

BIBLIOTECA ADELPHI

702

LAZARILLO DE TORMES

A cura di Francisco Rico

Traduzione di Angelo Valastro Canale



ADELPHI EDIZIONI

TITOLO ORIGINALE:

Lazarillo de Tormes

© 2019 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-3434-6

Anno

2022 2021 2020 2019

Edizione

1 2 3 4 5 6 7 8

INDICE

<i>Introduzione</i> di Francisco Rico	9
LAZARILLO DE TORMES	25
<i>Note</i>	89
<i>Nota al testo</i>	101
<i>Nota del Traduttore</i>	107
Testo spagnolo originale	109

INTRODUZIONE
di Francisco Rico

La prima cosa da dire sul *Lazarillo de Tormes* è che il lettore si troverà davanti a una meraviglia di humour e umanità, a un torrente d'ingegno e di ironia benevola non meno che implacabile, retta com'è dalla visione di un mondo in cui tutto è relativo.

Occorrerà poi mettere in rilievo la maestria con cui l'autore fa ricorso a un ventaglio di efficaci tecniche narrative, e in particolare la sua capacità di evocare fatti e caratteri con un'eccezionale economia di mezzi: il romanzo non tollera elementi neutri, tutti sono funzionali, tutti entrano in relazione con tutti e tutti aggiungono sostanza al racconto.

Mai, in poco più di venti secoli di vita, la letteratura occidentale aveva conosciuto un'opera di finzione come questa, che giungeva fra le mani degli spagnoli (e di lì a poco di tutti gli europei) alla metà del Cinquecento, giacché nessuna aveva mai sino ad allora contemplato un personaggio umile come Lázaro con tanta attenzione e con uno sguardo così vigile nei confronti della materialità e delle piccole cose dell'esistenza quotidiana.

Non sappiamo chi l'abbia scritta, né possediamo do-

cumenti o tracce sicuri. Nel 1605 un cronista dell'Ordine di san Girolamo, facendosi eco di una voce secondo la quale nella sua cella era stato trovato un *Lazarillo* «scritto di sua propria mano», lo attribuisce a un confratello, fra Juan de Ortega (1495-1557 ca), che l'avrebbe composto quando era studente a Salamanca. Una chiacchiera di frati alla quale sarebbe arduo prestar fede anche se rispondesse a verità, sapendo come sappiamo che l'opera prese a circolare in copie manoscritte. Si tratta comunque della sola testimonianza cui è possibile concedere un minimo di credibilità. Le attribuzioni posteriori la assegnano a una confraternita di sei *pícaros*, a un gruppo di vescovi spagnoli in viaggio per il Concilio di Trento o ad altri candidati non molto più plausibili. Fondandosi sulla sua leggendaria aureola di *enfant terrible*, un paio di bibliografi del Seicento hanno pensato a Diego Hurtado de Mendoza, e il suo nome, stampato sulla copertina di molte edizioni, figura ancora nei vecchi cataloghi di innumerevoli biblioteche. Le proposte degli studiosi moderni non vanno in genere al di là di mere congetture, basate su presunte analogie di stile o di carattere.

Il *Lazarillo* non va comunque considerato un libro anonimo, nato da penna ignota: piuttosto un libro apocrifo, attribuito com'è a un falso narratore, Lázaro de Tormes, sul quale il vero autore ha indubbiamente puntato per ottenere la voluta illusione di realtà. Ma nel momento stesso in cui cominciava a nutrire inevitabili sospetti, e a chiedersi se tutto quel verosimile fosse anche vero, il lettore più perspicace era già in condizione di assumere consapevolmente un'inedita categoria di percezione artistica: l'esplorazione della realtà quotidiana sotto specie di finzione, in virtù di mezzi e in una misura che non avevano precedenti.

Lázaro de Tormes è un banditore di Toledo che racconta in prima persona, in stile piano e tono giocoso, com'è riuscito a conseguire un *oficio real* (oggi diremmo

un posto nell'amministrazione) e la posizione in cui si trova mentre scrive. Nato in un mulino sulle rive del Tormes, a un tiro di schioppo da Salamanca, è messo da sua madre, vedova e indigente, al servizio di un cieco le cui furberie e male arti gli aprono, paradossalmente, gli occhi sulla vita. Entra poi in casa di un chierico smisuratamente avaro, con il quale deve combattere una battaglia tanto tenace quanto astuta (e, alla fine, sanguinosa) per non morire di fame. Il terzo padrone è uno scudiero in rovina e presuntuoso, al quale, nonostante tutto, finisce per affezionarsi sino al punto di mendicare per poterlo mantenere. Con un imbroglione venditore di bolle (presumibilmente false) impara poi a tacere e a farsi i fatti propri. Dopo un periodo trascorso in compagnia di un ufficiale giudiziario dedito a faccende rischiose e ingrato, Lázaro diventa finalmente banditore grazie alla protezione dell'arciprete di San Salvador, con la cui domestica si sposa e vive felice.

È in questa fase della sua vita che decide di stendere un'ampia relazione delle « disgrazie, perigli e avversità » che ha affrontato e rispondere così alla domanda di un corrispondente anonimo (al quale si rivolge come a « Vostra Grazia ») circa un episodio evocato fuggevolmente nei paragrafi iniziali (« Vostra Grazia scrive che Le si scriva e Le si narri il caso assai distesamente »), vale a dire, come si scoprirà nelle ultime pagine, le dicerie che circolano a Toledo sulla sua situazione familiare (« Fino a oggi nessuno ci ha mai sentito parlare del caso »). Solo allora si comprende, retrospettivamente, che i quadri autobiografici che Lázaro ha offerto lungo l'epistola diretta a « Vostra Grazia » sono in buona misura volti a spiegare il suo comportamento (o quello che gli abitanti di Toledo gli attribuiscono) in relazione a detto « caso ». Ma si comprende anche che in buona misura il *Lazarillo* dà vita al paradigma, immaginato da Borges, di « un romanzo in prima persona, dove il narratore omettesse o sfigurasse i fatti o incorresse in diverse

contraddizioni, in modo da permettere a pochi lettori – a pochissimi lettori – di intuire una realtà... ».

Concentriamoci un momento sulla maestria con cui il *Lazarillo* introduce quel tipo di indicazioni minute solitamente considerate, nella teoria e nella pratica tradizionali, « dettagli superflui dal punto di vista tematico » (così il grande Jakobson a proposito di Puškin), perché servono unicamente a consolidare la verosimiglianza della narrazione realista. Non a caso Roland Barthes criticava la menzione di un barometro in una certa pagina di Flaubert in quanto elemento irriducibile all'analisi funzionale, alla trama di azioni e reazioni sottesa a *Un cœur simple*. Viene da chiedersi a questo punto se l'archetipo del testo come sistema compiuto, perfetto, che per millenni ha ispirato gran parte della letteratura occidentale riguardo alla forma, al contenuto e alla dottrina, si possa applicare all'unico genere nuovo prodotto dall'Età Moderna, dal momento che il romanzo realista piuttosto lo contraddice, convertendo in modello la gratuità, la mancanza di nesso, il discorso informe della vita.

Diceva Nabokov che per narrare qualcosa di interessante basta seguire le orme di un oggetto materiale o di un elemento concreto nella vita di un personaggio. Ma ascoltiamo Čechov: « Se al principio di un racconto si è detto che vi è un chiodo nel muro, tale chiodo deve servire alla fine perché vi si appenda il protagonista ». Ebbene, quando l'avarissimo chierico di Maqueda decide di otturare i fori che Lázaro, per calmare la fame con qualche briciola di pane, ha aperto nell'arca delle provvigioni, la prima cosa che gli viene in mente è di ispezionare affannosamente la casa, andando « di qua e di là a togliere chiodi dalle pareti », cioè i chiodi lasciati lì da antichi abitanti, e « a cercare delle assicelle di legno, con le quali inchiodò e chiuse tutti i buchi della vecchia arca ». Čechov avrebbe plaudito a un uso del dettaglio che illumina l'intero ritratto di un personaggio rilevan-

te quanto il « crudele sacerdote » di Maqueda. Nello stesso episodio, per farla finita con i roditori ai cui denti attribuisce le piaghe dell'arca, il curato prende in prestito una trappola che alimenta con « scorze di formaggio che chiedeva ai vicini », ma ottiene solo che il servitore accompagni le briciole di pane con « le scorze di formaggio della trappola per topi »: uno squisito menù che dà la misura della fame arretrata di Lázaro. E lo stuzzicadenti con cui lo scudiero esce in strada a frugarsi tra i denti per dare l'impressione di aver mangiato rivela grazie a un tratto minuscolo tutta la tragicomica verità del personaggio.

È un errore confondere il fine con i mezzi: i buoni romanzi si servono di mezzi propriamente letterari, ma il fine della maggior parte dei loro lettori non è solitamente di ordine letterario. Nessuno, tuttavia, può fare a meno di apprezzare la perizia e la varietà di risorse di cui l'anonimo fa sfoggio. Lázaro non riproduce mai con un padrone l'approccio usato con un altro. A volte il procedimento consiste nell'articolare una serie di scene (in apparenza) autonome nella narrazione unitaria di un'esperienza e nell'integrarle nel ritratto del protagonista: se, all'inizio, Lázaro decide di « tenere gli occhi aperti » a causa della « gran zuccata contro quel diavolo di un toro » che il cieco lo obbliga a dare, alla fine si vendica delle legnate ricevute (o, meglio, dell'accanimento con cui gliele rifila il mendicante) mandandolo a sbattere contro un pilastro, anch'esso « di pietra », che risuona « vigorosamente, quasi fosse stata una gran zucca », e godendosi lo spettacolo « come uno che aspetta la carica di un toro ».

Altrove l'anonimo autore gradua invece magistralmente il ritmo e il *climax* di un'azione lineare, come nell'episodio del soggiorno a Maqueda con il chierico, o elabora in varie direzioni gli elementi della storia, come nell'episodio del venditore di bolle, con i cambi di

inquadratura dello svergognato abbindolatore, della buona gente del borgo e dello stesso Lázaro.

Non meno rilevante è la narrazione ellittica, in virtù della quale un dato, rapidamente introdotto, moltiplica la sua forza intessendo con altri una rete di legami. Lázaro, per esempio, non ci dice che Antona Pérez allevava galline nella sua «casetta» di Salamanca: l'informazione viene fornita in maniera obliqua e collegata all'immagine seguente, dove Zaide si presenta «con la scusa di comprare delle uova». Né ci viene detto che cosa facesse il moro con le coperte e le gualdrappe che rubava dalla stalla, ma la loro semplice menzione rinvia narrativamente al contesto, caratterizza il personaggio e racchiude un giudizio morale, giacché si armonizza con il riferimento alla legna che lo stesso Zaide procura ai suoi cari per riscaldarli e alle coperte che Lázaro rimbecca al fratello. Il giudizio morale è implicito nella concatenazione dei fatti ed è esattamente lo stesso che, mezzo secolo più tardi, avrebbe espresso Mateo Alemán nel *Guzmán de Alfarache*: «Che l'Ospedale sia ben fornito di quel che si butta via nella tua bottiglieria o dispensa; che le tue mule abbiano lenzuola e coperte e lì stesso muoia Cristo di freddo; che i tuoi cavalli crepino per quanto son grassi e che i poveri ti cadano morti sulla porta per quanto son smunti!».

Lo scudiero è un continuo enigma nello specchio di Lázaro, che ne interpreta erroneamente «l'abito e il semblante» vedendo segni di ricchezza laddove non vi è altro che miseria: se l'*hidalgo* non compra nulla al mercato, non è perché abbia qualcosa in casa, ma perché è al verde e così via... L'aspetto e i comportamenti dello scudiero ci giungono insomma solo attraverso l'angolo visuale di Lázaro, cosicché noi ne ricostruiamo l'autentica fisionomia nel momento stesso in cui penetriamo nell'animo del ragazzo.

È questo l'esempio più notevole di un modo di narrazione carico di intenzionalità, in cui la presentazione dei fatti si scinde in due tempi ben distinti: un primo tempo

di percezione pura (si potrebbe dire ingenua), in cui il protagonista registra i dati e attribuisce loro un certo significato, e un secondo, in cui viene a conoscenza di un fattore addizionale che altera tale significato, rispettando però le apparenze di quanto colto in precedenza. Così, gli indizi di ricchezza si rivelano prove dell'esatto contrario, e l'agire del venditore di bolle, che a Lázaro appare miracoloso, si scopre essere, alla luce di certe risate e di certi commenti del truffatore e del suo complice, una pura messinscena.

Questa ambivalenza interpretativa connessa al punto di vista dello spettatore è omologa all'ambivalenza con cui si designa il cieco come « nuovo e vecchio padrone » (« nuovo » rispetto al servo e « vecchio » rispetto all'età), si menziona il « dolceamaro boccale » che alletta e ferisce Lazarillo, o si afferma che la moglie del banditore è « una buona donna come qualunque altra entro le porte di Toledo » (vale a dire: lei è come tutte o tutte sono come lei). Gli oggetti mostrano tante dimensioni diverse, anche contraddittorie, quante sono le tappe percorse dal soggetto; cose e persone si definiscono in tanti modi quanti sono gli individui che entrano in relazione con esse: i sei mesi passati al servizio dell'avarico chierico sono, nelle parole del ragazzo, « il tempo che vissi, o meglio, morii, con lui »; Antona Pérez confida che Lázaro sarà « non... da meno » di suo padre (buono, quindi, o cattivo quanto lui).

Il linguaggio coglie con deliziosa malizia la polisemia della vita. Mediante la semplice forma in cui dice, in cui nomina le cose, Lázaro ci mette continuamente in guardia: il mondo non è univoco, non esistono valori se non quelli legati – provvisoriamente, per di più – all'individuo, uomini, nomi e cose si risolvono in tante realtà quanti sono gli spettatori. Consapevole o meno, tale visione del mondo struttura tutte le componenti dell'opera (trama, tecnica narrativa, stile, tesi ecc.) in modo rigorosamente solidale.