

A. Candeloro, F. Cappelli, G. Fiordaliso
R. Gigliucci, S. Pezzini, G. Poggi
L. Selvaggini, E. Ventura

Variazioni sulla picaresca

Intrecci, sviluppi, prospettive

a cura di

Federica Cappelli e Giulia Poggi



Edizioni ETS

*Pubblicazione realizzata con i fondi del progetto PRIN 2008
“Relazioni intertestuali fra Spagna e Italia: riscritture e traduzioni”,
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell’Università di Pisa*

© Copyright 2013
Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messagerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674557-6

INDICE

INTRODUZIONE [di <i>Giulia Poggi</i>]	7
LUISA SELVAGGINI Dalla letteratura didascalica alla picaresca (con una frangia antropofagica)	15
GIULIA POGGI Tre spigolature zoomorfiche dal <i>Guzmán de Alfarache</i>	31
FEDERICA CAPPELLI Avvisaglie pregotiche nel <i>Marcos de Obregón</i> di Vicente Espinel	47
EDOARDO VENTURA La <i>pícara Justina</i> di Barezzo Barezzi	67
GIOVANNA FIORDALISO Effetti del <i>kitsch</i> : le diverse facce dell'amore in <i>Varia fortuna del Soldado Píndaro</i> di Gonzalo de Céspedes y Meneses	87
ANTONIO CANDELORO Una novella 'italiana' ne <i>Las harpías en Madrid</i> di Castillo Solórzano	117
ROBERTO GIGLIUCCI <i>La fanciulla delle truffe</i> : appunti preliminari	145
SARA PEZZINI <i>L'indio</i> e il <i>viajador</i> : la strana coppia del <i>Lazarillo de ciegos caminantes</i>	165

INTRODUZIONE

Cammina Lázaro per le polverose strade della Castilla, alla ricerca di un sempre nuovo padrone: cammina scalzo, almeno fino a quando uno di loro non gli regalerà il primo paio di scarpe che lo porteranno (si fa per dire) alla stabilità e all'inserimento sociale. Cammina, e non sa che sulle sue orme un'intera generazione di picari e picare dovrà infrangere, di lì a poco, gli stretti confini regionali per avventurarsi sulle strade di Spagna, d'Italia, d'Europa, perfino d'America, come lasciano intendere le peregrinazioni marittime raccontate, tanto per fare qualche nome, dallo scudiero Marcos de Obregón o dal soldato Píndaro.

Ma non si tratta solo di un allargamento di confini geografici: il successo ottenuto dall'anonimo estensore del primo romanzo picaresco apre una nuova stagione narrativa in cui lo schema autobiografico di base si ripropone sempre più ampliato e contaminato da nuove forme e contenuti. Perché, se da un lato la letteratura tradizionale, con i suoi *cuenterillos* e i suoi paradigmi folclorici entra nella narrazione picaresca fino a trasformarsi e a perdere i suoi caratteri di impersonalità a contatto con l'io del picaro (ciò che succede, per esempio, nel *Lazarillo*), dall'altro, sarà lo stesso picaro ad attrarre verso di sé nuove avventure narrative, e a confrontarsi con esperienze non necessariamente scaturite dal suo vissuto, ma da quello che gli offrono i vari interlocutori incontrati lungo il suo accidentato cammino. Fondamentale in questo senso la svolta che al genere picaresco imprime un'opera come il *Guzmán de Alfarache*, e non solo per la complessità del personaggio e la profondità del suo mondo introspettivo, ma anche per il dialogo che la sua autobiografia instaura con le altre forme del narrare, quali la *novela morisca*, *cortesana* o, specie nell'ultima parte, bizantina. Anticipatrice per certi versi della struttura narrativa del *Quijote*, quella del *Guzmán de Alfarache* si pone a metà fra vecchio e nuovo, fra una morale ancora profondamente impregnata di contenuti umanistici e la sua proiezione su una società in movimento e in rapida trasformazione.

È quanto intende dimostrare il contributo che apre il volume. In esso Luisa Selvaggini traccia una traiettoria di motivi folclorici che, diffusi attraverso *cuenterillos* e aneddoti raccolti dai trattati didascalici di Palmireno, riemergono declinati in varie forme nella prosa di Alemán, Quevedo, Espinel. Motivi che chiamano in causa questioni filosofiche quali la dotta ignoranza (simboleggiata dall'asino, animale che punteggia tutta la picaresca fino a un'opera come l'*Estebanillo González* che può considerarsi conclusiva della sua parabola), il furto scoperto, il pasto cannibalico. Motivi tutti che, una

volta inglobati nel *récit* picaresco, perdono il loro contorno esemplare per adattarsi di volta in volta alle situazioni vissute dai vari protagonisti: i tormenti amorosi di uno dei primi ragguardevoli padroni di Guzmanillo (evocanti l'asinità di chi si vanta di non essersi mai innamorato), il ruolo di aiutante svolto dal saggio Marcos de Obregón nei confronti di uno dei pochi osti che non rubano ma è derubato, il rifiuto da parte di Pablos di partecipare al ripugnante banchetto che lo zio boia gli somministra, e in cui egli crede di riconoscere le carni del padre giustiziato. È, questo del pasto antropofagico, un motivo che Luisa Selvaggini ripercorre a partire dalle facezie di Poggio Bracciolini e passando da quel potente anello di trasmissione che furono le opere di Erasmo. Ad esse e alla loro diffusione attraverso la letteratura emblematica fanno riferimento anche i tre campioni «zoomorfici» del contributo successivo. Tre spigolature ricavate dalle dense riflessioni moralistiche che si intrecciano nel *Guzmán de Alfarache* e la cui origine è da ricercare, prima ancora che in Erasmo e in Alciato, nella favolistica classica. Ad Esopo infatti si rifanno perlomeno due degli esempi esaminati, mentre il terzo (quello delle «nuvole in viaggio») risale a una tradizione antichissima attestata da Filostrato e dal teatro di Aristofane. Ma, ancora una volta, più importante che la presenza in se stessa di questi motivi è la loro elaborazione a livello romanzesco, la trasformazione che essi subiscono fino a diventare citazioni, allusioni reinterpretate alla luce di un panorama sociale stratificato e di istituzioni che, come il matrimonio, riflettono uno stato di crisi e di profondo cambiamento.

Ma se da un lato, con l'inoltrarsi del secolo, la trama picaresca si complica sempre di più a contatto con la società del tempo, dall'altro il personaggio stesso del picaro perde gran parte della sua centralità per divenire il filo conduttore di avventure sempre più confinanti con il meraviglioso e il soprannaturale. Si tratta di una deriva manieristica cui non dovette essere estraneo lo stesso Cervantes se è vero, come si dice, che all'ultima opera uscita postuma nel 1617, il *Persiles*, egli aveva affidato la sua fama. Romanzo d'ispirazione bizantina, ma con una spiccata attitudine alle atmosfere notturne, il *Persiles* precede solo di un anno l'opera picaresca di Vicente Espinel, ovvero quel *Marcos de Obregón* che prelude per tanti versi alla narrativa a effetto del tardo barocco (le stesse fosche atmosfere connotano, per esempio, alcune delle *Novelas amorosas y ejemplares* di María de Zayas y Sotomayor). Su questi aspetti del *Marcos de Obregón*, notturni e tanto inquietanti da potere essere definiti 'pregotici', si sofferma il contributo di Federica Cappelli, teso a esaminare sia le macabre situazioni in cui di volta in volta si trova implicato lo scudiero, sia i fatti di sangue cui egli è destinato ad assistere durante il suo percorso vitale: veri e propri microracconti del terrore in cui il soprannaturale si intreccia con il trulento, la paura della morte con una vita che miracolosamente, grazie all'intervento del protagonista, finisce per trionfare. In questo misto di *suspense* e di saggezza, di razionalità e di mistero sono i modelli italiani ad essere spesso evocati e riscritti. Così, per esempio, l'immagine del cuore strappato che costituisce il climax dell'episodio del nobile

Aurelio, assassino *in pectore* di una moglie ingiustamente accusata di adulterio (e che solo il saggio intervento dello scudiero riuscirà a far desistere dal suo fiero proposito), costituisce una sorta di sovrainterpretazione di un motivo già presente nel *Decameron*. Motivo che, gravido di valenze simboliche nei singoli casi descritti nelle novelle dell'italiano (il cuore, si sa, è la sede privilegiata degli affetti e delle umane passioni), appare, a contatto con gli sviluppi della trama picaresca, spogliato di ogni originaria esemplarità. D'altro canto neanche i ritratti grotteschi che di volta in volta emergono dalle situazioni fantasmatiche descritte dallo scudiero, e che giustamente Federica Cappelli mette in relazione con quelli dei più celebri personaggi quevediani, hanno la loro stessa forza espressionista, attestandosi piuttosto su una linea di spaventosità calligrafica, e comunque disancorata dal principio di realtà cui pur sempre il grande scrittore satirico si ispirava.

Non ritratti, ma parole, detti e proverbi piegati alle più virtuosistiche funzioni; non drammatiche storie d'amore, ma inganni e astuzie; non matrimoni risolutivi, ma unioni concertate in base a un calcolo truffaldino caratterizzano *La pícara Justina*, opera definita di volta in volta *libro de entretenimiento*, romanzo a chiave, parodia del *Guzmán de Alfarache*, la cui seconda parte era stata pubblicata appena un anno prima (1604). Strutturato come un'immensa macchina carnevalesca, questo primo romanzo picaresco al femminile più di ogni altro si prestava ad aggiunte, contaminazioni e interpolazioni. Non stupirà quindi che il suo primo traduttore italiano, ossia il cremonese Barezzi Barezzi (già autore di una traduzione del *Guzmán*) lo sottoponga a una spregiudicata operazione editoriale trasformandolo in una sorta di centone della letteratura di piacere e didascalica più in voga nel tempo. Dedicata alla *Pícara Giustina* italiana le pagine di Edoardo Ventura che costituiscono il quarto intervento del volume esplorano la provenienza dei 'plagi' inseriti dal Barezzi: stralci di quella che potrebbe definirsi la letteratura asinina del tardo rinascimento (compresa la serie dei sonetti che completano e incrementano la varietà metrica già presente a più riprese nel testo originale); resipiscenze di un genere minore quale l'epistolario faceto (culminante in un'inedita e improvvisata sferza contro le donne attribuita a un tal López de Vega e opera, in realtà, di Giovanni Antonio Massinoni, autore di un *Flagello delle meretrici*); burle goliardiche (risalenti alle *Porretane* di Sabatino degli Arienti); favole esopiche; novelle che attingono al variegato repertorio del tardo cinquecento (Giraldi Cinzio, Fiorenzuola, ancora Massinoni e Arienti, Giustiniano Nelli, Levanzio di Guidissola...). Un ricco materiale di cui Barezzi tace la provenienza, ma che ben si accorda con la prosa variopinta e frammentata della *Pícara Justina*, opera già concepita all'origine come un assemblaggio di materiali tratti dalle più disparate tradizioni letterarie. Vissuto in un'epoca che ancora ignorava il conflitto fra brutta fedele e bella infedele, il Barezzi rispecchia, insomma, il gusto di un lettore medio del suo secolo e al tempo stesso indica una comune temperie culturale, una sorta di parallelismo su cui, scorrono, fra Spagna e Italia, i binari di una letteratura di consumo *ante litteram*.

Mai tradotto nel seicento e solo da poco (come del resto il *Marcos de Obregón*) disponibile nella versione italiana di Giovanna Fiordaliso, *Varia fortuna del soldado Píndaro* di Céspedes y Meneses è oggetto delle riflessioni che formano il quinto intervento del volume. In esso la stessa Fiordaliso mette in evidenza una serie di strategie (il manoscritto ritrovato, la narrazione in viaggio, la digressione moraleggiante) che, derivate in gran parte dalla lezione cervantina, avvolgono, in una sorta di «ingorgo narrativo», le rocambolesche avventure del protagonista. Il quale riemerge verso la fine del secondo libro grazie a un colpo di scena riecheggianti, ancora una volta, espedienti della narrativa cervantina: entrato in contatto con un giovane servo divenuto *cautivo* in terra turca, Píndaro si accorge che costui altri non è che il compagno con cui, nel primo libro, aveva intrapreso il lungo viaggio della sua vita. Un colpo di scena che costituisce anche l'occasione per infarcire il testo di un ennesimo inserto narrativo, uno dei tanti che hanno visto i suoi personaggi nella veste, ora di protagonisti, ora di spettatori. Ma ciò che più interessa è il ruolo che, nel rapporto tra l'intricata cornice narrativa del romanzo di Céspedes e i vari episodi in cui esso si ramifica, riveste l'amore-passione inteso nelle sue tante ed estreme sfaccettature. L'amore peccaminoso degli adulteri, quello eroico delle coppie contrastate, quello infestato dalle gelosie e dalle invidie dei servi sono tutti ingredienti che, tratti dalle più varie tradizioni narrative, contribuiscono a creare una *fiction* piena di *suspense* e di godibili attese per il lettore. E se nel caso del *Marcos de Obregón* la sovrainterpretazione di alcuni fra i più pervicaci topoi della novellistica europea creava una serie di effetti macabri e 'pregotici', in quello del soldato Píndaro scade spesso e volentieri nel kitsch. E basti, come esempio, l'episodio che, parallelo a quello narrato nel *Marcos de Obregón*, vede don Carlos, il padrone dell'antico compagno di viaggio di Píndaro, prima massacrare la moglie innocente e poi avventarsi sul cuore della serva traditrice: un cuore che ormai non ha più nulla a che vedere con quello evocato dall'archetipo boccacciano, ma che serve solo ad aggiungere una nota di truculenza in una scena già tanto efferata da risultare grottesca.

Non romanzo picaresco in senso proprio, ma sorta di *novela cortesana* con protagoniste *apicaradas* è l'opera di Castillo Solórzano (*Las harpías en Madrid*) presa in esame da Antonio Candeloro nel sesto contributo del volume. Scrittore fecondo e assai letto nel tempo, come dimostra la diffusione, oltre che dei suoi quattro romanzi picareschi, delle sue raccolte di novelle, Castillo Solórzano compie con quest'opera uno strano innesto di forme e topoi narrativi. Contenute in una cornice di stampo matrilineare (rimasta vedova del marito andato a cercare fortuna nelle Indie, una madre di quattro figlie le conduce, su consiglio di un'amica, a Madrid con l'intento di sfruttare, complice l'insidioso terreno della corte, le loro grazie), le quattro truffe che compongono il volume sono interpretate da altrettante 'arpie' dedite a ingannare l'altro sesso. Sarà nel corso di una di queste truffe (l'ultima) che per meglio avvalorare la tesi della donna predatrice che percorre tutto il volume, Castillo Solórzano introduce una novella di Bandello. Trasmessa

dalla raccolta antologica di Sansovino (ed è a Sansovino che il narratore la ascrive), la novella narra di un'estrema prova d'amore (ossia il silenzio che la donna impone al suo innamorato e che alla fine si trasformerà in un'arma per punire la sua crudeltà). Si tratta, insomma, di un'ennesima declinazione di quella «guerra dei sessi» che percorre, da Boccaccio a Bandello, il ricco panorama della novellistica italiana e che, evocata nella cornice truffaldina delle *Harpías* da un malcapitato e tascabile corteggiatore di una di esse, non servirà a piegarla ai suoi desideri, ma solo a rendere ancora più saporita la truffa ordita ai suoi danni. Introdotta attraverso l'espedito cervantino della lettura ad alta voce, la novella viene arricchita dal dettaglio, anch'esso d'ispirazione cervantina, della *criada* che, invaghitasi del «cavaliere mutolo» spia, non vista (come non pensare a una delle ultime sequenze del *Curioso impertinente?*), la scena del suo incontro con la crudele donna. Ma, del resto, tutto il volume si compone di inserti, citazioni, digressioni, a testimonianza dell'intento commerciale che lo muove e che già aveva indotto l'editore-traduttore Barezzi a fare della *Pícara Justina* un'opera del tutto nuova per il pubblico italiano.

E quanto le peripezie femminili facessero leva sui sentimenti del tempo lo dimostra il settimo contributo del volume, ancora dedicato da Roberto Gigliucci alla narrativa di Castillo Solórzano. Si tratta in questo caso de *La niña de los embustes*, ovvero *La fanciulla delle truffe*, così come traduce, appena otto anni dopo la sua pubblicazione (1632), un tal conte Bianchi milanese. Forse, ipotizza Gigliucci, perché meno graffiante sul versante della satira sociale o forse, penso io, perché il Bianchi fu, assai più del Barezzi, attratto dallo stile fiorito che avvolge, fin dal *Guzmán*, le autobiografie di picari e picare, di fatto la sua versione, sostanzialmente fedele, si risolve in una gradevole e assai interessante, dal punto di vista linguistico, resa italiana dell'originale. Nonostante qualche modesta (e comprensibile) censura o qualche omissione dovuta, in più di un caso, alla difficoltà del testo e alle sue allusioni letterarie (soppressa per esempio la menzione dei poeti 'culti', eco di una polemica ancora fresca in ambito ispanico, come dimostra la sua presenza anche nelle *Harpías*), e nonostante la tendenza a italianizzare alcuni dettagli (curiosa la resa di «nuestro valiente» con «nostro Orlando», nonostante altrove la provenienza ariostesca venga taciuta), il lavoro del Bianchi restituisce, a volte con crudezza, altre con scelte degne di un Accademico della Crusca, la prosa variegata e colorita dell'originale, facendo emergere a tutto tondo la personalità di questa truffatrice discendente di Justina e che anticipa, per tanti versi, la Pamela richardsoniana. Frutto di una genealogia rustica che non si arresta ai genitori ma, sulla scorta di quanto già avveniva nel *Guzmán* e in altri romanzi picareschi, risale ai nonni e alle nonne, la plurimaritata e plurivedova Teresa (questo il nome della fanciulla) finirà i suoi giorni sola e con tre figli a carico, vittima di quelle stesse truffe che aveva perpetrato nei confronti di uomini e di donne lungo tutta la sua allegra esistenza.

Operando un salto cronologico di più di un secolo, il saggio che conclude

il volume si pone ormai fuori dalla traiettoria della picaresca in senso proprio, nonostante che al primo protagonista picaresco alluda il testo (il *Lazarillo de ciegos caminantes*) preso in esame. Definito da Sara Pezzini un *Lazarillo* settecentesco, questo strano resoconto a metà fra memoriale e libro di viaggi, se da un lato conferma la fortuna e la diffusione che ebbe fino alle soglie della modernità il genere inaugurato da Lázaro de Tormes, dall'altro denuncia la perdita dei suoi specifici contorni narrativi, primo fra tutti quello dell'autobiografia fittizia, qui sostituita dalla reale esperienza che un funzionario della corona spagnola, Alonso Carrió de la Vandera, condusse in terra americana. Considerato a lungo, per via dello pseudonimo (Concolorcorvo) cui viene attribuita, come una delle prime opere composte da un nativo d'America, *El Lazarillo de ciegos caminantes* si struttura già a partire dal prologo come un dialogo tra il viaggiatore e il suo amanuense, ovvero l'indio *cuzqueño* dalla pelle nera come ali di corvo cui è affidato il compito di trascrivere il diario di un percorso che si dipana dal Perù all'Argentina, con le numerose notizie, impressioni e digressioni che suscitano le sue varie tappe. Un viaggio per luoghi sconosciuti agli europei, durante il quale più di una volta Concolorcorvo prende la parola, ma non, come ci si aspetterebbe, per difendere il suo punto di vista di indigeno, quanto piuttosto per fare da spalla alle opinioni dello spagnolo. Da qui la definizione di 'strana coppia' data da Sara Pezzini ai due protagonisti di questo pseudo romanzo picaresco, il quale, benché da un lato riproponga, come per una sorta di *mise en abyme*, alcuni tratti portanti del genere (come ad esempio il racconto della propria genealogia da parte dell'indio), dall'altro se ne allontana in ragione di una nuova traccia narrativa aperta ad esiti del tutto nuovi in cui non è più il singolo, con la sua solitudine, ad essere protagonista, ma la coppia. In fondo, come conclude Sara Pezzini, nonostante la confusa trama di voci che lo percorre, il *Lazarillo de ciegos caminantes* dell'*afrancesado* Carrió de la Vandera non fa altro che ricalcare lo schema che, già messo in atto da Bouganville nel suo fortunato *Voyage*, avrebbe aperto la strada alle più celebri coppie viaggiatrici dei secoli successivi.

Intrecci, sviluppi, prospettive: per quanto frammentari e formulati da diversi punti di vista, gli otto contributi che formano questo volume tracciano una serie di linee convergenti nella ricca trama di voci che, a partire dal *Lazarillo*, si alternano nel romanzo picaresco. Sorte in alcuni casi da un'esperienza di traduzione su testi cosiddetti 'minori', e comunque finora ignoti al pubblico italiano (al *Píndaro* tradotto da Giovanna Fiordaliso occorre aggiungere il *Marcos de Obregón* e le *Harpías en Madrid* tradotti rispettivamente da Federica Cappelli e Antonio Candeloro), in altri oggetto di studio di versioni già esistenti, essi si calibrano fra gli incerti confini che dividono, ma più spesso uniscono, le forme del narrare ispaniche da quelle italiane. Confini più di una volta messi in evidenza dall'affiorare di motivi comuni come quello, già segnalato da Federica Cappelli, del «cuore strappato» (cui potremmo affiancare, sulla scorta della frangia antropofaga che conclude il primo contributo, quello del «cuore mangiato»), o l'altro del pasto negato,

suggerito dall'analogia tracciata da Roberto Gigliucci tra i digiuni inflitti al quevediano Pablos dal Dómine Cabra e quelli cui la truffatrice Teresa viene obbligata dalla sua maestra «sparagnona». Motivi, anche, che si possono riscontrare nella frequenza di dettagli eruditi ricorrenti nelle varie trame picaresche, come l'aneddoto, di derivazione umanistica, di Virgilio innamorato ed esposto in una cesta al ludibrio generale: aneddoto che, già citato come esempio di estreme e fuorvianti passioni nel *Píndaro*, verrà riproposto pari pari nell'atroce scherzo che la quarta 'arpia' del romanzo di Solórzano giocherà al suo lillipuziano innamorato.

Ma è soprattutto nei topoi e nelle strutture narrative che il confine tra cultura italiana e spagnola si complica e si contamina dando luogo a incroci narrativi, a volte evidenti (è il caso delle novelle intercalate o dei racconti propiziati dal viaggio o da luoghi, come l'osteria, deputati alla narrazione), altre nascosti nel tessuto del romanzo, altre, infine, rielaborati in modo che non se ne riconosca più la provenienza. È nell'ambito di questa vasta e complessa sperimentazione che il romanzo picaresco si confronta con quello *cortesano*, il bizantino con la novella di derivazione italiana, il *cuentecillo* con la favola esopica, non di rado lessicalizzata e ridotta a semplice citazione. Ed è a partire da essa che la struttura lineare del romanzo picaresco, spesso complicata dai meccanismi della sorpresa e dell'agnizione, o compresa in una cornice di boccacciana memoria, si schiude verso nuove prospettive diegetiche, alcune delle quali (come il romanzo sentimentale, il racconto gotico, il diario di viaggio) già adombrate dal presente volume, altre riscontrabili nelle pieghe delle sue, sia pur parziali, argomentazioni.

E vorrei concludere a questo proposito accennando a un'ipotesi sul *Buscón*, romanzo picaresco mai direttamente preso in esame in questo volume, ma più di una volta evocato nei suoi contributi come necessario termine di confronto. Mi sembra infatti di poter leggere nella vergogna tante volte provata dal suo protagonista, e soprattutto nelle angherie cui lo sottopongono i suoi camerati, i primi sintomi di quel sadismo maschile che costituisce un motivo ricorrente nel futuro romanzo europeo di formazione. E ciò sulla scia delle tante suggestioni che emergono da queste variazioni sul romanzo picaresco e con buona pace di quanti continuano a vedere nell'opera maestra di Quevedo nient'altro che un raffinato esercizio di stile.

Giulia Poggi

DALLA LETTERATURA DIDASCALICA ALLA PICARESCA
(CON UNA FRANGIA ANTROPOFAGICA)

LUISA SELVAGGINI

Università della Tuscia

Nel 1568 l'umanista aragonese Juan Lorenzo Palmireno pubblica a Valencia *El estudioso de la aldea*, la prima parte di un più ampio manuale dedicato alla autoformazione dello studioso privo di mezzi che dall'*aldea* si sposta verso la *urbs* in cerca di una possibile ascesa sociale¹. Il secondo volume, *El estudioso cortesano*, riservato alla formazione dell'*aldeano* già integrato nel contesto urbano, vedrà la luce nel 1573². Nei due trattati Palmireno compendia materiali di diversa natura con l'obiettivo di fornire all'*aldeano* e al *cortesano* uno strumento didattico utile per una formazione di tipo enciclopedico e ispirata ai valori dell'Umanesimo³. In conformità con un insegnamento che si impartisce mediante l'esempio, e ottemperando al dettato oraziano del *docere delectando*, la prosa didattica palmireniana lascia frequentemente spazio a digressioni di tipo narrativo (racconti eruditi, devoti o tradizionali, ecc.), che riferiscono *dicta* o *facta* memorabili e illustrano modelli di comportamento. In altri casi i racconti funzionano come appoggio argomentativo per le tematiche di volta in volta affrontate nelle diverse sezioni dei trattati. Tuttavia, è soprattutto nella pratica della conversazione che il pedagogo ravvisa l'efficacia della *narratio brevis*. Impegnato a favorire il progresso delle classi medio-basse, Palmireno insiste sull'importanza dello sviluppo delle abilità retoriche anche in contesti estranei ai circoli cortigiani e invita l'*aldeano* e il *cortesano* ad utilizzare l'aneddoto e la facezia in occasione dei conviti o nelle conversazioni tra dotti, al fine di stabilire quelle proficue relazioni sociali che gli consentiranno di *medrar* e *alcanzar fama*⁴.

¹ Una seconda edizione dell'opera, con revisioni e significative integrazioni, fu stampata da Pedro de Huete nel 1571; da questa sono tratte le citazioni presenti nel lavoro.

² Una successiva edizione, postuma e senza varianti di rilievo, sarà pubblicata ad Alcalá de Henares nel 1587. Per il lavoro si assume come riferimento la prima edizione del 1573. Più per l'ambiguità del titolo che per il suo reale contenuto, *El estudioso cortesano* è stato annoverato tra le numerose imitazioni del *Cortegiano* di Castiglione (cfr. P. BURKE, *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i percorsi del Rinascimento europeo*, Roma, Donzelli, 1998, p. 85). In realtà, Palmireno precisa che il suo *cortesano* «no es el galán que sirve a una dama, como el Conde Balthasar Castellón lo retrata, sino un docto mozo, contrario a grosero y sucio» (cfr. J.L. PALMIRENO, *El estudioso de la aldea*, Valencia, Pedro de Huete, 1571, p. 103).

³ Cfr. A. GALLEGU BARNÉS, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, C.S.I.C., 1982.

⁴ L'umanista suggerisce di attingere anche dalle raccolte di novelle brevi, che costituiscono una fonte privilegiata per le storie dilettevoli con le quali l'*estudioso* potrà intrattenere i commensali nei momenti di ozio: «En verano luego se duermen [los convidados], pero en invierno podrá ser moverse conversación al fuego. Deja un rato esa gravedad estoica, cuéntales con que se recreen, cosas que son poco familiares, como la historia de Don Juan de Mendoza y la Duquesa, o la de Romeo y Julieta en Verona, la de Eduardo y Elips, condesa de Salberique. Están en francés, son muy suaves,

TRE SPIGOLATURE ZOOMORFICHE DAL *GUZMÁN DE ALFARACHE*

GIULIA POGGI

Università di Pisa

1. La lezione umanistica

Importante è il ruolo che, nel ricco tessuto enciclopedico di cui si riveste il *Guzmán de Alfarache*, giocano gli animali. Singolarmente, o più spesso in coppia, essi si fanno portatori del messaggio morale che impregna tutta la lunga confessione del pìcaro galeotto e ne costituiscono una sorta di costante termine di paragone, oltre che di richiamo alla formazione culturale del suo creatore. Una cultura di impronta fortemente umanistica, come dimostra l'uso massiccio degli emblemi lungo il romanzo (basti pensare alla celebre immagine del ragno e del serpente contenuta nel suo frontespizio¹), spesso intrecciato con il ricordo della favolistica classica (Esopo, Fedro, Aviano) e della rivisitazione che, nei primi anni del cinquecento, ne fece Erasmo da Rotterdam. È questa la cultura complessa che il lettore del *Guzmán* è chiamato a condividere e conoscere, anche perché non vi si allude quasi mai direttamente, ma più spesso, per così dire, di sbieco, in quanto la si piega alle situazioni in cui Guzmán si trova di volta in volta implicato e alla maniera in cui l'ambiente circostante lo percepisce.

Non pretendo, con questa breve nota, addentrarmi nella selva dei riferimenti animali che costellano le vicende di *Guzmán de Alfarache*, ma semplicemente commentare tre passi che corrispondono a tre diversi periodi della sua autobiografia. Legato alla sua identità di «pìcaro de cocina» (capitolo sesto del II libro della prima parte) il primo; contenuto in un inserto burlesco (*l'arancel de necesidades* che si estende per buona parte del primo capitolo del III libro della seconda parte) il secondo; corollario del suo spregiudicato ruolo di marito il terzo (quinto capitolo del III libro della seconda parte). Tre esempi trasmessi attraverso diverse modalità di enunciazione: autobiografica il primo e il terzo (anche se in un caso sono gli altri a parlare dell'autore, e nell'altro l'autore a parlare di se stesso); burocratica, come si addice allo stile di una simulata ordinanza, la seconda.

Si tratta di tre campioni minimi, tre brevi allusioni che costituiscono il portato ultimo di una densa tradizione moraleggiante (quella favolistica, quella emblematica e quella erasmiana) e dietro alle quali è già possibile intravedere alcune delle questioni di vasta portata che interesseranno il romanzo futuro. La prima è quella del determinismo, ovvero del rapporto fra istinto umano e condizionamento sociale. Una questione che impegnerà, non c'è bisogno di dirlo, la grande corrente del romanzo realista e naturalista, inteso nei suoi vari aspetti e nelle sue varie declinazioni europee. La seconda è quella del soggettivismo, os-

¹ E per la cui simbologia rimando alla seconda parte della monografia di N. VON PRELLWITZ, *Il discorso bifronte del «Guzmán de Alfarache»*, Roma, Bagatto Libri, 1992.

AVVISAGLIE PREGOTICHE NEL *MARCOS DE OBREGÓN* DI VICENTE ESPINEL

FEDERICA CAPPELLI

Università di Pisa

Ho già avuto modo di dimostrare, in un recente lavoro¹, come il tessuto narrativo del *Marcos de Obregón* (1618) di Vicente Espinel sia il prodotto di una fitta rete di modelli diversi di scrittura che si alternano, si sovrappongono, si susseguono in un infinito gioco di incastri. In quell'occasione mi sono soffermata esclusivamente sui generi narrativi preponderanti nell'economia dell'intreccio. Penso alla matrice picaresca che regola le vicende di Marcos studente e poi soldato, ambientate a Salamanca e a Siviglia; ai generi avventurosi, di stampo bizantino e moresco, che sottendono l'esperienza algerina del protagonista al servizio del rinnegato; alle descrizioni geografiche, tipiche del diario di viaggio, che suggeriscono i numerosi spostamenti dello scudiero; alle ripetute incursioni nella novellistica italiana e, infine, al palese debito verso le cronache dal Nuovo Mondo, che fanno da corollario all'avventura americana dei coniugi Sagredo. Un reticolo narrativo studiatamente fondato su tipologie di narrazione molto diffuse nella Spagna del XVII secolo, capaci di accattivare facilmente un pubblico appassionato, oltre che avvezzo a simili forme di affabulazione. Tuttavia, a ben guardare, si scopre che Espinel non si accontenta di attingere ai generi più frequentati e, accanto alle digressioni moraleggianti e agli apologhi di animali, inseriti *ad hoc* in ottemperanza al precetto oraziano del *docere et delectare*,

¹ Cfr. F. CAPPELLI, «Oltre la picaresca: frontiera di generi nel *Marcos de Obregón* di Vicente Espinel», in *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Atti del XXVI Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani (Trento, 27-30 ottobre 2010), a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi e P. Taravacci, Trento, Università degli Studi di Trento (Dip.to di Lettere e Filosofia), 2013, vol. I, pp. 73-88; si veda anche F. CAPPELLI, «Introduzione» a V. ESPINEL, *Vita dello scudiero Marcos de Obregón*, a cura di Ead., Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 9-34. Sull'ibridismo narrativo dell'opera si vedano anche: M. AGUILERA SERRANO, *Géneros, sujeto narrativo y estructura cronotópica del Marcos de Obregón*, Málaga, Universidad de Málaga, Secretariado de Publicaciones, 1996; S. SCHLICKERS - K. MEYER-MINNE-MANN, «Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618)», in *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género*, K. Meyer-Minne-man e S. Schlickers (eds.), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Ver-vuert, 2008, pp. 309-329 e A.A. HEATHCOTE, *Vicente Espinel*, Boston, Twayne Publishers, 1977, spec. capp. 3 e 4. Sull'annosa questione della possibile ascrizione del romanzo di Espinel al genere della picaresca, si vedano, fra gli altri: G. HALEY, *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, Autobiografía y Novela*, «Introducción general» a V. ESPINEL, *Obras completas*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 1994; J. LARA GARRIDO - A. RALLO GRUSS, «Poética narrativa y discurso picaresco en la *Vida del escudero Marcos de Obregón*», in *Estudios sobre Vicente Espinel*, Málaga, Universidad de Málaga, 1979, pp. 103-129; A. REY HAZAS, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003; J. R. STAMM, «*Marcos de Obregón*. La picaresca aburguesada», in *La picaresca: orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, M. Criado del Val (dir.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 509-607.

LA PÍCARA JUSTINA DI BAREZZO BAREZZI¹

EDOARDO VENTURA
Università di Padova

Hoc si terque quaterque clamitaris,
inpones plagiarium pudorem.
[Marziale, I 52 8-9]

Il *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*² di López de Úbeda (anche se sulla paternità dell'opera sussistono ancora forti dubbi)³, pubblicato nel 1605 a Medina del Campo, è un rompicapo picaresco che sovverte ogni tentativo univoco di classificazione ed interpretazione: così di volta in volta – e senza voler essere esaustivi – l'opera è stata considerata come un *roman à clef* che nasconderebbe o alluderebbe a riferimenti della vita vallisoletana dell'epoca⁴; come caricatura dei trattati filosofici e teologici⁵; come opera strettamente carnevalesca

¹ Alcune delle osservazioni che qui si espongono sono già presenti nel mio «Barezzo Barezzi 'impostore': la sua *Pícaro Giustina*», in *Il Prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Trento 5-7 ottobre 2011, a cura di V. Nider, Università degli Studi di Trento, 2012, pp. 373-389. Per l'edizione complanare della traduzione barezziana e dell'originale spagnolo, si veda invece: <http://officinabarezzi.cab.unipd.it/officinabarezzi/>. Su Barezzi in generale, si vedano inoltre E. ARAGONE, «Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento», in *Rivista di letterature moderne e comparate*, XIV, 1961, pp. 284-312; M. MASALA, *Il Picariglio Castigliano di Barezzo Barezzi. Una versione seicentesca del Lazarillo de Tormes*, Roma, Bulzoni, 2004; L. TORRES, «La *Pícaro Justina*: entre l'Espagne, la France et l'Italie», in *Bulletin Hispanique*, tome 109, n. 1, 2007, pp. 137-155; D. PINI, «Barezzi autore, traduttore, editore di romanzo spagnolo e dintorni», sempre in *Il Prisma di Proteo*, cit., pp. 353-371.

² Per il testo originale si vedano, oltre all'autorevole edizione di Puyol, le più recenti di L. TORRES (Castalia, 2010) e di D. MAÑERO LOZANO (Cátedra, 2012).

³ Sull'*autoría* della *Pícaro Justina*, tra i numerosi testi citabili, si vedano almeno, oltre alle varie introduzioni all'opera ubediana, il riassunto esaustivo della questione, con i relativi riferimenti bibliografici, in A. ROJO VEGA, «Propuesta de nuevo autor para *La pícaro Justina*: fray Bartolomé Navarrete O.P. (1560-1640)», in *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 22, 2004, pp. 201-228 e A. MARTINO, *Per una sociologia empirica della letteratura del Siglo de Oro. Tentativo di ricostruzione del contesto sociale, 'ideologico' e letterario della «Pícaro Justina»*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010, 2 voll.

⁴ M. BATAILLON, *Pícaros y Picaresca. La Pícaro Justina*, Taurus, Madrid 1969. La *salida* a León rimanderebbe ad un viaggio della Corte Reale effettivamente avvenuto nel 1602.

⁵ J.R. JONES, «Hieroglyphics in *La Pícaro Justina*», in *Estudios Literarios de Hispanistas Norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona, Hispam, 1974, pp. 415-429 (qui cito da p. 421): «The unnecessarily complicated arrangement of *La pícaro Justina* is part of the humor of the work, for López de Úbeda intends to amuse the educated reader with the incongruity of a vulgar life not only smothered beneath all the heavy trappings of his rhetoric but also divided in «theological» fashion into books, chapters, and numbers (as for example, the *Breviloquium* of St. Bonaventure, which has a general introduction, books, chapters, and numbered paragraphs – the usual arrangement of philosophical works), with tables of authorities and marginal

EFFETTI DEL KITSCH:
LE DIVERSE FACCE DELL'AMORE IN *VARIA FORTUNA DEL SOLDADO PÍNDARO*
DI GONZALO DE CÉSPEDES Y MENESES

GIOVANNA FIORDALISO
Università della Tuscia

1. La strada maestra del racconto e le sue infinite ramificazioni

L'attenzione con cui, negli ultimi decenni, è stata osservata la narrativa spagnola dei secoli d'oro, con intensità e modalità diversificate che hanno avuto il merito di portare sotto i riflettori autori e opere solitamente ignorati perché rimasti a lungo all'ombra dei «grandi» scrittori e dei loro capolavori, si è concretizzata in molteplici direzioni: ricerche bibliografiche complessive o parziali, edizioni integrali o antologiche di testi, traduzioni si sono unite a interventi critici diversi – per ampiezza di prospettiva e di orientamento – in cui sono stati oggetto di studio le singole opere o un singolo autore, affrontati considerandone la poetica, l'ideologia, la tematica, i modi narrativi o le caratteristiche sociologiche¹.

Questa pluralità di approcci dipende senz'alcun dubbio dalla fortuna della prosa di finzione in epoca aurea. È un'epoca di crisi, come ricorda Maravall: crisi sociale, simile e parallela a quella presente in altri paesi europei; crisi che è «il risultato della spettacolare e complessa frattura di una società all'interno della quale si svilupparono forze che spinsero al cambiamento e si trovarono in contrasto con altre più potenti, il cui obiettivo era la propria conservazione»². Gli sconvolgimenti economici, le conseguenti mutazioni nella struttura sociale e gerarchica, nonché la crisi dell'individualismo che colpisce tutti i settori portano infatti a elaborare nuove forme espressive e culturali, che mettono l'accento sull'uomo: si tratta di un percorso che ha le sue radici nel Rinascimento, definito da Rico «età compiaciuta dell'individuo, [...] periodo del libero esame e della

¹ Uno studio della produzione romanzesca aurea solleva infatti questioni di varia natura, relative alle manifestazioni culturali spagnole a cavallo tra i secoli XVI e XVII: in particolare, la struttura socio-economica, produttrice e ricettrice di cultura; i caratteri del mercato editoriale; i cambiamenti legati alla componente demografica e ai nuovi «mestieri» presenti in un ambiente urbanizzato; il rapporto tra autore e lettore e il progressivo costituirsi di una «coscienza di genere»; le relazioni e gli scambi tra i vari generi in voga, soprattutto tra il teatro e la prosa.

² J.A. MARAVALL, *La cultura del barocco*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 49. L'epoca in cui la potenza spagnola tocca il suo apice per poi iniziare a decadere, con una lunga serie di sconfitte militari e di perdite territoriali, è segnata da un «potente realismo», grazie al quale la Spagna inventa le forme e i materiali che saranno decisivi per l'affermazione del romanzo come nuovo genere letterario, sebbene tutto questo avvenga poi in altri luoghi e negli anni a venire: il testo letterario è più che mai strettamente vincolato al senso profondo della storia sociale, tanto da annettere al proprio territorio l'immagine di un'umanità e di un mondo concreto, con la sua ricchezza di strutture e di istituzioni, concepite come parti di una realtà polivalente, inquieta e confusa, tangibile e plurale. Cfr. J.R. RESINA, «Breve vita felice del romanzo in Spagna», in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo. Storia e geografia III*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 163-183.

UNA NOVELLA 'ITALIANA' NE *LAS HARPÍAS EN MADRID*
DI CASTILLO SOLÓRZANO

ANTONIO CANDELORO

Universidad Católica San Antonio de Murcia

1. L'atto del *novelar* (alla maniera italiana)

Come ampiamente dimostrato, la novella italiana esercita un'influenza decisiva su gran parte degli autori spagnoli attivi nei primi vent'anni del XVII sec. Le stesse *Novelas ejemplares* (1613) non avrebbero potuto vedere la luce – o non l'avrebbero vista nello stesso modo – se Cervantes non avesse frequentato (assiduamente e con profitto) le opere di Bandello, Straparola e Sansovino (oltre a quelle dell'Ariosto)¹.

Ormai classica è diventata la famosa (e orgogliosa) affermazione d'originalità nel prologo alle stesse «*ejemplares*»:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más, que me doy a entender, y es así, que *yo soy el primero que he novelado en lengua castellana*, que las muchas novelas que en ella andan impresas *todas son traducidas de lenguas extranjeras*, y éstas son mías propias, *no imitadas ni hurtadas*: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa².

Carrascón enumera cronologicamente quali sono queste novelle «imitadas», oltre che «hurtadas», dalla *Zucca* di Anton Francesco Doni (1551) a *Le piacevoli notti* di Giovan Francesco Straparola (1550), dagli *Ecatommiti* di Giambattista Giralaldi Cinthio (1560-63) fino alle *Novelle* del Bandello (1554-70). In Spagna

¹ Su Cervantes lettore di Bandello cfr. G. CARRASCÓN, «*Oneste o ejemplares: Bandello y Cervantes*», in *Artifara*, 13 bis, 2013: <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/466/385> (28 Ottobre 2014), con abbondante bibliografia aggiornata sui rapporti italo-ispatici a partire dal successo del genere novellistico. Su Cervantes lettore attento di Ariosto e Tasso cfr. A. RUFFINATTO, *Cervantes: un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci, 2002. Sul concetto (e l'etimologia) dei termini «novella», *novela corta* e *novela*, cfr. l'ormai classico studio di M. BAQUERO GOYANES, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998, oltre a W. PABST, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972 e J.M. LÁSPERAS, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier, Castillet, 1987. Sul senso e il significato profondo della presenza delle «novelas intercaladas» nel mondo narrativo cervantino cfr. A. BAQUERO ESCUDERO, *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2013, oltre a A. REY HAZAS, «Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: La venta y la corte en la reestructuración final del texto», in J.V. NÚÑEZ RIVERA (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2013, pp. 181-214.

² Cfr. M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. de J. García López, Barcelona, Crítica, 2005, p. 19. Sull'autobiografismo latente nei «Prologhi» di Cervantes e il modo in cui Cervantes stesso reinventa il genere letterario del «prologo» cfr. J.M. MARTÍN MORÁN, «Cervantes desde sus prólogos», in M^a. S. ARREDONDO - P. CIVIL - M. MONER (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVII)*, Madrid, Casa Velázquez, 2009, pp. 197-212.

LA FANCIULLA DELLE TRUFFE: APPUNTI PRELIMINARI

ROBERTO GIGLIUCCI
Università di Roma La Sapienza

La *Niña de los embustes, Teresa de Manzanares* di Alonso de Castillo Solórzano viene pubblicata nel 1632 a Barcellona dall'editore Margarit e non se ne hanno ristampe antiche¹. In Italia, quasi certamente nel 1640, si edita *La fanciulla delle truffe Teresa di Manzanare nativa di Madrid tradotta dallo spagnuolo in italiano dal Co. Cesare Bianchi*, Milano, G.B. Malatesta, s.d. (ma la lettera di dedica a Filippo Perlasca è datata giugno 1640, mentre l'imprimatur è dell'agosto 1639). Sul Bianchi sappiamo poco o nulla: l'Argelati e quindi il Mazzuchelli² lo indicano come milanese, conte, figlio di Cesare e di Elisabetta Franzoni, nato nel 1616 e dato per ancora vivo nel 1643.

La traduzione della *Niña*, tranne una segnalazione cursoria di Paolo Getrevi³, non mi pare sia mai stata oggetto di attenzione. Inoltre mi consta, se non vado errato, che l'unico esemplare disponibile del volume sia quello presente nella svizzera Aargauer Kantonsbibliothek⁴. Tutto ciò può giustificare un focus specifico su questa italianizzazione di un tardo romanzo picaresco, confrontandola poi con le più note versioni di Barezzo Barezzi dei prototipi del genere.

La motivazione edificante è topica nelle narrazioni picaresche già dalle origini, per giustificare le descrizioni di infamità e birbonate varie⁵. Nel prologo al

¹ La prima edizione moderna di riferimento, dopo la princeps secentesca, è quella a cura di E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda del Rico, 1906. Sono seguite ulteriori edizioni commentate, tra cui abbiamo presente quella a cura di A. Rey Hazas, in *Picaresca femenina*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986; a cura di M^a. Soledad Arredondo, Barcelona, De Bolsillo, 2005 e soprattutto la sontuosa edizione a cura di F. Rodríguez Mansilla, in *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano*, Madrid – Frankfurt Am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2012, da cui citiamo le pagine (collazionando però sempre il testo con l'edizione del 1632 secondo l'esemplare posseduto dalla biblioteca Casanatense di Roma, segn. h.XXIII.7) e alla quale rimandiamo per ogni approfondimento critico. Riferimento bibliografico complessivo sulle opere di Solórzano è: R. BONILLA CEREZO, «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, pp. 243-282; per la *Teresa* vd. p. 253. Citiamo invece la *Fanciulla* naturalmente secondo le pagine dell'edizione in esemplare unico cit.

² F. ARGELATI, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, t. II, Milano, In aedibus Palatinis, 1745, col. 1845; G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, II, 2, Brescia, G. Bossini, 1760, p. 1133. Credo che nulla abbia a che vedere col nostro il Giulio Cesare Bianchi, figlio anch'egli di un Cesare, vissuto a Cento fra il 1590 e il 1661, ben noto fondatore dell'Accademia dell'Aurora, scrittore e giurisperito. Una sua canzonetta è presente nel secondo libro di *Fioretti musicali* (1607) di Amante Franzoni musicista attivo a Mantova (vd. M. Ossi, *Divining the Oracle. Monteverdi's «Seconda Pratica»*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 2003, p. 117).

³ *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel Seicento narrativo*, Milano, Franco Angeli, 1986, p. 314.

⁴ Che ringrazio per avermi cortesemente fornito una riproduzione digitale del libro.

⁵ Se si eccettua la magnifica spudoratezza di Quevedo che nell'avvertimento al lettore del suo

L'INDIO E IL VIAJADOR:
LA STRANA COPPIA DEL *LAZARILLO DE CIEGOS CAMINANTES*

SARA PEZZINI
Università di Pisa

Les hommes sont comme les plantes,
qui ne croissent jamais heureusement, si
elle ne sont bien cultivées.

(MONTESQUIEU, *Lettres persanes*)

1. Un «Lazarillo» del Settecento

El *Lazarillo* [de Tormes] tuvo continuadores de todo tipo, algunos directos (segundas y terceras partes), lo que será normal en obras posteriores del género; pero sobre todo se recogió lo que había sido el «modo» de narrar una historia cercana, es decir muchos de los rasgos característicos de la obra¹.

A questa sintesi di Jauralde Pou sulla fortuna del *Lazarillo de Tormes* potremmo aggiungere che uno dei segnali più evidenti del processo di consapevolezza del genere si intravede, ancor prima che nelle forme e nei contenuti delle sue continuazioni, nella serialità che contraddistinse i loro titoli. In effetti, negli anni e nei secoli successivi alla pubblicazione del *Lazarillo* e del *Guzmán*, varianti del nome passato a designare il genere narrativo si combinano con il luogo di provenienza dei suoi protagonisti (*El guitón Honofre*, *La ingeniosa Elena*, *El sagaz Estacio*, *il mozo de muchos amos*, *La pícaro Justina*, *il Lazarillo de Manzanares*...): un proliferare di *pícaros* che, sulla scia del successo ottenuto dai loro predecessori, vantavano, almeno dal di fuori, vincoli di parentela più o meno stretti con il personaggio di Alemán o con quello dell'anonimo creatore del primo Lázaro².

La propaggine estrema di un fenomeno d'emulazione tanto rilevante per durata ed estensione si colloca nel settecento inoltrato, quando l'asturiano Alonso Carrió de la Vandera, funzionario della corona borbonica ed incaricato di riformare la rete della posta tra Buenos Aires e Lima, battezza il suo resoconto di

¹ P. JAURALDE POU, «Introducción», in AA.VV., *La novela picaresca*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. XIX-XX.

² D'altronde Franco Moretti ha sintetizzato in maniera particolarmente convincente la riflessione sul meccanismo di trasformazione che da un modello letterario conduce alla perpetuazione dell'epigono. Non resistiamo al piacere di citarla: «Per ogni genere letterario giunge il momento in cui la sua forma non è più in grado di rappresentare gli aspetti più significativi della realtà contemporanea [...] e a quel punto, o il genere rinuncia alla propria forma sotto l'urto della realtà, finendo col disintegrarsi, oppure rinnega la realtà in nome della forma, diventando così, nelle parole di Šklovskij, un mediocrissimo epigono» (F. MORETTI, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005, p. 81).

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di novembre 2016