

IN MARGINE AL *LAZARILLO DE TORMES*: LA FORMAZIONE DELL'ANTIEROE*

*Alla memoria di
Francisco Rico e Antonio Gargano*

Dedico questo intervento a due amici scomparsi entrambi nel mese di aprile di quest'anno; due amici che sono stati importantissimi studiosi, fra l'altro, del *Lazarillo de Tormes*, uno spagnolo e un italiano: Francisco Rico e Antonio Gargano.

Il *Lazarillo* è opera d'autore anonimo (anche se i critici fin dai primi tempi hanno cercato di individuarne la paternità, avanzando varie proposte, nessuna delle quali è tale da convincere tutti gli studiosi) ed è stato scritto in data imprecisata, ma comunque prima del 1554, anno nel quale sono apparse le quattro edizioni più antiche del testo (quelle di Alcalá,

* Questo contributo ha preso forma dall'intervento presentato al convegno-seminario per dottorandi *Il romanzo di formazione*, organizzato dalla Fondazione Natalino Sapegno a Morgex, 9-14 settembre 2024. Il titolo era, più precisamente: "La formazione dell'antieroe: picaresca e cervantina", ma qui ho eliminato la parte relativa al *Licenciado Vidriera* di Miguel de Cervantes e ho accorciato qua e là il testo, mantenendo il tono dell'originale. Nei Riferimenti bibliografici mi limito a indicare, del *Lazarillo*, le edizioni (e traduzioni italiane) da me usate, quelle di Rico e di Gargano, dotate di amplissime e aggiornate bibliografie, alle quali rimando. Il romanzo di formazione o *Bildungsroman*, nel senso stretto attribuitogli di solito dalla critica, nasce nella letteratura tedesca di fine Settecento, con il *Wilhelm Meister* di Goethe, pubblicato nel 1795-1796 (i francesisti retrocedono spesso alla *Princesse de Cleves* di Madame de La Fayette, del 1678), ma, in un senso più ampio o in ineludibili forme varianti, ha chiari antecedenti nei secoli anteriori (cf. *infra*). Per non sottrarmi all'obbligo di citare qualcuno dei titoli fondamentali sul tema, elencherò almeno i seguenti: Lukács 1986 (1920), Bachtin 1988 (1936-1938), Bertini *et alii* 1985, Moretti 1999 (1986), Chardin 2007. Per quanto riguarda in maniera specifica il *Lazarillo de Tormes*, ai testi citati nel corso del contributo, si dovrebbero aggiungere se non altro i seguenti: Molho 1972, Bataillon 1973, Taléns 1975, García de la Concha 1981, Lázaro Carreter 1983, Martino 1999 e Ruffinatto 2000.

Amberes [Anversa, Antwerp], Burgos e Medina del Campo), che verosimilmente risalgono a un archetipo (lo certificano alcuni errori comuni a tutte quante), il quale a sua volta deriva da un'*editio princeps* di alcuni anni prima. Qualche passaggio potrebbe far pensare che l'autore sia un moralista, ma non direi, come è parso a qualche studioso, che si tratti d'un seguace di Erasmo da Rotterdam. Da notare che le quattro edizioni differiscono non poco fra di loro, anche se di recente si registra una certa preferenza per quella di Medina del Campo, scoperta nel 1992. Ma essendo impossibile realizzare un'edizione critica con i soliti metodi ecdotici (neolachmanniani oppure basati sul *codex optimus*), gli editori ormai si risolvono a proporre un testo dove, lezione dopo lezione, valutano le varianti con le sole risorse del *iudicium* filologico.

Claudio Guillén (1988: 57), critico di grande finezza, definì il *Lazarillo de Tormes* un «*Bildungsroman* en germen». Possiamo essere d'accordo, anche se forse non tutto scorre come in un'opera narrativa che in epoca posteriore, e soprattutto in area germanica, sarà chiamata, appunto, “romanzo di formazione”. Forse al *Lazarillo* si addice di più l'etichetta di *Entwicklungsroman*, romanzo dello sviluppo, della crescita. In verità succede al romanzo di formazione quel che succede al romanzo in generale, del quale spesso si dice tutto e il contrario di tutto: il vero romanzo è quello moderno; no, anche i romanzi antichi sono veri romanzi; il primo romanzo moderno è il *Don Chisciotte* di Cervantes; no, il primo romanzo moderno è il *Lazarillo de Tormes*; il romanzo è morto; no, il romanzo gode di ottima salute. Quasi ognuno degli elementi che formano la struttura del *Lazarillo* ha un passato, a volte molto ben definito; è merito dell'autore del romanzo aver composto quella specifica struttura in quel determinato periodo storico e con precise intenzioni ideologiche.

Quanto all'antieroe, partiamo dal concetto classico di “eroe” o “eroina”, che è una persona, la quale compie imprese straordinarie, perché dotata di capacità molto superiori a quelle della media degli esseri umani. Tant'è che nel mito classico gli eroi spesso erano figli d'un uomo e d'una dea o d'una donna e un dio o quanto meno d'una ninfa. In epoca cristiana, evidentemente l'eroe ha natali solo umani e in campo religioso s'identifica piuttosto (anche se non in modo esclusivo) con il martire. Il termine resiste abbastanza bene con queste caratteristiche anche in epoca moderna e contemporanea, dove abbiamo, per fare solo un paio d'esempi, Giuseppe Garibaldi “eroe dei due mondi” o gli “eroi e le eroine della Resi-

stenza”. Ma, come succede a molte etichette letterarie, anche quella di eroe si sbiadisce alquanto nel corso dei secoli e l'eroe è spesso solamente il personaggio principale d'un racconto o d'un romanzo, a prescindere dal fatto che dia «prova di grande valore e coraggio affrontando gravi pericoli e compiendo azioni straordinarie» (*Dizionario Treccani*); anche qui, per fare un solo esempio, si parla degli “eroi di Kafka” (pensando a Gregorio Samsa o al protagonista del *Processo* o del *Castello*).

L'“antieroe” è, per il *Dizionario Treccani*, un «personaggio che, polemicamente o no, mostra qualità del tutto opposte a quelle considerate tipiche e tradizionali dell'eroe». Il modello antico è quello di Tersite, deforme e codardo, opposto agli altri eroi greci attendati sotto le mura di Troia; ma, a partire quanto meno dagli studi di Concetto Marchesi, Tersite diventa il difensore delle masse dei soldati, che vedevano la guerra come un'impresa condotta soltanto negli interessi degli aristocratici. Di norma, comunque, l'antieroe è privo di idealismo, nobiltà, bontà, morale, generosità, spirito di sacrificio ecc. Un tipico antieroe medievale è il conte Gano il traditore, nella *Chanson de Roland*. Ma questa osservazione pecca di qualche semplicismo, se si pensa a un antieroe come don Juan Tenorio del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, il primo Don Giovanni della storia del teatro, spergiuro, assassino, specialista nel disonorare soprattutto le donne, ma anche gli amici e la società. E tuttavia don Juan non manca di generosità, per es. quando, durante un naufragio, salva il suo lacchè, caricandoselo addosso e nuotando fino a riva, dove alla fine crolla, sfinito. Di norma gli antieroi sono antagonisti dell'eroe o, se non di una persona in particolare, lo sono nei confronti del genere eroico, ma esistono interi romanzi in cui l'antieroe, o il *villain*, è l'unico protagonista, non contrapponendosi a un altro personaggio importante che sia di tempra eroica. O addirittura esistono racconti in cui tutti i personaggi sono antieroi: pensate al romanzo (e al magnifico film trattone da John Huston), *Il tesoro della Sierra Madre*; ma anche qui, l'ossatura dell'opera narrativa dell'enigmatico scrittore, verosimilmente di origine tedesca, che si firmava B. Traven, risale quanto meno al racconto del Venditore d'indulgenze (*The Pardoner's Tale*) uno dei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer, presente anche nel film di Pasolini (tre amici, entrati in possesso d'un tesoro, s' avvelenano a vicenda per ché ognuno di loro vuole esserne l'unico possessore).

Mi pare importante notare, con Northrop Frye (*Anatomia della critica*, 2000), che esiste un immaginario “centro di gravità” letteraria che lenta-

mente scende dall'aristocratico feudale al democratico urbano, spostando l'attività artistica dal poema epico all'ironico. Ma in verità nella tradizione francese, sin dalla fine del XII secolo (o inizi del XIII) si scrivono testi parodici della *chanson de geste*, come per esempio *Audigier*, pesantemente scatologico e in qualche modo anticipatore di François Rabelais, e la tradizione italiana già nel Quattrocento produce poemi come il *Morgante* di Luigi Pulci; e così via.

Il passaggio da poema epico o cavalleresco a romanzo in prosa in realtà non è da attribuirsi all'epoca rinascimentale, perché i *romans* in versi del ciclo tristaniano e quelli arturiani di Chrétien de Troyes, fra i quali si trova il più importante romanzo di formazione medievale, il *Perceval*, subiscono delle *mises en prose*, cioè trasformazioni in testi prosastici, già nel XIII secolo e poi, in un rinnovato ambiente culturale, nel Quattrocento, che traduce in prosa anche le *chanson de geste*. E analoghi sviluppi conosce la tradizione spagnola.

Ma veniamo al *Lazarillo*. Occorre innanzi tutto notare, con Rico, che il titolo del romanzo e la divisione in sette capitoli, detti "trattati", risalgono con ogni verosimiglianza all'editore della perduta *princeps*. In particolare, il protagonista si chiama *Lázaro*, anche da bambino (con un'unica eccezione, dove il diminutivo *Lazarillo* consente un gioco di parole con *lacerado*, 'disgraziato') e il nome intero *Lázaro de Tormes* compare solo tre volte, una all'inizio (quando l'autore si presenta) e le altre due alla fine, quando ormai è adulto e ha un lavoro regolare.

Credo utile dare un breve riassunto del romanzo. L'opera è, in realtà, una lunga epistola che l'"autore" invia a un corrispondente anonimo (che chiama «Vuestra Merced»). La relazione-confessione sembra di fatto costituire una deposizione resa a un'autorità giudiziaria ecclesiastica, per giustificare alcuni aspetti della vita recente di *Lázaro* (come vedremo, il *ménage à trois* fra lui, la moglie e un arciprete di Toledo, del quale la sua consorte è cameriera e al contempo amante). Il racconto autobiografico, dall'infanzia al momento in cui scrive, permette al protagonista di ripassare tutta la sua vita e di spiegare la sua condizione.

Il romanzo racconta in prima persona la storia di *Lázaro*, un ragazzo di origini molto umili, nato a Tejares, borgo di Salamanca, nelle acque del fiume Tormes (in realtà in un mulino ad acqua). Alla morte del padre, un mugnaio disonesto, la madre del protagonista diventa l'amante di *Zaide*, un afrodiscendente, che dà a *Lazarillo* un fratellastro mulatto. Arrestato per furto anche *Zaide*, la madre

affida Lázaro a un cieco, che è il suo primo padrone, persona avida, astuta e spregevole, che lo sottopone a varie angherie, col pretesto d'insegnargli a cavarsela nelle difficoltà della vita. Dopo l'ingenuità iniziale, Lázaro sviluppa l'istinto di sopravvivenza e arriva a rivaleggiare in astuzia col padrone in diverse sequenze narrative.

2° padrone (cap. II): Lázaro va quindi a servire un chierico piú avaro di Arpagone, che lo fa morir di fame e al quale sottrae briciole di pane da una madia di legno in una lotta diuturna, che si conclude in modo sanguinoso, dopo di che il prete lo caccia via.

3° padrone (cap. III): Quindi entra al servizio di uno scudiero in rovina, il cui unico tesoro sono i ricordi della sua nobiltà e della sua dignità (il personaggio è anticipato dal poemetto dugentesco *Elena y María*). Lázaro simpatizza con lui, dato che il nuovo padrone, pur non avendo nulla da dargli (anzi, vivendo di quello che gli passa il servitore e che è il frutto dell'accattonaggio), per lo meno lo tratta bene. A un certo punto il patetico scudiero fugge dalla città per sottrarsi ai debiti e Lázaro resta di nuovo solo.

4° padrone (cap. IV): Lázaro va al servizio di un frate mercedario, amante della vita mondana, che passa molto poco tempo nel convento e che gli fa ridurre le scarpe in brandelli, a furia di seguirlo in giro per la città.

5° padrone (cap. V): Lázaro ora serve un *buldero*, ossia un venditore di bolle «della Santa Crociata», che è un imbroglione matricolato e attua una truffa in pubblico, alla quale il protagonista assiste come spettatore (di un caso simile, se non di questo, si ricorderà Mel Brooks in una sequenza del *Mistero delle dodici sedie*, del 1970, film tratto dal romanzo di Ilf e Petrov, 1928).

6° e 7° padrone (cap. VI): Dopo aver lavorato con un artigiano pittore di tamburelli, va al servizio d'un cappellano per vender acqua per le vie della città. Comincia qui la fase ascendente della vita di Lázaro, che con questo nuovo padrone vince finalmente la fame.

8° e 9° padrone (cap. VII): Dopo aver servito un bargello, grazie a Dio e al favore di amici e signori, ottiene quello che chiama un "oficio real" (un impiego reale, diremmo un impiego pubblico, ma, ambigualmente, anche 'degno di un re'): fare il banditore di vini nelle aste pubbliche, mestiere nel quale acquista notorietà e stima generale.

A questo punto l'arciprete della chiesa di San Salvador di Toledo gli procura il matrimonio con una sua serva (che è anche sua amante) e Lázaro si sposa, cornuto contento e sordo alle malelingue. Il processo di ascesa sociale è terminato con successo.

Il *Lazarillo de Tormes* nasce nella prima metà del Cinquecento, e, rispetto al panorama letterario basato su quello che si suole chiamare l'"idealismo narrativo", costituisce una novità senza precedenti e rompe l'orizzonte d'attesa dei lettori, instaurando un inedito tipo letterario, che avrà un grande successo, tanto in Spagna come nel resto d'Europa. Il testo entrerà

nell'Indice di libri proibiti, conoscerà un'edizione purgata e moltissime sequele, imitazioni e traduzioni in una gran quantità di lingue. Ho già suggerito che la maggior parte degli elementi strutturali del romanzo preesistono al *Lazarillo*: merito dell'autore è di averli saputo amalgamare in una creazione magistrale, tanto originale quanto fortunata. Diversamente dai libri di cavalleria e dalle *mises en prose* delle *chansons de geste* o dall'incipiente letteratura pastorale, il *Lazarillo* non solo non ha nulla d'inverosimile, ma si apre alla più umile realtà quotidiana. A differenza di cavalieri, guerrieri, nobili e pastori (ma dovremmo dire piuttosto nobili travestiti da pastori), il protagonista è un reietto e la sua vita è miserabile. Altri aspetti che la critica suole mettere in luce sono l'anonimato del testo e l'autobiografismo.

Orbene, nella produzione letteraria anteriore, come dicevo, questi elementi di per sé non mancano, magari in forme narrative diverse. Prendiamo ad esempio il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, *arcipreste* di Hita, scritto un po' prima del *Decameron*. Si tratta d'un capolavoro in versi, la cui struttura libera (Giorgio Chiarini, rifacendosi a Umberto Eco, ne parlava come di un'"opera aperta") ha come filo conduttore le avventure di un personaggio che a volte si chiama "io", introducendo quindi la tipica impostazione autobiografica, e a volte cambia nome. Queste avventure sono intercalate, in sintonia con modelli strutturali di tradizione semitica, da testi d'altro tipo: favole esopiche, racconti dal tipico sapore dei *fabliaux* francesi, parodie di tutta una serie di testi, spesso religiosi, come quella dell'adorazione della Croce o delle ore canoniche e così via. La tematica è non di rado di tenore erotico, il tono è quasi sempre scanzonato e irridente, l'intenzione, a seconda dei casi, ironica o satirica. Se non si può parlare del *Libro de buen amor* come d'un antecedente del *Lazarillo*, non si può escludere che qualche suggestione del libro di Juan Ruiz possa aver almeno lambito la penna dell'autore del primo romanzo picaresco; e se non possiamo considerare il *Libro de buen amor* un testo "realistico" vero e proprio, quanto meno non al livello del *Lazarillo* (ci tornerò in seguito), non mancano elementi che ritraggono la realtà dei fatti della vita, quasi sempre virata in negativo. Un realismo ancor maggiore (pure da un punto di vista linguistico) si ha poi, nel Quattrocento, con il *Corbacho o Reprobación del amor mundano*, di Alfonso Martínez de Toledo, *arcipreste* anche lui, ma di Talavera. Il titolo rende omaggio al *Corbaccio* di Giovanni Boccaccio, ma il testo non ha in pratica nulla a che vedere con quello: è un'invettiva

contro l'amore carnale e la lussuria, intrisa di misoginia, scritta in modo raffinato, con uno stile oltremodo vivo, che fa tesoro del linguaggio colloquiale e popolare.

Per quanto riguarda l'anonimato, è noto come si tratti d'una condizione molto comune nella letteratura medievale, specie in alcuni generi: chi conosce, per rimanere in ambito spagnolo, l'autore del *Cantar de Mioçid*, dei *Siete infantes de Lara*, della *Representación de los reyes magos*, o gli autori dei *romances antiguos* e così via? Certo, in epoca rinascimentale le cose vanno diversamente, ma spesso la domanda "chi ha scritto la tal opera?" è destinata a rimanere senza risposta. Basterebbe pensare all'anonimato di due delle tre diverse redazioni dell'*Abencerraje*, la novella che inizia il genere moresco negli anni Cinquanta circa del XVI secolo. Se di una di quelle varianti, peraltro quella artisticamente migliore, conosciamo il nome dell'autore, Antonio de Villegas, delle altre due, malgrado i generosi sforzi di alcuni studiosi, non possiamo predicare con certezza la paternità. Quindi il Cinquecento si rivela, una volta di più, un secolo molto complesso, nel quale il rivoluzionario Rinascimento fa i conti e scende a compromessi con quello stesso passato medievale che pensa d'aver superato.

Per quanto riguarda l'autobiografismo, potremmo dire in sintesi che quello medievale aveva tre manifestazioni:

- l'autobiografismo immaginario/simbolico, come quello del *Roman de la Rose* e dei testi allegorici;
- l'autobiografismo reale: quello di Abelardo, di Alfonso X o di Rutebeuf;
- l'autobiografismo che potremo definire "misto", come quello di Dante o quello del già citato Juan Ruiz.

Gargano rammenta in modo molto opportuno l'opinione di Dante riguardo l'autobiografismo, presentata nel *Convivio* I 2, 13-15: per lui «parlare alcuno di sé medesimo pare non licito», a meno che non si faccia per qualche «necessaria cagione»; e due, in fondo sono queste cagioni: «l'una è quando senza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare» (cioè evitare) e l'altra è «quando, per ragionare di sé, grandissima utilitate ne segue altrui per via di dottrina». L'esempio invocato nel primo caso è quello di Severino Boezio, che si difese dalle accuse infamanti nella *Consolatio philosophiae*, nel secondo caso è quello di Agostino, che, nelle *Confessioni*, offrì al lettore il «processo de la sua vita» con carattere di esemplarità. Ovviamente Dante giustifica sé stesso, che, quando scrive il *Con-*

vivio, ha già cominciato a porre mano alla *Commedia* (tant'è che il trattato resta interrotto per un'urgenza maggiore) o comunque ha ben chiaro quello che vuol fare col poema in terzine italiane: difendere sé stesso e il suo operato, offrire a tutti i lettori un'opera dottrinale fondamentale. Non sono questi gli unici scopi: Guglielmo Gorni diceva che Dante aveva scritto la *Commedia* per due motivi fondamentali: mantenere la promessa fatta a Beatrice alla fine della *Vita nuova* e incontrare Ulisse. In questo secondo caso, in effetti, Dante proietta sull'eroe greco, il cui profilo e il cui destino è riscritto dalla sua penna, il *suo* profilo e il *suo* destino, in una sorta di autobiografismo strumentale che consiste nel sopprimere l'Ulisse che è in lui per poter rinascere a nuova vita. Ma Dante voleva anche misurarsi con l'epica classica e persino con la Bibbia, come dimostra il caso del XXVIII canto del Paradiso; voleva in sostanza essere il nuovo Omero (o il nuovo Virgilio) e il nuovo *scriptor* biblico, nella triplice manifestazione di scrittore di storia, di teologia e profeta.

L'autobiografismo del *Lazarillo* non è evidentemente reale: l'autore non è un Henri Charrière, galeotto nella Guyana francese, che, scrivendo *Papillon*, racconta le sue tragiche vicende (alcune, a quanto pare, inventate o mutate dall'esperienza di altri detenuti). Dell'autobiografismo di Sant'Agostino e di Boezio, ritiene però qualcosa, direi il meccanismo della confessione. Ora, a parte il fatto che la *Consolatio* nel Medioevo era considerata anche come una sorta di libro epico, il che potrebbe conferire un carattere peculiare al *Lazarillo de Tormes*, quasi di breve epopea alla rovescia, bisogna notare che pure *L'asino d'oro* di Apuleio è un racconto autobiografico. Apuleio e Luciano sono due autori molto presenti nella letteratura del Cinquecento, letti, tradotti e imitati. E quindi ha perfettamente ragione Francisco Rico (2019) quando nota che, con la rinascita di quei due grandi artisti dell'antichità, la letteratura spagnola conobbe una finzione in prosa che, prendendo a modello le [loro] opere, «congiunse assai fecondamente imitazione classica ed esplorazione dei costumi contemporanei». Va però aggiunto che il richiamo a Luciano è determinante, in quanto le opere dell'autore tardo-antico si iscrivono in una produzione di tipo "cinico", in sintonia con la "parodia", che, come vedremo, è una delle chiavi di lettura più importanti del primo romanzo picaresco. Peraltro spesso, e non solo in letteratura, la confessione si rivela una suprema menzogna: basterebbe pensare a quella di ser Ciappelletto nella prima novella del *Decameron*, che tutti rammenteranno. La confessione di Lázaro è in sostanza una

menzogna, nel senso che vuole accreditare il suo comportamento come legittimo agli occhi di quella «Vuestra Merced» che dovrebbe giudicarlo, ma lo fa in modo ben diverso da quello di Ciappelletto, il quale, benché sia «il piggior uomo che mai esistesse», si fa passare per un sant'uomo. Lázaro, invece, a parte l'ipocrito finale, con la difesa della moglie adultera, mette in risalto le caratteristiche deteriori, non solo di sé stesso, ma d'un'intera società, della quale descrive la più umile realtà quotidiana.

Il *Lazarillo* è l'epopea della fame, tema che conoscerà un altro capolavoro nel romanzo del premio Nobel norvegese Knut Hamsun, intitolato proprio *Fame* (1900); questo racconto è, ovviamente, molto diverso, ma condivide con il *Lazarillo* il fatto che il protagonista ha non solo fame di cibo, ma anche fame di vita (e, aggiungerei, di vita letteraria). Il *Lazarillo* fonda il genere picaresco, ma differisce dagli epigoni per varie ragioni. Qui ci limiteremo al fatto che esso descrive l'infanzia e l'adolescenza (dagli otto-nove anni alla prima età adulta, vd. Gómez Yebra 1988) d'un personaggio ai margini della società, che fa di tutto per sollevarsi da una situazione di sofferenza e di pura fame e che ottiene questo grande risultato a condizione di rinunciare all'onore, cosa peraltro che non preoccupa minimamente il protagonista, ma forse dovrebbe preoccupare il lettore dell'epoca o quanto meno porgli delle domande in proposito.

Ho detto poc'anzi che il Medioevo aveva già prodotto, con il *Perceval*, una vicenda squisitamente di formazione, che si palesa ancor meglio nella forma antico alto-tedesca del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. Diamo un'occhiata al sunto ai minimi termini dei primi tre libri (il poema ne conta sedici), che si rivelano molto interessanti.

Dopo la morte del padre, la madre di Parsifal, temendo che il figlio diventi cavaliere e patisca le sciagure del genitore, lo alleva in solitudine in una foresta, senza neppure comunicargli il suo nome, così da farlo crescere lontano dai pericoli delle armi. Ma a causa dell'incontro con quattro cavalieri che indossano splendide armature, il giovane si appassiona all'avventura, si reca alla corte di re Artú, dove viene investito cavaliere. Parsifal viene iniziato all'educazione cortese e cavalleresca, mentre la madre lo veste con gli abiti tipici dei pazzi, sperando che il figlio venga respinto dalla società e torni da lei. Parsifal invece inizia la sua vicenda umana piena di momenti difficili, di errori, di pentimenti e così via.

Sicuramente si saranno colti alcuni mitologemi ben noti: soprattutto l'analogia con la storia di Achille, protetto dalla madre Teti, che cede al fascino

delle armi presentategli da Ulisse e Diomede, episodio raccontato da Stazio nell'*Achilleide*, al quale fa riferimento Dante nel XXVI canto dell'*Inferno*; o l'educazione in un luogo solitario, che richiama la storia di *Barlaam e Josaphat*, ripresa, fra mille altri, da Calderón de la Barca nella *Vida es sueño*.

Orbene, Lázaro sembra (ed è) la parodia di questi personaggi, ed è anche la parodia dei protagonisti dei libri di cavalleria. Amadigi di Gaula, appena nato, è abbandonato su una barca in Inghilterra; Palmerino de Oliva, in una cesta appesa a un albero su un monte e così via. E inoltre il nome *Lázaro de Tormes*, che si attribuisce da sé, è il risultato di una nobilitazione, perché imita l'onomastica non infrequente dei libri di cavalleria, nella quale il nome del protagonista è accompagnato da un luogo di provenienza, come sarà anche *Don Quijote de la Mancha*: si pensi, oltre ad *Amadís de Gaula*, ad *Amadís de Grecia*, a *Palmerin de Inghilterra* e via di seguito. L'associazione al nome del fiume (*Lázaro de Tormes* e non *Lázaro *de Tejares* o **de Salamanca*, città bagnata dal Tormes) rimanda a un intervento quasi miracoloso come, ad esempio, il riscatto di Mosé dalle acque nel libro biblico dell'*Esodo* (e lo stesso nome evoca il Lazzaro evangelico, resuscitato da Gesù, come mi ricorda Matteo Milani).

Quanto al personaggio del ragazzo che, nel tempo, è servo di più padroni e alla sua storia, che è anche una vicenda *on the road*, Gargano richiama giustamente i racconti di Cíngar e Falqueto, intercalati nel *Baldo* (Sevilla 1542), adattamento del *Baldus* di Folengo, dove compaiono entrambi gli elementi. E il personaggio del giovane che guida un cieco (ripreso da Giovanni Arpino nel romanzo *Il buio e il miele*, del 1969, a sua volta fonte di un paio di buoni film: *Profumo di donna*, di Dino Risi, 1969, con il remake americano *Scent of a woman*, di Martin Brest, 1992; a livello figurativo possiamo ricordare il quadro *Viejo ciego con niño*, del periodo "blu" di Picasso, 1903) era già presente nella letteratura medievale. Basti pensare alla farsa *Le garçon et l'aveugle*, testo del XIII secolo, dove il cieco è un personaggio comico e pieno di vizî.

Per quanto riguarda l'autobiografia, rammentiamo, con Gargano, che per Paul Oskar Kristeller essa è la massima espressione dell'individualismo rinascimentale, anche se abbiamo già accennato a varî casi di autobiografie medievali. Ma piú interessante è aggiungere, con Rico, che il *Lazarillo* è costruito sul punto di vista dell'autore. Non si tratta di un'osservazione puramente formale, perché è chiaro che ogni confessione (e ogni racconto-confessione) è fatta secondo la prospettiva del narratore. Rico parla

di punto di vista dell'autore, non del narratore, e si richiama alle idee di Erwin Panofsky, studioso, fra l'altro, della prospettiva nelle arti, per il quale la scoperta rinascimentale della costruzione prospettica è un'"obiettivazione della soggettività". Questa, per Gargano (2017: 21), «è anche il processo che presiede alla genesi del nostro romanzo, nel quale la formazione di una persona come soggetto individuale si concretizza nel racconto di una vita condotta con la massima fedeltà alla realtà obiettiva, come veridica testimonianza del "mondo empirico"». Sono d'accordo con questa interpretazione anche se, una volta di più, non direi che il punto di vista sia un'invenzione del Rinascimento, come invece lo è la riscoperta della prospettiva, per quanto le cose paiano andare di pari passo. Il punto di vista, per esempio, è elemento strutturale già ben presente in Dante e in Boccaccio. Si pensi anche solo alla quantità di punti di vista messi in gioco nel canto di Ulisse, il XXVI dell'*Inferno*: il racconto dell'ultimo viaggio e del "folle volo" è una confessione resa dall'eroe greco a Virgilio e a Dante, ed è condotta, direi in metafora, con la mano ferma sul timone del proprio sguardo: «Quando *mi dipartí* da Circe ecc.» sono le parole iniziali del racconto, che inizia in prima persona, perché, pur navigando insieme con pochi compagni, è lui che prende la decisione di allontanarsi dalla maga che l'aveva sedotto. Così continua con la focalizzazione nella prima persona singolare (per es. «misi *me* per l'alto mare aperto», «L'un lito e l'altro *vidi* infin la Spagna» ecc.), che passa alla quarta (o prima plurale) solo in certe occasioni: «Io e ' compagni *eravam* vecchi e tardi», «dei remi *facemmo* ali al folle volo» ecc. Ma il massimo dell'effetto artistico dello sguardo Dante l'ottiene alla fine del canto, quando descrive l'inabissamento della nave in un gioco prospettico straordinario, con la poppa dell'imbarcazione che si alza, la prua che si abbassa, il mare che si richiude e che pare osservato dal basso dal naufrago e dall'alto dall'unico spettatore possibile, cioè da Dio. O si pensi a una novella come quella di Lisabetta da Messina nel *Decameron*, dove il punto di vista, anche qui alternato, è quello della fanciulla e dei suoi fratelli; e il fuoco (inteso in senso ottico) del racconto sta negli occhi di Lisabetta, che ricostruiscono, attraverso il sogno, il crimine dei fratelli e l'origine della sua infelicità e vedono il capo dell'amato al di sotto della terra che lo ricopre nel vaso di basilico.

Quello che distingue il punto di vista e la prospettiva di un racconto come il *Lazarillo* è l'assunzione della realtà nei suoi elementi più obiettivi e, a volte, più sordidi, anche se non mancano parti della storia che derivano

da fonti precise e se in altre sezioni, come gli episodi del prete o dello scudiero, ma forse in tutti quanti, l'autore non si limita a rendere «con la massima fedeltà la realtà obiettiva», ma la crea secondo un suo disegno artistico, che sconfinava nel grottesco e nel caricaturale, dove la prospettiva è, se mai, sempre per adoperare parole di Panofsky (2010 [1955 e 1957, trad. ital. 1962]), una «forma simbolica», per cui «un particolare contenuto spirituale viene connesso a un concreto segno visibile e intimamente identificato con questo» (traggo le citazioni dal libro di Gargano, 2017). Come sempre, elementi obiettivi e sordidi non mancano nella letteratura anteriore: basti rammentare alcuni *fabliaux*, alcuni testi osceni dei trovatori occitani, alcune parodie delle *chansons de geste*, come il citato *Audigier*, alcuni testi come il *Baldus* ecc. E tutti ci ricordiamo della precisione obiettiva con la quale Boccaccio descrive la Napoli di Andreuccio, coi suoi vicoli fetenti, i necessari (ossia quello che oggi chiameremmo i cessi) in strutture a ponte fra le case eccetera. In un certo senso forse potremmo dire che è proprio la fusione di realismo e di punto di vista quella che crea una novità in campo letterario. Non il solo realismo, non il solo punto di vista, ma la loro compresenza in una narrazione che, nel vedere le cose con occhio limpido e penetrante, crea quel mondo in cui si muovono il protagonista-narratore e i personaggi con i quali entra in contatto.

Il realismo del *Lazarillo* è stato a volte messo in dubbio, ma, secondo me, non esistendo un realismo assoluto, che non è dato neppure dalla fotografia, si tratta di discorsi piuttosto oziosi. Il *Lazarillo* è certamente un racconto realista, a volte con qualche esasperazione, ma sempre (come ho appena detto) con uno sguardo penetrante che attraversa la psicologia dei personaggi e li mette in azione in uno sfondo sociale descritto in un modo che possiamo giudicare molto aderente alla realtà, malgrado alcuni eccessi, che però non giungono mai alle deformazioni arcimboldeche d'un Quevedo barocco. Probabilmente ha ragione Francisco Rico (2001: 27), quando scrive che «per la prima volta nella storia europea del racconto in prosa ci troviamo di fronte a un permanente sforzo di immaginare dal di dentro alcuni individui di infima condizione», oserei dire anticipando la pittura secentesca d'un Velázquez e d'un Murillo. Il racconto picaresco (*ibi*: 137) metteva così

fra parentesi un dogma capitale della teoria letteraria a quei tempi comunemente accettata: il principio secondo cui il carattere dei perso-

naggi era determinato *a priori* dal luogo che per sorte avevano dovuto occupare nella gerarchia sociale e il destino dei plebei era la caricatura ridicola, dato che, come ripetevano i precettisti dell'epoca [...] “la gente di bassa estrazione genera il riso”.

Mi pare incontrovertibile il fatto che il racconto autobiografico anteriore al *Lazarillo* sia sempre riferito a persone di alta condizione (però Rutebeuf... e François Villon...; entrambi in realtà sono grandissimi autori e persone di cultura), mentre qui il protagonista è un *pícaro*. Lázaro scrive la storia della sua vita quando è più o meno ventenne e ha ricevuto, non si sa bene come, un insegnamento almeno grammaticale, perché la vera formazione del *pícaro* è quella che viene, come si suol dire, dalla “scuola della strada”. Qui però autore e narratore interno vengono evidentemente a coincidere, creando un minimo di frizione, che tuttavia, grazie all'ironia del racconto, non solo non disturba, ma crea soluzioni di grande efficacia narrativa. In effetti tanto il Prologo quanto tutto il testo sono zeppi di citazioni classiche, improbabili nella cultura d'un emarginato o d'un banditore di vino, qual è Lázaro nel momento in cui detta la sua autobiografia: l'autore si richiama a Ovidio, Orazio, Plinio, Persio, Virgilio, Gregorio Magno ecc.; cita la Bibbia a più riprese, un paio di *romances*, il poeta Macías e forse accenna al mito di Astrea.

Per quanto riguarda la seconda affermazione di Rico, che la fisionomia dei personaggi era, prima del *Lazarillo de Tormes*, vincolata al loro cetto sociale e che i più modesti erano fatalmente caratteri comici, possiamo chiosare che, se pensiamo ai reietti, agl'incolti e analfabeti, ai miserabili emarginati, può darsi che, prima della picaresca, non si trovi un tipo del genere che non sia comico, ammesso che sia facile trovare personaggi così *Lumpen*, così straccioni, che abbiano un qualche ruolo in un racconto, che non sia di puro sfondo, di puro elemento di massa. Ma anche lí, alcuni passaggi dei romanzi di Chrétien de Troyes ci presentano delle persone che vivono drammaticamente ai margini della società, come mostra uno studio di Carla Cremonesi, *Spunti di realismo sociale nella poesia di Chrétien de Troyes*, del 1966, con esempi tratti soprattutto dall'*Yvain*. Salendo uno o due gradini nella scala sociale, troviamo personaggi che, pur di modesta condizione, vengono esaltati per la nobiltà del cuore, che non coincide con quella della nascita (basterebbe il rimando a Dante e a Boccaccio). Nel *Lazarillo*, che si rivela del tutto estraneo al tema dell'amore, si arriva

a riconoscere una certa epicità all'emarginato; se volete, qualcosa che si può apprezzare anche nei romanzi di Pasolini, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959) e in un film come *Accattone* (1961). Una delle differenze più importanti fra questi testi e il *Lazarillo de Tormes* è che, in effetti, questo è un romanzo fondamentalmente comico, pur con alcune venature che comiche non sono. Il primo romanzo picaresco, in effetti, è uno di quei libri che non saprei come definire, che sono sicuramente scritti per adulti, ma che diventano anche libri per bambini: una cosa del genere è successa ai *Viaggi di Gulliver* di Swift e anche al *Pinocchio* di Collodi e a molti altri libri che formano le collane di narrativa per l'infanzia. E, in ambito italiano, il *Lazarillo* è stato anche l'oggetto d'una miniserie televisiva tra fine 1968 e inizio 1969 (allora si chiamavano "romanzi sceneggiati"), espressamente rivolta al pubblico molto giovane, in quanto posta all'interno della famosa rubrica "La TV dei ragazzi": quattro puntate dirette da Andrea Camilleri (quando lavorava nella RAI) su un testo in realtà totalmente rifatto, più che "liberamente adattato", da Claudio Novelli.

La comicità, comunque, non è l'unico scopo del racconto o l'unica chiave di lettura. Il *Lazarillo* sembra quasi una "novela ejemplar" cervantina *ante litteram*, nel senso che l'esemplarità è assai diversa da quella tradizionale: è ben vero che nella definizione medievale di *exemplum* si dice che esso è *quod imitemur aut vitemus*, cioè qualcosa da imitare o da evitare. Ma il *Lazarillo* ci narra l'ascesa sociale di un emarginato, che si forma, come abbiamo detto, nella scuola della strada. In romanzi picareschi posteriori, invece, alcuni *pícaros* andranno a scuola e persino all'università. Il problema è di vedere dove porta questa ascesa sociale. Certamente Lázaro esce dalla marginalità e acquista un posto nella società spagnola: il suo scopo, come è stato messo in luce da molto tempo, è quello di *medrar* (da *mejorar*, denominale da *mejor*, a sua volta dalla base latina MELIORE), cioè di migliorare la sua posizione, una finalità eminentemente sociale, il mezzo per uscire dalla fame e dalla miseria e avere assicurati il pranzo e la cena nonché la stabilità lavorativa, anche se questo risultato sarà ottenuto, alla fine del romanzo, grazie alla rinuncia all'onore, dato che Lázaro si sposa consapevolmente con una donna che gli fa e gli farà le corna. Il mio maestro, Alberto del Monte, autore di un fondamentale *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo* (1957 e 1971), chiamava questo passaggio finale *encomium cornuum*.

Gargano (2017: 37) fa notare che a un certo punto, durante il primo capitolo, che descrive le disavventure con il cieco, Lázaro interrompe la

narrazione per dire: «Mi fa piacere raccontare a Vossignoria queste bambinate per mostrare quanta virtù ci sia nel sapersi gli uomini elevare, essendo di bassa condizione, e nel lasciarsi cadere, essendo nati in alto, quanto vizio». Dice ancora Gargano (*ibi*: 38):

il caso esemplare che Lázaro intende paradossalmente proporre all'altrui ammirazione e imitazione, e che ironicamente pretende di testimoniare col racconto della sua vita, consiste nel presentare se stesso come un campione di *homo novus* e la sua vicenda come un autentico modello di ascesa sociale; ovvero, con riferimento alla triade di valori che improntò di sé la cultura umanistico-rinascimentale, nel prospettare i fatti della sua vita come un ammirevole episodio di esercizio della virtù da parte di chi, opponendosi alla fortuna che lo ha condannato a una nascita infame, è riuscito a conquistare la *honra*, nel doppio significato di onore e di gloria.

Pare evidente che la chiave di volta di tutta la vicenda sia la parodia dei valori ideali su cui si reggeva l'ideologia dominante. I tre termini, *virtud*, *fortuna* e *honra* in effetti non sono univoci, almeno nelle lingue romanze. La virtù può essere un concetto intriso di valori classici o cristiani: la *virtus* dell'Ulisse dantesco («Fatti non foste a viver come bruti, / ma a perseguir virtute e canoscenza») non è evidentemente sovrapponibile alla *virtus* cristiana, pur potendone condividere alcuni tratti, e uno degli scopi della presenza del personaggio mitologico nella *Commedia* è appunto quello di opporre le due virtù e di decretare la superiorità di quella cristiana. A parte che, sempre nel Medioevo, la parola *virtú* indica anche caratteristiche particolari possedute per esempio dalle pietre (descritte nei lapidari) o dagli animali (celebrate dai bestiari) e così via. Quindi ci sarebbe per lo meno da chiedersi a quale tipo di virtù Lázaro intenda riferirsi. La Fortuna non è più, cristianamente, l'ancella della Provvidenza, ma è una divinità capricciosa, però è anche la vicenda personale che ognuno si costruisce con la sua volontà. L'onore è il sentimento che dà forma a uno spirito nobile, appunto virtuoso, ma è anche la reputazione, la fama, positiva o negativa, che uno possiede, meritatamente o immeritatamente.

Alla fine, la trama del *Lazarillo* verte su una terna di valori: *provecho*, *medrar*, *honra*, cioè il profitto (il *particolare* con termine guicciardiniano che vedremo tra un momento), l'ascesa sociale e la reputazione. È vero che i valori contraddetti o rovesciati sono quelli della società dominante, ma

quello che si ricava dalla storia è piuttosto l'impossibilità di accedere a un reale sistema di valori, di compiere una vera scalata sociale, che qualcosa, nel meccanismo della società, rende impossibile. In sostanza, è la descrizione d'una società immobile, nella quale l'ascensore sociale funziona solo per scendere (si veda il caso dello scudiero), non per salire. È come un mondo separato, dove effettivamente per *medrar* e ottenere *provecho*, occorre ribaltare il concetto di *honra*; ma questa sembra una vita priva della speranza di poter aspirare a una condizione più giusta, più umana e più elevata. Tutto ciò dipende fondamentalmente da un difetto del sistema di valori della stessa *élite* sociale. In questo senso la critica alla società da parte dell'autore del *Lazarillo* è la più radicale.

Non credo sia mai stato detto, ma non posso esserne sicuro, tenuto conto del *mare magnum* della bibliografia sul *Lazarillo de Tormes*, ma pare quasi che l'Anonimo autore esaspera, e di conseguenza trasformi in parodia, una forma di pensiero affine, e forse ispirata, a quella di Francesco Guicciardini, morto nel 1540 e per un certo tempo ambasciatore della Repubblica Fiorentina in Spagna. Mi riferisco ai *Ricordi* del grande toscano e ai due concetti-chiave di "discrezione" e di "particolare".

La discrezione è la capacità di saper distinguere, considerando fatti e cose per quel che sono, separando i buoni dai cattivi, gli utili dai dannosi. A differenza della Virtù di Machiavelli, ha una portata più privata e personale, e si collega a un altro caposaldo del pensiero di Guicciardini, cioè la negazione dell'esistenza di regole generali alle quali conformare il comportamento o in base alle quali interpretare e classificare la realtà. In sostanza per Guicciardini è impossibile ridurre la molteplicità e la varietà delle forme dell'esistenza. E la variante del *Lazarillo* conduce di fatto a un'assenza di valori condivisi o alla burla di quelli (come l'*honra* dello scudiero) che portano a risultati socialmente difficili o impossibili da sostenere.

L'altro *pivot* del pensiero del politico fiorentino è il particolare, qualcosa che l'individuo deve porsi come obiettivo. Il *particolare* non è necessariamente grezzo e meschino, ma certo non combacia con i nobili ideali della tradizione elevata. Comunque, riassume l'interesse materiale ed economico, ma anche quello dell'onorabilità dell'individuo e della sua famiglia. E, anzi, proprio perseguendo il proprio *particolare*, si è utili alla società nel suo complesso. Anche qui, mi par di scorgere una probabile filiazione comica dal pensiero di Guicciardini al pensiero di Lázaro. Tracce precoci

di queste posizioni filosofiche in verità si possono forse rastrellare anche in alcuni autori medievali (per es. in Juan Manuel), ma sarà soprattutto il pensiero inglese, nei secoli successivi, a farle proprie, indirizzandole verso l'utilitarismo (Bentham, Stuart Mill ecc.). Lázaro, in definitiva, lotta per il suo *provecho*, che è una variante esasperata del concetto di *utile* (elaborato già nell'antichità classica), perché piú affine al *particolare* guicciardiniano.

Resta ovviamente il dilemma sul reale compimento dell'ascesa sociale di Lázaro: Rico, dopo aver oscillato tra una risposta positiva e una negativa alla fine propende giudiziosamente (e Gargano è d'accordo) per una soluzione relativistica e soggettiva.

L'iter formativo di Lázaro si sviluppa in sette episodi molto diversi fra di loro, per ampiezza e per qualche disomogeneità di vario tipo: il 1° ricopre un quarto dell'opera, il 2° un 22%, il 3° un 33%, mentre gli ultimi quattro, messi insieme, ammontano al 20%. Un paio di capitoli non superano la mezza pagina o la pagina. Alcuni studiosi ritengono alcune parti poco coerenti, in particolare il capitolo 5, del venditore di bolle, di probabile discendenza dalla novellistica italiana (forse Masuccio Salernitano), ma che manifesta pure decise affinità con altre possibili fonti, magari comuni al novelliere campano. In effetti tra i primi tre episodi e gli ultimi quattro sembra che cambi qualcosa: nel 5°, in particolare, si nota la quasi totale assenza di Lázaro, negli altri o l'eccessiva brevità, che in quei casi è controproducente, o, nell'ultimo episodio, un collegamento che si percepisce voluto, ma solo parzialmente riuscito coi primi tre (a parte quanto detto qui *in fine*). In verità oggi si tende a pensare che il *Lazarillo* manifesti uno sviluppo coerente e un carattere unitario della narrazione. Il primo a sostenerlo fu probabilmente uno studioso anglosassone, nel 1927, F. Courtney Tarr, in un articolo intitolato *Literary and Artistic Unity in the Lazarillo de Tormes*. E Antonio Gargano è uno dei maggiori sostenitori di come la struttura del *Lazarillo de Tormes* sia perfetta e di come gli episodi siano selezionati per dimostrare l'evoluzione di Lázaro, dovendo essere quelli e non altri. La dimostrazione di Gargano è convincente, anche se questo dell'"unità" dell'opera, di là da valutazioni banali di buon senso, è stato un idolo di certa critica di tipo idealista: molte opere, antiche, medievali e moderne, non possono esibire una perfetta "unità" letteraria: dai poemi omerici, per i quali era stata formulata l'ipotesi che fossero l'assemblaggio di canti di diversa origine; alla dugentesca *Razón de amor*, divisa in due parti che hanno solo un legame assai tenue fra di loro; a un film

come *Full Metal Jacket*, anch'esso diviso in due parti che sembrerebbero quasi autonome (come un *movie-movie*). Certo, si può sempre parlare di un'unità superiore, ma a volte lo si fa un po' per partito preso. Inoltre, si suole applicare al *Lazarillo de Tormes* l'etichetta di racconto "a schidionata" (per esprimerci con la terminologia di Viktor Šklovskij), ma giustamente il romanzo possiede un inizio e una fine e quindi, nella volontà dell'autore, non si presta ad aggiunte posteriori: e in effetti alla fine del libro Lázaro tira le somme della sua autobiografia, come farà Cervantes in un altro capolavoro a schidionata, qual è appunto il *Don Chisciotte*. Di certo in una struttura come quella del *Lazarillo de Tormes* o del *Chisciotte*, esiste sempre la possibilità, da parte dello stesso autore ovvero d'un abile manipolatore, d'introdurre (non dopo la fine del testo originale, si capisce, ma al suo interno) nuovi episodi in modo agevole; e, specialmente nel caso del *Lazarillo*, se avesse avuto la mano particolarmente felice, forse ci sarebbero parsi omoautoriali. Il *Lazarillo* ha conosciuto varie continuazioni, con storie completamente diverse, che mantenevano solo il nome del protagonista.

Né Lázaro è personaggio piatto, al contrario è un protagonista "a tutto tondo": non solo evolve nel passare da un'esperienza a un'altra, apprendendo soprattutto dai primi tre padroni nozioni importanti per la sua lotta per la sopravvivenza; con loro Lázaro è già "formato", acquisisce una serie di abilità e di qualità, il cui insieme delinea un radicale sovvertimento dei valori per eccesso di spregiudicatezza e disprezzo delle convenzioni. Ma Lázaro reagisce ogni volta con un profilo psicologico in divenire e con comportamenti diversi a seconda del caso. Per es. dal cieco impara l'astuzia, la sagacia, il senso del possesso, l'avarizia e soprattutto apprende a non fidarsi di nessuno; e mette in pratica questi insegnamenti con il secondo padrone, il prete; ma il rapporto con lo scudiero è molto diverso: Lázaro è sinceramente affezionato a quel tipo strano e fa di tutto per aiutarlo, in un paradossale rovesciamento dei rapporti servo-padrone, di cui è perfettamente consapevole. I capitoli successivi si limitano a indicare il progressivo affrancamento di Lázaro dai bisogni primari e dalle fameliche pene.

La perversa formazione di Lázaro, quella che lo porta ad essere un antieroe, si fonda quindi su dei disvalori e coincide con il trionfo della realtà materiale sull'ideologia e, secondo me, scopre al contempo le illusioni e le fallacie della *Weltanschauung* nobiliare dominante e delle sue pratiche

sociali. L'uso rinascimentale della prospettiva, quell'uso di ordine simbolico, alla fine si rovescia nel far riconoscere al protagonista la supremazia dell'ordine reale, dove il punto di vista di un emarginato ha una portata visuale piú limitata, forse, ma cinicamente piú vera. Direi, mutuando parole di María Zambrano, che, come genere letterario, la confessione «non è altro che un metodo attraverso cui la vita si libera dai suoi paradossi e giunge a coincidere con se stessa» (Zambrano 1995: 51).

Gargano conclude la sua Introduzione (2017: 90) dicendo che

la lettera di Lazzaro a “Vossignoria” arriva a insinuare l'esistenza e la legittimità di un universo di valori totalmente alieni rispetto a quelli consacrati dalla cultura e dall'ideologia imperanti all'epoca; così come Lazzaro, dopotutto, non ha tutti i torti a pretendere per sé quell'onore o gloria che nutre le arti, poiché la sua lettera ha finito per rivelarsi uno dei primi esempi di romanzo moderno.

La qualifica di “primo romanzo moderno” (o meglio “uno dei primi esempi di romanzo moderno”) è molto interessante, ma diamo un'occhiata alle citazioni in esergo al saggio introduttivo di Antonio Gargano: la prima è tratta dall'*Arte del romanzo* (1988) dello scrittore ceco scomparso l'anno scorso, Milan Kundera: «Il romanzo che non scopre una porzione di esistenza fino ad allora ignota è immorale»; la seconda è tratta da un testo di Mario Vargas Llosa, intitolato *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?* (2001): «Una buona letteratura è quella che mette radicalmente in discussione il mondo in cui viviamo. In ogni grande testo di finzione, e spesso senza che gli autori se lo siano proposto, aleggia una predisposizione sediziosa». Entrambe le affermazioni mi paiono condivisibili, ma il fatto è che, a mio modestissimo giudizio, si possono applicare a varî capolavori narrativi, senza che per questo (o solo per questo) si possa dimostrare che il *Lazarillo de Tormes* si debba considerare il primo romanzo moderno. Credo che anche il *Satyricon* di Petronio o *L'asino d'oro* di Apuleio scoprano una porzione di esistenza fino ad allora ignorata dalla letteratura. E l'affermazione di Vargas Llosa, malgrado si tratti di un grande autore non precisamente di sinistra, va a braccetto con le opinioni di un grande critico marxista come György Lukács, morto nel 1971 (mito dei miei anni universitari): secondo Lukács, almeno nella visione dei miei maestri (per esempio Alberto del Monte e Carlo Salinari), la grande narrativa ottocentesca, in particolare quella realista di tipo storico, per quanto potesse essere intrisa di spirito conservatore, era grande proprio perché metteva in di-

scussione il mondo coevo, rivelandone ideologie e contraddizioni. Tutto ciò va benissimo per il *Lazarillo de Tormes*, ma potrebbe riferirsi in modo altrettanto plausibile al *Libro de buen amor*.

Un ultimo problema (ultimo per noi in questa sede, si capisce) è quello dell'“identificazione” del lettore con l'“eroe”, aspetto che riguarda in modo particolare i personaggi del teatro (e da più d'un secolo pure del cinema) e i loro spettatori; tuttavia questo aspetto diremmo socio-letterario è importante anche nella narrativa. Nel *Lazarillo de Tormes* questa identificazione è possibile? Direi di no. Troppe volte Lázaro fa o medita di fare o confessa cose abiette, che nel contesto possono muovere il riso, ma non cessano d'esser tali: la testata contro la colonna del cieco, l'augurio che ogni giorno muoia qualcuno per poter abboffarsi al banchetto funebre ecc.

L'unica considerazione (del tutto ovvia, in verità) che possiamo aggiungere è che chi ha scritto il *Lazarillo de Tormes* non è certo un povero *pícaro* ignorante, bensí un grande, colto e raffinato scrittore. Dato che non conosciamo l'identità dell'autore, potrebbe anche darsi che egli fosse un ex *pícaro* diventato, appunto, un grande scrittore, ma queste sono elucubrazioni non dimostrabili e in fondo inutili.

Il romanzo possiede inoltre, come non poche opere narrative moderne, una struttura circolare che è svelata dall'espressione *arrimarse a los buenos* (“accostarsi, accompagnarsi ai buoni”); tali parole compaiono solo due volte: la prima all'inizio, riferite alla madre di Lázaro, quando la donna, rimasta vedova, decide di “arrimarse a los buenos” per essere come loro, con i risultati che sappiamo; la seconda è in uno degli ultimi discorsi di Lázaro, quando, davanti alle dichiarazioni “tranquillizzanti” dell'arciprete, secondo il quale la moglie del protagonista non sarebbe la sua amante, accetta le spiegazioni e dichiara: «Yo determiné arrimarme a los buenos». Lázaro ha raggiunto il suo scopo, ma ci si deve chiedere, ovviamente, in che cosa consiste questo “accompagnarsi ai buoni” nelle condizioni descritte dal romanzo. Direi quindi che la “morale” del racconto stia nella descrizione parodica della società del tempo e nell'illustrazione della sua debolezza, ideologica e pratica, nei confronti di ciò che reputa estraneo ad essa, così da evidenziare il rischio che, continuando per quella strada, i disvalori del *pícaro* possano diventare valori per tutti, in modo tale che la letteratura sarà costretta a narrare racconti di formazione di anteroi e non

piú di eroi, e in qualche modo di assistere, certificandola, alla vittoria di Tersite su Ulisse.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Lazarillo de Tormes (Gargano) = *Lazarillo de Tormes*, a c. di Antonio Gargano, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 2017.

Lazarillo de Tormes (Rico 2011) = *Lazarillo de Tormes*, edición, estudio y notas de Francisco Rico, Madrid, RAE · Barcelona, Espasa, 2011.

Lazarillo de Tormes (Rico 2019) = *Lazarillo de Tormes*, trad. di Angelo Valastro Canale, a c. di Francisco Rico, Milano, Adelphi, 2019.

LETTERATURA SECONDARIA

Bachtin 1988 = Michail Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo* (1936-1938), in Id., *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988: 195-244 (reliquie del libro sul *Bildungsroman* scritto negli anni Trenta e andato distrutto).

Bataillon 1973 = Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»* (1958), Salamanca, Anaya, 1973.

Bertini *et alii* 1985 = Mariolina Bertini, Laura Mancinelli, Giacomo Cavaglia, Anna Chiarloni, Giuliana Ferreccio Gigli, *Autocoscienza e autoinganno: saggi sul romanzo di formazione*, Napoli, Liguori, 1985.

Chardin 2007 = Philippe Chardin (éd.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.

Cremonesi 1966 = Carla Cremonesi, *Spunti di realismo sociale nella poesia di Chrétien de Troyes*, in Aa. Vv., *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, 1966: 279-88 (poi in Ead., *Studi romanzeschi*, Brescia, Paideia, 1984: 291-302).

del Monte 1957 = Alberto del Monte, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Firenze, Sansoni, 1957.

- del Monte 1971 = Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971 (versione spagnola, aggiornata e corretta di del Monte 1957).
- Frye 2000 = Northrop Frye, *Anatomia della critica* (*Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, UP, 1957), Torino, Einaudi, 2000.
- García de la Concha 1981 = Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del Lazarillo*, Madrid, Castalia, 1981.
- Gómez Yebra 1988 = Antonio A. Gómez Yebra, *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Guillén 1988 = Claudio Guillén, *Los silencios de Lázaro de Tormes* (1987), in Id., *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.
- Lázaro Carreter 1983 = Fernando Lázaro Carreter, *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Lukács 1986 = György Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), Roma, Newton Compton, 1986.
- Martino 1999 = Alberto Martino, *Il «Lazarillo de Tormes» e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, Pisa · Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, 2 voll.
- Molho 1972 = Maurice Molho, *Introducción al pensamiento picaresco* (*Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, 1968), Salamanca, Anaya, 1972.
- Moretti 1999 = Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (Milano, Garzanti, 1986), Torino, Einaudi, 1999.
- Panofsky 2010 = Erwin Panofsky, *Il significato delle arti visive* (*Meaning in the Visual Arts, Papers in and on Art History*, New York, Garden City, 1955 e 1957, trad. ital., Torino, Einaudi, 1962), Torino, Einaudi, 2010.
- Rico 2001 = Francisco Rico, *Il romanzo picaresco e il punto di vista* (*La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, 5ª ed. ampliata, 2000), Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Ruffinatto 2000 = Aldo Ruffinatto, *Las dos caras del «Lazarillo». Texto y mensaje*, Madrid, Castalia, 2000.
- Taléns 1975 = Jenaro Taléns, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar, 1975.
- Tarr 1927 = F. Courtney Tarr, *Literary and Artistic Unity in the «Lazarillo de Tormes»*, «Publications Modern Language Association» 42 (1927): 404-21.
- Zambrano 1995 = María Zambrano, *La confesione come genere letterario* (1943), Milano, Bruno Mondadori, 1995.

RIASSUNTO: Il contributo vuol mettere in risalto alcuni aspetti del *Lazarillo de Tormes*: il peso degli elementi letterari antecedenti, spagnoli e stranieri; il richiamo parodico ad alcuni principi di Francesco Guicciardini; la struttura circolare del racconto.

PAROLE CHIAVE: *Lazarillo de Tormes*, narrativa picaresca, critica letteraria.

ABSTRACT: The contribution aims to highlight some aspects of *Lazarillo de Tormes*: the weight of the previous literary elements, Spanish and foreign; the parodic reference to some principles by Francesco Guicciardini; the circular structure of the story.

KEYWORDS: *Lazarillo de Tormes*, picaresque narrative, literary criticism.