

Introduzione

1. *Carlos García e la biografia incompleta*

Poco si sa sulla vita di Carlos García, spagnolo emigrato in Francia, autore di due opere: *La oposición y conjunción de los grandes luminares de la tierra* (Parigi, 1617) – ricordata anche come *l'Antipatia tra Francesi e Spagnoli* – e *La sfrenata cupidigia dei beni altrui* (Parigi, 1619). I misteri e le notizie biografiche incerte hanno spinto alcuni critici a supporre che si trattasse di uno pseudonimo: José María Sbarbi¹, in particolare, pensò ai primi del '900 che potesse nascondersi addirittura Cervantes.

In realtà è la testimonianza contenuta nell'opera satirica *Olla podrida a la española... con salsa saracena y africana* (1655), a firma di Marcos Fernández² – contemporaneo dello stesso scrittore – a fugare qualsiasi dubbio: qui Fernández dipinge Carlos García come un personaggio conosciuto a Parigi, insinuando, con sferzante ironia, che si tratti di un “médico sin grado”, accusandolo contemporaneamente – e senza tanti giri di parole – di essere goloso, bevitore, sodomita, ciarlatano ed ateo. L'unica notazione positiva che si ravvisa nella descrizione del nostro autore consiste nella sua conoscenza di diversi idiomi e nell'eloquenza con la quale era solito comunicare.

Nato, secondo la sua stessa testimonianza nel 1580 a Sara-

¹ Cfr. J.M. Sbarbi, *In illo tempore y otras frioleras. Bosquejo cervántico o pasatiempo quijotesco por todos cuatro costados*, Madrid, 1903.

² Cfr. M. Fernández, *Olla podrida a la española... con salsa saracena y africana*, Anversa, Felipe Van Eyck, 1655.

12 *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*

gozza, si trasferì dal 1613 a Parigi, ove trascorse la maggior parte della sua vita e dove si ritiene che abbia esercitato la professione di medico, dedicandosi anche alla filosofia e all'attività letteraria. Ebbe anche a subire il carcere e la tortura, essendo implicato nel processo ad Eleonora Galigai, amica intima e confidente della reggente di Francia Maria de' Medici. È proprio tale processo, svoltosi tra il 1617 e il 1618, a fornirci la prova inconfutabile della nascita dello scrittore a Saragozza, nel 1580, e pure a fissare come fatto certo la sua carcerazione, durata otto mesi, e apparentemente avvenuta senza precisa causa.

Si ignorano le vere ragioni del trasferimento di Carlos García in Francia, tuttavia possono esserci utili le affermazioni dell'autore contenute nell'*Antipatia*, in cui egli stesso asserisce di aver lasciato la Spagna spinto dalla curiosità e dal desiderio di conoscere una nazione diversa, per molti aspetti, da quella d'origine: "Yo salí algún tiempo hay de España movido solamente de la curiosidad a que el natural deseo y apetito de saber inclina las voluntades algo inquietas"³.

Il periodo del processo alla Galigai – al termine del quale la confidente della regina venne condannata a morte per stregoneria – fu per Carlos García un momento di grande attività letteraria: nel 1617 uscì la prima edizione dell'*Antipatia*, opera che conobbe più di quaranta ristampe durante il XVII secolo, in cinque lingue differenti e, due anni più tardi, *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*.

Poco si sa sugli anni a seguire e a proposito della sua morte, indicata attorno all'anno 1630, senza certezza del luogo (forse la Francia).

³ Cfr. C. García, *La oposición y conjunción de los grandes luminaires de la tierra; La Antipatia de Franceses y Españoles*, éd. critiques établies par M. Bateau, Edmonton (Canada), Alta Press, 1979, p. 206. Pelorson ha ipotizzato che l'autore fosse di origine ebrea e che il motivo del suo esilio in Francia potrebbe celarsi negli archivi dell'Inquisizione a Saragozza (cfr. "Le Docteur Carlos García et la colonie hispano-portugaise de Paris (1613-1619)", *Bulletin Hispanique*, 71, 1969, pp. 518-576).

2. La sfrenata cupidigia dei beni altrui e il dialogo con la picaresca

La sfrenata cupidigia dei beni altrui è la storia di un prigioniero che racconta la propria vicenda sullo sfondo di un paesaggio carcerario che altro non è se non l'allegoria di un orribile inferno popolato di diavoli. Tale racconto si costruisce sull'elogio, condotto a più riprese, dell'antichissima arte del furto e dei suoi numerosi rappresentanti, in una galleria di ritratti grotteschi, ma di taglio spiccatamente realistico, in cui si distinguono "briganti, truffatori, ladri di mantelli, scalatori, apostoli, folletti, imballati, tagliaborse, borseggiatori, ladri silvestri, baciapile, dispensieri e sequestratori". Essi compongono a loro dire una società improntata alla giustizia, alla libertà e al buon governo, che paradossalmente va a contrapporsi al caos e all'ingiustizia di quella dominata da una borghesia arricchita, cupida e poco produttiva.

Come asserisce Giulio Massano⁴, l'opera si avvale di alcune strutture della narrativa picaresca spagnola tradizionale, alternandole a tratti romanzeschi di natura burlesca provenienti da correnti europee poco conosciute nella Spagna del XVII secolo.

Anche se lo scrittore aragonese non ha intenzione di porre in primo piano il problema dell'onore e dell'ascesa sociale, né di tratteggiare con completezza il quadro della vita dell'epoca, o ancora di offrire una lettura spiccatamente moraleggiante delle avventure del protagonista, molti permangono i punti di contatto con la tradizione della picaresca. La storia di Andrés, non a caso, riecheggia per molti aspetti quella di un *pícaro*: trattasi infatti di un giovane disagiato che vive ai margini di una società corrotta e disumana e che con mezzi, spesso illeciti, è costretto a sbarcare il lunario. Va detto però che non si presenterà nelle vesti del *mozo de muchos amos* come da consolidato dettame picaresco: sarà al servizio di un solo padrone (un calzolaio), poi proseguirà le sue

⁴ Cfr. C. García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, edición crítica, introducción y notas de G. Massano, Madrid, Studia Humanitatis, 1977, pp. 18-20 [=M].

14 *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*

avventure ladronesche in maggior libertà, senza l'obbligo di sottoporsi all'odioso comando di padroni.

Altro motivo connesso con la ricetta del romanzo picaresco è l'uso dell'autobiografia, sebbene – anche in questa occasione – vada riconosciuta a Carlos García la capacità di reinventare la struttura canonica del genere, mescolando sapientemente le voci dei due personaggi narranti: nel primo capitolo quella del narratore, cui si aggiunge, a partire dal secondo, quella del carcerato Andrés che racconta le sue avventure al primo narratore, il quale assumerà – dal carcere – la veste di ascoltatore⁵.

Il tema chiave è quello del furto, attorno a cui ruotano tutte le vicende, e che è una costante della tradizione di molte opere picaresche senza però mai prendere il sopravvento come invece avviene ne *La sfrenata cupidigia*, in cui, per contro, il motivo della fame – che muoveva personaggi del calibro di Lazarillo, Guzmán o Pablos – è molto meno frequente ed assillante, seppur non del tutto assente.

Non manca neppure il riferimento alle origini familiari del protagonista, chiodo fisso nella narrativa picaresca: nel caso specifico, Andrés alluderà alla condanna a morte dei genitori a causa del furto sacrilego in una chiesa, con la conseguente drammatica e al contempo macabra soluzione di dover provvedere lui stesso all'esecuzione dei suoi cari (compreso il fratello maggiore) così da scampare – almeno lui – ad una ingiusta sentenza. Se in questo frangente narrativo i contatti con *El Buscón* di Quevedo – opera pubblicata nel 1626, ma di stesura molto anteriore – si limitano alla circostanza che i genitori di Pablos vengano ugualmente condannati a morte e che sia uno zio del *pícaro* a svolgere l'“onorata” professione di boia, in tutt'altra direzione va la decisione del protagonista della *Desordenada codicia* di dedicarsi all'arte del furto: decisione derivata da tra-

⁵ Sullo sdoppiamento del narratore in due personaggi distinti si veda il commento di Roncero in C. García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, edición, introducción y notas de V. Roncero López, segunda edición, corregida y aumentada, Pamplona, EUNSA, 1998, p. 18 = [R].

dizione familiare per l'antieroe del *Buscón* (figlio di un barbiere ladro e di una fattucchiera), dettata invece nel nostro caso dalle condizioni di una società ostile e sprovvista di modelli alternativi. Non dobbiamo però dimenticare che i riferimenti alla madre di Andrés come "devota" a tal punto da rimanere chiusa in chiesa per tre giorni senza mangiare, andranno a connettersi, nel prosieguo della lettura, al motivo dei cosiddetti *devotos*, categoria di ladri specificamente dediti ai furti in luoghi sacri: dunque un "germe" familiare più nascosto ma che affiora pure in questo romanzo.

Il tema amoroso, poco trattato nelle pieghe della picaresca, qui acquisisce una coloritura di ironico sarcasmo in due differenti e gustosissimi episodi. Nel primo, il ladro si prende gioco del capitano della galera in cui egli è tenuto galeotto e del suo maggiordomo, entrambi perdutoamente innamorati di due donzelle che non li corrispondono, portandoli a compiere azioni assurde (rimangono nudi e legati mentre Andrés guadagna la libertà) nella speranza che, attraverso l'incantamento cui sarà sottoposta, la dama "più impervia e ghiacciata dei monti Pirenei" divenga "un incendio d'amore maggiore di quello che fuoriesce dal vulcano Etna".

Nel capitolo XI, tra i più burleschi del romanzo, Andrés intrattiene una relazione con una dama semplicemente perché è interessato alla sua splendida collana di perle, dalla quale lei non si separa mai; dal canto suo la signora finge amore per il protagonista, spinta anch'essa dall'interesse dato che lo crede un ricco imprenditore. L'ingestione delle perle da parte del ladro, durante una drammatica notte di agguati andati a vuoto, terminerà con la somministrazione di una purga che concederà la libertà alle perle e la prigionia ad Andrés.

L'ultima nostra notazione riguarda l'ambiente delle avventure del ladro protagonista, che si snodano attraverso un itinerario tutto francese, altra novità rispetto alla picaresca classica. Come sottolinea Roncero⁶, oltre a non rendere volutamente no-

⁶ Cfr. R, p. 28.

16 *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*

ta la sua città natale per timore di essere localizzato, così come quella in cui lavora per il calzolaio, Andrés si muove tra Marsiglia, Lione e Parigi, in attesa, nella fase finale della vicenda, di un nuovo trasferimento: nelle galere di Marsiglia. Pochissimi tuttavia sono i dettagli sui luoghi, che potrebbero essere pure spagnoli; dominano, oltre all'interno del carcere che assume i connotati di antro infernale, le case dei personaggi che partecipano alle vicende, in particolare quelle che verranno depredate durante razzie o complicati colpi diurni o notturni.

La presenza di tratti picareschi o di formule narrative che al contrario se ne discostano, avvalendosi di correnti della narrativa tedesca o inglese per la descrizione minuziosa del mondo della malavita, oppure di quella francese e italiana per la presenza di novelle intercalate⁷, ha tenuto per molto tempo *La sfrenata cupidigia dei beni altrui* nel limbo delle opere non facilmente classificabili, oltre che legate ad un autore ancora misterioso su certi versanti. Forse anche per questo ci troviamo di fronte ad una scarsa o incompleta considerazione critica che confidiamo riprenda vitalità anche grazie alla traduzione in italiano.

3. Nota alla traduzione

La traduzione in italiano, la prima del romanzo, si basa sul testo spagnolo reperibile nelle edizioni moderne di Massano (*M*) e Roncero (*R*); in rari casi di lezioni dubbie o discordanti si è fatto riferimento alla *editio princeps* del 1619 (*P*), consultabile on-line in formato digitale.

Il romanzo ha una forma eterogenea: ai primi capitoli, nettamente speculativi e caratterizzati da una riflessione filosofica seria, a tratti di spessore teologico, ne seguono altri tutti improntati all'azione, nei quali predomina un registro dialogico colloquiale, con elementi gergali provenienti dal mondo dalla

⁷ Cfr. *M*, pp. 23-36.

malavita. Si tratta della prima difficoltà strutturale che incontra il traduttore: quella di rendere, cioè, la doppia prospettiva dell'originale, che passa, senza soluzione di continuità, dal linguaggio alto a quello triviale, così da non stravolgere o stemperare le intenzioni di contrastività di Carlos García: un discorso, il suo, condotto, in particolare nella seconda parte, sul sottile filo dell'ironia, non facilmente replicabile – nei toni e nelle sfumature – in italiano moderno.

Il secondo ordine di problemi riguarda l'impiego di una sequela di termini di carattere generale che si ripetono quasi ossessivamente nel tessuto della narrazione e che spesso hanno richiesto traduzioni differenti a seconda dei contesti: per esempio la parola *habitación*, usata sia nell'accezione di "abitazione" o "dimora", che in quella di "domicilio", designando al contempo, in altri casi, la "cella" o la "stanza" della prigione dove si ospita il condannato. Sulla medesima linea, la parola *apoyento*, interpretabile sia nell'accezione di "abitazione", con riferimento ad una piccola casa, una sorta di moderno monolocale, sia in quella più generica di "stanza"; oppure *cámara*, intesa come "ambito della cella" o come casa composta di un solo locale.

Più specificamente legate al motivo del furto, ricorrono altre parole che hanno richiesto diverse strategie traduttive a seconda dei contesti: se la frequentissima *compañía* è stata resa genericamente con "compagnia" o "gruppo", in altri punti con "banda" poiché designava nello specifico quella dei ladri, *lance* è stato tradotto con "colpo", in casi sporadici con "occasione" o "avventura", dato che, pur facendo parte di un obiettivo ladronesco, non designava un colpo in senso stretto, bensì la possibilità di architettare un imbroglio. E se dunque il verbo *acometer* lo si è reso con una serie di forme verbali vicine ma di tono o sfumature differenti (dal più frequente "assaltare", "aggre-dire", fino all'espressione idiomatica "mettere sotto torchio", per arrivare al meno connotato di violenza "affrontare"), anche il lessema *faldriquera*, connesso all'immagine del furto con destrezza ai danni di un malcapitato, oscilla tra le scelte italiane di

18 *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*

“tasca”, “tasche”, oppure “saccoccia”, nei casi di maggiore colloquialità e in presenza di espressioni gergali.

Per altri termini ricorrenti in tutto il romanzo è stato invece necessario mantenere una linea traduttiva omogenea, così da non scardinare l'intenzionalità evidentemente ripetitiva della fonte: ne sono esempio i sostantivi *corchete* ed *alguacil*, tradotti rispettivamente con “sbirro” e “guardia”. Nel secondo caso si sono riscontrate maggiori difficoltà nel mantenere sempre la medesima scelta in traduzione, dal momento che in certi contesti la parola avrebbe forse richiesto una soluzione come “ufficiale giudiziario”, in particolare nel capitolo XI, in cui l'*alguacil* di turno conduce una sorta di indagine, come un moderno commissario di polizia. Impossibile d'altro canto utilizzare la scelta ormai datata di Del Monte⁸ – traduttore di alcuni frammenti dei cap. IV e IX-XII de *La sfrenata cupidigia* –, che opta per “bargello”; da qui la decisione di usare in tutti i contesti il termine “guardia”, che peraltro mantiene in italiano un tono *démodé*, che non stona con il testo seicentesco.

Al contrario, in altre circostanze si è reso necessario l'impiego di una terminologia che conduca ad una modernizzazione di alcune figure o competenze ricorrenti: tra tutte spicca la parola *oficial* – dal valore polisemico e davvero onnipresente – con la quale l'autore indica via via funzionari, titolari di un ufficio laudonesco, colleghi: in questo caso l'impiego di “professionista” è andato nella direzione di reperire un termine unico che potesse designare differenti forme di professionalità. Sulla stessa linea *corchetes de vara*, espressione tradotta, con piglio moderno, come “sbirri con il manganello”.

Altre piccole problematiche di passaggio affiorano nella resa di unità di misura o quantità non più esistenti; in particolare la ricca terminologia legata al mondo del danaro ha condotto all'adozione di diverse strategie traduttive: per la parola *cornadillo*, derivante da “cornado”, antica moneta di scarso

⁸ Cfr. A. del Monte, *Narratori picareschi spagnoli del Cinque e Seicento* (Parte seconda), Milano, Vallardi, 1965, p. 60.

valore che ebbe corso fino al regno dei Re Cattolici, la scelta di “centesimo” è andata nella direzione di compensare la perdita, impiegando un termine che mantenesse almeno il diminutivo dell’originale.

Sempre seguendo il principio della sostituzione attraverso un’espressione generica di significato più ampio, abbiamo reso *sueldo*, moneta d’oro romana, con “soldi”; anche per *blanquilla* (da “blanca”), antica moneta spagnola di biglione, non potevamo quantificarne in italiano il valore attuale: da qui la scelta di “monetina”, intendendo quantomeno valorizzare ancora l’uso del diminutivo originale. L’espressione idiomatica *sin blanca ni cornado*, che riprende due delle monete menzionate, è stata tradotta più liberamente “senza il becco di un quattrino”.

Altre difficoltà emergono dalla presenza di termini dilogici o di allusioni ambigue, per esempio tratte dal gioco delle carte, oppure legate al campo semantico della malavita ed al suo particolare gergo, ambivalenze che in molti casi producono delle perdite, del tutto inevitabili in italiano. È il caso del sostantivo *cardenal* che, oltre ad indicare la carica ecclesiastica, significa “livido”, “ecchimosi”, segni riscontrabili sui corpi dei prigionieri.

La forza dell’oralità e del registro popolare è pure trasmessa dal fittissimo impiego di proverbi o dal riferimento ad antichi giochi o tradizioni, molte delle quali non trovano corrispondenza nel costume italiano moderno. Anche in queste occasioni le strategie di trasposizione sono state multiformi: si è passati da una traduzione letterale nei casi in cui ci è parso importante mantenere per esempio il gioco fonico (*unos tienen la fama y otros lavan la lana*, tradotto con “alcuni hanno la fama ed altri lavano la lana”), ad altri in cui si è optato per un proverbio adattato (*fui por lana y volví trasquilado*, letteralmente “andai per lana ma venni tosato”, che si è reso con “partii in carrozza e tornai a piedi”), fino a soluzioni leggermente modificate rispetto alla fonte ma più conosciute nel panorama culturale italiano (l’antico *jugar al abejón* è diventato “giocare al gatto col topo”).

La traduzione è accompagnata da un apparato di note volto,

20 *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*

da un lato, a spiegare riferimenti storici, teologici o filosofici, così come a fornire chiavi di lettura sul ricco tessuto retorico del testo originale; dall'altro, ad illustrare le scelte più impegnative dei traduttori, soprattutto in merito ad alcune perdite, difficilmente compensabili nel passaggio all'italiano moderno.

Beatrice Garzelli