

E. Sánchez García

**Il *Viaje de Turquía*. Rappresentazione e narrazione
come modello dialogico**

Estratto da:

QUESTIONI DI GENERE

Atti del Congresso

Napoli, 27, 28, 29 novembre 1991

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI E LINGUISTICI DELL'OCCIDENTE
NAPOLI 1993

IL VIAJE DE TURQUÍA
RAPPRESENTAZIONE E NARRAZIONE
COME MODELLO DIALOGICO

di
Encarnación Sánchez García

1. Nella Spagna del Secolo d'Oro i dialoghi sono un genere presente in modo massiccio. Incominciano ad apparire a partire dai primi anni del Cinquecento, si infittisce la loro produzione nel periodo 1530-1590 e sono coltivati ancora lungo buona parte del Seicento¹.

I grandi, dai Valdés nella prima metà del Cinquecento, a Fray Luis de León nella seconda metà, a Cervantes nel primo Seicento, hanno coltivato con amore e speso con risultati straordinari quel modello retorico che, ereditato dall'Antichità, l'Umanesimo aveva riproposto in formalizzazioni alte

¹ Per un panorama generale si veda Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols du XVI siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Paris, Didier, 1985; l'autrice raccoglie opere in castigliano per un totale di 83. Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento Español*, Madrid, Cátedra, 1988, include nel *corpus* anche quelli in latino, oltre ad aggiungere qualche esemplare in castigliano, arrivando a 173. Prima di questi studiosi Luis Andrés Murillo, *Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español*, Revista de la Fac. de Letras, Buenos Aires 1959, pp. 56-66, sosteneva: «Entre 1525 y el fin de la centuria apareció toda una literatura de diálogos filosóficos, religiosos, morales, satíricos, científicos, técnicos, históricos, artísticos y de pasatiempo. El número de diálogos escritos durante esa época se acerca a un millar» (p. 57), ma sembra un calcolo arbitrario.

Il più antico dei dialoghi in castigliano è il *Tratado de la inmortalidad del ánima* di Rodrigo Fernández de Santaella pubblicato a Sevilla da L. Polono e J. Cromberger nel 1503. Seguono cronologicamente una serie di dialoghi in latino (tra gli altri quelli di Luis Vives) fino al 1526, anno in cui Diego de Sagredo pubblica il suo famoso *Medidas del Romano* per i tipi di Ramón de Petras, attivissimo a Toledo in quegli anni.

e compiute². È noto come questa riproposta del passato classico ha fatto, in Italia specialmente, del dialogo umanistico e quindi di quello cinquecentesco un genere assai formalizzato dal punto di vista retorico «alla foggia di molti antichi», per dirla col Castiglione³.

² Per Juan de Valdés cito Lore Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del 500*, Torino, Stampatori, 1979, specialmente i capitoli *La presa di coscienza (Valdés) e «Cuidado» vs. «Descuido». I due livelli dell'opposizione tra Valdés e Boscán*; Cristina Barbolani, *Los diálogos de Juan de Valdés ¿Reflexión o improvisación?* in *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Anexos de *Pliegos de Cordel*, I, 1979, pp. 135-152. Si vedano inoltre Isaías Lerner, *El discurso literario del Diálogo de la lengua de Juan de Valdés* in *Actas dell'VIII Congreso de la AIH*, Madrid, Istmo, 1986, vol. II, pp. 145-150; Juan B. Avalu-Arce, *La estructura del Diálogo de la lengua in Dintorno de una época dorada*, Madrid, Porrúa, 1978, pp. 57-72; Encarnación Sánchez García, 'Cien dozenas' di plebei e alcuni 'hidalgos': *Gli arabismi nel Diálogo de la lengua in Tre studi sul Siglo de Oro*, Napoli, Gallo, 1990, pp. 9-27.

Per Alfonso de Valdés ricordo Margherita Morreale, *Carlos V, «rex bonus, felix imperator» (Notas sobre los «Diálogos» de Alfonso de Valdés)*, Valladolid, Fac. de F. y Letras, 1954 e *El diálogo de las cosas ocurridas en Roma de Alfonso de Valdés. Apostillas formales*, Boletín de la RAE, XXXVII (1957), pp. 395-417; della stessa studiosa cfr. *Para una lectura de la diatriba entre Castiglione y Alfonso de Valdés sobre el Saco de Roma in Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Academia Literaria Renacentista, III, Salamanca, Universidad, 1983, pp. 65-103.

Sono scarsi ancora i lavori sul dialogo *De los nombres de Cristo* di Fray Luis de León; cfr. E. Kohler, *Fray Luis de León et la theorie du nom*, BHi, L, 1948, pp. 421-428; si veda inoltre l'introduzione di Cristóbal Cuevas alla sua edizione del dialogo (Madrid, Cátedra, 1986) e José Vega, *La metáfora en «De los nombres de Cristo» de Fray Luis de León*, Valladolid, Estudio Agustiniano, 1987.

Per il *Coloquio de los perros* cervantino cfr. la *mise au point* di Marcel Bataillon, *Relaciones literarias* in J.B. Avalu-Arce y E.C. Riley (ed.), *Suma cervantina*, London, Tamesis, 1973, pp. 215-232, ma anche Peter Dunn, *Las «novelas ejemplares»*, ivi, pp. 81-118. Si vedano inoltre J.B. Avalu-Arce, *Cervantes entre pícaros*, NRFH, XXXVIII, 2, México, 1990, pp. 591-602 e A.K. Forcione, *Cervantes and the Mystery of Lawlessness; a Study of «El casamiento engañoso» and «El coloquio de los perros»*, Princeton, University Press, 1984.

³ *Il Cortegiano*, a cura di Carlo Cordié, Torino, Mondadori, 1991, p. 15. Per il genere dialogistico nell'Italia umanistica e rinascimentale cfr. Francesco Tateo, *La tradizione classica e le forme del dialogo umanistico in*

Per quanto riguarda la Spagna possiamo prendere come data simbolo della diretta sollecitazione del passato classico quella del 1553, anno in cui si pubblica a Salamanca il *Convivio* di Platone⁴. Cito ancora altre due date: quella del 1561 in cui León de Castro usava il *Convivio* come testo principale nella sua *Clase de mayores* a Salamanca⁵ e quella del 1565, quando, ad Alcalá, viene regolamentato l'insegnamento del greco; si rammenti che nelle disposizioni in cui le autorità accademiche assegnavano alle cattedre i testi da leggere troviamo nella *Cátedra de menores* i *Dialoghi degli Dei* di Luciano, autore la cui lettura era obbligatoria anche nella *Cátedra de medianos*⁶.

Accanto a questa ricezione diretta dei modelli, la sollecitazione del passato classico viene filtrata in parte dal ruolo che Erasmo svolge a partire dal secondo o terzo decennio del Cinquecento, in parte dalla filigrana della dialogistica italiana la cui influenza trova momenti alti con la traduzione del *Cortegiano* da parte di Boscán, messaggero di una ma-

Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano, Bari, Dedalo Libri, 1967, pp. 223-249.

⁴ Il titolo completo dell'edizione in greco è il seguente:

ΤΟ ΤΟΥ ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ Η ΠΕΡΙ ΕΡΩΤΟΣ.
ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΗΘΙΚΟΣ,

Platonis Convivium, seu de amore. Dialogus moralis, Salmanticae, Excudebat Andreas a Portonariis, primus ab Academia condita Graecarum literarum Typographus. Anno M.D.LIII.

Il testo del *Convivium* salmantino seguiva in parte quello della edizione aldina del 1513. Se ne conserva un esemplare nella Biblioteca Nacional de Madrid (R-28635).

⁵ León de Castro dettava la sua lezione di pomeriggio, iniziando ad ottobre con il Canto III dell'Odissea; da gennaio a giugno si leggeva il *Convivium*, come risulta dal *Registro de visitas de los Cathedraticos* (1560-1564). Cfr. José López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, C.S.I.C., 1973, p. 260 e Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Alianza, 1986 specialmente le pp. 126 e ss., e 170-189.

⁶ La regolamentazione dell'insegnamento del greco ad Alcalá, realizzata da Juan de Obando, è contenuta nel *Libro de Reformas de la Universidad de Alcalá* (Archivo Histórico Nacional de Alcalá de Henares, lib. 525-F, fol. 43 v° e 44 r°). Cfr. José López Rueda, cit., pp. 257 e ss.

maniera italica intervenuta con molte probabilità nella elaborazione dei modelli dialogistici spagnoli⁷.

Per alcuni dialoghi è stata evidenziata la matrice classica (a proposito del *De los nombres de Cristo* di Fray Luis ad esempio) e per altri è già stata studiata la filiazione erasmista o quella pontaniana (Alfonso de Valdés), o più vagamente italianeggiante (Bembo per il *Diálogo de la Lengua* di Juan de Valdés, Ariosto e Aretino per il *Cróton*)⁸, sia dal punto

⁷ Cfr. Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Real Academia Española, 1959. La traduzione del *Cortegiano* realizzata da Boscán apparve nel 1534 e prima della fine del secolo raggiunse un alto numero di edizioni (16 legali e molte piratate); cfr. José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, C.S.I.C., 1950-1984, vol. VII, numeri 5.III-5125 e 6.582. Lore Terracini, *Lingua come problema*, cit., parla di «affinità d'impostazione e d'idee» tra il *Cortegiano* e il *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (che in esso sostiene di non conoscere la traduzione castigliana di Boscán) e segnala che «più di addentrarsi in questioni di fonti» interessa «lumeleggiare l'ambiente entro il quale prende rilievo la spiccata originalità di Valdés, storico e descrittore della propria lingua» sottolineando che ad unirli era «l'ideale della lingua, che possiamo continuare a chiamar cortigiana» (p. 18). L'importanza e il peso dell'influenza del *Cortegiano* dunque, vanno fatti dipendere dalla diffusione enorme della traduzione del Boscán; ma essa, parallelamente a quanto illustra Lore Terracini per quanto riguarda Juan de Valdés, avrà collaborato ad aprire orizzonti, a creare un *humus*, più che servire di modello preciso. Cfr. Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, cit., secondo cui «sólo dos diálogos españoles del s. XVI imitan la forma literaria del *Cortesano*: *El Scholastico* de Cristóbal de Villalón y, muy secundariamente, *El Cortesano* de Luis Milán.» (p. 12).

⁸ Jerónimo de Urrea, *Diálogo del honor militar*, Venecia, Juan Grifo, 1566, utilizza abbondanti spunti classici; si veda Pierre Geneste, *Le capitaine-poète aragonais Jerónimo de Urrea. Sa vie e son oeuvre ou chevalerie et renaissance dans l'Espagne du XVI siècle*, Paris, 1978, pp. 193 e 303.

Per le influenze classiche in *De los nombres de Cristo* cfr. M. Durán Luis de León, New York, Twayne, 1971, p. 127 e l'introduzione di Cristóbal Cuevas alla sua edizione, cit., pp. 47-58.

Sull'imitazione ciceroniana nei *Diálogos de las medallas* di Antonio Agustín (Tarragona, 1557), cfr. Aurora Egido, *Numismática y literatura de los Diálogos de Agustín al Museo de Lastanosa in Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 211-227.

Della presenza di Pontano e di Erasmo nei dialoghi di Alfonso de Valdés

di vista retorico, sia per quanto riguarda l'*imitatio* diretta del contenuto, con trasposizione di abbondanti materiali⁹. Va anche detto però che per tanti altri testi gli studiosi hanno privilegiato campi di analisi diversi, toccando solo marginalmente la questione del genere di appartenenza e risolvendo il problema dell'*imitatio*, quasi sempre multipla, con giudizi sommari sulla mancanza di originalità o sul carattere di contraffazione dell'opera.

2. È da includere in quest'ultimo gruppo il *Viaje de Turquía*, dialogo anonimo scritto intorno al 1557, dove tre ex compagni dell'Università di Alcalá, che rispondono ai nomi del folklore nazionale, Juan de Voto a Dios, Matalascallando e

parlava già José Montesinos, *Algunas notas sobre el 'Diálogo de Mercurio y Carón'*, RFE, XVI (1929), pp. 243-244; cfr. inoltre Margherita Morreale, *El 'Diálogo de las cosas ocurridas en Roma'...* cit., e, della stessa studiosa, *Comentario a una página de Alfonso de Valdés sobre la veneración de los santos* in *Doce consideraciones*, cit., pp. 265-280; d'indispensabile consultazione è naturalmente Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 (edizione francese Droz, 1937); sono da tener presente anche i due lavori di Joseph Ricapito citati in nota 2.

Su Bembo nel *Diálogo de la lengua* cfr. Lore Terracini, cit., pp. 21-23. Per *El Cróton* si veda E.S. Morby, *Orlando Furioso y El Cróton*, RFE, XXII (1935), pp. 34-43; Margherita Morreale, *Imitación de Luciano y sátira social en el cuarto canto de 'El Cróton'*, in BHi, LIII, 1951, pp. 301-317 e Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne*, Bordeaux, Institute d'etudes iberiques, 1966, pp. 87-91; si veda inoltre l'introduzione di Asunción Rallo alla sua edizione di *El Cróton*, Madrid, Cátedra, 1982.

⁹ È il caso di *El Cróton*. Cfr. Margherita Morreale, *Luciano y El Cróton. La visión del más allá*, in BHi, LVI, 1954, pp. 388-395 che parla di «trozos enteros traducidos al pie de la letra o adaptados al ambiente contemporáneo» (p. 389) e Asunción Rallo, cit., specialmente le pagine 43-48.

D'altronde è noto come «la tendenza ad una marcata intertestualità connoti, nel Rinascimento, — e forse per influsso dell'estetica aristotelica — il rapporto con l'«altro da sé» letterario, anche quando questo rapporto vuole essere costruttivo» (Maria Luisa Meneghetti, *Dialogo, intertestualità e semantica poetica. Un esempio: Mario Equicola e la lirica provenzale* in *Il dialogo* a cura di Giulio Ferroni, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 87-100; la citazione è a p. 94.

Sul problema si veda ora *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987.

Pedro de Urdemalas, ritrovatisi, dopo anni di allontanamento di quest'ultimo, alle porte di una città di Castilla la Vieja, si riuniscono in casa di Juan e lì, in due giornate, Pedro racconta le circostanze della sua prigionia presso i turchi¹⁰. Il racconto spazia dalla cattura nelle acque dell'isola di Ponza, e il viaggio da Ponza a Costantinopoli, al soggiorno in Turchia, dove Pedro si afferma come medico, alla fuga dopo tre anni attraverso l'Egeo, all'itinerario italiano da Messina a Genova, e finisce con l'arrivo in Castiglia; per concludere Pedro palesa la sua intenzione di stabilirsi in Spagna ad esercitare la professione di medico dopo essersi recato a Santiago de Compostela per sciogliere un voto fatto all'apostolo durante la cattività.

Questo lungo racconto (che occupa due terzi del totale dell'opera) si svolge nella prima giornata del dialogo; la seconda giornata, divisa in due parti, è dedicata alla descrizione della vita e costumi dei turchi e a quella dell'origine di questo popolo, concludendosi con una lezione di storia dell'Impero Bizantino da Costantino il Grande a Emanuele Paleologo. In realtà questa seconda giornata, come anche il prologo, è un ampliamento, un rimaneggiamento, una contaminazione di trattati sulla questione turca, apparsi in Italia nel decennio anteriore (fondamentalmente l'opera di Giova-

¹⁰ I manoscritti del *Viaje de Turquía* sono cinque. Quello conosciuto come M-1, conservato alla Biblioteca Nacional de Madrid con il numero 3871 è, secondo Marcel Bataillon, «la base de toute édition future» (Cfr. Marcel Bataillon, *Les manuscrits du Viaje de Turquía* in *Actes de celui de — al XII — lea Congres International de Linguística si Filologie Romanica*, Bucaresti, 1971, II, pp. 37-41).

L'edizione più recente, quella di Fernando García Salinero, Madrid, Cátedra, 1986 (1^a, 1980), trascrive M-1, ma prescinde dalla *Turcarum origo* (parte finale della seconda giornata), come avevano fatto tutti gli editori anteriori. Per la questione cfr. Franco Meregalli, *Partes inéditas y partes perdidas del Viaje de Turquía* in *Boletín de la RAE*, LIV, mayo-agosto 1974, pp. 193-201, che rivendica la *Turcarum origo* come parte integrante del testo del *Viaje*. Inoltre cfr. Florencio Sevilla y Ana Vian, *Para la lectura completa del Viaje de Turquía: edición de la «Tabla de materias» y de la «Turcarum origo»* in 'Críticón', 45, 1989, pp. 5-70.

Avverto che tutte le citazioni del *Viaje* nel presente lavoro rimandano all'edizione di García Salinero.

nantonio Menavino e quella di Bartolomeo Georgievits tradotto in italiano da Domenichi¹¹).

Bisogna aggiungere che il *Viaje* rimase inedito fino al 1905 quando Serrano y Sanz lo incluse in un volume della Nueva Biblioteca de Autores Españoles dedicato ad autobiografie e memorie prendendo il racconto di Pedro per veritiero e proponendo Cristobal de Villalón come autore¹². Circa trent'anni dopo Marcel Bataillon dimostrò che tale racconto non era altro che una «supercherie litteraire»¹³, insi-

¹¹ *I Costumi et la Vita de' Turchi di Gio. Antonio Menavino genovese da Vultri. Con una prophetia, et altre cose Turchesche, tradotte per M. Lodovico Domenichi. In Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino, MDLI.* Nello stesso volume: Bartholomeo Georgievits, *La Miseria così de prigionj, come anche de christiani, che vivono sotto il tributo del Turco, insieme co costumi, et cerimonie di quella natione in casa, et alla guerra, tradotti per M. Lodovico Domenichi.*

Per queste ed altre fonti del *Viaje* cfr. Marcel Bataillon, *Andrés Laguna, Peregrinaciones de Pedro de Urdemalas (Muestra de una edición comentada)* in NRFH, VI, 1952, pp. 121-137, dove Menavino è già individuato come «fuerite principal» (p. 124). Molto importante è anche la tesi dattilografata di William L. Markrich, *The Viaje de Turquía: A Study of its Sources, Authorship and Historical Background*, University of California 1955, specialmente i capitoli V e VI. Si veda ovviamente anche la risposta di Bataillon alle ipotesi di Markrich: *Andrés Laguna auteur du «Viaje de Turquía» a la lumière de recherches recentes*, BHi, LVIII, 1956, pp. 121-181 e *Le docteur Laguna auteur du Voyage en Turquie*, Paris, Librairie des editions espagnoles, 1958, specialmente pp. 119-127. Ancora sulla questione delle fonti sono d'indispensabile consultazione il lavoro di Luis e Juan Gil, *Ficción y realidad en el «Viaje de Turquía»*, RFE, XLV, Madrid, 1962, pp. 89-160, lo studio di Albert Mas, *Les Turcs dans la litterature espagnole du Siècle d'Or*, Paris, Centre de recherches hispaniques, 1967 (specialmente, pp. 113-149) e l'articolo di Anna Corsi Prospero *Sulle fonti del Viaje de Turquía*, Critica Storica, XIV, I, Firenze-Messina, 1977, pp. 66-90; finalmente in un recente lavoro Augustin Redondo ha individuato una nuova fonte: *Devoción tradicional y devoción erasmista en la España de Carlos V. De la 'Verdadera información de la Tierra Santa' de Fray Antonio de Aranda al 'Viaje de Turquía'* in *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 391-416.

¹² *Autobiografías y Memorias. Coleccionadas e ilustradas por M. Serrano y Sanz*, Madrid, Bailly/Baillière, s.a. (1905), pp. CXI-CXXIII e 1-149.

¹³ *Erasme e l'Espagne*, Paris, Droz, 1937 (nella edizione spagnola, cit., quelle dedicate al *Viaje* sono le pp. 279-304) e *Résumé d'un cours professé par M. Bataillon en 1951-1952* in 'Annuaire de Collège de France' 52^e année, Paris, 1952, pp. 281-285. Inoltre cfr. *supra*, note 10 e 11.

stendo sul carattere di plagio dei rimaneggiamenti di cui si è detto, e propose il nome di Andrés Laguna, umanista e medico papale, come autore del dialogo. A favore dell'ipotesi di attribuzione a Laguna si sono pronunziati poi una serie di studiosi (citerò tra di essi soltanto due italiani: Anna Corsi Prosperi e Cesare Acutis); tra i contrari ci sono stati gli americani Dubler e Markrich, i fratelli Luis e Juan Gil e, nei primi anni ottanta, Fernando García Salinero.

Da almeno un decennio un terzo gruppo si esprime contro l'attribuzione a Laguna (Franco Meregalli, Caterina Ruta) o a favore (Jacqueline Ferreras) ma tentando unanimemente di uscire dal vicolo cieco del bisogno di attribuzione ad ogni costo, quindi accantonando il problema dell'*autoría* ed esplorando altri territori testuali¹⁴.

¹⁴ Anna Corsi Prosperi, cit., p. 88, considera una prova «il modo di lavorare dell'autore del *Viaje* il quale esattamente come Laguna, saccheggia opere altrui presentandone le informazioni come frutto di esperienza e cultura personali, non solo, ma sperimenta questo metodo proprio sui problemi della storia e dei costumi turchi», ma è noto che questo metodo non è esclusivo dell'autore del *Viaje* bensì è una tecnica tentata con varia fortuna da buona parte della letteratura della prima metà del XVI, *Lazarillo de Tormes* in testa (Cfr. Fernando Lázaro Carreter, *Lazarillo de Tormes en la Picaresca*, Barcelona, Ariel, 1983, specialmente il primo capitolo *La ficción autobiográfica en el Lazarillo de Tormes*, pp. 13-57); Cesare Acutis, nella nota che introduce la sua traduzione del *Viaje* (*Avventure di uno schiavo dei turchi*, Milano, Il Saggiatore, 1983), sosteneva che «gli argomenti addotti da Bataillon all'annosa questione sono certamente i più solidi: per questo, seppur con qualche esitazione, ci si è determinati a pubblicare il libro come opera di Andrés Laguna» (p. 28); per i lavori di William L. Markrich (che propone di cercare l'autore tra gli appartenenti all'ordine di Malta) e dei fratelli Gil (che documentano sul testo come l'autore conosceva appena il greco classico, a differenza di Laguna) v. *supra* (nota 11); Fernando García Salinero, cit., avanza sulla linea proposta da Markrich e Franco Meregalli, *L'Italia nel 'viaje de Turquía'*, *Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere di Ca' Foscari*, XIII, 2, 1974, pp. 351-363, sostiene che «l'attribuzione a Laguna non è dimostrabile, anzi non è verosimile» e «allo stato delle nostre conoscenze non è possibile alcuna attribuzione» (p. 361); Jacqueline Ferreras, cit., attribuisce il *Viaje* a Laguna (cfr. p. 708 per esempio) senza occuparsi specificamente della questione ma seguendo la linea degli ispanisti francesi; Caterina Ruta, *Forma e ideologia nel 'Viaje de Turquía'* in *Codici sociali e codici culturali*, Palermo, Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano, 1979,

Nessuno si è fermato però sulla questione del genere di appartenenza del *Viaje*¹⁵ ed in questo senso gli appunti che qui ho abbozzato partono quasi da zero.

È stato necessario lavorare contemporaneamente su due filoni; da una parte fare una ricognizione sulla possibile presenza di testi teorici sul dialogo nella Spagna intorno al 1557. In questo campo va costatatato che, accanto a numerose opinioni riferite al genere, disseminate in molti dialoghi stampati o a circolazione manoscritta, a partire soprattutto dal 1530, nell'ambito delle retoriche che ho consultato (e cioè quelle di Miguel de Salinas, Francisco Sánchez de las Brozas, Ioan de Guzman, Rodrigo Espinosa de Sanctayana) solo quest'ultima dedica il terzo libro «a enseñar a escribir epistolas y dialogos» e siamo però già nel 1578¹⁶. Ciò non desta mera-

pp. 5-18, sottolinea che l'opera è «quasi certamente non autobiografica» (p. 6), posizione che, con nuovi argomenti, si ritrova ora in Marie Sol Ortolà, *'Viaje de Turquía': Autobiografía o ficción*, London, Tamesis, 1983, la quale sottolinea che «el autor permanece un enigma» [sic] (p. 30).

¹⁵ I cenni di J. Ferrera, cit., sono importanti ma generali (cfr. specialmente il capitolo *Les preceptes litteraires; les modèles reconnus*, pp. 977-1012) dove però non è preso in considerazione il *Viaje* mentre in quello intitolato *La materialisation littéraire* (pp. 1013-1057) si fa solo qualche cenno alle caratteristiche di «individu romanesque» attribuibili a Pedro de Urdemalas (p. 1041). Più pertinenti al mio tema sono i rilievi fatti da Jesús Gómez, cit., pp. 139-144, il quale, dopo aver classificato il *Viaje* come «diálogo circunstancial» sottolinea «la polisemia y la ambigüedad que van a dominar el *Viaje de Turquía*» (p. 139) e conclude sostenendo che il *Viaje* «es un diálogo didáctico, aunque su asociación con la novela no es ni ocasional ni anecdótica» (p. 143). Il capitolo *El diálogo* (pp. 107-146) della monografia di Marie Sol Ortolá, cit., potrebbe creare aspettative che, dal mio punto di vista, sono disattese quasi del tutto. Si parla infatti di «recursos dialógicos... (la reticencia, un juego constante de preguntas y respuestas y el comentario apreciativo)» e delle «diversas influencias literarias que el autor combina» tra le quali il «diálogo satírico de índole lucianesca y erasmista» (p. 145) ma senza approfondire la questione.

¹⁶ L'opera attribuita a Miguel de Salinas *Rhetorica en lengua castellana / en la qual se pone muy en breve lo necessario / para saber bien hablar y escrevir: y conocer qui habla y escribe bien... compuesto por un frayle de la orden de Sant Hieronymo*, Alcalá de Henares, Joan de Brocar, MDXLI) per motivi cronologici, e perché apparsa nell'ambiente universitario comlutense, frequentato (almeno idealmente) dall'autore del *Viaje*, è impor-

viglia se pensiamo che in Italia, dove i trattati di teoria letteraria durante il Cinquecento hanno uno spessore senza uguali in Europa, i tre testi teorici capitali appartengono alla seconda metà del secolo¹⁷. Mi è parso conveniente, dunque, accanto alle retoriche spagnole, non perdere di vista il panorama italiano e cioè specialmente il *De dialogo liber* di Carlo Sigonio, uscito nel 1562, e quindi quasi contemporaneo del *Viaje*, l'*Apologia dei dialoghi* dello Speroni e il *Discorso sul*

tante sebbene non si parli specificamente del dialogo, come testo appartenente all'orizzonte culturale del nostro anonimo.

Per gli stessi motivi, oltre che per essere la più famosa delle retoriche spagnole del Cinquecento, ho consultato il *De Arte Dicendi Liber Unus* di Francisco Sánchez de las Brozas (Salamanca, Matias Gastio, 1558) nella edizione di Eustaquio Sánchez Salor, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1984. In essa il Brocense realizza una raccolta sistematica dei principali precetti della retorica classica come lui stesso spiega: «Medio quodam ordine procedimus, ex antiquis graecis latinisque rhetoribus praecipua quaeque colligentes, inque suum ordinem collocantes» (p. 38).

Appartenente alla stessa costellazione, anche se più tardiva, è la *Primera parte de la Rhetorica de Ioan de Guzman publico professor desta facultad, dividida en catorze Combites de oradores: donde se trata el modo que se deve guardar en saber seguir un concepto por sus partes, en qualquiera platica, razonamiento, o sermon, en el genero deliberativo*, Alcalá de Henares, Ioan Yñiquez de Lequerica, 1589. Guzmán ha il non piccolo pregio di citare accanto alle *auctoritates* classiche («Platon, Aristoteles, Hermogenes, Ciceron, Quintiliano, Aphthonio, Theon, Marcomano» (fol. 11v.), quasi tutte già citate dal Brocense) alcune contemporanee («Rodolpho Agricola, Ioan Maria Cataneo, Erasmo, Pedro Iuan Nuñez» (fol. 12r.).

L'opera di Rodrigo Espinosa de Sanctayana (*Arte de retorica. en el qual se contienen tres libros. El primero enseñase el arte generalmente. El segundo particularmente, el arte del Historiador. El tercero escrivir Epistolas y Dialogos*, Madrid, Guillermo Drony, 1578), di impianto e dimensioni molto più modeste delle anteriori, è la meno interessante, sebbene vanti il merito di aver tentato per la prima volta la normativizzazione del dialogo, seguendo da vicino il *De dialogo liber* di Carlo Sigonio, che riassume molto brevemente (Cfr. fol. 77r.-80r.).

¹⁷ Cfr. G. Wiss Morigi, *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Monza, Artigianelli, s.a. (1950). Inoltre Piero Floriani, *I gentiluomini letterati*, Napoli, Liguori, 1981, cap. II (*Il dialogo e la corte*, pp. 33-49) e *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di Mario Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978. Ancora utile è anche l'imponente lavoro di Vito Fornari, *Dell'arte del dire*, Napoli, Marghieri, 1872.

dialogo del Tasso, primi tentativi di sistematizzazione della produzione cinquecentesca¹⁸.

Da un'altra parte ho tenuto in considerazione come cosa preziosa ogni indicazione testuale che si riferisse al genere per piccola ed insignificante che potesse sembrare. Proprio da qui inizio la ricognizione.

In uno dei pochi brani del prologo che non risultano essere plagiati alle solite fonti l'autore dice:

«He querido pintar al bibo en este comentario a manera de dialogo a Vuestra Magestad el poder, vida, origen y costumbres de su enemigo el Gran Turco y la vida que los tristes cautibos pasan... para lo qual ninguna cosa me ha dado tanto animo como ver que muchos han tomado el trabajo d'escribirlo y son como pintores que pintan a los angeles con plumas, y a Dios Padre con barba larga, y a Sant Miguel con arnés a la marquesota, y al diablo con pies de cabra, no dando a su escriptura mas autoridad del diz que, y que oyeron dezir a uno que venia de alla...» (pp. 88-89).

Nel passo citato il nostro anonimo dichiara non solo la materia trattata (il potere, la vita, l'origine e i costumi del nemico ottomano e la condizione dei prigionieri) ma, con grazia, per chi sappia leggere tra le righe, rimanda a quei «molti che si sono presi la briga di scrivere tutto ciò». Il rinvio è però seguito immediatamente dalla critica: «e sono come i pittori che dipingono gli angeli con le piume e Dio Padre con una lunga barba... o il diavolo con zampe di capra», critica che delegittima il loro metodo al confronto con il suo, poco prima dichiarato: «ho voluto dipingere dal vivo in questo comentario in forma di dialogo». La contrapposizione è dunque tra la scrittura come pittura che ripete stereotipi codificati già sorpassati (le piume per gli angeli, la lunga barba per Dio Padre, le zampe per il diavolo) e una scrittura come pittura dal vivo, che pone al centro del proprio essere la questione dell'imitazione¹⁹.

¹⁸ Ho consultato il *De dialogo Liber* nella edizione di L.A. Muratori, in *Opera Omnia*, Milano, 1732-37, VI, pp. 435-488; Sperone Speroni, *Apologia dei dialoghi*, in *Opere*, I, Venezia, Domenico Occhi, 1740; per il *Discorso dell'Arte del dialogo* si veda Torquato Tasso, *Dialoghi*, a cura di Ettore Mazzali, Torino, Einaudi, 1976, II, pp. 331-375.

¹⁹ Le analogie tra poesia e pittura, ispirate nelle autorità classiche della *Poetica* di Aristotele e dell'*Ars Poetica* di Orazio, sono un motivo fre-

A questa coppia oppositiva segue un'altra che si può riassumere nella frazione udito vs. occhio. Se codesti autori «non danno alla loro scrittura altra autorità di quella del 'dice che' e che hanno sentito dire» lui invece ha visto: «Non c'è da meravigliarsi... se tra tutti i prigionieri che i turchi hanno avuto da quando sono famosi mi azzardo a dire che soltanto io ho visto tutto ciò che scrivo»²⁰.

quentatissimo dagli autori del Rinascimento. L'autore del *Viaje* sembra ispirarsi indirettamente a Orazio, *Ars poetica* 1-13:

Humano capiti cervicem pictor equinam
i ungere si velit, et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?
credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae, 'pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas'.

scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim;
sed non ut placidis coeant immitia, non ut
serpentes avibus gementur, tigribus agni.

In concreto, poi, la pittura «al bibo» si lega alla tradizione retorica classica specialmente a Quintiliano, *Oratoriae Institutiones*, IX, II, 40:

«Illa vero, ut Cicero sub oculis subiectio tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partes. [...] ab aliis ὑποτύπωσις dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri».

Echi di questa eredità sono già percepibili nella *Rhetorica en lengua Castellana*. Secondo Salinas «la narracion pone delante los ojos lo que passa siempre tirando a persuadir ser verdadero lo que se cuenta» (fol. XIII), sostenendo poi che nel dare «cuenta de algun lugar... se deven mirar todas las particularidades y circunstancias que tiene y miradas se pueden poner las que mejor parescieren o todas. De manera que siempre se ponga delante los ojos tan evidentemente como si se viessen» (fol. XIX).

In ambito italiano gli esempi da addurre potrebbero essere moltissimi. Rammento qui soltanto Sperone Speroni, che nella *Apologia* definiva il dialogo «dipintura parlante» (p. 267).

Per un'analisi ampia della questione della mimesi durante la Rinascenza si veda Ferruccio Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959.

²⁰ In ambito ispanico sono preziose le osservazioni di Bataillon, *Erasmus y Espana*, cit., p. 644, sul «realismo» dei dialoghi d'influenza erasmista.

Pittura cliché vs. pittura dal vivo, udito vs. occhio sono quindi i due poli tra i quali si costruisce la scrittura che il prologo sta presentando. Tale scrittura non cristallizza in una forma qualunque, bensì in un «commentario in forma di dialogo». È pertanto il dialogo come genere specifico che permette all'autore un rapporto dialettico con i testi che parlano per sentito dire di ciò che lui e soltanto lui ha visto. Questi testi, che costituiscono la multiple *imitatio*, entrano a far parte dell'affresco creato dall'autore ma è la composizione di esso che l'autore rivendica come opera propria, originale²¹. Sebbene l'autore si riferisca sempre al legame con la realtà, alla significazione storica del materiale presentato, sullo sfondo pare intravedersi la corrispondenza retorica di ogni elemento storico. In questo senso la tipologia di due dei tre personaggi del dialogo illustra, con ricchezza di particolari, i principi contrapposti che ho enunziato prima. Juan de Voto a Dios è un clerigo teologo che percorre

Si veda inoltre F. Lázaro Carreter, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1979, che identifica il concetto di realismo letterario con quello di *verificabilidad* e, sulla scia di Sklovskij a proposito della sensazione come finalità dell'arte (sensazione fatta di visione oltre che di agnizione: cfr. V. Sklovskij, *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966, pp. 16-17), sostiene che le esperienze letterarie nuove sorte intorno alla metà del XVI (*Lazarillo*, *Viaje*, *Cróton*, *Abencerraje*, ecc.) non costituivano una «vuelta a lo real», piuttosto «eran sólo — y nada menos — una reacción en la secuencia literaria» (p. 138).

Sul valore teorico che nella letteratura spagnola di quegli anni ha la conoscenza attraverso la vista cfr. Mark D. Johnston, *La retórica del saber en el 'Jardín de flores curiosas' de Antonio de Torquemada* in 'Journal of Hispanic Philology', III, 1, 1978, pp. 69-83 e Luisa López Grigera, *Sobre el realismo literario del Siglo de oro* in *Actas del VIII congreso AIH*, cit., pp. 201-9.

²¹ I pilastri sui quali poggia l'originalità rivendicata sono il genere («a manera de dialogo») e lo stile («a lo vivo») che trasformano gli elementi singoli di cui è formata la composizione. Cfr. per il caso del *Cróton* i tre articoli di Margherita Morreale apparsi sul *Bulletin Hispanique* (1951, 1952 e 1954), cit., Asunción Rallo, cit., pp. 46-47 e Lia Schwartz Lerner, *El Cróton en la tradición satírica* in *Actas del VIII Congreso del AIH*, cit., pp. 573-580 dove la studiosa chiarisce in che modo «los motivos ficcionales recreados se resemantizan inevitablemente al ser incorporados a una nueva estructura artística» (p. 579).

Castilla vendendo false reliquie. Per convincere più facilmente sostiene di essere un pellegrino che è appena tornato da Gerusalemme e racconta fandonie che sono un *mix* di notizie favolose parte inventate da lui e parte sentite da altri falsi pellegrini o lette in libri che riportano pseudo informazioni. Juan dunque è la personificazione dialogistica di quella pittura cliché, di quel sapere «per sentito dire» che nel prologo sono presentati come elementi di un mondo caduco. L'entità letteraria di Juan trae consistenza dall'adeguamento al modello enunziato nel prologo, sebbene tale adeguamento non sia scarno o di maniera, ma ben al contrario, esponente di una ricchezza drammatica che punta all'applicazione del concetto di verosimiglianza²². Juan è il *clérigo* ipocrita installato saldamente e con profitto economico notevole in un mondo vecchio.

Ad esso si oppone Pedro de Urdemalas, personificazione dialogistica di quella «pittura dal vivo», di quel sapere «perché ha visto» del programma del prologo. È lui la proposta nuova dell'autore del *Viaje*, e non a caso l'autore vi si identifica in buona parte. Ma l'entità letteraria di Pedro è talmente

²² Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, afferma che «la retorica classica tiene come criterio di misura della «finzione» il suo opposto, l'imitazione (mimesi); e tutte le discussioni sulle licenze da concedere ai narratori s'incasellano sotto la rubrica del verisimile...; per dirla con i trattatisti latini... la *res ficta* è inventata sì, ma entro i limiti del verisimile («l'invenzione è un fatto inventato che però può essersi verificato, come il soggetto delle commedie», *Rhetorica ad Herennium*, I, 13)» (p. 217). Si veda inoltre *supra* nota 20.

Salinas spiega nella *Rhetorica*: «Verisimile sera si dixeremos cosa natural y que comunmente suele acaescer: y si no se contradize uno a otro por razon de los tiempos en que dezimos que passaron y de las otras circunstancias que parezca no poder ser hecho o dicho por personas de tal qualidad y en tal tiempo y lugar. Si la cosa es verdadera deve se esto mirar porque saltando algo dello podriase presumir se mentira: y si es fingida deve se tener mucho mas cuydado porque poco descuydo basta para olerse la fiction» (fol. XXI).

Per l'opposizione verità/verosimiglianza si veda inoltre Alberto Porqueras Mayo, *El problema de la verdad poética en la edad de oro* in *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 94-113, specialmente pp. 99 e 103.

curata che, sin dall'edizione Serrano y Sanz del 1905, che definiva il testo come autobiografia, la critica in buona parte si dibatte ancora intorno al problema delle fonti e all'altro ad esso profondamente legato: la reale consistenza storica del personaggio Pedro, indispensabile per stabilire se il racconto autobiografico deve essere considerato memoria o meno. In ogni caso è evidente che di autobiografia si tratta. Bisognerà piuttosto sostituire la connotazione di veritiero con quella di verosimile. Torneremo tra poco su questo punto. Accontentiamoci per ora di aver appurato l'adeguamento dell'entità biografica di Pedro al ruolo letterario previsto nel prologo.

C'è però un terzo personaggio nel *Viaje de Turquía*: quel Matalascallando, furbo approfittatore, che vive a spese del teologo imbroglione ma che, appena il ritrovato Pedro propone un metodo nuovo di approssimazione alla realtà, uno strumento inedito di lettura e di scrittura di essa, vi aderisce. Il ruolo del personaggio Mata è dunque quello di perno tra le due entità letterarie contrapposte di Juan e di Pedro. È lui che assicura, con la sua caratterizzazione psicologica di irrequieto, quella mobilità necessaria per il collegamento tra i ruoli rappresentati dagli altri due. La corrispondenza retorica dei tre personaggi si compie perciò grazie soprattutto al ruolo-cardine di Mata che consente il passaggio dalla teoria metodologica e contenutistica del prologo, metaforizzata nelle due coppie di contrapposizioni, e personificata in Juan e Pedro, alla formalizzazione del genere dialogo secondo uno dei modelli in voga.

Il modello è quello che il Tasso definirà «rappresentativo»²³, dove gli interlocutori intervengono senza che l'autore introduca o commenti le varie battute. I riferimenti ai luoghi e alle azioni diventano interni agli interventi dei dialoganti, gli spazi sono multipli. I personaggi eterogenei e ricchi

²³ «Tra' moderni v'è chi gli divide altramente, facendone tre spezie. L'una delle quali può montare in palco, e si può nominar rappresentativa perciò ch'in essa vi siano persone introdotte a ragionare: cioè in alto, com'è usanza di farsi nelle comedie e nelle tragedie; e simil maniera è tenuta da Platone ne' suoi Ragionamenti e da Luciano ne' suoi» (*Discorso*, p. 333).

di sfaccettature, le opinioni diverse rispondono al modello tassiano di «dialogo dialettico, imitazione della disputa»²⁴.

L'andamento mimetico del *Viaje* è assicurato sia nella *preparatio*²⁵, dove a parlare sono Juan e Mata, sia nella *propositio*, dove Pedro è già stato introdotto; è ora, in questo secondo movimento del dialogo, che viene proposto il tema-oggetto: «... digo yo, que Pedro de Urdimalas nos cuente aquí todo su viaje desde el postrero día que no nos vimos fasta este día que Dios de tanta alegría nos ha dado» (p. 127); è codesto «todo su viaje» l'obiettivo semantico specifico del dialogo. Ma la proposta di Mata indica inoltre il veicolo di questo obiettivo: «que Pedro nos cuente aquí», dove «cuente» riassume perfettamente l'andamento della *contentio*; infatti a partire dal momento in cui Pedro inizia a «contar» le sue peripezie, la mimesi si dispone intorno allo spazio della narrazione autobiografica.

Niente di nuovo se pensiamo, ad esempio, al *Colloquium senile* di Erasmo, che probabilmente l'autore del *Viaje* conosceva e che, a mio avviso, può aver dato lo spunto per la trama generale²⁶. Infatti, la storia del viaggio di Pedro non sarebbe altro che una delle *digressioni* che Tasso considera proprie del dialogo «come nel poema gli episodi»²⁷. Ma nel testo spagnolo la quantità diventa qualità perché il racconto autobiografico di Pedro in prima persona, di dimensioni di gran lunga superiori a quelle del *Colloquium senile* erasmiano, è organizzato con una cura, uno spessore e una strategia narrativa che ha già i connotati del romanzo contempo-

²⁴ Ivi, p. 341.

²⁵ La divisione è in Carlo Sigonio, cit., pp. 451A e 466D.

²⁶ Cfr. 'Colloquios' de Erasmo traduzidos de latin en romance in Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly/Bailliere, 1915, pp. 149-249. La traduzione, di Luís Mejía e Alonso de Virués apparve nel 1528. Nel *Colloquio de Viejos* (pp. 157-163 dell'edizione Menéndez Pelayo) l'incontro casuale di Eusebio con tre altri amici (Pamphiro, Poligamo, Glicion) sulla strada per Anversa, ricorda quello di Juan Mata e Pedro. Anch'essi sono stati compagni all'Università (Parigi); anche tra di loro, nel raccontare le rispettive vite, ce n'è uno (Glicion) la cui biografia acquista valore esemplare per gli altri.

²⁷ *Discorso...*, cit., p. 342.

raneo, il quale, proprio in quegli anni, va fissando la sua tradizione non a caso intorno alle tematiche della biografia (romanzo cavalleresco) o dell'autobiografia (*Lazarillo*).

La specificità della narrazione autobiografica di Pedro consiste nel fatto che si tratta di una relazione orale svolta davanti a Juan e Mata; in essa Pedro modella l'immagine di se stesso, il suo farsi nella sfortuna della cattività, anzi, grazie alla sfortuna della cattività. Ma il carattere orale del racconto di Pedro consente alla «storia» della sua prigionia di diventare intratestuale al dialogo. La relazione orale di Pedro s'innesta diventando il tema della *contentio*; ciò consente agli altri due interlocutori di intervenire attivamente nell'elaborazione del racconto. È chiaro che, sebbene la «storia» della prigionia è già chiusa e la narrazione di essa fatta da Urde-malas oralmente è naturalmente selettiva e strutturante, le domande, le interruzioni, le richieste di chiarimento, i commenti e gli apparte di Juan e Mata sono decisivi nella costruzione della narrazione.

Assistiamo quindi alla formazione del racconto nel dialogo. Non posso ora soffermarmi nei dettagli che definiscono specificità dei ruoli di ogni uno dei tre conversatori, ma tutto sembra convergere in appoggio ad un'ipotesi che vede il parallelismo tra tali ruoli e la distribuzione di funzioni propria di un tribunale, di una commissione d'inchiesta²⁸. L'in-

²⁸ Secondo Salinas «tres son los generos de las causas de que trata el orador. Demostrativo. Deliberativo. Judicial. Demostrativo es quand demostramos/o enseñamos/o damos cuenta de la qualidad y manera de alguna cosa: como es de persona/provincia/cibdad/montes/fuentes... deste genero de causa usan mas los historiadores: en otra manera muy pocas vezes viene por si solo... Deliberativo es quando amonestamos o persuadimos que crean o no crean alguna cosa... Judicial es quando acusamos o defendemos alguno: dizese judicial porque siempre se trata en juicio: *pero mas generalmente es quando ay controversia o diferencia: por lo qual se ponen aqui qualquier manera de quexa/escusacion/tacha/ amenaza. ec...* Toda causa/o se trata en juicio/o fuera del. Si en juicio sera judicial (y entiendo en juicio *quando ay demanda y respuesta quexa y escusa ec. (Rhetorica, fol. IX, il corsivo è mio).*

L'intero *Viaje* racchiude in sé procedimenti dei tre *genera causarum*, anche se il *genus iudiciale* sembra dominare nella prima giornata.

In questo senso conviene citare ancora Salinas: «los rhetoricos que escrivieron arte mas se ocuparon en este genero [judicial] o por ser de mas

chiesta, condotta da Mata e Juan, sottomette il vissuto del prigioniero Pedro a rigorosa verifica. Durante essa niente è escluso: Pedro si trova continuamente in bilico tra l'eroismo cristiano e l'accusa di eterodossia. La conclusione di questa inchiesta (che coincide con la fine della prima giornata del dialogo) sboccia in una «sentenza» che comporta l'assoluzione di Pedro e conduce al suo riconoscimento come «colui che sa»²⁹. È questo titolo, acquistato da Pedro grazie alla convergenza di scienza ed esperienza, da lui unite fecondamente durante la cattività e sfoggiate brillantemente durante il processo, che permette all'eroe di diventare maestro nella seconda giornata del dialogo. Ora egli può informare i suoi ex-compagni sulla vita, i costumi e le origini dei turchi³⁰. Non ha importanza se il materiale appartiene ad altri. Ciò

difficultad por la diversidad de questiones... o por que antiguamente por mas honrra tenian saber defender o contrariar a quien querian que alabar exhortar o persuadir alguna cosa... Agora en este tiempo no es de tanto fruto la rhetorica en el genero judicial como esta dicho antes desto: *aunque no dexa de servir quando se offresce contradexir alguna opinion o defenderla assi por principal intento/como si tratando alguno de los otros generos entre lo demas es menester hazerse: que es muchas vezes.* (*Rhetorica*, fol. XLI; il corsivo è mio).

²⁹ Si veda il contrasto tra l'affermazione di Mata riferita a Pedro: «Debeis de saber tan poco de uno [greco classico] como de otro» [greco volgare] con la risposta di Pedro: «De todas las cosas sé poco, mas estad satisfecho que hay pocos en Greçia que hablen mas elegante y cortesanamente su propia lengua que yo, ni aun mejor pronunçada» (p. 319), dove è ancora l'eroe a dover autopromuoversi, e la «sentenza» di Juan alla fine della giornata, verdetto che riconosce il valore di verità alle *gesta* dell'eroe: «De quanto ha dicho no me queda cosa scrupulosa, sino que pornía yo mi mano en una barra ardiendo que antes ha pecado de carta de menos que alargarse nada. Conózcole yo muy bien, que quando habla de veras ni quando estaba acá no sabía dezir una cosa por otra» (p. 378); ma al valore di verità si aggiunge e si lega immediatamente quello di sapienza: «Allende desto, tengo para mí quel el viene muy docto en su facultad» (p. 378).

³⁰ Il verdetto è confermato da Mata il quale, oltre a sottolineare che Pedro «tiene delante el themor de Dios», conclude il giudizio su di lui così: «¿No mirais el orden y concierto con que lo ha contado todo?» (p. 379) riconoscendo a Pedro la competenza retorica del *magister* che lo autorizza a passare alla materia turca, come propone a continuazione Juan: «Mañana nos contará, si Dios quisiere, qué vida tienen los turcos, y qué jente son, y qué vestidos traen» (p. 379).

che conta è l'autorità del rifacitore e la nuova costruzione in cui quel materiale è travasato, cioè a dire il «modo» in cui la cosa è detta.

La seconda giornata diventerà dunque *scienza imitata o ritratta*, come voleva lo Speroni nella sua *Apologia dei dialoghi*³¹, ma ciò che da dignità di vera scienza al testo base è al di fuori di esso, è ancora legato alla persona, al suo agire e alle sue parole, in una sintesi propria del pieno Rinascimento.

Da questo punto di vista il racconto autobiografico di Pedro è perfettamente funzionale alla proposta didattica del dialogo. La sua imponenza (due terzi del totale dell'opera) non solo non divora lo spazio del dialogo ma, al contrario, arroga a sé la compiutezza di esso perché garantisce la sua perfezione formale e assicura «autenticità» al materiale presentato. Infatti tale materiale, preso in prestito da svariati altri libri, non viene infilzato indiscriminatamente nel nuovo continente dialogistico. Pedro, grazie al suo vissuto romanzesco, è in grado di vagliare e di scegliere soltanto ciò che è vero, per vero intendendo ciò che lui ci dice che ha potuto imparare, vedere, verificare, constatare durante e dopo la cattività.

Ma se Bataillon aveva ragione quando definiva tale cattività e dintorni «une supercherie litteraire», e cioè se accettiamo che il racconto di Pedro è invenzione, dobbiamo concludere che codesta funziona nelle mani dell'anonimo autore come utilissimo strumento per moltiplicare le potenzialità del dialogo. Infatti se il dialogo non si proponeva altro che presentare pedagogicamente, dolcemente, la incandescente questione turca, esso arricchisce la sua carica di senso grazie alla storia finta, alla letterarietà che cresce al suo interno e che, a sua volta, lo fa crescere.

È questo equilibrio dialettico tra narrazione e dialogo

³¹ Sperone Speroni, *Apologia dei dialoghi*, cit.: «La cosa è questa, che nel dialogo non pur si imitano le persone che sono in esso introdotte, ma nelle cose che vi si dicono disputando, la vera e certa scienza, che si può d'esse acquistare non è espressa in effetto quale è nel metodo aristotelico, ma è imitata e ritratta» (p. 280).

(tra l'io solitario di Pedro che narra e l'io in compagnia, giudicato e confortato dalle altre due voci), la cifra di una struttura formale che canalizza la ricerca e la presentazione dell'esperienza di un mondo «altro» (la Turchia e tutto quello che c'è tra essa e la Spagna). Ed è tra *inventio* ed *elocutio* che i tre personaggi affrontano la questione della considerazione storica e umana dell'«altro». Posso forse dedurre ora che la struttura formale che ho descritto partecipa in modo profondo a quella originale modellizzazione della realtà che fa del *Viaje de Turquía* un capolavoro della letteratura spagnola del Cinquecento non solo come colloquio ma come romanzo «in nuce».