sup> Cfr. C. Hubbard Rose e M. Kerkhoff, "Prologue" a A. Enríquez Gómez, *La inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, critical edition, study and notes by C. Hubbard Rose and M. Kerkhoff, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 11-45.

indagati dall'Inquisizione.

Sarà, però, solo nel 1635 che Enríquez Gómez deciderà di autoesiliarsi in Francia: secondo Marcelino Menéndez y Pelayo<sup>3</sup>, questo esilio autoimposto scaturisce più da motivazioni politiche (intrighi a corte, sotto l'ombra lunga del Conte Duca d'Olivares) che religiose. Fatto sta che è in Francia che l'autore, autodidatta, inizierà a pubblicare le sue opere maggiori: le *Academias morales de las Musas* (Bordeaux, 1642) e *El Sansón Nazareno* (Rouen, 1645); i dialoghi "moraleggianti" (o *pamphlet* satirici) *Política angélica* e *La torre de Babilonia* (pubblicati entrambi a Rouen nel 1647). Tra le opere più note, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio de Guadaña* verrà pubblicato a Rouen nel 1644 (e, con l'autore ancora in vita, sarà la sua opera più letta).

Intorno al 1649-1650, dopo aver ottenuto un certo prestigio sociale e stabilità economica, Enríquez Gómez decide di tornare nella patria d'origine (è ancora incerta la causa di un simile viaggio di ritorno; è certo, invece, che è anche per la ricerca dell'onore, la possibilità di ascendere lungo la scala sociale della gerarchia del tempo, oltre che per evitare la censura – o, peggio – il carcere dell'Inquisizione, che l'autore si autoesilia; e che il tema dell'esilio sia centrale all'interno dell'opera dello scrittore è stato messo nel giusto risalto anche da Claudio Guillén<sup>4</sup>). Attraversando in incognito Madrid, Enríquez Gómez si stabilisce a Siviglia, utilizzando uno pseudonimo: Fernando de Zárate. È con questo pseudonimo che firmerà alcune commedie, oltre a un *auto sacramental* d'ispirazione calderoniana (smentita da parte della critica l'attribuzione all'autore dell'opera *La hija del aire*, di Calderón)<sup>5</sup>.

Révah narra che il 14 Aprile del 1660 l'autore ebbe modo di contemplare da vivo il rogo in effigie della propria immagine; che l'anno dopo venne fatto prigioniero dall'Inquisizione e che, infine, il 13 Marzo del 1663, morì in carcere, "rinconciato" con la Chiesa in seguito a pentimento e ripudio della vita passata.

---

<sup>3</sup> Cfr. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, vol. II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987, vol. II, pp. 222-27.

<sup>4</sup> Cfr. C. Guillén, "El sol de los desterrados: literatura y exilio", in *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 66-69.

<sup>5</sup> Cfr. M. G. Profeti, "Un esempio di critica 'militante': il Prologo al *Sansón Nazareno* di Enríquez Gómez", in *Quaderni di Lingue e Letterature*, 7, 1982, pp. 203-12.

Antonio Márquez riprende, in parte, le analisi condotte da Révah per svelarci un altro aspetto centrale nella poetica – oltre che nella biografia – di questo autore<sup>6</sup>: Enríquez Gómez era certamente un attivista politico (come lo definisce anche Menéndez y Pelayo), un riformista attivo che auspicava una società più corretta e più giusta per tutti, a prescindere dalle origini, dalla classe sociale d'appartenenza e dalla religione professata, ma era anche un idealista se, prima di morire, trovò il coraggio d'inviare non solo ai suoi amici e alleati, ma anche agli stessi inquisitori la seconda parte (quella più polemica) della sua *Política angélica*, “probabilmente, il primo trattato anti-inquisitoriale di tutta la letteratura spagnola” (secondo le parole di Antonio Márquez; per Claudio Guillén, invece, è un tentativo di proporre un progetto utopico: quello per uno “stato ideale” in grado di far interagire il pensiero cristiano con quello ebraico in nome della tolleranza e dell'uguaglianza di tutti i cittadini). Prima di addentrarmi nell'analisi de *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*, mi sembra opportuno notare come quest'opera sia strettamente correlata al *pamphlet* appena citato per ciò che concerne la tecnica narrativa adottata dall'autore e da molti altri *conversos*. Sia nella *Política angélica* che ne *Il secolo pitagorico*, Enríquez Gómez finge d'immedesimarsi nel punto di vista del cattolico ortodosso per criticare quegli aspetti della Santa Inquisizione e della machiavellica “ragion di stato” che mettono in pericolo i valori fondanti della stessa religione cattolica, quali il rispetto del prossimo, il perseguimento del bene e della virtù, la difesa dei più deboli e indifesi, oltre che di coloro che rischiano di vivere per sempre ai margini della società stessa. È come se l'autore invitasse il lettore ad osservare la realtà quotidiana da un altro, originale e straniante punto di vista.

## 2. Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce: *un sogno moraleggiante*

*Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce* è un'opera eterogenea: vi si

---

<sup>6</sup> Cfr. A. Márquez, “Dos procesos singulares: los de Fray Luis de León y de Antonio Enríquez Gómez”, in *NRFH*, XXX, 1981, p. 513-33.

alternano parti in verso e brani in prosa. Lo spunto di partenza (evidenziato anche dallo stesso autore nella “dedica”, oltre che nel “prologo” dell’opera) nasce dalla credenza di Pitagora che le anime possano trasmigrare e trasferirsi nei corpi di diversi individui nel corso del tempo. Enríquez Gómez, in realtà, usa l’idea della metempsicosi per scrivere un’opera moraleggiante, sulla falsariga delle opere lucianesche (pensiamo a *Il sogno, ovvero del gallo*, in cui un uomo sogna di discutere con un gallo che si presenta come la reincarnazione dello stesso Pitagora, impegnato a spiegargli le disgrazie cui vanno incontro i ricchi, a differenza dei poveri, che, privi di denaro, sono scevri dall’ansia di guadagno e dalla sete di potere dei primi; o pensiamo allo stesso *Lucio, ovvero l’asino* – ripreso più tardi da Apuleio nel suo *L’asino d’oro* – in cui la metamorfosi del protagonista lo porta a vivere nelle vesti dell’animale più bistrattato dall’uomo e in cui il personaggio andrà incontro a una serie di avventure al seguito dei vari padroni, avendo così modo d’indagare da una posizione privilegiata i lati più oscuri e malvagi dell’animo umano e della società del tempo). L’intera trama dell’opera si presenta, dunque, come “sogno” in cui l’“io” dell’autore si trasforma in anima che penetra in una pluralità di corpi: ogni corpo diventerà così un capitolo a sé (essendo le varie trasmigrazioni indipendenti l’una dall’altra e di una lunghezza variabile). In totale, ci troviamo di fronte a quattordici trasmigrazioni: con una particolarità, però: la quinta (dal titolo: *In don Gregorio Falce*) si presenterà come “Vita”, ovvero come autobiografia romanzata (una pseudo-autobiografia) dello stesso Gregorio Falce, un giovane sivigliano che aspira a trovare una sistemazione privilegiata a corte e che, nel corso del suo pellegrinaggio, incontrerà una serie di personaggi emblematici e rappresentativi di un’intera società, quella spagnola della prima metà del Seicento.

È ovvio che oltre alle “metamorfosi” lucianesche Enríquez Gómez si sia in parte ispirato anche ad un altro modello, nazionale, da lui ammirato: mi riferisco al Quevedo dei *Sueños* (1606-1612). Come in quest’opera, così ne *Il secolo pitagorico* il mondo dell’al di là diventa lo schermo su cui proiettare i mali tipici dell’al di qua; il sogno diventa premonizione rivelatrice dei vizi e dei difetti della vita terrena, in cui l’uomo non sempre opera e agisce in base alla voce della propria coscienza, quanto, piuttosto, in base alla brama di potere e alla difesa del

proprio interesse personale. Il sogno, insomma, diventa lo spunto per sviluppare una critica contro il mondo e la società del tempo<sup>7</sup>. Nelle quattordici trasmigrazioni distribuite nell'opera il lettore avrà modo di confrontarsi con i rappresentanti negativi della Spagna secentesca, inquadrata da un punto di vista ancora più critico o "straniante": quello (come si accennava sopra) dello scrittore d'origini ebraiche, del *converso* pronto a fare la radiografia dei mali e dei vizi atavici di quella stessa società.

Come si sviluppa questa sorta di satira dei mali del tempo? Attraverso la stessa tecnica pseudo-processuale (ovvero, didascalica) che è possibile dedurre dalle quattro fasi riscontrabili all'interno di ogni capitolo (o "trasmigrazione"). Prendiamo come esempio la *Trasmigrazione VI*, quella nel corpo di un ipocrita: la prima fase, che potremmo definire in gergo giuridico, "istruttoria" (o "preliminare"), consiste nella presentazione del personaggio e nella parallela descrizione dei "reati" (o "peccati") principali di cui si macchia: l'anima entra nel corpo dell'ipocrita e racconta la nuova vita che conduce all'interno del nuovo personaggio. L'anima diventa, così, testimone oculare di quanto fa e di come vive l'ipocrita (ci descrive la povertà della casa in cui abita; le principali tecniche di finta devozione che adotta per abbindolare le beghine e i falsi creduloni; l'arte retorica che egli adotta per ottenere denaro da parte dei timorati di Dio – con il *leitmotiv* dell'intero capitolo: "Ce n'è per tutti, miei fratelli, piano", riferito ai baciamano che gli fanno i vari accolti). Segue la seconda fase: quella in cui l'anima assume il ruolo dell'accusa nel tribunale della coscienza: l'anima critica aspramente il personaggio dentro cui alloggia e lo invita a una condotta più corretta dal punto di

---

<sup>7</sup> Restano, ovviamente, delle differenze notevoli tra i due autori: mentre Quevedo finge di "visitare" il mondo dell'al di là insieme a vari personaggi che, di volta in volta, fungeranno da guida (ne *El alguacil endemoniado* a guidare l'autore sarà il "licenciado Calabrés" – e a offrire spiegazioni sulle pene dei dannati uno dei diavoli che tormenta l'*alguacil* del titolo dell'opera; ne *El mundo por de dentro* sarà il *Desengaño*; nel *Sueño del Infierno* sarà lo stesso angelo custode dell'autore; nel *Sueño de la Muerte* sarà la Morte "in persona" attraverso una visione dall'alto del mondo ultraterreno), Enriquez Gómez immagina di compiere (nel sonno) una serie di "trasmigrazioni" all'interno dei vari personaggi di cui poi ci offre il ritratto satirico (e in questo caso la visione è "dall'interno" e non più "dall'alto"). Un'altra differenza la possiamo riscontrare nel linguaggio: quello quevediano è molto più articolato, deformante e inventivo di quello dell'autore *converso*, e gioca in modo molto più spinto con gli aspetti più turpi, immorali e grotteschi che offre il paesaggio ultramondano. L'intento moraleggiante, invece, è simile (anche se ne *Il secolo pitagorico* l'autore si mostra molto più didascalico del modello ispiratore).

vista morale, oltre che spirituale (in genere, il tono con cui l'anima si rivolge al peccatore è colorito e diretto; il linguaggio che usa è colloquiale, anche se le riflessioni che fa sono spesso intervallate da massime, proverbi e citazioni che si rifanno alla classicità, oltre che alle Sacre Scritture – soprattutto all'Antico Testamento). A questa fase, segue la terza: quella dell'autodifesa, in cui è il personaggio stesso a interloquire con l'anima che lo "possiede" e a giustificare il proprio comportamento contro le prediche della coinquilina spirituale (la risposta dell'accusato è, in genere, sviluppata con linguaggio non solo colorito, ma anche diretto e sprezzante; il tono di chi viene criticato è orgoglioso e stizzito o superbo e vanaglorioso). Segue la quarta fase, quella "deliberativa" (o anche "risolutiva"): quando l'anima descrive l'inevitabile morte e condanna eterna del colpevole; è la fase in cui Dio stesso emette la sentenza definitiva e condanna per sempre il personaggio reo dei peccati precedentemente elencati dall'anima, attraverso una morte rapida e spietata (nel caso dell'ipocrita, sarà proprio la Santa Inquisizione a scovare l'ipocrisia del falso devoto e a condannarlo alla pena capitale). A queste quattro fasi, potremmo aggiungerne una quinta: quella costituita dal componimento che suggella il significato morale della parabola esistenziale del personaggio appena descritto: è la fase dell'epitaffio, o lamento funebre, elaborato sotto forma di sonetti o di *décimas* scritte in ricordo (o come monito) del personaggio punito perché malvagio e peccatore. Il sonetto o la *décima* servono, quindi, a sintetizzare liricamente e in pochi versi l'intera lezione morale deducibile dal capitolo (o "trasmigrazione") appena concluso. Un aspetto che andrebbe messo in risalto e che accomuna tutti i capitoli dell'opera è che, sia nella fase dell'accusa che in quella dell'autodifesa, (sia quando a parlare è l'anima che quando il turno passa al personaggio che la ospita) il discorso da particolare diventa generale. La tecnica può variare in base ai seguenti procedimenti: o è l'anima a spostare l'attenzione dal singolo individuo all'intera classe dei rei di quel determinato peccato; o, al contrario, è il peccatore stesso a difendersi e a inglobare il resto dell'umanità sotto l'etichetta del reato di cui viene accusato dall'anima (nel caso dell'ipocrita è questa seconda modalità a essere messa in atto dal personaggio: ipocriti sono tutti: il ladro che "si mantiene" a pugnate; lo scrivano quando commina la pena contro l'innocente; l'avvocato che cambia le sentenze

per il proprio guadagno personale; il delatore quando fa la spia anche contro chi non ha commesso alcun reato; e così di seguito)<sup>8</sup>.

In sostanza, nella visione del mondo che l'autore evoca adottando simili procedure è Dio a svolgere il ruolo del Sommo Giudice, di fronte al cui cospetto nessuno può nascondere la verità o manipolarla: molto chiari ed espliciti, in merito, questi versi (tratti proprio dalla "trasmigrazione" dedicata all'ipocrita): "Se Dio ti sta guardando / e vede che ti affanni / per ingannare il mondo, che delitto / il giudice infinito / assegnerà a tuo carico?" (p. 171); la risposta la offre la stessa anima: "Se il mondo si è ingannato / non può esserlo Dio, ed è gran peccato / che la virtù di Dio e dei suoi giusti / sia assunta dagli'ingiusti / come strumento di peccato" (p. 172).

### 3. Il secolo pitagorico *come documento e testimonianza di un'epoca*

Prendendo spunto dallo schema processuale più sopra analizzato (l'autore lo adotta dal primo fino all'ultimo dei capitoli che formano l'intera opera), potremmo a questo punto chiederci quali sono i personaggi meglio tratteggiati o più significativi, dal punto di vista sia storico che letterario, de *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*.

Non ci sono dubbi che uno dei ritratti migliori riguardi la figura del *malsín*, ovvero, del delatore, di colui che fa la spia all'autorità competente per dare prove certe di "impurità di sangue" o di "eresia". La presenza documentata di "informati" al soldo della Santa Inquisizione dovette essere un tema molto vicino alle preoccupazioni di chi, come Enríquez Gómez, era d'origine ebraica. Non solo: come notano sia la stessa Teresa de Santos (curatrice dell'edizione da cui si traduce)<sup>9</sup> che Julio Caro Baroja<sup>10</sup>, esistevano delatori anche fra gli stessi *conversos*. I motivi per denunciare il prossimo (anche il vicino che professasse la propria fede

<sup>8</sup> Per un'analisi della struttura dell'opera resta ancora oggi valido lo studio di C. de Fez, *La estructura barroca de El siglo pitagórico*, Madrid, Cupsa, 1978.

<sup>9</sup> Cfr. A. Enríquez Gómez, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio de Guadaña*, edición de Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1991 (citato da ora in poi, anche nelle note al testo tradotto, con la sigla *SP*).

<sup>10</sup> Cfr. J. Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, Arion, 1961, vol. I, pp. 277-84 e pp. 477-78.

d'origine) potevano variare: dalla semplice invidia, a ragioni d'ordine economico, o di prestigio sociale. Ebbene, Enríquez Gómez è spietato nel ritratto che fa del delatore (*Trasmigrazione II*), presentato come cane da caccia che va in giro a fiutare il potenziale nemico da mandare in galera o come una volpe che sa ordire inganni a proprio vantaggio e a scapito degli innocenti: “non risparmiando l'uno e l'altro sesso, / la gaia infanzia e il venerando vecchio, / la fanciulla più casta e più onorata, / o la virtù della donna sposata” (p. 48). Oltre all'animalizzazione del personaggio, l'autore ci presenta il delatore come figlio di Satana o emissario dell'inferno: è per questo motivo che, come si evince dai versi seguenti, non solleva mai il volto verso il cielo: “Non sollevava mai gli occhi da terra, / perché sempre col cielo stava in guerra” (p. 47). Ed è questo il peccato più grave di cui si macchia il delatore agli occhi dell'anima che trova alloggio all'intero del suo corpo: anche quando costruisce false accuse e condanna chi è innocente, non si perita di citare Dio a garanzia delle sue accuse (“Sveniva nel sentire verità, / si manteneva a pure falsità, / e se per sbaglio il vero diceva / “Perdoni Dio se mento!”, aggiungeva”; p. 48). La radice del Male, per Enríquez Gómez, sta proprio in questo ribaltamento diametrico del messaggio cristiano: il delatore non solo non ama il prossimo come sé stesso, ma lo odia a tal punto da cucirgli addosso accuse false e tendenziose. È chi manipola il prossimo e la verità ad assumere, agli occhi dell'autore, il ruolo del Nemico per eccellenza.

A tale proposito, altri due personaggi significativi dell'opera sono il *valido*, ovvero il ministro, o favorito del re, e l'*arbitrista*, ovvero il consigliere di corte (il loro ritratto occupa rispettivamente le “trasmigrazioni” *IV* e *XI*).

Figure topiche all'interno della satira secentesca, già oggetto degli strali della penna di un Francisco de Quevedo, sia il *valido* che l'*arbitrista* rappresentano le figure di coloro che manipolano chi detiene il potere politico con cattivi consigli solo per ascendere personalmente nella scala dei privilegi sociali, oltre che per ottenere ricchezza e fama agli occhi dei sudditi. Nell'universo romanzesco di Enríquez Gómez, fu Lucifero a ricoprire il ruolo del Primo Ministro, oltre a quello di primo cattivo consigliere, quando si ribellò a Dio e finì con il dannarsi per l'eternità all'inferno (seguito da Adamo, il cui peccato mortale è consistito proprio

nel lasciarsi convincere da Eva – a sua volta, mal consigliata dal serpente dietro cui si nascondeva Satana; e non è casuale che Satana diventi l’emblema che accomuna questi due personaggi). Se il *ministro* incarna la ragion di stato (prima di addentrarsi nei labirinti del governo ci viene specificato che “si armò di un Machiavello” (p. 66), essendo Machiavelli l’incarnazione stessa di quella ragion di stato che calpesta ogni valore morale pur di raggiungere l’obiettivo politico che ci si è prefissati), l’*arbitrista* appare come discendente diretto di Satana perché identifica senza mezzi termini la coscienza con l’interesse personale: quando l’anima gli fa notare che danneggiare il prossimo e avere la coscienza sporca “non è mai buono”, così risponde prontamente l’*arbitrista*:

– Coscienza? [...] Che cos’è la coscienza? Dove vive? Che compito svolge e da dove proviene? Coscienza chiedi a un arbitrista? Potrei risponderti con le stesse parole con cui Caino rispose a Dio quando gli chiese dove fosse Abele, e disse: “Sono io, forse, il suo custode?”. La coscienza, sorella, è il tornaconto d’ognuno; se questo cerchi, lo troverai in tutti quanti vivono e muoiono sotto il sole (p. 233).

Stessa scaltrezza, ma meno ferocia, ritroviamo nei ritratti del *dottore* (emissario della Morte che approfitta delle malattie altrui per guadagno personale), della *dama* (bella e bugiarda, sempre pronta a chiedere denaro ai vari pretendenti), del *ladro* (discendente di Caco), del *superbo* (che si vanta di essere nobile, quando non conosce la virtù – unica vera nobiltà per Enríquez Gómez), del *miserabile* (tanto avido di denaro da chiedere “poca spesa” anche per il proprio funerale) e, infine, del *gentiluomo*, altro personaggio tipico di tanta produzione satirica dei secoli d’oro e da cui l’autore prende spunto per riflettere su un tema centrale per la letteratura dell’epoca: il significato profondo del concetto di *honra* in contrapposizione a quello di *honor*. Sulla dialettica “onore vero-onore falso”, Enríquez Gómez si mostra convinto ed esplicito: non è vero nobile chi eredita l’onore per sangue, ma chi coltiva un comportamento nobile con la virtù. In tal senso, la dichiarazione finale messa in bocca al contadino che riprende e critica il *gentiluomo* (*Trasmigrazione XII*) perché intento ad umiliare uno dei suoi braccianti è risolutiva proprio di quella dialettica che ai valori tutti esterni della società contrappone il valore tutto interiore ed intimo della virtù, intesa, ovviamente, in senso cristiano:

Esser nobile significa vantarsi della propria virtù, non di quella altrui; esser nobile significa proteggere gli umili, non i superbi; esser nobile significa difendere i deboli, non animare i forti; esser nobile significa essere misericordioso, non crudele; esser nobile è perdonare le offese, non vendicarsene; [...] e, infine, esser nobile significa non fare agli altri quanto non vorremmo fosse fatto a noi stessi (p. 237).

Ecco come anche l'analisi del personaggio dell'*hidalgo* consente di ricostruire la poetica dell'autore e la mentalità (ovvero, gli ideali e le preoccupazioni morali) di un'intera epoca, lacerata proprio dal conflitto primario tra apparenza e realtà, tra cariche e onorificenze sbandierate in pubblico e valori intimi e virtù cristiane coltivate nell'intimità della propria coscienza.

#### 4. *La Vita di don Gregorio Falce: un romanzo picaresco frammentario*

Se nelle trasmigrazioni *XI*, *XII* e *XIII* l'autore alterna a brani in prosa altri in verso, è solo nella *Trasmigrazione V* che (come già ricordato) si deciderà per una narrazione lunga, solo a tratti intervallata o interrotta da qualche sonetto o qualche romanza. Di fatto, questa "trasmigrazione" coincide con *La vita di don Gregorio Falce*, ennesimo personaggio dentro il cui corpo s'insinua l'anima pellegrina dell'autore stesso (come si desumerà dall'ultima, risolutiva fase della metempsicosi – quella grazie alla quale l'anima ascolterà le parole – e farà tesoro dei consigli – del Virtuoso, nella *Trasmigrazione XIV* e ultima).

Il primo dato che dobbiamo osservare riguarda proprio la forma che assume questo capitolo all'interno dell'economia generale del testo: *La vita di don Gregorio Falce* si presenta come narrazione a sé stante, o meglio vincolata al resto dei capitoli solo perché ci viene presentata come l'ennesima trasmigrazione che l'anima compie nel corso del suo viaggio (e nel parallelo sogno dell'autore). Sta di fatto che, come ha giustamente osservato la critica, Enríquez Gómez non pubblicherà mai questa parte dell'opera come libro o romanzo autonomo<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Impietoso e, al contempo, piuttosto vicino al vero il giudizio di M. Menéndez y Pelayo:

Il secondo dato importante da sottolineare è che, sin dall'*incipit*, l'anima stessa ci permette di individuare quali siano i modelli letterari che stanno alla base di questa nuova narrazione:

Si divertano pure i curiosi a leggere, non la vita del *Buscón* (perché deve ancora nascere chi possa imitare l'insigne don Francisco de Quevedo), ma quella di don Gregorio Falce, figlio di Siviglia e trapiantato a corte, due delle migliori università del mondo, nelle quali si laureano i figli della scienza che acquisì il primo uomo (cioè saper riconoscere il bene dal male), anche se quella di don Gregorio non fu la stessa della *Pícara Giustina*, essendo lui così uomo, né si allontanò dalle imprese di *Guzmán de Alfarache*, offrendo al mondo fra l'una e l'altro un vero esempio dei fatti di questo secolo (p. 77, corsivi miei).

È come se l'autore volesse includere la sua *Vita di don Gregorio Falce* all'interno della nobile stirpe del romanzo picaresco, tra i cui modelli principali troviamo proprio alcuni dei titoli citati in questo *incipit*: il *Buscón* apparve nel 1626 (anche se la redazione da parte di Quevedo risale a diversi anni prima); *La Pícara Justina* è del 1605 e viene attribuita a Francisco López de Úbeda; infine, il *Guzmán de Alfarache*, di Mateo Alemán, fu pubblicato in due parti: la prima apparve nel 1599, e la seconda, seguita a quella scritta da un autore apocrifo, nel 1604.

La sola menzione dei titoli di queste tre opere ci permette di affermare che, evidentemente, Antonio Enríquez Gómez, oltre a essere un autodidatta, fu anche un lettore attento alle mode del momento: curioso, ma anche vigile sui gusti dei lettori dell'epoca. Non solo: il fatto che la prima menzione sia riferita al romanzo picaresco di Quevedo ci suggerisce che, probabilmente, l'autore volle competere con il maestro anche sul piano della narrativa di finzione: se dai già citati *Sueños* prende lo spunto per la cornice dell'opera come successione di trasmigrazioni durante il sonno (e il sogno) dell'autore in carne ed ossa, per la *Vita di don Gregorio Falce* s'ispira al *Buscón* per scrivere la sua personale *novela picaresca*.

---

“Intercalada en *El siglo pitagórico*, con bien poca arte y maña por cierto, anda la novela picaresca de Don Gregorio Guadaña, o más bien un fragmento de ella, que sin ser lo mejor del género, y hecha como está de relieves y desperdicios del *Buscón* de Quevedo, agrada y entretiene?” (cfr. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, cit., p. 225).

Il punto è che il lettore della *Vita di don Gregorio Falce* si accorgerà immediatamente di come questa pseudo-autobiografia possa rientrare solo in parte nell'etichetta "romanzo picaresco".

Innanzitutto, come accade anche nel *Buscón*, l'adozione della prima persona singolare non è garanzia di "autenticità" o di "presa diretta" sugli eventi narrati da parte di una singola individualità: se nel *Lazarillo de Tormes* l'intera realtà è filtrata attraverso gli occhi di chi narra, così non è né per il *Buscón* di Quevedo né per la *Vita di don Gregorio Falce* di Enríquez Gómez: anzi, in entrambi i casi, l' "io" diventa una semplice maschera, quella di un personaggio tra personaggi-simbolo chiamati a rappresentare il "gran teatro del mondo" in cui vivono e in cui si muovono al servizio della tesi che l'autore intende esporre in modo didascalico e moraleggiante. Gregorio Falce è un semplice fantoccio, privo di ogni minima sfumatura psicologica, che non cresce e non apprende (come invece farà Lázaro) nel passaggio dall'infanzia all'età adulta; non va (come Guzmán de Alfarache) incontro a una conversione più o meno effettiva, né apprenderà granché dai rovesci della sorte (come, in parte, farà Pablos nella sua rincorsa verso l'onore e la rispettabilità pubblica).

Secondo elemento che non ci consente di parlare di romanzo picaresco per la narrazione di Gregorio Falce è l'assenza assoluta dei vari padroni presenti nel modello: don Gregorio è un giovane di ventidue anni che decide di trasferirsi da Siviglia a Madrid per poi studiare da avvocato presso la famosa Università di Salamanca. Non è spinto all'azione dalla fame (come Lázaro), né è indotto a cercar fortuna o a viaggiare per il mondo per ansia di conoscenza (come Guzmán), né tantomeno è spinto ad abbandonare la famiglia perché prova vergogna delle sue origini e freme per apparire più nobile di quanto non sia (come Pablos). La motivazione che porterà don Gregorio in cammino verso la corte è una motivazione realistica e, potremmo dire, assolutamente plausibile, oltre che verosimile, ma che poche parentele ha con la struttura del romanzo picaresco: studiare per diventare avvocato.

Al contrario, picaresco senza alcun dubbio è il prologo della sua *Vita*, ovvero, la descrizione dettagliata (e compiaciuta) delle umilissimi origini della propria famiglia. Sono questi i brani in cui Enríquez Gómez più si avvicina ai modelli citati nell'*incipit* e imita Quevedo. Il padre di don Gregorio è un medico; e si sa quale cattiva fama circondasse i dottori

dell'epoca, dipinti come veri e propri emissari della Morte; la madre, invece, e in perfetta contrapposizione a questi, è una levatrice. Se don Falce manda i pazienti all'altro mondo (prescrivendo medicinali inutili, costosi e, addirittura, letali), la madre, donna Luce, permette alle puerpere di mettere al mondo i loro figli. L'incrocio quasi ossimorico dei nomi del padre e della madre (oltre all'incrocio dei rispettivi mestieri) ci permette di constatare immediatamente la natura ambigua, "ermafrodita" (come dirà la madre stessa), di don Gregorio Falce: riunisce all'interno del proprio patrimonio genetico la Vita e la Morte; la Luce (*nombre hablante* della madre) con il Buio (ovvero: la Morte, impersonata dal padre e, metonimicamente, dal cognome che trasmetterà al figlio; la Falce è l'elemento visivo più noto con cui veniva dipinta e rappresentata in innumerevoli quadri dell'arte medievale – oltre che barocca – l'Oscura Signora). Il resto dei familiari non si salva da questa ossimorica costruzione a metà tra luce e buio, tra vita e morte: lo zio da parte di padre è un *boticario*, ovvero un farmacista, impegnato nell'inventare intrugli da somministrare ai poveri malcapitati (e, per questo, alleato principale delle malefatte di don Falce). Lo zio da parte di madre, invece, fa il *cirujano*, ovvero il chirurgo. Passa il tempo a estrarre organi dai cadaveri o ad applicare salassi inutili sui vivi. Entrambi portano scritto nel nome il loro destino (e la loro rispettiva funzione simbolica all'interno della narrazione): il primo si chiama Antonio Siringa; il secondo, Chiterio Ventosetta. Completano il quadretto familiare il nonno (Toribio Mascella, dentista); la nonna (Aldonza Clistere, infermiera e abile truccatrice di donne avanti con l'età) e, infine, una cugina (Bellona Lucertola, una sorta di Celestina, ovvero di fattucchiera e mezzana, esperta nell'insegnare alle vergini le tecniche più efficaci per sedurre i nobili ricchi e facoltosi).

Guizzo originale (e che si distacca dalla tecnica narrativa abituale, oltre che dalla struttura tipica, del romanzo picaresco) è il *Capitolo II*: qui don Gregorio Falce ci narra la propria nascita quando è ancora soltanto un figlio *in potentia* nella mente dei genitori. Anticipando di un centinaio d'anni il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, Enríquez Gómez immagina che sia lo stesso protagonista a raccontarci la propria "vita intrauterina" nel momento stesso in cui il padre, dopo mille litigi e molteplici discussioni, riesce a mettere incinta la moglie. Peccato che don Gregorio

non abbia alcuna voglia di venire al mondo; ed è per questo che, come dirà egli stesso, si pianta nel ventre materno a piedi uniti, tanto che medici e levatrici dovranno ricorrere ad un arpione per agguantarlo (pp. 89-90). La scenetta comica offre lo spunto all'autore per scrivere l'ennesima variazione barocca sul tema della vita come morte in atto e della morte come unica consolazione per l'essere umano (con un riferimento esplicito a *La cuna y la sepultura*, altro titolo moraleggiante di Quevedo).

Per il resto, la narrazione è frammentaria: da neonato a giovane ventiduenne, il salto temporale che si stabilisce tra il II e il III capitolo ci introduce subito nel fulcro principale della narrazione: con il placet dei genitori, Gregorio Falce ci informa dei suoi piani per andare a studiare a corte. Ed è a partire da questo capitolo che le azioni si susseguiranno senza una logica narrativa stringente.

Gregorio Falce diventa un testimone oculare che accompagnerà a Madrid una serie di personaggi (o di “tipi” sociali) riconoscibilissimi da parte del lettore dell'epoca (come i dannati delle prime quattro “trasmigrazioni”): la trama si snoderà grazie alla presenza di (oltre che al dialogo tra) un giudice, uno scrivano, uno sbirro e un avvocato (figure topiche a partire dalle quali Enríquez Gómez continuerà la sua personale satira – anche con toni ironici – del malcostume diffuso nella Spagna del tempo, soprattutto in merito al mal funzionamento della giustizia e all'arroganza di chi – come l'avvocato e lo scrivano – perverte la giustizia in nome del proprio interesse personale). Accanto a questi, la trama si snoderà anche grazie alla presenza di due donne: la vecchia Matorralba e la giovane nipote di lei, Beatrice: se la prima ricoprirà il ruolo della mezzana, anziana e brutta, pronta ad offrire le beltà della nipote al miglior offerente (o al pretendente più ricco), la seconda è chiamata a rappresentare il tipico esempio di fanciulla avvenente pronta a far cadere le resistenze del più avaro degli amanti.

Un elemento che sembra accomunare le azioni che si dipanano nei diversi capitoli (in totale sono dodici, ma l'ultimo s'interrompe con l'improvviso – e ormai tipico – annuncio di una seconda parte) è la presenza costante del buio: sia che si trovi a Carmona (il paesino nei pressi di Siviglia in cui s'imbatte nei sei personaggi succitati) sia che alloggi in una locanda sperduta della Sierra Morena (luogo simbolico

perché concepito come rifugio di ladri e malavitosi) sia che abiti a Madrid (la “corte dei miracoli” dove tutti fingono di essere ciò che non sono – è qui che il giovane protagonista viene abbordato da un fantomatico cugino, suo lontano parente), le burla e le imprese di don Gregorio Falce si svolgono sempre di notte (elemento che consente anche i risvolti più teatrali o spettacolari dell’intera narrazione: basti pensare alle burla architettate contro i due dottori del cap. XII o a quella messa in piedi con una sorta di carrucola nel cap. VII ai danni del povero sbirro, fatto letteralmente volare “nella regione dell’aria”)

Va pure notato che Enriquez Gómez approfitta dei momenti di stasi, in cui l’azione è ferma, per inserire il suo discorso moraleggiante: è quanto accade, ad esempio, nel cap. VI, nel corso del quale il lettore può assistere alla *disputatio* tra un frate e un filosofo intorno a vari argomenti tra cui la bellezza, oltre che la natura (presuntamente) angelicale di Beatrice; la necessità di cogliere l’attimo per la presenza costante della Morte; i rapporti che l’essere umano stabilisce con il Tempo e con Dio. Sono tra le pagine più interessanti del romanzo, nonché quelle più intrise della visione pessimista dell’autore, visione doppiamente filtrata dal magistero di Quevedo e dall’insegnamento stoico di Seneca: se per il filosofo la vita è morte in atto (“Viviamo tra morti, magiamo morti, vestiamo morti, visitiamo morti, aduliamo morti e, pur ritenendo la nostra vita un tale cadavere, vogliamo vivere per sempre”, p. 116), per il frate, l’uomo è colpevole per il peccato originale commesso da Adamo, ma può riscattarsi grazie al libero arbitrio (“Se mangiamo da morti e vestiamo da morti, non vuol dire che lo siamo”, p. 117). Quando poi intervengono a dare il loro parere il giudice e l’avvocato, don Gregorio giunge alla seguente conclusione: “Capii allora che la saggezza è uno strumento accordato le cui corde sottili gli umani musicisti suonano a casaccio” (p. 120).

Sarà, invece, nel cap. XI, che don Gregorio assisterà al dissidio intimo e straziante dell’amico giudice; di notte (e in tutta segretezza), il giudice chiama a sé una levatrice e fa assistere don Gregorio al parto di una sua sorella, nobile e bella, ma incinta di un servo. Al tema dell’onore (e del contrasto tra l’amore e le leggi del codice sociale), si unisce il tema (già analizzato nella *Trasmigrazione IX*, dedicata al *superbo*) dell’interesse personale: il giudice traccia un quadro della società presentandola come il

campo di battaglia degli interessi egoistici di ognuno; è come se l'uomo, più che "animale razionale", fosse un "animale egoista" (pp. 156-57).

Concludendo, possiamo affermare che, più che per i suoi valori stilistici o per l'originalità letteraria, l'opera merita attenzione in quanto documento efficace per scandagliare topoi, miti e ossessioni d'una intera epoca: in particolare, ci permette di saggiare la vena riformista e il tono polemico, oltre che satirico, del *converso* che vede intorno a sé un mondo in cui il mal governo, l'inganno e l'ipocrisia regnano sovrani.

All'interno del quadro generale, *La Vita di don Gregorio Falce* smorza o smussa i toni più didascalici e moraleggianti degli altri capitoli e si presenta come pseudo-romanzo picaresco: del *Buscón* e degli altri modelli citati nell'*incipit* si perde, però, la carica critica e la capacità di osservare da vicino la società in cui il protagonista si muove; topici sono pure i personaggi nei quali s'imbatte don Gregorio e topica la descrizione della corte come labirinto in cui tutti fingono o derubano e ingannano il prossimo.

Più interessanti sono quei brani in cui la preoccupazione morale dell'autore diventa strumento ideale per dipingere in toni satirici le azioni più spregevoli dei "tipi" privi di coscienza che perpetuano il male e ignorano il giudizio divino.

Non è casuale, dunque, che sia nella *Trasmigrazione IX* che nel prologo della *XII* (dedicata al *gentiluomo*), Enríquez Gómez faccia ricorso alle parole dell'*Ecclesiaste* per ricordarci che "tutto è vanità". Spetta al lettore attento prenderne atto e riformarsi, o, come recitano gli ultimissimi versi dell'ultimo capitolo: fare del Virtuoso – l'ultimo corpo in cui l'anima è penetrata – "il vero senso del [suo] sogno".

## 5. *Nota alla traduzione*

La traduzione italiana si è svolta sulla base dell'edizione a cura di Teresa de Santos, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio de Guadaña*, Madrid, Cátedra, 1991; tutte le parti in verso sono state tradotte da Ida Poggi; la *Vita di don Gregorio Falce* e le restanti parti in prosa dal sottoscritto. L'unica traduzione esistente de *El siglo pitagórico* è quella di Mario Pinna apparsa nella raccolta a cura di Alberto Del Monte, *Narratori*

*picareschi spagnoli del Cinque e Seicento* che, tuttavia, è rivolta solo alle parti in prosa e anche queste non tradotte integralmente.

Ho limitato le note soltanto ai passi in cui il testo è più oscuro o presenta più difficoltà per il lettore contemporaneo. In qualche caso ho fatto ricorso alle annotazioni della già citata Teresa de Santos, come indicato in nota.

Colgo l'occasione per ringraziare Giulia Poggi per i preziosi consigli e l'appoggio morale manifestati nel corso dell'elaborazione di questa traduzione.

*Antonio Candeloro*