

Libertà va cercando, ch'è sì cara
come sa chi per lei vita rifiuta.
(Dante, *Purg.*, vv. 71-72)

LA NUMANCIA DI CERVANTES: UNA TRAGEDIA DELLA LIBERTÀ di Gianfranco Romagnoli

1. La composizione. Elementi formali

Miguel de Cervantes, di ritorno in Spagna sul finire del 1580 dopo aver partecipato alla battaglia di Lepanto ed avere subito una quinquennale prigionia in Argel, introdottosi nell'ambiente letterario della Corte spagnola scrisse, nel periodo che va dal 1582 al 1585, l'opera teatrale *La destrucción de Numancia*, chiamata anche *La Tragedia de Numancia* o *Comedia del cerco de Numancia*,¹ o anche, più brevemente, *La Numancia*.

La *pièce*, che narra l'eroica resistenza della città celtibera-arevaca all'assedio dell'esercito di Scipione, culminata nell'anno 133 a.C. con il suicidio collettivo dei cittadini per non sottomettersi ai romani, fa parte del primo gruppo, poco noto, di opere teatrali cervantine, che si collocano nel momento di passaggio tra due fasi della drammaturgia spagnola.

La prima di queste fasi è il teatro rinascimentale, comprendente il tentativo di autori come Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués e Lupericio de Argensola, di creare un teatro drammatico ispirato al modello seneciano, vertente non soltanto su soggetti dell'antichità classica, bensì anche autenticamente nazionale, basato cioè su argomenti mitico-legendari della storia spagnola, al fine di dotare la monarchia spagnola di un passato glorioso, funzionale al suo nuovo *status* di impero universale.² Tale tentativo, peraltro, fallì «sia per l'incapacità degli Autori di mettere insieme coerentemente gli elementi della tragedia, sia per la mancanza di un pubblico minoritario con la forza di imporre i suoi gusti per questo tipo di teatro serio»,³ travolgendo per lungo tempo, con il suo insuccesso, anche il capolavoro cervantino, che sarà infatti pubblicato soltanto nel 1734 da Antonio de Sancha, ma che da allora, e specialmente nei secoli successivi, sarà

¹ Cfr. J. CORTADELLA *La Numancia de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España Imperial*, in ACTAS IX –ASOCIACIÓN CERVANTISTAS, Centro Virtual Cervantes, pp.558-559.

² I. ARELLANO *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid 2005, pp.42-43.

³ F. RUIZ RAMÓN *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid 1911, pp. 105-106 (la traduzione è mia).

giustamente rivalutata come tragedia della libertà: «*de ahí que la obra haya sido tan recurrida en situaciones políticas equiparables*». ⁴

La seconda fase è quella della *Comedia Nueva*, teorizzata nel 1609 da Lope de Vega nella sua opera in versi *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* che, sulla scia della evoluzione della drammaturgia già in atto, diede luogo ad un modello di opera teatrale nazionalpopolare, derivato dal genere della commedia dell'arte italiana e basato sull'uso della polimetria nonché sulla divisione dell'azione teatrale in tre *Jornadas*⁵ in violazione dell'unità di tempo,⁶ (formante, insieme alle unità di luogo e di azione, il preteso canone aristotelico) e della regola oraziana dei cinque atti.⁷

Cervantes nella *Numancia*, opera per lo più definita *tragedia renascimentista*, risente di questo momento di transizione. E' proprio della fase rinascimentale l'uso dello «*estilo dramático neo senequista*»,⁸ nonché la messa in scena di figure allegoriche e mitologiche (come la divinità del fiume Duero, che trova riscontro nella divinità del fiume Betis presente nella commedia *El Infamador* di Juan de la Cueva), personaggi caratteristici della drammaturgia umanistica, i quali svolgono «*una función parecida al coro de las tragedias griegas*». ⁹

Tuttavia, possiamo già vedere in questa opera cervantina un parziale adeguamento a quelli che saranno i canoni della *Comedia Nueva* fissati da Lope de Vega, specialmente nella divisione del testo, anziché in atti, in *Jornadas* pur se l'azione si svolge in un tempo abbastanza limitato (l'umanista cinquecentesco Francisco Cascales riteneva sostanzialmente osservata la regola dell'unità di tempo ove l'azione si svolgesse in un lasso di tempo ragionevolmente breve, fissato entro il limite di dieci giorni)¹⁰. Nella specie, le *jornadas* sono però quattro, come già in alcune *pièces* di Juan de la Cueva definite tragedie dallo stesso Autore, di talché la regola oraziana dei cinque atti non viene osservata. L'unità di luogo, è, invece, sostanzialmente osservata, essendo i due luoghi dell'azione, la città

⁴ Il sacrificio numantino iniziò a corrispondere ad un sentimento universale con i romantici tedeschi e la tragedia cervantina fu esaltata da Schlegel, Goethe e Schopenhauer, che la paragonarono a *I Persiani* e *I sette contro Tebe* di Eschilo. Da ricordare la rappresentazione messa in scena a Madrid da Rafael Alberti durante la guerra civile spagnola e quelle tenute in varie altre circostanze come apologia della resistenza all'oppressore (Cfr. CORTADELLA, op. cit., p.564).

⁵ La divisione in *Jornadas* era peraltro già apparsa nella *Comedia de Calisto y Melibea* di Fernando de Rojas, più nota come *La Celestina*, opera archetipica del 1499.

⁶ «...quanto può tenersi in un giro di sole, o lo sorpassa di poco» (Arist., *Poetica*).

⁷ «*Neve minor neu sit quinto production actu/fabula*) (Hor., *Epistula ad Pisones*, vv. 186-187)»

⁸ J. CORTADELLA, *ibid.*

⁹ *Ivi*, p.560.

¹⁰ F. CASCALES (ca. 1564-1642) in *Tablas poéticas* (1617) cercò di conciliare la poetica di Aristotele con quella di Orazio.

assediate e l'accampamento degli assediati, contigui e accomunati da alcune scene che si svolgono in cima alle mura. La versificazione è prevalentemente in endecasillabi, l'unico metro ritenuto adatto alla tragedia dai successivi teorici neoclassici,¹¹ ma alcune parti sono in ottonari.

Queste commistioni sono da riportare alla totale indeterminatezza, sin dalle origini del teatro spagnolo, della linea di demarcazione fra tragedia e commedia,¹² che dal sottotitolo dato dall'Autore alla prima opera del teatro moderno spagnolo, *La comedia de Calisto y Melibea* più nota come *La Celestina* (1499), portò alla teorizzazione della **tragicomedia** come genere teatrale autonomo. D'altronde, è significativo circa la confusione regnante in materia il fatto che, accanto al titolo *La tragedia de Numancia*, uno degli altri titoli con i quali è nota quest'opera di Cervantes sia, come già detto, **Comedia del cerco de Numancia**, come è riportato nel manoscritto 15.000-19 della Biblioteca Nazionale di Spagna.

2. Le fonti

Una prima domanda che sorge spontanea, data la evidente analogia tra la vicenda di Numanzia e quella di Masada, entrambe cinte dai Romani in lungo assedio culminato, in entrambi i casi, con un suicidio collettivo degli assediati, è se Cervantes abbia potuto trarre ispirazione dalla storia di quest'ultima roccaforte ebraica, narrata da Giuseppe Flavio in *La guerra giudaica* (cap. VII, 8,1- 10,1).

Tralasciando questa che, in assenza di testimonianze testuali (almeno a conoscenza di chi scrive) rimane una semplice ipotesi, la vicenda di Numanzia è narrata da Tito Livio in *Ab Urbe Condita*, nella *Geografia* (Γεωγραφικά) di Strabone e nella *Storia Romana* (Ῥωμαικά) di Appiano d'Alessandria (II sec. d.C.), basata su Polibio. Altre fonti furono **Factorum et dictorum memorabilium libri IX** di Valerio Massimo e **Bellorum omnium annorum DCC** (Compendio delle imprese romane, libro II) di Lucio Anneo Floro.

Secondo Appiano, ritenuto il più attendibile, non tutti i numantini si suicidarono, ma furono presi dei prigionieri con i quali Scipione celebrò il trionfo a Roma, mentre per Valerio Massimo e Floro nessuno restò vivo. Questa seconda tradizione fu raccolta da vari autori successivi a cominciare da Paolo Orosio (V sec.) ed è quella confluita nell'opera *Numancia*.

¹¹ Cfr. I. de LUZÁN *Poética*, Libro III (1737)

¹² Su questa problematica vedasi il mio *Il teatro spagnolo fra tragedia e commedia dal Cinquecento al Novecento e la precettistica drammatica greco-latina*, in *Mito e Teatro* vol. 3, Carlo Saladino Editore, Palermo 2016, passim.

Non sembra che Cervantes abbia attinto direttamente alle citate fonti classiche greco-latine, ma piuttosto ad alcune cronache rinascimentali, come la *Crónica general de España* di Florián de Ocampo (1553) continuata da Ambrosio de Morales (*Crónica*, VII, capp. 7-10) e, per quanto riguarda il suicidio finale del giovinetto Bariato, ultimo numantino sopravvissuto gettatosi da una torre davanti ai sopravvenuti romani, la *Crónica de España abreviada* di Diego de Valera (1481).

Non è da escludere che Cervantes abbia potuto attingere anche a una storia di Numanzia scritta dal gesuita suo contemporaneo Antonio Navarro tra il 1570 e il 1573, della quale si ha soltanto notizia.

Per contro, Juan Cortadella sostiene: «sembra che [Cervantes] non seguiti alcuna opera storica (né antica né moderna) ma che si ispirò alla tradizione popolare, forse al romanzo di Timoneda ... dove appare, per esempio, la scena finale di Viriato [nella realtà, il *caudillo* lusitano morto nel 139 a.C.] che si getta dalla torre».¹³

3, Fondamento della tragedia. Lo spazio scenico. I protagonisti.

Una prima domanda che si impone circa il rapporto tra *Numancia* e la tragedia classica, è quella relativa alla causa della tragica conclusione dell'opera cervantina. Nella tragedia classica, infatti, il precipitare degli eventi è dovuto a un'empietà, ovvero più genericamente a una colpa del protagonista, consapevole o inconscia che sia, riscattata nella catarsi finale; se la nascente tragedia spagnola si pone in continuità, anche formale, con il teatro greco mediato da Seneca, qual è allora, in questa tragedia, la colpa del protagonista collettivo, che è il popolo di Numanzia?

La risposta secondo la quale l'unica colpa dei numantini (almeno agli occhi della Spagna cattolica e imperiale) possa essere consistita nel loro paganesimo (cfr. Wikipedia, *El cerco de Numancia*), appare troppo superficiale per poter essere presa in considerazione. Più pertinente appare la spiegazione data nella sua profezia dalla divinità del fiume Duero (a conferma del responso del personaggio simbolico Spagna), che nel ravvisare la colpa dei numantini nel *pecado de la desunión* tra i primitivi spagnoli, predice il dominio dei romani sulla Spagna come penitenza, cui seguirà, secondo un disegno di determinismo provvidenzialista, la redenzione ad opera dei visigoti, radice nobile della monarchia ispanica, e l'ascesa alla gloria imperiale ed all'unità peninsulare con i re cattolici Ferdinando il

¹³ J. CORTADELLA, op. cit., p.56 (la traduzione è mia). Il romanzo cui si fa riferimento è il *Romance de como Cipión destruyó a Numancia*, forse del XV secolo e pubblicato da Timoneda nel 1573.

Cattolico, Carlo V e Filippo II,¹⁴ il sovrano sotto il quale Cervantes scrisse la tragedia che quindi, per molti versi, ha il carattere di lode cortigiana funzionale allo spirito nazionalistico e di servizio alla corona, caratterizzante tanta parte del teatro del *Siglo de oro*.¹⁵ A questa spiegazione, che a ben vedere non contraddice del tutto la precedente in quanto colloca la rovina nell'epoca pagana e lega l'inizio della fase ascendente alla cristianizzazione della Spagna, può giustapporsi l'acuta osservazione di Rosaria Galeota la quale, nel suo articolo *Due isole in Cervantes, Numancia e Barata*, vede i numantini come «il soggetto tragico moderno che cade per una colpa che non ha commesso», laddove «Numancia è lo spazio scenico ... della tragedia moderna, che colpisce gli innocenti»,¹⁶ con ciò sottolineando la modernità di Cervantes.

Quanto appena detto ci porta ad esaminare lo spazio scenico quale elemento di primario rilievo in *Numancia*.

La città di Numancia sorge su una collina che si eleva su un'immensa pianura, isolata dalle sue mura e dal fiume Duero. Questa situazione topografica la rende partecipe del significato simbolico della montagna sacra e in particolare, come vedremo più oltre a proposito di una linea interpretativa cristiana della tragedia, la assimila al Monte Calvario.

In tale spazio scenico si distinguono un *alto* e un *basso*: come osserva Francisco Vivar, «i numantini, situati in alto, stanno vicini al cielo; i romani, situati in basso, si trovano più vicini all'inferno».¹⁷

Sotto un diverso (e complementare) profilo, Rosaria Galeota, premesso che la città è descritta come situata su una collina che si eleva su una immensa pianura, racchiusa nelle sue mura, circondata dal fiume Duero da un lato e dal profondo fossato scavato dai romani dall'altro, rileva che «Numancia è anche il luogo scenico nel quale si distingue un *dentro* (gli assediati) e un *fuori* (gli assediati) ... La collina numantina è dunque ... spazio di demarcazione tra ciò che avviene all'*interno* e ciò che avviene all'*esterno*)».¹⁸

¹⁴ Ivi, pp.562-563.

¹⁵ In proposito, vedasi il mio *America: storia e mito nel teatro spagnolo del Secolo d'oro*, Carlo Saladino Editore, Palermo 2011,, pp. 8 (introduzione di G. ISGRÓ) e 15.

¹⁶ R. GALEOTA, *Due isole in Cervantes, Numancia e Barata*, AISPI, Actas XXIII (2006), Centro Virtual Cervantes, p. 31

¹⁷ F. VIVAR, *El ideal pro patria mori en La Numancia de Cervantes*, in "Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America" 202 (2000), p. 11 (la traduzione è mia). Questo doppio scenario su due diverse quote, in alto e in basso, è comune alle *Comedias de Santos* e si riscontra anche nella commedia di Lope de Vega *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*: cfr. il mio *America: storia e mito nel teatro spagnolo del Secolo d'Oro*, Carlo Saladino editore, Palermo 2011, p. 109. Osserva J. E. VAREY, in *El teatro en la época de Cervantes*, Aurora Egido, Zaragoza 1985, pp. 17-28 che «les acciones virtuosas se escenifican en uno espacio teatral que domina el tablado».

¹⁸ R. GALEOTA, op. cit., p. 28.

Il discorso si sposta, quindi, sui protagonisti, che agiscono ciascuno nel rispettivo settore della scena: in *alto* e *dentro* stanno i numantini, laddove la piazza (insieme ai *corrales*, la *plaza mayor* è uno dei luoghi deputati alla rappresentazione del teatro aurisecolare) sarà il centro della spettacolarizzazione della morte collettiva: «*Los numantinos convierten sus actos en espectáculo público: la plaza será el centro espacial de sus acciones porque la muerte es un arte, y ellos la quieren convertir en memorable*», scrive Francisco Vivar.¹⁹ I numantini si identificano pienamente e costituiscono un tutt'uno con la loro città, alle cui sorti legano il loro destino sino alla morte: come osserva in proposito Cerstin Bauer-Funke, «*estamos ante un pueblo que se identifica con su ciudad y que sacrifica tanto a ésta como a sí mismo para no caer en manos de los romanos*»,²⁰ Ciò porterà Scipione ad attaccare, anziché direttamente i nemici, la loro terra, rompendola con le vanghe per creare attorno alla città quel profondo fossato che la isolerà definitivamente, impedendo agli assediati le sortite in passato fruttuose. Come fa notare Francisco Vivar, «*Los numantinos son percebidos por los jefes romanos como equivalentes a su tierra*».²¹ Aggiunge questo Autore che, attraverso gli interventi delle due figure allegoriche, la Spagna e il Duero, si sancisce «una completa identificazione tra la terra di Numanzia e la Spagna e una corrispondenza tra il destino dei numantini e il futuro degli spagnoli»,²² che saranno gli eredi delle loro virtù eroiche, in particolare dell'amor patrio, sul quale si edificherà lo stato nazionale e, poi, l'impero universale spagnolo.

In *basso* e *fuori* stanno invece i romani, che per molti anni non sono riusciti a prevalere su Numanzia a causa anche della sopravvenuta rilassatezza dei costumi e della lascivia cui le truppe si sono lasciate andare, ma che il nuovo comandante Scipione (Emiliano), nella sua allocuzione alle truppe - nella quale, come riferisce Cortadella, alcuni critici moderni hanno voluto vedere influenze di Virgilio,²³ - reprime con un vigoroso ed efficace richiamo alle virtù

¹⁹ F. VIVAR, op. cit., p.21

²⁰ C. BAUER-FUNKE, El cerco de Numancia de Cervantes: un discurso heterodoxo en la España imperial, in "Ortodoxia y Eterodoxia en Cervantes", Edición de Carmen Rivero Iglesias, Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, Centro Virtual Cervantes, 2011.

²¹ F. VIVAR, op. cit., p. 14

²² Ivi, p.15.

²³ J. CORTADELLA, op. cit., p. 560. In mancanza di più precisi riferimenti da parte dell'Autore, può pensarsi, sotto il profilo contenutistico, al rimprovero mosso da Mercurio ad Enea per la rilassatezza di costumi cui si è lasciato andare alla corte di Didone (*En.*, 4, vv. 259-280), ovvero, sotto il profilo della costruzione retorica dell'apparizione iniziale di Scipione, al modello di Turno (*En.* 9, vv. 25 ss.) , o al discorso del cognato di Turno, Remulo, ai Romani (*Eneide* 9, vv. 602-637), o ancora al sesto libro dell'*Eneide*, in cui a parlare è Anchise, che passa in rassegna i futuri condottieri Romani (*Aen.* 6, vv. 700 ss.).

romane. Il nuovo comandante non intende offrire una resa onorevole agli assediati, ma neppure continuare a versare sangue romano per la conquista di Numanzia, come troppe volte è accaduto in passato: decide perciò, rifiutando seccamente le profferte di pace recategli dagli ambasciatori numantini, di scavare intorno alla città già stremata da anni di assedio un profondo fossato (*el cerco*), onde costringerla a una resa senza condizioni per fame.

E' da notare la posizione, in qualche modo imparziale, dell'Autore rispetto alle due parti in lotta. Come rileva Bauer-Funke «*Nos encontramos, pues, ante dos grupos igualmente alabados: los heróicos sitiados y los valientes sitiadores*».²⁴

I numantini sono senz'altro l'eroico protagonista collettivo, che combatte una *guerra giusta* perché fatta in difesa della patria e dunque grata al cielo,²⁵ sfidando ostinatamente la grandezza di Roma, sino all' autosacrificio della stessa città e di tutti i suoi cittadini; i predecessori, come già si è detto, degli Spagnoli che ne ereditarono le virtù: sono cioè gli oppressi.

I romani sono, sì, da una parte, i nemici invasori, gli oppressori, ma per altro verso «*son el paradigma del concepto de imperio que España aspira a encarnar*»,²⁶ ciò che fa descrivere Scipione, più che come un tiranno, come un grande militare dotato di audacia e intelligenza e un interprete della strategia epica moderna,²⁷ mediante la quale vuole affermare la supremazia di Roma. Tuttavia quello che Cervantes esalta è un modello di impero diverso da quello rappresentato da Scipione, a causa della *bontad natural* degli Spagnoli; scrive infatti Cortadella: «L'impero spagnolo, a differenza di quello romano, sarebbe pieno di considerazioni morali, etiche e religiose. Per questo, la Spagna non è "sitiadora" di altre nazioni, è l'Impero del Bene con un missione storica, politica e morale: la lotta contro il Male del mondo».²⁸

²⁴ C, BAUER-FUNKE, op. cit., p.34.

²⁵ F. VIVAR, op. cit., p.13. V. anche J. CORTADELLA, op. cit., p.563 laddove parla di «*un ejercicio de propaganda de la corona y de la "guerra justa" propia de una sociedad como la española del siglo XVI embarcada en múltiples frentes bélicos*».

²⁶ J. CORTADELLA, op. cit., p. 561

²⁷ cfr. R. GALEOTA, op. cit., p.28. F. VIVAR, in op. cit. p.9 fa notare tuttavia, condividendo l'opinione espressa da S. Zimic in *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid 1992, «che Cervantes non ritrae Scipione come individuo di ammirabili qualità umane, ma ... come perfetto esempio di amorale ... o meglio, "eccellente capitano machiavellico"».(la traduzione è mia).

²⁸ Ivi, p. 563 (la traduzione è mia). L'equivoco concetto di pretesa missione storica di un popolo nei confronti degli altri è ripreso, riferito alla nazione germanica, dai filosofi idealisti tedeschi e in particolare da Hegel: vedasi in proposito il neohegeliano Ernst JÜNGER in *Auf den Marmorclippen*, 1939 (*Sulle scogliere di marmo*, Milano, Mondadori 1942), passim.

4. Numancia, tragedia della libertà

Il tema fondamentale di questo capolavoro cervantino è comunque, senza alcun dubbio, la libertà.

Precisa in proposito Bauer-Funke che «*los numantinos se caracterizan por ... su lucha por la libertad y su independencia intelectual y espiritual*»: ²⁹ un concetto di libertà, dunque, che al di là di quello legato all'indipendenza politica, si estende alla sfera interiore dell'individuo e alla sua autodeterminazione, la stessa che porterà gli assediati, piuttosto che a una resa umiliante, a incenerire, su un immane rogo acceso al centro della piazza, i loro beni e, infine, loro stessi. Rileva Rosaria Galeota che «La loro morte, come scelta di libertà, assume una dimensione nuova: diventa anche un atto di denuncia contro la violenza e la sopraffazione». ³⁰

Francisco Vivar osserva che «dall'antichità i piccoli popoli erano andati formando la propria identità nella lotta per la loro libertà, topico che raccoglieranno le nazioni europee per costruire i loro eroi semimitici». ³¹

Una più complessa prospettazione dell'idea di libertà, tra le numerose idee presenti in *Numancia* circa realtà complesse e fondamentali della vita umana, è proposta da Jesús G. Maestro ³² partendo dalla possibilità di interpretare un'opera teatrale a partire dal materialismo filosofico come teoria letteraria contemporanea e passando attraverso concetti strettamente attinenti alla filosofia politica, nel presupposto che «*La idea de libertad no puede examinarse aisladamente en esta obra teatral, sino que ha de ponerse en relación con la política efectivamente existente en la realidad literaria de la tragedia*».

Rilevato che l'organizzazione politica di Numancia è presentata come una società ideale, ossia impossibile, in cui vige la piena uguaglianza tra tutti i suoi membri, ed osservato che il *cerco* di Numancia è l'assedio che una civilizzazione imperialista (Roma) impone a una autentica città-stato (quella degli arevaci), distingue tre tipi di libertà, declinata, rispettivamente, nei casi:

- genitivo *-libertà di -*, che è attributo dell'io come libertà del soggetto, derivante dall'insieme di potere, volere e sapere, di fare qualcosa in un

²⁹ C. BAUER-FUNKE, op. cit., p. 37

³⁰ R. GALEOTA, op. cit., p. 32

³¹ F. VIVAR, op. cit., p.7 (la traduzione è mia).

³² J. G. MAESTRO, *Idea de la Libertad en La Numancia de Cervantes*, in *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 1 (79-99). ISSN 1911-0804, passim.

determinato contesto: la libertà genitiva dei romani come esercizio di un imperio li porta a muovere guerra a Numanzia;

- dativo *-libertà per-*, che presuppone l'esercizio della libertà genitiva indirizzando l'azione a una finalità teleologica, e che può risultare positivo o negativo a seconda dei risultati conseguiti: nel caso dell'iniziativa di Scipione, il risultato è certamente negativo, visto che ciò che ottiene è una città in rovina; senza trionfo perché non c'è bottino; senza vittoria perché non c'è guerra, ma tortura (il *cerco*); e infine senza onore, poiché Scipione cerca invano di corrompere l'ultimo superstite Bariato perché gli consegni le chiavi della città e gli renda possibile il trionfo;
- ablativo, *-libertà in-*, che, pur presupponendo l'esercizio della libertà genitiva e dativa, è una concezione negativa della libertà che deve sempre confrontarsi con forze che vi si oppongono, ed è perciò il prezzo dell'esercizio della libertà, sicché parlare di libertà ablativa è in certo modo parlare di ablazione della libertà: Numanzia rappresenta l'ablazione della libertà imperiale di Roma con la libera decisione dei suoi cittadini della propria estinzione; mentre, a sua volta, l'impero romano rappresenta l'ablazione integrale di Numanzia come città-stato.

L'autore del saggio si diffonde infine sulla secolarizzazione dell'idea della Libertà come evoluzione della visione religiosa di tale valore quale emanazione di un ordine morale trascendente, visione che ha dominato la letteratura europea fino a tutto il secolo XVIII con due sole eccezioni: la *Numancia* di Cervantes,³³ e il teatro shakespeariano; una secolarizzazione che, sempre a suo avviso, trova il suo culmine (almeno teorico) nell'anarchia e nel preteso (e assai discutibile) ateismo in campo letterario di Cervantes e, in campo filosofico, di Spinoza.³⁴

³³ C. BAUER-FUNKE in op. cit., p. 37, sottolinea che la tragedia cervantina pone un discorso eterodosso sulla libertà: «*No se trata solamente de la independencia politica, sino también de la independencia del individuo respecto a los dioses ... ja que los dioses no tienen ningun poder sobre sus vidas*».

³⁴ Il deismo, o panteismo che dir si voglia, di Spinoza non sembra in alcun modo accomunabile all'ateismo: il filosofo infatti «pone al centro della sua dottrina l'essere perfettissimo cioè Dio», con la conseguenza che «nulla può esistere fuori di Dio e nulla può esistere se non come un modo di Dio» (cfr. N. ABBAGNANO, *Storia della Filosofia*, UTET, Torino 1958, vol. II, p. 224).

5. Numancia: un'interpretazione cristiana

Al tempo in cui si svolge l'azione del dramma, Cristo non è ancora venuto e Numancia è una città pagana (che, stranamente, adora déi che sono gli stessi dei romani), dedita ai sacrifici, come quello dell'ariete, e alla necromanzia con la resurrezione di un morto ad opera del mago Marquino; riti messi in atto per conoscere il futuro della città e se ci sia una speranza di non soccombere allo strapotere romano.

Tutto ciò farebbe pensare, a prima vista, all'impossibilità di una interpretazione della tragedia in chiave cristiana: eppure in questo arduo compito si è cimentato con argomentazioni non peregrine Francisco Vivar nel suo saggio *El ideal pro patria mori en La Numancia de Cervantes*, che riprende nel titolo il famoso verso oraziano *Dulce et decorum est pro patria mori* (*Carm.* III,2,13).

Va innanzitutto nuovamente sottolineato che *Numancia*, come rilevato da Bauer-Funke, è un «dramma allegorico che trasmette ... attraverso diversi parallelismi ed equiparazioni singole virtù [tra cui] alcuni valori cristiani», attenuando «incongruenze storiche e importanti differenze tra il paganesimo pre-ispánico e il cattolicesimo della Spagna aurea».³⁵

Abbiamo già accennato in precedenza alla partecipazione di Numancia, per la sua posizione su un colle che domina una vasta pianura, alla sacralità attribuita da sempre alle alture come rispondenti all'archetipo della Montagna sacra e, in particolare, all'assimilazione al monte Calvario della collina numantina, che «acquisisce un carattere religioso nel corrispondere all'estetica speciale del martire cristiano e alla città eterna degli eletti».³⁶ Scrive al riguardo Vivar:

I luoghi elevati -montagne, colline- ebbero un significato sacro nella tradizione cristiana, in quanto erano molto propizi allo spettacolo: Il monte Calvario dove morì Gesù Cristo e gli scenari costruiti per uccidere i martiri si elevano sopra il piano della campagna o della piazza pubblica per rendersi visibili a tutti. Il luogo si sacralizza con la morte degli eroi cristiani. Per altro verso, un prototipo di città molto usato nella letteratura medievale era la Nuova Gerusalemme ... La città di Numancia è partecipe di queste due tradizioni ...³⁷

Sulla scia di tale impostazione il saggio in esame, rilevato che in determinati momenti storici l'amor di patria può convertirsi in un valore

³⁵ C. BAUER-FUNKE, op. cit., p. 33 (la traduzione è mia).

³⁶ F. VIVAR, op. cit., p. 11 (la traduzione è mia)

³⁷ Ibidem (la traduzione è mia).

supremo assimilabile all'amore divino, che obbliga a uccidere o a sacrificarsi per essa, afferma che «*Numancia es un reflejo de la primitiva Roma cristiana y los numantinos lo son de los primeros martires que tienen su paradigma en el monte Calvario y en la muerte de Jesucristo*»,³⁸ e ancora «gli atti dei numantini sono analoghi alla morte del martire cristiano e hanno il loro modello nella crocifissione di Gesù Cristo e la sua resurrezione che trionfa sulla morte.»³⁹ Scipione è colui che favorisce il destino speciale dei numantini «*marcado por el sacrificio y la redención como el de Cristo*».⁴⁰ Per altro verso questa è anche, se vogliamo, una laicizzazione della figura del martire: afferma al riguardo Kantorowicz che già «*in the thirteen century the crown of martyrdom began to descend on the war victims of the secular state*».⁴¹, mentre Matthew Stroud, in *La Numancia como auto secular*, Criado del Val, Madrid 1981, definisce la tragedia «*un drama de martirio*»⁴²

Il parallelo prosegue col rilevare la somiglianza della scena del rito sacrificale dei sacerdoti pagani con il rito dell'Eucaristia negli elementi dell'altare, del vino e dell'incenso, «però esiste una differenza: l'ariete. E' un atto precursore del cristianesimo degli spagnoli. Il sacrificio resta incompleto, poiché un diavoletto porta via l'ariete, ma si completerà con la morte di Marandro e dei numantini, che si trasformano in semenza del cristianesimo».⁴³ Viene dato rilievo anche al finale della seconda giornata con la considerazione «*La muerte no será el final de vida sino el principio*».⁴⁴

E ancora, sui versi «*de hoy la cuasa nuestra con el cielo / quedará por mejor calificada*» Vivar precisa che, svolgendosi l'azione in epoca precristiana, ciò impedisce di stabilire una somiglianza tra quel "cielo" e quello abitato dal Dio cristiano, ma che i due cieli sono metaforicamente associati, sicché il destino di Numanzia forma parte di una causa divina e pertanto si integra in un piano divino, quello illustrato nella profezia del Duero che sfocerà nel futuro apogeo dell'impero spagnolo sotto i re cattolici.⁴⁵

L'episodio di Marandro, che per procurare pane alla sua amata Lira, giunta in prossimità della morte per fame, irrompe, accompagnato dall'amico Leonicio, nel campo romano, evidenzia altri valori cristiani: la *caritas* di Leonicio che muore per l'amico e il dono del pane intriso del proprio sangue,

³⁸ Ivi, pp. 8-9

³⁹ Ivi, p. 20 (la traduzione è mia).

⁴⁰ Ivi, p. 9.

⁴¹ cit. ibidem.

⁴² cit. Ivi, p.18

⁴³ Ivi, p. 19 (la traduzione è mia)

⁴⁴ Ivi, p. 20

⁴⁵ Ivi, p. 13

simbolo del sacrificio eucaristico del pane-corpo e del sangue di Cristo, fatto a Lira da Marandro che muore tra le sue braccia.

I corpi dei numantini, giacenti in un lago di sangue nella città ormai deserta in cui entrano i romani, infine, simboleggia la purificazione della terra col sangue e la redenzione attraverso la morte:

Los cuerpos numantinos santifican la tierra, como los mártires cristianos santificaron la antigua Roma pagana; el sacrificio del cuerpo y la sangre anuncian el nuevo cuerpo cristiano de los españoles, herederos de los numantinos y, a la vez, sitúa la existencia nacional española como parte de un plan divino con una responsabilidad histórica. El destino especial -imperial- de España está marcado por el sufrimiento y la redención, como el de Cristo.⁴⁶

6. Contraddizioni e ambiguità sul carattere cristiano del testo cervantino

Questa impostazione interpretativa di *Numancia* in cui la città è vista come profetica antesignana e precorritrice del cristianesimo, è tuttavia criticata sia da Jesús G. Maestro che, come abbiamo visto, nel suo esame dell'idea di libertà ne evidenzia la secolarizzazione,⁴⁷ sia da C. Bauer-Funke, nel più ampio contesto della puntuale individuazione dei diversi passi che conferiscono un carattere eterodosso al discorso portato avanti da Cervantes.

Per quanto riguarda, in particolare, le contraddizioni relative all'impostazione cristiana sostenuta da Vivar, Bauer-Funke sottolinea il carattere sovversivo, rispetto alla ideologia controriformistica della Spagna imperiale, della descrizione dei rituali praticati dai numantini a fini di divinazione dell'avvenire, in quanto vengono messi in scena non soltanto un culto pagano durante il quale due sacerdoti si accingono a sacrificare un ariete che però viene loro sottratto dall'apparizione di un diavolo, bensì anche pratiche di magia e di necromanzia, quale il resuscitare un morto attraverso l'invocazione delle potenze infernali.⁴⁸

Ad analoghe considerazioni di eterodossia dà luogo la scena in cui Leonicio esorta Marandro a non prendere in considerazione quello che dicono i sacerdoti, a non credere alle loro parole ma a confidare nel proprio intelletto,⁴⁹ ribadita con il verso «*cada cual se fabrica su destino*».

L'Autore del saggio rileva ancora la discutibilità dell'assimilazione del popolo numantino a Cristo e al suo sacrificio redentore, chiedendosi quale

⁴⁶ Ivi, p. 27

⁴⁷ J.G. MAESTRO, op. cit, pp.93 ss.

⁴⁸ C. BAUER-FUNKE, op. cit., p. 56

⁴⁹ Ibidem.

possa essere stato il peccato da esso redento con la morte: forse il soccombere agli invasori?⁵⁰ Ma a questa domanda sembra facile rispondere, ad avviso di chi scrive, richiamando il peccato della *desunión* di cui alla profezia del Duero.

Infine, il suicidio collettivo dei numantini: rilevato che il suicidio e l'omicidio sono peccati secondo la religione cristiana, Vivar afferma: «Cervantes, nel proporre tali “peccati” per mantenere intatta l'indipendenza e la libertà, infila una volta di più un discorso eterodosso rispetto ai dogmi della chiesa».⁵¹

Occorre senza dubbio riconoscere, rispetto all'impostazione cristiana certamente presente in buona misura nel testo, una certa ambiguità (non necessariamente riconducibile a un supposto ateismo quanto piuttosto a un moderato secolarismo di Cervantes), che peraltro pervade tutta l'opera anche sotto altri aspetti, come quello della incerta e contraddittoria distinzione tra oppresso e oppressore nel momento storico in cui gli spagnoli, pur proclamandosi eredi dei numantini, conducevano preponderanti campagne militari contro singole piccole comunità autonome ribelli come i *moriscos* delle Alpujarras o le città fiamminghe di Harlem e di Maastiricht, realtà del tutto paragonabili a Numanzia cui forse Cervantes, indirettamente ed eterodossamente, intende accomunarle nella lode alla lotta per la libertà condotta dal protagonista collettivo della sua tragedia: ma su questi aspetti, di critica più storica che letteraria, rimandiamo al saggio vivariano.

7. Temi principali e temi secondari in *La Numancia*

Nella tragedia cervantina «*las fuentes históricas se mesclan con motivos literarios, dramas ficticios y proyecciones alegóricas*»⁵² Ciò comporta la compresenza, in essa, di una pluralità di temi, alcuni principali legati agli accadimenti storici ed altri di pura invenzione letteraria, che risultano però strettamente interdipendenti ed intrecciati tra loro come parti di un unico discorso.

Il tema fondamentale, già più sopra trattato, è indubbiamente quello della libertà al quale si affianca, in stretta interconnessione, il tema religioso qualunque sia l'ottica interpretativa dalla quale si intenda considerarlo. Ma ugualmente importanti nel delineare la fisionomia morale dei numantini (e quindi, dei futuri spagnoli) sono il tema dell'eroismo e quelli ad esso strettamente legati, sui quali ora ci soffermeremo, dell'amore e dell'amicizia.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ivi, p. 38 (la traduzione è mia).

⁵² J. CORTADELLA, op. cit., p.557.

L'amore è quello del giovane Marandro per Lira, promessa sposa con la quale la guerra ha impedito la celebrazione delle nozze. La tragedia sviluppa qui il rapporto tra amore e dovere, ovvero tra l'amore di un uomo per una donna e l'amore di patria. All'amico Leonicio che lo rimprovera di essere troppo preso dal suo amore terreno in tempi che richiedono la massima attenzione a ben altro, invitandolo a ridimensionare il suo sentimento mediante la ragione, Marandro replica che la ragione non si attaglia all'amore, ma che, in ogni caso, questo forte sentimento che mai lo abbandona non gli impedisce di compiere per intero il suo prioritario dovere verso la patria. Osserva in proposito Francisco Vilar: «*En determinados momentos históricos el amor a la patria se puede convertir en un valor supremo; por encima de la razón e de la voluntad individual, superior al amor humano, se acerca al amor divino*». ⁵³ Sarà proprio l'amore per Lira, in procinto di morire per la fame, a indurre Marandro alla eroica e disperata impresa di irrompere nottetempo nel campo romano per procurarle del pane, battendosi come un leone contro miriadi di Romani, venendone ferito a morte ma riuscendo *in extremis* a tornare a Numanzia e a mantenere così la promessa fatta a Lira di portarle del pane, per poi subito morire tra le sue braccia.

Qui si innesta l'altro tema: quello dell'amicizia. Leonicio, pur avendo criticato in passato il suo amico per il troppo attaccamento all'amore terreno, ora pretende, benché Marandro tenti di dissuaderlo, di accompagnarlo nella sua eroica, disperata impresa, nella quale egli stesso per primo perderà la vita. Vengono in mente il versetto evangelico: «non c'è amore più grande di questo: dare la vita per i propri amici» (Gv.15,13), e il probabile modello virgiliano di Eurialo e Niso (*Aen.*, IX).

8, Il “crescendo” drammatico in *La Numancia*

Resta da rilevare come lo svolgimento dell'azione in questa tragedia si sviluppi secondo quello che definirei un “crescendo” drammatico.

Dopo un inizio non più che tanto coinvolgente, nel quale si parla soltanto delle alterne vicende della guerra romano-numantina, del lungo assedio e del, peraltro letterariamente mirabile, discorso del nuovo comandante Scipione per scuotere le sue truppe sprofondate nell'inerzia dalla lascivia, un primo forte impatto emotivo sullo spettatore è dato dalla lunga scena in cui il mago Marquino risuscita, per averne profezie sul futuro, un giovane numantino da poco morto per fame, facendo uso di arti negromantiche che

⁵³ F. VIVAR, op. cit., p.8.

comportano ripetute invocazioni miste a minacce nei confronti delle riluttanti potenze inferi, l'uscita dalla tomba del cadavere privo di forze che subito si accascia al suolo, le frustate con cui il mago lo richiama per poco tempo in vita e il suicidio dello stesso Marquino che udita la profezia del morto, infausta per Numanzia, si getta nella tomba.

Il "crescendo" prosegue con la descrizione, per bocca di vari personaggi, degli effetti della fame che, uno dopo l'altro, sta facendo perire i numantini, i quali, impossibilitati dal nuovo fossato scavato dai romani a uscire in campo aperto, vorrebbero comunque tentare la sorte delle armi, ma ne sono impediti dalle loro donne, che non vogliono rimanere sole alla mercé degli invasori. Neppure la proposta di affidare l'esito della guerra a una singolare tenzone tra un romano e un numantino viene accettata da Scipione che, definendola risibile, tratta i numantini come fiere imprigionate da domare. Disperati i cittadini di Numanzia decidono allora, su proposta di Teógene, di bruciare tutti i loro beni su un immane rogo acceso al centro della piazza; in una seconda fase, di uccidere donne e bambini e di suicidarsi essi stessi, magari uccidendosi l'un l'altro in scontri armati diretti in cui sarà il vincitore a gettare il vinto nel rogo.

La tensione drammatica continua a salire con la splendida descrizione della donna che fugge inseguita da un soldato il quale, in attuazione delle decisioni collettivamente assunte, intende ucciderla ma è fermato da Lira, il cui giovanissimo fratello, dopo i genitori, è anche lui appena morto tra le sue braccia per fame; e raggiunge l'acme nella scena in cui una madre, con un bambino ancora attaccato al seno dal quale esce, ormai, non più latte ma solo sangue, e un altro figlio più grandicello tenuto per mano, viene ripetutamente implorata da quest'ultimo di dargli del pane, che ella con suo grande strazio non può procurargli neppure in cambio dei pochi beni, ormai privi di valore, che sta andando a gettare nel rogo, perché non ce n'è in tutta Numanzia.

Della teatralità della morte si è già detto: rileva Vivar che «nella sua messa in scena si cerca un forte impatto drammatico nello spettatore e che le sue azioni sono state accuratamente presentate da Cervantes per ottenere questo effetto»,⁵⁴ e ancora, che il simbolismo teatrale della morte per la patria è svolto in tutte le sue possibilità «*existendo una gradación dramática: muerte por el amigo -caritas-, sacrificio de los propios hijos y muerte por la patria del niño Bariato*».⁵⁵ L'avvenuta trasformazione della città in un cimitero privo di

⁵⁴ F. VIVAR, op. Cit., p. 23 (la traduzione è mia).

⁵⁵ Ibidem

ogni forma di vita rende, nella narrazione cervantina, inutile l'entrata in scena dei personaggi simbolici Guerra, Fame e Malattia, che nulla altro hanno più da fare, se non constatare gli effetti conseguiti dalle loro "arti".

Nel finale Scipione, entrato in città dopo che alcuni suoi uomini vi sono andati in avanscoperta, trova soltanto cenere e una distesa di cadaveri immersi in un lago di sangue: l'unico superstite è il giovinetto Bariato che, rifugiatosi con le chiavi della città in cima a una torre per sfuggire alla morte decretata dagli stessi numantini, viene tentato da Scipione che gli promette agi e ricchezze se si consegnerà dandogli le chiavi della città in suo possesso e permettendogli così di celebrare il suo trionfo a Roma: ma il ragazzo, pentito della sua precedente pavidità, rifiuta e, dichiarando «*Yo heredé de Numancia todo el brío*», si suicida gettandosi dalla torre e costringendo così lo stesso comandante romano a lodarne il valore che, ad opera della Fama entrata in scena nel finale, si eternerà nei secoli, proprio grazie all'errore dello stesso Scipione nel non voler concedere a Numanzia altra via d'uscita.⁵⁶

9. Conclusioni

Una grande tragedia, questa di Cervantes, forse l'unica *pièce* nel teatro spagnolo rinascimentale ed aurisecolare, che possa essere definita a pieno titolo tragedia. Osserva al riguardo Cortadella che, dopo gli sforzi infruttuosi dei difensori della città per scongiurare la sua distruzione, *La Numancia* «*se acerca a la esencia de la tragedia clásica cuando los numantinos, desbaratando los planes de los romanos, deciden asumir su destino y eligen la vía del sacrificio. Las alegorías del Duero e de la Fama dan a este acto desesperado un sentido histórico*».⁵⁷

⁵⁶ Ivi, p.9: «*El error de Escipión favorece el destino especial de los numantinos*».

⁵⁷ J. CORTADELLA, op. cit., p.559.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

ABBAGNANO, N. *Storia della Filosofia*, UTET, Torino 1958

ARELLANO, I. *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid 2005

BAUER-FUNKE, C. El cerco de Numancia de Cervantes: un discurso heterodoxo en la España imperial, in "Ortodoxia y Eterodoxia en Cervantes", Edición de Carmen Rivero Iglesias, Asociación de Cervantistas, Centro de Estudios Cervantinos, Centro Virtual Cervantes, 2011

CORTADELLA, J. *La Numancia de Cervantes: paradojas de la heroica resistencia ante Roma en la España Imperial*, in ACTAS IX –ASOCIACIÓN CERVANTISTAS, Centro Virtual Cervantes

GALEOTA, R. *Due isole in Cervantes, Numancia e Barata*, AISPI, Actas XXIII (2006), Centro Virtual Cervantes

HERMENEGILDO, A. *La "Numancia" de Cervantes*. Sociedad General Española de Librería, Madrid 1976

JÜNGER, E. *Auf den Marmorklippen*, 1939 (*Sulle scogliere di marmo*, Milano, Mondadori 1942)7

KANTOROWICZ, E. H. *The King's two bodies. A study in Medoeval Political Teology*, Princeton U.P., Princeton, 1957

LUZÁN, I. de *Poética*, Francisco Revilla , Zaragoza 1737

MAESTRO, J. G. *Idea de la Libertad en La Numancia de Cervantes*, in *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 1 (79-99). ISSN 1911-0804

ROMAGNOLI, G *America: storia e mito nel teatro spagnolo del Secolo d'Oro*, Carlo Saladini Editore, Palermo 2011

RUIZ RAMÓN, F. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid 1911

STROUD, M. *La Numancia como auto secular*, Criado del Val, Madrid 1981

VIVAR, F. *El ideal pro patria mori en La Numancia de Cervantes*, in "Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America" 202 (2000)

ZIMIC, S. *El teatro de Cervantes*, Castalia, Madrid, 1992