



Fernando de Rojas
LA CELESTINA

introduzione di Carmelo Samonà
traduzione di Antonio Gasparetti
a cura di Francisco J. Lobera Serrano

Fernando de Rojas

LA CELESTINA

Introduzione di Carmelo Samonà

Traduzione di Antonio Gasparetti

A cura di Francisco J. Lobera Serrano

Proprietà letteraria riservata
© 1958, 1994 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano
© 1999 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-16987-5

Titolo originale dell'opera:
La Celestina
Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea

Prima edizione BUR 1994
Quinta edizione BUR Classici ottobre 2013

La presente traduzione è stata rivista e aggiornata da Francisco J.
Lobera Serrano e Fausta Antonucci.

Per conoscere il mondo BUR visita il sito **www.bur.eu**

INTRODUZIONE*

All'improvviso, dalla stessa cultura da cui è uscito l'eroe senza macchia che va in esilio alla Peña Pobre per dolore d'amore, o il cavaliere che si lascia morire d'inedia declamando orazioni disperate alla sua dama,¹ emerge un altro cavaliere, non meno aristocratico e ardente di passione, il quale paga una mezzana sordida per circuire l'amata riluttante, corrompe i suoi servi, viola la dimora della fanciulla e va a goderla in segreto nella sua stanza, a pochi passi dai genitori ignari.

Questo figlio degenere della stirpe dei cavalieri perfetti e degli amanti cortesi è il protagonista della *Celestina*, una tragicommedia composta più o meno negli anni in cui Montalvo rielabora il manoscritto dell'*Amadís*, e stampata a Burgos, forse per la prima volta, nel 1499. Il suo avvento apre una prospettiva nuova e sconcertante nel rapporto fra la società cortigiana dell'epoca dei Re Cattolici e gli ideali della cortesia.

Nei libri di cavalleria, nei romanzi sentimentali, il tra-

* Questo saggio di Carmelo Samonà è tratto da Varvaro, A.,/ Samonà, C., *La Letteratura Spagnola, Dal Cid ai Re Cattolici*, Sansoni-Accademia, Firenze-Milano, 1972, pp. 215-249 (ristampa Rizzoli, Milano 1993). [N.d.c.]

¹ L'Autore fa riferimento qui, come esplicitamente alcune righe dopo, a *Amadís de Gaula* e a *Cárcel de Amor*, che erano oggetto della sua analisi nelle pagine precedenti il saggio su *La Celestina*. [N.d.c.]

mento della civiltà cortese si indovina per eccesso. Quando la rappresentazione di un modo di vita ha bisogno di celebrarsi al punto da proporre una continua iperbole di se stessa, è segno che ha perduto i contatti più immediati con la società reale. Tuttavia, lo scrittore che decide di assumerne i contenuti ancora per qualche tempo non disarma: cerca di imporli come nostalgia del passato, come patrimonio di tesori che vuole inestimabili quanto più rari e peregrini debbono suonare al gusto dei nuovi lettori. Egli dimostra la decadenza della sua merce proprio per la vistosità con cui ne reclamizza gli ingredienti. E crea quell'artificio di attualità, quella seconda giovinezza del genere letterario in declino, di cui *Amadís*, *Palmerín* e *Cárcel de amor*, sono [...] con le loro ristampe, le prove più clamorose fino alla metà del Cinquecento.

Ma vi sono testimonianze diverse. La cortesia può esser oggetto dello sguardo critico e demolitore dell'artista, e diventare vittima della sua ironia, con la stessa forza con cui si cerca, in quegli altri romanzi fortunati, di esaltarla. La letteratura spagnola non offre, almeno per ora, esempi di rovesciamento del mito come quelli di un Pulci, di un Martorell, in certa misura dell'Ariosto; ma mentre rilancia il mondo della cortesia come ideale di virtù e di eroismo, sa anche affrontarne le convenzioni, per altra via, con occhio aggressivo e disingannato; non annovera un *Morgante* fra le opere di grido di questi anni, ma affianca ai languidi cavalieri rinchiusi nelle prigioni d'amore questa figura di amante degradato dalla ruffianeria e dall'intrigo, umiliato dal contatto con la più cruda ambientazione suburbana.

È l'altra faccia della cultura dei Re Cattolici: quella che abbandona gli stereotipi degli ambienti di corte e si orienta verso la scoperta di nuclei sociali e di modi di vita nascosti, magari col sostegno (e col tarlo) di un moralismo crudele. Nell'epoca della stilizzazione squisita di modelli per una società ideale, *La Celestina* è innanzi tutto questo: un

improvviso cambiamento di rotta, una sfida al divieto di cogliere in flagrante la società dell'intrigo e del basso profitto per svelarne i meccanismi. E significa, perciò, come opera letteraria, il rifiuto di ogni mediazione favolistica o artificio di allegoria, di ogni localizzazione immaginaria di spazio e di tempo. Ci troviamo finalmente di fronte a uno stile che si cimenta in modo minuzioso e caparbio con oggetti dell'esperienza quotidiana; a uno scenario che non viola i confini temporali di una plausibile attualità e non elude quelli spaziali di una città, di un quartiere riconoscibili; a personaggi che hanno volti, abiti e mestieri concreti, che parlano una lingua familiare, e che, se azzardano battute di intonazione retorica o aulica, lo fanno per lo più a ragion veduta, per un calcolo interno del racconto.

COMMEDIA E TRAGICOMMEDIA: LE REDAZIONI E GLI AUTORI

Ciò non vuol dire che quest'opera, così densa di novità e in certo modo temeraria, venga fuori dal nulla, e tanto meno che autorizzi a ipotesi di spontaneità, a banali gratifiche di immediatezza. Al contrario: a una prima occhiata essa potrebbe sembrare addirittura un centone di esperienze diverse, un grosso recipiente di intrugli di stile e di pezzi di repertorio correnti. Ci vuole un'attenta lettura per capire che le cose, ovviamente, non stanno così. Ma è un fatto che personaggi e caratteri hanno radici in un'ampia tradizione di realismo medievale, nei cui schemi l'opera s'inserisce ancora come un'ultima e vigorosa espressione. Anzi: i suoi debiti col passato sono così numerosi e lampanti che si è potuto costringerla, quasi soffocarla in un viluppo di ascendenze letterarie più o meno attendibili. Dalle commedie di Plauto e di Terenzio al *Libro de buen amor* e al *Corbacho* per la tipizzazione dell'«alcahueta», dei servi, dell'ambiente «callejero», dalla Bibbia al *De*

remediis utriusque fortunae per lo stile delle «moralità» e delle sentenze, da *Ero e Leandro* alla commedia elegiaca (in particolare al *Pamphilus de amore*), dalla *Historia de duobus amantibus* del Piccolomini a Diego de San Pedro per la ricostruzione dell'intreccio sentimentale, non c'è, in pratica, scena o figura dell'opera per cui non si sia tentato di risalire indietro a colmare una lacuna, a collocare una tessera mancante. Ed è chiaro: si tratta in gran parte di un mosaico che noi stessi ricostruiamo all'insaputa di chi ha scritto l'opera e qualche volta ai suoi danni: una genealogia nella quale flottano, senza le dovute distinzioni, inconfutabili ricordi di letture puntuali (come il *De remediis* del Petrarca) assieme ad analogie profonde che si devono a un patrimonio condiviso con altri magari senza rinvii precisi (come l'affinità fra Celestina e la Trotaconventos di Juan Ruiz). Per questa strada non si va lontano. E bisogna procedere a una valutazione diversa, studiare un approccio col testo più libero e insieme più vincolante.

Anzitutto: chi ha scritto *La Celestina*? Non possiamo contare su un personaggio abbastanza delineato per aiutarci a stabilire, dal di fuori, particolari preferenze e rifiuti. La tragicommedia appartiene a quella categoria di opere che nascondono il proprio autore dietro un anonimato, se non rigoroso, prudente: quel che basta a scoraggiare il mito di una biografia umana completa; e a ridurci a dover leggere un nome dentro un acrostico e a spremere qualche notizia da documenti di natura più o meno fiscale, approntati con certo affanno da eruditi pazienti. Un caso, insomma, simile a quello del *Roland* o del *Libro de buen amor*, in cui è piuttosto l'opera a far luce, essa sola, sullo scrittore, su questo «auctor unius libri» che si presume abbia voltato le spalle al suo lavoro di artista dopo averlo ultimato, quasi rifiutando d'essere evocato autonomamente, di sovrapporsi all'opera con un'immagine propria.

Anche questo silenzio, però, può avere un significato. Forse la scarsità di notizie, le cabale attorno al nome non sono senza ragione: la mancanza di dati può essere un dato in sé, della cultura di un'epoca. Di fatto, muovendoci sulle tracce di un labilissimo Fernando de Rojas, «bachiller... nacido en la puebla de Montalván» (come lo rivela, appunto, l'acrostico di alcune ottave introduttive aggiunte nell'edizione di Siviglia del 1501)² possiamo raccogliere ancora elementi di qualche interesse: *a*) apprendiamo che Rojas fu un converso, cioè un ebreo convertito, e che esercitò l'avvocatura; *b*) veniamo a contatto con l'inventario della sua biblioteca, che offre testimonianze indirette di una cultura orientata in senso largamente umanistico; *c*) siamo in grado di dedurre che al tempo della prima stesura dell'opera, l'autore era baccelliere a Salamanca, e ancora in giovane età; *d*) constatiamo che a partire dall'edizione di Siviglia del 1501 è richiesta, presumibilmente dall'autore stesso, la collaborazione di un «correttore», Alonso de Proaza, assieme al quale Rojas integra, e in parte emenda, il testo edito nel 1499, mentre accetta che si aprano spiragli sul suo nome e sulle ragioni pratiche e ideali dell'opera (in particolare: mette in risalto il fine moralizzatore che lo ispira, dà ragguagli sui tempi della stesura – il breve arco di una vacanza –, precisa di aver solo «terminato» una commedia che altri – forse addirittura Juan de Mena, ma si senta a crederlo – ha lasciato incompiuta al primo atto.³

Sono indizi interessanti. In primo luogo, c'è il particolare della localizzazione dell'opera e della qualifica del suo giovane autore: con esse si intuisce la risorta creatività di un

² Qui, e poco più avanti, invece di «edizione di Siviglia del 1501» dovrebbe dire «edizione di Toledo del 1500». [N.d.c.]

³ Per dar conto sintetico della situazione editoriale della *Celestina* l'Autore aggiungeva un punto *e*) ed una nota annessa che in questa sede sono stati sostituiti con quanto in proposito si è scritto nella *Nota alla presente edizione*. [N.d.c.]

certo ambiente universitario – salmantino –, che sembra il migliore interprete di alcuni fermenti culturali. Si indovina che Salamanca, scenario ideale per i casi della *Celestina*, è anche la sede di letture e di riflessioni nuove: non lo è al punto, forse, da creare un'alternativa seria al centralismo della corte, ma lo è abbastanza per accogliere una cultura diversa, polemicamente umanistica, spregiudicata e antiaccademica, aperta a echi di un Petrarca moralista pungente, di un Boccaccio che diremmo oggi tendenzialmente realista e «borghese». E non è tutto. Se si pensa che Rojas scrive *La Celestina* dopo il 1492 (l'anno dell'editto di proscrizione degli ebrei dalla penisola), è difficile non metter in rapporto la sua situazione di converso con le reticenze e le contraddizioni contenute in quei pochi dati esterni. Sarebbe azzardato ipotizzare un dramma, un caso di coscienza; ma è più che plausibile attribuire almeno a timore di rappresaglie le cautele dell'anonimato, e vedere più tardi nella presenza del «correttore» una richiesta di copertura o di avallo da parte di chi, nel frattempo, ha preso a esercitare la professione ufficiale del giurista.

Tutto ciò non sarà molto, forse, per gli amanti di biografie a tutto tondo; ma già si delinea intorno alla *Celestina* – potremmo dire di anno in anno e di frammento in frammento – una vicenda complessa, di uomini e di professioni, di ambienti socio-culturali in movimento e di situazioni ideologiche in crisi: una vicenda che magari non influisce direttamente sullo stile e sulla concezione dell'opera, ma che si riflette certo sulla sua storia «esterna», sulla lunga sequenza delle sue edizioni e della sua prima straordinaria diffusione. Ed è un fattore importante; giacché la storia «esterna» della *Celestina*, almeno quella che riguarda i mutamenti che si verificano nel testo a ogni nuovo incontro con la stampa, è anche la storia della nascita e della formazione dell'opera «interna»: è un po' come il racconto del suo strutturarsi, della gra-

duale conquista di una visione unitaria del mondo attraverso la messa a punto di certi schemi culturali e formali. In questo senso, mettere assieme le due o tre congetture biografiche suggerite dai prologhi e dalle varie aggiunte alle edizioni non è esercizio sterile: è uno dei modi di porsi al centro dei problemi dell'opera e di cominciare a decifrarne il messaggio.

L'ARGOMENTO DELL'OPERA E IL PROBLEMA DEL SUO MORALISMO

Immaginiamo il baccelliere Rojas al lavoro. Lo sappiamo irrequieto, estroso divoratore di libri: legge poesie di canzonieri e romanzi sentimentali, ma tiene sul tavolo il *De remediis* del Petrarca (o piuttosto un compendio delle sue massime), e il Boccaccio tradotto in castigliano; forse ha avuto fra mani le strofe più provocanti di Juan Ruiz, le scenette riprese dal vivo dell'Arcipreste de Talavera, ma si può giurare che possiede un'esperienza anche personale, squisitamente urbana, di intrighi amorosi e di ruffianeria. Una cultura umanistica, legata in parte all'apprendistato del diritto, lo rende disponibile, forse, alle lusinghe di un'eloquenza pedante e smaniosa di esibirsi, di una retorica pomposa, che sa di frequentazioni studentesche col latino; per contro, le letture bibliche, proprie della sua origine ebraica, sembrano candidarlo a un pessimismo sottile, a un'acre e risentita osservazione del mondo.

Un giorno, durante una vacanza, quest'uomo si imbatte nel primo atto di una commedia incompiuta; subito affascinato dalla «sottile invenzione» e dalle «elaborate sentenze» che vi trova, decide di portarla a termine; e lo fa senza indugi e, a quanto sembra, anche in brevissimo tempo. Nasce *La Celestina*: ed è subito un miracolo di compattezza, di coerenza. Se la storia del ritrovamento