

GIOVANNI CARA

LA TRADIZIONE DELLE SETTE MERAVIGLIE IN UNA
 JUSTA POETICA TRATTA DA LUZES DE LA AURORA,
 RELACIÓN DE FIESTA DI FRANCISCO DE LA TORRE

L'indagine sulle *Relaciones de fiestas* seicentesche si è oramai arricchita di molti preziosi interventi, dopo i primi agli esordi di questo secolo¹.

È noto quale ruolo socialmente e politicamente complesso dovesse rivestire ognuna delle centinaia di feste organizzate dai maggiori come dai più piccoli centri di potere dentro le maglie dell'universo barocco: con le parole di Bonet Correa, che ribadisce l'impostazione già di Maravall, "el regocijo popular, la alegría y risa en común, la locura

¹ La bibliografia può dirsi consistente, a partire senz'altro da J. Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1903; S. Carreres Zacarés, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, 1925; Pilar Pedraza, *Barroco Efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento, 1982; J. Simón Díaz, *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrilenos, 1982. Fino ai più recenti ed utili J. M. Díez Borque (bajo la dirección de), *Teatro y fiesta en el Barroco*, Serbal, 1986 e G. Ledda, *Per una lettura della festa religiosa barocca*, in *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 277-291. Un cenno efficace, dentro una cornice storica complessa, è dato da J.A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Sant Joan Despi (Barcelona), Ariel, 1975; cfr. anche F. López Estrada, *Fiestas y Literatura en los Siglos de Oro: la edad media como asunto "festivo" (el caso del Quijote)*, in *Bulletin hispanique*, Université de Bordeaux, tome LXXXIV Nos 3-4, 1982; A. Bonet Correa, *La Fiesta barroca como practica del poder*, in *Diwan* 5/6, 1979; ora in A. Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid, Akal /Arte y Estética, 1990; F. Rodríguez de la Flor, *Atenas Castellana. (Ensayos sobre cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen)*, Junta de Castilla y León, 1989 fino a F. Rodríguez de la Flor, E. Galindo Blasco, *Política y fiesta en el Barroco*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994. Altri, numerosi, studi di riferimento verranno indicati in itinere. Nei testi citati si può trovare ulteriore bibliografia, per la quale rinvio anche allo studio di G. Andrés Renales, *Una aproximación a los libros de fiestas barrocos*, Studi ispanici, in corso di stampa.

colectiva fue como una válvula de escape que de vez en cuando y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases, a fin de que el edificio "bien construido" del Antiguo Régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad"².

In questo senso oggi spesso si rilevano le modalità attraverso cui i luoghi deputati alle feste cambiavano completamente i loro connotati per offrire uno spettacolo multicomunicativo, operante verticalmente nella gerarchia sociale mediante l'abile selezione di più codici. Esisteva cioè l'uso consapevole di diversi codici complementari che intervenivano, ciascuno dal proprio settore all'interno del sistema festivo, e ciascuno con diversi gradi di potenziale comunicativo (più o meno colto), in un processo stratificato. Codice figurativo, codice architettonico, codice letterario³, tendevano tutti a partecipare alla trasmissione del medesimo messaggio.

La ricerca di una comunicazione efficace, talvolta quasi subliminale, con il pubblico coinvolto, nei giorni delle festività instaurava un legame profondo fra vissuto e festa. Tale legame da una parte imponeva al comunicante una speciale attenzione rispetto al comunicato ed al mezzo veicolante il comunicato stesso, d'altro canto rendeva profonda e ricca di emotiva partecipazione la relazione comunicato-pubblico. In altre parole per un verso si fa sofisticatissima la costruzione formale della festa, attraverso una ricerca di equilibrio delle diverse componenti dell'evento, come un messaggio cui si cerchi di dare un ordine complessivo, come un "discorso persuasivo descrivibile con l'apporto di categorie retoriche"⁴, per altro verso "las fiestas pueden además considerarse como un testimonio polifacético de la comuni-

² A. Bonet Correa, cit., p. 5.

³ La lista dei codici implicati nei giorni festivi è enormemente più lunga. Per avere informazioni più dettagliate al proposito, si veda M. Fagiolo Dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero Barocco*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1978, che, anche se si riferisce specificatamente all'ambito italiano, è tuttavia in questo senso interessante.

⁴ Cfr. G. Ledda, cit., p. 278. L'uso di determinati strumenti retorici, nell'ambito della comunicazione, nel senso della persuasione, è garantito dalla acquisizione degli stessi strumenti dal più ampio bacino del funzionamento del linguaggio. Ci si trova, cioè, nella sfera della conoscenza del linguaggio e del linguaggio come conoscenza. Ogni parte, ogni singolo elemento della *Relación*, vive condizionato, secondo i principi classici della retorica, dalla presenza di tutti gli altri, in un sistema multimediale di richiami. Cfr. al proposito anche L. López Grigera, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, che affronta il problema in termini generali.

dad que las celebra; tal testimonio pretende comunicar, a través de peculiares signos, diversos contenidos propios de la vida de esta comunidad"⁵.

Le *Relaciones de fiestas* sono una sorta di operazione culturale di secondo grado, una rilettura della realtà dentro la quale si trovano nuove ragioni, operano nuovi elementi. "Las relaciones y los libros de fiestas en ocasiones se incorporan e la misma celebración de la fiesta barroca"⁶: il tempo della festa vissuta ed il tempo della festa narrata, tempo reale e tempo della redazione, sviluppano esigenze comunicative complementari. Sul piano della scrittura, il più delle volte, il relatore non si limita a riportare gli accadimenti, ma li seleziona e si adopera ad interpretarli e commentarli, dando loro uno statuto simbolico e delle significazioni che mirano a fare di singoli costituenti della festa e di accadimenti anche imprevisti (come la pioggia, il comportamento del pubblico, qualche incidente, persino diatribe teoriche sulla gestione di qualche momento - e queste su un registro nettamente colto -) elementi cooperanti e funzionali di un insieme più ampio. In definitiva il ruolo della scrittura non è solo informativo e celebrativo, bensì anche teorico e completivo, in un delicatissimo articolato processo espositivo che mira a penetrare, amplificare e moltiplicare il piano della realtà-festa, proiettandola dentro una struttura simbolica, attuando un gioco di specchi e metafore che della realtà vuole diventare *explicatio*. Dentro questa operazione si scoprono delicati meccanismi di interpretazione del mondo, si elabora un complesso tipo di conoscenza.

Si apre di conseguenza il problema della conoscenza metaforica e della regolamentazione su base retorica del materiale che ogni relatore si trovava di fronte, alla fine dell'evento festivo. In particolare, nell'ottica di queste pagine, si apre il problema della circolazione dei temi ereditati dall'antichità e codificati dalla tradizione, veicolati attraverso i codici della festa. All'interno di questi ultimi tali temi subiscono metamorfosi e successive transcodificazioni, in un continuo gioco talvol-

⁵ Cfr. F. López Estrada, cit., p. 291. Per l'idea della festa barocca che coinvolge tutti gli aspetti della comunità che la celebra, si veda anche il caso italiano descritto, anche se con certo schematismo, data la diversa complessità della festa barocca in Italia, da R. Diez, *Il trionfo della parola*, Roma Bulzoni, 1987. Sembra che Diez, fin dal titolo del suo studio, cada nel consueto equivoco del Barocco come vuota esplosione di significanti. Cfr. anche M. Fagiolo Dell'arco, S. Carandini cit., pp. 287 ss.

⁶ Cfr. G. Andrés Renales, cit.

ta ai limiti dell'eversivo. Si avrà modo di osservare che il recupero dei motivi della tradizione entro i delicati processi simbolici e metaforici tipici della cultura barocca poteva generare un cortocircuito con la politica culturale di tipo controriformistico, improntata alla formula di Bonet Correa del "Barroco come practica del poder"⁷.

In questo senso risulta interessante l'analisi di una sezione di una *Relación* del 1665 di Francisco de la Torre y Sevil⁸.

Per quanto concerne la stesura, si tratta di un lavoro molto complesso di cui in questa sede non si dà il caso di parlare in termini esaurienti. Va detto che la Relazione contiene materiale polimorfo, dall'ampio sermone festivo alla commedia rappresentata in un *Corral* improvvisato; dalla riproduzione di alcuni emblemi interessanti ad alcune pagine teoriche molto importanti circa la liceità del recupero di temi provenienti dal mondo antico. L'autore si preoccupa di riorganizzare tutto il materiale, quello originale e quello suo, all'atto della composizione, secondo precise intenzioni programmatiche nella direzione cui si accennava precedentemente, dove ogni parte, ogni accadi-

⁷ Si prospetta a questo punto, accammandosi sullo sfondo teorico di queste pagine, un problema fondamentale di metodo cui in questa sede si accenna solamente. Esso si configura quando si parla di *temi* della tradizione. La questione del recupero del mondo classico e delle tradizioni ereditate dall'antichità è legata a quella della conoscenza metaforica. In questo senso da una parte si pensa all'apparato mitografico trådito dal mondo classico, dall'altra invece a temi, ugualmente antichi, ma non pertinenti né alla mitologia né alla mitografia. Come è il caso del tema delle sette meraviglie, di cui si avrà modo di parlare. Non è qui dato di approfondire la questione del recupero di temi evinti dai miti, che per la verità avrebbe complesse implicazioni teoriche. Si tratterebbe di rilevare l'incongruenza fra la variabilità narrativa del mito, la irraggiungibilità della sua origine narrativa ed insieme la sua inspiegabilità in termini allegorici da una parte (cfr. H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, ed. it. Bologna Il Mulino, specialmente le pp. 87-147) e dall'altra la dogmaticità, la storicità e la assolutezza dell'interpretazione allegorica che dei miti fa il mondo cristiano. Ivi compresi, ovviamente, tutti gli intellettuali che nel '600 furono coinvolti nella redazione delle *Relaciones*. Il tutto a partire dal celeberrimo passo agostiniano sulla spogliazione degli egizi, che in qualche modo costituisce giustificazione teorica per tutte le operazioni di recupero tematico e di costituzione della letteratura a lo divino (per la quale cfr. B. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, 1958, e G. Ledda, "Spoliare aegyptios", in *Annali della Facoltà di Magistero*, Cagliari, 1992).

⁸ *Luzes de la Aurora. Dias del Sol en fiestas de la que es Sol de los dias y Aurora de las luzes. Motivadas por el nuevo Indulto de Alex.o VII. Celebradas por la antigua piedad del Ex.o S.r Mar.s de Astorga y S. Roman Virrey y Cap.n General del Reyno de Valencia & C. A. Cuya proteccion las dedica el que las escribe D. Fr.o de la Torre y Sevil Cavallero del Abito de Calatr.a en la voz de dicha Orden Substituto del Exel.o S. Marques de Ayto.a.* En Valencia por Geronimo Vilagrasa, 1665.

mento trova una sua sistemazione fra gli spazi definiti dalla presenza degli altri accadimenti e dove ogni circostanza si giustifica a partire dalle relazioni che Francisco de la Torre instaura, per principio teorico, con le altre circostanze. Francisco de la Torre è un intellettuale interessante del tardo Barocco, da non confondere col quasi omonimo poeta di ambiente probabilmente salmantino, che ebbe l'onore di una edizione delle sue poesie da parte di Quevedo nel 1631 e che manifesta un'ispirazione garcilasiana⁹. Il Nostro possiede invece una formazione pienamente barocca e interessi pervasivi in molti settori del sapere. Nasce a Tortosa nel 1625 e "su familia era distinguida y procedía de linajes aragoneses, por parte de la Torre; tortosinos, por los Sevil, y benincalados (Castellón), por los Borrás"¹⁰. Viaggia moltissimo, conoscendo vari ambiti intellettuali spagnoli, specialmente a Saragozza, Valenza, Madrid. Conosce Baltasar Gracián del quale può dirsi amico, condividendone anche le idee e i gusti critici. Traduce le opere di un autore del Seicento inglese, Juan Owen (*Las Agudezas*, 1674 la prima parte e 1682 la seconda, postuma) e di Causin (dall'originale in latino *Nicolai Causini Societatis Jesu de Symbolica Egyptiorum sapientia syntagma eruditum*, 1677¹¹) che si inseriscono nel filone del concettismo. Di cultura letteraria aragonese, scrive ed opera in diversi settori della cultura scritta: a parte le *relaciones* e le traduzioni citate, possediamo anche una vasta raccolta di componimenti poetici di vario genere e la commedia di *Perseo y Andromeda* scritta in collaborazione, contenuta in *Luzes de la Aurora*. Di là dalle molteplici escursioni di Francisco de la Torre in campo letterario e paraletterario, è notevole anche segnalare il suo interesse per le arti figurative, che lascia traccia nella sua cifra stilistica e testimonia ancora una volta la grande capacità e l'esigenza dell'intellettuale barocco di spostarsi agevolmente da un codice all'altro, nell'idea generalizzata di una realtà complessa dove tutte le componenti interagiscono e dove ogni elemento vive in relazione con tutti gli altri¹².

⁹ Cfr. AA.VV., *Historia de la literatura española*, Cátedra, Vol. I, 1990, p. 435 e F. Rico (al cuidado de), *Historia y crítica de la literatura española 2/1, Siglos de oro: Renacimiento. Primer Suplemento*, por F. López Estrada, Editorial Crítica, 1991, p. 214.

¹⁰ Cfr. M. Alvar, *Edición y estudio del Entretenimiento de las Musas, de don Francisco de la Torre y Sevil*, Real Academia Española, 1987, p. 3. Il libro di Alvar è un accurato studio sulla figura di Francisco de la Torre ed in particolare l'edizione di una sua opera.

¹¹ Cfr. M. Alvar, cit., pp. 65-66.

¹² Ibidem, pp. 33-49.

Nel caso della *Relación* l'autore si preoccupa di selezionare il materiale che presumibilmente era stato prodotto durante i festeggiamenti, privilegiando alcuni aspetti piuttosto che altri, ed incorporandolo nel contesto secondo il proprio disegno funzionale.

Interessante è in questa direzione il caso della *justa* poetica sulle sette meraviglie. *Luzes de la Aurora* è articolata in sei *Arboles*: il quarto comprende nove *combates* eterogenei (epigrammi, *coplas*, *canciones*, geroglifici ecc.) ognuno regolato da un *Argumentum* preciso fissato dal *Cartel*. Il *Cartel* del *primer combate* chiede che "se describan, en ocho Octavas, las ocho Maravillas del mundo, entrando en ellas el Escorial, y de cada una se levante un elogio e la pura Concepcion de Maria"¹³.

Nonostante il motivo delle sette meraviglie sia diffusissimo nella cultura occidentale, la letteratura documentaria sull'argomento si rivela spesso insufficiente. La lista dei monumenti è certamente oramai canonizzata (anche se, come accennerò più avanti, trovandomi a parlare più specificatamente del *certamen* poetico della festa in esame, non lo era del tutto in epoca barocca) ma non è sicura l'origine della tradizione, tanto vaga da far pensare per certi versi al mito ed alla sua astoricità. In realtà se anche non sono sicure queste origini vi sono. Rimane imprecisabile l'origine geografica e cronologica della lista, ma W. Ekschmitt ipotizza, con una certa sicurezza, che la prima lista delle meraviglie risalga al III secolo a.C.: "per stabilire la data di nascita di questa prima lista delle sette meraviglie basta ricorrere ad una di esse, il Colosso di Rodi. Costruito tra il 304 e il 292 a.C., venne distrutto da un terremoto meno di un secolo più tardi, tra il 227 e il 224. L'elenco risale dunque inevitabilmente al periodo compreso tra queste due date"¹⁴. Per quanto riguarda la definizione geografica dell'elenco, Ekschmitt ritiene si possa pensare all'Asia minore o al Regno seleucide, rilevando, fra le meraviglie, la preminenza di monumenti di terra d'Oriente¹⁵. "Un dato però è certo", secondo il grecista tedesco, "me-

¹³ Cfr. p. 162 della *Relación*.

¹⁴ Cfr. W. Ekschmitt, in "Archeo-monografie", Marzo 1993, pp. 6-7. Tutto il numero monografico è dedicato al motivo, con un particolare interesse per la descrizione e la ricostruzione archeologica di ciascuno dei monumenti. Si riferiscono, in sostanza, le medesime conclusioni del testo dello stesso autore, *Die Sieben Weltwunder*, 1991.

¹⁵ Per maggiori particolari cfr. Ekschmitt, in "Archeo", cit., p. 7. Esulano parzialmente dalla questione in esame, ma possono risultare interessanti, alcune informazioni filologiche attorno al motivo delle sette meraviglie. Jesi parla delle sette meraviglie come di "monumenti ritenuti, dagli antichi, superiori a tutti gli altri per ar-

raviglie del mondo' erano solo quelle costruzioni che, grazie alla loro bellezza, alla grandiosità e all'impegno necessario alla loro costruzione, potevano ambire ad un titolo di unicità assoluta. E la genialità tecnologica che li aveva creati era forse il principale metro di valutazione,

te o soprattutto per le eccezionali difficoltà di ordine tecnico superate dai loro costruttori" (F. Jesi, *Dizionario enciclopedico*, Torino, UTET, vol. XI, 1961, p. 796) e riferisce che la prima descrizione di esse sarebbe attribuibile, attraverso un testo greco *Peri ta hepta theamata* tradito dall'antichità ellenistica ed in seguito passato alla cultura latina, o a Filone di Bisanzio o a Filone di Eraclea, rispettivamente vissuti, sempre secondo la voce curata da Jesi, fra la prima e la seconda metà del III sec. a.C. e nella seconda metà del IV a.C. In realtà il poemetto risulterebbe postdatabile di nientemeno che sei secoli circa: secondo W. Kroll Filone di Bisanzio visse non prima del IV secolo d.C. (ma la datazione non è certissima) e l'attribuzione dell'operetta è piuttosto probabile o indicativa che sicura, essendo comunque escludibile il nome, come autore di essa, di Filone di Eraclea (cfr. W. Kroll, in RE, s.v. *Phil. Von Byzanz*, vol. XX 1, 1941, coll. 58-59. Oltre alla RE si può citare come fonte attendibile per i problemi di attribuzione e di cronologia del *Peri ta hepta theamata* esposti, anche Von Christ, W., *Griechische Literatur Geschichte*, Bearbeitet von W. Schmid Stahl, 2 teil, 2 band, MCMXXIV, pp. 1044-1045, che lo data al IV sec. d.C.). P. Clayton e M. Price, parlando presumibilmente dello stesso poemetto, riferiscono di una possibile attribuzione ad Antipatro di Sidone (I-II sec. a.C.), che riprenderebbe il medesimo tema trattato da Callimaco di Cirene (305 ca.-240 ca. a.C.) in un'opera andata perduta (cfr. Peter A. Clayton, Martin J. Price, *The seven wonders of the ancient world*, Routledge, London and New York, 1985, p. 12). Di là da queste differenze anche consistenti, rimane comunque immutata la sostanza del discorso di Ekschmitt circa la ricostruibilità dell'origine cronologico-geografica della lista, in presenza o assenza della fonte scritta originaria. Il motivo potrebbe darsi trasmesso dalla cultura greca a quella romana attraverso svariate fonti, in gran parte a noi sconosciute, secondo una tradizione più o meno consolidata. Esistono molteplici riferimenti nella tradizione letteraria greca e latina alle meraviglie, quasi sempre considerate singolarmente: in Erodoto (IV sec. a.C.), Ctesia (V-IV sec. a.C.), Pausania (II sec. a.C.), Diodoro Siculo (I sec. a.C.) e Strabone (I sec. a.C.-II sec. d.C.) da una parte; in Vitruvio (I sec. a.C.), Valerio Massimo (I sec. d.C.) e Plinio il Vecchio (I sec. a.C.) dall'altra. Si conservano anche due versioni seicentesche in latino (*De septem orbis miracula*) del poemetto greco (cfr. al proposito J. La Prevotiere, in "Historia Special", n. 6, 1990, pp. 68-71, che però fornisce anche notizie imprecise) di certo Leo Allitius, bibliotecario del Vaticano e di tal Boessius, ambasciatore di Luigi XIII presso la corte del Papa Urbano VIII, la prima del 1640, la seconda successiva. È inesatto affermare, come fa La Prevotiere che è poi di fatto nel Rinascimento "que la liste se fixa au nombre de 7, nombre symbolique et que les remparts de Babylone furent remplacés définitivement par le phare d'Alexandre" (loc. cit., p. 68). In realtà già Gregorio di Tours (VI secolo), per citare un illustre precedente, parla nel *De cursibus ecclesiasticis* delle sette meraviglie dell'uomo confrontate con quelle divine e per quanto concerne la questione del faro di Alessandria e dei giardini di Babilonia la lettura della *justa* persuade del fatto che ancora in epoca barocca sussistevano incertezze circa la canonicità delle meraviglie. Nella *justa* infatti si parla spesso genericamente di Babilonia come meraviglia del mondo.

poiché fu essa a suscitare lo stupore degli antichi e a conferire a questi monumenti il titolo di 'Miracula' e 'Mirabilia'"¹⁶.

Sotto l'aspetto dell'interesse per le operazioni tematicologiche a *lo divino*¹⁷ la materia delle meraviglie risulta dunque decisamente produttiva. In particolar modo Babilonia stimola ad alcune considerazioni interessanti. Mi pare di poter dire che vi sono due tradizioni differenti a proposito di Babilonia: una religiosa ed una prevalentemente laica. La prima ha come fonte più antica ed autorevole il Vecchio Testamento, la seconda un filone importante della storiografia greca che derivando da Erodoto giunge a Diodoro Siculo attraverso Ctesia. In buona sostanza può dirsi che, dopo la cristianizzazione del tema ed il processo di acquisizione in chiave religiosa da parte della cultura tardolatina e romanza di tutto il patrimonio classico (greco e romano), questi due filoni sono inestricabili e confusi. Un solo esempio, per dare una fonte più che autorevole, sia Dante che parla di Semiramide come di colei che "tenne la terra che 'l soldan corregge"¹⁸ (sono tutti concordi nel pensare che Dante qui confonda la Babilonia assira con

nè la fastosa residenza, né la famosa Torre di Babilonia erano considerate - meraviglie del mondo - in età ellenistica: il titolo era attribuito invece unicamente alle mura della città" (cfr. W. Ekschmitt, in "Archeo", cit., p. 10. Circa la ricchezza dell'elenco nel tempo e la possibilità congenita di ampliarlo cfr. anche P. Clayton, M. Price, cit., pp. 158 ss.). Ritornando a Gregorio di Tours, lo si è in questa sede ricordato in maniera particolare perché visse nel VI sec. d.C., in un periodo cioè in cui è evidente il processo che conduce attraverso la tarda latinità, secondo complessi criteri di trapasso, dalla cultura classica alla cultura romanza, che sia pure indirettamente riconducono al filone della *letteratura a lo divino*. Per un cenno all'incontro di forze contrastanti ed alla fusione di tradizioni diverse in un momento in cui cominciano ad identificarsi letterature locali, si veda M. Simonetti, *La produzione letteraria latina fra romani e barbari (sec. V-VI)*, Roma, Istituto Patristico Augustinianum, 1986.

¹⁶ W. Ekschmitt, cit., p. 7.

¹⁷ "Et ego ad te veneram ex gentibus et intendi in aurum, quod ab Aegypto voluisti ut auferret populus tuus, quoniam tuus erat, ubicumque erat" (*Confessiones*, VII, 9, 15): sono le riflessioni di Sant'Agostino sopra *Es* 3, 22, passo biblico esegeticamente complesso, fondamentale per la cultura cristiana, che lo interpretò, a partire da questo brano agostiniano, come garanzia testamentaria nell'operare il recupero delle culture dei popoli pagani. La spogliazione degli egizi è la spogliazione del popolo eretico dalle cose utili, prima della fuga, nell'impresa dell'Esodo verso la Terra Promessa. Metaforicamente, l'acquisizione di quanto bene Dio, nell'ottica testamentaria (ma ovviamente, l'esegesi è cristiana) ha tributato anche ad un popolo empio: "De tal manera, en la ley antigua, se convirtió lo pagano al servicio del Dios verdadero" (B. Wardropper, cit., p. 31). Come acutamente osserva Wardropper, Agostino, interpretando in questo senso il passo biblico, non dettò solo un precetto morale, ma ne fornì anche uno estetico (cfr. B. Wardropper, cit., p. 34) che segnò tutta la cultura cristiana occidentale.

quella egizia). Ma il legame fra Semiramide e Babilonia certamente lo si deve già a Erodoto e dopo di lui a Ctesia, Diodoro Siculo e Ateneo¹⁹. Del resto ne parla anche Paolo Orosio (n. 375/380 ca.) che Dante conosceva molto bene e che anzi praticamente parafrasa nel passo citato²⁰ parlando di Semiramide come di una donna dissoluta²¹. Ma ciò che è rilevante è che la storia di Semiramide è sicuramente e solo di origine greca e che nella tradizione veterotestamentaria non se ne fa menzione. Evidentemente già Orosio, autore cristiano e grande intellettuale del mondo in passaggio dalla romanità alla tardolatinità aveva subito il fascino della leggenda di Semiramide e del suo legame con Babilonia che la storiografia greca aveva istituito e Dante di rimando accetta la medesima fusione tematica fra la tradizione biblica e la storiografia greca, fusione che evidentemente aveva come *trait d'union* Babilonia. Quest'ultima è invece più volte presa in esame e citata da sola nel VT²² e nel NT²³ come "simbolo delle cose umane magnifiche ma fragili e, oltre a questo, il simbolo dell'orgoglio umano e demoniaco, l'antitesi della Gerusalemme celeste che è la città di Dio"²⁴: "Babilonia non è il simbolo di uno splendore condannato per la sua bellezza, ma il simbolo di uno splendore viziato che si è condannato da sé, distogliendo l'uomo dalla sua vocazione spirituale"²⁵.

Si possono notare a margine due fatti interessanti: 1) come l'idea biblica di Babilonia rilevandone la bellezza, avesse già in potenza la capacità di contemplare inglobandola anche la tradizione storiografica greca; 2) come conseguentemente il tema biblico (prima solo veterotestamentario poi anche neotestamentario) e quello storiografico greco (Erodoto - Ctesia - Diodoro) potessero facilmente confondersi in maniera produttiva in epoca cristiana²⁶ e talvolta essere aggiunti al te-

ma parallelo di probabile provenienza ellenistica, attraverso la cultura classica romana, di Babilonia come meraviglia del mondo.

Va menzionato anche un altro particolare interessante della tradizione religiosa di questo tema ovvero il legame fra la condanna della perversa città e la condanna del celebre prometeico tentativo dell'uomo di innalzarsi a Dio con la Torre di Babele: Babele e Babilonia sono geograficamente ed etimologicamente identificate²⁷ nella comune condanna biblica della civiltà urbana come processo peccaminoso di allontanamento dalla primigenia condizione di consonanza con la Natura²⁸. La condanna è monito dalle profonde radici antropologiche, che qui però sottolinea quanto decisamente negativa fosse la tradizione di Babilonia per parte religiosa e quanto più interessante apparirà l'analisi dei componimenti poetici²⁹.

Vi sono dunque tutti i presupposti tematici perché il gioco barocco di metafore, allegorie, riferimenti classici, impazzisca, perché esploda il contenitore cristiano tradizionale e si sprigionino messaggi innovativi dagli elementi contraddittori che ho cercato di individuare³⁰. Nonostante ciò gli autori del *certamen* appaiono sempre sotto stretta osservazione, sotto il continuo soffocante autocontrollo. Già l'argu-

²⁷ Cfr. *Bibbia di Gerusalemme* ed. cit., p. 54, 11,9 e *Dizionario dei Simboli* cit., vol. I, p. 123. Per l'etimologia confr. AA.VV., *Guida alla Bibbia*, Roma, Paoline, 1980, p. 675 e AA.VV., *Enciclopedia illustrata della Bibbia*, Roma, Paoline, 1983, p. 63 per l'identificazione geografica: si pensa che presumibilmente la leggenda avesse simbolicamente associato la Torre di Babele ad una Ziggurat.

²⁸ Non a caso Caino fu costruttore della prima città "antenato degli allevatori, dei musicisti, dei fabbricatori", stirpi tradizionalmente negative. Cfr. Gen 4,17; ho citato dalla nota della *Bibbia di Gerusalemme*, cit. n. 4,17, p. 43.

²⁹ Non prendo in considerazione il problema specifico, ma qui solo complementare, delle *justas* poetiche barocche, seppure, con le parole di Aurora Egido, "el estudio de las justas poéticas españolas del Siglo de Oro dista mucho de alcanzar los límites deseables y, aunque no falten repertorios y trabajos aislados, es mucho lo que queda por hacer" (cfr. A. Egido, *Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza - siglos XVI y XVII*, in *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, p. 9, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983).

³⁰ Non contraddittoria e perciò meno interessante è la storia delle altre meraviglie. Qualche precisazione verrà fatta in breve riferimento a ciascuno dei cinque componimenti. Un caso a parte è l'ultimo componimento che, a mio parere, come cercherò di dimostrare, ha delle caratteristiche che lo rendono superiore agli altri, con un certo grado di consapevolezza poetica e di coscienza del pericolo "eterodoso" implicito nel filone delle meraviglie e, potrei forse dire, dei rischi della poesia costruita su temi non originalmente religiosi e divinizzati.

¹⁸ Dante parla di Semiramide in *Inf.* V, vv. 52-60; il verso cit. è il v. 60.

¹⁹ *Er.*, I, 178-187.

²⁰ Ma vd. anche *Mon.*, II, VIII, 3.

²¹ Vd. Paolo Orosio, *Hist.*, I,4, 7-8; più avanti in I,6 e II, 2,6 s. Orosio paragona Roma a Babilonia aggiungendo che è solo grazie ai cristiani che la prima ha potuto essere risparmiata.

²² Specialmente in *Is* 21,9; *Dn* 4,27; *2Re* 20, 12ss.; *Gr* 50.

²³ *Ap* 14,8; 16,19; 17,5; 18,2.10.21; 21,9 ecc.

²⁴ Cito le parole della *Bibbia di Gerusalemme*, EDB nella ed. Bologna 1982, p. 1926, alla nota 4,27.

²⁵ J. Chevalier/A. Gheerbant (a cura di), cit., p. 12; il corsivo è mio.

²⁶ Orosio ne è un esempio in un'epoca transitiva in cui questo processo di acquisizione - rivisitazione - reinterpretazione è fondamentale, ma anche in alcuni componimenti del *certamen* - questa confusione è riscontrabile.

mentum regola in maniera netta qualsiasi arditezza poetica e concettuale³¹. Si tratta di una delicata operazione teorica al di qua, prima della stesura della stessa Relazione. È il risultato dell'*ingenio* barocco che vuole imprigionare dentro la gabbia di un tema preciso qualsiasi imprevisto concettuale. La volontà, come già spesso indicato, di controllare la materia in modo tale che alla fine del complesso del macrodiscorso la molteplicità di fenomeni comunicativi risulti imprigionata nella gabbia tematica prestabilita. Si leggano alcune righe interessanti di Francisco de la Torre dall'introduzione al *certamen*:

Todo quanto inventò la fabula en el Parnaso, aclama la verdad en Maria; quanto ay en èl, vemos mejorado en ella: pues Apolo la aplaude Sol de mas puro Oriente, las Musas la veneran consonancia de mas alta sabiduria, el Cavallo con alas Ave de mas noble origen, el laurel essenta del rayò, el monte firmeza de gloria, y la fuente mar de gracia. Por esso no quiso el Prudente Virrey, que en fiestas de Maria, faltassen elogios del Parnaso, convocandole todo à Poetico certamen: del qual fui yo, no eloquente Secretario, sino roco pregonero en Cartel, Cedullillas, y Introduccion, que me mandò escrivir su Excelencia. [...] Fabricò el prudente Filipo glorioso templo (*l'Escorial*) al invicto martir (*San Lorenzo*) que pisò el crudo hierro (*la grati-cola, strumento di martirio di S. Lorenzo*) [...] Concediò el sumo Alexandro, piadoso indulto a honor de la invicta Virgen, que pisò la infernal llama, sin que la tocara el hierro, con que oy ya ocho los dias que en aplauso de Maria celebra la Iglesia. Hagan correspondencia ocho celebridades, à ocho prodigios: descrivanse estos en ocho octavas, y de cada uno se levante un elogio, una similitud en aplauso de la que no cayò" ... (pp. 123-126).

È lo stesso Francisco de la Torre che si preoccupa della stesura della parte relativa al tema di ciascun *certamen*. Trapela ancora una volta il ruolo complesso del relatore, che evidentemente si preoccupava del progetto festivo fin dalla sua attuazione, prima ancora della fase narrativa, talché la controllabilità ideologica degli eventi fosse facilitata.

³¹ "La *relación* sitúa el acto e incorpora el historial del protocolo y las poesías que suscitó el asunto del certamen. A veces, recoge también la letra de los carteles de la convocatoria, pero otras no es así y es entonces cuando, si el cartel suelto se ha conservado, podemos tener cabal cuenta de los jueces, asuntos, premios, formas de presentación de ejemplares y demás elementos que tejieron la trama de la justa poética en su publicación": A. Egido, loc. cit., p. 11.

ta. La Vergine, attraverso le parole soprariportate, è colei *que no cayò* di fronte al peccato e che permise all'uomo il riscatto: la ricchezza di un tema antico e complesso è ridotta a schema utilizzabile solamente in quanto evocativo di splendore e grandezza, a scatola di contenuti da sviluppare il meno possibile a cui è comunque d'obbligo aggiungere l'Escorial come ottava meraviglia. Per quanto concerne il riferimento politico, ossia l'Escorial, la scelta non è ovviamente casuale. "La relevancia que una fábrica como la del Real Monasterio de El Escorial - moderna culminación de las 'siete maravillas' - ha adquirido, dentro de un tipo de discurso literario encargado de describir la 'obra de arte', es suficientemente conocida. Hasta el siglo XIX, por lo menos, se va construyendo, con todos los fulgores de la escritura barroca, un Escorial literario"³². Fernando De La Flor chiarisce che l'Escorial viene consacrato come luogo simbolico privilegiato, dove realtà politica e metaforica ipertrofia barocca costruita sopra questa realtà vengono a confluire. Una "Ciudadela de la Contrarreforma, Templo de la Sabiduría, Relicario del Orbe cristiano", che dunque assume complesse e profonde valenze politiche e culturali e che diventa funzionalissimo tema poetico, laddove fosse necessario un referente evidente per tutti. Non solo. È significativo anche che, da subito, l'Escorial venga accostato alla tradizione delle meraviglie del mondo, divenendo nella cultura barocca un topos metaforico frequente: "el Escorial es una metáfora que se cierra espe(cta)cularmente sobre su sentido"³³. Con le parole di Alvarez Turienzo l'Escorial "es la obra del momento maduro de un país, que a través de ella se expresa, reflejando toda una concepción del mundo"³⁴. Si evidenzia il sofisticatissimo legame che si istituisce fra quest'opera e il suo mondo fin dai primi cronachisti e storiografi che si dedicarono all'Escorial, da Fray Antonio de Villacastín (morto nel 1603) e Fray Juan de San Jerónimo (morto nel 1591) testimoni della costruzione e dal suo continuatore Fray José de Sigüenza (morto nel 1606), fino a Fray Francisco de los Santos (morto nel 1699) e, nello stesso periodo, Fray Luis de Santa María, che celebrarono la maestà meravigliosa del Monastero nel primo centenario della fondazione, avvenuta nel 1563³⁵.

³² Fernando R. De La Flor, *Atenas Castellana*, cit., p. 81.

³³ Ibidem, p. 85.

³⁴ Saturnino Alvarez Turienzo, *El Escorial en las letras españolas*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1985, p. 9.

³⁵ Per le informazioni sulla cronachistica relativa all'Escorial cfr. S. A. Turienzo, cit., pp. 35-117.

Sigüenza in particolare, a opinione di tutta la letteratura critica sull'argomento, si delinea come la figura più rappresentativa: "lo innovador de Sigüenza es el concepto de perfección de la Antigüedad a través de lo cristiano, idea que en la España del Siglo XVII alcanzará un triunfo clamoroso, y cuyo definidor y máximo exponente será Francisco Pacheco. Dispuesto todo en estas coordenadas, el proceso consistía en demostrar sistemática y continuadamente la plasmación de la *renouatio uetustatis*, cuya consecuencia, a la postre, será la definición de San Lorenzo del Escorial como Octava Maravilla"³⁶. In questa direzione risulta interessante anche il *Libro jubilar* di Fray Luis de santa María: *Octava sagradamente culta, celebrada de orden del Rey Nuestro Señor, en la Octava Maravilla. Festiva aclamacion, pompa sacra, celebre, religiosa, centenario del ultimo milagro del mundo, San Lorenzo el real del Escorial, consagrado a Filipo IV el Grande, Dueño, Patrono de este Real monasterio*³⁷. Ma di là dalla letteratura cronachistica, Alvarez Turiénzo fornisce notizie significative circa la diffusione del tema fra poesia, da un semplice cenno di Cervantes all'interesse di Lope, Calderón e Góngora, e prosa letteraria³⁸. Lo stesso Lope frequentò il te-

³⁶ Cfr. A. Bustamante García, *La Octava Maravilla del mundo. (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1994, p. 646. L'opera di Bustamante è fondamentale, per la vastità di informazioni, la completezza e la complessità. Oltre ad essa ed al lavoro di Alvarez Turiénzo cfr. anche J.A. Ramirez, *Arquitectura y utopía*, Málaga 1981.

³⁷ "Octava sagradamente culta, celebrada de orden del Rey Nuestro Señor, en la Octava Maravilla. Festiva aclamacion, pompa sacra, celebre, religiosa, centenario del ultimo milagro del mundo, San Lorenzo el Real del Escorial, consagrado a Filipo IV el Grande, Dueño, Señor, Patrono de este Real Monasterio. Escrito por el P.M. Fray Luis de Santa Maria, Monge Geronimo, Lector de Sagrada Escritura. Aplaudido este primer Centenario de la edad de este Real Monasterio en ocho Sagradas Oraciones Euangelicas. Coronado Vltimamente, con un sacro Certamen poetico. En la Imprenta Real. Año de 1664". Vi si legge una invocazione significativa: "Filipo, Segundo de este nombre, primero en las hazañas, fundador de esta maravilla, octava en el tiempo, primera en el asombro; de esta urbana y política montaña, de cultas y innumerables piedras!" (O.S.C., p. 180).

³⁸ Cfr. S.A. Turiénzo, cit., pp. 119-134 e pp. 163-176. Lo stesso Fernando R. de La Flor presenta la ricorrenza dello stesso motivo in un'altra *justa* contemporanea a quella di Luzes, ma di ambiente salmantino, a testimonianza, qualora ve ne fosse necessità, della diffusione anche geografica del tema. Si tratta del seguente Argumento: "Sorteó la necesidad Sepulcros para tres héroes, cúpole el Capitolio a Iulio Cesar, a Pompeyo el Nilo, y a Marco Antonio el Mar, porque ni Roma, ni el Océano, ni las Pirámides de Egypto fueran sólo por sí capaz coloso de aqueste Triumvirato. Si el Panteon de España no es tanto como el mundo, no caben en él tantos Monarchas" seguito da sette sonetti, inserito nell'ambito della *Relación* di Francisco de Roys per la *imprenta salmantina* di Melchor Estévez, il 1666 (cfr. F.R. De la Flor, *Atenas Castellana*, cit., p. 84).

ma dell'Escorial anche attraverso i codici della drammaturgia ne *La Octava Maravilla*³⁹.

Con il *Primer Combate* della *justa* di Luzes siamo dunque di fronte ad un caso tematico tutt'altro che insolito e peculiare, ma anzi pienamente nella consuetudine del ricorso alla componente politica, emblemizzata da un'opera pubblica come l'Escorial. Oltre al riferimento politico si esige come complemento tematico essenziale, sempre nel pieno senso dell'intervento controriformistico di potere, l'elemento religioso della Vergine, motivo celebrativo della festa⁴⁰. L'esecuzione davvero rischia di diventare per ciascun autore solo tecnica, e per molti versi lo diventerà effettivamente, come si tenterà di mostrare.

Frequente è la ripetizione di uno schema analogo per tutte le ottave. Considero in prima battuta il secondo componimento, di tal Isidoro Matheu y Sanz, decisamente il più rigido e ripetitivo, poiché contiene molte delle caratteristiche formali presenti solo in parte negli altri.

In esso ciascuna strofe è suddivisibile per sviluppo di contenuti in tre gruppi di versi secondo la scansione *tre-due-tre*: si produce lo schema *abab/ba/bcc* con pausa metrica e semantica forte (due punti) alla fine del quarto verso, il che consente anche una divisione della strofe in *abab/abcc*.

I primi tre versi evocano l'antica meraviglia, gli ultimi tre elogiano la Vergine, i due centrali fungono da snodo tematico, il più delle volte per la verità del tutto inconsistente. Il legame antico/moderno, la riduzione a *lo divino* del tema, non è poeticamente convincente; è semmai solo retoricamente interessante, per l'ampio uso della tecnica della ripresa anaforica di un termine preciso dal primo gruppo di tre versi al secondo di due, e con sviluppo dello stesso nel terzo di tre. Ad esempio nella prima strofe la meraviglia corrispondente⁴¹ è lo Zeus di

³⁹ Cfr. *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Tomo VIII, Madrid, 1930, pp. 246-285. (Per la cronologia del dramma, che risale al secondo decennio del '600, si veda il "Prólogo", pp. XXI-XXIII).

⁴⁰ La diffusione e capillarità del culto mariano era già secolare. Per avere un'idea dello spessore del fenomeno cfr. W. Monter, *Riti, mitologia e magia in Europa all'inizio dell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1987, cap. primo, in cui si legge, ad esempio, che osservando le "testimonianze spagnole, troviamo conferma dell'importanza del culto mariano. Da un rilevamento particolareggiato della Nuova Castiglia per gli anni 1570-1580 risulta che circa un terzo (277 su 871) delle cappelle o *ermitas* ivi esistenti erano dedicate a Maria" (p. 19).

⁴¹ Tutti i poeti adottano l'*escamotage* di assegnare a ciascuna strofe una meravi-

Fidia la legge del quale, dice il poeta, costringeva ad immolare le vittime sull'altare sacrificale. Si legga la prima strofe e si consideri in particolare il distico centrale⁴² che segna, secondo lo schema dato, il trapasso antico/moderno:

A Iupiter los Griegos erigieron
una estatua horrorosa, y formidable,
en sus Aras despues siempre ofrecieron
las victimas por lei, que fue inviolable:
inviolable es la lei, con que creyeron
los principes de España el inefable
Misterio de Pureza, en que es Madre:
del Hijo, y Hija del Eterno Padre. (p. 166)

Risulta abbastanza evidente che il trapasso è quasi esclusivamente retorico, con ripresa del termine cruciale *lei* attorno al quale ruota il piano del discorso, la logicità del quale è garantita da un solo criterio di identità dell'antica legge di Zeus e di quella moderna di Maria: il fatto che entrambe siano inviolabili. Con altrettanto prevedibile espediente retorico si dispone nel distico il termine *inviolable* in posizione cruciale tanto nella frase del discorso che in quella metrica (la coincidenza dei due piani è data dai due punti alla fine del quarto verso) ossia in termine ed inizio di verso, producendo perfetta simmetria fra i due versi e fra le due quartine e consentendo anche che su *lei* cada in entrambi i casi un accento di sesta. Il legame concettuale fra la bellezza dell'antica meraviglia e della Vergine consiste, in tutte le strofe, in espedienti di questo tipo dei quali si nota bene la scarsa pregnanza tematica. In altri casi la ripetizione del termine è a maggiore distanza e l'anafora del distico si riferisce ad un termine non contenuto nel distico stesso, come nella terza, quarta e quinta strofe, rispettivamente basate sulla ripresa a distanza del termine *Templo*, *muro/muros*, *esposo/esposa*; oppure si dà la ripresa in un concetto e non di un termine, come nella quinta strofe dove il *Faro di Alessandria*=*Maria*, *Norte* di coloro che navigano nel mare della vita, secondo un luogo metaforico frequentatissimo. Ma in definitiva il meccanismo una volta attivato funziona secondo processi analoghi e automatici.

Si potrebbe aggiungere a margine che Matheu y Sanz si riferisce

glia. In Appendice sono riportati tutti i componimenti della *justa*, con l'indicazione delle meraviglie scelte da ciascuno di essi.

⁴² Che si evidenzia col grassetto.

alla tradizione delle mura di Babilonia piuttosto che a quella dei giardini pensili (talvolta si cita come meraviglia Babilonia, evidentemente perché è facile che si sia verificata la fusione delle due tradizioni) e che anche per lui Semiramide ne sarebbe l'autrice: ovviamente il poeta non si preoccupa dell'origine della leggenda della regina orientale, ed evoca ciò che era ormai divenuta confusa acquisizione collettiva.

Ma, si diceva, tornando alla riflessione sopra la organizzazione formale in relazione con quella tematica, la ripetizione meccanica di schemi non è peculiare esclusivamente della seconda ottava.

Nella prima Hilarion de Vilanova procede con simili accorgimenti tecnici, piuttosto con una suddivisione strofica in due gruppi di quattro versi che in tre, come nel caso della prima strofa, su Babilonia:

De Babilonia el muro tan altivo,
maravilla del mundo fue primera,
siendo su grande espacio defensivo,
fragante con pensiles primavera:
jardin, ò Virgen soys, que lo nocivo
del Aspid ignorò, y su ley severa.
muralla, que en la guerra del pecado,
la essencion su entereza ha conservado. (p. 163)

Ciascuna strofe è dunque ulteriormente divisibile in due gruppi substrofici *abab-abcc* che sviluppino temi ogni volta identificabili come il referente laico della meraviglia-monumento (i primi quattro), ed il referente religioso (i successivi quattro), dove la meraviglia-monumento diviene metafora dello splendore della Vergine, di volta in volta descritta in una speciale qualità: la Vergine=giardino la cui legge severa il malefico serpente ignorò; la Vergine=mura che difendono l'integrità della fede; la Vergine=deposito di Dio, eccetera. Il *trait d'union* fra la prima e la seconda sottosezione strofica è costituito o da un termine chiave o da un concetto ugualmente emblematico. Ancora una volta, in definitiva, alcuni accorgimenti regolarmente ripetuti assicurano la efficacia, anche acustica, mnemonica, del messaggio. La pausa semantica alla fine del quarto verso è anche pausa metrica, segnata dai due punti o, in un caso, dal punto e virgola, col passaggio dall'area concettuale relativa alla meraviglia del mondo all'area relativa alla Vergine. Nel caso della prima strofa il passaggio è abbastanza labile, anche se fondato su una tradizione mariana molto forte, quella della Vergine nel giardino del Paradiso: si sfrutta la confusione tradizionale fra le mura e i giardini di Babilonia accomunandoli nella meravi-