

ANTONIO GARGANO

INTRODUZIONE

Il concetto di romanzo picaresco o, più categoricamente, di picaresca, per il suo carattere di estrema problematicità, ha dato luogo a numerosi tentativi di definizione nel corso del tempo, coinvolgendo spesso la parte eletta degli studiosi o dei teorici di letteratura, specie di quelli particolarmente attenti all'indagine e alla riflessione sulla letteratura spagnola, come peraltro mostra il recente volume di Juan Antonio Garrido Ardila, *El género picaresco en la crítica literaria*, che è per intero dedicato a comporre una puntuale rassegna e un minuzioso scrutinio delle principali proposte critiche rivolte alla comprensione del romanzo picaresco, dagli anni trenta del secolo passato ad oggi. Né è un caso che a suggerire le difficoltà di tale compito definitorio il titolo del capitolo iniziale del libro ricorra all'espressione di «derrotas críticas», col doppio significato del sostantivo di «cammini o rotte», ma anche di «sconfitte», in riferimento alle molteplici proposte di definizione del genere; e che la frase d'esordio del citato capitolo alluda senza giri di parole alla complessità di caratterizzare e circoscrivere il genere: «nonostante la rilevanza che il romanzo picaresco possiede nella letteratura universale, la critica non ha raggiunto un accordo unanime sull'esatta tassonomia capace di definire e di regolarizzare il suo studio»¹.

Com'è noto, tutto ebbe origine in Spagna sullo scorcio del XVI secolo dalla confluenza o associazione di due romanzi che videro la luce a circa mezzo secolo di distanza l'uno dall'altro: l'anonimo *Lazarillo de Tormes*, databile con sufficiente sicurezza intorno alla metà del Cinquecento, e il *Guzmán de Alfarache*, la cui prima parte vide la luce nel 1599, seguita dalla seconda pochi anni dopo, nel 1604. La primitiva coscienza di tale

¹ J. A. GARRIDO ARDILA, *El género picaresco en la crítica literaria*, Biblioteca Nueva, Madrid 2008, p. 19.

confluenza o associazione suole farsi risalire al celebre episodio dei galeotti del *Chisciotte*, nel quale uno dei forzati alle galere, Ginés o Ginesillo de Pasamonte, nel confessare di essere autore di un'autobiografia, allude esplicitamente al *Lazarillo de Tormes* e «a quanti altri di quel *genere* sono stati scritti o lo saranno», come il *Guzmán de Alfarache* di Mateo Alemán. Ecco, dunque, due fattori che contribuiscono prepotentemente alla definizione del genere picaresco: il racconto autobiografico o, meglio, pseudoautobiografico, e il protagonista di esso, il picaro. Nel contributo di chi scrive, col quale si apre la serie dei saggi raccolti nel volume, s'insiste sul fatto che il protagonista di tali narrazioni, pur presentando ovvi legami di parentela con la reale figura sociale del picaro, non può, tuttavia, essere considerato un mero riflesso di essa. Paria sociale, uomo privo di onore e, perciò, contrassegnato dal marchio dell'infamia, il personaggio del picaro è soprattutto – come avverte Francisco Rico – «una *forma* e una *formula* narrativa»², per cui la sua identità si risolve nel racconto autobiografico che rivolge a un destinatario interno, e che dà luogo alla narrazione di un viaggio dalla doppia dimensione, geografica e sociale, attraverso il quale il protagonista si sforza d'intraprendere l'ascesa sociale (*medro*), prendendo le distanze dalla propria nascita infame. D'altra parte, la forma che il racconto autobiografico assume nei due romanzi delle origini del genere – quella dell'epistola nel *Lazarillo* e della confessione del *Guzmán* – è plasmata, in entrambe le opere, dal movente che giustifica il racconto stesso: il «caso», nell'anonimo romanzo; la «conversione», in quello di Alemán. Si tratta di un elemento decisivo che contribuisce a fare della picaresca il genere narrativo che dà origine al moderno romanzo europeo, posto che, a differenza dei coevi generi romanzeschi, con-

² F. RICO, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, a cura di A. Gargano, Bruno Mondadori, Milano 2001 (Barcelona 2000; 1ª ed., senza *Poscritto*, Barcelona 1970), p. 96. Insieme al libro citato, vanno menzionati almeno i seguenti fondamentali studi che hanno contribuito con maggiore efficacia alla definizione del genere nella letteratura spagnola: C. GUILLÉN, *Toward a definition of the Picaresque*, in *Literature as System*, Princeton University Press, Princeton 1971 (1962), pp. 71-106; F. LÁZARO CARRETER, *Para una revisión del concepto «novela picaresca»*, in *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Ariel, Barcelona 1983 (1970), pp. 193-229; M. MOLHO, *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Salamanca 1972 (1968); F. CABO ASEGUINOLAZA, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1992.

gegnati per dar luogo a continuazioni teoricamente illimitate, i racconti autobiografici di Lázaro e di Guzmán sono romanzi perfettamente chiusi in se stessi, benché essi presentino caratteri affatto diversi, dal momento che il primo è contrassegnato dalla narrazione pura, mentre il secondo, lungi dall'esaurirsi nel racconto delle vicende del picaresco, alterna alle parti narrative importanti *sermones*, frequenti riflessioni del protagonista sulla propria esistenza e sulle ragioni del suo comportamento, nonché lunghe digressioni morali e satiriche. Diversi sono, dunque, gli aspetti del romanzo picaresco che ne giustificano la collocazione alle origini del moderno romanzo europeo, come, per esempio, la forma chiusa, a cui si è accennato, o il cosiddetto *perspectivismo* che, nella formulazione del citato Rico, consiste in «un unico punto di vista [che] seleziona la materia, fissa la struttura generale, decide la tecnica narrativa, presiede lo stile; e, a sua volta, materia, struttura, tecnica e stile spiegano tale punto di vista»³. Va senza dire, comunque, che a consentire di rinvenire le radici del moderno romanzo europeo nel genere picaresco risulta il carattere realistico che è stato pressoché unanimemente riconosciuto alle narrazioni delle vite dei picari. Ma «realismo» è una categoria critica assai controversa, per cui è indispensabile chiedersi in che senso la picaresca può considerarsi un genere realista. Se, nel *Poscritto* del menzionato libro di Rico, si legge l'audace tesi secondo la quale «il transito [...] dal *Lazarillo* al *Guzmán* coincide con il percorso che porta dalla precedente specie di finzione al romanzo classico dell'età realista», più facilmente può condividersi, forse, la soluzione di Thomas Pavel, per il quale il romanzo picaresco è «realista» in quanto costituiva «una alternativa concreta al romanzo idealista dell'epoca», costituito dai libri di cavalleria, dai romanzi pastorali, dalle storie sentimentali, dalle narrazioni bizantine⁴.

Il successo del *Guzmán* fu davvero grande, tant'è che nell'arco di mezzo secolo circa, dal *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605) alla *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor* (1646), in Spagna videro la luce una quindicina di romanzi, nei quali

³ F. RICO, *Il romanzo picaresco*, cit., p. 40.

⁴ Cito, rispettivamente, da ivi, p. 137, e da TH. PAVEL, *Le vite del romanzo*, a cura e con una postfazione di M. Rizzante, Mimesis, Milano 2015 (Princeton-New Jersey 2013), p. 60.

è possibile riconoscere, con maggiore o minore sforzo, a seconda dei casi, l'adozione della formula picaresca, come era venuta concretandosi nei due grandi predecessori. Tuttavia, pur adottandone la formula, il tradimento – o, almeno, la parziale divergenza – di alcuni dettami partecipi di quella «poetica non scritta» genialmente inventata dai romanzi fondativi del genere, risulta evidente in non poche delle opere narrative menzionate, tanto è vero che un grande studioso del romanzo ottocentesco spagnolo, José F. Montesinos, ha potuto scrivere che, agli inizi del Seicento, «alla Spagna il romanzo sfugge letteralmente dalle mani», seguito in ciò sia da Rico che da Joan Ramon Resina, il quale ricorre alla metafora vegetale: «è come se il romanzo spagnolo fosse una pianta sbocciata troppo presto, che non riuscì a mettere radici»⁵.

Nel suo contributo al presente volume, Valentín Nuñez interroga l'insieme di opere che tradizionalmente rientrano nel genere picaresco, dal *Lazarillo* all'*Estebanillo*, concentrando la propria attenzione su alcuni fattori che consentono di stabilire una certa continuità all'interno del *corpus*⁶. Per esempio, uno di questi fattori che meglio permettono di esplorare alcune tendenze utili a tracciare significative linee di sviluppo del genere, consiste, secondo l'autore del saggio, nell'«autocoscienza autoriale del pícaro», che si realizza secondo due diverse modalità: la responsabilità editoriale, ossia «la volontà letteraria che lo spinge a strutturare il suo libro o a commentare la disposizione dei suoi contenuti», da un lato; e, dall'altro, il «carattere cumulativo e differito, che produce continuazioni ed espansioni testuali». Ma l'elemento definitorio più rilevante, che restituisce al genere il maggiore carattere unitario, è pur sempre quello che, da un punto di vista strettamente letterario e non meramente editoriale, fa di queste *Vidas de pícaro* un «*contragénero*, come alternativa, o modalità nuova, alle proposte idealiste», rappresentando spesso «un concetto intermedio tra storia e finzione», con la conseguenza per

⁵ J. F. MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Castalia, Madrid 1982 (1955), p. 2; J. R. RESINA, *Breve vita felice del romanzo in Spagna*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo. III. Storia e geografia*, Einaudi, Torino 2002, pp. 163-183.

⁶ Il *corpus* di romanzi che l'autore del saggio segue è quello fissato da F. SEVILLA, *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid 2001.

cui «un evidente ostacolo per la verosimiglianza letteraria è la problematica relazione tra la natura del picaresco e la sua figura di scrittore». In tale prospettiva, acquistano particolare valore quelle porzioni di testo che testimoniano la coscienza di genere da parte del picaresco che, come scrittore del suo racconto, «si riconosce all'interno di una serie di personaggi e di opere precedenti» e, per questa via, concorre a dar consistenza al genere medesimo.

Sin dal volume di F. W. Chandler, *The Literature of Roguery* (1899), la critica ha postulato la tesi, secondo la quale la picaresca oltrepassò presto i confini letterari spagnoli per ergersi a modello di una determinata tipologia di moderno romanzo europeo, e più in generale ancora, occidentale. Naturalmente, l'equivoco su cui poggiava la pionieristica monografia di Chandler – ossia: la confusione dei romanzi picareschi con quelle descrizioni degli ambienti malavitosi che ebbero ampia diffusione nell'Europa tra Cinque e Seicento, e a cui lo studioso si riferì col termine di *anatomy of roguery* – è stato da tempo superato, a vantaggio di tentativi più meditati rivolti a circoscrivere con maggiore rigore quel ramo della narrativa che, a torto o a ragione, si è inteso che facesse capo al romanzo picaresco spagnolo cinque-seicentesco. Certo, l'impresa è stata resa tanto più difficile dal fatto che i numerosi studi sull'argomento hanno finito per allargare progressivamente il campo della picaresca a molteplici esempi di romanzi europei dei secoli XVIII e XIX, sino ad includervi non poche opere novecentesche, come per esempio, *Felix Krull* di Thomas Mann, *Adventures of Angie March* di Saul Bellow, *Die Blechtrommel* di Günter Grass o *La ciudad de los prodigios* di Eduardo Mendoza. La difficoltà di difendere l'esistenza di un genere picaresco unitario, presente in differenti letterature e nell'arco di svariati secoli, ha dato luogo a molteplici soluzioni, basate sulla distinzione, verbigrazia, di romanzo e mito picaresco, o di genere e gusto picaresco, o anche di romanzo e materia picaresca⁷, con l'effetto di discernere il genere, qualificato come *puro*, costituito dai romanzi picareschi delle origini (*Lazarillo*, *Guzmán*), e, con non pochi distinguo, i restanti romanzi spagnoli del

⁷ Per una rassegna di alcune delle numerose proposte avanzate, può consultarsi il cap. IV, «La picaresca en Europa», in J. A. GARRIDO ARDILA, *El género picaresco*, cit., pp. 165-220.

primo Seicento, sino all'*Estebanillo* del 1646, da quei romanzi europei che adottarono il modello picaresco spagnolo, sottomettendolo a più o meno radicali trasformazioni, o, ancora, da quelle narrazioni che possono dirsi latamente picaresche, in quanto contengono solo alcuni isolati elementi che, nel loro insieme, contribuiscono a determinare il genere. In ogni caso, a svolgere una funzione essenziale nella diffusione del genere picaresco in Europa furono le numerose traduzioni principalmente in italiano, tedesco, francese e inglese, come ha indicato Harry Sieber: «le versioni dei romanzi picareschi spagnoli sono la chiave per comprendere la storia europea del genere»⁸. Tempestive, ma poco abbondanti furono le versioni in Italia e in Germania; realizzate con prontezza e in gran quantità quelle francesi; e, tuttavia, nessun paese lesse i romanzi picareschi spagnoli con maggiore entusiasmo dell'Inghilterra, dove nacque anche una copiosa tradizione letteraria che affondava le sue radici nel *Lazarillo* e nel *Guzmán*⁹.

Da questo punto di vista, i saggi di Jean-Paul Sermain, Riccardo Capoferro, Flavio Gregori offrono utili contributi, con i quali i loro rispettivi autori concorrono a determinare e a meglio circoscrivere l'apporto che il romanzo picaresco spagnolo cinque-seicentesco recò alla nascita e allo sviluppo del romanzo francese e inglese del Settecento, in un mutato contesto storico e culturale rispetto a quello delle origini iberiche.

«L'impero degli Asburgo apriva all'Europa un altro nuovo mondo», esordisce Sermain alludendo al romanzo picaresco, e aggiunge: «La Francia non solo lo scoprì con entusiasmo e ben presto lo tradusse, ma ne pubblicò pure i frutti tardivi, in edizioni spagnole o anche bilingui». Pur guardando la Francia con ostilità alla categoria estetica del «barocco», alla quale appartengono la maggioranza dei romanzi picareschi spagnoli, e pur essendo il romanzo francese del Settecento assai differente dal suo antenato picaresco, esso, tuttavia, poteva scorgere nelle opere picaresche degli antecedenti delle sue stesse scelte. Sermain individua in due celebri romanzi francesi altrettante modalità di rapporto con la narrativa spagno-

⁸ H. SIEBER, *The Picaresque*, Methuen & Co Ltd, London 1977, p. 59.

⁹ Un primo esame complessivo di tali versioni può leggersi nel cap. III, «La novela picaresca allende el Pirineo», in J. A. GARRIDO ARDILA, *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Visor, Madrid 2009, pp. 139-182.

la: per un verso, quella rappresentata da Alain-René Lesage con l'*Histoire de Gil Blas de Santillana* (1715-1735), la più fedele e completa prosecuzione del romanzo picaresco nella letteratura francese del XVIII secolo, nella quale la forma memorialistica e «la spaventosa immoralità del mondo picaresco» sono trasformate in «uno strumento di gioco», e risultano piegate e smussate a vantaggio della spensieratezza e dell'edonismo, per cui il «romanzo di Lesage tende dunque a rivestire di un'immagine gaia e dissoluta le figure più aspre del picaresco spagnolo»; per altro verso, la modalità costituita da *Le Neveu de Rameau* (1762-1773) di Diderot, un dialogo satirico che abbandona del tutto le caratteristiche formali distintive della picaresca, per assumerne il senso profondo, l'«angoscia radicale» che impregna di sé i più acuti e argutamente aggressivi romanzi picareschi spagnoli; per cui il libro finisce per servirsi di un personaggio che «ricorda molto quello picaresco», e che si rivela un «sintomo urticante delle tendenze materialistiche della società moderna e trionfo dell'individuo che non si cura del bene pubblico e ridicolizza l'impegno civico di certe élite». Tra queste due diverse e opposte modalità, si colloca una serie di romanzieri francesi del Settecento che fanno un uso selettivo del romanzo picaresco, senza che ciò comporti una ripresa totale del modello, come Sermain mostra individuando «cinque figure di stampo picaresco» (spettatore, giocatore, avventuriero, parvenu, libertino), che popolano numerosi romanzi francesi di Prévost, Marivaux, Crébillon.

«È facile opporre la durezza del mondo di Defoe all'ambiente amabile di Lesage», sentenzia Souiller¹⁰. Che si condivida o meno l'affermazione riportata, è nella settecentesca Inghilterra, la patria del moderno capitalismo mercantile e del declino dell'assolutismo, che la narrativa picaresca lascia la tracce più profonde, nei romanzi di Fielding, di Smollett e dello stesso Defoe¹¹. Una società come quella inglese del Settecento, dove agli uomini è data la possibilità di arricchirsi, e dove, pertanto, il tema del denaro è essenziale, favorisce lo sviluppo del romanzo dell'ascesa sociale, giustificando così il ricorso alla narrativa picaresca, nella quale il

¹⁰ D. SOUILLER, *La novela picaresca*, trad. di B. Pillado-Salas, Fondo de Cultura Económico, México 1985 (Paris 1980).

¹¹ In J. A. GARRIDO ARDILA, *La novela picaresca*, cit., l'autore dedica tre capitoli ai romanzi picareschi di Defoe, Fielding e Smollett, pp. 183-432.

motivo del *medro* è centrale in più di un'opera del genere. Non a caso, dunque, il volume fa posto a uno scritto su *Moll Flanders* (1722), che all'inizio del passato secolo Walter Raleigh considerava il più picaresco dei romanzi di Daniel Defoe. L'autore del saggio, Riccardo Capoferro, pur considerando il romanzo di Defoe «un discendente del romanzo picaresco», sottolinea sin dall'esordio che «i suoi legami con il *Lazarillo de Tormes* e il genere al quale esso ha dato inizio sono tutt'altro che scontati»; e, difatti, come il titolo dello scritto evidenzia, il contributo intende maggiormente ricostruire i mutamenti strutturali che il romanzo inglese apporta al genere spagnolo, a partire dal centrale tema dell'ascesa sociale della protagonista, dal momento che – spiega Capoferro – «se l'ascesa sociale è legata [...] a quella del capitalismo mercantile e dello spirito riformista che caratterizzano la società inglese post-rivoluzionaria, il picaresco [spagnolo] prende forma in risposta all'aumento della miseria seguito alla scoperta dell'America e trae linfa dall'ansia di rinnovamento che serpeggiava nell'Europa riformista e controriformista». Secondo Capoferro, dunque, mentre nell'universo picaresco «i desideri di ascesa non si emancipano dal bisogno di sopravvivere né arrivano a innervare progetti», nel *novel* inglese settecentesco i «personaggi sognano, e intraprendono, scalate sociali, incoraggiate da condizioni più favorevoli», secondo l'ideale lockiano di società e d'individuo umano, che presiede al disegno del romanzo di Defoe e alla concezione della sua protagonista. «Storia sociale di una corruzione», il romanzo di Defoe narra la mancata ascesa di Moll, denunciando le pressioni del contesto sulle qualità naturali della protagonista, e rivelando parimenti l'ambiguità della visione progressiva dello scrittore, poiché «se l'identità [individuale] è malleabile, è possibile, grazie all'educazione, diventare aristocratici. Al tempo stesso, però, nel contesto sbagliato, è possibile degenerare». Nelle conclusioni di Capoferro, *Moll Flanders* rivela la propria affinità al romanzo picaresco, in quanto racconto autobiografico che, sotteso dal desiderio di ascesa della protagonista, è insieme un'autodifesa e una denuncia, manifestando una carica sovversiva più vicina al *Lazarillo* che al moralismo di una società borghese innamorata della propria virtù.

Nel primo dei contributi raccolti nel volume, ho ricordato che una delle prime, se non la prima, testimonianza della nascita della consapevolezza critica del genere picaresco è costituita dell'episodio dei galeotti

del *Chisciotte* (I, 22), dove la critica di Cervantes nei confronti del romanzo picaresco, rappresentato dal *Lazarillo* e dal *Guzmán*, denuncia chiaramente come all'inizio del Seicento in Spagna andassero emergendo due forme o varietà di realismo narrativo, non assimilabili tra loro, che facevano capo, rispettivamente, al romanzo cervantino e a quello picaresco, e di cui si nutriva con ricca gamma di soluzioni il moderno romanzo europeo, nello sviluppo che esso conobbe nei due secoli avvenire. Risulta, pertanto, quanto mai opportuno che il contributo di Flavio Gregori sia dedicato al *Tristram Shandy* (1759-1767) di Laurence Sterne, il quale in una lettera d'incerta datazione rivela la sua vicinanza a Cervantes, in virtù dell'apprezzamento per l'umorismo dello scrittore spagnolo: «In generale sono convinto – scrive Sterne – che la gioia dell'umorismo cervantino derivi precisamente da ciò: la descrizione degli avvenimenti ridicoli e insignificanti con la magniloquenza adatta alle nobili azioni». La natura di romanzo autoriflessivo, da un lato, e l'umorismo, dall'altro, sono, dunque, i due ingredienti che consentono di accostare il *Tristram Shandy* al capolavoro cervantino, separandolo dal genere picaresco. In effetti, le riflessioni di Gregori sul romanzo sterniano mettono in luce come la narrazione digressiva, di cui è permeata l'opera, trasformi ogni caricatura in personaggio, il che ben si collega all'altra peculiarità del romanzo, che consiste nel «passaggio dalla caricatura alla rappresentazione comica», ossia nella «progressiva trasformazione dalla satira caricaturale in umanizzazione umoristica». Ciò comporta una ridefinizione del personaggio «piatto» e di quello «rotondo», in base al fatto che il personaggio romanzesco può anche agire in maniera caricaturale, mosso dall'ossessione e dalla monomania, e, nondimeno, esso risulterà essere un personaggio maggiore, come già succedeva al personaggio di don Chisciotte. Al pari del precedente cervantino, dunque, si tratta di un personaggio comico basato sulla passione dominante, lo *hobby-horse*, strumento principe per comporre il ritratto di un essere umano, che «prende i personaggi e li porta inesorabilmente ad agire in funzione di un desiderio maniacale», e che rappresenta «una sorta di fondale su cui si stagliano le complessità individuali» dei singoli personaggi, come avviene nei casi di Walter Shandy o anche dello zio Toby, i quali interagiscono nel romanzo con i personaggi minori che li accompagnano e li vivificano, contribuendo in tal modo a renderli personaggi maggiori. Esempio in questa prospekti-

va è il parroco Yorick, *alter ego* di Tristram, che «è solo apparentemente una macchietta, e in realtà è carico di tali e tanti rimandi alla tradizione cervantesca da renderlo più denso del mero ritratto satirico del buffone impenitente».

Dopo la proficua stagione settecentesca, nella quale il romanzo inglese, soprattutto con le opere di Defoe, Fielding e Smollett, aveva dato prova di pagare il suo tributo al genere picaresco spagnolo, i profondi mutamenti storici ed economici che si verificarono negli ultimi decenni del XVIII secolo, con l'inizio in Inghilterra della transizione verso un'economia di tipo industriale, e con la fine in Francia dell'*Ancien Régime* e i suoi valori, la narrativa picaresca perse ogni facoltà d'influenzare lo sviluppo del romanzo europeo, proprio quando per esso aveva inizio la grande epoca del realismo. Alla fine del Settecento, insomma, non ha molto senso parlare del genere picaresco a proposito del cammino intrapreso dal romanzo europeo d'impronta realista. In verità, per quel che concerne tale rapporto, si trovano spesso citati i romanzi di Charles Dickens, *Pickwick Papers* e *Oliver Twist* (1838), e di William Makepeace Thackeray, *Barry Lyndon* (1844). Discendente della tradizione inglese di Defoe, Fielding e Smollett, il romanzo di Thackeray, in forma di racconto pseudobiografico, riprende non pochi temi primari della narrativa picaresca, come quelli dell'onore e dell'ascesa sociale. Più genericamente, i menzionati romanzi di Dickens sono stati definiti picareschi soprattutto per la loro rappresentazione, cosiddetta «realistica», di una società ostile nella quale l'individuo cerca di farsi largo. Tuttavia, né i *Pickwick Papers* possono dirsi un romanzo «Victorian picaresque», come lo ha definito J. Hillis Miller¹²; né Oliver può dirsi un picaro, come potrebbe esserlo, invece, il personaggio di Fagin.

Del resto, anche per i tre romanzi ottocenteschi, sui quali si concentrano i saggi raccolti nel volume, l'ascendenza picaresca non appare del tutto scontata; o, in ogni caso, le mediazioni che si interpongono tra di essi e il modello narrativo di partenza sono molteplici e determinanti. È il caso delle *Anime morte* (1842) di Gogol', a proposito del quale Nicoletta

¹² J. HILLIS MILLER, *Charles Dickens. The World of His Novels*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1968.

Marcialis ha ricordato che «l'esistenza di un legame tra le *Anime morte* di Gogol' e la tradizione "picaresca" è ormai un assioma, la cui fortuna riposa in larga misura sulla poetica storica di Bachtin», precisando che «molteplici ed evidenti sono nelle *Anime morte* i geni che si possono ricondurre al DNA del romanzo d'avventure e di costume, e di quello picaresco in particolare, quale lo ha mappato Bachtin»¹³. Prendendo le mosse dallo scritto della citata studiosa, l'autore del nostro saggio, Cesare De Michelis, sulla dipendenza del romanzo di Gogol' dalla tradizione della letteratura picaresca avverte che «le cose poi non sono così semplici e lineari come si potrebbe pensare a prima vista» e, a tale riguardo, invoca la «reminiscenza poligenetica» in virtù della quale, a svolgere un fondamentale ruolo di mediazione tra il modello narrativo originario e il romanzo di Gogol', intervenne la russificazione del genere picaresco, da cui ebbe origine la tradizione letteraria del *plutovskôj roman*, termine che deriva – chiarisce De Michelis – «dal sostantivo *plut*, "impostore, birba", equivalente dello spagnolo *picaro*», e che aveva conosciuto una solida fortuna al tempo di Gogol', in particolare con i rifacimenti del «Gil Blas russo», come il *Rossijskij Zilblaz* (1814) di V. Nareznyj o l'*Ivan Vizgin* (1829) di F. Bulgarin. Ma c'è di più. Ed è la tesi centrale del contributo di De Michelis: «il carattere picaresco delle *Anime morte* non è semplicemente l'imitazione di un genere letterario, ma il portato di un'operazione parodica sul romanzo russo da *plut*», operazione a proposito della quale l'autore, con un'opposizione di segno tynjanoviano, distingue tra «funzione parodica» e «intento parodistico».

Se, nel suo saggio, De Michelis evoca la nozione letteraria di «reminiscenza poligenetica», nel suo sulle *Confessioni d'un Italiano* (1857-1858) di Ippolito Nievo, Giovanni Maffei si richiama al concetto biologico di «evoluzione convergente». Col proposito di guardare «al picaresco delle *Confessioni* in chiave morfologica e analogica», Maffei, difatti, dopo aver segnalato alcune *omologie* di contenuto tra il genere picaresco e il romanzo di Nievo («tratti del plot e dei personaggi denotanti una familiarità ampia che abbraccia il romanzo nieviano e quelli diciamo picareschi, ma

¹³ N. MARCIALIS, *Vita di Pavel Čičikov, ovvero le avventure di un impiegato povero ma disonesto*, in *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo. Scritti offerti a Maria Luisa Ferrazzi*, Università degli Studi, Trento 2011, p. 485.

anche molti altri individui letterari appartenenti alla classe larghissima che chiamiamo realismo»), rivolge la propria attenzione alle «*analogie* tra la forma delle *Confessioni* e quella, precisamente, dei protagonisti [picareschi]». Ebbene, sorprende il numero di analogie che Maffei riscontra e discute, come ingredienti che accomunano il romanzo di Nievo a quelli picareschi delle origini del genere, *Lazarillo* e *Guzmán*. A partire dal comune impianto autobiografico, e dalla natura «oscura» della stessa autobiografia, quella, cioè, se non di una persona disprezzabile, di un uomo medio, qualsiasi, l'autore del saggio si spinge a cogliere altre, meno evidenti e più significative, componenti: l'apocrifia, ossia «l'annullamento della persona dell'autore», per dirla con Mengaldo¹⁴; la «disinvolta naturalezza» dello stile dell'anonimo spagnolo, che trova riscontro nello «stile trasandato quanto efficace», di Nievo; la coerenza del punto di vista narrativo, assoluta nei due romanzi spagnoli laddove frequenti appaiono «le infrazioni del patto stipulato dall'ottuagenario coi suoi lettori»; e, ancora, la conversione e l'esame di coscienza, come tema centrale e modalità discorsiva del *Guzmán* e delle *Confessioni*; per finire con la dimensione faceta, generatrice di «tante scene e ritratti comici, umoristici, tanti momenti ameni e leggeri». Val la pena di riprodurre il passo con il quale Maffei riassume l'affinità morfologica puntualmente rinvenuta tra il romanzo italiano ottocentesco e i romanzi picareschi di alcuni secoli prima:

Un'autobiografia oscura e tendenzialmente anonima: un uomo comune racconta i casi di una vita, se non proprio «disprezzabile», indegna dei crismi della tradizione letteraria. Un'autobiografia condotta nello stile semplice di una «disinvolta naturalezza», ma tutta, senza troppo parere, fedele a un pathos della soggettività, a un «punto di vista», a una cognizione morale del mondo. Un'autobiografia seria, nonostante le venature ironiche e comiche, perché è il frutto e l'approdo di un destino che si sa significativo, una confessione resa pubblica perché altri ne traggano insegnamenti. Tale è la struttura, ridotta ai termini essenziali, che le *Confessioni* hanno in comune con i prototipi del picaresco.

¹⁴ P. V. MENGALDO, *Appunti di lettura sulle Confessioni di Nievo* (1984), in Id., *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Esedra, Padova 2011, p. 169.

Pur non escludendo una filogenesi di lunga durata, le troppo stringenti affinità segnalate fanno propendere Maffei per la tesi dell'evoluzione convergente, favorita dalle condizioni ambientali che, nello specifico letterario, coincidono con un modo originario e versatile del realismo adottato più volte – dagli autori picareschi e poi dai pionieri del *novel* –, grazie al quale Nievo «s'inventò un realismo possibile [...], l'unico ad avere senso dopo *I promessi sposi*».

Dalla Russia di Čičikov, anteriore all'abolizione della servitù della gleba, all'Italia risorgimentale di Carlo Altoviti, per finire con l'America posteriore alla Guerra civile di Huck Finn, uno dei pochi picari ottocenteschi americani, figura letteraria assente prima di Mark Twain, e che, a differenza dei suoi antenati del romanzo spagnolo cinque-seicentesco e di quello inglese settecentesco – entrambi destinati a una pur problematica integrazione sociale –, «incarna», spiega De Angelis nel saggio su *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884):

nella sua incapacità di integrarsi in quello che sta per diventare il nuovo impero mondiale le irrisolte contraddizioni di una società che si proclama come faro della libertà e della democrazia e però deve la sua prosperità a un'accumulazione originaria del capitale ottenuta grazie all'espropriazione delle terre dei popoli nativi e allo sfruttamento del lavoro gratuito degli schiavi africani.

In effetti, come De Angelis avverte, il romanzo di Twain «adotta, adatta e tradisce tutta una serie di elementi del romanzo picaresco classico», a partire da quell'elemento fondamentale che è la forma narrativa, poiché lo scrittore americano combina le due forme del romanzo picaresco e di quello storico: Huck, difatti, non si muove nella contemporaneità, dal momento che il romanzo è ambientato *prima* della Guerra civile e dell'abolizione della schiavitù. Attraverso il racconto delle avventure che Huck compie lungo il Mississippi assieme allo schiavo Jim, il romanzo effettua lo smascheramento del sistema di valori che ha giustificato la schiavitù, e nel quale, paradossalmente, il picaro Huck «sembra credere sinceramente (sul piano razionale), anche se le sue scelte (effettuate sulla base di un rudimentale istinto) sistematicamente lo ignorano». Insomma, il romanzo s'impenna sul conflitto tra due coscienze, che Larzer Ziff, citato da De Angelis, così riassume: da un lato, quella «del sistema

di controllo della condotta al servizio delle regole religiose e sociali»; dall'altro, quella antisociale del «principio che è alla base della condotta che trascende queste regole», ben rappresentata dalla partecipazione di Huck alla fuga verso la libertà. Di qui la decisione dell'autore di porre al centro del saggio l'episodio della «scelta sbagliata», con la quale Huck si rifiuta di riconsegnare lo schiavo Jim alla sua legittima proprietaria: «per lui – scrive De Angelis – è un'iniziazione al male [...] ma per il lettore è la vittoria dell'etica individuale sulla (ipocrita) morale collettiva, l'affermazione della contro-morale del picaro».

Dopo il periodo di latenza ottocentesco, favorevole «ai progetti dell'individuo audace» – avverte Claudio Guillén – e che, pertanto, «non accoglie l'outsider ambiguo», qual è il personaggio del picaro, è nel Novecento che il modello picaresco sembra riattivarsi, quando «la carriera del *rogue* svela ancora una volta una coscienza della civiltà come oppressione»¹⁵. È anche la tesi che sottende alla lettura di Paolo Tamassia di due opere capitali del Novecento letterario: *Voyage au bout de la nuit* (1932) di Céline e la *Trilogia* di Beckett, nelle quali riaffiora il modello picaresco, grazie a due diverse declinazioni della figura del picaro. Nello specifico, suggerisce l'autore del saggio, è «la particolarità del paradigma picaresco – una critica dell'esistente da parte di un personaggio marginale assunto a punto di vista privilegiato [...] senza però poter elaborare o fornire un modello alternativo – [ciò che] mi sembra suscettibile di essere riattivato nel Novecento». Nel capolavoro céliniano sono rinvenibili, dunque, alcuni peculiari caratteri formali e strutturali del romanzo picaresco: Bardamu condivide non pochi tratti dei protagonisti del genere; come essi, difatti, si rivela

un protagonista di umili origini, figlio illegittimo, dopo aver subito un evento che funge da iniziazione alla vita [...] inizia un viaggio erratico [...] che gli permette di percorrere orizzontalmente il mondo e osservare verticalmente tutti gli strati della società. Così il periplo e le traversie in esso affrontate gli forniscono l'occasione per esprimere una denuncia cinica e virulenta di tutte le ideologie della sua epoca.

¹⁵ C. GUILLÉN, *Toward a definition*, cit., pp. 104 e 105.

E, tuttavia, una tale denuncia, che individua nella logica del profitto e nell'onnipervasiva attività commerciale i fattori che governano l'ideologia dominante e l'intero insieme delle dinamiche sociali in atto, pur mettendo in discussione l'assetto socio-politico esistente, non prospettano nessuna alternativa, neppure quella che consiste nella fuga dal mondo, poiché la *Civitas auri* è coestensiva al mondo. Al picaro «tradito» o «deluso» di Céline, Tamassia contrappone il picaro beckettiano, che si riflette in alcuni personaggi della *Trilogia* – specie in *Malone meurt* (1951) e *l'Innomable* (1953) –, e per il quale permane «la dinamica del rifiuto», dettata, però, non da una nascita infamante che lo costringe a vivere ai margini della società, ma dalla nascita in sé. «Figura che apre la parabola della modernità», stando alle considerazioni di Tamassia, il personaggio del picaro segue, dunque, due vie ben differenti, in Céline e in Beckett.

Di ritorno d'interesse per la prosa narrativa e di rinascita del genere picaresco nella letteratura del Novecento, parla anche, per l'area tedesca, Maurizio Pirro, a proposito della *Blechtrommel* (1959) di Günter Grass, che, secondo l'autore del saggio, riprende molte convenzioni del genere picaresco. In effetti, il romanzo è l'autobiografia di Oskar Matzerath, figura irregolare e bizzarra, che con la storia della propria vita compie «il tentativo di ricostruire “dal basso”, dal più marginale dei punti di vista, un periodo della storia collettiva renitente sia a un inquadramento storiografico stabile, sia a un'organizzazione narrativa coerente». Tuttavia, il «dislivello tra la posizione del soggetto e quella dell'ambiente» che permea il romanzo di Grass, pur riprendendo i moduli propri della picaresca che puntano a ridefinire l'identità del personaggio in rapporto all'ambiente, nella *Blechtrommel* è, invece, all'origine di una revisione e di una distorsione dei due generi narrativi sui quali si costruisce principalmente la mediazione tra il soggetto e il suo ambiente sociale: il romanzo di formazione e l'autobiografia. All'alterazione del primo, difatti, contribuisce l'impermeabilità della comunità alla logica difforme ed eretica del protagonista, il cui processo di formazione lo ha reso detentore di una saggezza profonda circa il carattere della propria epoca; all'alterazione del secondo interviene, invece, la mancata divisione fra tempo narrato e tempo della narrazione, poiché, nel racconto autobiografico di Oskar, il tempo della narrazione continua a scorrere parallelamente a quello narrato.

Il merito del presente volume è di aver contribuito, con i dieci saggi che vi sono raccolti, a eludere due estreme posizioni critiche: quella che favorirebbe la coincidenza del genere picaresco con un particolare tipo di romanzo spagnolo cinque-seicentesco, se non addirittura con i soli romanzi delle origini del genere, il *Lazarillo de Tormes* e il *Guzmán de Alfarache*; e quella che, al capo opposto, vorrebbe identificare la picaresca con ogni tipo di racconto di matrice genericamente realista, anche in assenza di quella peculiare combinazione delle forme romanzesche, da un lato, e dei temi e motivi narrativi, dall'altro, che ne assicura una pur precaria esistenza nell'arco di ben cinque secoli di storia del romanzo occidentale, dal *Lazarillo* (1554) alla *Blechtrommel* (1959), per citare unicamente le due opere che hanno costituito i punti di partenza e di arrivo della vicenda letteraria che gli autori dei contributi del volume hanno inteso tracciare. Certo, nel leggere ognuno di questi scritti, assieme alla crescente convinzione sulla plausibile esistenza di un genere picaresco che attraversa la letteratura nei secoli, al lettore capiterà fatalmente di sviluppare anche l'idea della grande difficoltà di formalizzare con estremo rigore e concretezza la realtà di un genere romanzesco che sembra sottrarsi a ogni tentativo di ferrea definizione e per il quale – a meno di non volerci rinunciare del tutto – la più utile opzione da accogliere è di riconoscerne la natura massimamente cangiante, ammettendo che la migliore etichetta che gli si potrebbe applicare è quella di «the Protean Picaresque», usata da Howard Mancing, il quale ha suggerito che «Proteo può davvero fungere da santo patrono sia per il *picaro* che per il romanzo picaresco»¹⁶, ossia per le due entità a cui si richiama pure il titolo del presente volume.

¹⁶ H. MANCING, *The Protean Picaresque*, in G. MAIORINO (a cura di), *The Picaresque. Tradition and Displacement*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996, pp. 273-291, p. 288, n. 1.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- BAHIER-PORTE, C., *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Champion, Paris 2006.
- CABO ASEGUINOLAZA, F., *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1992.
- CAVILLAC, C., *L'Espagne dans la trilogie «picaresque» de Lesage: emprunts littéraires, empreinte culturelle*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1984.
- GARRIDO ARDILA, J. A., *El género picaresco en la crítica literaria*, Biblioteca Nueva, Madrid 2008.
- ID., *La novela picaresca en Europa, 1554-1753*, Visor, Madrid 2009.
- GUILLÉN, C., *Toward a definition of the Picaresque*, in ID., *Literature as System*, Princeton University Press, Princeton 1971.
- HANN, T., *Postérité du picaresque au XX^e siècle. Sa réécriture par quelques écrivains de la crise du Sens. F. Kafka, L.-F. Céline, S. Beckett, W. Gombrowicz, V. Nabokov*, Van Gorcum, Assen (Olanda) 1995.
- HILLIS MILLER, J., *Charles Dickens. The World of His Novels*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1968.
- KEYMER, T., *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- LÁZARO CARRETER, F., *Para una revisión del concepto «novela picaresca»*, in *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Ariel, Barcelona 1983 (1970).
- LORETELLI, R., *Da picaro a picaro. La trasformazioni di un genere letterario dalla Spagna all'Inghilterra*, Bulzoni, Roma 1984.
- MANCING, H., *The Protean Picaresque*, in G. MAIORINO (a cura di), *The Picaresque. Tradition and Displacement*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1996.

- MARCIALIS, N., *Vita di Pavel Čičikov, ovvero le avventure di un impiegato povero ma disonesto*, in *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo. Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi*, Università degli Studi, Trento 2011.
- McKEON, M., *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, John Hopkins, Baltimore 1987.
- MENGALDO, P. V., *Appunti di lettura sulle Confessioni di Nievo* (1984), in Id., *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Esedra, Padova 2011.
- MOLHO, M., *Introducción al pensamiento picaresco* (1968), Anaya, Salamanca 1972.
- PAVEL, TH., *Le vite del romanzo* (2013), a cura e con una postfazione di M. Rizzante, Mimesis, Milano 2015.
- RADERS, M., SCHILLING, M. L. (a cura di), *Der deutsche und der spanische Schelmenroman. La novela picaresca alemana y española*, Ed. del Orto, Madrid 1995.
- RESINA, J. R., *Breve vita felice del romanzo in Spagna*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo. III. Storia e geografia*, Einaudi, Torino 2002.
- RICHETTI, J., *The Life of Daniel Defoe. A Critical Biography*, Blackwell, London 2005.
- RICO, F., *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, a cura di A. Gargano, Bruno Mondadori, Milano 2001 (Barcelona 2000; 1ª ed., senza *Poscritto*, Barcelona 1970).
- SEVILLA, F., *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid 2001.
- SIEBER, H., *The Picaresque*, Methuen & Co Ltd, London 1977.
- SOUILLER, D., *La novela picaresca* (1980), trad. it B. Pillado-Salas, Fondo de Cultura Económico, México 1985.
- STEDMOND, J. M., *The Comic Art of Laurence Sterne. Convention and Innovation in Tristram Shandy and A Sentimental Journey*, University of Toronto Press, Toronto 1967.
- ZIFF, L., *Mark Twain*, Oxford University Press, Oxford 2004.