

Lo specchio ora accresce il valore alle cose, ora lo nega.[...]
Sono ore che avanzi e non ti è chiaro se sei già in mezzo alla città o ancora fuori.

Italo Calvino, *Le città e gli occhi*. 1. (III); *Le città continue*. 5. (IX).

ALBERTO SANA

LOS HIJOS DE LA FORTUNA DI CALDERÓN DE LA BARCA

0. INTRODUZIONE

0.1. Congetture sulla datazione della commedia

La conoscenza di Eliodoro in Spagna a partire dalla seconda metà del Cinquecento fu assicurata da due traduzioni del romanzo: la prima, anonima, vide la luce nel 1554, e la seconda, a cura di Fernando de Mena, fu stampata ad Alcalá de Henares nel 1587. Ammirato da Lope de Vega Carpio (che lo qualificò come "griego poeta divino") e imitato dal Cervantes, Eliodoro fu oggetto di due riduzioni teatrali, da parte di un seguace di Lope, Juan Pérez de Montalbán (prima del 1638), e finalmente da parte di Pedro Calderón de la Barca.¹

Il dramma di Calderón appartiene al genere della commedia e il titolo per esteso è *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea*, identico a quello della commedia del Montalbán. La *pièce* calderoniana fu stampata per la prima volta nella terza (Madrid, D. García Marrás, 1664) delle cinque raccolte delle *Comedias* pubblicate vivente l'autore.² Il *terminus ante quem* l'opera è stata composta risulta dunque essere quello del 1664; tuttavia, come per molti drammi di Calderón, sono state fatte congetture e proposte datazioni più precise.

Già J.E. Hartzzenbusch - il calderonista dell'età romantica che, tra il 1848 e il 1850, procurò un'importante edizione moderna dei drammi dello spagnolo - iscriveva *Los hijos...* in un nutrito gruppo di commedie composte sicuramente non dopo il 1651. La giustificazione addotta dallo studioso era la seguente: dopo questa data, Calderón non compose altri drammi di argomento profano, ad eccezione di quelli (mitologici) che costituivano *fiestas reales* (le rappresentazioni teatrali per il re e per la corte che solitamente si svolgevano nel palazzo del Buen Retiro); le commedie elencate, tra cui *Los hijos...*, non furono *fiestas reales*, e dunque risalgono a un periodo anteriore al 1651.³

¹ Si veda P. Calderón de la Barca, *Obras completas*, a cura di A. Valbuena Prat e A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, vol. II, p. 1223.

² Le commedie comprese nella *Tercera Parte* sono, nell'ordine, le seguenti dodici: *En esta vida todo es verdad y todo es mentira; El maestro de danzar; Mañanas de abril y mayo; Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea; Afectos de odio y amor; La hija del aire, primera parte; La hija del aire, segunda parte; Ni amor se libra de amor; El laurel de Apolo; La púrpura de la rosa; La fiera, el rayo y la piedra; También hay duelo en las damas*. Le altre quattro parti furono stampate nel 1636, 1637, 1672 e 1677. *Los hijos...* è compresa anche nella *Tercera Parte* delle commedie (alle pp. 305-372), stampata, dopo la morte dell'autore, dall'amico Vera Tassis (Madrid, F. Sanz, 1687); ma esistono anche alcune *sueñas* settecentesche (cfr. K. e R. Reichemberger, *Bibliographisches Handbuch der Calderón – Manual Bibliográfico Calderoniano*, Kassel, Thiele e Schwarz, 1979-81, vol. I, pp. 303-304).

³ Si veda P. Calderón de la Barca, *Comedias*, a cura di J.E. Hartzzenbusch, Madrid, Atlas, 1945, vol. IV, pp. 676b e 683b (è una ristampa dell'originale del 1848-50, uscito in quattro volumi nella *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Rivadeneyra, e ripubblicato più volte nel secolo scorso). Le altre commedie che fanno parte dell'elenco dell'Hartzzenbusch sono nell'ordine: *Amar después de la muerte; Amigo, amante y leal; La aurora en Copacabana; Los cabellos de Absalon; Las cadenas del demonio; La cisma de Ingalaterra; El conde Lucanor; ¿Cuál es mayor perfección?; De una causa dos efectos; Los dos amantes del cielo; El encanto sin encanto; Fuego de Dios en el querer bien; El gran príncipe de Fez; Los hijos...; El José de las mujeres; Luis Perez el gallego; La Margarita preciosa; Nadie fie su secreto; La niña de Gomez Arias; El pintor de su deshonra; Primero soy yo; La señora y la criada; La Sibila del Oriente; También hay duelo en las damas; Las tres justicias en una*.

Gli studiosi novecenteschi di Calderón hanno avanzato altre ipotesi: Angel Valbuena Briones riconduce la commedia in questione alla "segunda epoca" della produzione del drammaturgo, e cioè dal 1640 in avanti. H.W. Hilborn, seguito dai fratelli Reichemberger (autori di un monumentale manuale calderoniano: sono stati pubblicati il primo e il terzo volume), considera gli anni tra il 1651 e il 1653 quelli più probabili per la composizione de *Los hijos...*⁴

Gli studiosi non si spingono oltre il periodo compreso tra il 1640 e il 1653. In questo lasso di tempo, un anno particolare nella vita del drammaturgo (anno menzionato da tre dei quattro calderonisti citati a proposito della commedia che qui interessa) è il 1651: Calderón diventa sacerdote. I motivi della scelta sono stati attribuiti al desiderio di pace che sempre l'autore sperò per sé e per gli altri (sono note le sue posteriori simpatie per il molinosismo), desiderio acuitosi nel decennio precedente alla decisione di quell'anno a causa di una serie di lutti e disgrazie familiari e della coscienza della crisi storica dell'impero spagnolo fattasi insostenibile durante il regno di Filippo IV.⁵ Il 1651 sembra rappresentare per Calderón l'apice simbolico degli avvenimenti degli anni precedenti. A causa di quelle che io ritengo non essere casuali coincidenze tra il testo de *Los hijos...* e i fatti della storia dell'autore e della Spagna secentesca - di cui darò conto - condivido l'ipotesi secondo la quale la commedia dovrebbe essere stata scritta attorno al 1651, probabilmente tra il 1651 e il 1652.

Gli avvenimenti salienti della storia iberica tra il 1640 e il 1653 sono assai rilevanti per la mia ipotesi di datazione.

Nel 1640 è ancora al potere il favorito di Filippo IV, il Conte Duca di Olivares, sulla breccia fin dal 1621, ma ormai odiato dai castigliani e dai provinciali per il suo fermo desiderio di riportare la Spagna agli antichi splendori con ogni mezzo necessario. Durante gli anni del suo governo, la Spagna riprende la guerra contro le Province Unite olandesi (1621), intraprende la guerra per il Monferrato (1628) e contro la Francia (1635). Le casse dello stato sono esauste: si riduce gradualmente il torrente d'argento proveniente dalle miniere americane; si coniano monete di rame (*vellón*) di valore sempre minore; il gravame fiscale sulla Castiglia è sempre più insostenibile; i prezzi crollano e si gonfiano improvvisamente; si verifica una serie interminabile di fenomeni inflazionistici seguiti da altrettanto numerose deflazioni; lo stato dichiara più volte bancarotta e si rifiuta di pagare i creditori. Il progetto di governo dell'Olivares per la Spagna è di tipo centralista, prevede cioè la "castiglianizzazione" del paese: un re, una spada, una moneta. Per ottenere ciò, consiglia a Filippo di far visita alle province, segnatamente a quelle aragonesi (Aragona, Catalogna, Valenza) meno condiscendenti nei confronti della monarchia di Madrid; inventa la cosiddetta "Unione delle armi" per il rifornimento di truppe dell'esercito centrale; ritiene indispensabile, per far fronte alle enormi spese, raccogliere ovunque il denaro necessario, segnatamente procedendo a una politica fiscale dura nei confronti delle province, sempre poco propense a versare denaro a Madrid.

⁴ Si vedano Calderón, *Obras completas* cit., *loc. cit.*, Reichemberger, *Bibliographisches Handbuch* cit., vol. I, p. 302, e vol. III, p. 738.

⁵ Si veda C. Morón Arroyo, *Calderón pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menendez Pelayo, 1982, p. 14. Per un quadro sintetico della situazione spagnola sotto Filippo IV si vedano J.H. Elliott, *La penisola iberica dal 1598 al 1648*, in *Cambridge University Press. Storia del mondo moderno. IV. La decadenza della Spagna e la Guerra dei trent'anni (1610-1648/49)*, a cura di J.P. Cooper, Milano, Garzanti, 1971, pp. 508-551, e idem, *La Spagna imperiale 1469-1716*, Bologna, Il Mulino, 1982. Maggiori notizie in A. Cánovas del Castillo, *Estudios del reinado de Felipe IV*, Madrid, Perez Dubrull, 1888-89, 2 voll., e nei seguenti studi di A. Domínguez Ortiz: *La ruina de la aldea castellana*, in "Revista Internacional de Sociología", 24 (1948), pp. 99-124; *La desigualdad contributiva en Castilla durante el siglo XVII*, in "Anuario de Historia del Derecho Español", 31 (1951); *Política y hacienda de Felipe IV*, Madrid, Ediciones de Derecho Financiero, 1960; *The Golden Age of Spain*, Londra, Weidenfeld & Nicholson, 1971; *Historia de España. III. El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid, Alianza Editorial, 1973; (a cura di A.D.O.) *Historia de España. V. El siglo de Oro (siglo XVI). VI. La crisis del siglo XVII*, Barcellona, Planeta, 1988. Rimando inoltre ai relativi luoghi delle classiche enciclopedie di R. Altamira y Crevea, *Historia de España y de la civilización española*, Barcellona, Herederos de I. Gili, 1913 (2a ed., 4 voll.), A. Ballesteros Beretta, *Historia de España y su influencia en la historia universal*, ivi, Salvat, 1943-48, e F. Soldevila, *Historia de España*, ivi, 1952-59.

Proprio nel 1640 la Catalogna si ribella apertamente alle pretese della corona: è la guerra civile. Si sa che anche Calderón combatté nella guerra contro i catalani, tra il 1640 e il 1641.⁶ Di lì a poco insorge anche il Portogallo. Il piano politico dell'Olivares fallisce: egli viene sollevato dagli incarichi di governo nel 1643; lo sostituisce per breve tempo lo stesso sovrano, che nomina ben presto un altro *privado*, don Luis de Haro. La Spagna si trova impegnata militarmente su più fronti: all'interno, contro portoghesi e catalani (questi ultimi ottengono pure, contro la Castiglia, l'appoggio della Francia); all'esterno, contro le Province Unite e contro la Francia. La sconfitta militare di Rocroi del 1643 (di manzoniana memoria) simboleggia il crollo della potenza spagnola. Nel 1647 anche Napoli e la Sicilia si ribellano alla pressione fiscale imposta dalla Castiglia. L'anno successivo, la pace di Münster-Westfalia sancisce il riconoscimento dell'indipendenza dalla Spagna delle Province Unite, mentre la guerra con la Francia continua (fino al 1659). Il 1647 è anche un anno di scarsi raccolti e di una furiosa epidemia; lo stato dichiara ancora una volta bancarotta. Si comincia a sperare di sedare la rivolta catalana solo all'inizio del 1651, quando le truppe del Mazzarino perdono forza: a luglio il marchese di Mortara riesce a unire i suoi ai soldati comandati da Juan José d'Austria, figlio illegittimo (l'unico ufficialmente riconosciuto dal sovrano) di Filippo IV. Barcellona si arrende solo nell'ottobre del 1652, dodici anni dopo l'inizio della ribellione: dopo un lungo assedio, ne prende possesso proprio Juan José. In Portogallo continua la rivolta, che condurrà il paese all'indipendenza.⁷

Il decennio 1640-50, secondo J.H. Elliott, rappresentò il periodo più periglioso per la dinastia di re spagnoli allora rappresentata dal quarto Filippo: ma, in qualche modo, fu evitata la totale frantumazione dello stato.

In quegli anni il sovrano spagnolo ebbe anche notevoli problemi a proposito della successione al trono: nel 1646 era morto a diciassette anni l'erede Baltasar Carlos, che Filippo aveva avuto dalla prima moglie, la regina Elisabetta di Borbone, deceduta due anni prima del figlio. Da quel matrimonio sopravvisse solo una figlia, Maria Teresa, poi (1658) sposa di Luigi XIV di Francia. Filippo si risposò nel 1648 con una sua nipote, la quattordicenne Marianna d'Austria, figlia del fratello del sovrano spagnolo, l'imperatore Ferdinando III. Il primo parto della giovanissima regina cade proprio nel 1651: è una bambina, Margherita Maria Teresa, divenuta famosa per il fatto di essere stata ritratta da Velasquez ne *Las meninas* (ella si unirà in matrimonio con l'imperatore Leopoldo I). Seguirono altri parti, ma i bambini morivano nel giro di pochi mesi; l'atteso erede, Felipe Próspero, nato nel 1657, non visse che quattro anni. Dopo altre morti precoci, nel 1661 finalmente Marianna diede alla luce un maschio che sopravvisse, e divenne poi re con il nome di Carlos II.⁸

I figli legittimi di Filippo, prodotti di secolari matrimoni di consanguinei, avevano salute assai cagionevole e vita breve; i bastardi (se ne contano una trentina) sopravvissero tutti e a lungo. Per il succitato Juan José inoltre - figlio dell'attrice Maria Calderón detta *la Calderón* - Filippo IV

⁶ A. Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcellona, Planeta, 1969, p. 250.

⁷ Si vedano sempre Elliott, *La penisola iberica* cit., e idem, *La Spagna imperiale* cit., ma anche J. Reglá, *La Spagna e il suo impero*, in *Cambridge University Press. Storia del mondo moderno. V. La supremazia della Francia (1648-1688)*, a cura di F.L. Carsten, Milano, Garzanti, 1968, pp. 470-489, oltre a A. Ubieto, J. Reglá, J.M. Jover, C. Seco, *Introducción a la Historia de España* (1963), Barcellona, Teide, 1972, pp. 379-433, e a J.L. Comellas, *Historia de España moderna y contemporánea 1474-1967*, Madrid, RIALP, 1973, pp. 212-278; sulla storia sociale ed economica *Historia social y económica de España y América* (1957-59), a cura di J. Vicens Vives, Barcellona, Editorial Vicens Vives, 1972, vol. III, pp. 205-317. Sulla figura dell'Olivares si vedano in particolare G. Marañón, *El Conde-Duque de Olivares. La pasión de Mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936 (trad. it.: Milano, Longanesi, 1951) e J.H. Elliott, *El conde Duque de Olivares* (1986), Madrid, Crítica, 1990, mentre per la rivolta catalana sono indispensabili J. Sanabre, *La acción de Francia en Cataluña por la hegemonía de Europa*, Barcellona, Real Academia de Buenas Letras, 1956, P. Vilar, *Cataluña en la España moderna* (1962), Barcellona, Crítica, 1987, J.H. Elliott, *The Revolt of Catalans: a Study in the Decline of Spain (1598-1640)*, Cambridge, University Press, 1963, e R. García Cárcel, *Historia de Cataluña, siglos XVI y XVII*, Barcellona, Ariel, 1985.

⁸ Per queste notizie, spesso mescolate con curiosità biografiche talora molto utili per la comprensione del clima dell'epoca, si vedano i capitoli relativi alle sovrane di Spagna citate in F. Gonzales-Doria, *Las reinas de España*, Madrid, Cometa, 1981, J.M. Gonzales Cremona, *Soberanas de la casa de Austria...*, Barcellona, Mitre, 1987, e C. Fisas, *Historias de las reinas de España. La Casa de Austria*, Barcellona, Planeta, 1992.

nutriva particolare affetto; anche il popolo, segnatamente dopo l'assedio e la presa di Barcellona, lo stimava sempre di più. Erano gli anni in cui si attendeva un 'liberatore', una specie di nuovo messia per la Spagna ormai da tempo in ginocchio: molti (e si dice che se ne convinse lo stesso Juan José) lo vedevano incarnato proprio nell'unico figlio illegittimo riconosciuto da Filippo. Certamente era impossibile che fosse Carlos, l'ultimo rampollo malaticcio, deforme e non molto intelligente della casata austro-spagnola. Le aspettative popolari nei confronti del bastardo reale crebbero nei decenni successivi, al punto tale che Juan José tentò di prendere il potere nel 1669, e gli fu affidato il governo dal 1677 fino alla sua morte improvvisa nel 1679.⁹

Eventi pubblici come le continue guerre - e segnatamente la rivolta catalana - e privati come la questione della successione al trono sembrano trovare riscontro nel testo de *Los hijos de la fortuna*: anche in questa commedia, come spesso altrove nella sua immensa produzione teatrale, Calderón si dimostra testimone e commentatore attento delle vicende della sua epoca.

0.2. Un precedente: la commedia di Montalbán

L'omonimo testo teatrale di Juan Pérez de Montalbán (o Montalván) fa parte del secondo tomo delle commedie, la cui *editio princeps* fu stampata a Madrid e Salamanca nel 1638 o nel 1639, l'anno della morte.¹⁰

La commedia del giovane seguace di Lope, a dir la verità, ha poco a che fare con il testo calderoniano, a partire dai personaggi che appaiono nella tavola che precede l'inizio della *Iornada primera* (p. 112v). Nell'ordine - prima gli uomini, poi le donne, come d'uso nel teatro del tempo - compaiono: Teagene principe di Tessaglia, Anassimandro re di Persia, Tiamis re dei Bessani, Nemon(e) principe della Cina [*sic*], Eumene re d'Egitto, Neusicle sacerdote della dea Isis, Frison(e) servo di Teagene, i servi Tremutis, Cleante, Caria, Celasiris [*sic*], la principessa d'Etiopia Cariclea, Sinforosa *infanta* d'Egitto, Marfisa serva di Cariclea, Tisbe serva di Sinforosa, la serva Aristeia. A quest'elenco vanno aggiunti il re e la regina d'Etiopia Idaspe e Persina, qui dimenticati, ma che appaiono alla fine del dramma.

L'assenza più evidente riguarda il personaggio di Sisimitre, chiave di volta della vicenda principale in Eliodoro. Viceversa lasciano abbastanza stupefatti le qualifiche di Nemone e di Neusicle/Nausicle - bizzarramente nobilitati - e quella di Celasiris/Calasiris - confinato al rango di servo. Ci sono, rispetto al romanzo greco, ben sette nuove figure. L'esordio della commedia imposta un conflitto d'interessi (amorosi) tra le cinque figure regali:

Anaximandro. Mia ha de ser la hermosa Clariquea.
Tiamis. Yo solo he de gozar de su hermosura.
Nemon. Los Dioses gustan, que mi esposa sea.
Teagenes. Para mi guarda el cielo esta ventura. [...]
Eumenes. [...] yo conozco alguno
 que ha de vencer callando aquella guerra
 pues me conozco a mi mas que aninguno
 soy Rey de Egipto, y tengola en mi tierra. (pp. 112v, 113r e v).

⁹ Reglá, *La Spagna...* cit., p. 485; Elliott, *La Spagna imperiale* cit., pp. 418-423.

¹⁰ N. Antonio, *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum qui post annum secularem MD usque ad praesentem diem floruerunt*, Roma, Tinassi, 1672, vol. I, pp. 580b-581a. Ma sul commediografo si vedano gli studi di M.G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università di Pisa, 1970, di eadem, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università di Padova, 1976, e di J.H. Parker, *Juan Pérez de Montalván*, Boston, Twayne, 1975. Nato a Madrid all'inizio del secolo, ammiratore e seguace di Lope, scrisse, oltre alle commedie, un volume di novelle, una *Vida y Purgatorio de S. Patricio*, un poemetto su Orfeo in castigliano, degli *Elogios* di Lope, un trattatello intitolato *Para todos*. I testi teatrali furono ristampati, ancora in due tomi, a Valenza nel 1652, per l'editore Macè. Data la scarsa reperibilità in Italia delle opere del Montalbán, segnalo che mi sono avvalso della copia dell'edizione valenzana depositata presso la Biblioteca Palatina di Parma, con la segnatura CC* II 28056/2 (devo la notizia a Profeti, *Per una bibliografia...* cit.): *Los hijos de la fortuna* è compresa tra le pp. 112v e 139v (= 136v, per errori di paginazione). D'ora in avanti citerò le pagine direttamente nel testo, tra parentesi tonde.

L'azione scenica si sviluppa proprio da qui: Cariclea, figlia adottiva del sacerdote Neusicle, deve scegliere tra i cinque spasimanti; ama Teagene, ma, temendo che venga ucciso in seguito alla sua decisione, rifiuta di eleggere il fortunato. Ma i due progettano la fuga. La seconda *iornada* si apre con la scena della spiaggia: Tiamis - che nel frattempo ha ucciso Nemone e disdegnato l'amore della sorella di Eumene, Sinforosa; per questo è inseguito da Eumene - cattura Teagene e Cariclea. Poi, ferito nello scontro con Eumene, uccide Tisbe nella grotta credendola Cariclea; la fanciulla ritrova Teagene e Neusicle. Nella terza *iornada*, Teagene e Cariclea sono prigionieri di Eumene: il re egiziano ama Cariclea, ma odia Teagene; la sorella Sinforosa ama Teagene, ma odia Cariclea. L'esilio comminato ai due amanti da parte dei sovrani egizi li spinge uno nelle braccia dell'altra. I due, infine, catturati dagli etiopi che assalgono Memfis, svelano la loro identità regale - secondo quanto è stato comunicato loro dall'oracolo di Apollo - a Idaspe e Persina.

La schermaglia amorosa dell'esordio nasconde un conflitto politico: è questo il tema privilegiato nella commedia di Montalbán. L'insistenza sulla natura regale dei primi cinque personaggi che compaiono sulla scena, la loro lotta accanita per la conquista della donna, gli omicidi, gli affronti personali e le guerre che il possesso di Cariclea scatena durante l'evolversi dell'azione scenica sono segnali molto chiari dell'interesse del commediografo per le reazioni provocate dal desiderio di conquista e dalla coscienza della sconfitta. Cariclea è l'oggetto attorno a cui si accalcano le pretese di più poteri: solo uno vincerà (Teagene), e alla fine si giungerà alla pacificazione, non senza che la lotta per il dominio sulla donna abbia provocato lutti e scontri funesti, per i singoli e i popoli (questi ultimi rimangono comunque sullo sfondo, ai margini degli interessi di Montalbán). Quella finale è una pacificazione a denti stretti, per ottenere la quale un re muore (Nemone), un altro viene abbandonato per strada nel testo (Anassimandro), un terzo viene sconfitto (anche se poi perdonato) dagli etiopi (Eumene), un quarto deve unirsi in matrimonio (e nessuno gli chiede se è d'accordo!) con la donna che prima disprezzava (Tiamis sposa Sinforosa), e solo un quinto, appunto il privilegiato Teagene, sia pure dopo molte disavventure e sofferenze, ottiene il risultato sperato, la mano di Cariclea.

"Partirono in molti, ne arrivò uno soltanto", si potrebbe sintetizzare. Brutto affare, la competizione: elimina uno a uno i contendenti. Di guerra personale trattasi, ma pur sempre di guerra. E le riflessioni sull'uso e l'abuso del potere negli scontri compaiono più volte nel testo. Eumene afferma che "puede hazer un Rey / que no pronostiques mas" (p. 115v); Cariclea sui rapporti cortigiani: "Pues atiende / Negar la verdad a un Rey, / quando es la verdad notoria, / es repetir la traicion: / esto ninguno lo ignora. / Y dezir la verdad, / quando la verdad le enoja, / es no temer su castigo" (p. 121v); Tiamis consiglia a Teagene di nascondere Cariclea nella grotta, ma per poterlo uccidere più comodamente in seguito: "Pues quando de la batalla, / que le aguarda peligrosa, / salga con vida este Griego, / yo lo traçarè de forma, / que antes que torne a la cueva, / le aya muerto una pistola" (p. 124r).

La scena della spiaggia con cui si apre il romanzo eliodorea viene collocata nel cuore della commedia: la descrizione avviene per bocca di Eumene, durante un lungo dialogo con la sorella Sinforosa, mortalmente offesa da Tiamis e bramosa di una vendetta che superi il piano privato ("...ella bastava en la ocasion presente / a introducir la guerra solamente, / por tomar de los dos vengança fiera", p. 125r). Il re egiziano afferma di aver sentito i rumori della battaglia da lontano ("De gente, y voces, un pequeño ruido, / de grita y llanto un lobrego alarido, / de quexas, y armas un clamor tremendo, / de espadas, y hombres un confuso estruendo...", *ibid.*), e, avvicinosi, di aver scoperto il luogo geografico dello scontro, un paesaggio naturale orrendamente mutato nel colore rosso del sangue ("Sobre la verde yerva que fue verde, / y ya el color con tanta sangre pierde, / estaban mal heridos palpitando / juvenes muchos, que de quando en quando / assomavan con lastima no poca / el alma a los umbrales de la boca", *ibid.*). Nel mezzo della "tragica pintura" (p. 125v) stanno Teagene e Cariclea nell'atteggiamento noto: ma Eumene assiste alla loro cattura da parte di Tiamis, e il suo racconto culmina con un'autoesortazione alla guerra contro il nemico. Lo appoggia immediatamente Sinforosa: gli emistichi risultano particolarmente incalzanti:

Infanta. Muerta voy. *Eumenes*. Loco voy.
Infanta. Alarma. *Eumenes*. Cierra.
Infanta. Contra Tiamis guerra.
Eumenes. Guerra. *Todos*. Guerra. (p. 126r)

Nella scena successiva, Tiamis, sconfitto e ferito da Eumene, innesca un meccanismo psicologico egoistico: si sente debole e vinto, e Cariclea "de otro ninguno sea, / ya que no puede ser mia" (p. 126v); il re entra nella grotta e uccide quella che crede essere la fanciulla. Il testo sottolinea quel senso di esclusione dalla vita che provoca l'acerrima competizione e che produce anche il desiderio di annientamento di ciò che non si riesce a ottenere. La brama del possesso esclusivo non è un bene; una passione amorosa di tal genere si muta presto nel suo contrario, cioè nell'odio e nella violenza, poiché - come sottolinea Teagene in una delle battute conclusive del secondo atto - "todo es posible viviendo" (p. 129r).

Il tema 'guerra = violenza = esclusione' è presente anche durante la narrazione delle sventure occorse ai due amanti dopo l'episodio della grotta: è Teagene a raccontare (pp. 130r-132v). Dopo un mese di navigazione, i giovani approdano a un'isoletta, che scoprono ben presto essere quella dei Lotofagi mangiatori di uomini. L'inserito è un evidente adattamento dell'omerica storia del Ciclope: Teagene e Cariclea si ritrovano prigionieri insieme a dieci altri giovani nella caverna di un Lotofago, che ogni tanto, "Emulo del gran hijo de Neptuno" (p. 131r), fa colazione con uno di essi e ne offre ai compagni. Approfittando della calma seguita al banchetto in cui uno sventurato viene sacrificato ai bestiali appetiti dei giganti, Teagene riesce a liberarsi bruciando le corde che lo legano, e riprende il mare con Cariclea. Nulla più si dice della sorte di coloro che rimangono tra le grinfie dei mostri: né se il giovane tessalo li abbia liberati e fatti salpare con lui e la fidanzata, né se siano stati mangiati dai Lotofagi. La narrazione procede nel disinteresse più totale per gli sventurati. Il Montalbán sottolinea la crudezza della lotta per l'esistenza e per l'autoaffermazione: solo uno sopravvive. Da un punto di vista narratologico, è importante sottolineare che i fatti sono raccontati da Teagene, secondo cioè il suo punto di vista: quello di chi è teso alla vittoria personale, forzatamente insensibile nei confronti delle sofferenze altrui.

Significativo è pure l'atteggiamento di Eumene e Sinforosa nei confronti dei due amanti loro prigionieri. Il re egizio vuole sposare Cariclea, ma dovrebbe eliminare Teagene; *l'infanta*, viceversa, ama il giovane e vorrebbe far fuori la fanciulla. Di nuovo si assiste a un conflitto d'interessi, assai grave se si pensa che avviene tra fratelli di sangue reale, e per questioni di cuore.¹¹ Che fare? I due fratelli, come in un gioco di specchi, si comportano nello stesso modo: Eumene, all'insaputa di Sinforosa, esilia Teagene, e Sinforosa, all'insaputa di Eumene, esilia Cariclea (p. 133r). I due contendenti, di pari dignità e peso politico, metaforicamente si eliminano a vicenda, nessuno dei due ottiene un risultato. Ecco l'insensatezza dello scontro: l'episodio fa tornare alla mente la logorante guerra franco-spagnola ripresa proprio pochi anni prima (1635) della stampa di questa commedia, conflitto che, anche agli occhi dei contemporanei, non sembrava arrecare vantaggi a nessuna delle due nazioni contendenti. Nel caso di Eumene e Sinforosa, l'esclusione provocata dalla guerra privata è duplice: il conflitto è ancora più inutile di quello dove, alla fine, emerge il vincitore.

* * *

Il motivo dell'origine di Cariclea occupa un posto di secondo piano nella commedia, ma è pure presente e - ciò che più importa - viene trattato in modo abbastanza originale rispetto ad Eliodoro.

La nascita etiope della fanciulla non ha molta importanza per l'evoluzione di gran parte della vicenda: ad essa si accenna talvolta, ma altra è la preoccupazione dell'autore. Il tema appare

¹¹ Il Montalbán elimina dalla sua commedia il contrasto politico tra i fratelli Tiamis e Petosiris (quest'ultimo non compare tra i personaggi), e lo sostituisce con quello tra Eumene e Sinforosa, apparentemente motivato da ragioni amorose, che nascondono quelle, ben più gravi, etiche e politiche.

risolutore dell'azione scenica solo nell'ultimo tratto della commedia, allorché compaiono Idaspe e Persina: per evitare di essere sacrificati agli dei, Teagene e Cariclea svelano la loro identità, che, fino a pochissimo tempo prima, essi stessi non conoscevano. E' stato l'oracolo di Apollo ad aver svelato la verità ai due giovani.

Il flash-back autobiografico messo in bocca a Cariclea è invero troppo frettoloso e meccanico (pp. 134r-139v [ma in realtà pp. 135r-136v]), e riporta in pista un tema quasi completamente trascurato nel resto del dramma. Nonostante ciò, esso introduce una variazione rilevante rispetto al testo di Eliodoro: non è solo la nascita di Cariclea ad essere avvolta nel mistero, ma lo è anche quella di Teagene. Il dramma riguarda entrambi i "figli della fortuna".

Di Cariclea il padrino Neusicle racconta questo:

Tres lustros haze la primera Luna
que hallè en el mar a Clariquea un dia,
siendo sus aguas su primera cuna,
y aquestos braços su postrera guia:
pues sin saber su patria, ni fortuna,
por Diosa la adorè sin culpa mia,
que una muger perfetamente hermosa,
tiene lo mas andado para Diosa. (p. 113r)

Nata dal mare dunque, e probabilmente abbandonata; poi trovata e allevata dal sacerdote di Isis. Ma nel prosieguo della commedia veniamo a sapere che anche Teagene ha subito sorte analoga; egli sa ancor meno dell'amata circa la propria nascita, e noi, spettatori o lettori, non conosciamo nemmeno il nome del suo patrigno:

Yo hasta aora, ni sè que padres tengo (p. 113v)

Il concetto è ribadito dal servo Frisone poco dopo:

...sin
conocer padre, ni madre
(señal que [sc.: Teagene] fue concebido
a escote entre muchos padres,
enamorè a Clariquea... (p. 116v)

E infine dal protagonista:

Yo ignoro mi antecessor,
la Diosa no lo declara... (p. 119v)

La 'situazione' eliodorea viene complicata: anche Teagene, come Cariclea, non conosce le proprie origini; anche il giovane si ritrova a far parte della zona d'ombra cui appartiene la fanciulla: Montalbán raddoppia i dubbi della *fabula* eliodorea. La nascita dei due, così simile, prefigura loro un identico destino: prova ne è la sentenza d'esilio che piomba sul capo di entrambi e permette loro di ritrovarsi miracolosamente. Alla fine della commedia, l'oracolo - per bocca di Cariclea - rivela la verità su entrambi i giovani: l'ultimo discorso della fanciulla etiope è rigorosamente bipartito. Significativamente, ella fa luce, prima che sulla propria, sull'origine del fidanzato: "Este... / hijo es de Orontes, de la Grecia dueño, / cuya madre en su parto lastimoso / victima fue, para el eterno sueño. / [...] / ...era / Teagenes de Orontes heredero / [...] / Esto es dezir que es Rey... / [...] / Teagenes... / es Rey natural en sus estados" (p. 134v [ma in realtà p. 135v]). Nella seconda parte del racconto Cariclea parla di sé: "Yo soy, o gran Monarca de Etiopia / [...] / hija soy tuya, y de la gran Persina" (p. 139r [ma p. 136r]); segue la storia del concepimento miracoloso e dell'esposizione: ne sono prova l'anello e un foglio scritto al tempo da Persina.

La duplicazione del principale mistero del romanzo antico non trova adeguato sviluppo nel testo del Montalbán, ma fornisce ghiotta opportunità di riflessione filosofica all'omonima commedia calderoniana.

0.3. Il *paratesto* di Calderón

Nelle edizioni di Calderón che ho consultato, l'apparato testuale de *Los hijos...* è ridotto veramente all'osso, e consiste essenzialmente nel titolo, nella tavola delle *personas* della commedia e nelle didascalie autografe che spesso dividono idealmente gli atti in scene.¹²

Il titolo della commedia ricalca quello del seguace di Lope: i figli della fortuna sono due, l'imponderabile oscura e rischiarata anche il destino del giovane tessalo, e non solo quello della fanciulla etiope. Le loro storie, nel bene e nel male, sembrano viaggiare parallele. Come in Montalbán - e a differenza di ciò che accade in Eliodoro - ci aspettiamo dunque una vicenda in cui i protagonisti abbiano vissuto e vivano esperienze analoghe: essi devono avere molto in comune.

La prima sorpresa - se così si può definire - che l'elenco dei personaggi¹³ riserva, riguarda proprio il protagonista Teagene. Vicino al suo nome compare l'attributo *galán*, che sostituisce il più ovvio *Principe de Tesalia* usato dal Montalbán, di stretta derivazione eliodorea. Certamente la figura del *galán* nel teatro secentesco di Calderón non ha ancora acquisito la connotazione rococò di 'cicisbeo', ma la nuova definizione del giovane tessalo (al di là del ruolo che il teatro del tempo stabiliva per i personaggi delle commedie) sembra indicare una sua mutata condizione sociale: sul limitare del testo, l'amante di Cariclea *non è* una figura regale; a lui non vengono immediatamente associate le magnifiche caratteristiche di un sovrano. Teagene subisce un ridimensionamento, rispetto al testo di Montalbán: più che un nobile aristocratico, Teagene è uno che deve *conquistarsi* qualche cosa. Il termine rimanda all'ambito amoroso; ma non si può escludere a priori un significato metaforico.

Segue immediatamente quello del tessalo il nome di Idaspe. Seconda definizione, seconda sorpresa: quello che noi, da Eliodoro, conosciamo come il re d'Etiopia diventa un semplice *indio negro*. Anche Idaspe appare sottodimensionato. Ma, a differenza di ciò che accade per Teagene, la sua condizione appare statica, non passibile di trasformazioni: la 'tensione a' che emerge dall'attributo di Teagene scompare nella categoricità priva di dinamismo di quelli di Idaspe.

Tuttavia rimane il fatto che Calderón introduce due personaggi maschili di fondamentale importanza, ma con un profilo molto più modesto.

Ciò avviene anche per i restanti. Tiamis compare come *bandolero*, *galán*, e non come legittimo erede di una carica sacerdotale: ma anche nella sua sinteticissima presentazione si intravede l'aspirazione alla conquista, doppia, nel suo caso, del potere e della donna. Viceversa, ciò non si verifica per il fratello Petosiris, definito laconicamente *su hermano*, e fissato dunque in un ruolo immutabile, di *dipendenza* da Tiamis.

Salta agli occhi la disposizione a coppie dei quattro personaggi: al dinamismo di Teagene e di Tiamis viene opposta la staticità di Idaspe e di Petosiris. Tra il protagonista e il bandito si stabilisce anche un'altra corrispondenza: entrambi mirano al raggiungimento di un obiettivo, ma mentre nella figura di Teagene questo rimanda topicamente soltanto all'ambito erotico, in Tiamis prende forza

¹² Le edizioni che ho utilizzato sono quelle di Calderón, *Comedias* cit. (del 1945: ristampa della vecchia edizione ottocentesca dell'Hartzenbusch) e di Calderón, *Obras completas* cit. (1987; a cura di A. Valbuena Prat e A. Valbuena Briones); *Los hijos de la fortuna* è stampata, nella prima delle edizioni citate, nel vol. III, alle pp. 87-110; nella seconda, nel vol. II, alle pp. 1225-1268. Uno dei limiti della mia analisi consiste nel non aver utilizzato quello che risulta essere l'unico manoscritto della commedia, risalente al XVII sec., conservato presso la Biblioteca Nazionale di Madrid con la segnatura Ms. 17.351, di cui ho notizia da Reichemberger, *Bibliographisches Handbuch* cit., vol. I, p. 302. Le citazioni, laddove non si specifica ulteriormente, sono fatte sulla base del testo di Calderón, *Obras completas* cit., con l'indicazione della pagina e della colonna. Tuttavia, per ragioni che risulteranno chiare dall'analisi del testo, indico tra parentesi quadre anche la divisione in scene operata in modo non del tutto arbitrario dall'Hartzenbusch e riportata nella sua edizione.

¹³ Anche in Calderón, come in tutti i drammaturghi dell'epoca, sono elencati prima tutti i personaggi maschili, dal protagonista ai servi, e successivamente - nello stesso ordine gerarchico - quelli femminili.

una connotazione politica, l'opposizione al potere, il desiderio di stabilire un ordine nuovo. Sembra quasi che i due ambiti non possano essere studiati singolarmente da Calderón: il primo implica forzatamente il secondo, in un gioco di specchi sin troppo evidente.

Segue un'altra coppia di figure maschili, i *bandoleros* Termutes e Jebnón (quest'ultimo, come si vedrà, corrisponde più o meno al Cnemone eliodoro), meglio descritti dal ruolo che giocano nella commedia, quello di *graciosos*: personaggi, cioè, non del tutto seri, che, nel teatro spagnolo del tempo, da una parte allentano la tensione drammatica (una concessione al pubblico), dall'altra hanno il compito più impegnativo di pronunciare battute gnomiche nelle quali l'autore esprime spesso le proprie opinioni sul mondo.¹⁴ Ai *graciosos* sembrano giustapposte le due figure successive, quelle di Caricle e di Calasiris: entrambi sono definiti con l'appellativo *viejo*. Il termine richiama immediatamente idee di autorevolezza, dignità e saggezza, lontane dal modo di esprimersi dei buffoni. Nonostante ciò, anche Caricle e Calasiris subiscono una decurtazione della personalità rispetto al testo di Eliodoro, nel quale essi rivestono importanti cariche sacerdotali. Che significato può avere questa limitazione? E' ovviamente impossibile determinarlo *in limine* al testo, ma si può forse ipotizzare il disinteresse di Calderón nei confronti del tema religioso così come è trattato nello scrittore antico: al cattolicissimo drammaturgo del Seicento poco o nulla importano le teorie misteriche di un romanziere ellenistico.

L'ipotesi potrebbe trovare conferma - oltre che nel testo della commedia - nell'eliminazione di un'altra figura centrale delle *Etiopiche*, il gimnosofista Sisimitre.

Gli altri personaggi maschili de *Los hijos...* sono Nausicle, mercante, Libio, servo di Teagene, un capitano e dei soldati. Il primo compare anche nel romanzo di Eliodoro, ma mi sembra che la sua presenza in Calderón - a lato dell'abbassamento o dell'eliminazione di figure fondamentali come Idaspe o Sisimitre - abbia particolare rilevanza: Nausicle è un commerciante, con lui viene introdotto nella commedia il motivo economico.

Libio è invece un personaggio nuovo, l'unica figura di *criado* che compare nell'elenco: la sua dipendenza da Teagene ridefinisce la personalità del padrone, impegnato sì in imprese amorose, ma già detentore di un certo - sia pur minimo - potere.

L'anonimo capitano e i soldati introducono nel dramma il tema guerresco, e si può intuire che esso, legato a quello della conquista del potere, potrebbe essere utilizzato con profitto da Calderón.

Il catalogo dei personaggi femminili si apre - come era lecito aspettarsi - con il nome di Cariclea, accompagnato dalla semplice apposizione *dama*: su di lei il drammaturgo non vuole dirci di più, anche se si intuisce facilmente che, essendo l'unica dama della commedia, sarà lei l'oggetto delle mire delle due figure maschili con la definizione di *galán*, cioè Teagene e Tiamis. Il lettore di Eliodoro sa bene chi è Cariclea, ed è spinto a pensare che la conquista dell'oggetto del desiderio da parte dei pretendenti celi anche uno scopo politico. Ma, agli esordi del dramma, tutto ciò rimane nel campo delle pure ipotesi.

Assai rilevante pare invece la presenza di una coppia di figure regali, Persina, *reina de Etiopia, india negra*, e Admeta, *reina de Menfis*, quest'ultima un adattamento del personaggio eliodoro di Arsace. Due regine e nessun re: questo, almeno, è il quadro che ci presenta Calderón prima dell'inizio della commedia. Pare strana e senza dubbio significativa questa scelta del drammaturgo, soprattutto se si considera il contesto storico nel quale egli agì, la Spagna secentesca dominata e (male) amministrata dai sovrani maschi della casa d'Austria. Sembra quasi che l'autore voglia sottolineare il peso del potere femminile anche negli affari di stato. La considerazione non resta isolata se si pensa che viceversa - da quanto si evince dalle loro presentazioni - i personaggi maschili sembrano non avere in mano le redini del comando, nonostante aspirino al raggiungimento dell'autorità.

Inoltre è possibile fare un'altra constatazione: in assenza del potere regio maschile (rappresentato da Idaspe nel testo greco, abbassato di rango in Calderón) quello femminile *raddoppia*. In Eliodoro

¹⁴ Celebri figure di *graciosos* sono quelle di Clarín ne *La vida es sueño*, di Giannetto ne *El pintor de su deshonra*, e di Pasquino ne *La cisma de Ingalaterra*.

Arsace non è regina di Memfis, ma sorella del Gran Re (*Etiopiche* VII, 3) e moglie del satrapo persiano Oroondate (VII, 1; i persiani dominano l'Egitto): a lei, poiché Oroondate è in guerra, si rivolgono i cittadini per le emergenze. La definizione che di Admeta dà l'autore spagnolo nella tavola delle *personas*, invece, non lascia dubbi: ella è *fin dall'inizio* della commedia la regina di Memfis, la detentrica di un potere che fa il paio con quello di Persina. Che senso può avere in Calderón l'esaltazione o anche la semplice presa d'atto del potere politico femminile? Credo che l'intera commedia ne fornisca le giustificazioni storiche.

Degli altri aspetti del paratesto ritengo sia più utile dare notizia nel corso dell'analisi, giacché le didascalie rappresentano parte integrante della mia interpretazione e importanti fatti semantici nell'architettura della commedia.

1. PRIMA JORNADA

1.1. La prima scena: feste e sacrifici, paci e figli perduti.

Il luogo dell'azione scenica - come ci informa lo stesso Calderón - è Delfi, anzi lo spazio prospiciente il tempio di Apollo. Si sta celebrando una festa: come è consuetudine, ogni cinque anni si svolgono i sacrifici per la fine della guerra tra la città e la Tessaglia; ci informa di ciò il sacerdote Caricle che appare tra le sacerdotesse-ninfe che cantano. Il testo calderoniano appare lontano da quello eliodoro (in *Etiopiche* II, 34 si celebrano le feste pitiche, quadriennali), ma vicino al tema privilegiato dell'omonima commedia del Montalbán: la guerra. Nei primi versi pronunciati da Caricle viene introdotto con una certa forza il tema del contrasto tra stati nemici: il sacrificio onora la "paz en que dimos / fin, entre Tesalia y Delfos, / a los rencores antiguos" (p. 1225b [I, 1]). A una guerra segue una pace, al dolore segue la felicità; ma la festa per la pace non può che far ricordare inevitabilmente le sofferenze della guerra: l'inestricabile mescolanza di dolore e piacere in questa vita ha molto a che fare con la filosofia del drammaturgo. Lo sottolinea anche il canto delle sacerdotesse che accompagnano il vecchio Caricle: per ben cinque volte, a pochissima distanza l'una dall'altra [sc. I e II], viene ripetuto un verso semanticamente rilevante per più d'una ragione:

... aqueste es el año del gran sacrificio (pp. 1225b e 1226a)

Il sostantivo "sacrificio" ha natura ambigua: rimanda contemporaneamente a idee di gioia e di dolore, poiché ciò che viene sacrificato non partecipa alla felicità di chi lo sacrifica. Il pensiero corre immediatamente a immagini cruente, che appartengono sia alla cultura classica, sia a quella giudaico-cristiana (Isacco, Gesù, la Pasqua). Ogni festa di ringraziamento comprende un rito sacrificale che ricorda e metaforicamente *allontana* un sacrificio più grande e più amaro.

L'anno del sacrificio, cantano le ninfe, è *questo*: il dimostrativo indica un oggetto vicino a chi parla; c'è forse un riferimento extratestuale nelle loro parole? Di che anno si tratta? Perché Calderón trasforma la periodicità della festa (del sacrificio) da quattro a cinque anni? Per quale ragione introduce il tema della guerra, molto probabilmente attingendo dal Montalbán?¹⁵

Le parole di Caricle ci forniscono ancora un'informazione essenziale, che appare tanto più importante se si pensa alla sua funzione di spia semantica, all'inizio della commedia. Nel giorno in cui i tessali sferrarono l'ultimo attacco a Delfi, in seguito al quale fu stipulata la pace, essi rapirono il figlio bambino di Caricle, di cui il vecchio non ha saputo più nulla "hasta hoy". All'atmosfera gioiosa (ma, come si è detto, con qualche risvolto tragico) della festa pubblica si unisce un dolore privato; Calderón raddoppia la razione di sentimenti contrastanti fin dalle prime battute del dramma (festa/pace vs. sacrificio/rapimento), e lo lancia fin d'ora in due direzioni diverse. Il figlio del vecchio è scomparso non sappiamo precisamente quanti anni prima: ma sappiamo che il numero è un multiplo di cinque; Caricle ribadisce il concetto, e rimarchevoli sono le anafore lessicali ("Pues de cinco en cinco años / Tesalia (otra vez lo digo) / [...] / se ofreció a hacer sacrificio", p. 1126a). L'uso del termine *hijo* non può che rimandare al titolo della commedia, e non può non indurre fin d'ora a qualche legittima scommessa sull'identità di quel bimbo rapito: Teagene. Prove non ce ne sono, segni sì.

Ritengo importanti anche i primissimi versi del dramma, che ho finora trascurati, e che vengono pronunciati - o meglio cantati - dal gruppo di sacerdotesse-ninfe in scena con Caricle:

Atended, moradores de Delfos,
al sacro pregón, al público edicto,
que para el primer solsticio de junio
esparcen las ninfas de Apolo divino. (p. 1225a)

¹⁵ Calderón conobbe sicuramente il Montalbán e la sua opera di drammaturgo, tanto che i due scrissero anche testi in comune, come ad esempio le commedie *Polifemo* e *Circe* (il terzo autore fu Mira de Mescua) o *El privilegio de las mujeres* (il terzo fu A. Coello).

Le donne annunciano la festa; ma le feste pitiche di Delfi si svolgevano in agosto, il terzo anno dopo le olimpiadi - come presumo che Calderón sapesse - e non a giugno, o meglio a fine giugno o inizio luglio (certamente dopo il 21 giugno), come qui si dice. Si tratta evidentemente di altra solennità, data la sua scadenza quinquennale, in onore della pace raggiunta, forse segno di una pace raggiunta o sperata anche per la Spagna. La presenza marcata, nell'esordio de *Los hijos...*, del binomio pace/guerra - che porta con sé quello di unione/disunione tra stati: si ricordi che Delfi e la Tessaglia sono diventati amici, da nemici che erano - ci spinge a pensare che, all'altezza della data di composizione della commedia, le riflessioni o le preoccupazioni dell'autore riguardassero proprio tale ambito. La storia spagnola del primo cinquantennio del Seicento non manca certo di spunti a questo proposito.

Bisogna anche tener presente che, nella prima scena della commedia, si mescolano affari pubblici e privati, la pace seguita a una guerra e una (apparente) perdita affettiva di cui tuttavia intuiamo il carattere temporaneo. Io credo che il dramma faccia riferimento agli avvenimenti del quinquennio 1646-51, e cioè alla fase finale della rivolta catalana e agli avvenimenti pubblici e privati riguardanti i membri della famiglia di Filippo IV: solo così ritengo si possano spiegare le varianti calderoniane alla storia del romanziere ellenistico. L'"anno del sacrificio", l'anno attorno al quale ruotano molte delle vicende personali dell'autore, del suo sovrano e dello stato, dovrebbe essere proprio il 1651: in quell'anno Calderón si fa prete (l'esordio della commedia avviene su uno sfondo religioso); a luglio Juan José d'Austria stringe Barcellona nell'assedio finale; la regina di Spagna dà alla luce una bambina (il 12 luglio), ma cinque anni prima - il numero e i suoi multipli servono a Caricle per parlarci del rapimento del figlio - Filippo IV perdeva l'erede al trono. Si tratta solo di coincidenze?

1.2. Calasiris doppio di Caricle.

Entra in scena anche Calasiris (p. 1226a [I, 2]), l'altro *viejo* della commedia, che ripete gli ultimi versi cantati dal coro e pronuncia un breve monologo, nel quale accenna vagamente a un "delitto" da lui compiuto in passato, colpa a causa della quale è costretto ad andare ramingo per il mondo. Non conosciamo la natura del suo sbaglio: forse si tratta di un errore politico, visto che egli fa uso del termine "patria" ("...de una en otra / patria vago y fugitivo..."). Ciò che Calasiris ci dice è che confida in Caricle per trovare riparo dalle sventure.

La condizione dei due vecchi è per certi versi simile: un momento del loro passato li perseguita; ai due non è concessa la piena felicità: il ricordo del figlio rapito per Caricle e quello della grave colpa per Calasiris ("¡Oh, memoria, cuánto / afliges al afligido!") producono sofferenza anche nel momento della festa o della speranza. Ripetendo lo schema dell'esordio, Calderón fa in modo che i personaggi del testo riflettano la complessità della vita, che non è mai definita a tinte nette: Calasiris entra ed esce cantando con le ninfe, ma le parole che pronuncia tra sé e sé raggiungono toni assai tragici, sia pure non totalmente disperati. Anche questa seconda scena è all'insegna dell'ambiguità: Calasiris ripete le parole benauguranti delle sacerdotesse e *appare* lieto, mentre dentro di sé è divorato dalla consapevolezza della sua colpa.

Come Sigismondo nella caverna, osservando i due vecchi, riflettiamo sul caos del mondo.

1.3. Raddoppiamenti.

Entrano il mercante Nausicle e la schiava Tisbe, che egli ha acquistata in Tessaglia e ha intenzione di rivendere a caro prezzo in Etiopia [I, 3]. Una coppia, dunque, formata da un uomo e una donna legati tra loro da motivazioni meramente economiche: il testo sottolinea più volte lo spiccato senso per gli affari di Nausicle, e introduce nella commedia un argomento poco rilevante in Eliodoro e in Montalbán. Tisbe è costretta a seguire il mercante, che tiene a lei in quanto fonte di

lucro. Una didascalia di Calderón sottolinea il fatto che Nausicle entra in scena vestito assai elegantemente.

La scena sembra fungere da controcanto alla prima, quella in cui appare Caricle: là l'atmosfera è di carattere religioso-sacrale, qui totalmente profana; là Caricle lamenta l'empietà dei briganti tessali, saccheggiatori del tempio e rapitori del figlio, qui Nausicle quasi inneggia alla ricchezza da ottenere ad ogni costo; là le ninfe manifestano la loro gioia per la festa e invitano al canto, qui il mercante impedisce a Tisbe - che ha una bella voce: su ciò egli affida la propria fortuna economica - di cantare. Di nuovo, il reale si moltiplica: chi vive da solo, sia pure tra gli onori (Caricle), vorrebbe ritrovare la compagnia (il figlio) a tutti i costi; chi (Nausicle) la compagnia (Tisbe) ce l'ha, non vede l'ora di liberarsene per farsi una posizione.

Non appena la prima coppia scompare dal palcoscenico, se ne presenta immediatamente un'altra, analoga nella composizione, del tutto dissimile negli intenti: quella formata da Idaspe e Cariclea (che compare qui ben prima di Teagene) [I, 4]. Come nel caso di Nausicle e Tisbe, anche Idaspe si tira dietro Cariclea, ma con una differenza fondamentale: la fanciulla è totalmente consenziente, i due sono alla ricerca di Caricle. Il duo Idaspe/Cariclea costituisce il ribaltamento ideologico di quello Nausicle/Tisbe, poiché l'etiope è al servizio della fanciulla, mentre la serva è alle dipendenze del mercante. Due mondi si confrontano: 'collaborazione vs. imposizione', 'bene comune vs. profitto'.

Strutturalmente le prime quattro scene sono organizzate come una perfetta macchina che imposta il ritmo binario dell'intera commedia:

- 1° tempo: coro gioioso per festa pubblica + 1° singolo personaggio vecchio afflitto per questione privata;
- 2° tempo: coro gioioso per festa pubblica + 2° singolo personaggio vecchio afflitto per questione privata;
- 3° tempo: coppia I: personaggio maschile con supremazia su personaggio femminile;
- 4° tempo: coppia II: personaggio maschile al servizio di personaggio femminile.

Tutto avanza secondo una disposizione a specchio: coro 1° - coro 2°; personaggio singolo 1° - personaggio singolo 2°; coppia uomo/donna vs. coppia personaggio singolo 1°/personaggio singolo 2°; coppia I - coppia II.

Le quattro scene si ricompongono ad anello anche da un punto di vista semantico-lessicale: le sacerdotesse-ninfe appaiono cantando i versi che iniziano con "Atended, moradores de Delfos, / al sacro pregón.../ [...] / ...aqueste es el año del gran sacrificio"; Cariclea e le stesse ninfe, alla fine di quella che consideriamo la scena quarta, si allontanano cantando "...este es el día del gran sacrificio. / Atended, moradores de Delfos" (p. 1227a). Immediatamente prima dell'esodo, Cariclea, prevedendo per sé un futuro non roseo, recita "...este es el día del gran desconsuelo": di nuovo, una nota di tristezza personale viene a turbare la solennità della celebrazione pubblica.

1.4. La realtà e il sogno: il caos del mondo.

Il piccolo organismo esemplare delle prime quattro scene è strutturalmente separato da ciò che segue: una didascalia ci avverte che cambia l'ambiente in cui si svolge l'azione del dramma. Si tratta apparentemente di una variazione lieve: si passa dallo spazio esterno del tempio delfico al suo interno. Tuttavia, ciò non è di poco conto: si transita da un *fuori* a un *dentro* del tutto contigui; basta un nulla per varcare la soglia tra una dimensione e l'altra, il *dentro* non è che l'altra faccia del *fuori* e viceversa.

Dentro il tempio ritroviamo Caricle, alle prese con un problema del tutto prosaico: le sacerdotesse gli chiedono di scegliere tra loro l'eletta che accenderà la torcia dei giochi e consegnerà la palma al vincitore [I, 5]. Immediatamente dopo, l'incerto Caricle è visitato in sogno da una visione: gli appare Persina che parla di Cariclea [I, 6]. Alcuni versi recitati dalla regina commentano da soli l'intero mondo ideologico-morale di Calderón:

di un avido commerciante di preziosi, ma contraddicono totalmente ogni logica basata sul valore del denaro. Come in Eliodoro, l'etiope regalerà le pietre a Caricle se egli accetterà un altro dono. Il disorientamento del vecchio sacerdote è grande: l'offerta di Idaspe è assurda ("¿Como el recibir ser puede / precio del pagar?", p. 1229b). Appunto: la realtà si capovolge nel sogno.

O meglio: ad esso si mescola, come ribadiscono gli eventi che seguono. Idaspe presenta Cariclea all'ammirato Caricle e ne racconta la storia [I, 9]; irrompono dei soldati, e Idaspe è costretto ad andarsene da Delfi [I, 10]. Quello messo in bocca a Idaspe non è il primo flash-back narrativo del dramma (è preceduto dalle narrazioni di Caricle sul figlio rapito, di Persina - poco comprensibile, più un oracolo che un racconto - su Cariclea, e di Calasiris sulla propria colpa), ma è il primo di una certa estensione a fornire notizie abbastanza dettagliate sul passato della fanciulla. Esso sostituisce e modifica i racconti di Sisimitre nel romanzo di Eliodoro. Vi spiccano due sezioni distinte: 1) nella prima, il narratore Idaspe racconta l'episodio del ritrovamento, in un'atmosfera da fiaba in cui risaltano i dati cromatici: un mattino, "al aurora", l'etiope scopre la bambina (Cariclea) deposta tra gigli e gelsomini, avvolta in vesti d'oro e di seta, il corpicino brillante, come i girasoli e i riflessi, che lo "deslumbraba / y alumbraba a un tiempo mismo"; insomma, una "blanca hermosura" (p. 1230a); 2) nella seconda, Idaspe fa ricorso a una ferrea logica per spiegarsi l'origine della bambina: l'etiope narra di aver rivolto a se stesso una martellante sequenza di domande, degne della casistica gesuitica, sulla ragione del colore di Cariclea, sulla presenza, vicino alla bimba, di tante ricchezze, sul motivo dell'esposizione, sulla possibilità che la fanciulla fosse frutto di un adulterio di una schiava o di una gran dama (p. 1230ab). Come si può notare, Calderón usa ancora lo schema binario 'sogno vs. realtà' arricchendolo di una nuova sfumatura: esso si trasforma nel binomio 'favola vs. logica', o, sarebbe ancor meglio dire (viste le espressioni ridondanti della prima parte della scena) 'poesia vs. razionalità'. Le due dimensioni - come ormai appare quasi superfluo notare - coesistono; e l'affannarsi del pensiero a spiegare l'esistenza della bellezza trova non poche difficoltà, talvolta insuperabili. Con notevole maestria, l'autore interrompe le riflessioni di Idaspe e fa ripartire la macchina drammaturgica.

Il racconto dell'etiope resta a metà: i soldati di Delfi hanno il compito di uccidere ogni negro presente in città. Si riaffacciano le ragioni della guerra, che talvolta si serve della legge per spingere gli uomini a compiere efferatezze. Ma anche la guerra ha il suo rovescio, come sappiamo fin dall'esordio del dramma, e Idaspe si dichiara ambasciatore di pace: ne fa fede il pegno (Cariclea) che l'etiope consegna pubblicamente a Caricle (p. 1230b). L'ambiguità della situazione contagia anche i soldati: "ni daros la muerte, / ni dejaros aquí" dice il capitano a Idaspe, "no tratarle / como amigo ni enemigo" (p. 1231a). Guerra e doni non vanno molto d'accordo, come insegna Laocoonte; ma Calderón non possiede più la capacità degli antichi di considerare il male assolutamente separato dal bene.

Questa 'nebbia' gnoseologica, che riflette il caos del mondo, è propria anche di Cariclea ("Nada miro. / [...] / Nada reparo.", *ibid.* [I, 11]), inabile a cogliere i segni del cielo nel suo destino, e contemporaneamente cocciutamente legata a una dimensione metafisica in grado di dare senso all'agire umano ("...ya vimos / que peligros cautelados / tal vez no fueron peligros, / porque en fin el sabio tiene / en las estrellas dominio", p. 1231b).¹⁶ Il breve flash-back che la vede trasformata in narratrice delle proprie vicende propone un nuovo confronto ideologico tra due concetti, sapere vs.

¹⁶ Analoga oscillazione è riproposta nell'intera produzione teatrale di Calderón. A titolo d'esempio, si vedano: **A**) *Vida es sueño*: "sventura maggiore non v'è / per chi sta nel dubbio / tra il vivere e il morire" (I, 4); "Che confuso labirinto / è questo, di cui il pensiero / non può rintracciare il filo? / [...] / in così fondo abisso / il cielo intero intero è un presagio / e tutto il mondo un prodigio" (I, 8); "...giacché nel mondo, Clotaldo, / ognuno che vive sogna" (II, 1); "Nessuno è in grado di domare la sua pena" (II, 13); "E così chi vuol cambiare / la sua sorte, deve farlo / con criterio e con prudenza. / Chi pensa di prevenire / il danno prima che avvenga / non lo schiva né si salva" (III, 14) [P. Calderón de la Barca, *Teatro del "Siglo de oro". III*, a cura di C. Samonà, Milano, Garzanti, 1990, pp. 51, 83, 93, 153, 253-255]; *Devoción de la cruz*: "l'incertezza è quella che fa più male di tutto" (I, 9) [P. Calderón de la Barca, *Teatro*, a cura di F. Carlesi, Firenze, Sansoni, 1961, p. 102]; **B**) *Príncipe constante*: "la saggezza sa vincere le grandi sventure" (II, 3); *Devoción de la cruz*: "Una libertà tuttavia resta a un figlio, anche se unica: quella di scegliersi il proprio stato, perché un empio destino non deve forzare il libero arbitrio" (I, 7) [Calderón, *Teatro* (1961) cit., pp. 269 e 99]; e più ancora *Vida*: "non tocca / a chi è cristiano affermare / che a quell'ira non c'è scampo. / Sì, c'è scampo, perché il saggio / strappa al fato la vittoria" (III, 13) [Calderón, *Teatro del "Siglo de oro"* cit., p. 247].

morte: conoscere la propria storia e il proprio destino per Cariclea significa evitare il sacrificio cui è destinata, secondo un antico oracolo ("No ha de saberse quién es, / hasta ser mi sacrificio"). Le capacità umane sono assai limitate, tenue è il discrimine tra sapere e non sapere ciò che consente di salvarsi: conoscere significa dare un ordine alle cose, opporsi all'informe massa di dati di fronte alla quale ci si sente persi. Ma l'operazione non è semplice perché il caso, come l'aria o l'acqua, penetra per ogni dove nelle faccende umane: anche Cariclea, che confidava nell'aiuto di Idaspe, si ritrova sola in una terra straniera e inospitale; i suoi progetti sono stati totalmente sconvolti.

La brevissima scena che segue mostra un Caricle turbato dai turbamenti della fanciulla: ella ha perso un padre (Idaspe), come il vecchio di Delfi ha perso un figlio; tra i due personaggi cominciano a crearsi delle corrispondenze non casuali. I processi di compensazione della natura seguono un ordine arcano; nel giorno della gioia e della festa, un vecchio ricorda un dolore antico mai sedato, accoglie una fanciulla nella quale vede riflessi le sofferenze della privazione che egli ha subito: orbata dei genitori alla nascita, ella vede ripetersi un'altra volta la tragedia che segna la sua esistenza. A dolore si aggiunge dolore, e sembra che solo in esso gli uomini possano - paradossalmente, cristianamente - trovare un qualche significato del reale.¹⁷

Siamo giunti alla metà fisica del primo atto, e bisogna fare due rilievi.

In primo luogo, è necessario notare che la presenza sulla scena di Caricle in questa prima parte del dramma è superiore a quella di qualsiasi altro personaggio: egli compare per primo alla ribalta, comunica agli spettatori un suo dramma privato, ascolta i discorsi delle sacerdotesse, di Calasiris e di Idaspe, è il destinatario dell'apparizione di Persina, e, infine, diventa il nuovo patrigno di Cariclea. Questa parte, che vede Caricle protagonista, si apre e si chiude con lo stesso tema: l'assenza vs. la presenza del figlio. A un figlio perso tempo prima il destino sostituisce una figlia: quel bambino rapito dai tessali nell'ultimo giorno della guerra con Delfi - cioè in prossimità della pace - non è stato del tutto perduto, se ora al vecchio sacerdote è dato occuparsi di Cariclea. Il sacrificio di tanti anni prima, se viene letto in parallelo con gli avvenimenti del presente, non ha avuto conseguenze solo negative: anche laddove il male sembra essere l'unica dimensione del vivere, si possono scorgere germi di bene. Calderón ci mostra la doppiezza del reale a due livelli: nell'ambito della vita sociale degli uomini, dove la festa simboleggia la felicità incrinata da ricordi o presagi di dolore, e nell'ambito privato, in cui le sofferenze sembrano avere un termine, talvolta - e confusamente - uno scopo misterioso. Chi rappresenta Caricle, due volte padre ed elevato a personaggio principale all'inizio della storia che Calderón trae dall'autore antico? Non lo sappiamo ancora, ma pare che egli rivesta una funzione essenziale. Il pensiero corre a Filippo IV.

In secondo luogo, si deve rilevare che la prima parte dell'atto è separata anche fisicamente dalla seconda da un'importante didascalia: dopo quella che l'Hartzenbusch indica come la dodicesima scena, cambia clamorosamente il luogo dell'azione, che si sposta da Delfi alle rive del Nilo. La variazione non è di poco conto: essa è molto più forte di quella, verificatasi in precedenza, tra l'esterno e l'interno del tempio di Apollo nella città greca: in questo caso, in barba a ogni prescrizione aristotelica, lo scarto è evidentissimo, la nuova scena prende vita in un ambiente molto più *fuori* dal chiuso mondo del tempio. L'interno e l'esterno della costruzione sacra costituiscono sempre un *dentro* rispetto alla città (Delfi): se si riflette, le vicende della prima sezione sono per la maggior parte *private*, a partire da quelle di Caricle (che domina la scena), a quelle di Nausicle, di Calasiris (colpa privata con influenze sul pubblico: è addolorato e pentito), di Idaspe e Cariclea; la guerra tra Delfi, l'Egitto e l'Etiopia viene talvolta menzionata ma rimane spesso semplicemente sullo sfondo. Il *dentro* dell'ambiente corrisponde al carattere 'personale' di molte situazioni messe sul tappeto. La nuova ambientazione egiziana lascia presagire un cambiamento di prospettive: non più - o meglio non solo - questioni riguardanti singoli personaggi, ma interi popoli. Ci aspettiamo,

¹⁷ *Pintor de su deshonra* (II, 16): "dicono / che nel momento peggiore / della disgrazia si trova / il rimedio"; *Alcalde de Zalamea* (III, 2): "senza questi avvenimenti / che tormentano e affliggono, / sarebbe vano il dolore, / la felicità spregevole. / All'uomo spetta la pena / e opportuno è che si imprima / con vigore nel suo petto" [Calderón, *Teatro del "Siglo de oro"* cit., pp. 463 e 779].

cioè, una sezione che riprenda il tema della guerra, accennato in apertura del dramma. E ciò puntualmente avviene.

1.5. La guerra e il tema del *doppio*.

L'esordio della seconda parte introduce la figura del brigante Tiamis e il tema del conflitto con il fratello Petosiris per il dominio su Memfis [I, 13]. A un inizio concitato (gente che scappa e che urla, inseguita dai soldati di Tiamis), si aggiungono quasi immediatamente le parole del bandito, che, raccontando brevemente la propria storia, trova il tempo di pronunciare a voce alta alcune riflessioni sullo strano destino degli uomini:

Si de un parto nacimos
 si opuesta inclinación los dos tuvimos
 en el fatal horóscopo, que fiero
 perturbó preeminencias de primero,
 él a los ocios de la corte dado,
 cuando yo, a las fadigas de soldado... (p. 1232a)

Stessa nascita, diversa sorte: cos'è quel *quid* insondabile che differenzia i destini umani? Anche in questo caso Calderón ripropone l'eterno dilemma: il Tutto appare all'uomo spaccato *ab aeterno* in due parti, il cui confine non è quasi mai nettamente distinguibile. La storia dei due fratelli egiziani in lotta fra loro è un ulteriore emblema che l'autore trae da Eliodoro e che usa, in questa seconda sezione dell'atto, come contrappeso alle vicende della prima. La natura doppia dei fatti riguardanti Tiamis e Petosiris, inoltre, assume un'ulteriore, duplice connotazione: il conflitto tra i fratelli è insieme di natura privata e pubblica. Essi, cioè, combattono per il possesso della carica del padre Calasiris (ingiustamente esiliato per un sospetto di colpa, dice Tiamis), ma anche per ottenere un certo tipo di potere (quello religioso; la regina è Admeta) sull'Egitto.

Anche della guerra non si può dare un giudizio definitivo, sempre valido in ogni luogo, epoca e occasione. Lo dimostrano le parole di Tiamis [I, 13] e quelle del suo schiavo Termutes [I, 14]: per il primo, il conflitto rappresenta l'ultima spiaggia per riaffermare i propri legittimi diritti sulla carica che Petosiris ha vergognosamente usurpato ("...desposeído, a mi venganza / no queda otra esperanza / sino que contra el mismo cargo sienta / Egipto los oprobios de mi afrenta, / sufra el yugo cruel que en mí le aflige / y sepa a quién desecha y quién elige", p. 1232b); per il servo, che non comprende il dramma di Tiamis, la guerra è soltanto un'opportunità per ostentare la propria valentia, occasione di vanagloria ("...tu valor al mundo asombre, / y muéstrales robando que eres hombre / [...] / ...hombre no es ni triunfa el que no roba", *ibid.*). Guerra 'giusta' vs. guerra 'spettacolare' e senza motivo sembra essere l'opposizione che il testo mette in evidenza: il riferimento alla Spagna, prostrata da innumerevoli e costosissimi conflitti tesi a riaffermare un'antica *grandeur* ormai inevitabilmente in decadimento, sembra evidente. E la risposta di Tiamis a Termutes non potrebbe essere più icastica ed eloquente al tempo stesso: "Locuras deja...".

La scena in cui compare il servo è importante anche per l'introduzione di un altro simbolo caro al teatro di Calderón: la grotta.¹⁸ Definita da un critico calderoniano "noche oscura del alma", la grotta è un altro emblema del mondo, la presenza del buio che sconvolge - se mai è esistito - l'ordine delle cose umane. Nella caverna Tiamis ordina che sia portato il bottino di guerra tolto ai nemici: solo il bandito e il servo ne conoscono l'ubicazione, fa dire l'autore a Termutes. Ma ogni lettore di Eliodoro sa che l'antra è il luogo della confusione, il luogo in cui Tiamis uccide Tisbe credendola

¹⁸ La grotta compare nel celeberrimo capolavoro di Calderón, ma anche, ad esempio, ne *La hija del aire* (dove è rinchiusa Semiramide), e nelle commedie mitologiche *Apolo y Climene*, *Céfalo y Pócris*, *La estatua de Prometeo*, *Tres mayores prodigios*, e *Fortunas de Andromeda y Perseo* (grotta di Morfeo). Sull'argomento e i significati da attribuire al simbolo si vedano L. Gentilli, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca. 'Fortunas de Andromeda y Perseo'*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 171n, che rimanda a J.E. Varey, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 249-261. La definizione che segue, riportata da Gentilli, è di J. Gallego.

Cariclea, pensando di aver perso un tesoro molto più prezioso delle ricchezze lì nascoste. Possiamo dedurre quindi che anche il motivo economico, che viene reintrodotta nel testo a questo punto, indurrà l'autore a creare un nuovo binomio di confronto, 'denaro vs. vita umana', che può essere considerato il logico presupposto del contrasto 'guerra vs. pace'.

A questo punto dell'atto [I, 15], compare un altro personaggio preso in prestito da Eliodoro e modificato dal drammaturgo: si tratta di Jebnón, cioè del Cnemone delle *Etiopiche*. Egli svolge una funzione narrativa notevole: il suo racconto fornisce allo spettatore più di un'informazione. In primo luogo, veniamo a sapere che Jebnón è stato servo del tessalo Teagene, chiamato "el hijo de la fortuna"; che, per inseguire Tisbe, Jebnón è diventato bandito; che Petosiris, malvoluta dal popolo, si appresta ad attaccare Tiamis; infine, che Admeta, nubile regina d'Egitto, si prepara alla guerra con Persina e si avvicina.

Il discorso (pp. 1232b-1233a) è un piccolo capolavoro di ricapitolazione dei temi sui quali si regge la commedia: esso è diviso in due parti (**1** e **2**), a loro volta divise in due sottosezioni (**1a**, **1b**; **2a**, **2b**). Nella prima parte (**1**), Jebnón parla di se stesso, del proprio passato (**1a**) e del proprio presente (**1b**): da servo di Teagene a bandito. Nella seconda (**2**), il racconto si allarga a questioni politiche: Petosiris inferocito (**2a**), Admeta in assetto di guerra (**2b**). Tra **1** e **2** si avverte l'opposizione 'privato vs. pubblico'. Ma non basta: la prima sottosezione (**1a**) del discorso 'personale' di Jebnón mette in risalto la natura legittima (*dentro* la legge) del rapporto servo/padrone (Jebnón/Teagene), negata dalla seconda sottosezione (**1b**), nella quale il servo si fa bandito, ponendosi *fuori* dalla legge: la ragione della metamorfosi è il desiderio di possesso (di *conquista*) di una donna, la schiava Tisbe venduta a Nausicle. Analogamente, ma a struttura invertita, avviene tra le due sottosezioni della seconda parte: Petosiris, ormai invisato al popolo, tenta di liquidare il fratello assicurandosi illegittimamente (*fuori* dalla legge) il potere (**2a**); Admeta, regina legittima, si prepara a reclamare i suoi diritti (*dentro* la legge) anche con le armi (**2b**). Riassumendo, si creano le opposizioni: **1** vs. **2** = privato vs. pubblico; **1a** vs. **1b** = legittimo vs. illegittimo; **2a** vs. **2b** = illegittimo vs. legittimo; ma anche **1b** + **2a** vs. **1a** + **2b**, che crea un ideale chiasmo tra le quattro sottosezioni in questo modo: **1a** - [**1b** - **2a**] - **2b**.

La situazione si complica se si considera che sia in **1b**, sia in **2b** viene introdotto ancora una volta il tema che abbiamo definito 'economico': infatti, in **1b**, Jebnón dice di essersi trasformato in brigante per potersi riguadagnare Tisbe, venduta al mercante Nausicle; in **2b**, veniamo informati del motivo principale dell'eventuale guerra con l'Etiopia, una disputa sul possesso di certe miniere di smeraldi. In entrambi i casi, stabilire la ragione o il torto delle parti in causa si dimostra assai difficile: a un innamorato non è forse tutto concesso? E la ragion di stato non giustifica ogni tipo di azione politica? Il drammaturgo pone sul piatto questioni talmente complicate e confuse che risulta impossibile venirne a capo definitivamente. E' lo stesso Calderón a farcelo notare, nelle parole, a metà tra sarcasmo e cinica constatazione di un dato di fatto, che mette in bocca a Jebnón, vero *gracioso* del dramma: "no se mejora poco / quien de enamorado pasa / a bandolero; pues mal / por mal, es vida más santa" (p. 1232b).

Ma il cerebralismo calderoniano non dà tregua: anche la risposta di Tiamis al servo ingarbuglia maggiormente la già intricatissima rete di opposizioni della scena. Termutes pensa di aver dato due brutte notizie al suo capo (p. 1233a); Tiamis è di parere affatto contrario: Petosiris morirà, la guerra è un bene. Domina veramente il 'punto di vista' nel mondo delle commedie calderoniane, nulla sembra essere certo, poiché esistono più pesi e misure.¹⁹ A questo proposito, risultano estremamente significativi alcuni versi recitati da Tiamis sull'esito dell'imminente scontro:

...si a ver llego en campana
los ejércitos, quién duda
que al que decreten mis armas
serà el que venza? (p. 1233b)

¹⁹ Pintor (III, 1): "agli occhi della gente, / quel che è solo una disgrazia, / è un'infamia"; *Gran teatro del mundo* (16): "Nella morte, Ricco e Povero, / non meno che nella vita / hanno sentimenti opposti" [Calderón, *Teatro del "Siglo de oro"* cit., pp. 479 e 953].

Egli si sente l'ago della bilancia della situazione: tra due forze dall'identica forza vincerà quella che egli deciderà di sostenere. Mi sembra evidente la portata metaforica del concetto; ma mi pare di percepire altrettanto chiaramente il dramma che la situazione porta con sé: poter stabilire la direzione nella quale far pendere il piatto costringe a portare sulle spalle un'enorme responsabilità. Se sono io e soltanto io a definire come andrà a finire, quando la ragione e il torto stanno ugualmente da una parte e dall'altra, come potrò trovare il coraggio e la forza di decidermi senza sentirmi disorientato? La situazione di Tiamis sembra - a noi lettori e/o spettatori - ancora peggiore, perché carica di valenze politiche: egli è egiziano, ma nemico mortale del fratello e della sua gente, che adesso viene attaccata da un popolo straniero, quello degli etiopi. Il bandito non si rende conto della gravità della sua posizione e non vede l'ora di vendicarsi del fratello: l'ira lo acceca. Ma il caso ancora una volta è imprevedibile.

Una nuova invettiva di Tiamis contro il fratello viene bruscamente interrotta (come il racconto di Idaspe alla fine di [I, 9]): alle foci del Nilo approda un vascello che sbarca gente [I, 16]. Termutes ritiene che si tratti di una "poca tropa... / cierta señal de que él [*sc.*: Petosiris] pasa / adelante" (p. 1233b). E' in errore: chi occupa la nave né ha a che fare con il mondo della guerra, né tantomeno con Petosiris. Le proprie preoccupazioni cancellano il resto del mondo: pensando che debba accadere solo ciò che riteniamo debba succedere, non ci accorgiamo invece che il mondo è regolato da ben altri, e misteriosi, meccanismi. Chi vede la guerra dappertutto non può concepire che quella, e si esclude volontariamente dalle possibilità di pace, che pure esistono, poiché i contrari, il *fuori* e il *dentro*, talvolta si danno soltanto le spalle.

Calderón lo evidenzia nei versi immediatamente successivi, che, a loro volta, interrompono il discorso di Termutes [I, 17]:

Aunque por la tierra
dejase el agua,
siempre son del viento
mis esperanzas.

E' Tisbe a modulare questa canzone, di intonazione gnomica. Infatti, della nave - un altro emblema del destino - sono passeggeri Nausicle e la serva acquistata in Tessaglia, che, per alleviare le fatiche del cammino si rimette a cantare e ripete la stessa strofa di canzone [I, 18]. Anche Tisbe e Nausicle, tuttavia, devono affrontare - come tutti gli essere umani - gli imprevisti del viaggio. Il mercante, pratico dei luoghi, sa dell'esistenza di un vicino villaggio in cui trovare alloggio: ma anche la sua pragmatica sicumera di uomo di mondo s'infrange contro il muro del fato, impersonificato, nella fattispecie, da Tiamis. Né Tiamis e Termutis da una parte, né Nausicle e Tisbe dall'altra si aspettano che gli avvenimenti prendano quella piega: il loro è un impedimento vicendevole, gli uni rappresentano la manifestazione del destino per gli altri, e viceversa. A nulla serve fare programmi a lunga scadenza, o - è la principale preoccupazione di Nausicle - "allontanare le ansie del cammino": la vita va vissuta giorno per giorno, con fatica e impegno, come dimostra il brevissimo apologo - una scheggia sapienziale - raccontato da un vecchio che accompagna il mercante e che fa cadere le illusorie speranze di quest'ultimo:

Un pobre que caminaba
a pie, a un astrólogo oyendo
las luminas patrañas
de sus astros, dijo que
había hecho la jornada
caballero en sus orejas. (p. 1234a)

Vi ritroviamo il contrasto 'realtà vs. sogno', ma al suo livello più basso, più quotidiano e pragmatico: le frottole contro la vita vera e dura del povero, la menzogna ammantata di erudizione

di chi crede di sapere contro la necessità di sopravvivere di chi nessuna certezza possiede. Immagini del Seicento spagnolesco con valore universale.

Il quadro che dipinge l'assoluta incertezza sul futuro degli uomini riceve da Calderón un'ulteriore pennellata nel breve dialogo tra Tisbe e Termutes [I, 19]; l'autore si avvale di immagini cromatiche per descrivere l'assurdità della situazione della serva: ne risulta un chiasmo concettuale, secondo il quale la bianca Tisbe servirà etiopi neri al contrario di quello che normalmente succede, cioè che schiave nere servano padrone bianche. Ma Termutes, autodefinendosi il Don Chisciotte d'Egitto, le promette libertà. La citazione della straordinaria creatura letteraria del Cervantes si rivela quasi obbligata: è lui, l'eroe pazzo ma savio, inconsapevolmente fuori dal mondo del caos con lo scopo di riaffermare (fallendo) un mondo di antichi valori, a definire l'epoca e il clima culturale e sociale del secolo.

La prospettiva del dramma non cambia nemmeno nelle scene successive [I, 20-24], che vedono coinvolti nuovamente anche Admeta, Jebnón e Petosiris. La regina egiziana è a caccia, quando le si presenta Nausicle, ferito da Tiamis; ella ordina a Jebnón di curare il mercante: il servo lo riconosce come colui che acquistò Tisbe. Nel gioco di specchi sapientemente orchestrato dall'autore, prendono corpo altre due opposizioni: in primo luogo, il contrasto 'caccia vs. guerra' (Admeta cacciatrice vs. Nausicle trafitto), vale a dire 'guerra finta vs. guerra vera'; in secondo luogo, si fa strada il binomio 'finzione vs. realtà': Jebnón fa vista di prendersela per il fatto che Admeta lo tratta da servo, condizione che egli - dice - non ha mai provato; in cuor suo odia davvero Nausicle. Il contrasto 'essere/sembrare' emerge anche dalle parole rivolte dalla regina egiziana a Petosiris (p. 1235b [I, 23]), e soprattutto dalla descrizione dell'animo di quest'ultimo, che trapela dai versi che egli pronuncia: Petosiris non appare così malvagio come lo conosciamo dai discorsi di Tiamis, ma, al contrario, si segnalano alcune sue virtù, la costanza nell'affrontare i sacrifici, il coraggio, il senso dell'ospitalità, l'avversione per la 'mercantilizzazione' di ogni aspetto del reale (*ibid.* [I, 24]). Il 'punto di vista' regna sovrano, e il lettore/spettatore non è più in grado di prendere posizione: non solo di guerra reale si parla nella commedia; il conflitto maggiore consiste nel sentirsi incapaci di scegliere tra due opposte posizioni.

1.6. Il ritorno del privato e l'apparizione di Teagene.

L'ultima sezione dell'atto [I, 25 e 26] è contrassegnata da un nuovo cambio di scena: dalle foci del Nilo si ritorna al tempio di Delfi, da una dimensione estremamente *aperta* ci si riconduce a un ambiente *chiuso*, quello sacrale e cittadino. Caricle e Calasiris sono nuovamente presenti sulla scena; sta per essere celebrato il sacrificio, presieduto da Cariclea. Le conseguenze del legame instauratosi tra il sacerdote delfico e la fanciulla (conseguenze che già si intuivano nella prima parte della commedia) vengono qui espressamente ammesse da Caricle:

...tal regocijo en mí
causó, que mayor no fuera
si fuera este el día en que viera
aquel hijo que perdi;
pues todo su dolor ya
pienso que Apolo limita,
de aquel hijo que me quita,
con esta hija que me da. (p. 1236b)

E' avvenuta una sostituzione, affettiva e insieme simbolica: al posto del *hijo* perduto Caricle ha ricevuto in dono dagli dei una *hija*; tra le due figure si crea un rapporto di interdipendenza molto forte, sembra quasi che, senza il sacrificio del figlio, Caricle non avrebbe potuto gustare la gioia ancora maggiore ("...tal regocijo...mayor no fuera...") del possesso della figlioccia. Dolore e piacere si confondono. Per la seconda volta è necessario menzionare il titolo della commedia: se *hijos de la fortuna* sono Cariclea e Teagene, viene spontaneo pensare che il *hijo* rapito a Caricle anni prima sia

Teagene (che non è ancora comparso sulla scena, ma è stato ricordato da Jebnón). Inoltre, se si ha un occhio di riguardo per le vicende private (ma con notevoli conseguenze sulla vita pubblica) della casa regnante di Spagna, negli anni in cui si ritiene che questa commedia sia stata composta, si nota che la nascita della prima figlia di Filippo IV e della seconda moglie Marianna d'Austria, Margherita, si verifica nel 1651, a cinque anni esatti dalla morte dell'erede al trono Baltasar Carlos. Forse che sotto le spoglie letterarie (antiche, riadattate) del personaggio di Cariclea, figlia acquistata in tarda età da Caricle, si cela Margherita e in quelle originalmente inventate da Calderón per il figlio rapito del sacerdote si nasconde Baltasar Carlos? L'ipotesi non trova ancora vero credito poiché sussiste una grave difficoltà circa gli avvenimenti storici: i *hijos* del dramma sono Teagene e Cariclea; ammettendo pure che sotto le spoglie di Caricle si celi Filippo, e il figlio del vecchio delfico sia Teagene, è necessario che il giovane tessalo, nel corso della rappresentazione scenica, si rifaccia vivo - come effettivamente avviene. Ma nella realtà Baltasar Carlos è morto, e i morti non ritornano. Come sanare il dissidio tra vero e verisimile? Il testo ancora non lo suggerisce.

Teagene compare in scena per la prima volta soltanto verso la fine dell'atto (p. 1237a [I, 26]): le didascalie ci avvertono del fatto che egli è il corifeo del gruppo di giovani tessali invitati ai giochi, mentre Cariclea svolge la stessa funzione a capo del coro di donne delfiche. La simmetria è speculare. Il tono e i temi della prima scena vengono ripresi e amplificati in questa ultima; Teagene ripropone il motivo della pace tra i popoli, che si può ottenere - cantano a più riprese i cori - solo attraverso l'unione delle armi, degli animi e delle lingue ("Se saludan iguales / mezclando a un tiempo / las cajas y trompetas, / voces y acentos", p. 1237a, due volte, e, con lieve variazione, p. 1238b). Non era questo il programma dell'Olivares sulla Spagna? La festa diventa espressione della concordia tra i popoli, quello di Delfi e quello di Tessaglia; ma risulta impossibile non pensare - per contrasto - alle vicende iberiche di quegli anni, alla ripresa della guerra con le Province Unite, alle rivolte interne di Portogallo e di Catalogna. Sia Teagene sia Cariclea si proclamano rappresentanti delle rispettive genti (*Teágenes. ...en Teágenes habla / toda la voz de su reino... / [...] / Cariclea. Generoso tesaliano, / a quien por todo su pueblo / tocó hablar, bien como a mí / por todo mi coro excelso...*, p. 1237ab), per i quali invocano la pace. Ma al motivo pubblico si lega strettamente, come al solito, quello privato: nella fattispecie, l'innamoramento dei due giovani, alla base del quale sta il sentimento che, da Saffo in poi, è sinonimo di gioia e dolore, tormento ed estasi; in una parola, di ambiguità. All'insegna dell'ambiguità si svolge il resto della scena che conclude l'atto: nelle parole pronunciate dai personaggi si riscontra spesso la consapevolezza che ogni aspetto del reale coesiste e si confonde con il suo contrario. I personaggi di Calderón sanno cioè che nel mondo regna sovrano un ordine imperscrutabile da parte degli uomini, i "visi" sono "moltiplicati dallo specchio" (come dice Teagene, p.1237a). Ricorrono frequenti contrapposizioni semantiche: 'morte vs. vita di schiavitù', 'crudeltà vs. pietà', 'sacrificio personale vs. olocausto', 'delitto vs. pena', 'pericolo vs. rimedio', 'fuoco vs. gelo', 'rimedio vs. danno', 'unione vs. torpore', 'pace vs. rischio'. Esse si riferiscono alla vicenda personale dei due giovani, che temono di scatenare reazioni incontrollate se danno libero corso ai loro sentimenti; ma i termini possono benissimo riferirsi anche alla situazione politica tra le due nazioni, che Teagene e Cariclea - come si è detto - rappresentano. L'allusione al prossimo rapimento di Cariclea, per esempio, in bocca a Teagene lascia presagire ben altre conseguenze di natura politica:

Teágenes. Porque no sin causa temo
que de Prometeo al delito
también siga el escarmiento.

Cariclea. ¿Cómo?

Teágenes. Como él la [*sc.*: la torcia] tomó
del sol, de vos yo, y recelo
que aunque son dos las acciones,
es uno el atrevimiento. (p. 1238a)

Il riferimento mitologico accentua il carattere di universalità (applicabile a ogni situazione e quindi anche alla vita politica) della constatazione. Teagene e Cariclea sanno che assecondare l'amore significa entrare in una dimensione dove gli opposti si toccano, dove il discrimine tra le cose si assottiglia:

Teágenes. ¿...viniendo hacia mí el peligro,
me vaya yo hacia el remedio? [...]
Cariclea. ...no es presto
cuando tras mí viene el daño,
irme yo tras el remedio. (p. 1238b)

Le due ultime scene, dunque, non solo ripropongono la situazione di festa-sacrificio dell'esordio del dramma e la questione privata di Cariclea, ma ampliano i temi sui quali la commedia è impostata: due popoli, quello tessalo (coro di uomini) e quello delfico (coro di donne), si scambiano pubblicamente promesse e auspici di pace; due personaggi (i protagonisti maschile e femminile) entrano in rapporto fra di loro. L'atto - che incorpora il tema pubblico segnatamente nella seconda sezione - si chiude ad anello. La pace si ottiene attraverso la celebrazione di un sacrificio, l'innamoramento cagiona immediatamente anche sofferenza: i piani del dramma si intersecano continuamente.

2. SECONDA JORNADA

2.1. Il meccanismo dell'occultamento.

Il secondo atto prende avvio ancora una volta a Delfi, e precisamente in un corridoio interno del tempio. Se tutto funziona come nell'atto precedente, ci si aspetta l'introduzione delle questioni private dei personaggi. Infatti ritroviamo Caricle e Calasiris che discutono dell'improvvisa infelicità di Cariclea [II, 1]: infelicità che ha preso la fanciulla dal momento in cui ha consegnato fiaccola e premi al vincitore (Teagene). Da quel preciso istante - per Cariclea un momento di gioia per molte ragioni: per la pace raggiunta, per la festa, per essere stata scelta come portavoce della città, designata a consegnare i premi dei giochi - nell'animo della fanciulla si fa strada un'inquietudine particolare: l'atmosfera della festa non la rasserena, la presenza di Caricle, nuovo amorevole padrino, non la tranquillizza, l'amore per Teagene non la colma di gioia; al contrario, prova una tristezza mortale. Ciò dipende dalla natura contraddittoria del sentimento, certo; ma la manifestazione della malinconia della fanciulla coincide con il momento culminante della festa: come dire che non esiste la felicità pura ("...no tiene / el pesar más preeminencias / que tuvo el placer; y más / cuando es la causa una mesma", p. 1238b); ma come dire anche che il *fuori* si misura sempre con il *dentro*, e spesso le due dimensioni coesistono senza conciliarsi, anzi sono in aperta contraddizione.

A livello strutturale, si deve notare che la scena è chiaramente legata alla prima dell'atto precedente: anche là, come in questo caso, la comparsa di Caricle coincide con l'introduzione di un elemento perturbante nel contesto drammaturgico. Nel primo atto, le preoccupazioni del vecchio sacerdote hanno radici antiche; qui, invece, riguardano il presente. Là, per il figlio rapito; qui, per la figlia acquistata. Tra le righe si legge lo stesso timore di perdere anche la figlia che gli ha dato nuova vita. Di nuovo, gioia vs. dolore.

La teorizzazione massima della non-oggettività del reale e la consapevolezza del valore e dei limiti del *point de vue* vengono messe in bocca al sacerdote Calasiris; all'uomo è concessa la (imperfetta) conoscenza delle cose solo attraverso lo sguardo; conoscenza infida, ma la sola praticabile. Il passo ha grande importanza anche per l'evoluzione dell'azione drammaturgica:

¿De qué vemos que divinas
y humanas historias llenas
estén de monstruosidades,
si no de aprensiva fuerza,
de vehemente estimativa,
que aquello que mira engendra?
El parecerse los hijos
a los padres, ¿no es presencia
de objeto? El no parecerse,
¿no es diversión de la idea
puesta en otra cosa, a quien
quizá después se parezcan?
Y asentado este principio,
de que hacer mil veces pueda
caso la imaginación,
para cuando nos convenga
haberle asentado, demos
a nuestro discurso vuelta. (p. 1239a)

La conoscenza è interpretazione soggettiva di ciò che i sensi percepiscono, è il tentativo di svelare le relazioni tra le cose con i mezzi che si hanno a disposizione, come indica chiaramente il *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro spiegando la dottrina della metafora. Gli uomini danno all'apparenza grande valore, ma ne ha uno ancora maggiore l'immaginazione che collega gli oggetti tra loro: il rapporto di parentela tra padri e figli esiste sempre al di là della somiglianza o della non-

somiglianza fisica o morale; in un dramma che parla di figli scomparsi, esposti o comunque inconsapevoli della propria origine il problema consiste nell'andare *al di là (fuori)* della semplice constatazione sensoriale, nello scoprire i nessi che legano le persone tra di loro.

L'interpretazione del reale non è un'operazione semplice: le cose possiedono una loro cifra che, se viene svelata in modo erroneo o superficiale, allontana la già sfuggente verità, più che avvicinarla. Caricle ritiene di avere in mano solo un "strumento" per illuminare i suoi dubbi a proposito della fanciulla: è la famosa fascia scritta in etiopico con la quale Cariclea fu esposta, e che Calasiris si dice capace di leggere. Tuttavia, Caricle è consapevole del fatto che la lettura del 'documento' potrebbe rivelarsi un'arma a doppio taglio: è meglio che Cariclea non sappia che il vecchio ha letto l'iscrizione "hasta saber yo" dice Caricle "si es bien que lo sepa ella" (p. 1239b). La realtà si attorciglia su se stessa, sapere e non sapere non hanno connotazioni precise: Calderón ci suggerisce - come nel caso di Sigismondo nel capolavoro - che conoscere non corrisponde a essere felici, e che anzi aver nozione della verità, per un essere umano, significa entrare in una dimensione rischiosa.²⁰

Entriamo ancora di più nel tempio: una didascalia avverte che la scena rappresenta la stanza di Cariclea; la fanciulla sta osservando un foglio [II, 2]. Lo spettatore/lettore si domanda di che si tratta: Caricle ha appena parlato di una fascia, ma l'oggetto che ella ha in mano non lo è. Sul foglio - dice la fanciulla - ci sono una figura alata (la Fortuna) e un'iscrizione incomprensibile. Dalle parole di Cariclea e dalla raffigurazione della dea Fortuna, si riesce a capire che il foglio è un pegno d'amore di Teagene ("hijo de la fortuna", secondo le parole di Jebnón). Ci troviamo dunque alla presenza di un altro documento scritto e cifrato, della cui esistenza veniamo a sapere immediatamente dopo aver avuto notizia della fascia. La narrazione di Eliodoro viene ancora una volta amplificata da Calderón con l'inserzione di elementi originali. Più ci addentriamo alla scoperta della verità, più sembra che i misteri si infittiscano. Che c'è scritto sulla fascia di Cariclea? E sul foglio di Teagene? I due oggetti costituiscono un altro esempio di doppio, tanto più importante se si pensa che la duplicazione riguarda l'ambito della scrittura: la parola svela, ma soprattutto nasconde, perché ogni interpretazione non spiega tutto, non esaurisce lo spettro delle possibilità del reale.

Arrivano Caricle e Calasiris; Cariclea ripone il foglio nello scrigno dei gioielli [II, 3]. Si noti il restringimento 'a cannocchiale' a partire dalla prima scena: corridoio del tempio > stanza di Cariclea > scrigno. L'analisi si fa sempre più minuta e serrata, e più si procede, più nuovi elementi complicano la situazione. Accortasi del patrigno, Cariclea vuole *dissimulare* l'importanza che ella attribuisce allo scritto di Teagene: lo *nasconde* (p. 1240a). Ciò che per la fanciulla costituisce un bene sommo, può rappresentare l'inizio di grandi mali se cade nelle mani sbagliate.²¹ Il relativismo calderoniano informa di sé le ultime due scene: il pegno di Teagene rallegra e rattrista contemporaneamente la fanciulla per più di una ragione: l'amato le ha dato la sua fede, ma è lontano; ella possiede un oggetto che si presume assai importante per Teagene, ma non riesce a decifrarlo; l'amore la esalta e la consuma, perché non può rivelare ad altri - nemmeno al patrigno: sarebbe un tradimento nei confronti di chi l'ha accolta e amata senza chiederle nulla in cambio - i propri sentimenti.

L'occultamento che Cariclea opera è dunque a fin di bene: nasconde ciò che le dà gioia, per non cagionare dolore nell'animo di Caricle. Nascondere non è sempre un male.

Chi invece non si cura della sofferenza altrui, anzi la provoca, è il gruppo di sacerdotesse-ninfe (apparse all'inizio della prima *jornada*) escluse dal rituale della consegna dei premi ai vincitori dei giochi (a loro Caricle ha preferito Cariclea): esse preparano la vendetta contro la fanciulla, fingendo di preoccuparsi per la sua salute [II, 4]. Questo tipo di occultamento dei veri sentimenti assume connotazioni totalmente negative; ma non è facilmente distinguibile dall'altro (quello di Cariclea), perché agli uomini non è consentito leggere le segrete intenzioni del prossimo. La dialettica *'fuori*

²⁰ *Vida* (III, 1): "Se saper segreti uccide, / che accadrà per quanto ignoro?" [Calderón, *Teatro del "Siglo de oro"* cit., p. 181].

²¹ *Pintor* (I, 22): "in amore una parola / significa tante cose, / ché se è una per chi parla, / per chi ascolta è sempre un'altra" [Calderón, *Teatro del "Siglo de oro"* cit., p. 367].

vs. *dentro*' si ripropone in tutta la sua drammatica evidenza anche nelle ingegnose opposizioni topografiche: Caricle desidera che la figlioccia *esca* dal tempio per alleviare la malinconia; le sacerdotesse vogliono la stessa cosa per uccidere Cariclea; a nessun estraneo è consentito *entrare* nel bosco sacro dove la fanciulla si recherà; ma proprio per questa ragione le vendicative sacerdotesse potranno agire indisturbate *dentro* la selva. Il pericolo, insomma, viene anche dall'interno: fuori da Delfi la guerra minaccia l'incolumità delle persone, ma per motivi futili possono nascere odi mortali anche tra i cittadini. Senza contare, poi, che Cariclea è considerata dalle sacerdotesse una sorta di infiltrata in città: ragione in più per detestarla.

2.2. Lo svelamento e il dubbio.

La scena che segue [II, 5] può essere considerata la prima chiave di volta del dramma: Caricle e Calasiris investigano sulla nascita di Cariclea e si imbattono anche nella storia personale di Teagene.

Punto primo: lettura del velo. E già dalle prime frasi a Caricle sembra di rivivere la scena della visione in cui gli è apparsa Persina; egli viene riprecipitato nell'eterno dilemma: realtà o sogno?

Punto secondo: analisi dei gioielli dello scrigno e ritrovamento del foglio di Teagene. Caricle riconosce lo scritto: stava al collo di Teagene e gli augurava la buona fortuna. Veniamo inoltre a sapere che Caricle era re, poiché la sua sposa viene definita "reina / a par del sol" (p. 1242a). A questo punto lo spettatore sa con certezza che Teagene è figlio di Caricle, e di condizione regale: ma il padre e il figlio ancora non si riconoscono. E' a questo punto dell'azione scenica che comprendiamo il raddoppiamento più rilevante del dramma, quello che ne giustifica il titolo: non è più solo il passato di Cariclea ad apparire fortunoso, come avviene in Eliodoro, ma anche quello di Teagene. Certamente Calderón ha utilizzato l'innovazione narrativa del Montalbán, ma con l'introduzione del secondo documento scritto (il foglio di Teagene) ne ha sottolineato la portata ideologica. Infatti, al contrario di ciò che avviene allo spettatore, Caricle è incapace di interpretare il senso della sua scoperta: egli sbaglia clamorosamente. Siccome il foglio si trova tra i gioielli etiopi di Cariclea - pensa il vecchio - il figlio rapito si trova certamente in Etiopia. Gli indizi non forniscono conoscenze sicure: ciò che a noi lettori (o spettatori) appare evidente - giacché abbiamo ricomposto i pezzi del *puzzle* seguendo le vicende di tutti i personaggi - non lo è affatto per Caricle. Ci troviamo di fronte a una doppia verità: quella del sacerdote e la nostra di spettatori/lettori, una *interna* e l'altra *esterna*. Noi sappiamo che Caricle sta prendendo un granchio, ma lui no; anzi, è convinto di interpretare in maniera corretta i segni che la realtà gli mette davanti agli occhi. Appunto: vedere non significa conoscere, anche se gli uomini spesso lo pensano; i sensi - anche i propri, quelli su cui fidiamo - ingannano. Chi sta *dentro* una situazione ne vede i particolari, ma gli sfugge il quadro globale. Viceversa chi osserva da *fuori* ne ricostruisce il senso senza badare ai dettagli di minore importanza.

Si è detto che Cariclea potrebbe essere la metafora letteraria della figlia di Filippo IV, Margherita, e Teagene quella dell'erede Baltasar Carlos. Ma Teagene, nella commedia, non esce di scena definitivamente come il figlio di Filippo, ma vi ritorna: c'è dunque una notevole differenza tra gli avvenimenti storici e quelli fittizi del dramma. Ebbene io credo che in Teagene Calderón abbia voluto rappresentare anche un altro personaggio storico della Spagna di quegli anni, e precisamente Juan José d'Austria, l'unico illegittimo riconosciuto da Filippo IV. Anche Juan José è un figlio 'perduto' (un bastardo) che metaforicamente *ritorna* al padre con l'impresa di Catalogna attorno alla metà del secolo, quando la Spagna lo acclama quasi salvatore della patria;²² egli sembra rivestirsi delle caratteristiche di un *hijo de la Fortuna* che viene restituito al padre quando quest'ultimo, dopo la morte del legittimo erede, aveva perso ogni speranza. Soltanto all'altezza del 1651 si verificano in

²² Celano la figura storica di Juan José anche personaggi di altre commedie di Calderón, come, ad esempio, quello di Perseo ne *Las fortunas de Andromeda y Perseo*: anche l'eroe mitico ha in comune con il bastardo di Filippo la nascita misteriosa e illegittima, e la progressiva ascesa sociale, come afferma Gentilli, *Mito e spettacolo* cit., p. 250.

concomitanza tre fatti importanti per il sovrano spagnolo (il cui 'doppio' letterario ne *Los hijos...*, a questo punto, sarebbe davvero Caricle): l'anniversario quinquennale della morte del figlio, la nascita della figlia, i successi militari dell'illegittimo. Se si aggiunge la speranza di sedare l'ormai più che decennale rivolta catalana - da cui l'insistenza sulla dialettica pace/guerra nell'intero testo de *Los hijos...* - credo che si abbiano motivi sufficienti, in sede d'ipotesi, per datare la commedia con buona approssimazione.

Si comprende dunque anche il motivo per cui Calderón accetta nel proprio testo l'innovazione apportata dal Montalbán (la duplicazione dei misteri sull'infanzia di Cariclea e di Teagene): al grande drammaturgo serviva una vicenda che rispecchiasse la realtà storica di quegli anni. Il figlio morto di Filippo riviveva nella figura del condottiero, nel quale la nazione spagnola riponeva le proprie ultime, stanche speranze di ritrovare il proprio posto al sole nello scacchiere politico europeo, da cui la Spagna venne di fatto esclusa dopo la pace di Münster-Westfalia del 1648. A un 'doppio' storico corrisponde dunque un 'doppio' letterario; alle complicatissime vicende iberiche un continuo gioco di specchi drammaturgico.

Calderón è consapevole del fatto che ogni cosa, sul palcoscenico del mondo, può mutarsi nel suo opposto. Spesso la consapevolezza si tinge di scuro, anche se mai, dalle prospettive cristiane del drammaturgo, viene esclusa la possibilità secondo la quale ci si possa risollevare dalle cadute, anche da quelle che possono sembrare - ai difettosi occhi degli uomini - definitive. E' Calasiris a lasciare aperta la possibilità di cambiare in meglio; d'altronde "fortuna" è *vox media*, e le metamorfosi del reale sono incessanti:

Absorto más que vos quedo;
bien que puede ser que sea
dicha la que al primer viso
desdicha es. (p. 1242b)

Un fatto su tutti emerge dal testo della scena: mentre Caricle e Calasiris cercano di far luce sul passato di Cariclea, emergono elementi che sviano le ricerche verso un'altra direzione. Caricle rinuncia quasi subito a interpretare lo scritto del velo di seta, terrorizzato dal fatto che i suoi fantasmi si materializzino: preferisce vivere nel dubbio. Inoltre, il foglietto di Teagene lo distoglie dalla primitiva intenzione. Lo svelamento non avviene veramente: esso è fonte di nuovi dubbi che non acquietano le coscienze. Tentare di scoprire i segreti del reale significa imbattersi in altri misteri, come in un gioco di scatole cinesi. Anche quando si pensa di avere in mano il bandolo della matassa (lo crede Caricle, ritenendo che il figlio rapito si trovi in Etiopia) le speranze vanno deluse. Lo sappiamo noi spettatori; ma - ammicca l'autore - siamo sicuri di non essere anche noi *dentro* un gioco (un altro gioco) che ci contiene e di cui non vediamo la fine?

2.3. Il doppio iconico-simbolico.

La scena cambia di nuovo: la didascalia dice "selva in riva al mare". Si tratta del bosco di Delfi dove Cariclea si reca per distrarsi. La natura del luogo è - per così dire - doppia: esso si trova *dentro* la città, ma *fuori* dal tempio. Nella selva Caricle pensa che la figlioccia sia al sicuro, e invece le sacerdotesse di Apollo tramano vendetta: bene e male convivono a stretto contatto di gomito. *Questo* luogo aperto è diverso da quelli del primo atto: qui le cose si confondono di più, le intenzioni degli uomini non hanno contorni definiti. Anche dal punto di vista della disposizione topografica, Calderón sottolinea la mescolanza degli aspetti della realtà, il caos che vi sta alla base.

Dunque, in questo posto non ci aspettiamo di assistere solo alle vicende private dei due amanti, ma anche a fatti che coinvolgono la città.

Alla spiaggia approda Teagene con il servo Libio. Il tessalo ricorda il proprio passato: allevato dal capitano Orondate, il giovane è venuto a sapere dal patrigno, in punto di morte, di essere di stirpe illustre, anzi divina. Ma, nel momento della verità, Orondate muore, lasciando Teagene nella

confusione e nel dubbio [II, 6]. C'è un dato strutturale notevole nel racconto: le parole pronunciate da Orondate sul letto di morte sono riportate in forma diretta. E' l'unico caso in tutto il dramma in cui avviene che un personaggio narri in forma diretta dei fatti all'interno del racconto di un altro personaggio: si tratta cioè di una sorta di 'racconto nel racconto'. Tanto più rilevante appare questo fatto se si pensa che la narrazione riguarda il passato di Teagene: la figura del giovane viene circondata di un'aura eroica, addirittura mitologica; a questo punto lo spettatore non solo sa che egli è il figlio rapito di Caricle, e che dunque è di stirpe regale, ma che è un semidio, capace dunque di chi sa quali eccezionali azioni. Teagene viene progressivamente innalzato su piedistalli sempre più elevati: mi sembra evidente il desiderio di Calderón di nobilitarlo con costante fervore. Il pensiero corre nuovamente alle vicende spagnole del periodo, e ancora una volta alla figura di Juan José, che, proprio in quegli anni, si stava creando il proprio posto al sole, con il consenso di Filippo, il plauso popolare, e la benedizione di molti intellettuali, tra cui lo stesso Calderón.²³

Appena prima di morire, Orondate consegna a Teagene una medaglia con l'immagine della dea Fortuna; ma il patrigno non fa in tempo a dire dove Teagene, con essa, si debba recare. La medaglia ha evidentemente un significato molto importante: si presume che essa sia un indicatore d'identità; esiste qualcuno capace di identificare Teagene dal ciondolo che egli porta. Calderón compie ancora una duplicazione del testo di Eliodoro: nel romanzo solo Cariclea deve essere riconosciuta, e la sua somiglianza con il ritratto di Andromeda è una delle prove per l'agnizione; qui anche il protagonista maschile ha alle spalle un passato di cui si sono perse le tracce, e anche per lui c'è bisogno di un oggetto che lo identifichi. L'oggetto in questione, tuttavia, possiede forte connotazione simbolica: sulla medaglia (come sul foglio donato a Cariclea) è rappresentata la Fortuna. La medaglia non è una semplice 'cosa', di cui chiunque potrebbe venire in possesso, ma è una sorta di *imprinting* con il quale solo alcuni individui privilegiati sono marchiati: costoro sono appunto i *hijos de la Fortuna*, ed essi non potranno mai sottrarsi al loro destino. La mano della fortuna (cristianamente: della Provvidenza) guida gli eletti, e non altri: le manifestazioni sensibili della dea si verificano solo per sua volontà. Il medaglione è una di queste manifestazioni: esso non sarebbe potuto andare in mani diverse da quelle di Teagene. Anche Juan José era un 'figlio della fortuna': anche per lui quindi si preparava un futuro in cui egli sarebbe stato 'riconosciuto' (in senso reale e metaforico) e le sue qualità sarebbero brillate nel firmamento dei grandi di Spagna.

Anche in questa scena ci sono gruppi di versi (tutti recitati da Teagene) che contrappongono concetti opposti e sottolineano il caos del reale, come quelli in cui il giovane tessalo dice di essere venuto a conoscenza di notizie tanto vaghe sulla sua storia che ora ha più dubbi che certezze (p. 1243b), oppure quelli sui legami affettivi tra giovani e anziani (un riferimento al rapporto tra Juan José e Filippo?, *ibid.*), sulla necessità di celebrare la bellezza e la sua ineffabilità, o sul contrasto tra le esigenze dell'amore e quelle politico-militari (p. 1244a).

La narrazione di Teagene viene interrotta, come avviene, in precedenza, per il dialogo tra Caricle e Calasiris (p. 1242b); tra le due scene si creano un legame di struttura e uno di contenuto: in entrambe si parla del passato del giovane tessalo, in entrambe si assiste a uno svelamento parziale della verità; i troncamenti voluti dal drammaturgo lasciano in sospeso le vicende: Caricle e Calasiris da una parte, Teagene dall'altra soggiornano in un comune limbo gnoseologico.

Come il discorso tra i due vecchi è disturbato dall'arrivo di gente, che simboleggia metaforicamente l'effetto disturbante della realtà esterna nei confronti delle faccende private, così anche il racconto di Teagene è lasciato a metà perché si sentono grida femminili: le sacerdotesse stanno per portare a termine la loro vendetta nei confronti di Cariclea; interviene Teagene; le donne ipocritamente gridano al rapimento della fanciulla [II, 7]. La vendetta avviene *dentro* il bosco: si assiste a un occultamento per scopi negativi; si verifica, cioè, la stessa situazione della cosiddetta scena quarta, nella quale le sacerdotesse-ninfe preparano la trappola per Cariclea. In questo modo, le scene quarta e settima costituiscono una sorta di 'scorza' (connotata negativamente) degli

²³ Come avviene anche per Perseo de *Las fortunas...* citato, cfr. Gentili, *Mito e spettacolo* cit., pp. 61, 156, 185, 199, 207-208. Juan José più tardi raggiunse effettivamente i vertici del potere, e fu capo di stato tra il 1677 e il 1679.

svelamenti-produttori-di-dubbi delle scene quinta e sesta; strutturalmente, siamo in presenza di un chiasmo. Inoltre, si assiste a un'ulteriore duplicazione: nella quarta scena, le ninfe simulano di fare il bene di Cariclea, la vogliono distrarre dalla malinconia per ucciderla; nella scena settima, i fatti sono ancora più ingarbugliati: le sacerdotesse fingono di subire un attacco di Teagene, quando in realtà è costui il difensore della virtù: il bene viene mascherato da male; verso la fine della scena, i due amanti decidono di fuggire insieme: l'apparente rapimento (un male) è invece un bene (*Teágenes*. "...ni en mí es enfamia la fuga, / ni en ti voluntad la fuerza", p. 1245a).

Non basta: il ritmo chiastico delle scene è complicato ulteriormente. Si stabiliscono corrispondenze anche tra le scene terza e ottava. Quest'ultima [II, 8] è brevissima (una sticomitia ridotta a cinque versicoli); si dà l'allarme per la presenza di estranei nel bosco delfico:

Unos. ¡A la marina!
Otros. ¡A la playa!
Teágenes. ¡Al mar!
Caricles. ¡Al monte!
Calasiris. ¡A la selva! (p. 1245ab)

Il movimento è affatto centrifugo: i personaggi si proiettano a parole e con il corpo verso il *fuori*. Nella scena terza avviene il contrario, il movimento è centripeto: Cariclea nasconde il foglio di Teagene *dentro* lo scrigno che si trova *nella* stanza *all'interno* del tempio. In entrambe le scene, tuttavia, regna il caos: Cariclea crea le premesse per le false scoperte di Caricle, le concitate indicazioni sopra riportate non indicano una vera direzione, ma confondono le idee. Anche queste scene fungono dunque da cornice a un *contenuto*, il quale a sua volta *contiene* altro (secondo il seguente schema: {sc. III - [IV - (V - VI) - VII] - VIII}), a riprova di quanto concettualmente poco definibili siano le realtà del *fuori* e del *dentro* e complessa l'architettura del dramma.

2.4. Il dramma privato giustificazione di quello pubblico.

Una nuova didascalia avverte che si cambia nuovamente scena: si tratta ancora di un bosco, ma stavolta il paese è l'Egitto [II, 9]. Si assiste dunque a una progressiva apertura geografica: dal bosco di Delfi, luogo aperto e chiuso a un tempo poiché parte integrante della città, si passa a una selva egiziana, di natura ancora parzialmente circoscritta (un bosco è un sito topograficamente limitato) ma in misura inferiore a quello greco della scena precedente; questo nuovo bosco *non appartiene* a nessuna città, metaforicamente *non è contenuto* da nulla (non si trova *dentro*). E' comprensibile quindi che si riaffacci il tema della guerra: Idaspe, in qualità di ambasciatore di Persina, chiede la pace all'egizia Admeta a certe condizioni; ma l'accordo fallisce e si va alle armi [II, 9 e 10]. Il racconto di Idaspe alla regina egiziana - un flash-back - insiste stranamente su un particolare: sia Persina, sia Admeta regnano da sole, senza una figura maschile al loro fianco;²⁴ per l'etiope ciò è una necessità, giacché ha perso il marito; per Admeta non lo sappiamo ancora, poiché il testo parla soltanto di una "extraña / ley de cuando a Egipto hereda / mujer" (p. 1245b). Risultano per nulla comprensibili, se ci si attiene soltanto al testo della commedia, le scelte drammaturgiche di Calderón a questo proposito: perché l'autore fa morire lo sposo di Persina e ci propone un Idaspe abbassato al livello di suddito, quando invece il romanzo di Eliodoro fa del re Idaspe una fondamentale figura di sovrano? Perché viceversa ha un ruolo assai notevole il personaggio di Admeta? Perché costei non è sposata, al contrario di ciò che avviene in Eliodoro per Arsace, moglie del satrapo Oroondate? E infine perché un'attività tipicamente maschile come la guerra viene decisa e condotta da regine e non da re?

Questa volta non si può nemmeno ricorrere alle innovazioni introdotte nella storia romanzesca dal Montalbán, giacché nella commedia di quest'ultimo sono proprio i due sovrani Idaspe e Persina

²⁴ Calderón ha già messo a parte lo spettatore di questa particolarità di Admeta fin dal primo atto [I, 15]: cfr. Calderón, *Obras completas* cit., p. 1233a.

a dare il proprio assenso alle nozze di Teagene e Cariclea: Calderón ha agito di testa sua, ma probabilmente non senza ragione.

Il motivo è legato ancora una volta all'ipotesi secondo la quale sotto le spoglie dei due protagonisti vi siano Margherita e Juan José. Di essi solo la bambina è figlia legittima di Filippo; nel 1651 egli non può contare su eredi maschi: Carlos nascerà qualche anno dopo, Juan José - nonostante il rispetto con cui comincia ad essere considerato - non sarebbe mai potuto diventare legittimo sovrano di Spagna. Il problema della successione non era ancora risolto. Forse Calderón volle dare il proprio personale contributo alla soluzione della grave questione, legittimando in qualche modo il potere regale femminile: come Persina e Admeta, anche Margherita forse un giorno avrebbe regnato sulla penisola iberica come legittima sovrana, in quanto figlia di Filippo; il suo braccio destro sarebbe stato il fratellastro, l'unico, a dire di molti, capace di cambiare veramente le cose in Spagna. Questa collaborazione avrebbe sortito il duplice risultato (un altro doppio!) di assicurare la continuità alla casata degli Absburgo e di garantire alla Spagna un futuro migliore: in quanto figlia legittima, Margherita permetteva la trasmissione del potere *dentro* la tradizione; Juan José, invece, *esterno* alla famiglia reale, apriva nuove possibilità alla stanca monarchia e al paese, socialmente ed economicamente stremato. Ma forse ciò significa davvero spingersi troppo in là nel tentativo di giustificare storicamente ogni aspetto del testo, ricorrendo a illazioni.

E' invece parte integrante del testo il motivo per cui le due regine decidono di dare inizio alle azioni militari: esso è di tipo squisitamente economico, giacché Persina accusa i vassalli di Admeta di volersi impadronire di alcune miniere di smeraldi in territorio etiope; per la regina egizia tutto ciò è lecito perché, in passato, quelle terre appartenevano all'Egitto; deve finire il periodo di sfruttamento etiope (p. 1246ab). Calderón afferma con forza le vere ragioni per le quali nascono i conflitti: la storia recente della Spagna lo insegnava. Abituata ad affrontare le massicce spese di guerra e della corte facendo affidamento sulle ricchezze provenienti dal Nuovo Mondo, nella prima metà del Seicento la Castiglia subisce una serie di tracolli economici quando quella fonte d'introiti comincia inesorabilmente a mostrare la corda; talvolta poi il sempre più ridotto quantitativo di oro e di argento proveniente dalle Americhe veniva razziato dai pirati; il valore dei metalli preziosi diminuiva sempre di più per il costante fenomeno dell'inflazione. Per cercare di porre rimedio a una situazione tanto difficile per le casse dello stato, non rimaneva che far ricorso alle esazioni tributarie, come tentò di fare l'Olivares. La Castiglia era già fortemente vessata e la riscossione delle imposte veniva attuata in maniera assai pignola; non era possibile esigere più denaro di quanto non si facesse già. Chi invece non pagava quasi mai le imposte alla corona erano il Portogallo, la Catalogna e il regno di Valenza. L'Olivares - fedele al suo progetto di effettiva unificazione dei territori iberici - pensò che era giunta l'ora che anche le regioni periferiche cominciassero a compiere il proprio dovere nei confronti del potere centrale, ma non fece i conti con il fiero spirito di indipendenza dei provinciali. La conseguenza fu lo scontro armato: come si è detto, il Portogallo ottenne l'autonomia, la rivolta di Catalogna fu sedata a fatica dopo dodici anni di guerra, nel 1652. E' probabile che Calderón pensasse proprio a questi fatti, mentre componeva la commedia: la guerra civile con la Catalogna - cui egli partecipò verso il 1640 - fu un colpo durissimo per la monarchia spagnola, già impegnata nel conflitto con la Francia.

Ritengo che il drammaturgo, ne *Los hijos...*, si riferisca proprio alla rivolta catalana e non a un altro episodio bellico di quegli anni per due ragioni. Ho già fatto cenno più volte alla prima: Teagene è il corrispondente scenico di Juan José, l'espugnatore di Barcellona. La seconda consiste in un'indicazione del testo. La prima parte del discorso di Idaspe ad Armida è una sorta di *captatio benevolentiae*: l'etiope ricorda alla regina i buoni rapporti sempre intercorsi in passato tra i due paesi. Ma, poco dopo, il tono è un altro: secondo Persina (le cui opinioni Idaspe riporta), l'Egitto *dipende* forzatamente dall'Etiopia

...siendo así que a Etiopía
debe Egipto la abundancia
de sus campos (pues le debe

que el Nilo en sus montes nazca,
 desde donde el Catadupe,
 su primer cuna de plata,
 la despeña, a que inundando
 estas fértiles campañas,
 en sus avenidas gocen
 sus mieses, frutos y plantas
 terrestres lluvias, con que
 no le hacen las nubes falta)
 claro está que a tanta deuda
 no ha [*sc.*: Admeta] de responder ingrata,
 cobrando en quejas favores
 que debe pagar en gracias. (p. 1246a)

E' un ricatto bello e buono: più che di acqua, sembra che si stia parlando di un fiume di metallo prezioso ("plata"), e anche altrove il lessico pare assumere connotazioni riferibili all'ambito economico ("abundancia", "fértiles campañas", "frutos", "deuda", "ingrata", "cobrando...favores", "pagar", "gracias"). Le due nazioni "confinantes" non sono allo stesso livello: una delle due pretende dall'altra una sorta di sottomissione per motivi francamente assurdi. Sul versante opposto, l'Egitto non si piega, e Admeta fa notare a Idaspe la stupidità delle affermazioni di Persina. Tuttavia, come si è visto, nemmeno la risposta di Admeta è esente da infantilismo e piccineria: che significa, infatti, affermare che le miniere etiopi appartengono all'Egitto poiché un tempo vi appartennero? Insomma, secondo Calderón, la ragione non sta tutta da una parte e il torto tutto dall'altra: le colpe e i buoni motivi sono comuni a entrambe le nazioni. Proprio per questo accade che paesi amici, confinanti, vicini - come potevano essere la Castiglia e la Catalogna - entrino in guerra: nessuna parte vuole cedere nulla all'altra, ai motivi giusti si mescolano le assurdità. Effettivamente la Catalogna non versava il denaro delle tasse né volentieri né regolarmente alla corona spagnola; ma le esagerate imposizioni dell'Olivares venivano sentite come ingiuste violenze alla riconosciuta autonomia della provincia. La Castiglia era certamente gravata dal pagamento di enormi tributi, e la Catalogna no, ma i soldi raccolti dalle tasse servivano a portare avanti, con spaventoso dispendio di mezzi, guerre inutili per la Spagna e insignificanti soprattutto per le province. Invece di arrivare a un ragionevole e pacifico accordo, si lasciò che la situazione degenerasse in lotta aperta. Non sono solo i confini tra la ragione e il torto a essere labili, per Calderón, ma anche quelli tra guerra e pace: basta un niente, un egoistico atto di superbia per rovinare interi stati. E' quello che avviene tra Egitto ed Etiopia; è quello che avvenne tra Castiglia e Catalogna.

La scena successiva al dialogo tra Idaspe e Admeta [II, 10] rappresenta il logico (a questo punto, sarebbe meglio dire 'illogico') esito della frattura creatasi fra le sovrane: la regina egizia dichiara guerra all'etiope; anzi, i tamburi da guerra lo fanno per lei ("...son frases de los reyes / los idiomas de las armas"). Un solo elemento mi sembra degno di rilievo: ritorna in scena Petosiris, che dichiara ad Admeta la propria volontà di sconfiggere definitivamente il fratello (pp. 1246b-1247a). Come al solito, la realtà si duplica: a una guerra fra popoli tiene dietro una faida personale. Si mescolano ancora i due livelli della commedia, il pubblico e il privato; le ripercussioni di uno scontro sono sempre assai ampie e coinvolgono popoli e singoli.

L'immediata conseguenza della decisione regale sono i rumori di lotta fuori scena [II, 11]. Ma si badi: non si tratta degli scontri tra gli eserciti egizio ed etiope, bensì - come scopriremo di lì a poco - della ormai famosa battaglia tra i pirati per il possesso di Cariclea e del bottino (lo racconta la stessa fanciulla poco oltre, p. 1249ab). Tuttavia, nonostante non sappiamo che succeda, possiamo dedurre facilmente che non si tratta del conflitto 'maggiore' per la presenza di Teagene e Cariclea che invocano aiuto. La cesura tra la scena precedente e questa sembra netta: si passa da un'occasione ufficiale (un ambasciatore straniero ha un abboccamento con una regina su gravi questioni internazionali) a un episodio della storia dei due amanti. Nonostante ciò, lo sfondo sul quale i personaggi agiscono ha a che fare, purtroppo, con la medesima realtà: la violenza. Cambiano

i suonatori, ma la musica rimane la stessa ovunque, poiché l'eco delle grandi battaglie si ripercuote anche nelle situazioni quotidiane. Non contento di moltiplicare le situazioni, Calderón riporta in scena Tiamis, intento ad ascoltare i rumori dello scontro [II, 12]. La disposizione delle ultime quattro scene (che si svolgono nel bosco egiziano) segue ritmi precisi: le prime due trattano della violenza pubblica (la guerra: il *fuori* [A]), le altre della violenza privata (il *dentro* [B]); ma la seconda scena introduce pure un motivo privato (Petosiris vs. Tiamis [b]), motivo che viene amplificato nella quarta dalla presenza di Tiamis; viceversa, la terza riprende dalla prima il motivo economico (la spartizione del bottino [a]), prima causa della guerra. Si ottiene il seguente schema: **A (a) - A (b) - B (a) - B (b)**, che testimonia il desiderio del drammaturgo di non offrire una lettura univoca (e dunque sicuramente fallace) degli avvenimenti, ma di mostrarne la pluralità, il rispecchiamento degli uni negli altri. Ciò conferma l'ipotesi secondo la quale le vicende di Teagene e Cariclea non sono solo una rivisitazione letteraria erudita, ma emblemi pluririfrangenti del reale.

2.5. Falsità e verità.

Si assiste a un'ennesima trasformazione dello spazio: si ritorna sulle rive del Nilo per una lunga scena [II, 13] che riprende - nel cuore del dramma - l'esordio del romanzo di Eliodoro (tema guerresco > pubblico = *fuori*). Anche il Montalbán colloca nel secondo atto la famosa scena d'inizio del romanzo; tuttavia, rispetto al testo calderoniano, si notano alcune differenze.

In entrambe le commedie, Cariclea racconta a Tiamis i fatti occorsi a lei e all'amato; ma, mentre in Montalbán il racconto della fanciulla è sincero (pp.121v-123r), in Calderón ella narra un sacco di fandonie (lo riconosce, in un *a parte*, lei stessa: di tutto ciò che dice a Tiamis "Esto / solo, ¡cielos!, es verdad", cioè la disavventura con i pirati, p. 1249a). Il flash-back è caratterizzato dalla quasi totale falsità degli avvenimenti narrati, e in ciò Calderón si avvicina maggiormente all'originale greco (*Etiopiche* I, 22) che al suo predecessore spagnolo. Il testo del Montalbán, infatti, nonostante sia più ridondante e retorico, mette a nudo completamente l'animo dei personaggi: Cariclea è talmente franca nei confronti di Tiamis che paradossalmente confessa pure di aver ordito l'inganno che ha procurato la morte del capitano e del secondo (poiché "ser muger, y fingir, / son dos cosas, y una cosa", p. 122v). Nel testo di Calderón, viceversa, anche la figura della fanciulla viene caricata di una leggera connotazione negativa, a riprova del fatto che tutti gli esseri umani, perfino i più angelici, subiscono l'influenza della natura ambigua delle cose: insomma, anche Cariclea non è totalmente immune dall'errore (in termini etico-filosofici: dal male).

Sono a confronto due concezioni diverse del mondo: quella 'lineare' di un seguace di Lope e quella cosciente del caos di un genio poetico nuovo.

Calderón non perde occasione di fare della filosofia anche in questa porzione del testo: Cariclea nota l'evidente differenza tra il modo in cui Tiamis si presenta (vestito da brigante) e la sua gentilezza d'animo: "dice horror / tu vista, tu acción piedad" (p. 1248a). L'essere non è l'apparire: ma, una volta innescato il meccanismo della confusione, chi può dire che l'apparire non sia davvero l'essere? E così Cariclea, non sapendo che fare, temendo la vera natura di Tiamis - che significa temere la vera natura delle cose, poiché le cose non solo non sono come si presentano, ma, forse, non sono nemmeno come sono - inventa di sana pianta una storia, per cautelarsi. In questo modo, inganna Tiamis, il quale non ha al momento nessuna cattiva intenzione nei confronti della coppia di amanti, ma potrebbe cambiare idea.

Incapace di vedere il pericolo - ancora inesperta della potenza del dubbio - è invece la Cariclea di Montalbán, fedele e devota all'amato nel senso più classico, tanto innamorata da pensare che il sentimento abbatta ogni ostacolo: ella non si rende conto del fatto che Tiamis ordisce un tranello mortale nei confronti di Teagene per possederla (pp. 123v-124r). Le figure del Montalbán hanno una faccia sola, non conoscono incertezze: la fanciulla ama per scelta Teagene, ed è nel giusto; Tiamis contrasta questo amore, e cade nell'aberrazione. Calderón non si rifà a una visione manichea del mondo.

Lo testimonia il continuo cambiamento di scena: qui, dal bosco delle scene precedenti, cioè da un *fuori/dentro* emblema del caos, alla spiaggia, un *fuori* dove si consuma l'apparente epilogo di un dramma privato, quello dei due amanti.

Ma, con Calderón, è d'obbligo non pronunciare mai la parola 'fine'. Riprendendo la consuetudine di interrompere il racconto di un personaggio (è già avvenuto due volte, in quest'atto: a Cariclea, p. 1242b, e a Teagene, p. 1244a), il drammaturgo fa morire in gola a Cariclea il suo poco veridico racconto: si sentono altre grida di guerra [II, 14]. Si consuma un altro clamoroso fraintendimento: Tiamis, sulla scorta delle frammentarie informazioni fornitegli dal redivivo Jebnón, crede che Cariclea sia Tisbe, la donna di cui è alla ricerca il fratello Petosiris. Suonano quasi ridicoli, in bocca al brigante, i versi con i quali egli si rivolge alla fanciulla in suo potere:

¿quién puede ser [*sc.*: Tisbe] sino tú,
pues aquí no hay más sujeto
de estimación y codicia? (p. 1250a)

Ciò che colpisce lo spettatore è la forza della domanda retorica, che vale come un'affermazione: la sicumera di Tiamis è tale che egli non ha bisogno di prove per vedersi confermata una mera supposizione, destinata a restare tale. La fiducia nell'autorevolezza dei meccanismi mentali umani raggiunge qui il livello più basso: bastano poche frasi prive di qualsiasi fondamento di verità - e Jebnón è anche in malafede: stuzzica il senso di rivalità di Tiamis nei confronti del fratello per ritrovare Tisbe (p. 1249b) - e gli uomini deducono complessi sistemi di interpretazione della realtà; partendo da particolari insignificanti, vengono ordite tele magnifiche fatte di vento. Sono proprio queste le fedi nelle quali credono gli uomini: le opinioni più assurde, le superstizioni più fantastiche, le mistificazioni più volgari.

Di più: non solo si crede alle favole, ma queste invenzioni cambiano la vita e il carattere degli individui. Ne dà prova l'improvvisa metamorfosi dell'atteggiamento di Tiamis nei confronti di Cariclea: la fanciulla diventa per il brigante un mezzo per ottenere il sopravvento sul fratello; ella si accorge immediatamente del nuovo rischio: "Su [*sc.*: di Tiamis] enojo / faltaba a mis sentimientos" (p. 1250a). La fanciulla ha avuto ragione nel celare al brigante la sua vera storia, poiché è bastato un sospetto per far diventare Cariclea, agli occhi di Tiamis, da essere umano sofferente e degno di compassione qual era pochi istanti prima, mero strumento di rivalsea nei confronti di Petosiris.²⁵ A questo punto della commedia, inoltre, si mescolano tre vicende private: quelle che riguardano rispettivamente Teagene e Cariclea, Jebnón e Tisbe, Tiamis e Petosiris. Le tre coppie vedono intrecciarsi fortemente i loro destini in una struttura 'aperta' e imprevedibile: il luogo in cui ciò avviene è un *fuori*, le rive del Nilo. Inevitabilmente, sembra suggerire l'autore, la trattazione di vicende personali sconfinava nell'ambito pubblico, segnatamente quando le storie dei personaggi sono più d'una: la Storia, quella dei popoli, è il risultato della somma degli eventi accaduti ai singoli. Per questo motivo in queste ultime due scene fa capolino anche il tema guerresco (la strage della spiaggia; le urla dei soldati).

Anche le scene successive prediligono l'alternanza di pubblico e privato: alle tre coppie cui si è accennato se ne aggiunge una quarta, formata da Tisbe e dal servo Termutes (veniamo a sapere che costui tiene nascosta la serva greca, *ibid.* [II, 15]). L'intreccio si complica ulteriormente. Jebnón segue Tiamis che trascina Cariclea, mentre Petosiris attacca e incendia il bosco [II, 16]; Teagene e Jebnón si riconoscono [II, 17]. Questa sezione dell'atto si svolge pure all'insegna del binomio 'occultamento vs. rivelazione', perché: 1) Termutes tiene nascosta Tisbe (= *dentro*); 2) Jebnón, acquattatosi, spia le mosse di Tiamis (= *dentro*); 3) Petosiris appicca il fuoco alla selva per far uscire allo scoperto i nemici (= *dentro/fuori*); 4) ricompare Teagene: agnizione servo/padrone (= *fuori*); 5) Tiamis nasconde Cariclea in una grotta (= *dentro*); 6) Teagene vuole liberare la fanciulla (= *fuori*).

²⁵ Si vedano le parole di Basilio nella *Vida* (I, 6), che rinnegano ogni ideale di *humanitas*: "sono un uomo, e già col male / ripago il bene ottenuto" [Calderón, *Teatro del "Siglo de oro"* cit., p. 65].

2.6. Gli *engaños* della grotta.

Nuovo e importantissimo mutamento spaziale: l'azione continua nell'emblematico luogo chiuso di una grotta, che è poi la stessa di Eliodoro, ma il cui valore metaforico Calderón sfrutta fino in fondo.

In primo luogo, fa parlare le due donne che vi sono rinchiusi, Cariclea e Tisbe [II, 18]: presentandole contemporaneamente, il drammaturgo ne sottolinea gli identici timori e la stessa speranza di uscire vive da quel luogo; entrambe, inoltre, rammentano la persona amata (Teagene; Termutes); l'una è lo specchio dell'altra; tanto più interessante sarà allora conoscere il diverso esito delle loro vicende umane.

Tuttavia, un fatto appare saliente fin dall'inizio della sezione (l'ultima) dell'atto: la grotta è sinonimo di duplicazione, e dunque di confusione. Significherà anche ritrovamento di sé stessi, come nella *Vida es sueño*?

Come in Eliodoro, Tiamis uccide per sbaglio Tisbe [II, 19], ma il modo in cui l'omicidio viene consumato è lontano dal testo greco; là (*Etiopiche* I, 30) si mette in evidenza soltanto l'errore in cui cade il brigante; il testo, nella sua secchezza descrittiva (quasi chirurgica, direi), è privo di qualsiasi connotazione:

[Tiamis] vi scese [nella caverna], e cominciò a lanciare lunghi ripetuti richiami in lingua egizia. Gli rispose in greco una donna, presso l'imboccatura dell'antro: guidato verso di lei dalla voce, la raggiunse, l'afferrò al capo con la mano sinistra, e nel petto, all'altezza del seno, le cacciò il pugnale.²⁶

In Calderón, invece, vengono messi in risalto due particolari: ancora una volta la sicumera di Tiamis, ma anche l'incapacità di Tisbe di capire che chi la chiama non è Termutes:

Tiamis. [...] ¡Ah divina tesaliana!
Tisbe. (*Aparte*)
 (Ruido hacia esta parte siento,
 y por mis señas me nombran.)
 ¿Eres tú?
Tiamis. ¿Quién podía serlo,
 sino yo? ¿Donde estás?
Tisbe. Donde
 me dejaste.
Tiamis. No te encuentro.
Tisbe. Aquí estoy, llega a mis brazos.
Tiamis. Para darte muerte... (p. 1252a)

Si verifica un doppio inganno: i due personaggi non si riconoscono vicendevolmente. Il motivo è solo accennato in Eliodoro, mentre qui provoca una schermaglia dialettica giocata sui doppi sensi; ciò che Tiamis dice è interpretato in un altro modo da Tisbe, e viceversa: essi pensano di sapere, ma non sanno.

Ciò che accade nelle scene successive raddoppia ulteriormente il senso di *engaño*; anzi, si assiste a una raffica di duplicazioni.

Si presentano sul palcoscenico quattro personaggi maschili, due per volta: dapprima Nausicle e Petosiris, e poi Jebnón e Teagene; essi cercano qualcuno, rispettivamente Tiamis in fuga e Cariclea rinchiusa nella caverna [II, 20]. La scena rispecchia, ampliandone e deformandone i contorni, quella nella quale compaiono Tisbe e Cariclea [II, 18]: là le due donne cercano la luce che indichi loro

²⁶ Eliodoro, *Le Etiopiche* (trad. A. Angelini), in *Il romanzo antico greco e latino*, a cura di Q. Cataudella, Firenze, Sansoni, 1990, p. 653.

l'uscita (sono *dentro* e anelano al *fuori*), qui i quattro uomini entrano per trovare chi inseguono (*fuori* > *dentro*).

Si intravede un ulteriore legame tra le due scene per la presenza, in entrambe, del seme della /luce/: Tisbe e Cariclea appuntano la loro attenzione su una fessura della parete da cui entra un raggio di sole; Teagene chiede a Jebnón di portargli una torcia, che si spegne per una maldestra caduta del servo. La luce che penetra nell'oscuro andito (il privilegiato emblema esistenziale) costituisce un sottile filo d'Arianna in grado di orientare approssimativamente (ma per quanto?) la ricerca delle due donne; l'assoluta mancanza di luce rende definitiva l'incapacità del padrone e del servo (due uomini; ma forse c'è una velata polemica sociale nella descrizione del signore e del sottoposto) di raccapazzarsi nel marasma del mondo. Essi, infatti, si imbattono nel cadavere di Tisbe, e lo scambiano per quello della fanciulla etiope.

L'atmosfera illusoria che aleggia sulle vicende che si svolgono nella grotta risulta ancora più evidente nel momento in cui Teagene e Cariclea, credendosi reciprocamente fantasmi (un nuovo doppio), si danno la voce [II, 21]. La scena, a sua volta, fa implicitamente riferimento a quella in cui avviene l'uccisione di Tisbe [II, 19]: le coppie sono identiche, formate cioè da un uomo e una donna; nessuno dei quattro personaggi sa davvero cosa sta succedendo (lo sa solo lo spettatore); ma gli avvenimenti che li riguardano prendono una piega diversissima: la coppia Tiamis/Tisbe si dissolve, quella Teagene/Cariclea si ritrova; delle due donne, l'una muore per sbaglio, l'altra sopravvive per caso; dei due uomini, l'uno crede di uccidere Cariclea, l'altro la ritrova pur pensando che sia morta; Tiamis toglie la vita a Tisbe, credendola Cariclea, Teagene piange la serva credendo morta l'amata. I due uomini agiscono spinti da una medesima passione amorosa, ma l'esito delle loro azioni è opposto: l'amore di Tiamis degenera nel sentimento contrario poiché è frutto di gelosia esclusiva. Il discrimine tra amore e odio, tra dolcezza e violenza non è netto. La grotta rappresenta la prova del nove dell'animo dei personaggi: quando cala l'oscurità che impedisce la visione delle cose come di solito appaiono, e cioè mascherate dall'ipocrisia, gli uomini sono paradossalmente costretti a svelarsi. Nella grotta non si può *vedere*, non si può fare affidamento sui sensi, e il *fuori* ha minor valore: ognuno fa ricorso al proprio istinto, a ciò che uno ha (o è) *dentro*.

Anche le ultime quattro scene seguono precisi schemi strutturali binari: [II, 20 = **a2**] e [II, 21 = **b2**] costituiscono il doppio di [II, 18 = **a1**] e [II, 19 = **b1**]; in **a1** ci sono due personaggi femminili, una serva e una fanciulla libera; in **a2** ce ne sono quattro maschili, che formano due coppie: ognuna di esse è formata da un personaggio gerarchicamente inferiore e da uno superiore (Nausicle, mercante - Petosiris, usurpatore di una carica sacerdotale; Jebnón, servo - Teagene, padrone); la figura minore della prima coppia di **a2** ha un legame con il personaggio femminile inferiore di **a1** (Nausicle-Tisbe); parallelamente, la figura maggiore della seconda coppia di **a2** ha un legame con il personaggio femminile superiore di **a1** (Teagene-Cariclea).

In **b1** e **b2** le coppie sono formate da un uomo e una donna, Tiamis e Tisbe nel primo caso, Teagene e Cariclea nel secondo: si confrontano falso e vero amore. Tuttavia, i personaggi fanno una gran confusione: il brigante che trafugge la serva è convinto di uccidere Cariclea; il giovane tessalo che inciampa nel cadavere di Tisbe è convinto che il corpo sia quello dell'amata. Lo spettatore constata la convergenza dei pensieri dei due uomini sulla sola figura di Cariclea: sembra che l'ordinata disposizione a coppie venga volutamente sconvolta per lasciar spazio al caos. Il gioco di specchi diventa ancora più arduo nel momento in cui Teagene crede di parlare con lo spirito vagante di Cariclea, mentre il dialogo si svolge con la fanciulla in carne ed ossa; come è tipico di Calderón, la situazione subisce un raddoppiamento: anche Cariclea crede di parlare con uno spettro (ciò non si verifica in *Etiopiche* II, 5-6), e una serie di battute pronunciate dai due alimentano il reciproco equivoco (pp. 1252b-1253a).

Lo svelamento - per modo di dire - avviene nel momento in cui Jebnón reca una torcia accesa, e i due amanti si trovano faccia a faccia [II, 22]:

Cariclea. ¡Qué asombro!
Teágenes. ¡Qué confusion!

[...]
Cariclea. ¿Si es ilusión del temor?
Teágenes. ¿Si es delirio del deseo? (p. 1253a)

Ma è una rivelazione che ottunde ancor più la capacità di comprensione di chi si vede coinvolto in vicende enigmatiche. I due amanti si riconoscono (nel testo compare il binomio 'vita vs. morte'), ma sfugge loro la comprensione dei motivi profondi che hanno provocato l'equivoco (che li ha rischiosamente allontanati l'uno dall'altra): quello che è successo è inspiegabile, appartiene al dominio del caso, un reame in cui la logica umana non ha potere. Gli svelamenti sono sempre parziali: non sapremo mai come noi vorremmo - la commedia non lo dice - perché sofferenza e piacere calano improvvisamente sulla vita degli uomini; e soprattutto non sapremo mai la ragione per cui gioia e dolore sono paradossalmente così vicini l'una all'altro. Viene riconfermato il carattere simbolicamente ambiguo della luce, che rivela ma non spiega.

"Uscire" è la parola d'ordine della scena ("salir de aquí", "de aquí salgamos", "salgamos", *ibid.*): i due amanti sono convinti del fatto che la salvezza sia *fuori* dalla grotta, nonostante l'agnizione sia avvenuta *dentro* di essa: nella commedia, come si è visto, sono continui i rimandi dall'uno all'altro luogo-emblema, come se il primo non potesse esistere senza l'altro e viceversa (assenza della monodimensionalità).

La grotta 'vela' di nuovo la realtà nel momento in cui tornano in scena [II, 23], insieme agli amanti e a Jebnón, tre personaggi maschili, tutti detentori - in un modo o nell'altro, e la cosa non è casuale - di un certo tipo di potere: maschilista (Termutes, su Tisbe), economico (Nausicle, su Tisbe e, d'ora in avanti, su Cariclea), religioso-politico (Petosiris). C'è chi volutamente inganna e chi inconsapevolmente viene ingannato: Termutes accusa Teagene, Cariclea e Jebnón di essere ladri (del tesoro celato da Tiamis nella grotta); Petosiris è convinto che indagando i fatti si possa giungere alla verità, che la matassa possa essere dipanata; Nausicle finge che Cariclea sia la donna che egli cerca (cioè Tisbe). L'atto si chiude in un clima di totale incertezza sulla sorte dei due amanti: nonostante ciò che pensa Petosiris, la realtà è difficilmente decifrabile, quasi per nulla 'leggibile'; ogni tentativo di conoscere è solo un'interpretazione (cioè, implicitamente, un fallimento gnoseologico). Le verifiche sono sempre funeste: non dimostrano niente, mentre gli uomini attribuiscono loro un grande valore. Teagene viene trovato in possesso di un coltello insanguinato: la 'prova', per gli astanti, è irrefutabile, egli è un omicida. C'è poco da fare contro i potenti: essi giudicano, poiché altri uomini ritengono che siano detentori della verità; ma essi sbagliano come qualsiasi altro uomo. E' un altro sogno, un vero fantasma della mente, il potere: figlio delle convenzioni e delle convinzioni umane basate sul nulla, ma su quel nulla molto 'pesante' per molti, quasi per tutti, che ha nome denaro. Il dato economico ricorre più volte nella scena: si parla del "tesoro" di Tiamis, di furto, di guadagno (quest'ultimo è quello che ottiene Nausicle fingendo che Cariclea sia Tisbe); l'ultima battuta della *jornada*, pronunciata insieme da Teagene e Cariclea, è un'angosciata domanda destinata a restare senza risposta, in cui traspare il rimando al contesto economico:

¿Habrà hijos de la Fortuna
 que más *convengan* con serlo? (p. 1254b)

Ho parlato di realtà 'leggibile', o, meglio, del fatto che gli uomini si illudono di poter leggere - e quindi correttamente interpretare - i fatti. Secondo questa prospettiva, l'ultima scena non può che rimandare alla prima dell'atto: anche Cariclea, totalmente ignorante circa le origini della figlioccia, ritiene di avere tra le mani uno strumento per 'sapere', la famosa fascia di seta; anch'egli, tuttavia, proprio come Termutes, Nausicle e Petosiris, è incapace di interpretare i segni. L'atto si apre e si chiude nell'incertezza.

* * *

Come la precedente, anche la struttura della seconda *jornada* è scandita magistralmente dalle didascalie autografe che indicano i cambiamenti di scena, cinque in tutto: 1) interno del tempio di Delfi; 2) selva in riva al mare presso Delfi; 3) bosco egiziano; 4) rive del Nilo; 5) interno di una grotta in Egitto. Il trapasso da una sezione all'altra, da un sito all'altro - si potrebbe dire: da un luogo mentale a un altro - è sempre dolce e graduale: da un interno (1) si passa a un esterno che però mantiene anche le caratteristiche di un *dentro* (2: la *selva* è proiettata sul *fuori* - il mare - ma *appartiene* ancora alla città greca); la selva di Delfi rimanda al bosco egiziano (3): l'intervallo di mare tra Grecia ed Egitto pare non esistere; dal bosco si passa all'elemento acqueo dello stesso luogo (4: inoltre le rive del fiume rimandano alla riva marina delfica di 2); dalle acque egiziane ci si addentra in una grotta egiziana (5). Come dire: passare da un *qui* ad un *là* non risulta eccessivamente difficile, non ci sono vere fratture tra le cose, esse sono diverse ma si somigliano tutte. Un'idea di questo tipo è presente anche nella tragicommedia tratta dalle *Etiopiche* dell'accademico ozioso napoletano Ettore Pignatelli intitolata *La Carichia* (1627)²⁷: ma Calderón ne amplia la portata, spostandone la valenza da un contesto meramente politico (come avviene ne *La Carichia*) a uno gnoseologico, addirittura metafisico.

Rafforza questa ipotesi interpretativa il forte legame che si stabilisce tra l'inizio e la fine della *jornada*: essa si apre e si chiude in due luoghi *chiusi*, nel quale gli uomini hanno comunque l'assurda pretesa di *svelare* la verità. Anche per questa ragione, l'atto si raccoglie ad anello su se stesso: ha cioè una struttura chiusa. In ciò, il drammaturgo ripropone, con varianti interne, la struttura base del primo atto: sembra che le cose si evolvano, ma esse non fanno che ritornare su se stesse (la stessa concezione pessimistica è presente in altri drammi calderoniani)²⁸; se esiste una spiegazione soddisfacente del mondo, essa non è certamente *dentro* le cose. Il *dentro* rimanda continuamente al *fuori*, il fisico al metafisico.

²⁷ Rimando al mio studio *Eliodoro nel Seicento italiano. II. 'La Carichia' di Ettore Pignatelli*, "Studi Secenteschi" XXXVIII (1997), pp. 107-183.

²⁸ *Vida*: "dopo la prima sventura / nulla m'è più capitato / ch'altra sventura non fosse" (II, 13); "chi al rischio vuol sottrarsi gli va incontro" (III, 5); *Gran teatro* (3; parla il Povero): "Perché mai è toccata a me / questa parte? Gli altri godono: / solo io debbo patire? / Non ho forse anima uguale / a chi fa il re? I miei pensieri / e sentimenti non sono / gli stessi? E allora perché / fra noi tanta differenza?" [Calderón, *Teatro del "Siglo de oro"* cit., pp. 151, 201, 887]; *Gustos y disgustos no son más que imaginación*: "tacere e parlare sono ugualmente uno sbaglio" (I, 12); "molti pensando di fuggire un pericolo, gli vanno incontro" (III, 5); "che importa allora aver ragione se non conta?" (III, 15) [Calderón, *Teatro* (1961) cit., pp. 412, 454, 471].

3. TERZA JORNADA

3.1. La natura bifronte dell'animo umano: ingannati e ingannatori.

L'atto si apre nel bosco egiziano in cui Admeta ha dato udienza a Idaspe e dove è stata proclamata la guerra [II, 9-10], ma anche dove, sullo sfondo, si è combattuta tra i pirati una battaglia privata per il possesso di Cariclea [II, 11-12]. Il bosco, cioè, come si è già detto, è contemporaneamente un luogo emblematico del *fuori* e del *dentro*: continua ad esserlo anche nella prima sezione dell'ultima parte del dramma. Infatti, le questioni che vengono presentate sulla scena oscillano di nuovo tra il piano pubblico e quello privato, tra eventi bellici e storia d'amore romanzesca.

Petosiris presenta i risultati della sua azione contro il fratello ad Admeta ([III, 2]; III, 1 è brevissima e strettamente collegata alla successiva per l'atmosfera guerresca). Il suo discorso funge da ripresa (anche dal punto di vista strutturale) di ciò che Calderón ha già evidenziato altrove, e segnatamente alla fine dell'atto precedente: l'importanza del denaro e l'incapacità di interpretazione della realtà sulla base di ciò che viene percepito dai sensi. Il tesoro di Tiamis - dice Petosiris - è sotto custodia, Teagene è un assassino, un pugnale lo prova. Le due constatazioni hanno molto a che fare con il mondo della guerra: senza denaro non si muovono gli eserciti; la guerra viene provocata dalla falsa consapevolezza di essere dalla parte del giusto (il suo risultato più evidente è il caos). Calderón compie, sulle soglie dell'ultimo atto, una minianalisi ragionata del problema bellico.

Fa da immediato contraltare all'indagine su una realtà che coinvolge tutti gli uomini, quella di un affare privato che coinvolge Nausicle, Cariclea e Teagene: per fare questo, il drammaturgo ripropone in maniera speculare - per infirmarli - gli argomenti del discorso di Petosiris. Interviene Cariclea [III, 3] che tende un tranello a Nausicle: dal momento che il mercante dice di possedere la fanciulla da molto tempo, dica quale mano di lei ha un dito in più. Nausicle, in base a un ragionamento che si rivela assai fragile, dice la sinistra; la fanciulla lo confuta facilmente mostrando due mani perfette. Ecco - dice Calderón - come gli uomini pretendono di conoscere la verità: da pochi elementi, che non hanno alcun valenza gnoseologica, deducono ipotesi, parvenze di verità, e le spacciano per inoppugnabili. Implicitamente, cade così anche l'accusa rivolta a Teagene. Nausicle viene punito da Admeta proprio nel suo punto debole: gli vengono confiscati i beni ed è mandato in esilio. Il denaro è il fantasma per antonomasia del dramma.

Lo schema cui, come al solito per comodità, possiamo ricondurre il ritmo di quest'esordio è il seguente: argomento pubblico **X** (guerra) comprendente i sottotemi del denaro e dell'impotenza gnoseologica, sta ad argomento privato **Y** (storia di Teagene e Cariclea) comprendente i sottotemi dell'impotenza gnoseologica e del denaro; cioè: **X (a + b) : Y (b + a)**. Calderón è costantemente in grado di sottoporre il frusto ritmo binario a innumerevoli variazioni.

Inoltre il confronto tra il personaggio di Petosiris e quello di Cariclea si arricchisce di nuove sfumature: il sacerdote è convinto di *essere in possesso della verità*, ma *si inganna*, la sua visione delle cose è fragilissima; la fanciulla invece *dimostra* paradossalmente, con un inganno ordito nei confronti di Nausicle, che *le sicurezze degli uomini sono nulla*. I presupposti sono completamente diversi, così come le conclusioni; l'atteggiamento vincente è quello di Cariclea, che oppone alla vanagloria del mondo una sorta di saggezza socratica.

Tuttavia, nemmeno la fanciulla - come si è rilevato altrove - è tutta d'un pezzo: nel momento in cui ella sottolinea l'atteggiamento disonesto di Nausicle ("Porque sus engaños notes [...] te engaña [...] en todo supone engañarte", p. 1255a) e il proprio probò ("una experiencia / a mi verdad acrisole"), a sua volta ordisce un inganno nei confronti del mercante (la storia del dito, assente in Eliodoro), e ripete ad Admeta la falsa storia già raccontata a Tiamis, con tale sfoggio di bravura e sfrontatezza che Teagene esclama tra sé e sé: "¿Donde irán a parar, ¡cielos!, / tan bien compuestas ficciones?" (p. 1255b).

Viceversa, non è possibile attribuire a Petosiris un animo davvero malvagio; i suoi pensieri e le sue azioni sono imputabili al massimo a ignoranza, al confidare eccessivamente nei propri mezzi intellettuali; anche il suo, infine, è un personaggio complesso.²⁹ Nell'accostarlo a Cariclea, Calderón compie opera meritoria: ridimensiona ogni giudizio troppo drastico pronunciato da uomini su altri uomini. Petosiris, in fondo, non è del tutto colpevole, è stato ingannato dalle cose; per mancanza di intelligenza (è forse una colpa?) non è in grado di capire la complessità del mondo che lo circonda. Cariclea, al contrario, non è del tutto innocente, preoccupata com'è di cautelarsi dai lupi che attorniano lei stessa e l'amato (la stessa fanciulla ammette la necessità di far ricorso alla sua "pasada industria", cioè all'inganno, p. 1255b). Petosiris è il protagonista della prima vera scena della *jornada*, Cariclea della seconda; i loro ritratti seguono lo stesso ritmo altalenante impresso dall'autore al contesto drammaturgico: se si attribuiscono al sacerdote il simbolo grafico **X**, alla fanciulla quello **Y**, alle connotazioni negative dei personaggi quello **A** (preponderante; se 'recessivo' = **a**), e a quelle positive quello **B** (preponderante; se 'recessivo' = **b**), il comodo schema che si ricava dall'analisi parallela delle due figure che agiscono in questo punto della commedia è molto simile - leggermente variato - a quello ottenuto per le scene corrispondenti: **X (A + b) : Y (B + a)**.

Non basta. Anche Admeta entra nel vortice in cui sembra che ciò che appare sia veramente: verità e menzogna si confondono inesorabilmente. La realtà, secondo Calderón, o meglio i racconti che gli uomini fanno di essa (il riferimento è ampio: entrano in questo novero la letteratura, le scienze, la storiografia, ma anche i rapporti diplomatici e il parlare comune) sono una mescolanza indistinta di elementi veri e falsi; è impossibile riconoscere sicuramente, con gli strumenti a nostra disposizione, ciò che merita di essere conosciuto. Così capita alla regina egiziana nei confronti del flash-back che l'autore mette in bocca a Cariclea: Admeta ascolta tutto, crede a tutto, decide di onorare la fanciulla e il suo presunto fratello Teagene solo sulla base di ciò che sente dire. Cariclea diventa dama di corte di Admeta: grande è la confusione sotto i cieli africani, giacché la fanciulla, a sua insaputa, ma anche a insaputa della regina, è etiopica, è una nemica in quella guerra che giusto allora si sta combattendo. Un'etiopica (e, si saprà più tardi, l'erede al trono d'Etiopia!) ottiene le grazie di un'egiziana; senza che nessuno dei personaggi ne sia consapevole, vengono ribaltate le alleanze: la situazione politica del dramma corre verso l'indistinto. Se ben si analizzano le cause delle guerre, si troverà che i conflitti non hanno ragione di esistere e possono ascrivere soltanto alla cupidigia umana (si noti l'ultimo verso, di valore gnomico, che Nausicle pronuncia in scena: "Castigóme mi avaricia", p. 1257a). Etiopi ed egiziani, come si dice in un altro passo, hanno sempre mantenuto buoni rapporti diplomatici, ma per questioni di denaro si fronteggiano; per un paradosso della sorte, si verifica ora il primo passo per il riavvicinamento. Anche il caos ha i suoi lati positivi. Calderón tiene a sottolineare che, per quanto gli uomini si sforzino, non riusciranno mai a tenere sotto controllo il mondo che li circonda: da esso saranno sempre soverchiati, nel bene come nel male. E' ridicolo tentare di esercitare il proprio potere su ciò che per sua natura non si lascia comandare: ogni tentativo è soggetto al fallimento.

Notevole è pure il fatto che il destino dei due stati confinanti viene di volta in volta gestito da donne: sono due regine a dichiararsi guerra, sono una sovrana e la sua nuova cortigiana a gettare le basi della pace. Sembra che ci sia una 'linea femminile', nel dramma, messa in evidenza dall'autore ogni volta che avvengono metamorfosi salienti nei rapporti politici internazionali: il pensiero torna alla storia spagnola e alla nascita di Margherita.

3.2. Altre unioni.

Repentino cambiamento di scena: accampamento di Persina, sul confine tra Etiopia ed Egitto. Quasi a riconferma di ciò che si è appena affermato, troviamo la regina etiopica che mostra l'intenzione di adorare Andromeda, semidea patrona dell'Etiopia [III, 4]: compare in scena il famoso

²⁹ Ho già messo in rilievo il fatto che, alla sua prima apparizione in scena (I, 24), Petosiris non appare connotato in maniera particolarmente negativa (al contrario di ciò che Tiamis aveva fatto precedentemente trasparire).

ritratto della prima donna a detenere un potere in terra africana, la progenitrice di Persina, colei da cui l'attuale regina ha mutuato il proprio indiscusso prestigio politico-militare. E proprio un'ambientazione militaresca fa da sfondo a questa sezione dell'atto: come il bosco, anche l'accampamento è un luogo contemporaneamente aperto e chiuso, e mantiene intatte le caratteristiche di ambiguità che pervade il dramma. Ma, al contrario del bosco, è un luogo di *potere*: nella commedia non compaiono mai regge o palazzi; l'esercizio del potere è esclusivamente di carattere religioso (si veda l'inizio del dramma, presso il tempio di Delfi) o militare: nell'ultimo atto, Calderón acuisce la critica nei confronti dell'uso della forza o della violenza; è pure assai forte l'interesse nei confronti dei *luoghi* fisici nei quali esse prendono forma e vengono esercitate. Non è cosa da poco questa, visto che la Spagna secentesca combatte la propria battaglia per la sopravvivenza su precisi fronti, contro avversari esterni e fronde interne ben localizzate (Portogallo, Catalogna). La presenza di indicazioni scenografiche riguardanti la guerra - qui e nella sezione successiva dell'atto - punta nuovamente l'attenzione dello spettatore sulle vicende pubbliche: cioè universali, valide per ogni tempo e paese.

Calderón insiste a cercare la confusione: una didascalia ci avverte che, spostata una tenda, compare in scena "un retrato de Cariclea" (p. 1257b): non di Andromeda - si badi - invocata da Persina, ma della fanciulla etiope. Il drammaturgo non dice che Cariclea *somiglia* come una goccia d'acqua alla dea, ma che la ragazza è Andromeda: in questo modo il processo di identificazione giustifica automaticamente l'autorità politica della fanciulla. D'ora in poi non c'è alcun dubbio a questo proposito: Cariclea è destinata a governare, perché Cariclea/Andromeda ha già detenuto il potere, è il potere. Filippo IV poteva ben dirsi soddisfatto dell'operazione compiuta da Calderón.³⁰

Il personaggio di Cariclea è inoltre sottoposto a una vera e propria santificazione da parte del drammaturgo. Persina eleva un inno ad Andromeda: durante il peana cantato dalla regina e dalla Musica, si ricorda per ben tre volte la vittoria di Perseo sul mostro marino. I versi in cui si parla de "la sierpe, que yace / a tus pies" e del "día que Perseo / venció a la marina sierpe" (pp. 1257b-1258a) fanno presa facilmente sull'immaginario cattolico del pubblico al quale il cattolicissimo Calderón si rivolge: il pensiero corre immediatamente alla salvezza del mondo dal male (la serpe) per mezzo del Salvatore (Perseo), ma anche per l'assenso di Maria (Andromeda) al progetto divino; Maria, nell'*Apocalisse* e spesso nell'iconografia cristiana, viene rappresentata come la donna che schiaccia la testa del serpente che le insidia il calcagno. Si crea una fitta serie di corrispondenze: se Cariclea è Andromeda, ma è anche Margherita figlia di Filippo IV, e se Teagene è Juan José, allora è anche Perseo. Per metafora, i due personaggi di Eliodoro diventano i due salvatori del mondo, cioè della Spagna in crisi. Andromeda è un personaggio autoctono (etiope), quindi rappresentante del *dentro*, ma è donna, e dunque ha poco potere. Perseo è un infiltrato nel mondo africano, viene da *fuori*, ma è uomo e ha grande autorità. I due si compensano, proprio come nel caso della legittima Margherita e del bastardo Juan José (una *dentro* la famiglia regale, l'altro *fuori*, come si è detto). Senza uscire dall'ortodossia religiosa, il Seicento era in grado di paragonare eventi e personaggi della storia sacra a quelli del mito e della storia umana, che della prima rappresenta il seme: Cristo viene sulla terra da fuori, gli uomini non lo riconoscono, ma egli li salva; il greco Perseo libera l'Etiopia da un'oscura minaccia; Juan José è il vincitore dei catalani. Così la Vergine Maria è una fanciulla del popolo d'Israele che pronuncia il suo sì di fronte a Dio, ed ha l'altissimo onore di tenere il primo posto - lei donna - nel consesso dei beati; anche Andromeda è onorata come una dea dagli Etiopi; Margherita, donna, potrà aspirare al trono di Spagna.

Dopo l'inno, Calderón polemizza puntualmente con i sostenitori dell'uso della forza. Persina, infatti, afferma che quella contro Admeta è una guerra giusta per due ragioni, francamente ridicole, notevoli invece per il "pondonor" secentesco: esse consistono nella difesa del diritto naturale e nel castigo che spetta a chi disprezza il potere regale. L'autore smaschera un'epoca (tutte le epoche?)

³⁰ Anche in altre commedie Calderón si avvale del 'doppio' artistico nel quale uno dei personaggi si rispecchia: nella *Vida* è il caso del ritratto di Rosaura (II, 14-15), nel *Pintor* quello del quadro rappresentante la gelosia di Ercole per Deianira, che corrisponde a quella di Don Giovanni per Serafina (III, 14).

rivelando la natura tautologica delle motivazioni addotte a giustificazione del male: faccio la guerra agli altri perché non la pensano come me e perché sono il più forte.³¹

Ma ogni cosa del mondo contiene anche il suo contrario, e Persina ne ha un vago timore: a conflitto terminato, offrirà agli dei la prima vita che le si getterà ai piedi, purché non appartenga al suo popolo. La regina tenta di allontanare dalla sua gente il sacrificio perché ne teme le conseguenze: uccidere rimane sempre un male (Andromeda non accetta sacrifici umani) e la clausola di Persina ha scopo cautelativo. Il rischio di compiere qualche cosa di irreparabile è sempre presente: i lettori di Eliodoro sanno che verrà destinata alla morte proprio Cariclea, la figlia della regina etiope. A questo proposito, è necessario notare che, nella sequenza dell'invocazione, torna a farsi viva l'idea di 'sacrificio' che appare nelle prime scene della commedia; e, come in quel caso, la pratica religiosa assomma in sé contemporaneamente aspetti negativi e positivi: morte per il singolo, vita per la comunità, immolazione di uno per il guadagno di tutti. Le interpretazioni possono essere almeno due, a livelli diversi: storico-sociale (il re offre se stesso per il suo popolo) e religiosa (Cristo muore in croce per la salvezza dell'umanità). La soglia che divide gli opposti è vaga; anche la scena, a sfondo pubblico (A), introduce vicende che hanno a che fare con la storia personale di Cariclea (B).

Nella scena successiva [III, 5], *mutatis mutandis*, il meccanismo è lo stesso: storia collettiva (A) e storia individuale (B) viaggiano appaiate. Tiamis viene salvato dalle acque del Nilo dagli etiopi, e stipula un contratto con Persina per aggredire gli egiziani. La scena è il corrispettivo di quella in cui Teagene e Cariclea diventano sudditi di Admeta: le alleanze sono stravolte, le genti si mescolano quasi naturalmente - sembra dire Calderón - ed è inutile, anzi dannoso, tentare di fermare il mondo che si muove. I conflitti militari non fanno altro che accentuare divisioni che, nei fatti, non esistono o tendono a farsi sempre meno nette. Opporre durezza a durezza non serve, lo dimostra la rivolta catalana, che ha logorato gli uomini, svuotato le casse dello stato e inasprito gli animi. Inoltre, chi è trattato male cerca di cambiare padrone: Tiamis è stato esiliato e conduce una vita da fuorilegge; quando gli si offre la possibilità di vendicarsi dei suoi, lo fa senza esitazioni. Il messaggio è rivolto a Filippo: Portogallo e Catalogna *docent*.

L'anello etiope tolto a Cariclea che il sacerdote-brigante porta al dito attira subito l'attenzione di Persina e di Idaspes; anzi, la regina appare più interessata all'oggetto che all'alleanza ("más esto / que la interpresa me mueve / a dejaros con él", p. 1259b): riappare il fantasma di Cariclea (B).

Lo schema delle ultime quattro scene [III, 2-5] è dunque il seguente: A - B - (A + B) - (A + B).

Ciò che segue vaga tra le categorie del nascondimento e della rivelazione: Persina si nasconde per sentire il dialogo tra Idaspe e Tiamis; costui più che dire, cela [III, 6]; la regina [III, 7] e Idaspe [III, 8] sono totalmente confusi:

Idaspes. ... tú de esto ¿qué sientes?
Persina. No sé.
Idaspes. ¿Qué es lo que te aflige?
Persina. No sé.
Idaspes. ¿Tu tan impaciente?
 ¿Qué te importa esto?
Persina. No sé. (p. 1260b)

Il microtesto mostra un andamento fortemente frammentato: si susseguono tre interrogative dirette (di cui l'ultima è raddoppiata) alle quali non si trova risposta; la ricerca di senso si infrange impotente contro l'ignoranza del mondo. L'anafora messa in bocca a Persina sottolinea l'assenza di ogni certezza, la realtà vince sugli schemi mentali degli uomini. L'oggetto che ha provocato la crisi è l'anello che Tiamis porta: l'epoca di Calderón non riconosce più valore di prova alle cose, giacché esse rimandano (al contrario, ad esempio, di ciò che avviene nel Medioevo) a più significati.

³¹ *Alcalde de Zalamea* (I, 7): "chi ha meno peso / deve cedere al più forte" [Calderón, *Teatro del "Siglo de oro"* cit., p. 629]; *Cisma de Ingalaterra*: "chi è riuscito a trovare un passaggio per la tirannia è chiaro che un altro giorno potrà trovarlo più libero e spedito per la giustizia" (III, 3); "quando mai il violento si arresta?" (III, 17) [Calderón, *Teatro* (1961) cit., pp. 628 e 641].

Il desiderio di sapere è sempre grande, ma l'esito della ricerca è il dubbio: anche la straordinaria rassomiglianza tra Andromeda dipinta e Cariclea "mucho dice y mucho calla", come constata Idaspes, "y viva o muera, conviene / a mí confusión saber / qué raro prodigio es este" (*ibid.*).

3.3. Altri specchi.

La terza sezione dell'atto è ambientata nell'accampamento di Admeta: il contesto è ancora militare, chi detiene il potere è ancora una donna, il luogo è un *dentro/fuori*. Si ripete ciò che è già avvenuto nelle scene precedenti: la mescolanza di pubblico e privato. Admeta deve sposarsi, ma, poiché nessun principe straniero vuole assoggettarsi ai costumi egiziani, ella, suo malgrado, è costretta dalla legge a unirsi in matrimonio con un vassallo, che avrà potere su di lei [III, 9]. Il problema è squisitamente politico; ma il drammaturgo indica una soluzione (per modo di dire: le cose vengono complicate) che riguarda i due amanti: Admeta vuole sposare Teagene [III, 10], e, a livello lessicale, due quasi identici pasticci linguistici in bocca ai protagonisti mettono in evidenza quanto la decisione abbia del bene e del male insieme (dice Cariclea: "¿Para esta desdicha, ¡oh hado!, / me brujuleaste una dicha? / Mas ¿cuándo no fue desdicha / la dicha del desdichado?"; e Teagene: "¿Qué dicha habrá que no sea, / por más que mejore estado, / desdicha del desdichado?", pp. 1261b-1262a). Dal momento che anche Petosiris introduce il giovane tessalo alla presenza di Admeta parlandogli del conflitto con l'Etiopia [III, 10], si può ben dire che lo schema delle due scene corrisponde esattamente a quello delle prime due della sezione precedente nell'accampamento di Persina [III, 4 e 5]: se **A** = tema pubblico, e **B** = tema privato > (**A + B**) : (**A + B**).

Ciò che segue in questa sezione dell'atto è all'insegna del caos: Teagene crede che Cariclea sia costretta a sposarsi, e viceversa [III, 11]; Jebnón crede di dare a Teagene una buona notizia annunciandogli l'arrivo di Caricles in Egitto: per il giovane non è affatto così [III, 12]; irrompe la guerra: Tiamis attacca [III, 13]; Tiamis e Persina si oppongono a Petosiris, Admeta, Teagene e Cariclea, vale a dire, paradossalmente, Etiopia + Egitto vs. Egitto + Etiopia [III, 14]. Come si può osservare dagli argomenti delle scene, ognuna di esse porta in sé i segni dell'incomprensione tra gli uomini, nei rapporti affettivi e in quelli politici. Si crea un nuovo ritmo: le prime due scene riguardano il *dentro* (questioni private: amore, amicizia), le altre due il *fuori* (improvviso accendersi del conflitto e sua stupidità). Schema: (**B - B**) - (**A - A**).

C'è dell'altro. Tra [III, 11] e [III, 12] c'è un ulteriore legame: anche la schermaglia tra i due amanti trova il suo centro ideale nel contrasto tra l'annuncio di buone e cattive notizie, come avviene nel dialogo tra Teagene e Jebnón. La fanciulla deve fare a Teagene il lieto annuncio che Admeta lo ha scelto come sposo: tuttavia non solo la notizia non rallegra affatto il giovane, ma nemmeno Cariclea, che finge di essere contenta per l'amato (notevoli i giochi linguistici che evidenziano le opposizioni, p. 1262ab). Anche Teagene ha una notizia da dare all'amata, ma è cattiva: ella sposerà Petosiris. I due personaggi reagiscono in modo completamente diverso, ma, alla fine, uguale, nei confronti della stessa realtà: l'una ostenta felicità celando i suoi veri sentimenti, l'altro sofferenza, entrambi patiscono. Piacere e dolore si mescolano, anche se è il destino dell'uomo che il secondo prevalga sul primo.

Le due scene di guerra [III, 13 e 14] sono complementari: nella prima, brevissima, si accenna all'esaltato attacco delle truppe di Tiamis e di Persina alle postazioni egiziane; domina il sentimento di gioiosa vendetta che il brigante prova nei confronti degli odiati connazionali. Nella seconda, lo stesso fatto viene analizzato secondo la prospettiva di coloro che subiscono l'assalto: in Petosiris e in Admeta la preoccupazione e l'ultimo guizzo di coraggio sostituiscono la barbara fierezza di Tiamis. Identici avvenimenti provocano reazioni psicologiche diverse, addirittura opposte. Dipende dai punti di vista, dice l'autore.

Il *gracioso* Jebnón, svolgendo egregiamente il suo ruolo, riflette su ciò che sta accadendo, e si accorge di aver già vissuto quel momento:

Arma, fuego y guerra, ya
 es paso hecho en otra escena,
 y no vale; y si es que vale,
 también del tono que en ella
 se cantò, valdrá la fuga. (p. 1264a)

Il rimando è drammaturgico (a [II, 14 sgg.], l'episodio dell'attacco di Petosiris al rifugio di Tiamis e dell'incendio) e filosofico: la consapevolezza di aver già recitato la propria parte nel gran teatro del mondo, e insieme quella, pessimistica, secondo la quale le cose vanno sempre nello stesso modo. Le parole di Jebnón, apparentemente ridicole, vanno dirette al nocciolo tragico del dramma, che è quello dell'esistenza: davanti al ripetersi della violenza hanno valore solo l'acquattamento e la fuga.³² La morale è tanto più cupa se si considera che l'assalto nel quale Jebnón si trova qui coinvolto suo malgrado è l'esatto rispecchiamento del primo: allora come ora sono identiche le grida di guerra ("¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!", p. 1250b e p. 1264a), simbolo di una immutabilità del male che non conosce confini di spazio e di tempo; identico è il desiderio di distruzione: la violenza - cieca - non fa distinzioni e si ripete sempre simile a se stessa.³³ Tanto meno sottile è la differenza che corre tra i due assalti se si pensa anche che i protagonisti dell'una e dell'altra azione bellica sono diversi ma fratelli: nel secondo atto è Petosiris ad attaccare la postazione di Tiamis; nel terzo avviene il contrario, ma secondo le stesse modalità: azione improvvisa, sconvolgimento delle certezze dell'avversario, caos, urla. Chi ha più ragione dei due fratelli? E' possibile tracciare con certezza una linea di demarcazione che separi le azioni buone da quelle malvagie? I metodi che i due usano sono identici: Tiamis e Petosiris non sono poi così differenti. La loro è una vera lotta fratricida; ma una ancora più grave, in tutto identica alla loro, ma di rilevanza e conseguenze maggiori, è quella che conducono i loro doppi femminili, le regine Persina e Admeta, che prendono parte all'azione accanto ai due fratelli nell'ultima scena, a evidenziare anche fisicamente il parallelismo. Altri specchi.

3.4. Il dramma irrisolto.

L'ultima sezione dell'atto e della commedia prevede un nuovo cambio di scenografia: sempre di ambiente guerresco si tratta, ma questa volta ci si trova in aperto campo di battaglia, dove si fronteggiano le due fazioni in lotta. E' chiaro il percorso metaforico della *jornada*: dal bosco attraverso i due accampamenti al campo si assiste a un progressivo allargamento di prospettive, da un ambito ristretto a quello più ampio possibile. Come dire: l'approdo finale del dramma riguarda tutti, l'ambito che attira quasi completamente l'attenzione del drammaturgo non è più, ormai, la vicenda d'amore privata dei due protagonisti, ma le relazioni tra i popoli. L'approdo è senza confini, e ciò comporta anche enormi rischi. A ciò Calderón ci ha abituati gradualmente per tutta la durata della commedia.

Sono di fronte Persina e Cariclea; combattono, e la fanciulla cade: secondo il voto della regina, il destino della giovane è segnato [III, 15]; Persina le copre il volto con una fascia [III, 16]. La commedia sta finendo, ma domina ancora la totale incertezza: ne fa fede il dialogo - un tentativo di contatto tra 'diversi', appartenenti a mondi e culture differenti - tra la madre e la figlia, nemiche duellanti, intimamente sconvolte nell'affrontarsi; il violento confronto - assente in Eliodoro - è causa di reciproche angosce, l'ombra cade sull'animo di entrambe. Fortissimo è il richiamo del sangue, ma esso è ancora celato dietro l'ignoranza dei fatti che accomuna le due donne. La lotta (in generale, la guerra) è provocata dal mancato riconoscimento delle ragioni dell'avversario: nasce dal non-sapere, pertanto è assurda. Lo scontro è segnato dalla presenza di apparenze che non sono

³² *Príncipe constante* (I, 5): "anche il saper fuggire è arte di vittoria" [Calderón, *Teatro* (1961) cit., p. 249].

³³ In tutti i momenti della commedia in cui irrompe la forza bruta, i personaggi entrano in scena urlando contro il nemico, anche quando si tratta di un singolo individuo: si veda l'impeto con il quale i soldati di Delfi si scagliano contro Idaspes, colpevole - lui, etiope - di stare ancora in città dopo la proclamazione della guerra (Calderón, *Obras completas* cit., p. 1230b) [I, 9-10].

realtà: il testo parla esplicitamente di "un ofender que no ofenda" e di "algún vencer que no venza" (p. 1265a); la regina in verità non è nemica della fanciulla, ma la sua più grande amica. C'è separazione laddove invece, secondo la natura delle cose, dovrebbe esserci unione; ed è notevolissimo che Calderón sottolinei ciò a proposito di esponenti del sesso femminile: le fratture possono verificarsi ovunque, poiché l'incomprensione regna incontrastata in ogni ambiente e in ogni tempo. La visione dell'autore è molto moderna e fa i conti con lo smalzato periodo in cui vive: egli si accorge che è finita per sempre l'epoca delle donne angelicate che il post-Rinascimento ha spazzato via definitivamente.

Anche il lessico delle scene risponde alle esigenze del testo: si riscontra una massiccia concentrazione di termini legati al campo semantico del /dubbio/ e della /irrisolutezza/: "mal distinguo", "no sé...qué lejos", "huyen / las oscuras sombras negras, / tú, como sombra, también / te pones en fuga", "Esa / es presunción de tu brío [...] de tu esfuerzo es / presunción", "fantásticas ideas / de aparentes ilusiones / sabido tomar las señas", "más bien hallada vencida, / de lo que quizá estuviera / victoriosa" (pp. 1264b-1265a). Più sottili, poiché celate dall'andamento sintattico dell'inciso, sono le parole rivolte da Cariclea a Persina: "Pues soy, etiopisa, el triunfo / que te prometes" (p. 1264b), cioè "Poiché sono, o etiopica, il trionfo che spero"; se, nella lettura, si toglie la prima virgola, la frase suona in modo assai diverso: "Poiché sono etiopica, il trionfo che spero". La fanciulla direbbe inconsapevolmente una verità: è sufficiente una virgola per cambiare il modo di intendere le cose, e per stravolgere schemi e schieramenti.

Ha valore simbolico anche l'irrompere in scena dei soldati: la vittoria di Persina nella singolar tenzone si trasforma in un trionfo di popolo; la regina, temendo che l'esercito la induca a liberare Cariclea, le nasconde il volto con una "banda". E' inevitabile fare riferimenti alla fascia di seta scritta in etiopico che contiene la storia della ragazza. Un ulteriore ostacolo - un altro doppio - sottilissimo ma importante si frappone tra la verità e la conoscenza della stessa: Cariclea non sarà vista da tutti, manca ancora un passo dal far diventare un *fuori* il *dentro*. Alla vittoria si accompagna il sacrificio della fanciulla (il tema è ripreso dall'atto primo): non c'è bene senza male, tutto ciò è inevitabile.

Ricompaiono Caricle e Calasiris [III, 17]; hanno intrapreso il lungo viaggio per l'Egitto per una duplice ragione (c'era da aspettarselo): l'uno per trovare Cariclea, l'altro per spiegare il mistero della fascia di seta. I motivi sono diversi, ma la meta finale della loro ricerca è identica: è una nuova *reductio ad unum*. La presenza dei due vecchi nella parte finale del dramma assume importanza dal punto di vista dei parallelismi strutturali: infatti i due personaggi dominano la scena anche nell'ultima sezione del primo atto, che si svolge presso il tempio di Delfi [I, 25-26], che culmina con la ripresa della festa con cui si festeggia la pace con la Tessaglia. Inoltre, proprio i due sacerdoti aprono il dramma in due momenti successivi e vicinissimi [I, 1 e 2], dove, in un clima di festa, viene introdotto il tema della pace. Caricle e Calasiris, cioè, sono collocati in posizioni strategiche: aprono e chiudono il primo atto e l'intera commedia. Vale a dire: insinuano nell'opera il tema privilegiato dall'autore, ne ribadiscono la rilevanza in un punto preciso del percorso drammaturgico (il primo atto imposta con chiarezza l'andamento dell'intera commedia), riappaiono alla fine per apporre i sigilli.

Di Caricle, nell'epilogo del romanzo, Eliodoro sottolinea l'umiltà e la dipendenza dalle decisioni altrui: stanco del lungo viaggio, il vecchio sacerdote viene introdotto alla presenza del re Idaspe, e lo implora di aiutarlo nella ricerca di Cariclea; Caricle ha un incontrollato scatto d'ira solo quando si accorge di Teagene (*Etiopiche* X, 34-36). In Calderón, invece, il personaggio ha una notevole energia anche nel finale: scendendo dalla nave, non teme di affrontare i pericoli della guerra di cui si odono i clamori; anzi, ha un piano, che, nello stile dell'autore secentesco, prevede una duplice possibilità d'azione (e di salvezza):

...si encuentro con la gente
de Persina, diré que a ella
vengo, en fe de la medalla [sc.: di Teagene, cfr. II, 6];

si encuentro con la de Admeta,
que el socorro es, que la ofrece
Delfos... (p. 1265b)

Nonostante tutto, nessun timore: la realtà - dice Calderón - offre l'opportunità di cavarsela se si capisce che è meglio adeguarsi che ostinarsi. E' un'ulteriore considerazione politica? Mi sembra di sì: a mio parere l'autore lascia intravedere una scappatoia al problema della successione al trono di Spagna, affidato contemporaneamente a Margherita e a Juan José. Soluzione duplice per un problema unico: rinuncia all'attacco frontale, aggiramento dell'ostacolo secondo una prospettiva sdoppiata. Si prepara la scena finale, dominata dall'argomento 'pubblico'.

Prima di essa [III, 18] nessuna delle vicende dei personaggi ha trovato la propria soluzione: Caricle e Calasiris non hanno nemmeno scorto Cariclea; quest'ultima, prigioniera di Persina, è data per morta da Teagene e da Jebnón; la vera identità del giovane tessalo rimane sconosciuta ai personaggi; la regina etiope non sa che la fanciulla che ha intenzione di offrire in sacrificio agli dei è sua figlia; Tiamis non si è pacificato con il fratello Petosiris, ma, fattolo prigioniero, lo consegna a Persina; Calasiris non si è ancora svelato ai figli. La situazione della commedia è di totale incertezza e confusione; paradossalmente Calderón sembra suggerire la possibilità secondo la quale uno spiraglio di soluzione verrà proprio dal caos, cioè dalla mescolanza di bene e male, come dice Cariclea: "¡Oh! Lo que ha de ser, ¡qué mal / se desvía! Mas la queja / cese; que tragedia no es / la que es última tragedia" (p. 1266b). All'apparizione della fanciulla, lo stupore e lo smarrimento sono generali: la presenza di una sola figura agisce contemporaneamente sull'animo di molti individui, una sola causa produce un riverberarsi di effetti che tende simbolicamente all'infinito; i personaggi usano parole diverse per esprimere la stessa vibrazione interiore (ogni frase è enfaticamente un'esclamativa o un'interrogativa retorica):

Teágenes. [Aparte] ¡Qué miro! ¡Ay de mí, infelice! [...]
Idaspes. [Aparte] Mi infeliz beltad, ¿no es esta?
Tiamis. [Aparte] ¿No es esta a la que di muerte?
Petosiris. [Aparte] Bastaba, ¡ay de mí!, quererla
yo inclinación, para ser
infelice.
Caricles. [Aparte] ¿No es aquella,
¡cielos!, la que en sueños vi,
y la otra Cariclea?
Todos cinco. ¡Qué confusión! (*ibid.*)

Il caos è talmente contraddittorio che, talvolta, invece di celare, svela la vera natura delle cose.

L'agnizione finale della fanciulla da parte della madre si basa sulle prove dei gioielli e della macchia sul braccio: Calderón trascura, invece, la principale motivazione di Eliodoro, quella affettiva (Persinna riconosce Cariclea soprattutto perché *sente* che è sua figlia, *Etiopiche* X, 7, 13, 16), e risolve frettolosamente la questione.

Altrettanto frettolosamente viene liquidato il riconoscimento di Teagene da parte del padre Caricle: la chiave è la medaglia del giovane - il 'doppio' dei gioielli e del segno di Cariclea - che si trova nello scrigno della fanciulla.

E' legittima una domanda: perché l'autore, dopo avere sottolineato più volte lo scarsissimo valore di quelle che gli uomini chiamano 'prove', vi fa ricorso ora per sciogliere il dramma? Credo che l'espedito sia di natura drammaturgica: lo spettatore sa già tutto quel che bisogna sapere della vicenda dei due giovani, ed essa aspetta solo di essere definitivamente chiusa: è inevitabile la sanzione dello stato di cose creatosi. Ma alla base delle scelte calderoniane ritengo ci sia una motivazione più profonda: la scena del riconoscimento è così schematica perché gli interessi dell'autore sono altri. La storia personale di Teagene e Cariclea ha assunto connotazione pubblica, politica: importa che i due giovani vengano *al più presto* riconosciuti figli di re, importa *legittimarne* la figura in ambito politico. La rapidità con la quale tutte le questioni lasciate in

sospeso fino all'ultimo si risolvono nella scena finale è simbolica: è necessario agire in fretta perché le cose si sistemino subito. Fuor di metafora - e secondo l'interpretazione storica che ho fin qui dato del dramma - Calderón intende dire questo: è ormai chiaramente dimostrato dai fatti che la salvezza del trono spagnolo sta in Margherita e Juan José, una donna e un figlio illegittimo, tradizionalmente esclusi (*fuori*) dall'esercizio del potere; a loro deve essere riconosciuta dignità regale *il più rapidamente possibile* (inclusione = *dentro*) per il bene dello stato in crisi ormai quasi irreversibile.

Certo, in mancanza di meglio, soluzioni di questo tipo significano scegliere il male minore, e non il bene assoluto; a questo forse allude la decisione del drammaturgo di ridare forza (relativa) alle tracce del mondo fisico, quelle che, agli occhi degli uomini, sembrerebbero definire l'identità di Teagene e Cariclea: sì, a poco valgono oggettivamente segnali di riconoscimento facilmente falsificabili, ma chi mai è in grado di fornirne di certi? La necessità mette davanti al bivio, ma le scelte non eliminano le ambiguità della vita: ne è consapevole Idaspe, che ricorda le parole pronunciate dall'oracolo sul destino di Cariclea: "el oráculo que dijo / que victima habia de verla, / cuyo presagio creí / que le enmendara su ausencia, / también dijo que en el día / que su sacrificio fuera, / se había de saber quién es" (p. 1267a). La conoscenza non elimina del tutto il dolore, anzi, la sofferenza è lo strumento per arrivare a conoscere; il sacrificio - come all'inizio del dramma - è inscindibilmente mescolato alla gioia di ritrovarsi; le coppie 'morte vs. vita', o 'dolore vs. piacere' perdono il loro carattere fieramente oppositorio.

Due fatti mi paiono particolarmente rilevanti in questo finale di commedia: che Cariclea e Teagene non vengono ufficialmente uniti in matrimonio (da Persina almeno, visto che Idaspe è un semplice suddito) e che essi non vengono proclamati sovrani d'Etiopia. Il testo di Eliodoro viene disatteso anche in ciò, e non è una modifica da poco. Il dramma, infatti, 'non conclude': i due amanti si ritrovano, ma la loro vicenda non viene sancita dal crisma della legalità, né dal punto di vista privato, né da quello pubblico. Ciò pare rafforzare l'interpretazione metaforica dell'opera: Teagene e Cariclea, in realtà non sono solo, letteralmente, i due amanti del romanzo antico, ma anche i doppi di due personaggi storici che non sono re e regina (non sono due sposi), ma - come auspica Calderón - *diventeranno in un futuro* (si spera) *vicino* legittimi sovrani, per circostanze storiche del tutto eccezionali, e con modalità altrettanto eccezionali. Anche nella commedia, come nel mondo reale, si rimane sospesi, in attesa.

Una soluzione dell'ultimo momento - ma sarebbe meglio chiamarla una non-soluzione - è anche quella che riguarda gli altri personaggi principali, quelli coinvolti nella guerra con l'Etiopia. Del loro destino, secondo una scelta drammaturgica che, apparentemente, ha dell'incredibile, non decide Persina, ma il *gracioso* Jebnón: Admeta viene liberata a patto che restituisca agli etiopi le miniere; deve sposare Petosiris; si deve perdonare anche a Tiamis e a Calasiris. Insomma, Jebnón pare ristabilire la pace sociale con un colpo di bacchetta magica. Le cose non stanno proprio così. Calderón non è un ingenuo, ed è del tutto consapevole del fatto che la questione bellica non prevede scioglimenti facili né rapidi, anche se egli lo spera: il Portogallo e la Catalogna sono spine conficcate nel fianco della corona spagnola. La guerra - con i suoi risvolti economici (nel testo: le miniere di smeraldi) - è un affare troppo serio e di esito troppo ambiguo per prospettare la soluzione in un pezzo da teatro: l'autore, a proposito di una realtà assai tragica, preferisce mettere in bocca al personaggio più frivolo del dramma parole che suonano più come un augurio che come consapevolezza di un effettivo appianamento. Anche qui la commedia rimane in sospeso.

La commedia finisce in un clima di festa - è ancora Jebnón a esortare ai balli e alla gioia - proprio com'era iniziata; ma, proprio perché l'azione si chiude nello stesso modo in cui ha preso avvio, lo spettatore ricava un sottile senso di insoddisfazione e di inquietudine: egli sa che ogni festa porta in sé i semi del dolore, e tanto più in un'occasione come questa, in cui il finale viene lasciato nel vago.

Anche la struttura delle ultime quattro scene del dramma [III, 15-18] propone una variazione del 'sistema a due' ereditato dal romanzo di Eliodoro. L'episodio del duello tra Persina e Cariclea [III, 15] viene metaforicamente ripreso nel momento dialettico tra Caricles e Calasiris [III, 17]: allo scontro fisico (X) si contrappone il dialogo intellettuale (Y), alla paura di sbagliare

irrimediabilmente (è l'inevitabile conseguenza della violenza) la possibilità di uscire vincitori dallo scontro con la realtà usando solo le armi della logica. Esiste anche un collegamento tra le scene [III, 16] e [III, 18]: per la regina etiope la vittoria in guerra (+) esige il sacrificio di Cariclea (-); d'altro canto, la decisione di immolare la fanciulla (-) innesca il processo delle agnizioni, cioè della conoscenza (+). Anche lo schema di queste scene è fluttuante, e conferma il carattere irrisolto del dramma: **X** - (+ / -) - **Y** - (- / +).

4. L'ARCHITETTURA DELLA COMMEDIA

L'intera struttura generale della commedia dà conto di ciò che si è fin qui detto.

L'esordio del primo atto, come si è più volte ripetuto, si apre con una festosa ambiguità, in un ambiente chiuso (la città di Delfi) con qualche possibilità di proiezione all'esterno (l'esterno del tempio). La seconda sezione della *jornada* prevede un deciso spostamento verso il *fuori* (rive del Nilo), ma la terza ritorna, ad anello, alla dimensione del *dentro*. Usando una metafora, definirei il modo di procedere dell'atto un tentativo di dilatazione: quando si cerca di gonfiare lentamente e senza sforzo un palloncino, quest'ultimo si rimpicciolisce nel momento in cui si prende aria per insufflare di nuovo. Calderón immette gradatamente aria dall'*esterno* nella storia *interna* ereditata da Eliodoro, senza forzare troppo la mano: il tema politico (il *fuori*) appare da subito vicino alle vicende dei due amanti (il *dentro*), ma non prevale mai in modo ostentato sull'altro. Le 'estremità' dell'atto (sezioni prima e terza) *contengono* un cuore (sezione seconda).

Nella seconda *jornada* il ritmo viene accelerato: le sezioni sono cinque; agli estremi dell'atto ci sono, per così dire, due ispirazioni profonde (interno del tempio + camera di Cariclea + scrigno; grotta) che incorporano tre parti nelle quali si alternano, in modo meno evidente, espirazioni e ispirazioni (sono i *medii loci* della selva in riva al mare, del bosco e delle rive del Nilo).

Infine, nel terzo atto, si procede in modo lineare dal *dentro* (sarebbe meglio dire dal *dentro/fuori* del bosco e degli accampamenti di Persina e di Admeta, altri *medii loci*) al *fuori* (il campo di battaglia). Il dramma si dirige cioè a grandi passi verso l'esterno: ciò comporta - come per il palloncino gonfiato troppo - il rischio dell'esplosione. Il dramma *non si richiude*. Il senso di incompiutezza che promana dalla fine conferma l'andamento drammaturgico e collima con il pensiero di Calderón.

Se si volessero utilizzare nuovamente le lettere dell'alfabeto per tracciare lo schema riassuntivo de *Los hijos...*, assegnando alle sezioni in cui prevale la dimensione del *dentro* la lettera **A** e a quelle in cui prevale il *fuori* la lettera **B**, otterremmo:

- atto primo: **A - B - A**;
- atto secondo: **A - (B - B - A) - A**;
- atto terzo: **A/B - A/B - A/B - B**.