

Alle origini della picaresca: la seconda parte del *Lazarillo* (1555), *Pinocchio* e l'imposizione di un canone

Giovanni Cara

La continuazione del *Lazarillo* del 1555 seguì il prototipo a strettissimo giro di tempo dopo un anno circa. Benché vi sia chi pensa che sia farina autoriale dello stesso sacco del precedente, linguaggio e idioletto letterario, assetto, gittata narrativa e persino tipo di ironia la rendono molto diversa. Di solito i pochi che se ne sono occupati soppesano la distanza rispetto alla prima parte, in alcuni casi misurando l'abisso aperto tra la maggiore tenuta di una e lo sfrangiamento dell'altra¹; in definitiva, per seguire lo sviluppo del genere picaresco gli studi sul romanzo aureo quasi sempre passano direttamente al *Guzmán de Alfarache* (1599). Il problema è mal posto, specie se lo si osserva dalla prospettiva rovesciata: la continuazione viene ignorata o svalutata a causa di una forte tendenza critica a costituire a posteriori un canone esclusivo, anche se i contemporanei ne videro la coerente sequenza e la congruenza formale e da molto presto finirono per pubblicare insieme le due parti. Tra i posterì più raffinati, sono stati gli scrittori a cogliere gli aspetti sottili e tutt'altro che pretestuosi della seconda

¹ Cfr. Martino 1999: 570, da cui sul tema dissento radicalmente anche per i giudizi di valore: «La continuazione del 1555, nonostante i tentativi più o meno ingegnosi di rivalutazione, è certamente di scarso valore artistico e di ben modesto valore 'ideologico'. Sembra un tipico prodotto della speculazione libraria, un lavoro raffazzonato [...] per sfruttare il successo del *Lazarillo*»; allineandosi ai criteri più diffusi sul canone, Martino conclude così: «Il suo significato per la costituzione del genere picaresco e la formazione del romanzo moderno rimarrebbe nullo». Cfr. anche, con maggiori cautele, Piñero Ramírez 2014. Per un inquadramento bibliografico generale si deve far riferimento all'edizione della *Segunda parte* a cura di Rodríguez López-Vázquez 2014.



parte: il più interessante fra tali posterì è Collodi, che nel *Pinocchio* – e specialmente nella continuazione a cui lavorò per sottrarsi alla furia dei lettori, scontenti per come l'autore aveva concluso le avventure del suo burattino (impiccato a un albero) – seguì da vicino le orme del Lazarillo succedaneo.

C'è un aspetto fondante del primo *Lazarillo* che, per quanto ne so, non è stato interrogato e che pure si fonda sulla domanda più semplice di tutte: perché il protagonista ha un nome così straordinariamente connotato? Il nome ha ovviamente un illustre precedente nel più celebre Lazzaro evangelico di *Gv* 11 1-44, in cui il tema della resurrezione è centrale. Ma in *Lc* 16, 19-31 appare un altro Lazzaro, protagonista dell'unica parabola in cui a un personaggio venga consegnato un nome. Si tratta della parabola del ricco epulone, nella quale di nuovo ricorre il motivo della resurrezione per sottolineare la diseguaglianza tra poveri e ricchi, ricompensata nella promessa di un futuro celeste; parabola che, oltretutto, concentra una serie di nodi teologici controversi intorno ancora al problema della resurrezione (giudizio particolare prima del giudizio finale, sonno dell'anima, visione beatifica differita) e della promessa di remunerazione per le sperequazioni di questo mondo. Vi è poi un aspetto ulteriore che il confronto diretto e serrato con la lettura del testo sacro – e in tempi di erasmismo e Riforma il dato non è privo di conseguenze – costringe a rilevare: il racconto del ricco epulone e del destino *post mortem* di Lazzaro è inserito in un contesto dialogico in cui Cristo, secondo una retorica integrata, prosegue con la parabola dell'amministratore disonesto (*Lc* 16, 1-8), anch'essa di non facile esegesi, che di nuovo mette a confronto le condizioni diverse e invertite dei «figli di questo mondo» e dei «figli della luce», essendo questi ultimi evidentemente i diseredati ed essendo la posta in gioco proprio il tempo escatologico della rigenerazione. Il dettaglio notevole consiste nel fatto che la seconda parabola è costruita come l'indagine di un uomo in condizioni di superiorità nei confronti di un suo amministratore, colpevole di averlo imbrogliato sfruttando la debolezza dei contadini: viene anticipato esattamente il presupposto del *Lazarillo* con la *pesquisa* (l'indagine di *Vuestra Merced*) e il disegno gerarchico della società (all'apice *Vuestra Merced*; in mezzo l'*Arciprete* in qualità di amministratore su cui si indaga; alla base il picaro che subisce le angherie dell'*Arciprete*).

La seconda parte si presenta in tutto e per tutto come una continuazione che poggia sullo snodo epistolare del congedo della prima («Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna»; una delle edizioni del testo, quella di Alcalá, addirittura aggiungeva una coda: «De lo que de aquí adelante me suscediere, avisaré a Vuestra Merced») e ne sfrutta le potenzialità, scardinandone alcuni principi ma, allo stesso tempo, recuperando il sostrato simbolico implicito nell’ipotesto evangelico, specialmente per quanto concerne la semantica paradossale di rinascita e resurrezione, che il personaggio porta con sé cifrata indelebilmente nel suo nome. Si potrebbe persino aggiungere che a sua volta la seconda lettera consente la stesura di una terza fino al possibile inseguimento di Lázaro verso la fine dei suoi giorni, che è quanto Cervantes individua come tratto paradossale del genere nel dialogo tra Sancho e Pasamonte, quando quest’ultimo associa la sua autobiografia alla picaresca e, con una chiosa degna di un *witz*, afferma di non poterla terminare perché non ha terminato di vivere (*Quijote* I, 22). Una specie di condizione d’inesauribilità, costantemente postuma, asintotica e perfettibile fino all’esaurimento biologico del protagonista e narratore, che però non potrà mai raccontare l’istante della sua morte.

Se il codice doppio del primo *Lazarillo* è regolato sui due diversi punti di vista circa il caso toledano di Vuestra Merced e di Lázaro adulto, il quale fa pesare il proprio presente su ogni singola vicenda trascorsa, nella continuazione tutta la narrazione si svolge a un primo livello di lettura, per così dire, letterale, grazie al quale è possibile accedere a un compatto secondo livello allegorico, comunque esso si possa interpretare. I quadri circoscrivibili del modello attraverso i servizi prestati ai diversi padroni – per i quali Slovskej ha parlato di ‘struttura a schidionata’ – scompaiono quasi del tutto, facendo già deviare *perspicuitas* e *concinntas* del prototipo verso una soluzione diluita e potenzialmente irregolare: proprio la sfida romanzesca che la forma picaresca raccolse successivamente, tanto da indurre il sospetto che tale caratteristica presente nella serie si debba già al *Lazarillo* del 1555 prima che al *Guzmán*.

Dalla frattura retorica della doppia prospettiva (caso personale e caso sociale) il racconto del primo Lázaro si sviluppa strutturandosi ambigualmente e dialogicamente intorno ai due poli geografici coi quali si

apre e chiude il racconto, due luoghi reali, Salamanca e Toledo, e al medesimo tempo simbolici: da un lato lo spazio culturale con la sua Università e il mondo studentesco che sfiora la quotidianità volgare della madre di Lazarillo; dall'altro lo spazio politico e del potere in cui si sta installando la Corte di Carlo V. Salamanca e Toledo, luogo delle origini e luogo in cui approdano le aspettative di tutta una vita consacrata a farsi una posizione («medrar»), agire all'ombra di chi conta («arrimarse a los buenos») e raggiungere la stessa posizione («llegar a buen puerto»), finiscono per essere contemporaneamente architetture urbane concrete, ognuna con la propria ragione, e segni rilevanti di due aspetti della vita spagnola culturale e politica dai quali gli emarginati erano irrimediabilmente esclusi. E da Toledo tutto ricomincia (o continua) quando la Corte nel secondo *Lazarillo* si è ormai installata e acclimatata e il picaro ha solidarizzato coi *tudescos*, la soldataglia al seguito dell'imperatore acuartierata in città che occupa gli spazi comuni, quelli popolari delle taverne, delle strade e delle case intorno ai luoghi del potere. Nella più riconoscibile conformazione topografica del romanzo – nella specie in cui attualmente ci è più familiare – la città bassa e la città verticale sono esplicitamente contrapposte in un dialogo tra sordi come due mondi senza possibilità osmotiche, eppure in stretta comunicazione.

I *tudescos* sono colleghi dei lanzichenecchi del Sacco di Roma nel 1527: niente di eroico, nessuna nobile crociata e invece molta concreta ragion di Stato (e, del resto, proprio la separazione tra Stato e società è una linea tracciata in epoche lontane ma che si radica in età moderna, con tutta la sua incoerenza). È qui che si apre la distanza tra società e doppio illusionistico; il dispositivo non richiede la risoluzione di un enigma al suo interno, non c'è un caso e nemmeno la ricerca di una giustificazione del motivo per il quale il picaro si senta obbligato a prendere in mano la penna per rispondere ai pettegolezzi toledani sulle sue corna. «Se anche avessi ucciso un uomo, avrei avuto tutti dalla mia parte», annota il picaro: ed è vero in quanto è aiutante del boia, ma anche perché è cosciente di aver stretto un patto col demonio e avere appreso codice e mezzi del potere dominante (politico e religioso, e spesso l'uno e l'altro legati a doppio filo), sapendoli utilizzare a proprio favore con una buona dose di cinismo. Il Lázaro della seconda parte non deve difendere per iscritto alcuna posizione e la sua,

almeno nelle prime battute, è una spinta meramente intellettuale; è quasi il senso di pura notizia di un caso straordinario da voler diffondere, come una delle tante *relaciones de sucesos* che raccontavano di strane creature, bimbi deformi, apparizioni miracolose, eventi inspiegabili e che costituiscono un mezzo informativo capillare, considerato dagli studiosi del fenomeno una forma affine alle gazzette e il prototipo giornalistico del ragguaglio. D’altro canto si percepisce che, rispetto al suo doppio precedente, anche se mosso da ragioni diverse, il secondo *Lazarillo* ha la medesima impostazione ideologica e intellettuale, lo stesso filtro critico di un *pregonero* consapevole che qualcosa nella società non funziona e che nell’immenso teatro che è la vita i ruoli sono stati già assegnati senza che vi sia possibilità di cambiamento, in accordo coi principi della *limpieza de sangre*, del blasone, dell’onore e della nascita.

E così il secondo Lázaro può riprendere il suo racconto impostando fin da subito sul segno del vino (le bevute in comune coi soldatucci) il racconto del mondo: il suo mondo di *pregonero* per quanto attiene all’*oficio real*, ma anche il suo mondo di *pregonero* per quanto attiene ai favori particolari e illeciti dell’arciprete che, in quanto produttore di vini, sfrutta il ruolo pubblico di Lázaro per i suoi interessi privati. Il lettore non dimentica – sennò sfugge la sottigliezza dell’autore – il fatto che il vero padrone del picaro nell’ultimo trattato della prima parte in realtà è la Monarchia e che l’*oficio real* implica un mandato pubblico; l’impiego presso l’arciprete è per interposta persona, perché in effetti è sua moglie che lavora al servizio dell’uomo di chiesa. Ciò che, insomma, il secondo Lázaro mette ingegnosamente in moto consiste nel ricreare allusivamente e in pochissime parole l’ambiguo scenario picaresco di irregolarità, squilibri sociali, pieghe etiche e zone grigie. Coerentemente e di conseguenza, si recupera anche il riferimento ironico e mordace all’enorme distanza tra il magnifico imperatore con il suo seguito e il popolino indaffarato. I nuovi amici di Lázaro, che hanno accompagnato il monarca nel suo ingresso trionfale nella prima parte, alla fin fine non sono diversi dai colleghi spagnoli, combattenti di molte battaglie privi di galloni, stanchi, malpagati, sradicati, senza famiglia, spesso senz’altra scelta che la vita militare errante, che nulla ha a che vedere con quella letteraria del *caballero andante* che sognano Don Chisciotte – già in ritardo con la storia – e i suoi avi

poetici. Tuttavia le luci della città alta raggiungono le strade della gente comune e sono una promessa di favori e fortune. I *tudescos* insistono con Lázaro perché si arruoli per cercare nuove prospettive nella *carrera de vivir* al soldo del sovrano, sullo sfondo delle guerriglie cristiano-turche per il controllo del Mediterraneo (in una di esse, «la de Gelves», era morto il padre del picaro non senza ambiguità: chissà da quale delle due parti, se morisca o cristiana); è un'eredità familiare fra le tante che dunque Lázaro inesorabilmente si porta dietro. Su di essa si fonda in un certo senso l'intera narrazione, che questa volta sposta i viaggi dell'antieroe nel fondale marino, dove si ricrea non altro che il doppio liquido delle sperequazioni terrestri, regolato su un moto di andata e ritorno tra le due sponde spagnola e algerina. Ed è ad Algeri che si compie il disastroso naufragio, preludio della prima metamorfosi in tonno. Toledo, dunque, è il punto di partenza; Algeri e le profondità sottomarine quello mediano; Medina e le tonnare dell'illustre e storica omonima famiglia del luogo dove avviene la seconda metamorfosi il punto d'arrivo nel sottofinale. Da qui, nel finale, il ritorno a Salamanca. Vita terrestre in principio; lunga parentesi marittima come tonno fra i tonni; ritorno a terra e alla condizione fisica umana. Tutto senza che la condizione intima, l'anima – come si sarebbe detto al tempo – cambi di una virgola e senza che tra l'uomo e il pesce vi sia soluzione di continuità spirituale.

Già dal principio terrestre, in questo spazio liminare tra potere e fame, i lanzichenecchi sono sospettosamente simili ai soldati tonni che, entro poco tempo, Lázaro troverà in fondo al mare. Gli stessi tic, lo stesso senso sociale squilibrato, ancora le divisioni in caste, la guerra e le ingiustizie, in pieno rovesciamento del canone utopico presente nelle narrazioni allegoriche o leggendarie tipiche di altra letteratura. E in tale dispositivo è evidente che la seconda lettera si porta dietro – pur nel paradosso metamorfico – tutte le suggestioni narrative della prima; ma c'è che questo picaro, per riferirci a un'altra grande tradizione mediterranea e marina, ha certi tratti di Sindbad, uno dei personaggi delle *Mille e una notte* che, raggiunta una condizione e superato un naufragio, ricomincia imperterrito tutto daccapo. Eppure la seconda parte non segue la linearità geometrica della prima, coi suoi nove padroni riconoscibili in altrettanti segmenti disposti in sequenza; essa procede per ampi quadri con una modalità a cui,

forse, noi lettori moderni siamo abituati a pensare quando ci riferiamo all’evoluzione progressiva e graduale di un personaggio. Ossia, non un istante selezionato come prova della transizione da un momento a un altro, una prova che risulti emblematica per spiegare il cambiamento; piuttosto, un insieme di azioni che si muove come un sistema verso un transito graduale. In questo senso, se esiste un canone picaresco, una forma generica, la seconda parte del *Lazarillo* presenta fin da subito un principio di violazione che in questo caso non è stato trasmesso alle imitazioni posteriori, e il servizio a più padroni che definisce l’articolazione della vicenda viene disintegrato e ricostituito nel flusso di un racconto che si autoalimenta continuamente.

Nell’inversione dell’itinerario della prima lettera è possibile intravedere la composizione di un circolo ideale di andata e ritorno alle origini nella città degli studenti, però con una coscienza definitiva: Lázaro, come Pablos nel *Buscón* di Quevedo (Pablos che, tuttavia, identifica il problema da subito e decide da sé di allontanarsi dalla famiglia per studiare), alla fine ha compreso il valore dell’istruzione e dell’alfabetizzazione, e decide di accedere all’educazione teorica. Considerate da questo punto di vista le due parti della lettera come un unico movimento – e davvero qui si vede l’abilità del secondo autore, a dispetto dell’opinione critica al riguardo – persino si giustificherebbe il celebre paradosso della prima parte che costituiva un magnifico *atout* poetico per segnare la distanza tra narratore autobiografo e Autore anonimo, ossia come sia possibile che un picaro emarginato e vagabondo del Cinquecento possa scrivere una lettera tanto raffinata e colta. Con la seconda parte il paradosso in un certo senso viene meno, si spiega e normalizza: Lázaro decide di studiare, impossessarsi dei codici del potere; quindi, *a posteriori*, è comprensibile che egli sia capace di abilità retorica.

Per quanto allettante appaia a Lázaro la profferta dei *tudescos* e per quanto si trattasse di una prospettiva comune a molti vagabondi, la nascita di una figlia, che probabilmente non è sua, e la paura di perdere quanto faticosamente conquistato in una vita di stenti in un primo momento lo dissuadono. Ma alla seconda opportunità – unirsi alla spedizione contro i mori di Algeri – «lo sventurato risponde»: non resiste alla tentazione di *medrar* (a ciò che egli crede che sia *medrar*, naturalmente) e si arruola al

fianco di un cavaliere dell'Ordine di San Juan, ovvero dell'Ordine di Malta. Si tratta di uno degli ordini militari mediterranei più criticati e discussi dagli intellettuali riformati e dagli erasmisti oltre che dai pensatori di matrice pacifista e anticlericale (s'intende del clero romano ufficiale politicamente attivo come parte in questione nell'azione di dominio marittimo: la stessa politica che condurrà alla battaglia di Lepanto e alla militanza di Cervantes). Sappiamo che l'impresa algerina fu un disastro: lo sappiamo oggi a posteriori, ovviamente, ma lo sapeva anche il lettore della lettera, perché si fa riferimento a un episodio abbastanza recente del 1541, quando l'esercito di Carlo V, con lo stesso imperatore a capo dell'esercito, ricevette una sonora sconfitta. È necessario segnalare due dettagli impliciti, occultati tra le righe di pochi riferimenti ellittici; il primo: l'autore della seconda parte continua a legare inesorabilmente il destino di Lázaro a quello dei genitori. Sua moglie è come sua madre ed egli stesso come suo padre morto «en la de Gelves». Il secondo dettaglio consiste nella scommessa dell'autore anonimo, più che del picaro narratore, per la quale il lettore è invitato al gioco partecipe del testo poetico; in effetti anche in questo caso, ma a un diverso livello rispetto al primo *Lazarillo*, vi sono due prospettive narrative possibili: il lettore conosce gli avvenimenti storici e d'altra parte conosce, o si suppone che conosca, anche la prima lettera. In tal modo è quasi costretto a prevedere le conseguenze della scelta del picaro e l'orizzonte d'attesa sembra limitato: un'altra sconfitta marina, un'occasione simile a quella che ha visto coinvolto il padre, ancora il Mediterraneo sullo sfondo della proverbiale lotta contro il turco. Ma il lettore sa anche – e qui s'inserisce l'originalità del dispositivo poetico – che Lázaro ha terminato anche la seconda lettera, perciò dev'essere in qualche modo riuscito a cavarsela. L'autore ha un asso nella manica che sparglia le carte e la risorsa di Lázaro, la metamorfosi, non è tra quelle più prevedibili.

Tale soluzione – ed è ciò che disorienta nella composizione del 'canone' – non appartiene allo spazio della verosimiglianza quale si potrebbe pensare o contemplare nel sistema della picaresca; ha piuttosto a che vedere con lo spazio della verosimiglianza quale si prevede e contempla nel sistema del romanzo cavalleresco o nel racconto di avventure incredibili e inspiegabili; una tradizione antica e nobile – che ha Luciano e Apuleio tra i suoi più illustri vessilliferi – che però

apparentemente non ha niente a che vedere col supposto ‘realismo’ della picaresca. L’ultima affermazione nasconde una trappola concettuale difficile da evitare e una costante esegesi critica che è in grande misura frutto di un anacronismo interpretativo, perché in effetti la nostra idea post-settecentesca di realismo ha ben poco a che vedere con la riflessione aurea sulla verosimiglianza. Ma, al di là delle implicazioni teoriche che costituiscono il presupposto della scelta d’autore, l’innesto del motivo metamorfico permette d’incrociare, in questo anomalo romanzo picaresco (che anomalo non è se ci disponiamo sincronicamente a osservare che il canone nel 1555 non si è ancora formato), le risorse tradizionali dell’apologo e dell’animalizzazione dell’umano (e quindi, in realtà, dell’antropomorfizzazione del mondo animale) nella rappresentazione ravvicinata del mondo sperimentato da chiunque; e, per quanto straniante possa sembrarci oggi, è in realtà il primo *Lazarillo* che viola maggiormente i principi della verosimiglianza dell’epoca, col suo antiaristotelico farsi troppo storico e poco universale (o poetico), mentre il secondo riconduce tutta quella terribile verità individuale nell’alveo di un processo narrativo simbolico che ha nel segno generale e, verrebbe da dire, allegorico il suo dispositivo principale. La metamorfosi in tonno è quasi più accettabile del ghigno tragicomico del primo *Lazarillo* e lo spostamento che la stessa metamorfosi consente attenua almeno un poco il dolore residuo nel pensare che, comunque, uomini o tonni, si sta parlando sempre del fallibile consorzio sociale.

La soluzione narrativa per l’*impasse* adatta a conservare la vita del protagonista – soluzione negata a tutto il resto dell’equipaggio, che muore nel naufragio – è dunque la trasformazione, che avviene senza che Lázaro lo desideri e senza una spiegazione plausibile. Una spiegazione in realtà ci sarebbe, ma suona a codice fiabesco incrociato con l’arguzia tipicamente picaresca; nella sua assurda giustificazione *post eventum* Lázaro è dell’opinione, ma senza averne la certezza, che sia stato il suo succo preferito a metterlo in salvo: annaspando nell’acqua ha ingurgitato grandi quantità del vino contenuto nei barili stivati in cambusa e ha evitato di riempire i polmoni d’acqua. Il curioso non-annegamento enologico conferma per l’ennesima volta la profezia del primo padrone nella prima parte. Il fatto che si salvi proprio come tonno rimane un mistero tipico

dell'irrazionale fiabesco, che tuttavia – sul piano del lettore – ha in realtà almeno due soluzioni integrate: la prima di tipo folclorico; la seconda direi nell'ordine della cultura materiale. Tutt'e due si raccolgono intorno a un doppio dispositivo poetico: l'intricata congerie intertestuale costituita da diversi riferimenti letterari e il racconto evangelico, già costitutivo della prima parte. Per ora possiamo rilevare che l'autore della continuazione, per disporre il meccanismo, gioca con un complesso ventaglio di elementi: certamente con la referenza diretta del modello da cui fa rampollare la seconda parte; ma il ritorno alcolico dell'essere alle origini liquide del mare vincola anche un'esperienza simbolica, comune alla tradizione letteraria di tutto il mondo, con un dato speciale e determinato che appartiene a sua volta sia al campo semantico specificatamente picaresco, sia al campo semantico del sacro: il vino come alimento cristico che salva e permette l'accesso alla resurrezione delle anime e, nel giorno del Giudizio finale, dei corpi. Ma in questo caso l'anima risorge con il corpo a nuova vita una prima e poi una seconda volta senza traccia di redenzione.

Lasciando per un istante da parte la sfumatura sacra (e la possibile dimensione umoristica di tale sfumatura: umoristica in senso alto), la metamorfosi è una soluzione che procede da molte fonti: Luciano e Apuleio, per esempio. Ma, come si dirà a breve solo per cenni, in realtà esistono altre possibili suggestioni incrociate e altre gemme intertestuali oltre che alcuni effetti di realtà, ossia accadimenti desunti dal mondo di quelle che oggi chiameremmo 'leggende metropolitane' o che sono credenze profondamente radicate nella tradizione folclorica al punto da considerarle, qualche volta, vere. In ogni caso il testo si è ora arricchito di nuovi elementi: un picaro, una metamorfosi, un pesce e un tipo speciale di pesce: un tonno. E perché un tonno? Rispondere a tale quesito significa smontarlo in almeno due parti e cominciare da un lato evocando la celebre leggenda sull'esistenza mediterranea di un uomo-pesce, e dall'altro sondando la natura della specie ittica in questione, che in un testo poetico ha certamente una sua congruenza. Esiste un'ampia tradizione basata sulle relazioni tra l'uomo e il mondo degli animali e per ogni specie un fitto margine di ulteriori specificazioni di genere e famiglia: i pesci letterari sono numerosi, secondo le epoche, i luoghi e le popolazioni adattate in tali luoghi, anche se evidentemente in alcuni casi miti, leggende o credenze

intorno a un dato animale possono avere analogie e coerenze quasi inesplicabili a prima vista. In particolare nel nostro caso, il pesce, per la sua forma, raccoglie il significato del segno lunare e della rigenerazione; in ambito cristiano, in aggiunta, il pesce finì per ricoprire una vasta area semantica positiva per ragioni stratificate: è l’alimento privilegiato di Gesù e dei suoi «pescatori d’uomini», primo fra tutti Pietro, vescovo dei vescovi della Chiesa; è oggetto di miracolo e moltiplicazione ed è anche alimento nel pasto dopo la resurrezione, secondo *Lc 24, 42*; in aggiunta, com’è noto, è segno iconico e cifra di riconoscimento fra i primi cristiani che dovevano nascondersi e praticare in segreto i propri riti, perché la corrispondente parola greca *ἰχθύς*, con il disegno stilizzato, divenne ideogramma per ‘Cristo’ e, da sola, diveniva l’acrostico per *Iesous Christos Theou Hyos Soter* (Gesù Cristo Figlio di Dio, Salvatore).

Discesa verso un altro mondo con metamorfosi e successivamente ritorno in superficie e seconda metamorfosi sono i due momenti che scandiscono un prima e un dopo nella vita del picaro e che distinguono la traiettoria orizzontale e terrestre della prima sequenza da quella della seconda, quando Lázaro decide di studiare a Salamanca. Nel mezzo, la parentesi ittica che sembra fiabesca ma deve interpretarsi come speculazione allegorica del reale appena il lettore accetta l’improvvisa deviazione e si rende conto che è perfettamente possibile sovrapporre la società dei tonni a quella degli uomini. La doppia metamorfosi del personaggio, da uomo in tonno e poi di nuovo da tonno in uomo, in effetti non osserva i tratti delle metamorfosi mitologiche, la maggioranza delle quali non si caratterizzano per un processo di andata e ritorno, trasformazione e nuovo accesso allo stato originario; esse invece presuppongono un dispositivo eziologico in una sola direzione, verso la spiegazione (o semplicemente la rappresentazione) di un fenomeno naturale grazie a un racconto delle origini. Dafne e l’alloro, Eco, un fiume, Vulcano, il pavone divengono miti illustrativi e interpretabili di autore in autore, nati dentro una concezione politeistica del mondo (con evidenti tratti di panteismo), con tutte le varianti narrative spesso inconciliabili di un sistema vasto e movimentato che il folklore prima e poi anche la tradizione colta contribuisce a incrementare incessantemente in un palinsesto di continue aggiunte e ampliamenti. Il caso meno frequente

della doppia metamorfosi inversa, con la possibilità di ritorno allo stato iniziale, nella mitologia classica è concesso piuttosto alle divinità fondatrici e demiurgiche (come la pioggia d'oro, il cigno, il toro, che sono altrettante manifestazioni di Zeus per intervenire nel mondo). Si tratta di metamorfosi, per così dire, attive; ma le controparti passive che subiscono l'intervento divino e ne patiscono le conseguenze (Danae, Leda, Europa) non potranno tornare indietro e ogni personaggio metamorfizzato non potrà avere l'opportunità che, invece, spetta ai protagonisti del racconto fiabesco e di quello folclorico; ciò che anche, grazie prevalentemente alle risorse magiche che sono strumento nelle mani di eletti qualificati, potrà avvenire prima nel romanzo cavalleresco o, in alcuni casi, in quello d'avventure (penso al *Persiles* di Cervantes) e poi, più recentemente, per esempio nel *fantasy* tra XIX e XXI secolo.

Il racconto moderno di metamorfosi sembra partire dal presupposto di un mondo secolarizzato e monoteistico che, tuttavia, conserva l'antica idea di una qualche continuità tra i diversi stati naturali. Sia beninteso che, quando parlo di 'moderno', non mi riferisco qui a un'epoca specifica o a un prima e dopo concreti, perlomeno non nel senso storiografico corrente; penso piuttosto alla dialettica tra un'idea incostante e mutevole della stessa realtà a cui l'uomo partecipa e l'idea dogmatica e fissata una volta per tutte delle società monoteiste, che non contemplan varianti mitografiche perché esiste solamente una narrazione in grado di spiegare tutto (Blumenberg 1991) senza che i diversi oggetti animati del mondo possano cambiare di stato e convertirsi in altri. In questo caso la metamorfosi serve il più delle volte a disporre parabole esemplari, in termini allegorici o simbolici e con finalità etiche e poetiche, separate o congruenti. Perciò la trasformazione, o la conversione o il mascheramento (secondo i casi: e anche questo è di per sé interessante) significano un mutamento, una progressione (non necessariamente da positivo a negativo) da un grado zero a un grado ennesimo, dal quale è possibile retrocedere per tornare allo stato iniziale. La permanenza temporanea nel grado ennesimo può costituire un passaggio formativo che consente alla creatura metamorfica di ritornare al grado zero mutato nell'animo, maturato, consapevole; oppure costituire una disgrazia da rifuggire a tutti i costi che, spesso, è vissuta come una condanna fuori dall'ordine naturale delle cose.

Quest’ultimo può essere per esempio il caso della licanthropia; il primo invece sembrerebbe il caso di Pinocchio (ma la vicenda di Pinocchio è più screziata, perché il personaggio attraversa più fasi e successivi stati metamorfici). Un caso ancora diverso – si direbbe quasi una sintesi complessa dei primi due – è quello di Lucio nel romanzo di Apuleio (che è un esplicito intertesto dell’autore del secondo *Lazarillo*): la trasformazione in creatura alata che Lucio desidera non avviene per errore e, invece, la trasformazione in asino, dolorosa e lunga, contribuirà a formare, al ritorno allo stato umano, una nuova coscienza.

Il nostro tonno picaro si qualifica per una trasformazione che presenta molte strane varianti. Per un verso tra grado zero e grado ennesimo non c’è, dal punto di vista della disposizione d’animo, alcuna differenza. Lázaro rimane sé stesso fino in fondo e, pinne o meno, tiene letteralmente stretto il coltello tra i denti e combatte scegliendo partito esattamente come farebbe un uomo sulla terra. E, del resto, la società dei tonni ha tutte le caratteristiche e i difetti del consorzio terrestre: c’è un re, ci sono gli eserciti contrapposti, i tradimenti, le fughe, le sconfitte, i figli, gli amici, i nemici, il dolore e il piacere. Di più: se sua madre e sua moglie erano adultere o inclini ai piaceri del corpo, qui Lázaro – a voler essere acribiosi – è bigamo e si costruisce una seconda famiglia ittica con compagna e prole. Per altro verso l’anomala doppia metamorfosi è piuttosto una trasformazione, una duplice conversione se non, addirittura, un mascheramento camuffato da prodigio.

Collodi afferra il senso antieroico e poco edificante dell’intertestato, e in questo caso, nella ricezione collodiana, forse dovremmo pensare a entrambi i *Lazarillos* come complesso romanzesco, tanto più che nella versione originale del 1881 anche Pinocchio, come Lázaro, non impara niente dalla sua esistenza come burattino e dalle sue disavventure, fino a morire impiccato: tipologia di morte, come sappiamo, che ha molto a che vedere con l’*oficio real* toledano di Lázaro. È la reazione infuriata dei lettori a spingere Collodi a riannodare i fili e continuare con la seconda parte, che culmina con le successive e definitive avventure del burattino, pubblicate nel 1883. Ed è proprio nella seconda parte che si verifica la metamorfosi di Pinocchio in asino: l’asino viene poi mangiato da un banco di pesci e in seguito, ritrasformatosi in burattino, Pinocchio è ingoiato da un pescecane

in un solo boccone col padre-demiurgo Geppetto (senza poter qui considerare e approfondire il fatto che in toscano Geppo e Geppe sono maniere per dire Giuseppe, e che morire appeso a un albero o a una croce e avere un padre falegname sono elementi con evidenti conseguenze simboliche²). Ciò che più ci aiuta a comprendere le peculiarità di tali testi in parallelo è il fatto che i processi metamorfici di Lázaro e Pinocchio si caratterizzano nel medesimo senso. Prendiamo le due metamorfosi liminali e definitive dei testi: Lázaro (ed è la seconda e definitiva trasformazione) recupera la natura umana e Pinocchio (il quale in effetti sperimenta una tripla metamorfosi: da burattino ad asino; da asino a burattino; da burattino a «ragazzino») si risveglia sotto forma umana (Collodi 1883: 229-231, cap. XXXVI).

La metamorfosi finale di Pinocchio solleva un fascio intricato di problemi: egli rinasce umano dopo l'epifania onirica in cui la fata gli annuncia il cambiamento, ma il burattino di legno continua ad esistere come un simulacro inanimato, un doppio del quale, se la metamorfosi è avvenuta, non dovrebbe esistere traccia; inoltre l'immagine del doppio si ripete nello specchio di fronte al quale il bambino in carne e ossa prende coscienza di sé. Si tratta di un processo metamorfico basato su un'identità che paradossalmente si sdoppia in due contesti diversi della casa (due stanze: lo specchio, la sedia) moltiplicandosi materialmente come il passato di sé (il burattino) e il presente inaspettato dopo il sogno (il corpo che si meraviglia della propria carnalità); in più, la speculazione – alla lettera – sulla realtà che lo specchio rimanda è come una porta aperta sul mondo a due dimensioni che anche il sogno profetico, con la voce della fata turchina, ha appena rappresentato. Molto più che semplice lieto fine, l'epifania di Pinocchio è complessa; nel sogno la fata annuncia la rinascita aurorale: il risveglio è come uscire dal ventre materno nel nuovo mattino; fuori, nel

² Questo non significa necessariamente dare una lettura cristologica di *Pinocchio*, come Agamben 2021: 83 paventa alludendo alle interpretazioni *a lo divino* della storia del burattino. Il libro di Agamben è tuttavia assai denso e ricco di suggestioni: fra tutte, quella dell'asino che reca il mistero, su cui non è qui possibile indugiare ma che in più di un senso è congruente pure con la figura del picaro. Sul legame tra picaresca e Pinocchio lo stesso Agamben cita ovviamente Italo Calvino 1981; ma cfr. anche Cerina 1993.

mondo, c'è il padre a indicare al figlio il burattino sulla sedia («Eccolo là») e a definire un processo che, senza una madre, non si sarebbe mai potuto compiere e sarebbe rimasto come i trucioli tra le dita di un falegname. Nel totale del sistema, tra prima e seconda parte, Collodi – fra le tantissime traiettorie di un testo pieno di implicazioni – porta a termine il disegno di una vita che nasce e che, senza il soffio vitale della fata-madre, sarebbe rimasta quella di un ciocco di legno appeso a un albero e dell'azzardo di un artigiano, per quanto talmente abile da riuscire nell'intento inaudito quasi come un moderno Pigmalione³. Certo, i vestiti nuovi del «ragazzino» sono i suoi nuovi limiti di consapevolezza, per così dire, sociale; ma neppure come burattino la vita, con tutte le sue traversie picaresche e le sperequazioni, aveva garantito a Pinocchio alcuna assoluta e nuda libertà (su questo dissentirei da Agamben). All'inizio della vicenda c'è, in effetti, lo stesso rovello di Pigmalione; al termine, invece – non so quanto esplicitamente da parte di Collodi – si evoca una variante ulteriore, anch'essa mitografica, dei racconti di metamorfosi: penso alla vicenda di Esone, il padre di Giasone, che Medea restituisce alla gioventù su esplicita richiesta dello stesso Giasone. Ancora un padre e un figlio, questa volta a parti rovesciate, se è vero che è il secondo che desidera che tutto abbia un nuovo inizio per il primo; e ancora una donna in grado, da luoghi inattingibili e fantastici (la magia come il sogno), di esaudire il desiderio. Esone, come racconta Ovidio nelle *Metamorfosi* (VII, vv. 159-293), si osserva mutare e per pochi istanti si percepisce in una bolla temporale nella quale presente e passato coincidono in una sorta di effetto ucronico, fino a ritrovarsi improvvisamente giovane, come in un nastro riavvolto. È una delle metamorfosi più inconsuete che io conosca, che mi sembra contraddire allo stesso tempo il principio eracliteo e quello parmenideo e che ha come soggetto l'identico e come modello un altro sé stesso perduto indietro nella sequenza vitale. Medea, in effetti, dona a Esone la promessa

³ Per esempio Luigi Comencini, nella sua bellissima rilettura cinematografica di *Pinocchio*, coglie sia il nucleo tematico della maternità legata alla fata (Geppetto ha appeso in casa il ritratto della moglie perduta con le fattezze di Gina Lollobrigida, che interpreta la fata) sia quello dell'atto demiurgico dell'artista che, come Butade, osservando delinearsi le forme dal profilo simulacrale dell'ombra sulla parete, genera l'inquietudine del doppio.

di infinità, l'eterno debutto, la *chance* di emendare le scelte sbagliate: cioè la possibilità di non commettere lo stesso errore una seconda volta e perfezionare, ai limiti del divino, ciò che la natura non concede di perfezionare, ma solo di simulare giocando con l'artificio ipotetico dei 'se avessi potuto'. Qualcosa di opposto al paradosso dei bambini – non tanto una ipotesi, piuttosto un patto che serve appunto per evitare le trappole future delle scelte sbagliate – quando giocano al «facciamo che io ero»: la sgrammaticatura, nella sua asimmetria di tempi, è tutt'altro che errata sul piano della sintassi esistenziale. È interessante osservare che, nella rappresentazione barocca della metamorfosi di Esone, si arrivi a citare in forma piuttosto esplicita l'iconografia della resurrezione di Cristo, ma lo si faccia rovesciando l'immagine come a evocare l'azzardo dell'uomo che sfida la divinità sul suo stesso terreno o forse, piuttosto, come ad allontanare in una deviazione iconografica il potenziale dissacratorio e proteggere obliquamente il tabù (basti confrontare la straniante corrispondenza iconografica tra l'Esone di Dominicus van Wijnen e il Cristo risorto di Rubens nelle figg. in appendice).

Anche Lázaro, come Pinocchio, voltandosi può vedere concretamente il sé stesso equoreo e la sua pelle di tonno rimanergli attaccata e poi farsi a poco a poco estranea, come se fosse un sacco vuoto e senza che vi sia una vera e propria metamorfosi. Anzi, possiamo persino aggiungere che le metamorfosi in cui Pinocchio può vedere contemporaneamente separarsi una natura dall'altra sono due: anche quando ridiventa burattino non sembra cambiare la forma dentro la pelle esteriore dell'animale in cui è mutato; i pesci mangiano l'asino e appare nuovamente il burattino come il seme indigeribile di un frutto. Nel caso di Lázaro – e il narratore biografo di sé stesso è lucidissimo nel restituirne l'impressione – si tratta ancor più esplicitamente di un parto in cui si rivela che la sua identità non era mutata in tonno, ma era come contenuta in un tonno e del tonno condivideva linguaggio, prerogative naturali, senso comunitario, capacità copulatorie e tutto quanto di tonnesco si possa concepire; ma senza mai staccarsi dal coltello del Lázaro umano che, con il braccio, è la prima estensione che, nella rinascita, esce fuori dalla pelle di pesce: terribile immagine della pervicacia dell'animo umano, armato sia come *sapiens* sia come tonno, violento in qualunque società e ineluttabilmente costretto alla violenza dai

propri simili. La prima lezione imparata da *Lazarillo* non si è modificata di una virgola, anche sotto il cielo di una scelta poetica completamente diversa rispetto a quella della prima parte. Invece che l’ipotesi di un mondo alternativo felice, come nel caso delle immaginazioni utopiche sviluppate tra XVI e XVII secolo (da Thomas More, Tommaso Campanella o Francis Bacon, per esempio), nel caso del mondo sottomarino Lázaro sperimenta piuttosto ciò che oggi chiameremmo distopia, nella quale i valori del mondo sfasato sono varianti omologhe di quelli del calco, e il mondo d’origine è rovesciato anche in senso stretto e ripetuto nelle profondità del mare.

Non posso riferirmi a ulteriori possibili sensi stratificati nella duplice trasformazione o metamorfosi del picaro (che nasconde un intricato groviglio dialettico e incrocia le tre grandi religioni monoteiste ebraica, cristiana e islamica introducendo il tema della conversione, più che della metamorfosi⁴) e neanche, se non con rapidi cenni in nota, alla possibile persistenza letteraria di aspetti folclorici o della cultura materiale (la leggenda di Cola Pesce presente in tutta l’area mediterranea e il mondo cruento delle tonnare, in cui uomini e pesci combattono una lotta impari perché essi eccedono, almeno in parte, l’obiettivo⁵; ma ciò che mi sembra

⁴ Cfr. al proposito per esempio Núñez Rivera 2021.

⁵ La metamorfosi in tonno, forse recuperato nel tonno filosofo di Collodi, e la relazione con la violenza delle tonnare (e della tonnara di Medina in concreto) costituiscono un esempio anche – ma non solo – di illusione mimetica per riavvicinare il testo dal verosimile al vero, ciò che di sicuro potrebbe piacere ai sostenitori del realismo letterario moderno. La seconda metamorfosi del picaro avviene nell’ambito di una mattanza in cui la violenza verso la natura riproduce al quadrato e circolarmente la condizione dell’umana bestialità: la società dei tonni è uguale a quella degli uomini, ma quella degli uomini si risolve orwellianamente con il precetto per cui «Tutti gli animali sono uguali, ma alcuni sono più uguali degli altri». Quanto alla tradizione mediterranea di Cola Pesce, essa è diffusa dappertutto e anche in Spagna ebbe le sue varianti: per esempio la *Relación de cómo el pece Nicolao se ha parecido de nuevo en el mar* «circolante nei primi anni del Seicento rappresenta la fase culminante dell’elaborazione e diffusione della leggenda, passata nelle mani dei cantastorie, e quindi soggetta a un rapporto diretto e continuativo col pubblico» (Bronzini 2000: 366). L’articolo di Bronzini raccoglie ampie informazioni sullo straordinario uomo-pesce. Attraverso la ricezione *verdadera* del

importante, nel contesto generale in cui l'anonimo autore sceglie di inserirsi in una traiettoria narrativa che risultava totalmente nuova, consiste nel fatto che egli si trova davanti a una rara opzione che fu il primo a sfruttare. Il secondo narratore anonimo, osservata nel terreno fertile della narrativa aurea la presenza di un racconto coltissimo, enigmatico e ricco di suggestioni sottaciute, secondo un sistema perfettamente concepibile per l'epoca sceglie di sfruttarne le potenzialità e, a partire dal prototipo, di realizzare una sequela. Egli aveva due possibilità: quella della serialità del romanzo di cavalleria (e anche del romanzo pastorale, in teoria) era la più frequente e si basava piuttosto sulla costruzione di un sistema complicato di relazioni parallele fra i testi, in cui un personaggio secondario o laterale del modello viene ripreso e sviluppato nella continuazione come protagonista. Lo *spin off* è moltiplicabile all'infinito, è esportabile in tutta Europa ed è in grado di generare una rete familiare di romanzi in teoria legati gli uni agli altri ma in certo modo autonomi e compiuti⁶. Questa forma estensiva di proliferazione ebbe una pluridecennale fortuna, ma mostra la corda nel microsistema del *Chisciotte*, già di per sé esplicito controcanto proprio della serialità; il misterioso secondo autore del *Chisciotte*, Avellaneda, segue un binario morto perché l'ostacolo era già implicito nella prima parte di Cervantes, che della morte doppia del suo personaggio (annunciata nella prima parte e compiuta nella seconda), aveva fatto un *atout* per inseguire una circolarità escheriana impossibile da spezzare, se non con risultati visibilmente sottodimensionati, in cui cioè il racconto avventuroso non è anche il racconto del medesimo racconto avventuroso, com'è nelle intenzioni di Cervantes. Dunque Avellaneda vede nel *Chisciotte* del 1605 il medesimo sistema aperto del romanzo cavalleresco (in fondo mancava il racconto della terza avventura, o *salida*, dell'eroe), ma non si accorge che l'eroe continuamente postremo non vive semplicemente in un mondo immaginario al quadrato: egli, esperto di imitazioni, ha la inusitata possibilità di tornare indietro e cancellare le orme dell'imitatore per riscrivere, anche a dispetto del suo autore Cide Hamete,

suceso prodigioso, vero e verosimile possono ricongiungersi almeno nella ricezione dell'epoca.

⁶ Cfr. Bognolo, Cara, Neri 2013: 77-199; Cabo Aseguinolaza 2012: 106-144.

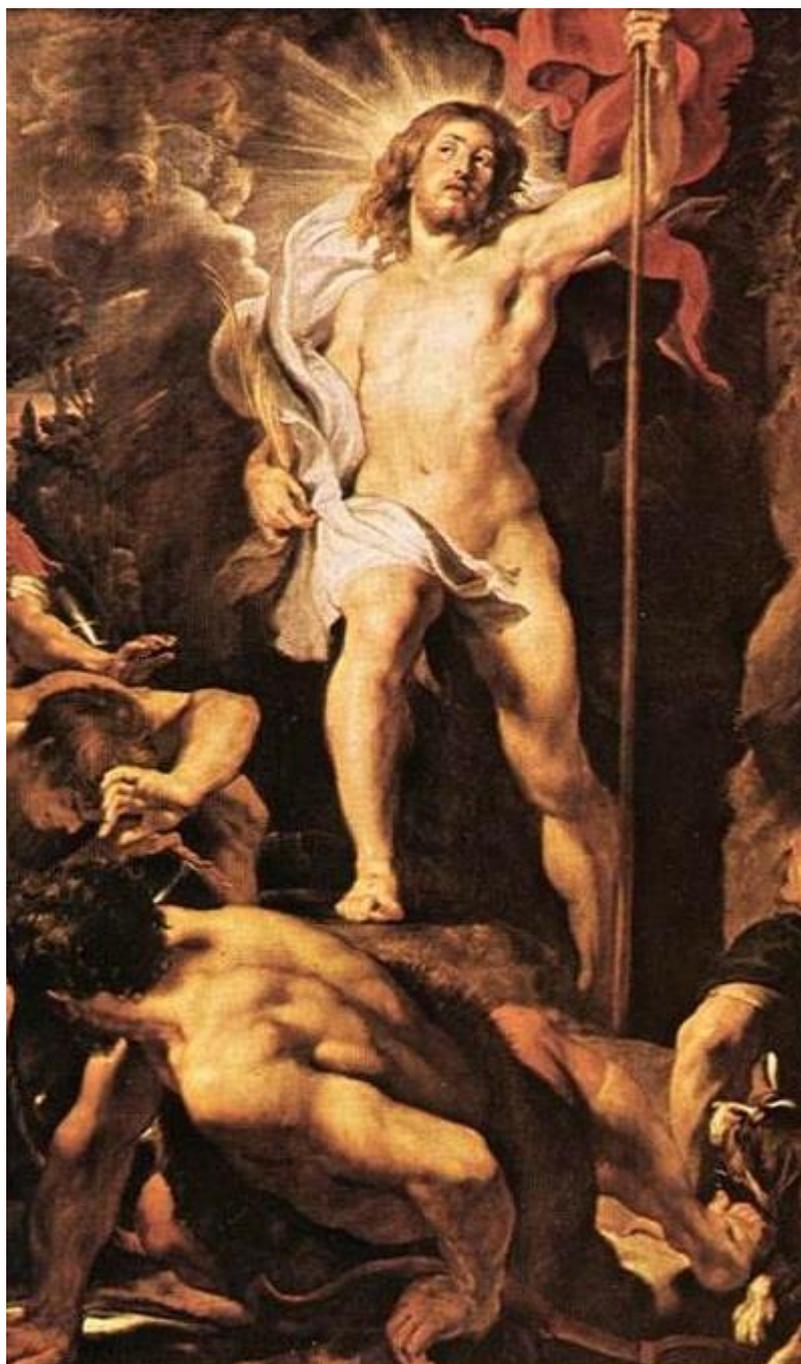
ciò che costui aveva stabilito, resuscitando sé stesso a una nuova, definitiva terza avventura nella seconda parte del 1615 ‘quasi’ uguale a quella annunciata da Cide Hamete, salvo per un paio di scelte decisive (come le gare poetiche saragozzane) che gli consentono di deviare totalmente dal progetto originario. Il caso del *Chisciotte* è certamente una enorme anomalia del sistema ed entrambi i romanzi della maturità di Cervantes (*Chisciotte* e *Persiles*) sono infatti un *tour de force* su tutto il territorio del romanzesco così come era noto al tempo.

L’autore del secondo *Lazarillo* evita il modello cavalleresco dei mondi comunicanti e in un certo senso opta per la strada che percorrerà Avellaneda, cioè seguire la linea narrativa da dove il modello, almeno apparentemente, la lascia interrotta. Tuttavia reintroduce – e secondo me è qui che si spiega meglio la straordinaria rilettura collodiana della picaresca – ciò che l’autore del prototipo aveva volutamente levato, o piuttosto oscurato, e che apparteneva a un filone alternativo e nobilissimo del genere a cui entrambi gli autori fanno riferimento: per intendersi, Apuleio e Luciano. Nella storia del canone – dato che anche il canone ha una storia – il secondo *Lazarillo* verrà dimenticato perché non rispetta ciò che lo stesso canone ha previsto come tratto: l’illusione mimetica moderna, che infatti preferirà far parlare di sé con la continuazione secentesca di Juan de Luna. In questa tautologia critica, basata su un sillogismo contorto, traspare in controluce la pervicace tendenza alla canonizzazione (anche) del romanzesco, alla riduzione dei riferimenti e al restringimento dei termini cronologici, in modo da ricondurre il romanzo al problema di una supposta modernità con qualche concessione, in via emergenziale e se proprio è necessario, al basso medioevo, peraltro già addomesticato in quanto preludio all’Umanesimo e in quanto culla del nuovo borgo delimitato. L’ampia parabola da Apuleio attraverso l’Anonimo del 1555 fino a Collodi costituisce un interdetto (fra i tanti e simile a quello, più palese, evidente nella parabola disegnata da Eliodoro e il Cervantes del *Persiles*, anch’esso escluso dal canone) rispetto al problema generale e rispetto a quello particolare della picaresca, di cui il *Lazarillo* del 1555 viola – e da subito – il supposto principio fondante della nuova forma: il realismo. ‘Realismo’ è termine che uno tra i più autorevoli analisti del *Lazarillo* del 1554 e della picaresca non dubita di usare, spingendosi alla

formula con cui spesso si chiudono i saggi in cui si cerca e si individua in questo o quell'autore la genesi della modernità romanzesca: il *Lazarillo* del 1554 è dunque «inteligente tanteo en el proceso de descubrimiento de un espacio insólito para la ficción: el espacio de la novela moderna» (Rico 2000: 30). E così, pur non condividendo il concetto di realismo, né quello di borghese modernità romanzesca, posso anch'io mettere in fila nelle ultime righe le parole magiche di ogni conclusione sul tema.



Dominicus van Wijnen, *Il ringiovanimento di Esone* (part. rovesciato)



Pieter Paul Rubens, *La resurrezione di Cristo* (1611-1616) part. centrale

Web Gallery of Art: Immagine Info about artwork, Pubblico dominio, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15464446>



Dominicus van Wijnen *Il ringiovanimento di Esone* (seconda metà XVII sec.) -
www.kunst-fuer-alle.de, Pubblico dominio,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10304451>

Bibliografia

- Agamben G. (2021), *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*, Einaudi, Torino.
- Blumenberg H. (1991), *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna.
- Bognolo A., Cara G., Neri S. (2013), *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Bulzoni editore, Roma.
- Bronzini G. B. (2000), *Cola Pesce il tuffatore: dalla leggenda moderna al mito antico*, in "Lares", Luglio-Settembre, vol. 66, n. 3, pp. 341-376.
- Cabo Aseguinolaza F. (2012), *El lugar de la literatura española*, in *Historia de la literatura española*, vol. 9, dir. J.-C. Mainer, Editorial Crítica, Barcelona.
- Calvino I. (1981), *Ma Collodi non esiste*, "La Repubblica", 19-20 aprile, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milano, 2007.
- Cerina G. (1993), *Pinocchio e il pescecane*, in *Naufragi. Atti del Convegno di Studi. Cagliari 8-10 aprile 1992*, a cura di L. Sannia Nowé, M. Viridis, Bulzoni, Roma, pp. 419-455.
- Collodi C. (1883), *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrata da E. Mazzanti, Paggi Libraio-Editore via del Proconsolo, Firenze, Fratelli Rispoli, Napoli; rist. anastatica, Giunti, Firenze-Milano, 2002.
- Rico F. (2000), a cura di, *Lazarillo de Tormes (1554)*, Cátedra, Madrid.
- Martino A. (1999), *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma.
- Núñez Rivera V. (2021), *Reformulando el Lazarillo. Relato de transformaciones y literatura sapiencial en la Segunda parte (1555)*, "Diablotexto Digital" 9, pp. 322-341.
- Piñero Ramírez P. M. (2014), *La Segunda parte del Lazarillo (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos «desconcertados» de un género nuevo*, "Críticón", 120-121, pp. 171-199.
- Rodríguez López-Vázquez A. (2014), a cura di, *Segunda parte del Lazarillo de Tormes (1555)*, Cátedra, Madrid.
- Sklovskij V. (1966), *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, De Leonardo – «Leonardo da Vinci», Bari.

L'autore

Giovanni Cara

Insegna letteratura spagnola presso l'Università di Padova. Si occupa specialmente dei secoli d'oro e di romanzo tra Otto e Novecento. Tra le sue pubblicazioni in volume: *Il vejamen in Spagna nella prima metà del XVII secolo* (Roma 2001); *Studi su Cervantes* (Padova 2010); *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli* con Anna Bognolo e Stefano Neri (Roma 2013); l'edizione italiana commentata de *Le fatiche di Persiles e Sigismunda* di Cervantes (Padova 2022).

Email: giovanni.cara@unipd.it

Come citare questo articolo

Giovanni Cara, *Alle origini della picaresca: la seconda parte del Lazarillo (1555), Pinocchio e l'imposizione di un canone*, "Medea", VIII, 1, 2022, DOI: [10.13125/medea-5373](https://doi.org/10.13125/medea-5373)