



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ATTRAVERSAMENTI MEDITERRANEI

a cura di
MARCO BORRELLI, EUGENIA LIOSATOU,
SERGIO PISCOPO, BLERINA SUTA



UniorPress

Napoli 2026

In copertina: foto di A. Guarino - *Vascello sul mare*, 2025 (per gentile concessione dell'Autore)

Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

La revisione dei contenuti è avvenuta con *double blind peer review*.
UniorPress non è responsabile dell'eventuale violazione dei diritti di copyright
sulle immagini inserite nei testi dei singoli autori



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina, 59 – 80133, Napoli

ISBN 978-88-6719-373-8

Sommario

MARCO BORRELLI, EUGENIA LIOSATOU, SERGIO PISCOPO, BLERINA SUTA Attraversare il Mediterraneo: da mito fondativo a spazio della frattura	5
ROBERTA MOROSINI Dove il Tevere s'insala: rotte e derive di Europa. L'umanesimo blu di Dante e Mokhtar Paki	9
GIOVANNI DE VITA Geografie della <i>magnanimitas</i> : il Mediterraneo come spazio politico nella decima giornata del <i>Decameron</i>	49
GUIDO CAPPELLI Filosofia e diritto della schiavitù nel Mediterraneo rinascimentale. Giovanni Pontano, <i>De obedientia</i> III, 8-10	69
CARLO VECCE Leonardo Mediterraneo	85
AUGUSTO GUARINO Teagene e Cariclea tra il Mediterraneo e l'Africa: una riscrittura drammatica del Siglo de Oro	93
MARCO BORRELLI Giovanni Comisso e il richiamo del Mediterraneo	111
ANGELA CONZO Un viaggio mitico e spirituale nel Mediterraneo: Hölderlin e Papadhitsas sull'isola di Patmos	127
EUGENIA LIOSATOU Konstantinos P. Kavafis e il viaggio di Fidia: dal Partenone a Londra	147
ANASTASIA ANTONOPOULOU Dall'Egeo della poesia all'Egeo dell'overtourism	163
LUCIA PERRONE CAPANO Un altro Mediterraneo. Il viaggio nella Magna Grecia di Gustav René Hocke (1939)	183
IRMA CARANNANTE Percezione e natura. <i>Mediterraneo</i> di Panait Istrati	195

GIOVANNI RAIMONDO ROTIROTI	
Metamorfosi mediterranee, esili e rinascite sulle rive del Mar Nero.	
L'Ovidio di Marin Mincu sulle tracce di Medea a Tomis	215
FEDERICO DONATIELLO	
"I ragazzi che amavano il mare": Echi mediterranei e mari lontani nella poesia	
di Ion Minulescu e Dimitrie Anghel	227
ABDULLA REXHEPI	
Il viaggio poetico da Oriente a Occidente:	
il Mediterraneo ideale nella poetica di Naim Frashëri	249
BLERINA SUTA	
Attraversamenti mediterranei nella poetica di Roland Sejko	259
GIULIA SCURO	
Attraversamenti: da Marsiglia ad Algeri, da Gautier a Depardon,	
dal dagherrotipo letterario al reportage fotografico	277
CAMILLA CEDERNA	
Gli attraversamenti spaziali e spirituali di Elisa (Chimenti)/Khadidja,	
da Napoli a Tangeri, passando per la Tunisia	293
SERGIO CORRADO	
Triste Mediterraneo. La riduzione di un mondo a scenario	
e le conseguenze per la letteratura	309
Indice dei nomi	325
Elenco degli autori	333

AUGUSTO GUARINO
Università di Napoli L'Orientale

Teagene e Cariclea tra il Mediterraneo e l'Africa: una riscrittura drammatica del Siglo de Oro

La fortuna moderna della *Storia Etiopica*

La sorte di alcuni testi letterari è quella di trovare, nel corso del tempo, un pubblico di lettori distante, per mentalità e cultura, dal contesto in cui l'opera fu concepita e originariamente recepita, subendo un intenso processo di risemantizzazione e perfino diventando il modello di nuove esplorazioni creative. Questo fu sicuramente il caso della *Storia Etiopica* di Eliodoro, che fu oggetto di una rinnovata quanto intensa attenzione degli ambienti letterari almeno tra la metà del Cinquecento e buona parte di quello successivo.

Scritto in greco, probabilmente nel IV secolo d.C., da un autore di cui ci sono scarsissime notizie attendibili¹, il testo circolò abbastanza nella tarda antichità e poi successivamente in ambiente bizantino, per poi ritornare al centro dell'attenzione in Occidente solo a partire dalla riscoperta di un manoscritto conservato nella biblioteca di Mattia Corvino e reso pubblico dopo il sacco di Buda del 1526.

A partire da quella versione, l'opera viene stampata prima nell'originale greco a Basilea, a cura dell'umanista bavarese Vinzenz Heidecker (*Vincentius Obsopaeus*), nel 1534² e poi tradotta in latino³ e nelle maggiori lingue mo-

¹ Per il testo delle *Etiopiche* ci siamo avvalsi dell'ormai classica edizione di Aristide Colonna, Eliodoro, *Le Etiopiche*, a cura di A. Colonna, Torino, UTET, 2015. Abbiamo tenuto presente, soprattutto per l'aggiornamento critico, la recente edizione di Eliodoro, *Etiopiche*, a cura di S. Montiglio, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2023 (Libri I-IV) e 2024 (Libri V-X).

² H. Emesenus, *Historiae Aethiopiae libri decem, nunquam ante in lucem editi*, Basilae, ex officina Hervagiana, 1534.

³ *Aethiopiae Historiae libri decem nunc primum e Greco sermone in Latinum translatis* Stanisław Warszewiczki [...] interprete. Adiectum est etiam Philippi Melanthonis de ipso autore [...] iudicium. Item locuples rerum ac verborum [...] index. Adres wydawniczy: Basileae per Ioannem Oporinum 1552. Il traduttore, Stanisław Warszewicki Kuszaba (1530 circa, Warszawice, - 1591, Cracovia) fu allievo dell'Accademia di Cracovia, studiò a Wittenberg con F. Melantone e all'Università di Padova. Dal 1556 fu segretario del re Sigismondo II Augusto. Dopo l'ordinazione sacerdotale nel 1562, ricevette il canonicato di Gniezno e Poznań. Nel 1567 andò a studiare a Roma e nello stesso anno entrò nel noviziato della Compagnia di Gesù.

derne⁴, venendo intensamente letta, apprezzata, imitata – accanto ad altri prodotti della tarda classicità, definiti talvolta “romanzi bizantini” – da varie generazioni di intellettuali europei, lasciando una traccia profonda nella traiettoria della letteratura moderna⁵.

Recepita nel contesto di un generale interesse dei lettori moderni per la narrativa, favorito naturalmente dalla diffusione del libro a stampa, l'estesa narrazione delle avventure dei giovani Teagene e Cariclea colpì l'immaginazione dei letterati e dei semplici lettori per alcuni elementi di sicuro impatto, sia per la sua peculiare forma espressiva che per la forza di alcuni temi e motivi che ne caratterizzano la storia.

La complessa struttura della narrazione, che prende bruscamente le mosse da una scena *in medias res* di grande suggestione (la descrizione degli esiti di un massacro), per poi proseguire alternando narrazioni retrospettive e il susseguirsi di avventure, diventa un modello con cui confrontarsi, per accettarlo o alternativamente rifiutarlo, per tutti i narratori europei. Al tempo stesso, nelle incredibili peripezie dei giovani eroi, che dalle rive della Grecia si addentrano, attraverso un lungo viaggio –prima nel Mediterraneo per poi giungere, risalendo il corso del Nilo, nel cuore dell'Etiopia –, i lettori europei vollero identificare il modello ideale di una virtù capace di sconfiggere qualsiasi avversità⁶.

⁴ La prima ad apparire, e probabilmente la più fedele ed elegante, fu la versione francese di Jaques Amyot, poi più volte ristampata: *L'Histoire aethiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Théagènes Thessalien et Chariclea Aethiopienne, nouvellement traduite de grec en françoys*, Paris, J. Longis, 1547. Di poco posteriore è la prima versione italiana: *Historia di Heliodoro delle cose Ethiopiche* [...] tradotta dalla lingua Greca nella Thoscana da Messer Leonardo Ghini, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1556. Di qualche anno successiva è la versione inglese di Thomas Underdown: *An Aethiopian historie written in Greeke by Heliodorus: very vvittie and pleasaunt, Englished by Thomas Vnderdoun. With the argumente of euery booke, sette before the whole vvoorke*, Imprinted at London By Henrie VVykes, for Fraunces Coldocke, dwellinge in Powles Churcheyarde, at the signe of the greene Dragon, [1569?].

⁵ Si veda, ad esempio, per la cultura spagnola la pubblicazione della traduzione del romanzo di Achille Tazio, *Los más fieles amantes, Leucipe y Clitofonte*, historia griega por Aquiles Tacio Alexandrino, traduzida, censurada, y parte compuesta por don Diego de Agreda y Vargas, Madrid, Juan de la Cuesta, 1617.

⁶ L'interpretazione originale del testo, al di là degli evidenti richiami religiosi e moraleggianti, riconducibili a una diffusa spiritualità neopitagorica, è quantomeno sfuggente e controversa. Come scrive Silvia Montiglio: «Il romanzo di Eliodoro è religioso [...] ma non è dottrinale», *Introduzione*, *op. cit.*, p. XCIII. In epoca più tarda, in ambito bizantino, se ne diede una interpretazione in chiave cristiana e allegorizzante. Nelle letture, nelle interpretazioni e perfino nelle riscritture moderne della *Storia etiopica* – ad esempio nel *Persiles* cervantino – questa visione moraleggiante e allegorica resta significativamente attiva ma implicita e pertanto altrettanto controversa.

Oltre che diffusamente letto e apprezzato da un ampio pubblico, il romanzo lascia una traccia profonda in alcuni dei maggiori scrittori del tempo: Tasso, oltre che imitarne un motivo nella *Gerusalemme liberata*, lo menziona spesso nei suoi testi teorici⁷, mentre Shakespeare ne risulta influenzato nei suoi drammi più inclini al *romance*⁸, così come Racine lo considera un testo tanto sublime da essere mandato a memoria⁹.

Ci si può anche chiedere quanto la *Storia Etiopica*, con le sue complesse peripezie, abbia contribuito a suscitare nei lettori europei del Rinascimento e del Barocco un interesse non solo per la civiltà classica del Mediterraneo, ma anche verso l'antico Egitto e la misteriosa Africa subsahariana¹⁰. È quanto proveremo qui a fare, limitatamente alla cultura spagnola e a una delle riscritture drammatiche che si ispirano direttamente al testo di Eliodoro¹¹.

Rotte "bizantine" tra il Mediterraneo e l'Africa nel Siglo de Oro

I lettori comuni spagnoli, i quali difficilmente potevano avere accesso al testo originale o anche alla traduzione in latino, ebbero presto a disposizione

⁷ Come è noto, il racconto di Arsete che rivela a Clorinda la sua vera origine nella *Gerusalemme Liberata* (XII 22-40), deriva in gran parte dalla storia della nascita di Cariclea (*Etiopiche*, IV 8). Tasso, nei testi teorici, insiste anche sulla peculiarità della narrazione in Eliodoro, adottata anche nella *Liberata*: «Il lasciar l'uditor sospetto, procedendo dal confuso al distinto, dall'universale a' particolari, è arte perpetua di Virgilio; e questa è una delle cagioni che fa piacer tanto Eliodoro, et è molte volte usata (male o bene, non so) in questo libro. Siale ora per essemplio Erminia, della quale e de gli amori della quale s'ha nel terzo canto alcuna ombra di confusa notizia»; T. Tasso, *Lettere Poetiche*, a cura di C. Molinari, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-U. Guanda, 1995, p. 80.

⁸ Si veda, per questi aspetti, C. Gesner, *Shakespeare and the Greek romance: a study of origins*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1970.

⁹ L'episodio, riferito alla prima giovinezza dell'autore, viene narrato dal figlio Louis nelle *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, Lausanne et Genève, Marc-Michel Bousquet, 1747.

¹⁰ Il racconto di Eliodoro, in virtù di alcuni eventi interni, ha un'ambientazione riconducibile al periodo tra il 525 a.C. e il 332, ma con frequenti anacronismi che tradiscono la distanza rispetto alla scrittura del testo e la sua natura sostanzialmente compilativa. Il romanzo sembrerebbe anche alludere a eventi più recenti, come il conflitto tra Egitto e Regno di Meroe per il possesso delle miniere, avvenuto appunto nel IV secolo d.C., e soprattutto rimandare a una visione idealizzata della monarchia etiopica, già presente in autori greci quali Diodoro Siculo. Per questi aspetti, si veda l'*Introduzione* al testo edito da Silvia Montiglio, *op. cit.*

¹¹ Il presente contributo è il primo esito, relativamente a chi scrive e all'area ispanica, della partecipazione al Progetto di Ricerca di Ateneo *Jesuit Missions in Northern Abyssinia (JeMiNA)*. *International and Multidisciplinary Approaches*, di cui è principal investigator la Prof. Sabina Pavone, centrato sull'analisi interdisciplinare, dell'elaborazione di un'immagine dell'Etiopia nella cultura europea dei secoli XVI-XVII.

una prima traduzione in castigliano, basata sulla versione francese, pubblicata nel 1554¹². Successivamente, nel 1587, apparve una nuova versione in spagnolo, che utilizzava quella in latina di Stanisław Warszewicki, e che fu poi riedita almeno un paio di volte¹³.

In Spagna il romanzo, oltre ad avere un'ampia diffusione, ebbe certamente un impatto, accanto ad altri testi della tarda classicità recentemente riscoperti, nell'evoluzione di alcuni generi, a cominciare da quelle narrazioni che una certa critica ha definito *bizantinas*¹⁴. Lope de Vega, oltre ad essere influenzato dalla *Storia etiopica* in una parte della sua produzione drammatica¹⁵, certamente ebbe presente il modello di Eliodoro – che tuttavia non cita esplicitamente – nel comporre il suo romanzo “bizantino”, *El peregrino en su patria* (1604)¹⁶. Più esplicito sarà un po' più tardi Miguel de Cervantes, che nel prologo al suo *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* dichiara di «ataverse a competir con Heliodoro»¹⁷, dal quale mutua motivi, situazioni e tecniche

¹² *Historia Ethiopica de Heliodoro. Trasladada de Francés en vulgar Castellano, por un secreto amigo de su patria, y corrigida según el Griego por el mismo [...]*. En Anvers, en casa de Martín Nucio. 1554.

¹³ *Historia Etiópica de los Amores de Teágenes y Cariclea traducida en romance por Fernando de Mena [...]* Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1587. Poi ristampato almeno in altre tre edizioni: Barcelona, por Geronymo Margarit, y a su costa, 1614; Madrid, en casa de Alonso Martin, a costa de Pedro Pablo Bogia, 1615; Paris, en la emprenta de Pedro Le -[Mur], 1616.

¹⁴ Si vedano, sull'argomento, M. Á. Teijeiro Fuentes, *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Cáceres, 1987, e J. González Rovira, *La novela bizantina española*, Madrid, Gredos, 1996.

¹⁵ Cfr. il recente studio di D. Fernández Rodríguez, *Entre corsarios y cautivos. Las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2019.

¹⁶ L. de Vega, *El peregrino en su patria*, J. B. Avallé-Arce (ed.), Madrid, Castalia, 1973. Sempre Lope de Vega dà una testimonianza dell'ampia diffusione raggiunta dalla *Storia Etiopica* in una delle sue commedie più brillanti, *La dama boba* (1613), nella quale l'opera appare tra le letture di Nise, una delle giovani protagoniste, che dà perfino origine a una discussione di estetica che ella intrattiene con la propria domestica: «Nise y Celia, criada. NISE ¿Dióte el libro? [...] / NISE Bien lo merece Heliodoro, / griego poeta divino. / CELIA ¿Poeta? Pues pareciome / prosa. NISE También hay poesía / en prosa. CELIA No lo sabía. / Miré el principio y cansome. / NISE Es que no se da a entender, / con el artificio griego, / hasta el quinto libro, y luego / todo se viene a saber / cuanto precede a los cuatro. / CELIA En fin, ¿es poeta en prosa? / NISE Y de una historia amorosa, / digna de aplauso y teatro»; cito da *La dama boba*, in *Il teatro dei secoli d'oro*, M. G. Profeti (a cura di), Milano, Bompiani, 2014, p. 58.

¹⁷ M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra. 2002. Per un'interpretazione politico-allegorica dell'opera, si veda ad esempio il recente contributo di A. Egido, *La universalidad de los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, in V. Orazi, F. Cappelli, I. Scamuzzi, B. Greco (eds.), *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, Roma, AISPI Edizioni, 2019, pp. 43-80. Sull'influenza di Eliodoro in Cervan-

narrative, pur adottando come scenario dei due protagonisti non le rotte che dal Mediterraneo vanno verso il cuore dell'Africa, ma dapprima le gelide rive della Scandinavia e dei mari del Nord e successivamente un itinerario terrestre che da Lisbona porta i giovani eroi a Roma.

È possibile che proprio questa “moda” delle narrazioni bizantine, tra letture dei testi originali e diffusione delle imitazioni, abbia suscitato l'interesse anche degli scrittori di opere teatrali, costantemente alla ricerca di storie da portare sulle scene¹⁸. Il primo autore a rispondere in Spagna alle suggestioni delle *Etio-piche* è un giovane drammaturgo del circolo di Lope de Vega. Si tratta di Juan Pérez de Montalbán, figlio del libraio e stampatore Alonso Pérez, che proprio di Lope de Vega aveva pubblicato varie opere¹⁹. Il testo di *Teágenes y Clariquea* [sic] viene compreso nel *Segundo tomo de comedias* de Juan Pérez de Montalbán, stampato nel 1638²⁰, a meno di un mese dalla prematura scomparsa del drammaturgo, che era da tempo affetto da una grave forma di psicosi²¹.

tes, si veda M. Blanco *Heliodoro en Cervantes: artificios griegos y parejas divinas entre dos mundos*, in J. Dünne, H. Ehrlicher (eds.), *Ficciones entre mundos. Nuevas lecturas de Los Trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes*, Kassel, Reichenberger, 2017, pp. 19-44.

¹⁸ È interessante notare che nei primi decenni del Seicento il gentiluomo napoletano Ettore Pignatelli, membro fin dalla fondazione dell'Accademia degli oziosi, con il nome di “Occulto”, aveva scritto ispirandosi a Eliodoro e dato alle stampe una commedia di stampo neoclassico: E. Pignatelli, *Carichia*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1627. Una copia digitale dell'opera è consultabile all'indirizzo: https://books.google.it/books?vid=IBNN:BNVA1001554971&redir_esc=y. Cfr. A. Sana, *Eliodoro nel Seicento italiano: la Carichia di Ettore Pignatelli*, in «Studi Secenteschi», 38, 1997, pp. 107-183.

¹⁹ Juan Pérez de Montalbán era nato a Madrid nel 1602. La frequentazione di vari letterati, primo fra tutti Lope de Vega, nella libreria paterna favorì la precoce vocazione dell'autore, che a diciassette anni pare che avesse già scritto e fatto rappresentare la sua prima commedia, *Morir y dismular*. La sua produzione drammatica è ampia – almeno quarantasette commedie, a cui vanno aggiunte le collaborazioni con altri drammaturghi – e comprende drammi ispirati alla storia nazionale spagnola, commedie di cappa e spada, commedie agiografiche, *autos sacramentales*. Nel 1624 pubblica una raccolta di novelle, *Los sucesos y prodigios de amor, en ocho novelas ejemplares* (Madrid, Juan González), in alcuna delle quali è evidente l'influenza dei racconti “bizantini”.

²⁰ *Segundo tomo de las comedias del doctor Juan Perez de Montalvan*, En Madrid, en la Impr. del Reyno, a costa de Alonso Perez de Montalvan, Librero de su Magestad, y padre del autor, 1638. Qualche anno prima era uscito il *Primero tomo de las Comedias del doctor Juan Perez de Montalvan*, En Madrid, en la Imprenta del Reyno, a costa de Alonso Perez de Montalvan, 1635. Per il testo della commedia, ci rifacciamo alla recente edizione: *Obras de Juan Pérez de Montalbán*, C. Demattè (a cura di), segundo tomo de comedias, vol. 2.2, Kassel, Reichenberger, 2020: *Teágenes y Clariquea*, C. Demattè (a cura di), pp. 297-426.

²¹ A distanza di un paio di decenni, anche Pedro Calderón de la Barca scrisse una commedia basata sul romanzo di Eliodoro, intitolata *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Caricles*, che non condivide molto con il testo di Pérez de Montalbán, se non la fonte e una certa propensione

Del testo non si sono pervenuti manoscritti autografi né testimonianze sulle circostanze della sua composizione, ma considerando la prassi dell'epoca di produzione e circolazione dei testi drammatici, è immaginabile che la *pièce* sia stata scritta e messa in scena alcuni anni prima²². In effetti, è rimasta traccia di una sua rappresentazione presso il Palazzo reale di Madrid, nel 1633, da parte della compagnia di Antonio De Prado, uno dei più importanti capocomici dell'epoca²³, il che, oltre a costituire un importante ancoraggio cronologico, è coerente con il carattere *palaciego* di alta spettacolarità che, come si vedrà, caratterizza la commedia²⁴. Il testo dovette avere una ricezione abbastanza ampia, testimoniata non solo dalla riedizione della *Segunda parte* in cui è contenuta la *princeps*²⁵, ma anche da almeno 14 edizioni *sueeltas*, di cui due del secolo XVII e le successive del XVIII²⁶.

Pur considerando l'ampia esperienza dei drammaturghi del Siglo de Oro nella *refundición* di narrazioni storiche o finzionali di grande estensione, reallizzate con disinvolta trasgressione delle regole neo-aristoteliche, è evidente che Pérez de Montalbán nell'adattare allo standard della *comedia nueva* il lungo e complesso romanzo di Eliodoro è costretto a scelte drastiche. Molti elementi del testo originale vengono omessi o alterati dal drammaturgo

per una spettacolarità cortigiana. Per testo, si veda *Los hijos de la fortuna*, in Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, III, Don W. Cruickshank (ed.), Madrid, 2007. Si è scelto di non trattare in questa occasione dell'opera di Calderón perché, pur recuperando dal testo di Eliodoro una certa dimensione greca ed egiziana, non riserva particolare attenzione allo spazio mediterraneo.

²² Jack H. Parker, in un suo studio, la riconduceva per stile e struttura metrica al periodo 1634-35. Si veda *The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán*, in «Publications of the Modern Language Association of America», 67, 1952, pp. 186-210.

²³ Sull'attività dell'autor de comedias Antonio García De Prado, che rappresentò in varie occasioni anche presso il Palazzo reale di Madrid, si veda A. García-Reidy, *El ingenioso hidalgo Antonio García de Prado*, in J. Badía Herrera (ed.), *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II): estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, Luz Celestina Souto, Valencia, Universitat de València, 2020, pp. 192-203.

²⁴ La notizia, derivante da un libro di *Cuentas del Secretario de la Cámara*, è compresa nell'articolo di N. D. Shergold, J. E. Varey, *Some palace performances of seventeenth-century plays*, in «Bulletin of Spanish Studies», XL, 1963, pp. 212-244 (la menzione è a p. 238). L'indicazione viene ripresa da Maria Grazia Profeti, in *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1982, p. 73, ma stranamente non nella recente edizione critica del testo.

²⁵ La riedizione, basata sulla *princeps* è data dal volume: *Segundo tomo de las comedias*, Valencia, por Claudio Macé, a costa de Juan Sonzoni, 1652.

²⁶ A partire dalle *sueeltas* del Settecento, la commedia di Pérez de Montalbán inizia a essere intitolata *Los hijos de la fortuna*, riprendendo il titolo della *pièce* di Calderón, favorendo quindi a scopo commerciale il richiamo all'opera di un drammaturgo più autorevole.

spagnolo, a beneficio di quei pochi nuclei episodici che si prestano a essere trasformati in situazioni drammatiche.

In questo processo di adattamento non pochi personaggi del testo originale scompaiono, mentre ne vengono introdotti altri totalmente nuovi, talvolta in ossequio ai *caratteri* tipici del teatro spagnolo dell'epoca, come ad esempio il ruolo del *gracioso* (servo arguto del protagonista nobile, in questo caso Frisón) o la *criada* (domestica che accompagna la protagonista, nella commedia, Marfisa).

Come si è visto la stessa protagonista, già dal titolo, cambia leggermente il proprio nome da Cariclea a favore di una variante più familiare all'orecchio spagnolo, che è quella di *Clariquea*, che probabilmente vorrebbe anche alludere al carattere *claro*, limpido e puro, del personaggio. Poco importa che il nome nell'originale derivasse da quello del padre adottivo greco, Càricle, personaggio che infatti scompare nell'adattamento di Montalbán.

Di fronte a queste radicali trasformazioni c'è piuttosto da chiedersi cosa resti, nella commedia di Montalbán, della periipezia dei due innamorati del romanzo antico, dell'attraversamento iniziatico che porta i protagonisti dal Mediterraneo al cuore dell'Etiopia. Se Eliodoro presenta scenari che sono modellati su un'ampia stratificazione di letture (che vanno dai poemi omerici ai testi enciclopedici più recenti, passando per citazioni più o meno letterali della grande drammaturgia greca), Pérez de Montalbán, in accordo con la poetica drammatica dei suoi tempi, introduce ambienti e situazioni maggiormente in sintonia con l'orizzonte di attesa del suo probabile pubblico di spettatori e di lettori di inizio Seicento.

Anche se esula dall'attuale studio una ricognizione puntuale di tutti gli elementi in cui il drammaturgo spagnolo si discosta dalla sua fonte²⁷, possiamo già anticipare, in rapporto al tema che abbiamo scelto, che Pérez de Montalbán trasforma l'ambientazione di Eliodoro, libresco ma sostanzialmente verosimile, in uno sfondo impreciso e talvolta incoerente in cui far muovere i personaggi, da una parte condensando e omettendo drasticamente alcuni nuclei episodici del romanzo, e dall'altro introducendo luoghi e situazioni di origine del tutto diversa.

Nelle tre *Jornadas* in cui è scandita la commedia, Montalbán riconduce la lunga periipezia dei due giovani, che in Eliodoro parte da Delfi per arrivare alla capitale etiopica, a tre tappe fondamentali, la prima a Menfi d'Egitto, la seconda su una costa mediterranea definita – come si vedrà – in modo

²⁷ Affronta questa problematica, alla luce anche delle poetiche dell'epoca, il contributo di A. Valbuena Briones, *La undécima epístola de López Pinciano y la libertad creadora de Pérez de Montalbán*, in «RILCE: Revista de filología hispánica», V, 2, 1989, pp. 333-343.

impreciso, e infine in una città contesa tra l'Egitto e il Regno di Etiopia, identificabile probabilmente con Assuan. Un ulteriore elemento di dinamicità viene introdotto, attraverso le narrazioni retrospettive delle avventure nel Mediterraneo di Teágenes e Clariquea che si verificano tra l'azione del primo e del secondo atto e poi tra il secondo e il terzo.

La scena della commedia si apre a Menfi, in Egitto, dove è re Eumenes²⁸, in una situazione drammatica che è assente nel testo di partenza, ma invece abbastanza frequente nella drammaturgia del Siglo de Oro, che è quella della scelta matrimoniale attraverso una prova pubblica²⁹. Neusicle, anziano sacerdote, racconta che quindici anni prima aveva adottato Clariquea, dopo averla trovata in mare ancora bambina, avendola poi allevata come una sacerdotessa:

NEUSICLES Tres lustros hace la primera luna
que hallé en el mar a Clariquea un día,
siendo sus aguas su primera cuna
y aquestos brazos su postrera guía,
pues sin saber su patria, ni fortuna,
por diosa la adoré sin culpa mía,
que una mujer perfetamente hermosa,
tiene lo más andado para diosa.
Trújela a Egipto, encomendela a una ama,
creció, llévela al templo, dila al culto
y ya por profetisa o ya por dama,
fiestas Egipto consagró a su bulto:
dilatase por todos esta fama,
llegó su nombre al clima más inculto
y estáticos mirándola quedasteis³⁰.

L'anziano, di fronte alla scarsa propensione della fanciulla a scegliere un marito, ha interrogato l'oracolo, il quale ha profetizzato che «Un príncipe del orbe, el más valiente, / hoy ha de ver aquesta ninfa hermosa» (vv. 37-38).

²⁸ In effetti, al di là della generica ambientazione egiziana dichiarata dalle didascalie, il testo dà la precisa localizzazione solo alla fine del I atto: «que de Menfis nos salgamos / a mudar constelación» (vv. 384-5).

²⁹ In questa prima scena, Pérez de Montalbán trasferisce e trasforma nell'ambientazione già egiziana l'ampio episodio dell'incontro dei protagonisti che in Eliodoro si svolge a Delfi, dove le prove avvengono nel contesto di un rituale religioso, che è quello dei misteri di Apollo, e l'innamoramento dei giovani avviene in modo apparentemente casuale, ma propiziato dal destino dei protagonisti.

³⁰ P. de Montalbán, *Teágenes y Clariquea*, cit., p. 325.

Egli ha dunque deciso di sottoporre a una prova i pretendenti alla mano della figlia. Partecipano alla contesa Anaximandro, re dei Persiani, Tíamis, re dei Besani, Nemón, principe della Cina, e Teágenes, il quale è l'unico a non poter vantare una discendenza illustre³¹. La prima didascalia della commedia recita:

Entran en diversos trajes Anaximandro, Rey de los Persas, Tíamis, rey de los Besanos, Nemón, Príncipe de la China, Teágenes de Tesalia.

I *diversos trajes* dei monarchi e dei principi introducono già, agli occhi dello spettatore, una serie di elementi esotici, estesi addirittura non solo al Mediterraneo e al Medio Oriente, ma anche a un'area del tutto estranea all'orizzonte di Eliodoro come quella della Cina. Va detto che tutti questi personaggi, tranne quello di Teagene, sono di invenzione di Pérez de Montáiban³². Quello che viene soppresso, sorprendentemente, è il retroterra greco della vicenda, che in Eliodoro è estesamente sviluppato, e che verrà recuperato con un racconto retrospettivo, in maniera molto parziale, solo alla fine della commedia.

Fin dalla prima scena, in cui i pretendenti alla mano di Clariquea minacciano di mettere mano alle armi, Montalbán porta lo spettatore in un vago ambiente antico ed esotizzante, in bilico tra classicità e mondo egiziano, del quale ne enfatizza alcuni elementi cerimoniali e scenografici. Nel contesto dei giochi organizzati per la contesa nuziale – più evocati dalla descrizione che ne danno i personaggi che rappresentati – avviene sia l'innamoramento tra i giovani che il sorgere di un'animosità dei contendenti verso Teagene, che porterà i due protagonisti a fuggire da Menfi alla fine del primo atto.

L'esito della contesa viene annunciato in un contesto esplicitato da un'ampia didascalia, che dà conto dei vari elementi spettacolari che dovevano caratterizzare la rappresentazione:

Suena música; vuélvese todo el teatro. Parece un templo y en unas gradas, en dos nichos, la infanta Sinforosa con una guirnalda de flores en las manos, y Clariquea,

³¹ Va detto che, anche se nella commedia Teagene non rivela il suo status fino allo scioglimento della vicenda, nell'elenco dei personaggi viene denominato «príncipe de Tesalia». Si è visto, tuttavia, che le circostanze di pubblicazione fanno pensare che il drammaturgo non avesse avuto la possibilità di controllare la stampa del testo, il che spiega anche l'assenza dall'elenco dei personaggi dei Re di Etiopia che appaiono nel Terzo atto.

³² Per il nome di Tíamis, Montalbán riprende quello di un personaggio di Eliodoro, che però è soltanto una figura secondaria, il quale non è affatto un re ma semplicemente uno dei figli del sacerdote Calàsiri. Anche per Nemón il drammaturgo fa riecheggiare il nome del personaggio di Cnemon, che tuttavia in Eliodoro è un giovane ateniese prigioniero dei briganti egiziani.

sacerdotisa de la diosa Isis, con una hacha blanca encendida, entrambas cubiertos los rostros con unos volantes, y en medio de las gradas, Tisbe, ninfa del Templo, y dize en acabando la música (p. 329).

Fin dalle prime scene, dunque, alcuni elementi, come la presenza della musica, dei costumi esotici e di alcuni elementi scenografici (la ghirlanda di fiori, la fiaccola accesa, ecc.), mostrano l'intenzione di risolvere in senso spettacolare le suggestioni tratte dal testo classico. L'indicazione scenotecnica – «vuélvese todo el teatro» – che sembrerebbe indicare una rotazione repentina della scenografia, conferma il carattere “di palazzo” del progetto drammatico, che prevede ampi mezzi rappresentativi e simmetricamente un pubblico colto e disponibile a fruire delle lunghe tirate narrative dei personaggi (elementi, entrambi, abbastanza lontani dalla spettacolarità dei teatri commerciali).

A bilanciare questi elementi cortigiani e presuntamente classicheggianti, va detto che il drammaturgo è attento a rappresentare il processo di innamoramento dei due protagonisti, con il corollario della rivalità in amore (per Clariquea, da parte del Re e dei principi, e per Teágenes, da parte della principessa Sinforosa) e il contrappunto comico dell'amoreggiamento dei *graciosos*, in totale accordo ai meccanismi della contemporanea *comedia de enredo*, con tanto di messaggi scambiati attraverso i servitori e dialoghi ascoltati da un nascondiglio.

Il primo tempo si chiude con l'annuncio di una fuga in mare “verso l'Anatolia” dei due amanti³³, che intendono sottrarsi ai pericoli della corte egiziana, mentre il secondo tempo si apre con una scena truculenta, che riprende il famosissimo incipit del romanzo di Eliodoro. Si tratta della visione di una strage appena avvenuta, dalla quale si sono salvati solo pochi personaggi, che sono appunto i nostri protagonisti, così come indica la corrispondente didascalia:

Descúbrense en lo bajo algunos cuerpos muertos, mesas derribadas y en medio Teágenes herido en el regazo de Clariquea y Marfisa (p. 361).

Se nelle *Etiopiche* la narrazione retrospettiva, scandita in varie fasi, doveva progressivamente ricostruire per il lettore tutta la vicenda che prende le mosse dall'incontro a Delfi tra Teagene e Cariclea (intrecciandola peraltro con il racconto delle storie di altri personaggi), nella commedia spagnola –

³³ «Por huir las amenazas / de tanta envidia enojosa, / en una nave merchanta, / Que pasaba a la Natolia, nos embarcamos» (P. de Montalbán, *op. cit.*, p. 366).

avendo spostato la scena della strage al secondo atto – basta dar conto degli eventi accaduti tra la fuga da Menfi e l'approdo a quelle rive.

I due innamorati, dopo essere scappati in nave dall'Egitto, sono stati assaltati e catturati dai pirati, i quali sono approdati a quelle terre, dove hanno cominciato a litigare per il bottino, contendendosi soprattutto la bellissima Clariquea, e finendo per uccidersi a vicenda. Tutto ciò i giovani fuggitivi lo raccontano a Tíamis, re dei Besanos³⁴ e, come si è visto, uno dei contendenti alla mano di Clariquea, il quale è a sua volta scappato da Menfi per sottrarsi all'ira del re Eumenes e di sua sorella Sinforosa (che Tíamis si è rifiutato di sposare).

In Eliodoro questo episodio, che, come si è visto, apre il libro, ha una precisa collocazione alla foce del Nilo, ed appare coerente con l'itinerario che porterà i due giovani protagonisti ad addentrarsi nel continente africano, per giungere alla meta finale della capitale etiope. Pérez de Montalbán dà invece una localizzazione imprecisa, poiché Eumenes dichiara di stare viaggiando verso Costantinopoli ma di essersi dovuto fermare a Nicosia³⁵, il che farebbe pensare che l'episodio della battaglia dei pirati e la conseguente cattura dei giovani innamorati si fosse svolta lì. Tuttavia, sia la battaglia tra Tíamis e Eumenes (che permette ai giovani di scappare nuovamente), sia lo sviluppo contenuto nel terzo atto, che culminerà nello scioglimento presso la capitale del regno di Etiopia, sembrerebbero rimandare di nuovo alle coste dell'Egitto.

La battaglia tra gli uomini di Tíamis e l'esercito di Eumenes, che vede vittorioso quest'ultimo, permette ai giovani innamorati di scappare nuovamente in mare. Qui Pérez de Montalbán, nel presentare nuove peripezie mediterranee dei protagonisti, duplica un meccanismo che in Eliodoro è presente una sola volta, introducendo – sempre attraverso racconti retrospettivi – due episodi del tutto estranei al testo di partenza.

³⁴ Con l'immaginario regno dei Besanos, il drammaturgo spagnolo trasforma ciò che il testo greco denomina *Bukoloi*, ossia semplicemente pastori di bovini. Anche nelle due traduzioni spagnole il territorio viene chiamato como *Bucolia*, per cui non è facile stabilire se la trasformazione in *Besanos* sia un'invenzione di Pérez de Montalbán o semplicemente il frutto di una corruzione testuale, favorita eventualmente dal fatto che l'autore, come si è visto, non aveva potuto seguire la stampa del testo.

³⁵ [Tíamis] «Yo, entonces, viendo el suceso / y viendo que si me topa / Eumenes no era muy fácil / volver a Constantinopla, / robando del templo a Tisbe, por quien Termutis solloza / y para lograr su amor / se valió de mi persona, / dejé a Menfis, pero apenas / llego a pisar la Nicosia, / de mi reino la primera / ciudad y más populosa, / cuando supe que juntando / Eumenes y Sinforosa / la más gente que pudieron / de Egipto y de Babilonia, / mis campos talando vienen / cuyas cajas, cuyas trompas / están ya de aquí tan cerca / que con las nuestras se rozan» (pp. 373-4).

Nel primo episodio di questa rinnovata navigazione mediterranea i giovani, dopo essersi imbarcati alla ventura, approdano in una misteriosa isola, dove faranno un sorprendente incontro³⁶. L'isola è infatti popolata da giganti selvaggi, che il testo definisce «lotofagi», i quali fanno prigionieri i membri dell'equipaggio e cominciano crudelmente a cibarsene. È evidente che Pérez de Montalbán ha voluto introdurre nel suo immaginario Mediterraneo un'avventura ricalcata su reminiscenze omeriche, in cui si mescolano gli incontri di Ulisse con i Lestrigoni e con il ciclope Polifemo, tra l'altro esplicitamente evocato nella commedia³⁷. Il gruppo di prigionieri riesce a fuggire grazie all'intraprendenza di Teágenes che, a imitazione dell'eroe omerico, approfitta del sonno dei barbari giganti per liberarsi dai legami e condurre l'intero gruppo dei superstiti a riprendere la navigazione.

Nell'introdurre questa avventura al drammaturgo, oltre a fare appello alla suggestione omerica del testo, intende probabilmente conferire a Teágenes, che finora non ha dato grande prova del suo valore, un ruolo attivo ed eroico³⁸.

La seconda avventura, sempre narrata in *flashback*, è ancora più sorprendente, in quanto trasgredisce in modo clamoroso qualsiasi norma di verosimiglianza. Dopo alcuni giorni di navigazione, si presuppone sempre

³⁶ Si veda il passaggio dove ricostruisce l'inizio della seconda navigazione: «nos embarcamos, sin llevar camino / fijo en nuestro destino / ni saber a qué puerto / nos conducía aquel bajel incierto, / que quien huye temiendo su ruina / solo camina a huir cuando camina. / Y al cabo ya de un mes, como una tarde / nuestra vista cobarde / descubriese una isleta» (pp. 399-400).

³⁷ Vale la pena di citare con una certa estensione il passaggio in cui uno dei giganti, emulo del figlio di Nettuno, dà vita a una scena truculenta di cannibalismo ricalcata su quella omerica: «Y en sentándose todos, entró uno, / émulo del gran hijo de Neptuno, / y a los presos llegándose furioso, / o por más infeliz o más hermoso, / echó la mano a un joven y a un peñasco, / apretándole el puño con el casco / en su dureza, impresos / con los cabellos le dejó los sesos; / y arrebatando al cuerpo en un instante, / sirviéndole los dedos de trinchante, / le dividió las piernas y los brazos / arrojando los trozos a pedazos / sobre la vil y lotófaga mesa / para que asiese cada cual su presa / por señas, sí que tan caliente estaba» (p. 402).

³⁸ Uno dei luoghi comuni nel dibattito sulla *Storia Etiopica*, ripreso da teorici e scrittori, era stato quello della scarsa eroicità di Teagene, del quale ad esempio Amyot nel suo prologo (ripreso poi dal primo traduttore spagnolo) aveva detto dell'autore, a proposito del protagonista: «il ne faict executer nulz memorables exploits d'armes»; ho consultato il testo digitalizzato reperibile all'indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87252641/f7.item>. Sulla stessa linea sembra collocarsi in seguito anche López Pinciano, nel suo trattato *Philosophía Antigua Poética* (Madrid, 1596), quando afferma a proposito della *Storia Etiopica*: «si se atiende a la perfección épica, no me parece que tiene la grandeza necesaria [...] porque las principales personas son menos en su acción, y las comunes son más» (A. López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, J. Rico Verdú (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, p. 492).

nel Mediterraneo, la nave in cui viaggiano i giovani protagonisti si trova a fronteggiare un freddo estremo, giungendo perfino ad essere bloccata tra i ghiacci³⁹, tanto da essere costretti a proseguire a piedi⁴⁰, per giungere fino alle coste dove si sta svolgendo la prima scena, che tutto indica essere la costa dell'Egitto o una zona comunque limitrofa. Lo spettatore e il lettore dell'epoca, più che notare l'incredibilità di una avventura mediterranea tra i ghiacci, riconoscevano agevolmente nel passaggio un tentativo dell'autore di rendere omaggio a un episodio di quello che era all'epoca il romanzo bizantino di maggiore successo, cioè proprio *Los trabajos de Persilas y Sigismunda* di Miguel de Cervantes. Con l'enorme differenza che la peripezia sul mare gelato dei protagonisti contenuta nel *Libro segundo* (Capítulo 16) del *Persiles* è ambientata, in accordo a una verosimiglianza sostanzialmente credibile, nella penisola scandinava e non in mari prospicienti l'Africa del Nord.

A dispetto dell'oltre un mese trascorso, occupato dalla seconda navigazione mediterranea dei due giovani, la situazione drammatica del terzo atto sembra essere rimasta quella del precedente: Eumenes è riuscito a prevalere su Tíamis ed è inoltre di nuovo in possesso di Teágenes e Clariquea, come indica lo stesso giovane eroe:

encontré con los tuyos de repente:
viéronme, conocieronme, llegaron,
conmigo se abrazaron,
a mi esposa prendieron
y desta suerte a todos nos trujeron
hasta esta gran ciudad, de Chipre copia
que al reino has usurpado de Etiopia⁴¹.

Come si è visto, è infatti dai successivi racconti dei tre che gli spettatori apprendono cosa è avvenuto tra il secondo e il terzo atto. Nel frattempo, però, è intervenuto un nuovo elemento. Hidaspes, re dell'Etiopia, ha mosso guerra all'Egitto per questa città contesa dove evidentemente si trovano, che nella

³⁹ «Es, pues, el caso que este mar undoso / se suele helar, por ser tan riguroso / el frío, que sus piélagos condensa, [...] Bien estuvimos más de veinte auroras, / esperando por horas / que Apolo desleyera / la superficie de la blanda cera / que fue zurciendo el hiel» (p. 404).

⁴⁰ Si noti come Teágenes racconta questa seconda avventura: «el mar dejamos todos, y mi esposa / me fue siguiendo, como al sol la rosa, [...] / Así anduvimos más de cuatro días, / hasta que ayer por diligencias mías / esta hermosa provincia discurrimos, / donde salimos y a los dioses dimos / gracias de habernos hasta allí librado» (p. 405). È abbastanza significativo che non venga chiarito quale sia la «hermosa provincia» a cui sono arrivati.

⁴¹ P. de Montalbán, *op. cit.*, p. 405.

commedia non viene nominata, ma che evidentemente richiama quella di Siene⁴² (posteriormente denominata Assuan) chiaramente individuata nel testo di Eliodoro.

Grazie alla trama di innamoramenti paralleli che il drammaturgo ha creato – Eumenes per Clariquea e la sorella Sinforosa per Teágenes – può mettere in atto un altrettanto parallelo meccanismo di fuga: ciascuno dei fratelli regali, all'insaputa l'uno dell'altro, fa fuggire, per allontanarlo dalla corte, il rivale in amore (ovviamente, il re fa scappare il giovane eroe e la *infanta* la virtuosa eroina). Il che permette ai giovani di ricongiungersi fortunatamente, in una rinnovata peregrinazione, nella quale vengono raggiunti anche da Neusicles e dai due servi. È su indicazione dell'anziano sacerdote che il gruppo si reca presso un vicino tempio di Apollo, per interrogare gli dèi sull'identità dei giovani innamorati:

NEUSICLES hay allí un templo de Apolo
y os importa consultalle
compasivos y devotos,
porque si yo no me engaño
y no miente mi alborozo,
en esta ocasión los dioses,
según lo que dellos oigo,
cuando de vuestras desdichas
con lágrimas les informo,
han de deciros quién sois:
llegad y veréis el modo⁴³.

È il *gracioso*, Frisón, a notare che si sta approssimando un esercito di etiopi, disposti a fare prigionieri e a sacrificare gli stranieri in cui si imbatterà:

¿Cómo? Hidaspes, de Etiopia
monarca el más poderoso,
con ciento y veinte mil negros
que parecen un arroyo
de carbón, un mar de tinta
y un piélago de abalorio
despeñado de las nubes

⁴² Denominata anticamente Swenett – Siene per le fonti greche e quindi anche in Eliodoro –, e in seguito Aswan (Assuan, in italiano), è stata tradizionalmente la città di frontiera meridionale tra antico Egitto ed Etiopia.

⁴³ P. de Montalbán, *op. cit.*, pp. 414-15.

para anochecer el soto,
viene a la ciudad marchando
al son de adufes sonoros;
y es en ellos uso antiguo,
cuando llegan vitoriosos,
que los cautivos primero
que encuentran en el contorno
a sus dioses sacrifiquen⁴⁴.

È sempre Frisón, quando ormai l'esercito è arrivato, che esclama «Buenos avemos quedado / entre Negros Monicongos», assimilando le truppe etiopi agli abitanti dell'Africa occidentale, che probabilmente erano più familiari al pubblico spagnolo dell'epoca⁴⁵.

Se questa *negritudine* è stata finora solo evocata verbalmente, essa è destinata a manifestarsi anche visivamente nella scena finale della commedia, come dichiara chiaramente una delle ultime didascalie:

*Suenan varios instrumentos de música y salen por un palenque toda la compañía, bizarramente aderezada de negros y después Neusicles, Tíamis, Eumenes, la infanta Sinforosa, Frisón, Marfisa, Teágenes y Clariquea, tendidos los cabellos, y detrás de todos Celasiris, negro, Hidaspes, rey, y Persina, reina negra, y en llegando al tablado se tira una cortina y en un templo aparece un retrato de Apolo*⁴⁶.

Teágenes e Clariquea sono stati catturati dall'esercito etiope e portati alla presenza dei re africani: «yo, Hidaspes, rey de la abrasada zona» (riprendendo etimologicamente l'*ethiope* greco) e la regina Persina.

C'è da chiedersi, di fronte a una precisa indicazione scenica di una compagnia «aderezada de negros» e di re e nobili dichiaratamente africani, come fosse la realizzazione spettacolare. Anche se non è escluso che fosse presente qualche attore di colore nelle compagnie del tempo, è molto più probabile che almeno nella maggior parte dei personaggi si realizzasse una *negritudine en travesti*, che in questo caso doveva essere almeno spettacolarmente verosimile, visto che si tratta di personaggi “gravi” e non comici.

In accordo con il finale del romanzo di Eliodoro, lo scioglimento della vicenda si sviluppa dinanzi alla corte del regno di Etiopia, con la minaccia di sacrificare i due giovani prigionieri, che si risolve attraverso il riconosci-

⁴⁴ *Ibid.*, p. 414.

⁴⁵ Si vedano i vv. 2705-6, p. 415.

⁴⁶ P. de Montalbán, *op. cit.*, pp. 417-8.

mento di Cariclea come figlia perduta della regina Persina. Nella *comedia*, però, l'agnizione (che in Eliodoro ha una lunga e articolata progressione, fatta di successive prove) diventa doppia. Forte del responso dell'oracolo, la giovane eroina può anzitutto rivelare che Teágenes è il figlio perduto di un re della Grecia, allontanato in fasce dalla sua patria per il volere malevolo di una matrigna:

Este que ves, Hidaspes generoso,
hijo es de Orontes, de la Grecia dueño,
cuya madre en su parto lastimoso
víctima fue para el eterno sueño⁴⁷.

Nell'inventare questo retroterra mitico-fiabesco per Teágenes, Pérez de Montalbán da una parte mira a dare uno spessore eroico al suo protagonista, come si è già visto fare nell'episodio dei giganti antropofagi, e dall'altra a recuperare, almeno in parte, quella dimensione greca tanto presente nei primi capitoli della *Storia Etiopica*.

Al lungo discorso finale di Clariquea (vv. 2790-2894) è affidata anche l'agnizione della stessa eroina, che evidentemente è anch'essa frutto del responso dell'oracolo di Apollo:

Yo soy, ¡oh gran monarca de Etiopia!...
—la lengua, ¡ay trisel!, aún no se determina,
mas ya es en mí la cobardía impropia—,
... hija soy tuya y de la gran Persina⁴⁸.

Il racconto è sostanzialmente fedele alla dinamica dei fatti proposta dal romanzo di Eliodoro: la regina Persina, notando il colore bianco della neonata e temendo che potesse essere interpretato come il segno di un adulterio, aveva fatto segretamente allontanare la figlia; il colore della bimba, nondimeno, può essere spiegato mediante l'impressione di un quadro raffigurante Andromeda e Perseo, che la regina stava guardando durante il concepimento. La differenza tra la fonte narrativa e la realizzazione drammatica è però enorme: mentre in Eliodoro la scoperta della verità è progressiva, propiziata da testimonianze scritte (un messaggio in lingua etiopica che la regina inserisce nel corredo della neonata abbandonata), indizi (i gioielli che accompagnano la bambina), segni corporei (un neo nero sul candido busto),

⁴⁷ *Ibid.*, p. 419.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 420.

testimonianze dei personaggi “aiutanti” e infine della stessa regina, in Pérez de Montalbán la rivelazione – appena supportata dal responso dell’oracolo – appare abbastanza brusca, con un lieto fine probabilmente efficace scenicamente ma comunque frettoloso.

È quasi inevitabile, considerato il diverso contesto culturale e la differente dimensione letteraria, che a Pérez de Montalbán sfugga completamente il “corto circuito” che Eliodoro instaura tra la vicenda di Cariclea e il mito fondativo di Andromeda e Perseo, proiettato fin dai tempi antichi sulla cultura etiope. Al drammaturgo spagnolo, forte del prestigio che il romanzo antico ha acquistato nei suoi tempi, ciò che interessa è riversare nello stampo di una spettacolarità cortigiana, contaminata peraltro con gli stilemi di un teatro più popolare (come si è visto per gli aspetti maggiormente comici del testo), una storia dai motivi intrinsecamente suggestivi e avventurosi. Non a caso, Maria Grazia Profeti, in una delle prime riconsiderazioni critiche complessive della drammaturgia di Pérez de Montalbán, scriveva acutamente a proposito di *Teágenes y Clariquea* che «il libretto da opera con i suoi quartetti, i duetti, o i lirici ‘larghi’ non è lontano»⁴⁹.

In conclusione, possiamo ancora chiederci quanto le avventure “bizantine” di *Teágenes e Clariquea* possano avere contribuito, negli spettatori e nei lettori dell’epoca, a qualche conoscenza del mondo mediterraneo antico e a degli ulteriori territori, ancora più sconosciuti, dell’Africa interna. Opportunamente, la recente editrice del testo, Claudia Demattè, ha commentato che «en la comedia de Montalbán las referencias geográficas sin duda alguna pasan a un segundo plano»⁵⁰. Il che è verissimo se ci riferiamo a una geografia reale.

Nella mappa fantastica di Pérez de Montalbán, tuttavia, la componente *straniante* dei luoghi che seleziona, anche a costo di distaccarsi dalla fonte classica, per far muovere i suoi personaggi, ha un ruolo strutturale e non prescindibile. Senza il carattere mediterraneo, oltre che latamente africano, degli ambienti e delle situazioni dei suoi personaggi, *Teágenes y Clariquea* perderebbe infatti anche quell’efficacia scenica che gli spettatori e i lettori dell’epoca seppero riconoscerle.

⁴⁹ Cfr. M. G. Profeti, *Montalbán, un commediografo dell’età di Lope*, Pisa, Università di Pisa, 1970, p. 61. E ancora, la Profeti opportunamente rileva come tutta l’articolazione della vicenda tenda a esaurirsi in una spettacolarità ricercata ed efficace, ma sostanzialmente superficiale: «In questo clima da favola melico-pastorale ogni sollecitazione tragica viene a cadere a favore di una puntigliosa ricerca di eleganza, nell’intento di strappare l’applauso a scena aperta» (p. 62).

⁵⁰ C. Demattè, *op cit.*, p. 308.

