

## Introduzione\*

*Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* [...] ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos ha de llegar al extremo de bondad posible.

(Miguel de Cervantes, prologo al *Quijote* II, 1615).

### **Esperienza del romanzesco e sentimento del postumo**

Oscurato dall'immensa fama del *Chisciotte*, il *Persiles* è un'opera per la quale Cervantes manifesta speciale considerazione, forse più che per qualunque sua altra. Consegnato ai lettori a pochi giorni dalla morte, è l'ultimo brillante esempio della maestria dell'autore, che con esso consolida una profonda tecnica circa il funzionamento del racconto lungo così com'era noto all'epoca. Benché visibilmente privo del lavoro di revisione definitivo, C. desidera ugualmente renderlo pubblico: lo veste di un'introduzione che è un pezzo di bravura, un'intensa dichiarazione di poetica e, insieme, il viatico di chi al vivere e al raccontare la vita si era dedicato con desiderio e forza per tanti anni e al prezzo di molteplici prove di sopravvivenza; lo considera degno di un agone ideale con Eliodoro, emblema di un'antica tradizione narrativa – lasciato possibile del romanzesco rispetto all'epos, secondo Pinciano e Tasso<sup>1</sup> – riemersa dalla polvere storica nel nuovo secolo d'oro; lo affida agli eredi (sua moglie, a quanto risulta dal paratesto) perché venga sottoposto all'iter editoriale e burocratico del tempo e, come dice nelle parole conclusive del prologo, si aspetta di sentirne l'eco per l'eternità dall'altra parte del mondo mortale nelle voci dei suoi amici. Mentre saluta la fine della creazione letteraria e della sua vita, nel prologo sfonda entrambe, vita e creazione, in un ultimo scherzo narrativo in cui incastona il cameo trasfigurato del

libro a cui i suoi lettori più si erano affezionati, evocato con il guizzo di una parte per il tutto: l'immagine del ciuco di Sancio che emerge in trasparenza dietro l'asina dell'*estudiante pardal* e del vecchio cavaliere, che ora è l'autore moribondo in cammino verso un ponte, l'ultimo ponte che separa questo dall'altro mondo. Tutto il paratesto a firma d'autore, nel suo doppio atipico movimento tra dedica *pro forma* e prologo vero e proprio, va considerato in chiave interpretativa rispetto al romanzo e costituirà sottotraccia un costante riferimento del mio ragionamento critico, per il valore di postumo tutto espresso nell'ultima frase in uno splendido doppio gerundio di desiderio e morte (Gerber 2019).<sup>2</sup>

Nel terzo romanzo – o nel quarto, considerando il *Q* del 1615 nella sua parziale autonomia –<sup>3</sup> C. si cimenta con la nobile tradizione greca, quando era sufficientemente chiaro agli intellettuali dell'epoca che la propria età viveva nel tentativo ipercodificato di riproporre al mondo l'epoca antica, ma anche quando, in piena vertenza manierista, la spinta demiurgica dell'artefice, con tutta la sua personalissima (e vera) immersione nell'invenzione verosimile, di nuovo si spingeva come un'avanguardia a cercare nuovi classici contemporanei che fossero esemplari al pari dei giganti del passato. D'altro canto, guardando al viaggio di scrittura da una prospettiva postuma, tutta la narrativa di C., nel suo essere tanto vasta, sperimentale, articolata, è un'anomalia nella storia della narrativa moderna: non l'autore di un solo grande romanzo (anche se è su tale immagine che il “canone” contemporaneo continua a schiacciarlo), ma il pervicace esploratore di continenti letterari differenti, in questo senso anticipatore di un'idea di romanziere che andrà costituendosi a poco a poco tra la fine del secolo e tutto il Settecento, tra l'altro con il sottovalutatissimo concorso – eppure a mio parere decisivo – delle donne che, non a caso, se fino a quel momento erano un pubblico privilegiato di lettura, diverranno una punta avanzata nella costruzione di un'idea rinnovata di autorialità.

Forse l'esperienza italiana e il vertiginoso contrasto permanente tra il collezionismo archeologico e la modernità delle diverse scuole pittoriche peninsulari diedero all'autore la medesima impressione di “troppo pieno” che a Roma manifesta il suo personaggio nella splendida galleria della colta cortigiana Ippolita; probabilmente, così appare nel *Persiles*, l'esule romano nei primi anni '70, e più tardi il reduce algerino agli inizi degli '80, seppe leggere la complessità di un'arte che si trovava a ricomporre gli infiniti frammenti di storia a poco a poco scoperta – e “usata” o come pezzo da museo o come risorsa per nuova costruzione – con quelli dell'interpretazione e riconfigurazione dei medesimi segni. Al cardine fra Rinascimento e Barocco, si trattava ora, a

ridosso di Raffaello o Michelangelo, Ariosto o Tasso, di trovare una *maniera* che, sulle spoglie dell'aristotelismo e di fronte all'interdetto platonico, desse conto del nuovo modo di abbracciare verosimile e soggettività al cospetto di una società che, vivendo la gente sempre più numerosa e sempre a più stretto contatto per le strade e le botteghe, le piazze e le taverne, i banchi di commercio e le case di prostitute, le stranezze e contraddizioni della politica, il contrasto con la cultura agropastorale ai bordi delle città, cominciava a osservare sé stessa con altri occhi e nuove esigenze e si concepiva nella propria individualità e nelle proprie differenze, via via meno universali e sempre meno smaltate con la patina fissante della normativa teorica.<sup>4</sup> In questo senso forse C. riconobbe nel modello greco della seconda sofistica – chissà se mediato in qualche modo indiretto anche dalla rilettura medievale bizantina – un movimento che riconosceva al codice la stessa importanza che aveva la lingua della natura; «un movimento letterario», già quello del Medioevo greco, «in cui prevalse l'imitazione di *parole*, non l'aristotelica "imitazione della realtà"» (Beaton 1997: 51): ciò che in fondo sembra essere prerogativa del romanzo (o, secondo la specificazione esistente in inglese, del *romance*) fin dalle sue origini.

Come per le altre sue opere, anche nel *Persiles* c'è da tener conto che C. costruisce sul proprio vissuto molto del sé stesso narratore, arrivando tardi alla reinvenzione poetica: come a dire – usando qui ipostaticamente la doppia immagine feticcio spesso usata dall'autore – che anche fisicamente l'invenzione passa attraverso il suo corpo dalla mano sinistra del soldato ferita a Lepanto alla mano destra con la penna in mano; e tuttavia pure come a dire che l'autore è un individuo coltissimo, ma non nel senso che nella sua epoca si pensava, prevedeva, concepiva: l'uomo che raccoglie ogni carta lacera da terra pur di trovare qualcosa di scritto (Q I, 9) e che riferisce un'esperienza così "privata" come il puro piacere del leggere come necessità – al pari di quella evocata da Santa Teresa con il ricordo sui romanzi di cavalleria letti di nascosto (*Vida* 2, 1) – è un esempio continuamente ricomposto secondo una metaforica inaudita: in una tipografia a Barcellona (Q II, 61), in una locanda dove viene dimenticata una valigia con due racconti (Q I, 32), davanti a un reduce di Lepanto che non può terminare la propria autobiografia perché sta ancora vivendo (Q I, 22), intorno a un rogo di libri in cui l'autore salva sé stesso (Q I, 6) o in una pinacoteca coi non-ritratti di futuri poeti (*Persiles* IV, 6).

Come il *Q*, il *Persiles* è un romanzo enciclopedico, ricco di silenziosi riferimenti alla summa culturale del tempo e ai suoi intertesti e cronache, così come a vicende storiche nascoste in filigrana o palesate nei punti

nodali del racconto; ed è anche prodigo di estreme aperture a ragioni assolute e spiegazioni onnicomprensive: dall'ordine del cosmo astrale alle sperequazioni delle carceri romane; dal senso del mistero religioso al modo per affittare una casa a Roma; dalla vertigine del doppio figurativo al mercato di opere d'arte; dall'amore più puro alle strategie di una prostituta e del suo ruffiano. Tuttavia, e maggiormente rispetto all'opera più famosa, il *Persiles* è pure un audace tentativo di scrittura centripeta – per quanto strano possa sembrare per un'opera appena definita enciclopedica – chiusa in sé stessa e definitivamente sganciata dalla possibilità seriale che il romanzo rinascimentale, persino quello picaresco per certi versi, invece consentiva fin dalle sue origini:<sup>5</sup> insomma, nella consapevolezza di stare componendo qualcosa sulla scia di Eliodoro, C. col *Persiles* ricerca per lunghi anni – lunghi stando alle sue dichiarazioni prologali – la misura compiuta e auto-costretta che aveva trovato nelle novelle e che gli ricompariva dinanzi nei romanzi antichi, testi chiusi e conclusi, prose d'autore inconfondibili rispetto alle derive imitative che potessero ripetersi in avventure succedanee o in *spin off* editoriali e semmai imitabili solo come prototipi narrativi esemplari per sé stessi, senza derive di altri *lazarillos*, *amadises* o *palmerines* e persino eventuali *galateas*: in fondo, contro il volere d'autore, col Q il doppio fu possibile, legato com'era a una possibilità di sequele, e la *Galatea* poteva incorrervi, come più volte annunciò lo stesso C. senza però adempiere alla promessa; per le novelle o il *Persiles* evidentemente no, se non a partire dai temi. E C. chiude la sua vita con quella che considerava la totale novità e originalità del *Persiles*, nel suo essere libro *entretenido*.<sup>6</sup>

Secondo la sua speciale attitudine lieve e comprensiva, lontana dalla teoresi extradiegetica ma tutta piena di cultura narrativa e di intense vaste letture, C. affronta di petto il problema del romanzesco rispetto alle poetiche coeve: l'*imitatio*, in epoca rinascimentale e postrinascimentale, con l'avanguardia manierista in trincea, divenne, oltre che un'intenzione relazionale con la natura e il mondo, anche una coscienza al quadrato del rapporto coi classici del "canone"; fu cioè un problema di linguaggio in senso stretto, riflessione sui mezzi usati dai maestri che potevano essere eventualmente modificati, glossati e persino superati, come nelle arti figurative Vasari non ha dubbi che sia accaduto con Michelangelo, che nel *Persiles* è ipostasi del contemporaneo ancor più di Raffaello: il secondo *devoto* ma il primo (*Persiles* IV, 7), con Ariosto e con parole che erano già convenzionali, «più che mortale, Angel divino» (*Furioso* XXXIII, 2).<sup>7</sup> È qui anche, mi pare, che si articola una prassi nella quale l'*inventio* prevale sull'*imitatio* o gioca sullo stesso terreno e, nel grande intarsio con le tessere di un domino qual è ogni romanzo rispetto ai

suoi precedenti, apre un contenzioso con la *dispositio* prevista dai canoni armonici delle norme retoriche per produrre «una prima grande rottura rispetto ai vincoli razionalistici e di verosimiglianza» (Casadei 2018: 79).

Con i dubbi che si possono avere su ricostruzioni a così ampio raggio, che peraltro evidentemente conoscono il C. della *vulgata* ma ne limitano il profilo alla ricezione romantica,<sup>8</sup> come su quelle che lo inseriscono nel canone occidentale in quanto alla fin fine variazione in minore di Shakespeare e solo perché autore del *Q* (Bloom 2008) o lo riconoscono imprescindibile in una storia del romanzesco ma ne ignorano la sottile profonda evoluzione in seno al dibattito teorico finendo per ricondurlo ancora alla *lectio* dell'*ingenio lego* (Rico in Helguera, Mata 2010) o ripensarlo dentro una norma comune ad altre biografie,<sup>9</sup> l'idea di letteratura come incrocio di «corpo, stile, storia» – cito ancora Casadei fin nel titolo – è magnificamente adatta a C.<sup>10</sup>

La *Storia settentrionale*<sup>11</sup> si pone in una posizione estrema, in tutti sensi, come *work in progress* e al contempo come raffinato lavoro, libro su cui puntare tutto fra strisciante coscienza esiziale, amara consapevolezza di un vecchio esperto romanziere che termina la composizione sapendo di essere alla fine, ed entusiasmo per la bellezza che c'è nel raccontare l'ennesima favola.<sup>12</sup> Le parole del prologo, molto più di quanto non sia stato detto, sono un testamento – umano e letterario al contempo – di uno scrittore eccentrico, vago, sorridente, eterodosso, che forse non intendeva centrare un obiettivo ma a cui piaceva osservare dal mirino le cose con le sfumature di uno sguardo socchiuso. Di volta in volta raccoglie l'eredità dei grandi generi e finisce per stravolgerli, inventandosi qualcosa di completamente nuovo; con una sempre maggiore consapevolezza e conoscenza teorica, lo scrittore scardina dall'interno le regole della narrazione lunga – il “nostro” romanzo: *novel* o *romance* – e cerca i punti di sutura, le maglie deboli su cui potere agire per ritramare in un sistema ricalibrato il problematico rapporto tra i fatti e la loro narrazione, o tra parole e cose, se si preferisce con Foucault, oltre che, alla fin fine, tra soggetto e oggetto, entrambi suscettibili di predicativo.<sup>13</sup>

Per provare a dare un'interpretazione sintetica di ciò che costituisce il *Persiles* rispetto al *Q*, si potrebbe dire che mentre l'opera più famosa intesse un fitto dialogo con il passato prossimo del romanzo, il libro postumo ne ripercorre il passato remoto e cerca di andare alle radici stesse di ciò che già la filologia umanistica mostrava di riconoscere come l'atto di nascita del genere. Di più: tutt'altro che ripiegato sul passato (Egido 1990), a me pare che C. col *Persiles* colga nella prassi della scrittura alcuni nuclei essenziali del romanzesco presenti fin dall'origine dell'*epos* in prosa e al di là della teoresi sua contemporanea; inserendosi lungo la linea della tradizione

mediterranea antica, raccoglie le suggestioni complesse di ciò che Antonio Diogene, Eliodoro, Achille Tazio, Longo Sofista, Caritone, Senofonte Efesio, Luciano, Petronio – o quanto tra essi era arrivato tramite epitomi e frammenti – avevano variamente usato per la struttura portante delle loro storie. E questi nuclei consisterebbero nella costante presenza: dell'isotopia equorea; del segno femminile e della madre mediterranea o Grande Dea (intesa secondo Gimbutas 2017); di una religiosità diffusa e contrastante, difficilmente inquadrabile in termini di dogma; di pittura e scultura come pretesti, tra finzione e coscienza della finzione, che permettono di stabilire ragioni metapoetiche pervasive e un'intensa autocoscienza ironica del narrare romanzesco fin dalle origini: quest'ultimo tratto, evidentemente, in ragione di una tradizione malintesa – dalla prospettiva postuma di C. – che aveva cercato di mettere insieme grandezze diverse a causa di un Orazio malinterpretato, e che invece appunto C., attraverso l'apprendistato della lettura, il mestiere della scrittura e smarcandosi dalla teoria, capisce a fondo e riporta alle sue radici.<sup>14</sup>

Sarà dunque necessario iniziare abordando da subito la questione ultima che viene generalmente posta tra le righe degli studi sul *Persiles* in maniera più o meno esplicita, ossia il rapporto tra prima e seconda parte: Settentrione barbaro ed Europa civilizzata, eresia e cattolicesimo ortodosso, femminile e maschile, misticismo – per alcuni critici persino esoterismo e allegorismo astrale a tenuta strettissima e monologica (Nerlich 2005; Pérez de León 2010; Uceda Piqueras 2015) – e pura avventura in senso apertamente moderno (Lozano Renieblas 1998). Insomma, come di consueto nella critica cervantina, anche laddove s'intenda negare di farlo, sempre emerge qualche *-ismo* da accertare, oscillando tra realismo e idealismo, conservazione e innovazione, mantenimento e superamento. Ma C. risulta sfuggente, ellittico, cangiante; muta col mutare degli anni durante i quali costruisce contemporaneamente intere parti del *Q* e del *Persiles* e nel frattempo monta in una silloge dodici novelle, storie che aveva già scritto e storie nuove, cambiandole per restituirle in un assetto unitario, in senso romanzesco – o quantomeno unitario e intimamente coerente – e nella direzione intesa da Boccaccio (Cara 2010; Zaccaria 2014). Non è solo la scrittura a essere *desatada*, sono anche gli oggetti a mutare nel cambiare di posto e funzione da uno spazio geografico all'altro, a diventare strumenti di ricerca per parole e cose in contrasto, diverse da comunità a comunità e da personaggio a personaggio; a essere materiali sciolti, liberi, commutabili, per poter volgersi di volta in volta in pezzi da dizionario – emblematico, mitologico, simbolico, tematico – oppure in profili netti ed effetti di realtà che magari sono spie irriducibili a qualsiasi

generalizzazione e sono, appunto, specifica “maniera” d’autore. Tutte le grandi figure di C., Persiles e Sigismunda compresi, non sono univoche, non sono esenti da screziature e difetti, hanno caratteri mossi e suscettibili di scarti imprevedibili e sono il preludio a ogni personaggio che facilmente abiti nelle pieghe dei lettori di romanzi così come oggi siamo abituati a pensarli. Sono spesso personaggi consapevoli d’essere personaggi, coscienti che la loro è una recita in un continuo minuetto con gli avi letterari; sono attori da commedia pronti a cambiare d’abito secondo ruolo, uomini della crisi – nati per vivere morendo, direbbe don Chisciotte (Q II, 69) – incostanti e drammatici, talvolta persino in posa, che continuamente insistono sul limite tra possibile e dato, obbligo e libertà, vero e verosimile, smalto e litografia, desiderio e circostanza: insomma, agiscono ai confini della probabile riproducibilità artistica nelle loro semplici esistenze individuali per i possibili romanzi a venire.

Scrisse Longhi, parlando di Caravaggio in un’epoca in cui le sue parole dovevano suonare innovative e possedere davvero una carica “postuma”:

Il Caravaggio, in luogo dell’ultimo pittore del Rinascimento, sarà piuttosto il primo dell’età moderna: conclusione che ad alcuni potrà sembrare ovvia, ma non sarà sentita a fondo finché non s’intenda il peso delle sue implicazioni mentali e di costume che, proprio per riferirsi a un’età sempre aperta e in crescita, suonano ancora intensamente attuali. Il pubblico cerchi di leggere “naturalmente” un pittore che ha cercato di essere “naturale”, comprensibile; *umano più che umanistico*; in una parola, popolare. (Longhi 1951: 893)

Queste parole, che echeggiano Panofsky (1940), paiono adattissime anche a C. nel senso che, come dice Maggi a proposito di Caravaggio, «rifiutando il canone dell’*ut pictura poesis*, il pittore cancellava d’un tratto la connessa “partizione in classi del rappresentabile”» (Maggi in Wright Lee 2011: 210). Più di una volta C. viola il privilegio attribuito ai profili netti ed eroici per badare ai dettagli, alle inquadrature singole e ai colori imprevisi, in fondo esaltando il gesto artistico sopra la tradizione e dando al segno o al tratto pari importanza rispetto a quanto essi vogliono raccontare; nel romanzo egli fu “manierista” nel senso che, anche al di là di Lope, si formò fuori da *una* scuola e non ne formò consapevolmente alcuna, ma le comprese – etimologicamente – tutte ritornando indietro al cuore del sistema come fa ogni avanguardia, che persino rivaluta la pura iconicità per difendere il complesso lavoro con l’alfabeto d’arte, pieno di tradizione eppure libero e svincolato da catene. Al di là dell’idiosincrasia di Rensselaer Wright Lee, cui farò riferimento nelle note al testo evocando la polemica sul Manierismo, confrontandomi con Panofsky e,

soprattutto, la finezza delle letture di Longhi, c'è da restituire alla letteratura, come si è fatto per le arti figurative, una chiave interpretativa che consenta letture in verticale delle forme poco addomesticabili, come risultava il romanzo ancora (o di nuovo) tra la fine del Cinquecento e il principio del Seicento.<sup>15</sup>

Tutto ciò, almeno in prima istanza, quanto alle forme; quanto ai temi, possiamo tentare un avvicinamento al labirinto narrativo offerto dal *Persiles* attraverso due fra i grandi motivi romanzeschi citati che, tra dispositivo del racconto e poetica d'autore, funzionano contemporaneamente da continui impulsi al processo sistemico e da centri strutturali di raccolta, *conceptos* inclusivi per le tantissime questioni sollevate dai personaggi e dalle loro prospettive alternate; insomma vere e proprie isotopie che, forse, Casadei (2018) considererebbe *attrattori* di senso, ma che già la terminologia aurea di Gracián avrebbe interpretato come variazioni metaforiche di nuclei concettuali significativi: si tratta dei motivi equoreo e pittorico, a loro volta riuniti sotto la pervasività dei segni femminile e mariano. Apparentemente nella prima parte prevale il motivo equoreo e nella seconda quello pittorico, mentre Sigismunda-Auristela si fa portabandiera dell'uno e dell'altro; in realtà, diversamente da quanto solitamente si dice del *Persiles* quando se ne individua la bipartizione, tutta l'esperienza atlantica, tormentata e sofferta, viene idealmente consegnata al *lienzo* (III, 1) che serve da memoria (Egido 1990; 1994) e doppio figurativo di una vicenda che è sì pellegrinaggio di persone per il mondo, ma è anche viaggio di personaggi nelle pagine e promessa di futuro nella scrittura (Brito Díaz 1997; Tanico 2016). Non solo: come il lettore viene a sapere solo a ridosso del finale, la medesima esperienza atlantica, e con essa l'intero romanzo, sono originati da un simulacro pittorico, il ritratto tulano di Sigismunda consegnato a Maximino che Persiles s'intesta per interposta persona.

Grazie a complessivi studi che tentano di reintegrare geostoriograficamente il quadro della forma-romanzo sembra che, alla fine, stiano cedendo gli steccati tra specializzazioni disciplinari che vedevano antichisti, medievisti e modernisti come chiusi in recinti inviolabili (Beaton 1997; Anselmi ed. 2000-2001; Moretti ed. 2001-2003; Doody 2009; Pavel 2015). Se la lenta erosione del passato che s'intravede nelle attuali proliferazioni dei più vari *studies* non farà in tempo ad aprire definitivamente una voragine che allontani tutto ciò che risulta poco interessante perché non è *post-*, *neo-* e neppure *iper-*, forse a poco a poco saranno individuabili alcune tessere mancanti del puzzle romanzesco, anche nei possibili processi di scambio in ambito euroasiatico, magari lungo le diverse traiettorie, come quella tra Mediterraneo e Oceano Indiano attraverso la Persia (Piemontese



2002)<sup>16</sup> o come la via della seta, che l'uomo ha tracciato per commerciare finendo pure per raccontarsi storie.

C'è un elemento che va tenuto in conto e che è evidente dal momento stesso in cui la vicenda del romanzo è documentabile, ben prima d'essere il fenomeno che, da un certo momento in poi, si è potuto esibire come epopea borghese con nome e cognome precisi: esiste una linea al contempo immaginaria e fisica, poetica e geografica, che la colonizzazione romana non poté cancellare, tra l'Europa con la sua storia settentrionale e baltica o nord-atlantica e l'Europa con la sua storia meridionale e mediterranea. Szücs (2018) individua persino una terza Europa, separata a est lungo un confine ulteriore; dal nord baltico giù fino al collo stretto fra Mediterraneo e Mar Nero, sull'asse idealmente esteso da est e da questo ipotetico confine orientale all'ovest che oggi si vuole a tutti i costi considerare culla del canone, si aprirebbe uno spazio che è simbolicamente colmato dal dialogo a distanza tra il *Q* e, per esempio, *I viaggi di Beniamino terzo* di Mendele Moicher Sfurim (1879 in jiddisch e 1896 in ebraico), che al *Q* fa diretto riferimento. D'altro canto tale impostazione permetterebbe di riconoscere meglio l'apporto che la tradizione orientale diede al romanzo, anche attraverso il medioevo bizantino (Beaton 1997). Ciò che pare di poter affermare è che, in Spagna, il Cinque e il Seicento raccolsero tutte le suggestioni della tradizione romanzesca mediterranea e alcune della tradizione romanzesca continentale – specialmente quella cavalleresca – mescolandole e rilanciando un modello plurimo che ha radici profonde e lontane come: quella greco-romana; la medievale e la cavalleresca recuperata verso la fine del Quattrocento; Boccaccio e il senso di un'armonia d'infinita diversità; la tradizione araba delle *Mille e una notte*, già persiana con una notte in meno, sensibilmente simile all'intenzione di Boccaccio nel suo asservire *mille a una* unità di senso; la controversa relazione iberica con le proprie stranezze – fra meticcio e differenze etniche – tale da produrre, dagli apporti medievali fino a una perla come l'*Abencerraje*, testi che potrebbero apparire quasi inspiegabili a meno che non li si legga alla luce più o meno indiretta, oltre che di fenomeni endogeni, anche del tramite bizantino medievale, l'altra metà del cielo imperiale apparso sopra la dominazione romana. Beaton 1997, per esempio, sottolinea l'importanza del romanzo greco medievale e rileva il côté orientale che Bisanzio ereditò anche dalla Grecia.<sup>17</sup>

Quando nel 1617 fu pubblicato, il *Persiles* aveva in Spagna, tra i pochi altri, un precedente ingombrante nel *Peregrino en su patria* di Lope de Vega (1604); il che vale a dire, quanto a narrazione di lunga gittata, che C. – ancora una volta – appariva un gregario lungo cordate vincenti che lo precedevano:<sup>18</sup>

il romanzo pastorale con la *Galatea*, cavalleresco col *Q* e ora “bizantino” ebbero tutti prototipi:<sup>19</sup> amplissimi e storici, nel caso dei primi due generi, per quanto, in fondo, il pastorale si assemblò tardivamente come forma-romanzo; necessariamente recente nel caso del romanzo greco, data la novità della riscoperta. Un precedente scabroso per la verità, quello del *Peregrino*, se si considera la diatriba fra Lope e C. e il reciproco ambiguo sentimento intellettuale; ma poco significativo, se si tiene in conto il lavoro del medesimo C., impegnato a recuperare il proprio vissuto alla luce delle novità editoriali dentro e fuori dalla Spagna e intenzionato a far viaggiare i suoi pellegrini nel vasto mondo e fuori dalle strettezze della penisola, come invece fa Lope.

Sappiamo quanto la *Galatea* sia un esperimento e quanto il *Q* si allontani da una semplice soddisfazione seriale; il *Persiles*, altrettanto, è un gioco coltissimo con l'illustre precedente di Eliodoro, inteso fino alle estreme conseguenze e fino alle estreme conseguenze riletto in chiave barocca e con evidenti intenzioni metapoetiche (Muñoz Sánchez 2015). Ovvio che, come né *Galatea* né *Q* sono semplicemente opere succedanee, il *Persiles* ha solo l'apparenza in comune con il tentativo che Lope sperimentò col *Peregrino*. Il romanzo di Lope pare effettivamente fondato su un'intenzione ideologica di acclimatazione, là dove C. invece prende l'abbrivio per sondare le strategie della narrazione lunga in vista di un futuro poetico in grado di dare risposte al dibattito europeo che nel Cinquecento si avviò intorno al romanzo. In realtà il problema, nel 1617, è già datato ma è spesso ancora di matrice retorica; C. lo sposta sulla poetica fin dal *Q* I, 32 ss., quando, nella lunga elaborata sequenza della locanda, mette sotto vetro l'intera strategia che compagina storia, invenzione, scrittore, narratore e lettori di differente estrazione. E che C. abbia coscienza di una scommessa per il suo futuro di autore e la sua persistenza a me pare evidente nella pinacoteca del misterioso prelado romano che, coi ritratti delle personalità eminenti del passato, comprende anche le cornici vuote pronte per quelle future; una per Tasso, esplicitamente; ma tra le altre su cui si sorvola non è forse impossibile pensare che al visitatore sia sfuggita anche una dedicata a C. Lo stesso autore che nel *Q* – con un altro geniale silenzio sibillino equivalente alla cornice vuota – dimentica presso una locanda la valigia con le anonime novelle del *Curioso impertinente* e di *Rinconete y Cortadillo*. Anche nella locanda, come fuori dalla pinacoteca del *Persiles*, c'è, di sotto, la vita che passa avanti e segue la liturgia degli incontri e della corsa verso il vero, mentre al piano di sopra il cavaliere posticcio continua a inseguire il suo romanzo e finisce – citando un altro asino, pure se dorato – per scambiare otri di vino con nemici (Cara 2012).<sup>20</sup>

## Fantasmî di arcipelaghi tra i ghiacci

Il mare è luogo narrativo e spazio narratologico fondante nel romanzo imperiale e nel prototipo eliodoriano in particolare; difficile dire se con la cesura dell'epos dei cavalieri erranti, come è stato notato (Gingras 2006; Cupane 2009), la narrativa consegna alla terra lo stesso ruolo e dunque si possa avvertire uno spostamento simbolico nell'itinerario dei protagonisti e della scrittura. In tal caso, comunque, il *Persiles* attesterebbe in forma macroscopica una dualità che in epoca colonialista era nelle cose. Se nella prima parte, coi temi incrociati di *navis vitae* e *navis fraugium*, C. accentua il ruolo simbolico degli uomini e delle loro vicende, nella seconda parte, mascherandosi e facendosi sempre più narratore implicato, abbandona il mondo allora ancora esotico dell'Atlantico settentrionale per quello noto del Mediterraneo ma con un occhio al senso profondo che assume da subito l'oceano coloniale, complica il cammino osservando e quasi mappando il cammino di quegli stessi uomini dall'alto, come fossero anche ricordi di sé stesso. Il narratore precisa la struttura del labirinto in cui i personaggi si muovono, dell'itinerario di cui nella prima parte ci sembra di vedere solo gli scorci sconosciuti e le svolte, come in un'inquadratura ravvicinata che impedisca di osservare, profilato in panoramica, il totale. Sul continente si moltiplicano invece le modalità del pittorico – o del codice che in sottotraccia rifila il romanzo, se si preferisce – e l'archetipo della vita come navigazione s'inserisce in quello dello *spectaculum vitae*, con maggiore insistenza sull'esistere come teatro, rappresentazione, messa in scena di cui l'uomo è un attore più o meno consapevole e, quanto più consapevole è, tanto più sa di poter essere anche spettatore od osservatore straniato e talvolta felice di non essere implicato.<sup>21</sup> Per usare due belle letture intorno alla celebre immagine lucreziana del disastro marino osservato con sollievo dalla spiaggia, per C. e in epoca manierista il naufragio può essere con spettatore (Blumenberg 2001) o senza spettatore (Rossi 1995), cosciente o sventurato, guardato come una fra le ineluttabili possibilità del vissuto o come spettacolo permanente che si contempla o si descrive mentre lo si vive, dalla riva e sulla barca, quando s'incrociano gli sguardi di chi è dentro la tempesta e di chi la tempesta la osserva.

Il tema del mare, vasto e denso di addentellati simbolici, come si è detto è centrale nella prima parte del romanzo e continua a essere evocato nella seconda; non solo per il passato che i personaggi portano con sé dal settentrione nell'Europa mediterranea e per gli approdi e le partenze via acqua che continuano a caratterizzare almeno la parte altotirrenica del loro

viaggio tra la costa catalana e quella ligure (pure senza considerare l'approdo meridionale di Maximino, solo riferito e sfondato enigmaticamente in quinta, benché risolutivo), ma anche perché esso seguita a esistere retoricamente come metafora (Johnson 2019; Poza Diéguez 2019) e concettualmente come perenne memoria nel *lienzo* che ha fissato per sempre le traversie oceaniche; *lienzo* che il poeta di commedie vorrebbe continuamente aggiornare a teatro o in una scrittura-pittura progressiva secondo la modalità degli *Annales* o di una *historia picta* da mostrare per le vie d'Europa. Non solo: il viaggio oceanico sembra ricominciare nel finale con un ritorno in patria che è solo intuibile, rimane senza descrizione e tuttavia risulta preliminare di una lunga stirpe tulano-frislandese che, fuori dal romanzo, continuerà a prosperare.<sup>22</sup>

Senza considerare la complessa struttura per ellissi, come nelle *Storie Etiopiche* dove tutto inizia e finisce in Etiopia, nel *Persiles* tutto ha principio e termine a Tule: dalle conseguenze che ha lo sguardo della regina che si posa sull'affresco di Andromeda proprio nell'istante del concepimento fino al ricongiungimento finale e all'agnizione per la principessa bianca di Eliodoro; dalle conseguenze che ha il ritratto tulano della principessa frislandese fino al ritorno in patria, con l'Europa disseminata di copie modellate sull'eroina seicentesca. E neppure si deve dimenticare il ramo d'edera che sembra risalire dal sud Italia, da luoghi così cari a C. lungo il suo antico itinerario costiero tra la Sicilia e Napoli, fin su verso Roma: è il tragitto che, prima di morire, Maximino – il principe erede del regno di Tule, il fratello maggiore – compie in direzione contraria rispetto a Persiles. A ben vedere l'autore, con un tratto, delinea il profilo costiero di tutta la costa tirrenica italiana, facendo in modo che il viaggio dei suoi personaggi s'incunei nel Mediterraneo lungo la penisola, chissà se per un ultimo omaggio al suo avventuroso passato di soldato che delle asprezze di quel mare fu una vittima e quell'itinerario lo conobbe molto bene (e del resto frange africane risalgono con storie di reduci più o meno falsi), o se per chiudere la storia con due sbarchi opposti che simbolicamente fanno ricongiungere i due fratelli nel centro geografico romano; quasi risulta irresistibile la suggestione per la quale è possibile sovrapporre l'ultimo viaggio di Maximino con quello di Caravaggio. Così, sino alla fine del romanzo, frammenti di settentrione e del cammino continentale seguitano a raggiungere uno dopo l'altro i protagonisti come una risacca; ogni pagina sembra darsi appuntamento a Roma per un resoconto dal quale risulta – non sono del medesimo parere che sottoscrive la critica a proposito del profilo inequivocabilmente esemplare e compatto dei personaggi (ciò che deriva tanto da una lettura compiutamente allegorica come quella di Nerlich 2005 quanto dall'interpretazione di un C. tridentino) – che nessuno tornerà

a casa immutato, ma si porterà dietro un bel carico di storie e di esperienze indelebili.

Evidentemente sto pensando anche al senso postumo di una storia che ha il sapore del commiato, così ricco di esperienze e ricordi che avevano cambiato l'autore, da quando era entusiasta e curioso come lo studente del prologo al momento in cui, vicino a Madrid, si volta con nostalgia presso il ponte di Toledo per l'ultimo sguardo rivolto a tutto il tempo trascorso. Certo il tema del mare e, motivo dentro il motivo, quello delle isole non costituiscono solo una curiosità portolana per profilare la vecchia Europa che sta cambiando i suoi assetti in nuove rotte e mappe da aggiornare, nelle quali la penisola iberica costruisce una testa di ponte che si rivelerà inadeguata a gestire tale ruolo geopolitico soprattutto con Filippo III; C. dà fondo a ogni motivo che le strade d'acqua forniscono da secoli alla nostra cultura, osservando – rispetto alle fonti romanzesche greche, con l'eccezione giuntaci solo in epitome di Antonio Diogene e *Le meraviglie al di là di Thule* – anche l'aspetto serotino del mare invece che esclusivamente quello luminoso, il nord oltre che il sud; il mare come pozzo o come specchio, secondo una doppiezza metaforica che rivela in realtà un rapporto di reciprocità e complementarità. Eppure, con tutte le differenze, anche nel nord ecco emergere isole inquietanti e avventurose in cui, in assenza del caldo mediterraneo, compaiono le suggestioni ancestrali del mito: l'aldilà, l'isola infuocata, il luogo onirico e favoloso, l'isola formidabile e l'isola (apparentemente) utopica; l'isola come luogo autonomo e chiuso che rappresenta da sé un individuo e la sede di mondi confinati, spazio limitato e marginale che è come una grande zattera di pietra che abita il mare aperto e si distingue nettamente dal sentimento di sicurezza e immobilità che assicura la terraferma; l'isola sognata in cui, su oro e perle, sfilano carri trionfali di memoria petrarchesca, salvo poi mutarsi in memorie iconografiche o – altrove, nel romanzo – navi-balena rovesciate.

È quando, proprio ai limiti dell'epoca moderna, intere generazioni di navigatori europei si preparano al grande viaggio oltre le colonne d'Ercole; C. è uno fra i tanti che domandano una posizione nelle *Indias de allá*, desiderio che non gli viene mai concesso di realizzare. Intanto si disegnano i primi esempi di isolari autonomi rispetto alle descrizioni classiche, invenzione tutta mediterranea, che invece erano

dissertazioni descrittivo-enciclopediche o itinerarie più o meno vaste, e comunque non abbinate a rappresentazioni cartografiche (così nel Periplo di Scilace, in Strabone, nell'*Historia Naturalis* di Plinio, in Pomponio Mela, in Dioniso il Periegeta. In particolare va ricordato Diodoro Siculo, che intitola *Nesiotikè* il

V libro della sua monumentale *Bibliotheca Historica*, [...] primo e unico isolario della letteratura classica. (Cassi, Dei 1993: 207)

La visione costiera degli isolari e dei portolani si congiunge nella stessa impressione ravvicinata della terra che può aversi dal mare (Mollat du Jourdin 1993: 53-55). Tra la prima e la seconda metà del Quattrocento, vengono elaborati isolari come il *Liber insularum Archipelagi* (prima metà del Quattrocento) di Cristoforo Buondelmonti e l'*Isolario* (1485 ca.) del poeta viaggiatore Bartolomeo delli Sonetti, in versi e tanto più interessante in quanto «la barchetta di Bartolomeo che avanza con sicurezza fra le insidie e i pericoli del mare è contemporaneamente la sua “operetta”, la sua penna, la dantesca navicella dell’ingegno (e a Delo, [...] abbassando un passo dantesco di grande tensione, invoca Apollo che gli innalzi il “poetico stile”)» (Cassi, Dei 1993: 238).

Per tutto il Cinquecento, con tali esempi alla mano, gli isolari mediterranei si moltiplicheranno e talvolta finiranno inglobati in una sorta di repertorio asistemático di tutte le isole del mondo, in cui la prassi portolana di Bartolomeo delli Sonetti nei confronti dell’Egeo e il salto indietro verso la tradizione antica per descrivere isole lontane e conosciute solo di citazione in citazione si mescoleranno in una sorta di affascinante inserimento in controttempo, dove è sin dalle fonti che intellettuali come C. possono subire la vertigine del contrasto fra l’esperienza diretta e il mistero del *Mare Nostrum* trasportato altrove, un po’ come accade col disguido linguistico che, tra *ínsula* e *isla*, imbroglia Sancio a Barataria: così nel *Libro di tutte le isole del mondo* di Benedetto Bordone (quattro edizioni tra il 1528 e il 1565) o nelle *Isole più famose del mondo* di Tommaso Porcacchi (1572, integrata poi da Girolamo Porro nel 1605): a poco a poco l’allargamento dell’orizzonte umano e l’opposta esigenza di ancorare le novità a un mondo noto e fisso si legano in un ibrido geografico incerto e suggestivo dove, si «tramonta progressivamente la centralità dell’Arcipelago Egeo» (Cassi, Dei 1993: 241), ma anche in cui le nuove terre vengono ancora immaginate, descritte e rappresentate coi segni di quelle antiche.

Quando poi gli isolari s’innestano nelle carte generali degli atlanti, la presenza delle isole, la disposizione e le proporzioni si riportano in modo ancora più inafferrabile: Tule, ad esempio, come la fusta di qualche romanzo cavalleresco, si sposta per mare via via che emerge la sua natura fantastica e non si riesce più a darle una collocazione nei mari del nord; la vediamo vagare di carta in carta e posizionarsi in un luogo prospiciente la Norvegia della *Carta* di Olao (1539), svanire nell’Islanda nella *Historia* del medesimo

(1555), interrarsi in qualche luogo non precisato della Norvegia nel *Teatro* di Ortelio (1570), sovrapposta all'Islanda da Mercatore nel *Mapamundi* (1569) e nell'*Atlas* (1595), vicina alle isole britanniche in generale per i testi antichi, e poi da Cristoforo Colombo ancora sovrapposta a un'altra isola, ma questa volta altrettanto fantastica, come la Frislandia, che invece per Zeno (1558), citato da Serafido, corrisponde all'Islanda; oppure la osserviamo assumere addirittura una straordinaria preminenza, stretta e solitaria tra Scozia e Norvegia, in *Tutte le isole del mondo* di Bordone. Da parte sua C., con i dubbi e l'incompetenza che ironicamente il tulano Serafido dichiara con sincerità alla fine del romanzo (IV, 13), sembra recepirne la presenza fantasmatica e mobile e farne un *atout* letterario come l'asino di Sancio che scompare e poi riappare, per giocare sull'incerta geografia dell'arcipelago settentrionale dove pareva che fosse spuntata una nuova Delo per la dea Leto, quando l'isola si chiamava Ortigia ed era un'isola errante; o una nuova Chemmi, l'isola che, secondo Erodoto (*Storie*, II, 156), vagava in Egitto nel lago vicino a Buto. Se volessimo mettere ordine a questo gioco del mondo – sia detto a modo di avvertenza all'irrazionale fiabesco che consapevolmente qualche volta s'inscena nel *Persiles* – davvero non ne caveremmo alcuna certezza, tanto che quando *Persiles* e *Sigismunda* ritornano in patria viene da temere che essi possano non ritrovare più Tule nello stesso luogo in cui era quando l'avevano lasciata. Ma, diversamente da quanto certa critica prova a dimostrare (Nerlich 2005; Pérez de León 2010), C. non sembra avere visioni allegoriche e conteggi danteschi con cui esplorare e chiudere il mondo; come per Ariosto ma in fondo anche per Tasso in maniera più tormentata, gli uomini e i conti non sempre tornano.

Secondo la tradizione, cui si adegua Tolomeo nella *Geografia*, sarebbe stato Pitea di Marsiglia a scoprire Tule, a sei giorni di navigazione a nord della Britannia (Magnani 2002). Tolomeo, stando a una *Cosmographia* quattrocentesca che ho in riproduzione davanti agli occhi (Viviano 2015: 75; 114-115, conservata a Torino nella Biblioteca Antica dell'Archivio di Stato, 1482), colloca Tule in un'improbabile geografia a sud-est rispetto all'Islanda, a nord della terra dei cimbrici (la penisola danese dello Jutland), a ovest rispetto alla Norvegia e stretta accanto all'Iperborea a ovest e le Orchas (Orcadi) a sud; tutte isole di più o meno simile estensione – Tule, Iperborea e Orchas – farebbero dunque parte di un arcipelago anarchico e vagante in un fantasioso stretto fra le attuali Norvegia e Danimarca. Ma basta compulsare una qualunque storia cartografica o visitare i siti bibliotecari dedicati e facilmente raggiungibili nel *web* per verificare che ogni edizione o rivisitazione europea della *Geografia* riproduceva e interpretava la fonte secondo diversi criteri,

in modo da far sembrare lo stesso Tolomeo il responsabile capriccioso di almeno una decina di collocazioni tulane differenti. Zeno, che Serafido cita come fonte geografica affidabile, perlomeno nell'edizione del *Viaggio de Nicolò e Antonio Zeno* con relativa carta del 1558, come si diceva fa comparire la Frislandia – regno di Sigismunda – come una grande isola a est delle coste scozzesi (presumibilmente le isole Faer Øer), a est della quale a sua volta si trova l'isola di Estlandia (presumibilmente le Shetland), entrambe sproporzionate e quasi a occupare tutta la fascia oceanica tra l'isola britannica e la Norvegia. Ma Tule è scomparsa: al suo posto si è profilata, a nord della Frislandia, l'Islanda, che per Serafido è notorio – bontà sua – essere il nome più moderno di Tule. In questo capolavoro d'incertezza, nel quale intere porzioni geografiche vengono sommerse e fatte riemergere incrociando i dati più diversi delle più diverse tradizioni, è lo stesso Serafido a tirare i remi in barca e dichiararsi sconfitto, affidando a Persiles una più precisa descrizione degli arcipelaghi nordici; spiegazione che Persiles fornisce effettivamente: non a noi lettori però, ma solo ai personaggi del romanzo (IV, 13), in una delle numerose reticenze e omissioni sorridenti che lo scrittore dissemina in tutto il romanzo, e direi nelle sue opere in generale.

Si potrebbe immaginare che, se Serafido avesse avuto la macchina del tempo a disposizione, avrebbe avuto dal canto suo tutto il diritto di mandare in malora il curioso interlocutore e la propria fonte perché, nelle edizioni successive, dalle carte di Zeno la Frislandia scomparirà di nuovo sovrapponendosi all'Islanda e per esse accadrà qualcosa di simile alle carte tolemaiche, nelle quali ogni interprete dell'originale (*Geografia* I, 4) tratteggia *ad sensum* il profilo del Mar Glaciale ponendo arcipelaghi e coste in un quadro mobile e incerto. Insomma:

Questo presupposto ha come conseguenza evidente che l'Islanda nel corso dei secoli ha sempre avuto una doppia identità: prima con l'immaginaria isola di Tule (entrambe presenti nelle carte di Tolomeo del 1474 e del 1482, nonché in quella di Enrico Martello del 1489, ma anche in quella più tarda di De Jode del 1593), poi nel corso del Cinquecento alcune carte la identificheranno come unica isola; infine, poco alla volta, Tule scompare e viene indicata (questa volta a sud-ovest anziché a sud-est) l'altrettanto immaginaria Frislandia. Entrambe non coesisteranno sulle carte successive perché solo quest'ultima assumerà la funzione di "falsa immagine" dell'Islanda, della quale, oltretutto, avrà le migliori caratteristiche di figura e di posizionamento geografico. (Viviano 2015: 68-69)

C. s'inserisce in questa fase di mezzo e nella totale incertezza degli stessi cartografi circa la geografia settentrionale; l'intenzione – sono d'accordo con



l'impostazione generale di Lozano Renieblas (1998) – è quella di scrivere un romanzo con il giusto grado di verosimiglianza, così com'era consigliato dalla stessa autorità di Tasso (*Discorsi, dell'arte poetica*, I), perché là dove i territori sono maggiormente esotici e incerti è possibile lavorare d'*inventio*, fra meraviglia e possibile, purché contemplabili in termini di spazio e di cronotopo con margini di flessibilità più ampi rispetto a quelli che offrono le terre conosciute dal pubblico per il quale è scritto il *Persiles*.<sup>23</sup> Risulta tuttavia anche una qualche forzatura rispetto alle contraddittorie informazioni dei geografi più aggiornati, usata con l'abilità d'inserirsi tra le pieghe delle notizie discordanti: tanto che l'autore talvolta sembra smarcarsi dalle carte moderne e ritornare alle immagini persistenti delle fonti antiche che avevano raccontato l'originale perduto di Pitea (Diodoro Siculo, Plinio e Strabone), con il sole di mezzanotte, le aurore boreali e la strana bolla naturale in cui gli elementi si confondono e un iceberg sembra l'istante sospeso nella nebbia in cui l'acqua si trasforma in aria e l'aria è confusa con la terra; benché, più prosaicamente, si tratti di altro: «non ghiaccio e nebbia bensì la presenza di ceneri vulcaniche nell'aria e di pomice galleggiante nell'acqua» (Johnson 1997: 36). Ma il viaggio degli eroi, che inverte in qualche modo la prospettiva mitografica e geografica presente anche in età classica e nel Medioevo arabopersiano (Casari 2006), è da Nord a Sud: non un viaggio a Settentrione ma un viaggio dall'incognito al noto e dal mitico, o semimitico, alla storia, se non alla cronaca.

Il regno di Sigismunda, la Frislandia, prima di scomparire anch'esso definitivamente dalle carte, è dunque altrettanto instabile e a volte «corrisponde palesemente alla Tule (o Thule) di Tolomeo, cioè all'Islanda» (Broc 1996: 151); altre volte è distinto e sembra quasi inventato di sana pianta geografica, tanto da indurre in errore lo stesso Mercatore «e di conseguenza l'esploratore inglese Martin Frobisher che nel suo viaggio del 1576-78 per la ricerca di un passaggio a Nord-Ovest utilizzò la sua mappa e credette di riconoscerla, e rivendicarla, in una parte della costa della Groenlandia» (Viviano 2015: 106 n.), come un'immagine ripetuta nello specchio deformante di chi nella realtà vuole ritrovare ciò che conosce dai libri: fenomeno che sperimenta sulla sua pelle don Chisciotte e, con lui, sperimentano i primi esploratori americani che decodificano la straniante alterità degli indigeni con la presenza di pagani da convertire a fil di spada; oppure come lo stesso Pitea, per il quale le ceneri vulcaniche e l'evaporazione sono una più poetica nebbia alchemica nel gioco dei quattro elementi. In definitiva, la Frislanda è per C. – e per l'incerto Serafido – ciò che risultava comunemente in un gruppo forte di fonti: «la mappa di Zeno, quella di Olao

Magno, le mappe cinque-seicentesche raffigurano tutte l'Islanda, in forma bislunga, posizionata lungo il circolo polare oppure lungo il suo meridiano, mentre l'isola immaginaria di Frisland è sempre posizionata a Sud-Ovest e conserva i lineamenti propri dell'Islanda» (Viviano 2015: 107); con sguardo aggiornato, ma del tutto anacronisticamente, potremmo anche aggiungere che presumibilmente Olao, Zeno, C. e con loro una grande maggioranza dei pochi interessati alla questione avevano accorpato l'arcipelago delle Faer Øer e l'avevano talvolta chiamato Frislanda. Con un destino che a C. sarebbe probabilmente piaciuto tanto da farne l'autoparodia, le due isole dei protagonisti, dopo essersi mosse qua e là come immensi cetacei, isole avvistate tra mito e realtà (Van Duzer 2009), scompariranno dalle carte e conosceranno la medesima sorte del villaggio scozzese di Brigadoon nella commedia di Alan J. Lerner (1947), che appare ogni cento anni solo per un giorno a causa di un incantesimo.

D'altro canto l'autore nel *Persiles* dimostra sul mare una visione più complessa e aperta rispetto ad altri suoi contemporanei continentali, che ne avevano un'esperienza esclusivamente libresca o non ne avevano alcuna. Il che può apparire strano oggi, ma non lo era al tempo in cui un contadino della Mancina profonda della Spagna *interior* può confondersi tra il concetto di isola e quello di borgo – perduto nel caos linguistico che il suo padrone crea fra letteratura e realtà, *ínsula* e *isla* – e si può permettere di pensare che gli abitanti di un'intero paese siano una comunità d'acqua perfettamente identica a quelle che egli ha sempre conosciuto a casa propria. Splendida metafora della nostra esigenza mediatrice e normalizzatrice, l'isola Barataria costituisce anche una precondizione utile a comprendere, per contrasto, ciò che accade quando i due personaggi giungono a Barcellona verso la fine del romanzo: essi rimangono inebetiti di fronte alla selva di antenne e pennoni che ondeggiano in porto come una città di navi che si distende senza soluzione di continuità nell'acqua oltre la terraferma. Ed è sulla quinta della spiaggia catalana, quasi in panoramica, che il lettore assiste al duello finale di don Chisciotte con il cavaliere luccicante della Bianca Luna, quando da lì l'eroe inizia a morire a poco a poco.

C. aveva vissuto la doppia valenza del mare, come territorio d'incontri e luogo di pericoli e *trabajos*; pericoli sollevati dagli uomini, sicuramente, ma anche dall'asprezza di una distesa che, come gli stessi uomini, non parla sempre la stessa lingua e sa essere intrattabile abbastanza da costringere la nave su cui si viaggia ad attendere in porti estranei di poter ripartire, fintanto che il vento capriccioso impedisce il viaggio e fa infuriare Nettuno. Tuttavia, nonostante i lunghi anni da soldato e poi da prigioniero, col suo

carico di fronteggiamenti marini, cannonate, ferimenti, febbri, cameratismo marinaresco, tradimenti, imbarchi, approdi e infine tentativi frustrati di fuga e sguardi di nostalgia dalle spiagge algerine verso la patria oltremare, egli non appartiene a quelle creature che vengono considerate gente d'acqua salata, "saltwater people" (McNiven 2003), o *gens de mer*, *gente de mar*, *seamen*, *Seeleute*, termini con cui le lingue d'Europa espressero la medesima idea (Mollat du Jourdin 1993); in C. più spesso si rivela lo sguardo della terraferma e di chi, anche nell'uso delle immagini metaforiche, interpreta il mare come uno strano continente e le isole e la loro architettura come città e organismi terrestri; questo non solo nella semplice opzione tra "andare" o "veleggiare" in una piccola porzione testuale – e invece quanti modi diversi di veleggiare, e pochi di camminare – ma anche in descrizioni di maggiore ampiezza. E in generale gli studi su questo particolare fenomeno

si sono trovati concordi nel sostenere che la radice del problema fu l'utilizzo, per gran parte della storia, della tecnica di cabotaggio nella navigazione, che divenne quella dominante nell'esperienza marittima del Mediterraneo e in parte dell'Atlantico settentrionale e del mar Baltico. In un certo senso, la terra non diviene soltanto un faro per la rotta, ma anche un punto di riferimento concettuale. (Mack 2014: 91)

Mack, riferendosi alla Polinesia, fa osservare quel che può sembrare un paradosso e che, da prospettiva opposta, emerge lampante come tale nel *Persiles*: «in un mare di isole [...] è la terra il fattore limitante e non le acque» (*ibid.*). Ebbene, i personaggi settentrionali del romanzo, che vivono in un microcosmo fatto di arcipelaghi, si comportano esattamente come gente che non ha mai fatto altro che regnare pacifica nelle strettezze di Tule o Frislanda, quasi senza sapere d'avere intorno un mondo in cui non è la terra la parte maggiore, ma è il mare. Tale ottica continentale, che C. eredita persino da una cultura come la greca, insulare in molto del lascito che ci ha consegnato con la sua enorme tradizione, evoca l'isola stessa sì come il mistero di un microcosmo – secondo quanto accade nelle culture propriamente insulari – ma non come microcosmo *dentro* uno spazio noto: per *Persiles* e *Sigismunda* esso è invece un microcosmo fuori dallo spazio noto, che invece finalmente si riconquista appena toccate le rive portoghesi; è anche un enigma geografico che un tulano come Serafido – persona di corte e istruita – non sa sciogliere, come se, per esempio, il precettore del futuro Cosimo I granduca di Toscana non fosse stato in grado di spiegare al suo pupillo l'esatta posizione delle isole di Capraia e Giglio rispetto all'Elba.<sup>24</sup>

È solo partendo da questa prospettiva inversa e riconoscendo la manipolazione con cui si osservano e si interpretano tali fenomeni che si può entrare dentro l'immaginario esotico e suggestivo di C.: pretendere un'anacronistica esattezza dal romanziere e dimenticare che egli raccontava le terre settentrionali rielaborando – da uomo di terra estraneo al *saltwater people* – carte e fonti scritte tra loro contraddittorie e basate su una visione portolana e continentale suppone una doppia violazione: del patto letterario in primo luogo e dell'ancestrale cultura terrestre dell'autore dall'altra. Fa parte del medesimo patto di sospensione dell'incredulità che nel 1979 permette a Ridley Scott d'immaginare che, lontano dalla Terra, una specie aliena somigli alla viscida anatomia di una congerie di animali terrestri assemblati e abbia gli istinti protettivi e feroci di una qualunque madre del nostro globo.

Prima di ogni verosimiglianza geografica, e a sovraintenderla, è dunque evidente che nel *Persiles* c'è la volontà di sfruttare appieno un motivo così radicato e profondo nella nostra cultura come quello della distesa equorea (Oceano osservato dal Mediterraneo), e di farlo consegnandogli un'ampia prima parte del romanzo – nonché l'eminenza dei due protagonisti – in modo che essa dialoghi quasi per contrasto con la seconda, dedicata alla terraferma, per quanto sempre litoranea e tirrenica. Il punto di sutura, il margine e la disposizione liminare della riva come mutamento e scarto narrativo è perfettamente visibile nell'ampio indugiare presso Lisbona, il vero e unico punto d'approdo in cui i pellegrini cambiano identità, si spogliano dei propri abiti con l'ennesimo mascheramento del sé, si sdoppiano nei simulacri del *lienzo* e si mimetizzano da europei; essi, allontanandosi dalla condizione di naviganti ed emergendo da lunghe peripezie di mare, è come se seguissero un itinerario opposto rispetto a quello seguito molto più tardi da Richard Henry Dana, colto americano e diciannovenne studente di Harvard che decide d'imbarcarsi da semplice marinaio e imparare a sue spese – e con un certo compiacimento – quanto l'indossare abiti da marinaio sia cosa da niente rispetto alla lunga fatica impiegata per comprendere che anche dalla terra, come dal mare, si può uscire, per entrare in una società isolata e fortissima con le sue leggi e la sua cifra umana incomparabile con qualunque altra. In *Two years before the mast* (1840), quando racconta della sua esperienza, Dana osserva che «A bordo di un piccolo legno galleggiante sul grande, immenso oceano, sono prigionieri una dozzina d'uomini, che per mesi e mesi non vedono altre forme, non odono altre voci se non le loro, e tutt'a un tratto uno di essi viene strappato via, ed essi ne sentono la mancanza a ogni occasione» (ed. it. 77). La riflessione metalettica che lo stesso Dana fa subito dopo a proposito dell'ultima espressione usata è rappresentativa

non solo di un paradosso, ma anche di una condizione esistenziale simile a quella descritta dagli amputati quando devono spiegare che capita loro di percepire la presenza effettiva dell'arto mancante, come se i compagni di viaggio fossero parte anatomica di sé e la nave un corpo protettivo comune:

Un uomo muore a terra – si segue la sua salma al cimitero, dove una lapide segna il luogo dell'inumazione. All'evento spesso si è preparati. Sempre v'è qualcosa che ci aiuta a comprenderlo allorché accade, e a rammentarlo quand'è ormai passato. Un uomo è ucciso accanto a voi, in battaglia, dal fuoco nemico, e il suo corpo continua a essere un oggetto completo, una prova palmare; ma in mare quell'uomo lo avete accanto, ne udite la voce, e un attimo dopo non c'è più, e a indicare la sua scomparsa non v'è che un vuoto. E poi, in mare, per servirci di un'espressione semplice ma efficace, si *sente tanto la mancanza* di una persona (*ibid.*).

Non passerà inosservato che ognuno di questi sentimenti del mare sono presenti a più riprese nel *Persiles*, anche guardati da opposte prospettive – dalla terra verso il mare e viceversa – e certo non con il medesimo soggettivismo autobiografico che si poté dare in letteratura soprattutto dopo le grandi rivoluzioni economiche e sociali: insomma dopo il Settecento, quando si realizza una prima forma di industrializzazione e la percezione dell'individuo all'interno della comunità cambia completamente di statuto, finendo essa stessa sempre più frequentemente per mercificarsi. Tuttavia la riflessione di Dana è possibile quando ancora la navigazione, il mare e la nave erano esperienze e concetti molto più simili agli omologhi in tempi di C. rispetto a quelli, diversissimi, delle navigazioni tecnologiche e possenti – potremmo dire titaniche a costo di evocare un altro epico naufragio – che si sarebbero date dal Novecento in avanti, quando la crocieristica trasferì un pezzo di città sul mare facendone un quartiere residenziale galleggiante dove riprodurre gli stessi tic della vita d'ufficio.

Verrebbe anche da dire che C., il quale non concepisce l'idea di un'autobiografia, dalla quale anzi sembra pervicacemente tenersi distante tanto da non avere lasciato alcunché di vagamente quotidiano o paragonabile alle informazioni che abbiamo di altri suoi contemporanei, nel *Persiles* è come se facesse balenare in decine di personaggi piccoli frammenti di personale esperienza psicologica, usando tutte le cautele per riuscire ad eclissarsi ancor più che nel *Q* con le istanze narrative profonde che per esempio Molho ha profilato in tante delle sue pagine cervantine, proprio mentre, come nel *Q*, lo scrittore parla di prigionia, mare e Italia, di idiomi e linguaggi trasversali,

lingue franche e miracolose comprensioni tra uomini distanti fra loro migliaia di miglia sino a un istante prima d'incontrarsi; insomma, specie nella triade evocata (prigionia, mare e Italia) e proprio mentre con un gesto narrativo descrive tutta la prima parte della sua vita, rivissuta *a lo literario*.

Come non pensare, leggendo Dana, che sentimenti simili e da opposta prospettiva appartengono anche al barbaro contadino che, fattosi marinaio, vuole togliersi la vita impiccandosi a un pennone, straziato dal senso di assenza e dal dolore di vedersi strappato alla terra (II, 13)? Come non pensare alla morte senza tomba del portoghese, in un mare che egli usa quale immagine del proprio sbaglio, per il quale sulla terraferma la lastra con l'epitaffio è solo un simulacro (III, 1)? Ma soprattutto, come non pensare alle ripetute allusioni al desiderio di morte come tentazione per gli stessi protagonisti strappati alla loro terra, tentazione su cui C. è ancora più esplicito nel *Trato de Argel*?

C., si diceva, non appartiene al *saltwater people* e lo dimostra, tentando in qualche momento di guardare sé stesso e la propria esperienza di soldato di mare attraverso un'ottica sdoppiata, al di qua e al di là del mare, proprio come farà Dana; e come il loro demiurgo, anche Persiles e Sigismunda, che dovrebbero far parte di quella speculare società equorea che per confine ha la terra, portano con sé l'immagine ambigua e doppia di creature d'acqua per le quali tuttavia la terra è il porto sicuro di pace e Lisbona, finalmente, il margine benedetto e continuamente atteso, particolarmente da Auristela. Il demiurgo e i suoi personaggi, insomma, appartengono a quella (nostra) grande maggioranza sicura e protetta del Mediterraneo per la quale è ancora sempre preferibile il naufragio con spettatore che osservi da lontano lo spettacolo delle onde; maggioranza per la quale il margine al di qua del quale poter vivere è la terra mentre oltre, al largo della distesa d'acque, c'è il segno della «separazione originaria» (Blumenberg 1985), sicché la violazione del limite costituisce un'avventura e un atto protervo, tra curiosità e terrore (Moya Sordo 2013).

C. dovette imparare un'altra fondamentale caratteristica degli uomini d'acqua salata nella sua lunga esperienza per mare o, da prigioniero, presso luoghi di costa; una caratteristica tale che, se considerata a fondo, leverebbe parecchi argomenti persino in sede di vero – e quindi ancor più in sede di verosimile – ai critici che nel tempo si sono ostinati a vedere come incongruenze i momenti in cui personaggi di radici diverse riescano a comunicare e parlare tra loro: ossia il fatto che «probabilmente [...] le navi sono state i primi spazi davvero cosmopoliti» (Mack 2012: 162). Certo è vero che C. recepisce da Eliodoro la medesima esigenza di spiegare i passaggi d'informazione e

la mediazione tra lingue diverse; tuttavia Eliodoro lavora con personaggi che hanno un bacino culturale comune e che fondamentalmente si devono confrontare su due lingue: il greco e l'egiziano; l'etiopico è infatti un mistero linguistico sino alla fine e la fascia di Cariclea un enigma d'agnizione utile in sede di scioglimento. Tanto più che, continuando a ragionare in termini sincronici nel confrontare romanzi distanti fra loro circa milletrecento anni (ma C. è precisamente in termini narratologici e sincronici che si confronta con Eliodoro, senza la nostra acribia filologica e diacronica), gli incontri tra i personaggi di Eliodoro si basano su un colossale e ben più forte anacronismo rispetto a quello implicito nel cronotopo romanzesco del *Persiles*, se tale anacronismo è verificabile in spazi e circostanze distanti secoli fra loro e descritti dall'autore in una varietà di greco che è già da sola ampiamente meticcica, inventata, poetica.

E quanto più i modelli si avvicinano nel tempo allo scrittore, tanto più la sua imitazione si fa palese e serrata; da Filostrato, autore dell'*Eroico*, della *Vita di Apollonio*, delle *Immagini*, egli ha preso qualcosa in ogni pagina del romanzo, e quando nella descrizione della festa di Neottolomo ha voluto introdurre un immaginario inno a Teti (nel libro III, 2), il suo modesto parto poetico si rivela una copia esatta dell'inno a Teti introdotto da Filostrato alla fine dell'*Eroico* [...], con la sola differenza del metro e della lingua, dacché egli usa i pentametri, come accade in alcuni inni cristiani, e una ibrida mescolanza di forme doriche e ioniche. (Colonna ed.: 2006: 13)

Analogamente, nel *Persiles* le asimmetrie linguistiche – asimmetrie almeno da un punto di vista strettamente “realista” in senso aureo – si giustificano dentro una legge di verosimiglianza poetica, che però radica nell'esperienza diretta dell'autore. «Negli equipaggi cosmopoliti», osserva Mack (2012), e le sue osservazioni vanno ovviamente estese in generale agli abitanti del mare,

il linguaggio sembra essere stato una difficoltà immediata. Eppure è sorprendente che pochissime delle fonti storiche ne parlino. E quando la questione della lingua viene affrontata nella letteratura, è solo per negarla come problema particolare. Nelle zone di notevole e regolare contatto tra diverse nazionalità si sviluppò infatti un pidgin tra i marittimi e le popolazioni costiere, mentre nel Mediterraneo era in uso comune una sorta di “lingua franca”. Anche le persone meno istruite acquisivano rapidamente un'infarinatura del linguaggio che permettesse loro di comunicare. (176)

Lo stesso Mack ricorda un caso esemplare tra i tanti:

Peter Earle cita un tale di nome Lawrence Nicholas, imbarcato su una nave mercantile tra la metà del XVII e XVIII secolo, che, «anche se non aveva mai letto una parola in un libro, era stato così a lungo all'estero da essere in grado di parlare francese, spagnolo, italiano, portoghese e numerosi altri idiomi.» [...] Due fratelli da sempre imbarcati su navi corsare, i Bicknells, presero servizio sullo *Swallowe* e dimostrarono di conoscere un'ampia gamma di lingue europee: latino, francese, olandese, un po' di spagnolo e portoghese, e in varie occasioni furono chiamati a fare da interpreti per il loro capitano, le cui abilità linguistiche non andavano oltre «l'inglese dell'Ovest e del Devonshire. [Peter Earle, *Sailors: English Merchant Seamen 1650-1775*, Methuen & Company, London, 2007, p. 21, n.d.r.]». (176-177)

Non sappiamo in che modo e con quale perizia Lawrence o i fratelli Bicknells parlassero tante lingue, ma certo il loro apprendistato per mare ne aveva fatto grandi comunicatori, più della maggioranza d'intellettuali europei loro contemporanei. Se C. non avesse avuto la preoccupazione dei confini di Babele, perdipiù rafforzata tale preoccupazione da esigenze fondanti di poetica personale, e non ne avesse fatto tema narrativo, forse i critici moderni – ma è ancora una volta una distorsione anacronistica – non si sarebbero presi la briga di entrare nel merito di supposte inverosomiglianze; esattamente come gli appassionati cultori di fantascienza dei nostri tempi non si chiedono come sia possibile che un terrestre riesca a parlare con un romulano incontrato nel bar intergalattico di un vulcaniano (e soprattutto non si chiedono come siano arrivati in quel bar al di là dei bastioni di Orione – tanto per ibridare cervantinamente le fonti – e com'è che romulani e vulcaniani, hanno le stesse abitudini ludiche e militari dei terrestri o possano bere insieme il bicchiere della staffa).

Un aspetto delle descrizioni marittime che forse lascia perplesso il lettore di oggi quando si cimenta nella lettura di un libro d'avventure come il *Persiles* consiste nel fatto che, spesso, quanto noi non conosciamo viene dall'autore considerato scontato. C., che nel suo romanzo postumo sembra propenso a definire i limiti razionali e osservabili di questioni che noi rubricheremmo come puramente poetiche (la magia, l'influsso degli astri, l'esistenza di licanthropi e streghe), può suonare qualche volta calante nei dettagli sulle navi o sulla navigabilità di arcipelaghi settentrionali e rotte meridionali. Conseguenza di tale prassi è che, talvolta, si generi in più di un critico l'esigenza di chiedersi come, perché e in base a quali fonti C. faccia, per esempio, usare ai suoi personaggi una barchetta di legno, giunco



e vimini per spostarsi da un'isola all'altra nel rigido mare del nord. Vi sono – credo – due aspetti da considerare: il primo, il più evidente, è che l'esigenza “razionalista” e di verosimiglianza in C. non corrisponde a quella che si è formata in noi con secoli di abitudini diverse; per un lettore dell'epoca, che non conosceva i mari del nord esattamente come non li conosceva l'autore, la barca in vimini e giunco dei barbari che vivono nell'arcipelago con cui si apre il *Persiles* non costituiva il benché minimo problema; di barche analoghe di piccolo e piccolissimo cabotaggio, utili per veloci spostamenti per fiume o sotto costa, il lettore ne conosceva tantissime nel proprio mondo e ne poteva avere esperienza quotidiana nell'ambito della più stretta consuetudine e normalità. Ciò che invece per il lettore dell'epoca, e per il suo autore, poteva risultare nodo più delicato e degno di attenzione retorica erano questioni che dell'esperienza quotidiana e della consuetudine non facessero parte, o vi rientrassero in termini d'inquietudine e irragionevolezza ideologica: il che, tradotto in parole dell'epoca, significa anche irragionevolezza teologica. Ed è su tali punti che, semmai, C. si preoccupa di puntellare il suo testo: sulla magia, sul sistema copernicano, sull'esistenza dei licanthropi, sulle origini del fenomeno onirico, sul motivo di un viaggio a Roma che un motivo familiare e d'amore, da solo, non sarebbe bastato a giustificare o avrebbe potuto rappresentare una trappola pericolosa, costruita dall'autore per sé stesso e con le proprie mani. Non bisogna dimenticare che persino per Filippo II, per blindare la sua biblioteca personale che comprendeva anche l'opera completa di Erasmo e il *De revolutionibus* copernicano, insieme a numerose pubblicazioni cabalistiche e magiche, si «rese necessario nominare un censore speciale per la “epurazione” della biblioteca dell'Escuriale nel 1585 al fine di evitare interventi dell'Inquisizione» (Parker 1985: 26).

Il secondo aspetto da considerare circa la prospettiva diversa con cui spiegare la supposta assenza di precisione sugli usi e costumi nautici del tempo può forse essere messo in relazione con la questione, anche linguistica, della natura (essenzialmente maschile) del microcosmo salato con la rigidità delle sue norme, spesso consuetudinarie e non codificate. C. in quel mondo aveva vissuto, non l'aveva solo sfiorato, e vi era stato immerso a lungo; per lui come per ogni marinaio delle navi europee alcuni aspetti della quotidianità dura e feroce della vita di mare erano presumibilmente inseriti dentro un sistema variabile da paese a paese, ma con numerosi spazi di abitudini condivise, anche se, proprio perché “normali” come per noi oggi il viaggio con altri mezzi, poco documentate nel particolare. Tant'è che, per fare un esempio macroscopico, «a parte pochi particolari deducibili dal sistema a partita doppia che Colombo aveva inventato per registrare le sue osservazioni

giornaliere (una autentica per sé, e l'altra, fantastica, per la ciurma), siamo interamente al buio circa lo svolgimento della vita quotidiana degli ufficiali e dei marinai» (Van Loon 2013: 126).

Il diario di bordo di Colombo, pure se concepito con un doppio binario di informazioni ufficiali da un lato e a puro scopo tranquillizzante dall'altro, non prevedeva comunque il rendiconto di fenomeni che per noi sarebbero attualmente autentiche perle e che probabilmente avrebbero significato per un romanziere del Sette e dell'Ottocento la fonte per un'intera serie di romanzi alla Salgari. Certo doveva essere assai pesante la vita individuale di centinaia di marinai rimasti anonimi, assoldati per necessità o per sincera passione (III, 13) e sottoposti agli usi vigenti per esempio nella marina olandese (in quelle italiana e spagnola andava un po' meglio):

Si frustava chi arrivava in ritardo alla manovra, chi bestemmiava, chi attaccava lite, chi trascurava di tenere l'uniforme in ordine perfetto. Ma la fustigazione, agli occhi dei marinai, era niente: su per giù come la consegna ai nostri giorni. Era ben peggio il tuffo, ripetuto tre o quattro volte per una singola mancanza, applicabile a chiunque in rissa facesse uso di coltelli, o manomettesse il barile dell'acqua da bere o del vino. [...] Se la mancanza era troppo grave per venire punita col semplice tuffo, oppure se il colpevole era recidivo, allora lo si condannava *alla chiglia*. [...] Gli si legavano mani e piedi, poi la cima dei piedi veniva fatta passare sotto la chiglia e quindi infilata in una campanella fissata all'estremità di un'antenna. L'uomo veniva poi gettato in mare e si tirava la fune in modo da trascinare l'individuo, al di sotto della chiglia, dalla parte opposta della nave. Ciò che rimaneva di lui dopo l'operazione – spesso moriva affogato, o ne usciva così mutilato dallo strofinamento contro le sporgenze e i chiodi arrugginiti della chiglia che moriva dissanguato – veniva poi consegnato al chirurgo, il quale ne lavava le ferite con una miscela di acqua e rhum, e poi lo abbandonava al suo destino, lasciando che morisse o guarisse a seconda della robustezza del suo organismo. (Van Loon 2013: 137-139)

Senza contare la lista di malattie da mettere in conto specialmente nei lunghi viaggi, dalla più semplice intossicazione a quella decisamente meno auspicabile del tifo, passando per infezioni e febbri, per finire con tutti i possibili incidenti dovuti al lavoro e alle risse. Dovremmo chiederci allora, come più di un critico fa in cerca di *descuidos* e trascuratezze nel testo, perché C. a tutto questo non faccia cenno pur avendolo vissuto? Sarebbe esattamente come se un narratore contemporaneo, invece che riferire semplicemente: «Tizio entrò in auto e riuscì a timbrare puntuale il cartellino evitando il traffico», si prendesse la briga di descrivere in dettaglio per i lettori di un futuro lontano come funziona un'automobile, in cosa consiste il

codice della strada e quale sia l'esatta regolamentazione sindacale del nostro sistema lavorativo.

Nel *Persiles* il diario di bordo, la testimonianza che salva la vicenda della parte atlantica del romanzo dalle acque e dal continuo pericolo di *damnatio memoriae* che i personaggi hanno corso e corrono è il *lienzo*, che in questo senso diviene paradigma artistico di un'esperienza che, nel trascorso narrativo, ha rischiato continuamente di essere cancellata; esperienza che, effettivamente, diviene postuma nel momento in cui si fa dipinto e icona di tema marino e che pure seguita a persistere come carta (aggiornabile, secondo il poeta di commedie) su cui basare il racconto del viaggio passato. Lungo tutta la prima parte del romanzo le due linee dell'avventura per mare e della navigazione poetica s'incrociano a più giri successivi come i serpenti del bastone caduceo, e con perfetta consapevolezza da parte di C.: accade per esempio in II, 2, in cui barca, naufragio, rinascita, scrittura e viaggio determinano i nodi di una rete semiotica che il medesimo scrittore – qua moltiplicato nel narratore che commenta la sua scaturigine in uno dei pochi passi in cui si palesa, come nel Q, la presenza di un Autore che costituisce la fonte – stende lasciandosi imbrigliare e scoprendo al lettore le travi d'impalcatura, l'artificio, la fatica e i dubbi della sua personale *peregrinatio* insieme coi possibili effetti di realtà, testimoniati da qualcuno che, tra gli astanti, ha sempre un riferimento storico (realistico, secondo una prospettiva moderna) da riferire. Poi, a breve, il viaggio e la costellazione metaforica relativa proseguiranno per terra, pure se i pericoli non saranno minori e saranno solo diversi.

Nello speciale naufragio di II, 2, forse il più simbolicamente denso tra i vari contenuti nel *Persiles* insieme all'episodio dell'isola sognata a cui è strettamente connesso (II, 15, a sua volta legato a IV, 6-7 sulle collezioni romane), la nave-balena da cui Auristela esce quasi del tutto priva di memoria è il relitto di un viaggio che si è inabissato e s'inabisserà ancora e fino alla fine, o sprofonderà davanti al naufragio definitivo, alla soglia estrema costituita dall'ultimo ponte che l'autore nel prologo è sul punto di attraversare alle porte di Madrid. Auristela, insieme ad alcuni e non tutti tra i suoi compagni, rinasce dal ventre della nave-balena in un faticoso processo in cui chi è sopravvissuto ha la parvenza dei morti («muertos muertos y vivos que lo parecían»), mentre sulla terraferma qualcuno tra quanti hanno assistito al naufragio, come una puerpera, aiuta i superstiti a venire al mondo con il loro carico di passato («metió uno el brazo y asíó de una doncella, que al palparle el corazón daba señales de tener vida»).

Tuttavia non è una rinascita senza peccato in cui vi sia chi, Auristela inclusa, possa dirsi purificato: dal naufragio si torna come «dal mondo

della memoria, dal mondo dei morti», con i relitti intorno a sé e i ricordi del passato mutati, squassati, senza i quali però il viaggio di Ulisse nel mondo dei morti non potrebbe generare il racconto ai Feaci (Domenichelli 1993: 18-19). C. aggiunge molto della propria visione bifronte e sorniona anche quando costruisce un'immagine così complessa e così radicata nelle letterature romanze (Curtius 1995: 189-193): prima che chiunque altro lo faccia, come una neonata che articola il suo primo suono, Auristela chiede di Sinforosa, la donna che teme e che rappresenta un pericolo per la sua storia d'amore con Periandro. E Arnaldo, che esprime i sentimenti di tutti, lettore compreso, resta inebetito: ma come, che cosa vai a ricordare proprio in questo momento («qué memorias de Sinforosa son éstas»)? Possibile che dal ventre del pesce biblico e dagli abissi di morte, quando senza ritorno ogni parola sarebbe inutile e anzi interdetta, Auristela si porti dietro, sopra tutte, la memoria della sua gelosia? Però qui Auristela, bisogna riconoscerlo, non è altra che Sigismunda; è come Marcela nel *Q*, consapevolmente travestita; è una donna che si è mascherata da sorella e poi porterà la maschera di pellegrina e persino di perpetua vergine *ex voto*; salvo poi, alla fine, svestirsi di ognuna di queste maschere e ridiventare una persona con un ruolo nel teatro del mondo, forse con maggiore convinzione: madre e nonna; donna insomma, e non madonna. Invece che aprirsi immediatamente a spiegazioni e insegnamenti di tipo religioso o esistenziale e quindi fare un punto di forza morale dell'esperienza di "salvata" o di "miracolata", Auristela, almeno in questa circostanza, non raccoglie la *chance*, trascura il senso della rinascita e ricomincia daccapo coi suoi tormenti d'amore causati dalla rivale, dall'*altra donna*, fantasma letterario dalla notte dei tempi.

Non si verifica qualcosa di simile a ciò che accade per esempio nella *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, dove il naufragio è avvertito come un pericolo ogni volta scampato e la presenza del mostro (il pesce isola) compare come realtà, non come analogia (nave-balena), e viene disinnescato dall'altare improvvisato che il santo vi costruisce sopra in una trasmutazione avventurosa del racconto biblico di Giona; e il naufragio di Auristela neppure assume i valori della teodicea mistica del viaggio, la funzione ausiliaria che favorisce il cammino di redenzione del re di Panfilia nella riscrittura germanica del medesimo *Viaggio* (Rotsaert 1993); non ha la valenza etica che assume nelle *Cantigas de Santa María* di Alfonso X el Sabio, nei *Milagros de Nuestra Señora* di Gonzalo de Berceo o nei vari salvataggi miracolosi di santi, per i quali «los barcos llegan a puerto gracias a una intervención sobrenatural de Dios, de la Virgen María o de algún santo, como S. Nicolás» (Alvar 1993: 156); né Auristela naufraga indenne come uno dei tanti

simulacri artistici della Vergine miracolosamente approdati lungo i secoli nei porti di tutto il mondo e divenuti oggetti di culto. Semmai, l'eroina – in questo mostrandosi molto simile all'incosciente Persiles – sembra più propensa a recepire i sentimenti dei molti naufraghi letterari che si muovono fuori dal contesto religioso che pure le dovrebbe essere familiare e che anzi lei stessa, doppio mariano, dovrebbe rappresentare; la sua reazione infatti ricorda piuttosto la vitale disponibilità e gli interessi di stretta coerenza domestica che hanno molti eroi “laici” che cadono, ringraziano il loro dio e si rialzano volgendo lo sguardo al medesimo obiettivo di prima, senza che la deviazione violenta, che intorno ha seminato cadaveri, riesca a intaccare la loro pervicace volontà di rimanere incoscientemente sé stessi. Auristela ha insomma casomai la stessa testardaggine di Sindbad, il quale, dopo ogni ritorno a casa, ricomincia imperterrito a progettare un nuovo viaggio, al quale puntualmente corrisponde un nuovo naufragio: «Spiegammo le vele su di un mare agitato, sferzato dalle sue stesse onde, e raggiungemmo così il vasto oceano demolitore di navi, spazio profondo dove chi entra è considerato perduto in anticipo, e chi scappa può soltanto ritenersi beneficiario di una seconda nascita» (*Altre storie delle Mille e una Notte*, III: 103).

Se le motivazioni dei sette viaggi di Sindbad consistono nelle ricchezze o nella fuga dalla noia di Baghdad, quelle di Auristela, altrettanto personali e individualistiche, consistono in una fuga d'amore, come Serafido dice chiaramente a dispetto della rivendicazione religiosa che il misterioso voto reitera – non senza contraddizioni – lungo tutto il romanzo. Anche per questo il suo confronto con le possibili valenze simboliche del naufragio, che invece Arnaldo, in piedi tra superstiti e cadaveri, ha ben presenti, è tardivo e secondario (II, 1-2); il pellegrinaggio votivo si mostra per quello che è: nient'altro che una copertura.

È uno dei dettagli tra i tanti nel *Persiles* che fanno scricchiolare la tenuta di una forte, inattaccabile ed esclusiva palingenesi religiosa di tipo controriformista che molta critica ha voluto vedervi, prendendo poi, anche per contrasto, le più diverse derive a favore o contrarie e inseguendole sino in fondo: C. riformista, tridentino, erasmista, *cristiano nuevo*, antisemita, demiurgo che insegue la metaforesi della catena dell'essere, persino con la precisa volontà di smentire l'altro sé stesso, quello più aperto ai contrasti del *Q*, delle *Novelas ejemplares*, ma anche di *piezas* teatrali come il *Retablo de las maravillas* o il *Trato de Argel* che costituiscono un vero e proprio enigma pieno di contrasti. Come se tra la seconda parte del *Q* e il *Persiles* non ci fosse editorialmente che un anno circa di distanza; come se il *Persiles* non presupponesse, in realtà, una lunga gestazione evidentemente intrecciata

coi tempi e la scrittura della seconda parte del romanzo più celebre e come se escludessimo la possibilità di trovarci dinanzi a un autore che lavora contemporaneamente su più tavoli a partite diverse; come se, in fin dei conti – sia detto ancora una volta – il prologo non fosse l'ultimo *witz* degno del miglior C. in stato di grazia e fosse invece una pagina a cui concedere un credito con riserve perché scritta da un moribondo (Nerlich 2005: 650).

Proprio il dinamico contrasto di possibilità e la non componibilità del misterioso *tutto* nell'*uno* genera la splendida irrequietezza del *Persiles*, come le scelte dell'autore (evocato dal narratore) che inizia indeciso quattro o cinque volte il capitolo in maniera diversa, prima di prendere l'abbrivio o è incerto sulla tramatura (p. e. II, 1; II, 2; III, 10); come il *lienzo* che non si vorrebbe mai abbandonare del tutto; come l'isola di Tule che potrebbe essere l'esempio consapevole di una *fata Morgana*: così viene chiamato il fenomeno del miraggio superiore, quando «l'immagine riflessa appare sopra la linea dell'orizzonte» (Viviano 2015: 113, n.) e fa apparire un'isola immaginaria che decine di carte per secoli continueranno a segnalare a naviganti perplessi.

Sul naufragio vale la pena di spendere qualche altra considerazione; tra le possibili tipologie Domenichelli individua questi assestamenti testuali: naufragio preliminare, finale, postliminare, iniziale, incidentale ed essenziale; quest'ultimo «che si dà consciamente e scopertamente come tema dell'opera. Non una figura che chiude, apre, o dà il colpo d'alea [*sic*] alla storia, ma una figura che coincide con l'intero dell'opera» (Domenichelli 1993: 38). I diversi naufragi del *Persiles* – e quello ricordato sopra in special modo – avrebbero un valore incidentale e sarebbero dunque «topoi dell'alea, della peripezia» (*ivi*: 11) e, in termini cervantini, singoli *trabajos* lungo la rotta atlantica, all'interno di una vicenda più ampia che include altri motivi e altri *topoi*. D'altro canto, come già nel *Lazarillo*, costruito sulla metafora della vita come navigazione verso un *buen puerto* e romanzo *on the road* fino in fondo in cui il mare viene evocato da lontano come destino mortale del padre (che nella seconda parte del 1555 sarà centrale), nel *Persiles* l'immagine di caduta e rinascita attraverso l'acqua segue i protagonisti fino alle ultimissime righe e termina – se termina – con il matrimonio prolifico.

Non credo che nel caso del *Persiles* sia giusto dilatare il tema del *navis fraugium* sino a farne una macchia onnicomprensiva; tuttavia è pur vero che a chi si terrà il *lienzo* (III, 9) resta l'immagine definitiva proprio del motivo equoreo, fissando le avventure di Periandro e Auristela nel momento in cui ancora sono mascherati da nordici e grondanti oceano, e mentre la loro redenzione rimane una questione in sospenso: proprio quello che Ginés de

Pasamonte, impegnato a scrivere un'autobiografia, non avrebbe mai voluto che accadesse per non lasciare a metà tutta una vita intera (Q I, 22). Una sospensione, mi sembra, da naufragio postliminare, quando il senso stesso del postumo e della scrittura che vorrebbe proseguire all'infinito verso un punto finale, senza mai poterlo e volerlo trovare, s'incaglia in domande lasciate senza risposte e chiusure aperte a refoli di futuro in debito di parole.

Persino in chiusura, oltre la questione di figli e nipoti, c'è da porsi una domanda semplice per la quale, dopo tutto il penare di Periandro, Sigismunda e lettore, ci si sarebbe aspettata una risposta narrativa: ma i protagonisti si sposano a Roma o in patria? Quale che siano il luogo e le modalità del matrimonio, di certo c'è che, al ritorno in patria (di nuovo per mare), i due protagonisti lasciano dietro di sé una tale scia di testimonianze del loro passaggio da poter diventare una riserva letteraria: come di fatto lo sono diventati per l'Autore fittizio che costituisce la fonte del narratore, e quindi anche per il libro che il lettore ha tra le mani. Dentro la finzione, i personaggi hanno già disseminato diverse fonti pittoriche dirette e indirette, ritratti *de memoria* e senza modelli in seduta di posa, ritratti di ritratti sulla base di un'iconografia che si è stabilizzata – attraverso numerosi cartoni preparatori dei vari artisti implicati, sembra di capire – e forse persino un pezzo teatrale, oltre che, evidentemente, la storia raccolta e riferita da un misterioso Autore. E va ricordato che il confronto poetico diretto con le cose è lo statuto d'arte che segnò il Manierismo, per quanto paradossale appaia la cifra personale apposta da ogni artista. Quanto alle derive narrative, chissà se i figli e i nipoti di Persiles saranno stati contenti di un padre e un nonno verboso come lui; o forse – come il Mauricio che c'è in tutta la progenie di questo mondo – all'ennesimo «Mi ricordo di quella volta che...» si saranno guardati di sottocchi per schernirlo.

Quest'ultima osservazione nasconde un'ulteriore riflessione intorno al viaggio dei nostri protagonisti e all'atteggiamento che essi mostrano di fronte alle avversità del cammino, del duplice viaggio per mare e per terra e, nel suo complesso, della *peregrinatio* che nasce – o dovrebbe nascere – da una motivazione di fondo; poniamo anche due o due più una, comune e di compromesso, raggiunta dai due protagonisti. Nello scorrere le risposte che la critica ha dato alle motivazioni degli eroi nordici non si ravvisa un accordo, anche perché è per primo il narratore (o la sua fonte), come si è detto, a voler rimanere vago – o, alla meglio, incerto – su quella che potrebbe costituire *la* motivazione, ossia il voto; e spesso, come gli errori si attribuiscono ai copisti e alla monumentale mancanza di accuratezza di C.,<sup>25</sup> addirittura si è detto che il motivo del voto viene trattato dall'autore in fasi e secondo intenzioni

differenti, sicché è la mancanza di revisione che lo rende incoerente nella sua motivazione di fondo. Se fosse così – e non credo che sia così per ragioni che cerco di profilare lungo il testo nelle note – dovremmo comunque considerare le ultime pagine del romanzo come la decisione di C., se non definitiva, perlomeno finale: quella, cioè, che aveva pensato per ultima poco prima di morire; a meno di ritenere, come alcuni hanno ipotizzato, che le ultime pagine siano state scritte per prime: il che non avrebbe senso, proprio perché in questo caso mancherebbero le ipotetiche incoerenze; questo genere di *descuidos* della scrittura nascono da una mancanza di memoria retroattiva, non dal lavoro sulla materia *a posteriori*. E se consideriamo le ultime parole romanzesche dette sul voto – quelle di Serafido – risulta che il voto è niente di più che l'ennesima menzogna, la prima tra le tante dette dai personaggi nel romanzo: la prima, almeno, nell'ordine cronologico della *fabula*, che serve a coprire tutte le altre.

Se i motivi della partenza sono ambigui, la geografia iniziale del viaggio, come già detto, è vaga; vale la pena di ritornarvi per osservare il problema da un altro punto di vista. Tra tutte le fonti che C. poté conoscere o vedere attentamente, in riproduzioni, copie o rivisitazioni parziali saccheggiate per comporre particolari di libri altrui, la *Carta marina* di Olao (attraverso i dettagli contenuti nella *Historia de gentibus settentrionalibus* e magari noti attraverso riproduzioni e imitazioni o grazie alla diffusione in tutta Europa della stessa *Historia* con le sue oltre 500 illustrazioni; difficile che C. potesse aver visto una carta di Olao che, oltre ad avere un impatto figurativo notevole, era un fascio di informazioni tutte in uno sguardo e non disperse in diverse risoluzioni, impossibili da ottenere a disposizione in contemporanea, almeno per una biblioteca privata del tempo) è indirettamente una miniera iconografica di particolari che talvolta sembrano essere fonte esplicita del *Persiles*; è il caso del serpente marino disegnato nella xilografia di Gesner che ebbe centinaia di imitazioni.<sup>26</sup> Ora, confrontando la *Carta* di Olao con quella decisamente meno bella e poetica di Zeno, emerge chiaramente il nucleo del problema su cui si concentrano Lozano Renieblas (1998: 94-98) e Romero (751-752): quando Serafido dà conto della geografia settentrionale e cerca di venire a capo di essa, dice con le parole più o meno ciò che ritroviamo sulle due carte; solo che – egli afferma – oggi giorno Tule si chiama Islanda. In effetti Olao e Zeno sistemano le grandi isole del Mar Glaciale più o meno allo stesso modo ma attribuiscono ad esse nomi differenti; e questo è già notevole per la cartografia del tempo, che spesso risolveva la presenza di doppi nomi per la stessa entità moltiplicando isole e arcipelaghi. Vediamo allora che per Zeno, e per Olao, l'Islanda è all'estremo nord, subito sotto la Groenlandia,



la *Gruntlandie pars* di Olao; Serafido, basandosi su Zeno, aggiorna i dati pregressi, e aggiorna Olao, dicendo che *quella* è Tule, e introduce in tal modo una sorta di *legenda* aggiuntiva in appendice allo stesso *Persiles*, nel quale si dà sempre per scontato che l'*ultima Thule* sia quella della tradizione classica. Tale *legenda* perfeziona, per così dire, Olao attraverso Zeno, e lo fa in un intricato gioco del narratore con Serafido fra discorso indiretto e discorso diretto. Così si legge nel passo del romanzo: «Volvió a repetir Serafido cómo la isla de Tile o Tule, que agora vulgarmente se llama Islanda, era la última de aquellos mares septentrionales, – Puesto que un poco más adelante está otra isla, como te he dicho, llamada Frislanda...» (IV, 13). In tutto il brano Romero – di cui queste righe sono il cuore – vede insanabili contraddizioni; Lozano Renieblas pensa in termini eminentemente narrativi e ritiene, se interpreto bene il suo pensiero sintetizzandolo, che di contraddizioni si tratti solo da una prospettiva distorta che sostituisca la gerarchia poetica con quella scientifica. Personalmente credo che entrambi abbiano ragione ma parlino di due oggetti diversi e non commisurabili: ha ragione Romero quando afferma, contestando Lozano Renieblas, che «la citada “identificación” de Serafido tiene un claro sentido, que se impone al lector sin necesidad de ir a buscarle segundas y aun terceras intenciones» (756); tuttavia sono, appunto, le parole di Serafido, non quelle di un autore che, tra il primo e il secondo Q, non si era peritato di nascondere il cortocircuito narrativo (quindi narratologico) di un asino scomparso e poi riapparso o, molto più palesemente, di cambiare aspetti dell'esistenza del suo protagonista che erano già stati dati per sicuri alla sua morte, e sui quali si interviene perché nel frattempo, prima della seconda parte d'autore, ne era uscita una apocrifia che da quei dati lasciati in sospeso era partita, come in una specie di antinomia di Russell.<sup>27</sup> Anche nel *Persiles*, e forse ancora di più se l'autore intendeva sfondare la vicenda sulla quinta di un'ambientazione da romanzo antico, tali aporie, che sono aporie linguistiche e implicite nella riflessione romanzesca di C., sono né più né meno che parti vitali della narrazione. Sono ineludibili aspetti di una realtà percepita instabilmente, come lo sgomento di Auristela nel vedere sé stessa ritratta in una tavola appesa a un salice vicino a Roma; come la volontà di seguire asintoticamente ad aggiornare un *lienzo* che l'Autore interno, della storia – e con lui il narratore – già conosce per completo ma i personaggi percepiscono con l'inquietudine e l'ansia di futuro del sé che si vede sdoppiato (*de te fabula narratur*), o addirittura che si vede vivere; come le carte e le fonti che avrebbero dovuto essere più vere di ogni verosimile poetico e che invece paiono ognuna il racconto diverso della storia di un eroe romanzesco, con la sua prima, seconda ed ennesima parte, tutte disposte, le parti, come regine,

cavalieri e pedoni di una partita a scacchi, dove i personaggi si spostano, modificano i ruoli e rinnovano continuamente la serie di eventi.

Soprattutto sul finale, il duplice sistema di misurazione temporale – il doppio cronotopo dell’universale verosimile distante e del vero della cronaca ch’è vicina – s’intreccia per segnare il cambio di passo del narrare: ciò che tutti i romanzieri delle epoche successive, confrontandovisi, riconosceranno e continuano a riconoscere a C. come magnifico senso del racconto inquieto. Allora, continuando a osservare in contemporanea le carte di Olao e di Zeno, ecco la maggiore Islanda a nord; e a sud c’è per Zeno la Frislanda che, fra tutte le isole del Mar Glaciale, è seconda solo all’Islanda quanto a estensione. Il profilo e la posizione geografica della Frislanda di Zeno corrisponde in Olao – sembrerebbe – alle Orcadi e alle attuali Faer Øer compattate (le Orcades e le Fare per Olao): in realtà, sia che si tratti della “immagine doppia” dell’Islanda di cui abbiamo già parlato e che il viaggio di Zeno sia uno dei tanti falsi che spesso hanno fatto la fortuna del nostro patrimonio culturale (si pensi a Boccaccio e alle scimmie di Vulcano in relazione all’episodio dell’isola sognata → II, 15; Cara 2019b), sia che invece si tratti delle Faer Øer, resta il fatto che è evidente che lo scrittore ora introduce la Frislanda di Zeno quando immagina gli spazi dei suoi eroi; il paradosso finirebbe per far pensare che, nell’usare una fonte che cancellava Tule dalla carta e pareva più aggiornata, C. abbia perfettamente inteso di cadere in una trappola scientifica dal sapore poetico. Quanto a Tule, nella carta di Zeno svanisce e compare al suo posto Icaria, che ha le fattezze della Tule di Olao.

E in effetti dalla *Carta* di Olao risulterebbe che la famiglia di Periandro regnava su poco più di trentamila persone, non molte neanche per l’epoca, ventimila in meno degli abitanti che più o meno ha attualmente l’intero arcipelago delle Faer Øer: una enorme *ínsula* da governare per Sancho. Due imponenti castelli campeggiano sulla costa meridionale dell’isola, uno dei quali eretto su una profonda insenatura. Forse, se quella fosse la Tule di Persiles, quello sarebbe il castello abitato da Persiles: Olao indica vagamente solo che nell’isola abita un *dominus insular*, ma per C. quel dominio sarebbe esercitato dal casato del suo eroe. Le poche case sparse sull’isola rendono credibile la bassa densità demografica e l’osservazione della carta fa pensare che il territorio davvero non corrisponda a un principe degno di rappresentare tanta fatica romanzesca; il che, invece, sarebbe molto cervantino. Ma se Tule è l’Islanda, come dice Serafido, Islanda sia; allora per Olao essa è abitata da diverse specie animali: l’orso bianco, il corvo e il falco albino, armenti molto simili ai buoi dell’Europa meridionale. Nella carta di Olao si vedono barche di piccolo e grande cabotaggio vicino alle

rive delle isole e grossi velieri che affrontano le acque. Chi disegnò le navi doveva avere presente il profilo delle imbarcazioni mediterranee, che sono anche quelle che conosceva C., legato alla propria esperienza nautica e marina fra Tirreno ed Egeo, conclusa a trentatré anni nel 1580. Ma il nostro autore era presumibilmente rimasto aggiornato sul lessico e sul sottobosco marinaresco negli anni andalusi (1586-1600 ca., quando si hanno le ultime notizie sulla sua presenza stabile nella regione), soprattutto a Siviglia – tra còté atlantico e còté mediterraneo – dove esercitò il servizio di commissario per il vettovagliamento (*comisario real de abastos*) della Invincibile Armata che si stava armando per la disastrosa spedizione inglese; spedizione alla quale, nel 1589, in ragione del suo *oficio real*, assistette da un punto di vista privilegiato dalla terraferma come spettatore di un naufragio. È di questo periodo la sua richiesta di affidamento avanzata al Consiglio delle Indie per ricoprire uno degli incarichi in lizza presso le colonie, fra i quali c'era anche l'amministrazione delle galere colombiane di Cartagena (1590). Ne aveva già fatto una al funzionario del Consiglio delle Indie di Lisbona nel 1582; ma anche questa viene puntualmente respinta e si aggiunge alle numerose incomprensioni che, lungo tutta la sua vita, C. ebbe con gli alti ranghi del sistema sociale: da parte della giustizia, da parte delle autorità politiche al massimo livello, all'interno del contesto intellettuale e nel microcosmo urbano, in cui la sua "strana" famiglia suscitò sempre molte voci, e anche rispetto all'illustre dedicatario del *Persiles*, che tornava da Napoli – luogo desiderato e precluso all'autore – proprio mentre C. moriva.

Quando dunque nel *Persiles* si usa la terminologia per distinguere una nave dall'altra dobbiamo supporre che sia a ragion veduta, pur considerando che – lo sottolineano tutti gli storici della navigazione – la natura stessa dell'arte nautica, tra artigianato, prassi, geografia delle coste e incanalamento diverso dei venti secondo i luoghi, fa sì che alla stessa cosa si possano dare nomi diversi o, viceversa, che per esempio una galera veneziana e una turca non abbiano le stesse caratteristiche. C. vide le une e le altre fronteggiarsi, fece a lungo vita di bordo e per mare conobbe uomini di cui si ricordò per tutta la vita, per quanto abbia sempre nascosto il proprio sé autobiografico dietro una fitta cortina di reticenze e giochi letterari, facendoci rimpiangere, ancora una volta, una delle *biografías de soldados*, compresa quella di Gerónimo de Pasamonte, o delle *relaciones de viaje* che per noi sono preziosissimi affreschi storici.