

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 e di Céspedes y Meneses, ancora avvolta nel mistero. Nessuna di queste opere può considerarsi, a rigore, picaresca; tutte, in un modo o nell'altro, sono debitrice 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 transmigrazioni 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. *Vicente Espinel fra mito e realtà*

Per due ragioni essenziali raccontare la vita di Vicente Martínez de Espinel non è un compito semplice: la prima, il continuo intersecarsi dell'esperienza vissuta con la materia narrata del *Marcos de Obregón*; la seconda, la conseguente, inevitabile mitologia associata alla sua figura. Gli studiosi interessati alla biografia del nostro autore si sono mossi con non poche difficoltà nell'intricato ginepraio di fatti reali e documentabili ed elaborazioni fantastiche di matrice letteraria, e solo grazie all'importante contributo di George Haley del 1959¹ si è cominciato a separare definitivamente la verità dalla leggenda². Ciononostante, restano ancora alcune zone d'ombra che, con tutta probabilità, contribuiscono ad alimentare il fascino di uno scrittore, poeta e musicista che ebbe la fortuna di vivere a cavallo fra il 500 e il 600 – i cosiddetti Secoli d'Oro della letteratura spagnola –, entrando in contatto, talvolta stabilendo rapporti di autentica amicizia, con alcune fra le maggiori personalità del tempo: Cervantes, Lope de Vega, Mateo Alemán, Francisco de Quevedo.

*

¹ Cfr. 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 (ed. originale: *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A Life and its Literary Representation*, Providence, Rhode Island, Brown University Press, 1959).

² Dal 1881, anno di uscita del primo studio biografico erudito ad opera di Juan Pérez de Guzmán (*Vicente Espinel y su obra*), fino a tutti gli anni 50 del secolo scorso pochi sono stati i passi in avanti in tal senso e questo a dispetto del fatto che l'argomento avesse attratto studiosi alla stregua di Gili Gaya (1922), Calabritto (1929), Vázquez Otero (1948) ed Entrambasaguas (1950).

Vicente Espinel nasce nel 1550 in Andalusia, a Ronda, dove trascorre infanzia e prima giovinezza in seno a una famiglia unita e numerosa. Come il protagonista del suo romanzo si iscrive all'università di Salamanca dove, nei primi anni 70, trascorre un periodo di tempo imprecisato. È assai verosimile che l'esperienza studentesca descritta nel *Marcos de Obregón*, fra incontri con personalità illustri, penurie economiche e lezioni private di canto per sopperire alla fame, coincidano con i ricordi dell'autore.

Sui trascorsi di Espinel nel decennio che va dal 1572 al 1583 non vi sono certezze: è possibile che nel 74, analogamente a Marcos, si sia arruolato nell'armata allestita a Santander e mai salpata a causa di un'epidemia che ne decimò l'equipaggio. Successivamente, potrebbe essere passato al servizio del conte di Lemos e di altri personaggi influenti per poi finire a Siviglia, dove sarebbe entrato in contatto con la malavita locale, fatto che pare trovare riscontro in una sua certa familiarità col mondo dei *maleantes*, esibita nel romanzo, oltre che in alcuni luoghi della sua produzione poetica. È a questi anni turbolenti che, grazie all'incontro con il fecondo mondo culturale sivigliano, la biografia documentata di Espinel fa risalire l'inizio della sua fama di letterato.

Con molta probabilità, nel 1581, a causa di un'epidemia di peste, Espinel lascia Siviglia per recarsi in Italia al seguito del duca di Medina Sidonia. Non ci sono prove, però, sulla veridicità autobiografica relativa all'episodio della cattura di Marcos da parte dei mori (avvenuto appunto durante il viaggio verso l'Italia) e la conseguente prigionia algerina. Invece è documentata la presenza dell'autore a Milano sul finire dello stesso anno. Ma il soggiorno milanese è interrotto presto, come narrato nel romanzo, a causa dei suoi problemi di salute dovuti all'eccessiva umidità del clima. Espinel fa quindi ritorno in Spagna, stabilendosi a Madrid, dove partecipa attivamente alla vita culturale cittadina come letterato e musicista. Nel 1587 prende gli ordini sacerdotali e, quattro anni dopo, è nominato cappellano dell'ospedale di Ronda. L'ambiente provinciale della città natale risulta, però, stretto a Espinel, abituato all'apertura culturale della corte, dove torna definitivamente nel 1599. È questa la sua fase più attiva a livello intellettuale: risalgono a questi anni le sue partecipazioni a sillogi poetiche (*i Flores de poetas ilustres* e il *Romancero general*), nonché i legami di amicizia o le collaborazioni con i grandi ingegni dell'epoca, dei quali si è già fatta menzione.

La vita da semirecluso cui lo costringe, negli anni successivi, la malattia che lo tormenta – la gotta – è la molla che spinge il maestro Espinel alla composizione del suo unico romanzo. Concluso fra il 1615 e il 1616, il capolavoro di Espinel è diviso in tre parti, ciascuna composta, rispettivamente, da ventiquattro, quattordici e venticinque capitoli che egli denomina, significativamente, “descansos”, ossia pause, intervalli, proprio in riferimento ai momenti di tregua che gli concede la malattia e durante i quali si dedica alla scrittura. Nel 1618, ottenuta l’approvazione di numerosi amici letterati, Espinel dà alle stampe, a Madrid, la *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Orgoglioso e lusingato per essere stato scelto come dedicatario della commedia di Lope de Vega, *El caballero de Illescas*, nonché per la nomina a Primo cappellano della Cappella vescovile di Madrid, Vicente Espinel muore nella capitale nel febbraio del 1624.

2. Un musicista e letterato di successo

Per la fama di Espinel come musicista e *cantor* dobbiamo rifarci soprattutto ai commenti entusiasti dei suoi contemporanei e ai rimandi autobiografici presenti nel *Marcos de Obregón*. Nessuna composizione musicale che accompagnava le sue poesie cantate è infatti giunta fino a noi. In ogni caso, che sia stato un’autentica celebrità in campo musicale, in particolare come chitarrista, lo dimostra il fatto che gli viene erroneamente attribuita l’idea di dotare la chitarra di una quinta corda, un lapsus, questo, di molti colleghi del maestro, esperti di musica e non: da Doyci de Velasco a Gaspar Sanz, da Lope de Vega a Andrés de Claramonte³.

Diversamente da quella di musicista, la reputazione di Espinel come poeta è ampiamente documentata grazie alla conservazione della sua più importante produzione in verso anteriore al 1591: le *Diversas rimas*. La raccolta percorre trasversalmente i principali generi poetici dell’epoca, saggiando quasi tutti i tipi di strofe, fra cui la *décima*, che il maestro Espinel sperimenta in una particolare modalità, poi denominata, proprio in suo onore, *décima espinela* o, più semplicemente, *espinela*. A integrazione della raccolta e a consolidamento della fama poetica di Vicente Espinel stanno anche numerosi componimenti sciolti, disseminati in raccolte po-

³ Sul tema si legga l’articolo di M^a.I. Osuna Lucena, “Sobre un *latinista, poeta y músico...* llamado Vicente Espinel”, in *Laboratorio de arte*, 4, 1991, pp. 129-48.

etiche o inseriti, con funzione encomiastica, in opere di singoli autori quali Mateo Alemán o Gonzalo de Céspedes y Meneses. Da qui che la popolarità del poeta Espinel sia legata anche all'ammirazione dei suoi illustri colleghi letterati, primo fra tutti il più giovane Lope de Vega, che non risparmia parole d'encomio nei suoi confronti: nel *Laurel de Apolo* lo definisce, ad esempio, “unico poeta latino e castigliano del tempo presente”, mentre ne *La viuda valenciana* lo consacra “padre della musica”.

Forte anche della sua profonda cultura umanistica – traduce l'*Arte poetica* di Orazio e scrive poesie in latino –, Espinel si conquista, dunque, l'ammirazione e il rispetto dell'élite intellettuale del suo tempo, suggellando la propria fama con la composizione della sua unica opera in prosa: il *Marcos de Obregón*.

Nel complesso si tratta di un'opera letteraria limitata, a livello di quantità, ma dotata di uno spessore culturale molto elevato che garantisce a Espinel una fortuna immediata e duratura, oltre che una posizione di rilievo nel panorama letterario spagnolo. Basti pensare che alla prima uscita del romanzo, nel 1618, seguono, nello stesso anno, due edizioni barcellonesi e una traduzione in francese che ispirerà a Alain René Lesage la scrittura dell'*Histoire de Gil Blas de Santillana* (1715). Qualche decennio dopo si registra l'uscita di altre due edizioni secentesche: la prima apparsa a Siviglia nel 1641 e la seconda a Madrid nel 1657. Dopo un'unica edizione settecentesca (1744), il *Marcos de Obregón* conosce un rinnovato successo in epoca romantica, come attestano le cinque uscite del 1804, 1851, 1863, 1868 e 1881. È sempre all'ottocento che risalgono due nuove traduzioni: quella inglese di Algernon Langton (Londra, 1816) e quella tedesca realizzata da Ludwig Von Tieck (Breslavia, 1827). Nessuna notizia, invece, di versioni italiane del capolavoro di Espinel, con l'eccezione di alcuni frammenti presenti nell'antologia *Romanzi picareschi spagnoli* del 1943 a cura di Nardo Linguasco. Solo oggi, dunque, con la presente traduzione, il romanzo viene offerto integralmente anche al pubblico italiano.

3. *Oltre la picaresca: modernità del Marcos de Obregón*

Più volte la critica si è interrogata sull'entità del debito del testo di Espinel nei confronti della picaresca e sulla effettiva possibilità di com-

prenderlo entro i confini del canone; interrogativi, questi, che dovevano suggerire, di per sé, la difficoltà di costringere un'opera proteiforme quale è il *Marcos* entro i rigidi confini di una catalogazione aprioristica⁴. Per di più, al momento della sua pubblicazione, il genere picaresco era già entrato in una fase di logoramento cui Espinel pare infliggere il colpo di grazia alterando radicalmente lo statuto del genere mediante il sovvertimento del segno caratteriale del protagonista: non più un emarginato sociale di estrazione abietta e destinato a una vita di miserie, ruberie ed espedienti, ma un uomo onesto, di nobili natali e sentimenti, che percorre il suo viaggio di vita fra incontri avventurosi e storture da raddrizzare in nome di un cristiano buonsenso. L'opera di Espinel sembra dunque essere, piuttosto, figlia di quel clima di ricerca di formule narrative nuove, più conformi al contesto socioculturale controriformista che, a partire dal *Don Quijote*, investe tutta la scrittura romanzesca spagnola del XVII secolo. Conforme a ciò, il suo obiettivo precipuo, più volte ribadito dall'autore, è quello di insegnare e divertire a un tempo, secondo il noto principio oraziano.

*

Il *Marcos de Obregón* consta di un impianto narrativo alquanto complesso⁵ fondato, da un lato, su un intricato gioco di equilibri tra la finizio-

⁴ A sua volta, la narrativa picaresca evidenzia un connaturato polimorfismo che la rende restia a una caratterizzazione definitiva (G.A. Álvaro, *La estructura de la novela picaresca*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, p. 2); tuttavia, Claudio Guillén, nel 1962, nella sua reinterpretazione del concetto di genere, ha cercato di conferire alla picaresca una maggiore specificità accrescendo, altresì, la sua capacità di essere applicata a opere che introducono varianti fondamentali al modello originale; il *Marcos de Obregón* sfugge, però, anche a una classificazione più allargata del genere, poiché manca dei requisiti basilari che secondo Guillén dovrebbero corrispondere alle opere picaresche "in senso ampio": l'estrema solitudine dell'orfano e il suo permanente straniamento dalla società che è fonte della sua condotta antisociale (cfr. C. Guillén, "Towards a Definition of the Picaresque", in *Third Congress of the International Literature Association*, The Hage, Mouton & Co., 1962, pp. 252-66). Sulla questione del debito di Espinel verso la picaresca si veda anche M. Bataillon, *Pícaros y picarescas*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 235-36, che vede in Marcos un vero e proprio antipicaro orgoglioso delle proprie origini di *hidalgo*, e A. Rey Hazas, "El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna", in *Edad de Oro*, XV, 1996, spec. pp. 155-56, per il quale, invece, l'autobiografia di Marcos non ha senso se l'opera non viene intesa come picaresca; cfr. anche, di Rey Hazas, il più recente: *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003.

⁵ Motivo di modernità per alcuni critici, fra cui Lara Garrido, che vede nel *Marcos de Obregón*, addirittura, un precursore del romanzo novecentesco proustiano o pirandelliano (cfr. "Biografía, representación literaria y género, o la superación del positivismo", in *Id.*, *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES ediciones, 1997, p. 365).

ne diegetica vera e propria e la verità storica dei numerosi episodi desunti dalla vita dell'autore⁶ e, dall'altro, sul sovrapporsi di molteplici piani narrativi e digressioni di natura moraleggiante che ostacolano la naturale progressione del racconto, costringendola a un andamento a singhiozzo.

L'opera si apre *in medias res* sul presente del protagonista, colto nel suo quieto vivere di anziano ospite di un asilo madrilenno; subito dopo, prosegue a ritroso narrando di un passato recente al servizio di un medico, il dottor Sagredo; infine, dà l'avvio a una vera e propria retrospezione analitica: costretto a rifugiarsi in un eremo poco fuori Madrid per l'imperversare di una tormenta, Marcos, sollecitato dall'eremita che vive in quel luogo – suo vecchio conoscente –, inizia il “lungo racconto” della sua vita.

A giudicare da queste esigue informazioni si potrebbe propendere per una lettura del *Marcos de Obregón* come di un'autobiografia fittizia tendente alla rievocazione memorialistica. La mancata coincidenza fra le tre istanze narrative (autore-narratore-protagonista) ci impone, infatti, di considerare il testo come frutto di una scrittura autobiografica puramente letteraria⁷ in cui l'estrema vicinanza fra autore e protagonista – tanto che quest'ultimo appare come un doppio del primo – porta a un continuo slittamento della modalità pseudo-autobiografica verso il racconto di memorie e l'evocazione di un passato in gran parte reale. Lo dimostrano le numerose allusioni a conoscenti e amici di Espinel, le esperienze di viaggi reali da Salamanca a Ronda o da Genova a Milano, la malattia della gotta in vecchiaia e così via.

Il racconto in prima persona risulta, dunque, essere l'istanza narrativa preponderante che permette a Espinel di indugiare in prodezze da equilibrista sull'esiguo confine fra autobiografia reale e fittizia. Tuttavia, il suo gusto genuino per il narrare lo induce a servirsi del suo stesso protagonista sia per introdurre unità narrative minori di cui Marcos è ora personaggio principale ora testimone-narratore ora depositario, sia per far scivolare la finzione autobiografica verso altre modalità narrative, quali il diario di viaggio, il romanzo bizantino d'avventure, il romanzo di costume, la novellistica all'italiana, la *crónica de Indias*, il romanzo didattico-

⁶ Cfr. al proposito G. Haley, *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, Autobiografía y Novela*, cit.

⁷ La coincidenza fra le tre istanze narrative è requisito imprescindibile del cosiddetto “patto autobiografico” che si stabilisce fra autore e lettore (cfr. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).

morealeggiante. Da qui il netto superamento dell'impianto picaresco per dar vita a una mistura romanzesca ibrida, propiziata dalla permeabilità della stessa cornice (pseudo)autobiografica, la quale costituisce per natura un territorio di frontiera, ambiguo e polivalente, spesso tendente ad espandersi in regioni limitrofe fino a confondersi con altri statuti narrativi¹. Come ben suggerisce Haley, infatti: "Nel ricostruire la propria vita, Marcos divaga spesso, da qui che il suo racconto contenga molti episodi che riguardano solo marginalmente la sua avventura"².

La connaturata tendenza alla divagazione che caratterizza la scrittura narrativa di Espinel si palesa sin da subito: prima che il racconto esistenziale all'eremita prenda l'avvio, la rievocazione della recente esperienza dell'anziano scudiero al servizio della famiglia Sagredo conduce a uno spostamento dell'obiettivo della narrazione su un piano secondario e l'episodio finisce per assumere i tratti di una vera e propria novella interpolata³ in puro stile boccaccesco⁴, con punte di comicità che riecheggiano il teatro *entremesil* cervantino. Il tutto viene, da un lato, corredato da un'ambientazione madrilenica così palpitante di vita che sembra anticipare i quadri di costume ottocenteschi, dall'altro, infarcito di prediche e digressioni morealeggianti tese a connotare pedagogicamente l'episodio, in linea con il principio oraziano esposto da Espinel nel prologo e che informa l'intera opera. Una connotazione, questa, che trova conferma nello scioglimento, fra l'altro differito, della vicenda dei coniugi Sagredo: alla fine del libro, come vedremo più avanti, le loro avventure saranno, infatti, suggellate da una conclusione esemplare, mentre il racconto si dislocerà verso altre tipologie di narrazione.

Con l'inizio del resoconto autobiografico all'eremita, in cui Marcos evoca con tenerezza la sua città natale, la figura del padre e i primi studi,

¹ Cfr. V. Tortosa, "Un caso especial de autobiografía: La autobiografía de ficción. *Luis Álvarez Petriña*, de Max Aub", in J. Romera Castillo - A. Yllera - M. García-Page - R. Calvet (eds.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, UNED, 1-3 de julio, 1992, Madrid, Visor Libros, 1993, p. 399.

² G. Haley, *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, Autobiografía y Novela*, cit., p. 118.

³ È la prima di tre novelle 'indipendenti' che punteggiano il testo di Espinel: le altre due sono l'episodio della prigionia di Marcos ad Algeri e quello del cavaliere Aurelio, ambientato in Italia.

⁴ La vicenda di donna Mergelina Sagredo e del barbiere di cui si invaghisce devono molto ad alcune novelle del *Decameron*: V, 10 e VII, 2 e 6 (per uno studio sul debito del romanzo di Espinel verso Boccaccio, rimando ad A. Parducci, "Echi e risonanze boccaccesche nella *Vida de Marcos de Obregón*", in *Mélanges de Linguistique et de Littérature Romanes offerts à Mario Roques*, Paris, 1950-54, II, pp. 207-17 e al recentissimo A. Rallo Gruss, "La ficción como novella: Boccaccio en la *Vida del escudero Marcos de Obregón*", in *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. extraordinario, 2010, pp. 67-79).

l'annunciato meticciamiento narrativo del testo trova nuove conferme: la narrazione in prima persona si arricchisce di una copiosa materia itinerante che, soprattutto in caso di corrispondenza fra le peripezie di Marcos e le reali esperienze dell'autore, adotta le forme di un vero e proprio diario di viaggio, non privo di delicati accenti lirici. Superando ancora una volta il canone picaresco, nel testo il viaggio non è più solo metafora della formazione del *pícaro* e luogo privilegiato delle sue dure prove di vita – che peraltro non mancano nella storia di Marcos, vittima come è di burle, pessimi incontri e *mal trato* –. Qui esso diventa, piuttosto, l'occasione propizia per la contemplazione e l'emozione estetica di paesaggi reali nonché, anticipando un modello che sarà proprio della prosa settecentesca, per l'osservazione accurata dei dettagli, per la curiosità sociologica verso gli abitanti e i loro costumi, ma anche per l'annotazione di dati personali, il tutto condito da aneddoti introdotti ad arte, quasi a far credere, chissà, che si tratti sempre di esperienze realmente vissute. Ne derivano frammenti descrittivi che denotano la grande sensibilità dell'autore verso la bellezza del paesaggio e la sua abilità nel trasmettere, oltre al tratteggio di una colorita visione momentanea, le sensazioni e le percezioni sensoriali che hanno reso memorabile una parte del cammino, come dimostra il seguente scorcio di Malaga:

[...] arrivai a Malaga [...]. Fu così grande il conforto che mi procurò la sua vista, unita alla fragranza portata dal vento cullandosi lungo quei meravigliosi giardini, colmi di ogni specie di arance e limoni, pieni di zagare tutto l'anno, che mi sembrò di vedere uno scorcio di paradiso, perché non c'è cosa in tutto il perimetro di quell'orizzonte che non delizi i cinque sensi. Gli occhi si dilettano alla vista del mare e della terra, ricca di alberi bellissimi [...]; alla vista del posto e dei palazzi, tanto le case quanto le meravigliose chiese, e specialmente la Cattedrale [...]. Le orecchie sono deliziate, con grande meraviglia, da una miriade di uccellini che, imitandosi l'un l'altro, non interrompono mai la loro dolcissima armonia, giorno e notte [...]. Il mangiare, ricco e sostanzioso, tanto per il gusto quanto per la salute; il modo di fare della gente, molto pacato, affabile e cortese; insomma, si potrebbe addirittura scrivere un libro intero sulle meraviglie di Malaga [...]¹².

¹² V. Espinel, *Vita dello scudiero Marcos de Obregón, Primo racconto, Diciassettesima pausa* (= I, 17); la traduzione è mia come tutte quelle che seguono, salvo diversa indicazione; da ora in poi i riferimenti relativi al "Racconto" e alla "Pausa" saranno integrati nel corpo della citazione.

Ecco, dunque, che le istanze narrative della falsa autobiografia e del racconto di memorie si intersecano col resoconto di viaggio, arricchendo l'intreccio narrativo all'insegna di un'eterogeneità che non ne pregiudica, però, la coesione interna, legato come è al filo rosso del gioco di specchi fra autore e protagonista.

Come in un'infinita sequenza di incastri, la relazione di viaggio cede, a sua volta, il passo ad altre interferenze narrative. La prima fra queste è sicuramente l'ampia incursione nell'universo della picaresca che segna la vita di Marcos soprattutto a partire dal suo passaggio da studente a soldato. Si tratta della porzione di testo in cui è maggiore il debito di Espinel nei confronti di questo genere narrativo: l'io narrante, prima, vi si racconta impegnato in una serie di avventure galanti che finiscono in burla, poi passa a descrivere l'ambiente malfamato di Siviglia, con i suoi bravi, le prostitute e gli sbirri inetti. Come è naturale che sia, qui si narrano anche gli unici episodi in cui la condotta morale del protagonista mostra evidenti segni di vacillamento: per un breve periodo il giovane Marcos si spoglia delle vesti dell'*antipícaro* per eccellenza, orgoglioso delle sue rispettabili origini, per indossare quelle del *pícaro* autentico, impelagato di continuo in risse, duelli e fughe rocambolesche. Così lo stesso Marcos sintetizza questa esperienza:

Per un po' di tempo rimasi a Siviglia, conducendo vita movimentata, tanto di giorno come di notte, fra alterchi e dissapori, frutto dell'ozio, radice di ogni vizio e tomba di ogni virtù. Tornato in me, mi ritrovai molto più indietro rispetto a dove ero arrivato, perché a vivere nell'ozio, non solo, si dimentica quanto si è faticato, ma si devono fare anche moltissimi sforzi per tornare al punto in cui si era arrivati (II, 6).

Conclusa la parentesi sivigliana e la digressione nell'ambito della picaresca, il testo transita verso un nuovo versante narrativo che funge da introduzione all'episodio cervantino del *cautiverio*: quando Marcos, recuperata la sua moralità, s'imbarca per l'Italia al seguito del duca di Medina Sidonia, il racconto autobiografico si tinge dei colori del romanzo d'avventura fra minacce di navi corsare, furiose tempeste marine e fortunosi naufragi. Espinel anticipa in questo modo la digressione tipica del

romanzo greco-bizantino¹³ che caratterizzerà l'episodio della prigionia algerina di Marcos. Da qui che, anche nel caso delle peripezie per mare, non si tratti di meri motivi avventurosi disseminati qua e là per rinvigorire la diegesi principale, bensì di un vero e proprio cambio di atmosfera, di toni e di linguaggio che immerge il protagonista, e con lui il lettore, in un orizzonte narrativo totalmente nuovo. Qui Espinel dimostra grande padronanza tanto nell'uso di un lessico specifico come nella ricostruzione puntuale di situazioni che, tornando all'usuale gioco di concordanze fra realtà e finzione, suggeriscono il richiamo a esperienze passate vissute in prima persona¹⁴:

Il vento rinforzò così tanto che ci spezzò l'albero di mezzana, rompendo le vele e le sartie degli altri con una furia tale che in meno di dodici ore ci spinse fino alla città di Frigus, in Francia; a quel punto, però, se ne alzò un altro contrario, da prua, che, spingendoci indietro con la stessa velocità di prima, fu la nostra rovina. Il galeone era di quelli molto veloci e abbastanza robusti da non farci affondare e, proprio grazie alla sua resistenza, riuscimmo a barcamenarci con il solo trinchetto di prua (II, 7).

È a questo punto che Marcos, approdato fortunatamente nell'isoletta di Cabrera, all'estremo sud di Maiorca, viene catturato da un rinnegato valenzano e dalla sua banda di corsari: ha inizio così la sua avventura più esotica. Il racconto africano di Marcos si situa su di un piano diegetico secondario rispetto a quello principale: Espinel lo riferisce come se si trattasse di una lunga e complessa novella intercalata, di cui egli stesso è protagonista. Lo scioglimento di questo intreccio secondario avverrà solo nella terza parte dell'opera, con scambi di identità e una doppia agnizione, seguendo il motivo dell'equivoco, tipico di questo genere narrativo.

L'episodio della prigionia algerina – che ricorre in molti *relatos ficticios* del XVII secolo e che nel nostro caso evidenzia un ampio debito nei confronti della materia cervantina¹⁵ – presuppone un radicale cambio di scenario e di coordinate narrative: Espinel si appropria abilmente delle ambientazioni, dei personaggi, delle atmosfere proprie dei racconti di *cautivos*. Malgrado si tratti di un episodio apparentemente molto tangenziale

¹³ Sull'assimilazione della narrativa greca d'avventura nella letteratura spagnola del *Siglo de Oro*, si veda J. González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1966.

¹⁴ Cfr. Haley, *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, Autobiografía y Novela*, cit., p. 175.

¹⁵ Cfr. *ibid.*, p. 177 e ss.

rispetto all'argomento principale, sa trasformarlo in occasione privilegiata per mettere in pratica il motto oraziano che sottende l'intera sua opera, evitando di comprometterne ancora una volta l'unità di fondo. Mediante l'intrattenimento reso da un racconto di avventure, prigionie e riconoscimenti tardivi, istruisce i propri lettori in nome della giusta religione, snocciolando sapientemente la vicenda di un moro valenzano – il rinnegato – ‘malato’ di pietà cristiana e l'attrazione spirituale di due giovani musulmani, figli di quest'ultimo, la cui educazione, rigorosamente alla spagnola, è affidata allo stesso Marcos. La divagazione avventurosa che conosce il racconto della vita dello scudiero finisce dunque per assumere i tratti di un'autentica “novella esemplare”, come suggerisce Carrasco Urgoiti, poiché “in una simile condizione avversa il connubio fra abilità e virtù del protagonista conducono la fortuna dalla sua parte”¹⁶.

L'episodio algerino di Marcos si chiude in circostanze drammatiche e, nel pieno rispetto del canone narrativo bizantino d'avventura, con una scena di riconoscimento in cui il protagonista, scambiato per il suo padrone rinnegato e fatto prigioniero sull'imbarcazione del generale genovese Marcello Doria, è riconosciuto da un musicista e liberato. Si produce così, senza soluzione di continuità nella narrazione, la transizione fra la prigionia di Marcos e la tappa italiana del suo cammino esistenziale. Al cambio di scenario che presuppone l'approdo in Italia corrisponde, nel testo, un ritorno alla materia itinerante, mentre la narrazione si sposta di nuovo sul livello del diario di viaggio. Oggetto delle acute osservazioni, delle critiche o degli elogi dello scudiero-soldato sono, questa volta, alcune città del nord d'Italia. Da Genova ad Alessandria, da Alessandria a Torino, da Torino a Milano, la narrazione si traduce in un fluire di riferimenti a fatti reali, come le esequie di Anna d'Austria, di impressioni su popoli e luoghi visitati, spesso in contrapposizione alla Spagna, e di annotazioni circa disagi personali del protagonista, come la sofferenza fisica che gli procura la grande umidità di Milano:

Fu un piacere per me visitare una città grande, fertile e ricca come Milano che, sotto questo aspetto, credo non abbia uguali in Europa, per quanto, essendovi una grande umidità vuoi per quei quattro canali costruiti dall'uomo dai quali le giunge una grande quantità di approvvigionamenti, vuoi perché

¹⁶ Cfr. “Introducción” a V. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed., introducción y notas de M^a.S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972, pp. 46-47.

quella zona è umida di natura, io avevo in continuazione dei fortissimi mal di testa e, sebbene ne abbia sempre sofferto, in quella città mi venivano ancora più forti (III, 3).

Come era avvenuto per l'itinerario spagnolo, anche il resoconto del girovagare di Marcos in Italia non manca di avvalersi di divertenti incurSIONI in territorio picaresco. Tra queste l'episodio del suo arresto a Milano e la successiva, rocambolesca fuga, dopo aver gettato una speciale polverina negli occhi del carceriere, appassionato alchimista.

Ai fini di una ricomposizione della trama del testo, il momento più interessante del soggiorno italiano dello scudiero resta comunque l'incontro con il malinconico cavaliere lombardo Aurelio, che prelude all'inserimento di una nuova unità diegetica minore. Ricalcando l'esempio di Alemán e di Cervantes, Espinel ricorre, per la terza volta, all'interpolazione narrativa, avvalendosi di una tecnica assai complessa e varia, che ricorda soprattutto il modello chisciottesco: se nel caso delle prime due novelle intercalate (la prima, dei coniugi Sagredo e la seconda, della prigionia algerina), l'io narrante vi era coinvolto in prima persona, rispettivamente, con il ruolo di consigliere e di protagonista, qui Marcos si fa depositario del racconto pronunciato dal cavaliere, divenendo altresì testimone del tormento morale a cui egli sottopone la propria moglie, accusata di tradimento. Con l'evocazione della dolorosa vicenda di Aurelio tornano in scena evidenti motivi boccacciani come quello della sposa innocente o del cuore strappato¹⁷. Anche in questo caso, l'abilità di Espinel-narratore è tale da riuscire a ricondurre la vicenda in un'ottica di insegnamento morale: abbandonato il suo ruolo d'interlocutore muto, a un certo punto Marcos riacquista la sua veste di saggio consigliere favorendo la scoperta della verità e assicurando, ancora una volta, la coerenza tematica del suo racconto di vita, in cui l'episodio del cavaliere Aurelio si erge a nuova divagazione esemplare.

Come a voler ripetere, in una ponderata struttura narrativa speculare, il percorso di andata, anche nel resoconto del rientro in patria il protagonista incappa in una disavventura marittima che riporta la narrazione entro i confini della letteratura avventurosa. Anche in questo caso la traversia marina è foriera di una ripresa, nella narrazione, della materia bizantina, che ricomparirà verso il finale con il ritorno in scena del dottor Sa-

¹⁷ Cfr. *Decameron*, IV, 9, V, 9 e VII, 1.

greco, reduce dalle Indie. Al rientro di Marcos in Spagna, si riallacciano, infatti, due dei maggiori fili narrativi del testo: da un lato, si ha lo scioglimento dell'episodio algerino con l'inatteso incontro e il riconoscimento (il secondo dei due annunciati) dei due figli del rinnegato; dall'altro, la ricomparsa del dottor Sagredo come compagno di prigionia di Marcos nella tana di alcuni briganti. Riconosciuto dal protagonista, il medico racconterà al vecchio consigliere la sua infelice storia. La disavventura americana dei Sagredo si propaga per ben sei capitoli, andando a costituire l'ultima novella intercalata dell'opera che, per la sua estensione, assume i tratti di un'autentica *novela corta* di stampo bizantino. La sua struttura risponde, in effetti, a uno schema tipico di incontro-separazione-reincontro con agnizione finale, a cui si aggiungono numerosi ingredienti accessori, consueti in narrazioni di questo genere, quali resoconti di viaggi avventurosi con vicissitudini e difficoltà di ogni tipo (la sfortunata spedizione verso lo stretto di Magellano), sequestri di persona (donna Mergelina viene rapita dai mori davanti a Gibilterra), scambi di identità (la stessa Mergelina si traveste da paggio e scappa così alla morte) e così via. Non mancano, infine, spunti fantastici e favolosi (primo fra tutti l'incontro con il popolo dei giganti in America) che, oltre a corrispondere a una caratteristica del genere, infarcivano d'abitudine le cronache americane e tutta la letteratura sorta attorno alla scoperta dell'America¹⁸.

Questa dimensione avventurosa, in cui i due coniugi tornano con tutt'altra connotazione rispetto all'inizio, trasformati come sono in figure quasi eroiche ed esemplari a significare la loro crescita morale, si chiude felicemente con la loro inaspettata riunione. Da qui in poi il testo, che si riappropria della narrazione autobiografica e memorialistica, scivola velocemente verso la sua conclusione, senza che Espinel si preoccupi troppo di suggellarla con un ritorno alla situazione iniziale, con il vecchio scudiero ospite dell'asilo di Santa Catalina a Madrid. Se ne deduce, per dirla con Carrasco Urgoiti, "una certa precipitazione, oltre alla mancanza di un progetto preciso, nella redazione delle ultime pagine del libro"¹⁹. Al contrario, l'impianto narrativo del resto dell'opera, come abbiamo visto, pur

¹⁸ Cfr., a questo proposito, V. de Pedro, "La geografía fantástica de Vicente Espinel", in *América en las letras españolas del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1954, pp. 112-32. La presenza della narrativa bizantina nel tessuto narrativo del *Marcos* lascia presagire, come suggerisce Carrasco Urgoiti, una conoscenza da parte di Espinel del *Persiles* cervantino ("Introducción", cit., p. 49).

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

nella sua difformità e nell'ibridismo di generi e di piani narrativi, lascia presagire una certa pianificazione della materia narrata. Lo suggerisce, per esempio, la collocazione in posizione speculare delle due interpolazioni narrative aventi come protagonisti i coniugi Sagredo, poste a modo di cammei una all'inizio e l'altra alla fine dell'opera, oppure, come già accennato, l'altrettanto evidente specularità fra le due avventure marittime di Marcos, sia a livello di collocazione geografica entro l'itinerario percorso, sia a livello di funzione diegetica, giacché introducono entrambe, più o meno direttamente, uno sconfinamento del racconto nella materia bizantina, o, ancora, la posizione perfettamente centrale che il momento culminante dell'avventura esistenziale di Marcos – l'episodio del *cautiverio* – occupa all'interno delle sequenza.

Le *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* costituiscono dunque con certezza una creazione narrativa variopinta e multiforme, che si muove su un nebuloso territorio di frontiera in cui si intersecano elementi appartenenti a generi narrativi assai diversi fra loro. Ciononostante, Espinel ha saputo tessere abilmente la composita trama del suo romanzo sul filo della commistione fra il vissuto vero e quello inventato e in nome di un insegnamento morale comune, a cui si somma un'organizzazione tutt'altro che casuale della materia narrata. Il risultato è un amalgama perfetto di realtà e finzione, essere e apparire, divertire e istruire in cui l'elemento picaresco si riduce ora a una pallida cornice ora a un manipolo di episodi isolati, senza riuscire mai a imporsi, né ad esprimere una situazione di degrado alla Quevedo o di ipocrisia come è quella che sottende il *Lazarillo*. D'altronde, non si può neanche affermare che il confine labile fra episodi reali e fittizi possa autorizzare ad assimilare il *Marcos de Obregón*, come alcuni hanno fatto, a modelli moderni di romanzo, quali sono quelli di Unamuno o di Pirandello²⁰, perché fondato su una sperimentazione di tipologie narrative tradizionali.

4. *Lo stile di un buon conversatore*

Una riflessione sullo stile del *Marcos de Obregón* deve necessariamente tener conto del fondo di oralità che ne sorregge l'intero impianto narrati-

²⁰ A. Zamora Vicente, *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1962, p. 54.

vo²¹. Del resto, il romanzo di Espinel altro non è che la trasposizione scritta di un discorso orale che un locutore – Marcos – rivolge al suo interlocutore – l'eremita – in tono amichevole e confidenziale. Da questo dato di fatto, che occorre non perdere mai di vista, scaturisce la maggior parte delle caratteristiche stilistiche del romanzo, prima fra tutte il tono generale: pacato, sobrio, rilassato, come si confà alla situazione comunicativa che ci viene presentata. Espinel non si lascia mai andare a un eloquio particolarmente affettato o altisonante e, come lettori, si ha davvero l'impressione di assistere in silenzio a una conversazione intima fra vecchi conoscenti, anche se la funzione di interlocutore dell'eremita è ridotta al minimo per lasciare spazio alla libera *confidencia hablada* del protagonista. Da qui un fraseggio sciolto, spontaneo, potremmo dire naturale che, pure, solo raramente cede alla sciatteria: Espinel riesce a trovare il giusto equilibrio fra l'espressione scorrevole e immediata tipica dell'oralità e la ricchezza retorica e concettuale propria della sua formazione umanistica e del tempo in cui vive. Nel fluire liquido e disteso della sua narrazione non mancano, infatti, i giochi di concetto, le acutezze, le similitudini caratteristiche della prosa secentesca, solo che Espinel ne fa un impiego moderato, spargendole qua e là ad impreziosire il suo narrato, senza mai appesantirlo. Semmai, ad affaticare il flusso naturale dei ricordi del protagonista sono le parentesi moraleggianti che punteggiano il romanzo: incisi, talvolta di una certa estensione, che, d'altra parte, insistono nel creare l'illusione della lingua parlata. Tutto ciò ha un evidente riflesso anche sulla sintassi: più agile e lineare nelle ampie pagine narrative, più incespicante e con un andamento a spirale nei passi incidentali di natura moralistica. Ne consegue, nelle prime, un evidente predominio della paratassi con frequenti periodi brevi giustapposti e un ampio utilizzo del dialogo, così da imprimere al racconto il dinamismo e la teatralità che sono tipici del parlato. Nei secondi, invece, più indugianti nell'ipotassi, prevale uno stile accumulativo e un frequente ricorso alla concatenazione di periodi spesso molto lunghi e contorti, quasi a riprodurre la ricerca, nella mente di chi parla, di concetti o esempi da riportare per corroborare ora un punto di vista personale, ora un'assodata verità, ora una teoria in auge.

²¹ Sull'argomento, soprattutto in riferimento agli echi di *cuentecillos* della tradizione orale presenti nel *Marcos de Obregón*, si veda, di M^a.S. Carrasco Urgoiti, "Notas sobre oralidad y función del cuento tradicional en Vicente Espinel", in *Bulletin Hispanique*, XCII, 1990, pp. 125-40.

Viene da pensare che questo *usus scribendi* possa ricalcare la maniera di conversare del pacifico e colto Espinel, il cui buon nome doveva dipendere anche da certe sue doti nel dialogare, come suggerisce Carrasco Urgoiti nell'introduzione alla sua edizione dell'opera²². Un pensiero che sembra trovare riscontro in una lunga digressione dedicata, appunto, all'arte della conversazione che il maestro Espinel spalma lungo un'intera *Pausa* della prima parte (la diciannovesima, per la precisione). Qui Marcos, reduce dall'incontro con un estenuante chiacchierone, riflette sulle norme di cortesia indispensabili per intavolare un colloquio piacevole e rispettoso nei confronti di chi si ha di fronte:

Bisogna parlare quanto basta, rispondendo e dando modo di rispondere, tacendo al momento opportuno o aggiustandosi alla conversazione, se possibile, con acume e con grazia; oppure, quanto meno, con saggezza, moderazione e gravità, senza pensare che si debba dire sempre tutto (I, 19).

Il concetto esposto in questo breve frammento viene ripreso, fornendo maggiori argomentazioni, nella *Prima pausa* del *Secondo racconto*. Qui Espinel abbozza una tesi personale sull'arte del conversare, anticipando alcune moderne teorie sui principi di cooperazione e di cortesia che dovrebbero regolare ogni conversazione degna di questo nome²³; teorie che rimarcano, proprio alla stregua di Espinel, l'importanza dell'ascolto, della giusta alternanza fra parola e silenzio, di mostrarsi interessati agli argomenti proposti dall'interlocutore, di evitare di esaurire egoisticamente il tema affrontato, d'intervenire in maniera appropriata senza eccessive divagazioni e così via. E forse, è anche in questo aspetto che si riconosce la modernità dell'autore e della sua opera.

Ma, tornando allo stile del romanzo, non c'è solo da notare l'alternanza tra un fraseggio ritmico e scorrevole e un altro più prolisso e ripetitivo; a rendere palpabile il senso del parlato che caratterizza l'autobiografia di Marcos de Obregón è anche il ricorso a un linguaggio permeato di colloquialità, come attesta l'impiego o l'allusione, da parte del narratore e protagonista, a numerosi modi di dire, aneddoti, storielle,

²² "Introducción", cit., p. 49.

²³ Cfr. H.P. Grice, "Logic and Conversation", in P. Cole - J.L. Morgan, *Syntax and Semantics Vol. 3: Speech Acts*, New York, Academic Press, 1975; P. Brown - S.C. Levinson, *Politeness. Some Universals in Language Use*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; D. Bravo - E. Briz Gómez (eds.), *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, Barcelona, Ariel, 2004.

ma soprattutto proverbi derivanti dal folklore popolare. Una ricchissima tradizione orale verso la quale, d'altra parte, quasi tutti gli scrittori del *Siglo de Oro* – Cervantes in testa – contraggono un debito notevole, attingendovi materiale familiare a una comunità di lettori piuttosto ampia. Tuttavia, mentre aneddoti e *cuentecillos* si cristallizzano, all'epoca, come forme d'espressione rozze e pressoché esclusive del volgo, i proverbi acquistano una rinnovata dignità in quanto assiomi o espressioni condensate di verità, di antichi saperi o di una filosofia naturale, universale ed eterna²⁴ che, oltre a fortificare quel senso di immediatezza linguistica ricercato da Espinel, sembra calzare a pennello al proposito di *deleitar enseñando* che percorre trasversalmente tutto il romanzo. Il loro utilizzo frequente, eppure mai eccessivo, direi anzi ben centellinato all'interno del testo, fa pensare, ancora una volta, al modo in cui l'abile conversatore Espinel doveva farvi ricorso nei suoi piacevoli ragionamenti: un ricorso di certo molto misurato, che elevava i proverbi al rango di massime o di sentenze morali o di prudenza, perché, come dice Don Quijote a Sancho Panza, solo se citati a proposito i proverbi hanno un senso; in caso contrario, servono solo a rendere il discorso pesante e volgare²⁵ e non è questo il caso del nostro romanzo.

*

Un'ultima brevissima riflessione merita senz'altro il lessico del *Marcos de Obregón*, che risponde, a sua volta, all'uso controllato della lingua caratteristico di tutto il romanzo. Anche in questo caso Espinel rifugge dagli eccessi, evitando, da un lato, un inutile sfoggio di cultismi e, dall'altro, non caricando mai troppo il proprio racconto, pur ambientato spesso in contesti di marginalità sociale, di volgarismi desunti dal cosiddetto gergo *germanesco*. Il tutto all'insegna di uno stile uniforme, dunque, in cui il lessico colto e quello popolare si sovrappongono armonicamente, senza troppi sussulti in un senso o nell'altro. Questa politica espressiva del giusto mezzo, tuttavia, non pregiudica la qualità della lingua né tanto meno

²⁴ Sull'impiego colto dei proverbi nei Secoli d'Oro si veda A. Viñao, "Oralidad y escritura en el *Quijote*: ¿oposición o interacción?", in *Revista de Educación*, núm. extraordinario, 2004, p. 37; cfr. anche M. Joly, "Aspectos del refrán en Mateo Alemán y Cervantes", in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 20, 1971, pp. 95-106.

²⁵ *Quijote*, II, 43.

determina un impoverimento del lessico. Al contrario, a dispetto della sobrietà predominante, il *Marcos de Obregón* si fregia di un lessico variegato, ricco e preciso al punto tale da divenire, in alcuni casi, specialistico. Una simile accuratezza è senza dubbio il frutto della combinazione fra la cultura vasta e profonda che caratterizza la formazione umanistica dell'autore e la sua notevole esperienza di vita vissuta. Molti sono i settori linguistici in cui l'autore dà segno di possedere una padronanza lessicale esatta. Fra questi spicca, innanzitutto, quello musicale, di certo uno dei più familiari a Espinel, data la sua innata vocazione per quest'arte che praticava, come si è visto, con non poco successo (ricorrono termini quali “tono”, “armonie”, “soprano”, “tono medio”, “musica strumentale”, “musica da camera”, ecc.); rilevante è anche il ricorso al lessico della *marinería* (con espressioni tecniche come “fare i bordi” o “rinforzare le opere morte” e vocaboli più o meno specialistici quali “albero di mezzana”, “sartie”, “prua”, “poppa”, “trinchetto”, “coffa”, “focone”, “carena”, ecc.); assai frequente è anche l'utilizzo del lessico relativo al gioco delle carte (“primiera”, “passare la mano”, “puntare tutto”, “stare”, ecc.), ma anche della medicina, della scherma e della cucina, per citarne solo qualche altro.

6. *Sulla traduzione*

Il meticciamiento stilistico che caratterizza il *Marcos de Obregón*, col suo continuo alternarsi di passi fluidi e discorsivi, da una parte, e digressioni faticose e confuse, dall'altra, unito alla sovente settorialità del lessico, ne rendono assai complicata la resa in italiano. Consapevole di quanto fosse importante non tradire la specificità di un narrato fortemente intriso di oralità, ho puntato in primo luogo a riprodurre questo suo ibridismo, fatto di spontaneità e contorsione a un tempo, appunto, a imitazione del parlato. Ciononostante, in alcuni casi, mi sono vista costretta ad abdicare a questa sorta di voto: ai fini di una maggiore leggibilità, tenuto conto anche dei contenuti non sempre facili, talvolta si è reso necessario spezzare i periodi eccessivamente lunghi e concatenati che caratterizzano i numerosi incisi per offrire al lettore un testo più lieve e scorrevole. Per il resto ho cercato di rispettare sempre l'indole e l'intenzione del romanzo, pur senza dimenticare mai le aspettative e gli strumenti a disposizione del let-

tore attuale di un testo ormai lontano nel tempo. È con una punta di orgoglio, dunque, che presento questa prima traduzione integrale di un'opera che meritava davvero di essere letta e conosciuta anche in Italia, perché, pur cronologicamente inserita sullo scorcio della picaresca – e per questo in parte più libera dai vincoli di quel genere narrativo – ne costituisce forse l'ultimo più importante tassello.

La traduzione è stata condotta sul testo stabilito nell'edizione curata da María Soledad Carrasco Urgoiti (Madrid, Castalia, 1972) che, per la presenza di evidenti sviste tipografiche, ho confrontato e integrato sia con il testo fissato da Manuel Alvar y José Lara Garrido (*Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, Madrid, RAE, 1990) che con quello relativo alla recente edizione della collana *El Parnasillo*, Ediciones Simanca, 2004.

Federica Cappelli