

IL TEATRO COME STRUMENTO DELL'EVANGELIZZAZIONE FRANCESCANI

Dianella GAMBINI

Università per Stranieri di Perugia - Italia

Il teatro creato dai francescani fu uno straordinario strumento di evangelizzazione specie nei primi tempi dell'attività missionaria in Messico, e cioè dal 1530, anno a cui si fa risalire la prima rappresentazione, fino al termine del XVI secolo, epoca in cui iniziò il declino del genere. È fondamentale considerare le modalità con cui i frati riuscirono a coniugare elementi della loro civiltà con quelli del popolo a cui portavano la parola di Dio, motivo per cui occorre chiedersi con quale bagaglio di cultura, in campo teatrale, giunsero in Mesoamerica.

Tralascio di ripercorrere la parabola ideologico-estetica che dalle forme della drammatica greca e latina condusse a quelle del teatro medievale - i cui primi germi erano nati intorno alla liturgia cristiana - e la cui tradizione, nella penisola iberica, fu generosa di frutti sino al XVI secolo e oltre¹. Tale patrimonio spettacolare, che doveva essere conosciuto dai frati francescani giunti in Messico, e che esercitò un forte influsso sul teatro evangelizzatore della Nuova Spagna², si connotava con alcune caratteristiche: non aveva una finalità artistica, ma una funzione sociale, civile e religiosa; le rappresentazioni non erano autonome ma inserite nel contesto più ampio di celebrazioni festive che potevano andare dalle cerimonie liturgiche alle feste civiche ai fasti cortigiani con cui si rendeva omaggio ai sovrani (tornei, attività giullaresche); in questo teatro di carattere popolare, il pubblico era uno «spettatore prigioniero»³, nel senso che accettava

¹ Per una panoramica esauriente, cfr. D'AMICO, S., *Storia del teatro drammatico*, edizione ridotta a cura di Sandro d'Amico con un capitolo aggiuntivo sul "Teatro dal 1950 a oggi" di Raul Radice, Milano, Garzanti, 1976, 2 voll..

² Sul teatro missionario, il più documentato lavoro è: ARACIL VARÓN, M. B., *El teatro evangelizador. Sociedad, Cultura e Ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni, 1999, densissimo di dati, informazioni bibliografiche e riflessioni critiche dell'A.. Sullo specifico aspetto, cfr. pp. 127-153.

³ «*espectador cautivo*» (HERMENEGILDO, A., *El teatro del siglo XVI*, Barcelona, Júcar, 1994, p. 17).

acriticamente il messaggio propostogli; essendo dimensionato all'interno di una festa, non aveva uno spazio proprio, ossia non era rappresentato in teatri, ma nelle chiese, nei chiostri dei conventi o nelle piazze urbane; si proponeva di trasmettere in forma piacevole il dogma religioso e gli insegnamenti della morale cristiana, di sostituire altre forme di divertimento meno lecite, e anche di favorire gli interessi di determinate classi sociali.

Poiché le rappresentazioni erano legate a importanti ricorrenze del calendario liturgico, si andarono formando nel tempo dei cicli tematici che finirono per inglobare la quasi totalità delle rappresentazioni conosciute. Il primo era il ciclo della Pasqua e Risurrezione: ruotava attorno ai momenti di maggior salienza della Passione e della visita al sepolcro di Cristo da parte delle pie donne. Il secondo ciclo, della Natività, drammatizzava quattro soggetti: la visita dei pastori al presepe, l'adorazione dei Magi, le antiche profezie sull'avvento di Cristo, la strage degli innocenti. Il terzo ciclo era quello biblico: venivano rappresentati episodi essenziali della Sacra Scrittura, fondamentalmente del Vecchio Testamento, quali la creazione, la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre, il sacrificio di Isacco. Il quarto ciclo, detto agiografico, metteva in scena la vita di personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento (S. Michele, S. Paolo, S. Pietro, S. Giovanni) e la biografia di santi e fondatori degli ordini religiosi, fra cui S. Domenico e, soprattutto, S. Francesco d'Assisi. L'ultimo ciclo era incentrato sulla figura della Madonna, di cui si rappresentava, in particolare, il mistero dell'Assunzione. A questi cicli, occorre aggiungere quello del *Corpus Domini*, che pur essendo molto importante, mancava di una tematica propria; le sue rappresentazioni non ebbero un argomento direttamente collegato con il mistero dell'Eucaristia se non a partire dall'epoca della Controriforma, per l'influenza del Concilio di Trento, tendente a riaffermare il dogma della Transustanziazione in opposizione alla tesi protestante⁴.

Agli inizi del XX secolo fu pubblicato da Léo Rouanet, sotto il titolo *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*⁵, il repertorio *Códice de Autos Viejos*⁶, contenente 96 *pièces* teatrali composte fra il 1550 e il 1575, ma per la gran parte risalenti verosimilmente ai secoli anteriori. I

⁴ Cfr. MASSIP, F., *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Institut del Teatre-Edicions 62, 1984, pp. 55-58.

⁵ Barcelona y Madrid, Macon, Protat Hermanos Editores, 1901.

⁶ Il manoscritto è conservato nella Biblioteca Nazionale di Madrid con la segnatura 14711.

DE LOS REYES PEÑA., M., *El Códice de autos viejos: un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988, 3 voll.

dati di cui disponiamo relativi al teatro religioso popolare spagnolo di radice medievale e i testi del *Códice de Autos Viejos* mostrano l'esistenza di una tradizione drammatica peninsulare - vincolata soprattutto alla festività del *Corpus Domini* - le cui caratteristiche essenziali ricompaiono nel teatro evangelizzatore *novohispano*. Ciò consente di cogliere l'importante ruolo della tradizione spettacolare peninsulare, soprattutto castigliana⁷, nella creazione del teatro che i francescani iniziarono in Messico. Le similarità si possono siglare in cinque sintetici punti:

1. Forma di rappresentazione: le opere erano messe in scena sempre come parte di una celebrazione.
2. Genere utilizzato: l'*auto*, inteso come commedia devota in un atto.

I diversi tipi di *auto* possono identificarsi con i cicli tematici propri della tradizione medievale, ma la loro struttura era immutabile. All'inizio, c'era un prologo; di seguito, l'*auto* propriamente detto; al termine, un *villancico* o una canzone che riproponevano l'idea-chiave dell'opera.

3. Temi rappresentati: tutti quelli presenti nella collettanea *Códice de Autos Viejos*. Ai cicli tematici della tradizione teatrale medievale occorre aggiungere l'influenza della tradizione spettacolare di "*moros y cristianos*" con una funzione di mirata utilità per la conversione degli indigeni.
4. Intento: didattico-morale.
5. Carattere: collettivo. Le rappresentazioni erano un fatto letterario dell'intera comunità, le cui spese di messa in scena erano sostenute da molteplici gruppi sociali: il capitolo cattedrale, le cappellanie, i conventi, le confraternite.

Per il tema in questione, è importante richiamare le caratteristiche della predicazione francescana che contribuirono in largo modo allo sviluppo del teatro religioso in Europa. Già il fondatore dell'Ordine aveva compreso che la predicazione non poteva esaurirsi nell'omelia pronunciata dal pulpito; allo scopo di stabilire una piena comunicazione con gli ascoltatori, egli utilizzò diversi mezzi fra i quali la musica, il canto e l'espressione drammatica⁸. Il "poverello d'Assisi" compose

⁷ Cfr. ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, pp. 145-54.

⁸ Cfr. MANSELLI, R., *Il francescanesimo come momento di predicazione ed espressione drammatica*, in *Il francescanesimo e il teatro medievale*, Atti del Convegno nazionale di studi, San Miniato 8-10 ottobre 1982, Castelfiorentino, Società storica della Valdelsa, 1984, 121-134.

e musicò delle laude che chiedeva ai frati di cantare per preparare le persone all'ascolto della parola del Vangelo⁹; fra i primi eventi spettacolari del medioevo si annovera la ricostruzione drammatizzata della Natività a Greccio, la notte di Natale del 1223, ideata proprio dal santo¹⁰.

In effetti la predicazione dei francescani in Europa, compiuta in lingua volgare affinché la Sacra scrittura potesse essere compresa dal popolo, fu una delle principali cause del passaggio dal dramma liturgico in latino alla rappresentazione sacra in volgare¹¹; essa influì fortemente anche sui temi delle drammatizzazioni sacre in quanto mise in risalto l'umanità di Cristo e alcuni aspetti mariani, fra cui il mistero dell'Assunzione¹².

I frati, seguendo il modello di S. Francesco, impiegarono il dialogo e la visualizzazione di immagini come mezzi per imprimere nella memoria degli ascoltatori il messaggio religioso¹³. Lo stesso fecero i loro confratelli quando andarono a predicare nel Messico recentemente scoperto: il supporto iconico nell'opera di apostolato per diffondere il Vangelo, i catechismi pittografici e il teatro cui diedero vita ne sono la prova, con radici profonde nella tradizione metodologica missionaria dell'Ordine. I francescani iberici percepirono immediatamente che le grandi civiltà americane, e più concretamente la cultura *náhuatl*, avevano una concezione della vita con alti gradi di drammatismo: «La pompa ceremonial indígena era seguramente más elaborada que entre los pueblos de occidente y norte de Europa»¹⁴. In effetti, un aspetto che occorre analizzare per comprendere come si poté realizzare il processo di incontro e integrazione interculturale tra i francescani europei e gli indigeni americani è quello che concerne le forme spettacolari preispaniche.

⁹ Cfr. *Fonti francescane: scritti e biografie di san Francesco d'Assisi, cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, Padova: Edizioni Messaggero; Assisi: Movimento Francescano, 1980, pp. 1207-1212.

¹⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 477-79.

¹¹ Cfr. ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, p. 149.

¹² Cfr. POMPEI, A., *Influsso sociale e culturale del francescanesimo nel Medioevo*, in *Il Francescanesimo e il teatro medievale ... cit.*, p. 38.

¹³ Cfr. BOLZONI, L., *Teatralità e tecniche della memoria in Bernardino da Siena*, in *ibid.*, p. 178.

¹⁴ HORCASITAS, F., *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, t. 1, México, UNAM, 2004, 2 voll., p. 18.

ESPRESSIONI TEATRALI PREISPANICHE

Carlos Miguel Salazar Zagazeta osserva che le genti messicane avevano elaborato delle produzioni sceniche profano-religiose che costituirono l'*humus* spettacolare su cui i frati ebbero agio a impiantare il teatro missionario. Gli elementi del simbolismo cerimoniale aborigeno furono assunti e orientati all'acquisizione della fede cristiana, sviluppando la curiosità e la partecipazione degli indigeni nelle interpretazioni:

homenajes y espectáculos sagrados cultivados por los pueblos, con narradores e intérpretes ataviados y ricas escenografías: acompañamiento de cantos femeninos, música pentafónica y danzas. Globalmente, esta producción escénica puede definirse, a la luz de la noción de la *performance*, como interpretación de carácter mítico y simbólico con una fuerte participación popular¹⁵.

Questo punto di vista critico si somma a quello di autorevoli studiosi della drammatica preispanica che, a partire da aspetti e istanze diverse, hanno sostenuto o confutato la tesi della natura pienamente teatrale degli spettacoli aborigeni¹⁶. Il fatto fa comprendere la problematicità di definire l'arte performativa autoctona. Per fissarne il carattere, è innanzitutto indispensabile ampliare la nozione tradizionale di teatro, come fa Horcasitas quando afferma:

No es inverosímil que en todas las culturas haya surgido alguna forma de teatro, en el sentido más amplio del vocablo. Y los antiguos mexicanos no fueron excepción [...] llegaron a poseer ceremonias de tipo dramático, y farsas o dramas de tipo sagrado o profano¹⁷; è anche importante

¹⁵ *El teatro "evangelizador" y urbano en los Andes: encuentros y desencuentros*, in "Críticón", 87-88-89 (2003), pp. 778-779.

¹⁶ Di queste posizioni dà conto ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, pp. 144-160.

Sono titoli ineludibili per l'ambito mesoamericano: GARIBAY, A. M., *Historia de la literatura náhuatl*, México, Ed. Porrúa, 1953-1954, 2 voll.; LEÓN-PORTILLA, M., *Teatro náhuatl prehispánico*, in *La palabra y el hombre*, IX (gen-marzo 1959), pp. 13-36; CID PÉREZ, J. y MARTÍ DE CID, D., *Teatro indio precolombino*, Madrid, Aguilar, 1964; JOHANSSON, P., *Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos* (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia). 1) México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992; STEN, M., *El sincretismo en el teatro evangelizante*, in *Vida y muerte del teatro náhuatl: el Olimpo sin prometeo*, México, Secretaría de Educación Pública (SepSetentas, 120), 1974, pp. 69-84.

¹⁷ HORCASITAS, F., *op. cit.*, p. 36.

differenziare fra “rito”, che appartiene alla realtà, e “teatro”, che per sua natura è *mimesis* della vita¹⁸; la distinzione induce Aracil Varón a commentare:

de ahí que, más allá de la estrecha relación existente entre las escenificaciones indígenas y las ceremonias religiosas en las que se inscribían (rasgo que, recordemos, caracterizaba también al teatro edificante medieval), sólo puede aceptarse el carácter «teatral» de aquellas manifestaciones espectaculares en las que estaba presente, de una forma u otra, esta idea de *mimesis* o «re-presentación»¹⁹;

infine, va considerato il fatto che l'indagine dell'attività drammatica preispanica sconta lo scotto della non affidabilità delle fonti o di una deformazione interpretativa dei prodotti teatrali da parte dell'occhio dello spettatore e cronista europeo, che li recepì e categorizzò secondo i canoni di genere vigenti nella propria cultura.

León-Portilla enuclea tre tipi di espressioni drammatiche molto vitali presso gli Aztechi prima della *conquista*: la cerimonia liturgica, la messa in scena di miti e leggende, la rappresentazione di temi attinenti alla vita sociale e familiare²⁰.

Al primo filone si può ricondurre il complesso di danze, inni, dialoghi e sacrifici rituali che, articolati in fasi, componevano le feste religiose²¹; le danze, dette *mitotes*, accompagnate da musica e poemi cantati, erano parte integrante di tutte le cerimonie sacre e la loro importanza anche sociale era enorme nella struttura comunitaria degli Aztechi; ne è prova il fatto che presso i principali templi delle città era presente la cosiddetta *cuicacalli*, la “casa del canto”, in cui i ragazzi e le ragazze imparavano a ballare, a cantare e a suonare gli strumenti musicali²². Queste danze a volte venivano eseguite solo da ristretti gruppi formati da sacerdoti, vittime, allievi delle *cuicacalli*, guerrieri; altre volte interveniva tutto il popolo, arrivando al coinvolgimento di migliaia

¹⁸ Sull'argomento, cfr. GRUZINSKI, S., *La guerra de las imágenes*, México, FCE, 1994; PARTIDA, A., *Teatro de evangelización en náhuatl* (Colección Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia, vol. II), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

¹⁹ Cfr. *Op. cit.*, p. 161.

²⁰ Cfr. *Teatro náhuatl prehispánico ... cit.*, p. 16.

²¹ Cfr. LEÓN-PORTILLA, M., *Literaturas indígenas de México*, México, Ed. Mapfre-FCE, 1992, p. 223.

²² Cfr. GARIBAY, A. M., *Panorama literario de los pueblos nahuas*, México, Porrúa, 1975, pp. 91-92.

e migliaia di persone che si disponevano in numerosi cerchi concentrici²³. Le danze erano effettuate con estrema cura e le punizioni previste per chi commetteva errori arrivavano sino alla condanna a morte²⁴. I testi cantati che accompagnavano le danze venivano strutturati in forma dialogica - fra un solista e un coro, oppure fra due cori - e s'incentravano su tematiche di vario tipo. Potevano contenere lodi agli dei e magnificare le loro imprese, descrivere gesta di eroi, narrare di battaglie o alleanze fra famiglie importanti²⁵. Il carattere teatrale delle cerimonie nel corso delle quali erano eseguiti questi balli è confermato dal fatto che spesso gli interpreti indossavano dei travestimenti. Frequentemente la vittima sacrificale era rivestita di ornamenti e dotata di attributi propri della divinità alla quale, nel rito, veniva offerta in olocausto e, anzi, svolgeva la funzione di personificarla²⁶. Si credeva che, in tal modo, l'entità sacra si manifestasse al mondo attraverso i movimenti del suo corpo²⁷. In altri casi gli interpreti si travestivano da animali, da guerrieri, da cacciatori, da selvaggi, da vecchi o da artigiani, portando nel ballo gli attributi e gli strumenti propri delle categorie e dei mestieri²⁸. Nel secondo tipo di rappresentazione, avevano centralità i miti e le leggende che rievocavano con spirito epico la genealogia delle più illustri famiglie, le grandi imprese degli antenati o dei guerrieri della nazione. León-Portilla sostiene che i componimenti poetici, inizialmente solo declamati (*tlaquetzque*), in seguito furono interpretati sulla scena da attori; a conforto della tesi, riporta testi messicani raccolti da fray Bernardino de Sahagún²⁹ dalla cui lettura si evince che erano stati concepiti per la messa in scena³⁰. Come ricorda Garibay, nei periodi di *otium*, i guerrieri di rango aristocratico

²³ Cfr. MOTA MURILLO, R., *Transmisión franciscana de las culturas americanas prehispánicas*, in *Actas del I Congreso Internacional sobre «Los Franciscanos en el Nuevo Mundo»*, La Rábida, 16-21 septiembre 1985. Madrid, Ed. Deimos, S.A., 1986, p. 399.

²⁴ Cfr. WILLIAMS, J., *El Teatro del México colonial. Época misionera*, New York, Peter Lang Publishing, Inc., 1992, p. 27.

²⁵ Per alcuni testi di poemi drammatici cfr. GARIBAY, A. M., *Panorama ... cit.*, pp. 103-107; LEÓN-PORTILLA, *Literaturas ... cit.*, pp. 226-233.

²⁶ «[...] le vittime erano trasformate preventivamente in ricettacoli viventi degli dèi, e il giorno della sua festa, il dio incarnato, veniva condotto all'altare del sacrificio» (LÓPEZ AUSTIN, A., *La religione della Mesoamerica*, in AA. VV., *5. Religioni dell'America precolombiana e dei popoli indigeni*, a cura di G. Filoramo, Bari, Laterza, 1997, p. 68).

²⁷ Cfr. HORCASITAS, F., *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁸ Cfr. WILLIAMS, J., *op. cit.*, p. 31.

²⁹ Cfr. *Historia general de las cosas de Nueva España* (ed. critica di Alfredo López Austin e Josefina García Quintana per i tipi di Alianza Editorial, Madrid, 1988, 2 voll.).

³⁰ Cfr. LEÓN-PORTILLA, M., *Teatro náhuatl ... cit.*, pp. 29-32.

amavano dedicarsi alla tenzone poetica: si sfidavano nel comporre liriche che avevano per soggetto le imprese dei re o dei grandi personaggi della stirpe³¹. Il terzo tipo annoverava spettacoli imperniati su aspetti della vita comunitaria o familiare. Fra essi spiccava una danza, chiamata *cuecuechcuicatl*, che i missionari trovarono moralmente disdicevole per le connotazioni sessuali³², anche se l'eros, per il tono smaccatamente burlesco, era l'aspetto meno pericoloso. La vera insidia era rappresentata dall'intenzione di criticare, ridicolizzandole, le figure importanti del potere, con un elevato rischio di provocare suscettibilità e tensioni sociali³³.

Le rappresentazioni, che si tenevano in occasione di feste civili o religiose, nell'epoca più antica avevano luogo presso scenari naturali (monti, boschi, caverne, crocicchi) e, in caso di espressioni rituali, sulla pietra del sacrificio gladiatorio³⁴. Con il passare del tempo, furono utilizzati degli spazi strutturati, quali i *patios* dei templi e dei palazzi, o delle piattaforme quadrate di pietra che in lingua *náhuatl* erano dette *momoztlis*. Potevano misurare fino a quattrocento metri di superficie, erano sopraelevate da terra a una altezza non superiore a quella di un uomo e poste al centro di una piazza o ai piedi di una piramide o di un tempio. Venivano circondate di rami, fiori, ornamenti fatti con piume e spesso la scenografia si arricchiva di animali veri, quali farfalle, uccelli e conigli. All'allestimento provvedevano esperti professionisti. Gli spettacoli erano protagonizzati da danzatori e attori di elevata qualità, espressamente formati alla professione, come fa osservare fray Toribio de Benavente Motolinía³⁵. Costumi zoomorfici, paludamenti da guerra e vestiti da selvaggi erano parte integrante delle rappresentazioni e delle danze indigene, segni del prestigio sociale, del potere, delle qualità e virtù di chi li indossava³⁶. Anche nelle pratiche rituali i travestimenti avevano un forte allegato simbolico: nella mentalità indigena diventavano mezzi di comunicazione e strumenti di dominio del divino. I canti, gli inni e i balli

³¹ Cfr. GARIBAY, A. M., *Historia ... cit.*, t. I, pp. 341-344.

³² «En algunos pueblos le he visto bailar, lo cual permiten los religiosos por recrearse. Ello no es muy acertado, por ser tan deshonesto» (DURÁN, fray DIEGO, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, ed. de A. M. Garibay, México, Porrúa, 1984, t. I, cap. 21, p. 193).

³³ Cfr. BAUDOT, G. *Las letras precolombinas*, Madrid, Siglo XXI, 1979, p. 88.

³⁴ Cfr. LÓPEZ AUSTIN, A., *art. cit.* p. 68.

³⁵ Cfr. *Memoriales e Historia de los Indios de la Nueva España*, estudio preliminar por Fidel de Lejarza, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1970, II, cap. 26, p. 183.

³⁶ Cfr. ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, pp. 170-172.

che animavano le cerimonie azteche erano accompagnati dal suono della musica, preferentemente prodotta da strumenti a fiato e a percussione³⁷.

IL TEATRO MISSIONARIO

Di questi costituenti delle espressioni teatrali azteche, i missionari ne trascelsero alcuni. Attinsero alle coreografie floreali e zoomorfiche, ai canti rituali e alle danze, ai travestimenti e maschere degli *Indios* per favorire la connessione fra le forme culturali del passato immediato e l'istruzione religiosa del nuovo presente, utilizzando i vernacoli come veicolo linguistico d'accesso. Agli albori dell'evangelizzazione, insegnarono il catechismo mediante immagini e canti, cercando di adattare parole e musica alle pratiche indigene. Poi, gli *autos* e le commedie sacre accolsero nella rappresentazione drammatica elementi dell'ambiente autoctono, con l'obiettivo di far conoscere alle popolazioni, testi che s'ispiravano alla Bibbia, alla letteratura agiografica, ai dogmi del cristianesimo. Come già segnalava Alfonso Reyes, i frati compresero sin dall'inizio il valore delle pratiche performative per 'risemantizzare' gli elementi del paganesimo e diffondere quelli cristianesimo:

al soplo de la evangelización, mudáronse los espectáculos gentiles, sin perder su pompa, en procesiones de palio alzado y vela encendida, desfile de 'monumentos' o imágenes y breves representaciones: sencilla enseñanza escenificada sobre los principales preceptos y figuras de la doctrina y la historia sacras o el castigo de los infieles (toma de Jerusalén), con las naturales alusiones a los elementos del propio ambiente³⁸.

Scendendo nello specifico, Horcasitas individua gli elementi della tradizione spagnola e preispanica che confluirono nel teatro missionario:

Son europeos los temas generales, los argumentos, la estructura, los personajes, las creencias religiosas que se expresan, la liturgia que las acompaña, los cánticos y melodía, los instrumentos musicales, los escenarios en forma de casas superpuestas y el aparato mecánico, es decir, los elementos esenciales del drama. Nos planteamos ahora el siguiente problema: ¿qué elementos prehispánicos se conservaron? Los siguientes parecen los más importantes: la lengua indígena con algo de su retórica antigua, los escenarios en forma de

³⁷ Cfr. *ibid*, p. 172.

³⁸ *Obras Completas*, México, FCE, 1959, t. XII, p. 322.

bosque, la utilización de ciertos elementos rituales aborígenes (el copal y las codornices como ofrendas), y algunas formas de vestir (los cazadores otomíes y los soldados huastecos mencionados por Motolinía) [...] No nos engañemos. Los misioneros - ante todo después del comienzo del Concilio Tridentino en 1545 - tomaron relativamente pocos elementos de la cultura indígena para la formación de la cultura nueva indiocristiana que vislumbraban³⁹.

Non possediamo alcun testo drammatico *náhuatl* datato al XVI secolo, ma possiamo realisticamente ipotizzare che certi manoscritti del 1600 e 1700 siano la fissazione o la rielaborazione di precedenti stesure risalenti all'epoca cinquecentesca. Horcasitas osserva che «de una veintena de piezas que se conocen del siglo XVI, casi todas se pueden colocar dentro de la evangelización franciscana»⁴⁰; invece, si hanno scarse notizie di rappresentazioni teatrali organizzate dai Domenicani e dagli Agostiniani, che eppure giunsero in Messico e si stabilirono in aree di lingua e cultura *náhuatl* assai presto: rispettivamente nel 1526 (in anticipo di sette anni rispetto alla prima rappresentazione francescana) e nel 1533 (per l'appunto l'anno in cui si tenne *El Juicio final*, allestito dai francescani insieme alla popolazione indigena di Tlatelolco). Il fatto che il teatro evangelizzatore rechi quasi esclusivamente il sigillo dell'Ordine assiate ha una spiegazione: in parte si deve allo stile proprio della predicazione francescana, popolare, plastico e drammatizzante; in parte al desiderio dei frati di avvicinarsi quanto più possibile all'indole e alla cultura degli *indios*, vivendo l'esperienza della comunione tra i fratelli come l'aveva praticata e insegnata il loro Padre fondatore⁴¹.

Furono numerosi gli autori francescani⁴². Il primo di cui abbiamo notizia è fray Luis de Fuensalida, appartenente al gruppo dei dodici apostoli della Nuova Spagna. A lui sono attribuiti i *Coloquios en lengua mexicana, entre la Virgen María y el Arcángel San Gabriel*, un testo

³⁹ *Op. cit.*, pp. 189-190.

⁴⁰ E continua: «Por su estilo, sus temas, por referencias precisas que aparecen en las crónicas y por su procedencia (Tlatelolco, San José de los Naturales de México, Cuernavaca, Talxcala, etc.), es imposible llegar a otra conclusión» (*ibid.*, pp. 83-84).

⁴¹ Cfr. *ibid.*, p. 84.

⁴² Il tema della produzione teatrale francescana nel primo secolo della colonia è oggetto di un minuzioso studio di Emanuel Pazos, che offre una rassegna degli autori e delle rappresentazioni corrispondenti a tale epoca (*El teatro franciscano en México durante el siglo XVI*, in "Archivo Ibero-Americano", 2° época, 11:42 (Madrid, 1951), pp. 129-189. Sull'argomento cfr. anche ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, pp. 211-217.

semplice in forma di dialogo fra la Madonna e l'arcangelo Gabriele - di tipo narrativo più che teatrale - che venne ragionevolmente scritto prima del 1535, anno in cui fray Luis tornò in Europa per sempre. Era membro dei dodici apostoli del Messico anche fray Toribio de Benavente Motolinía, probabilmente autore di alcuni dei numerosi *autos* rappresentati a Tlaxcala fra il 1538 e il 1539. Di paternità francescana è pure *El Juicio final*, composto da fray Andrés de Olmos prendendo come spunto di partenza il canovaccio di una *pièce* sul tema del giudizio universale alla quale aveva assistito nel 1533 nel convento di Santiago di Tlatelolco. La sua opera venne rappresentata nella Capilla de San José de los Naturales di Città del Messico nel 1538. Dalle fonti ecclesiastiche dell'epoca emerge il nome di altri missionari francescani che si dedicarono alla creazione drammatica. Fray Gerónimo de Mendieta⁴³ parla di fray Juan de Ribas (del gruppo dei Dodici) e di fray Jacobo de Testera; fray Juan de Torquemada⁴⁴ fa riferimento, oltre che alla propria, all'attività teatrale dei confratelli fray Francisco de Gamboa e fray Juan Bautista.

Alla questione dell'autorialità si connette la complessa problematica della ricognizione delle fonti del teatro evangelizzatore *novohispano*. L'esplorazione della materia ebbe inizio a cavallo tra il XIX e XX secolo ad opera del *nahuatlato* Francisco del Paso y Troncoso, e proseguì grazie al lavoro d'indagine degli statunitensi John Cornyn e Byron McAfee, nelle decadi 1930 e 1940. In epoca più recente, l'organizzazione del materiale emerso è stata compiuta da Bärbel Brinckmann⁴⁵, Fernando Horcasitas⁴⁶ e Manuel Pazos⁴⁷, i quali hanno isolato, come oggetto di

⁴³ Cfr. *Historia Eclesiástica Indiana*, México, Porrúa, 1980.

⁴⁴ Cfr. *Monarquía indiana*, ed. de Miguel León-Portilla, México, UNAM, 1979.

⁴⁵ Cfr. *QuellenKritische Untersuchungen zum mexicanischen Missioschauspiel, 1532-1732*, Hamburg, Renner, 1970.

⁴⁶ Cfr. *o p. cit.*.

Nel testo in questione sono analizzate trentacinque opere, appartenenti a quello che l'A. designa «*Teatro misionero antiguo*»: *La caída de nuestros primeros padres*; *El sacrificio de Isaac*; *La anunciación de la natividad de San Juan Bautista*; *Diálogos entre la Virgen María y el arcángel San Gabriel*; *La anunciación de Nuestra Señora*; *La visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel*; *La natividad de San Juan Bautista*; *El coloquio de los pastores, en Sinaloa*; *El ofrecimiento de los Reyes*; *Los tres Reyes de Cuernavaca*; *La adoración de los Reyes*; *La comedia de los Reyes*; *El auto de los Reyes Magos de Tlaxomulco*; *La tentación del Señor*; *Auto de la Pasión de Cuernavaca*; *La pasión del Domingo de Ramos*; *La pasión de Axochiapan*; *El ciclo de la Pasión de Tlalmanalco-Amecameca*; *La aparición de Jesucristo a la Virgen y a San Pedro*; *La ascensión del Señor*; *La venida del Espíritu Santo*; *La asunción de Nuestra Señora*; *La asunción de Zapotlán*; *La conversión de San Pablo*; *La destrucción de Jerusalén*; *La vida del glorioso apóstol Santiago*; *La conquista de Rodas y la batalla de los salvajes*; *La conquisita de Jerusalén*; *La batalla de Lepanto o moros de 1572*; *La ruina o incendio de Jerusalén y verdaderos desagrazos de Cristo*; *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*; *San Jerónimo en el desierto*; *La predicación a las aves*; *La lucha entre San Miguel y Lucifer*; *El juicio final* (pp. 197-735).

⁴⁷ Cfr. *o p. cit.*

studio, filoni cronologici e tematici differenti. Integrando e riconsiderando la documentazione alla luce di nuovi dati ottenuti dalle proprie ricerche, Aracil Varón è giunta a stabilire un produttivo quadro metodologico che distingue tra diverse tipologie di fonti: 1) informazioni sull'attività drammatica svolta dai missionari dei vari Ordini; 2) dati sulle rappresentazioni che furono messe in scena nel XVI secolo, fondamentalmente ad opera dei Francescani; 3) manoscritti vergati in epoca posteriore, che si possono ritenere copia o rielaborazione di testi teatrali composti nel '500 con il precipuo scopo educativo ed evangelizzatore.

La studiosa ripercorre e censisce in progressione cronologica le rappresentazioni teatrali che si tennero, da *La conversión de San Pablo* (México, 1530?)⁴⁸ a *La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (Coyoacán - México, Venerdì Santo del 1587), fino alle forme drammatiche non prettamente teatrali, incentrate sulla danza e la mimica, che si esaurirono con il *Coloquio de los pastores* (San Felipe - Sinaloa, 1595)⁴⁹. Nel repertorio dei manoscritti, si segnalano all'attenzione critica due testi teatrali privi di relazione tematica con le *pièces* conosciute, ma che propongono il primo dei due argomenti particolarmente sentiti nella primissima fase dell'evangelizzazione: il rinnegamento del politeismo e la conversione al cristianesimo. Si tratta de *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena* e *La destrucción de Jerusalén*⁵⁰. Di altrettanto rilievo sono i manoscritti teatrali risalenti, probabilmente, alla fine '500: *La educación de los hijos*, *Las ánimas y los albaceas*, *El mercader*, con una chiara matrice negli *exempla* della tradizione letteraria medievale europea e assimilabili ai *neixcuitilli*⁵¹ della cultura *náhuatl*. L'interesse risiede nella loro "ec-centricità": infatti, sviluppano temi estranei alla drammatica peninsulare e *novohispana*, ma efficaci per sostenere il secondo importante obiettivo didattico dell'attività evangelizzatrice: la trasmissione dei contenuti dottrinali e morali della nuova religione.

⁴⁸ Il dubbio è obbligato dall'informazione di seconda mano che se ne possiede. Cfr. ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, pp. 185-186.

⁴⁹ Cfr. il cap. *Delimitación de las fuentes bibliográficas*, in *ibid.*, pp. 183-230.

⁵⁰ «Esta pieza, escrita por primera vez en náhuatl en el siglo XVI, debió ser utilizada posteriormente para determinadas danzas o representaciones populares de moros y cristianos que habrían tenido lugar el día de Santiago Apóstol, siendo precisamente en este estado de evolución en el que la presenta el manuscrito conservado, lo cual explica además los errores gramaticales, lagunas e incongruencias del texto» (*ibid.*, p. 226).

⁵¹ *Neixcuitilli*: 'modelo, ejemplo tomado como base de un discurso o de un sermón' (SIMEÓN, R., *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana, redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción*, traducción de Josefina Oliva de Coll, México, Siglo XXI Editores, S.A., 1977, s.v.).

Da questo quadro emerge l'importanza di stabilire una caratterizzazione del teatro dell'evangelizzazione sia dal punto di vista tematico che della messa in scena perché, come nota Aracil Varón, la parola, l'immagine, la proposta di specifici temi, la tipologia degli spazi teatrali, gli allestimenti, si configurano come strumenti che furono ponderatamente ragionati per perseguire la «*conquista espiritual*»⁵². In merito al primo punto, la drammatica mesoamericana ripropose i grandi cicli con cui quella medievale aveva solennizzato le più importanti feste del calendario cristiano (ciclo di Pasqua; della Natività ed Epifania; biblico; mariano; agiografico e leggendario); rinnovò la sentita tradizione spettacolare peninsulare di “*moros y cristianos*”; trasse materia dall'oratoria sacra (un genere, *latu sensu*, parateatrale, per le affinità sostanziali intercorrenti fra l'*actio* scenica e l'*actio* retorica) per dei testi finalizzati alla divulgazione di istruzioni per la retta pratica della dottrina cristiana. È in quest'ambito che si rintraccia la radice che dà linfa a opere dal dichiarato scopo didattico-morale quali *La educación de los hijos*, *Las ánimas y los albaceas*, *El mercader*.

L'operazione teatrale implicava riguardo per la problematica assai complessa dell'interazione dinamica fra il testo e l'interprete: il messaggio religioso andava adattato al contesto linguistico e culturale americano per renderlo intelligibile agli indigeni. Il lavoro svolto dai missionari su questi due livelli è stato analizzato da Horcasitas partendo dal presupposto che ogni processo di espressione linguistica (che nella drammatica si somma alla comunicazione non verbale), coinvolge i processi della rappresentazione fondati sugli apparati assiologico e simbolico-retorico propri di ogni cultura. Commenteremo la rappresentazione *El sacrificio de Isaac*, che fornisce un'illustrazione di come il teatro missionario si sia contraddistinto per l'attenzione posta alla comunicazione e integrazione interculturale.

Malgrado lo zelo della predicazione francescana, molti aborigeni stentavano ad abbandonare il culto degli antichi dei. Il mantenimento delle pratiche pagane fra i neoconvertiti rappresentava un gravissimo problema perché le autorità ecclesiastiche consideravano l'idolatria come credenza anteriore alla conoscenza del cristianesimo cosa ben diversa dal ritorno cosciente al politeismo, sanzionato come eresia. Negli anni fra il 1535 e il 1540, quinquennio di splendore del teatro missionario, emersero prove di persistenza o addirittura di ritorno all'idolatria da parte degli *Indios*, motivo per cui si mise in atto un'intensa campagna di sradicamento dell'errore, anche

⁵² *Op. cit.*, p. 295.

attraverso la drammatica, seguendo due precise strategie di scena: 1) soppressione negli *autos* di quegli episodi (soprattutto di matrice biblica e leggendaria) che avrebbero potuto ricordare i cruenti riti precristiani, 2) critica severa a qualsiasi pratica pagana nel nuovo contesto religioso. Esempio di utilizzo di entrambe le procedure è l'opera *El sacrificio de Isaac*. Horcasitas puntualizza i tre elementi che differenziano l'*auto* messicano *El sacrificio de Isaac* dall'omologo *El sacrificio de Abraham* del *Códice de Autos Viejos*: 1) l'invocazione che Ismaele rivolge al Sole; 2) il trattamento riservato alla concubina Agar e a suo figlio Ismaele; 3) l'eliminazione della scena del sacrificio dell'agnello⁵³. Essenzializzando la spiegazione dei percorsi concettuali seguiti per "riformare" il testo peninsulare secondo le esigenze della realtà indigena, si può dire che la reprimenda all'invocazione al Sole da parte di Ismaele si motiva con il fatto che l'astro era la divinità per eccellenza della religione preispanica; l'omissione del riferimento al rapporto fra Abramo e Agar, che avrebbe fatto affiorare il fenomeno del concubinato (Agar e il figlio Ismaele sono presentati solo come schiavi della famiglia del patriarca), fa capire che in quel contesto sociale dove la poligamia era usuale, l'autore cancella il dato per cautela preventiva. Come già osservava John Hubert Cornyn:

En vista de la lucha feroz de los misioneros católicos contra las relaciones maritales paganas de los aztecas, no hubiera sido prudente presentar al gran profeta del pueblo escogido cohabitando con su propia esclava con el consentimiento de su esposa legítima⁵⁴. Su ragioni altrettanto prudenziali si fonda l'eliminazione della scena del sacrificio dell'agnello:

habiendo acabado con el sacrificio humano (y en este drama los frailes intentaban reforzar la prohibición) no era conveniente presentar ante los indígenas un sacrificio animal como cosa agradable al padre Eterno⁵⁵.

Tuttavia, l'episodio dell'olocausto animale è secondario in confronto allo straordinario significato che il tema del sacrificio ha nell'opera quando si presenta come immolazione umana per offerta sacra. L'argomento era certamente delicato ma il suo trattamento permetteva, da una parte, di dimostrare come l'uomo dovesse sempre prostrarsi alla volontà di Dio, qualunque fosse, e

⁵³ Cfr. *op. cit.*, pp. 213-215.

⁵⁴ In *ibid.*, p. 220.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 214.

dall'altro lato, di far risaltare la crudeltà delle divinità preispaniche mediante il confronto fra la loro esigenza di sangue umano e la misericordia di un Dio Padre che ne aveva orrore:

ANGEL: Ahora, escucha las palabras que vienen de los labios de Dios. Ya ha comprendido que lo amas, que lo abedeces y que no lo olvidas. Has traído a tu hijo Isaac, a quien quieres tanto hasta la cima de esta montaña para ofrecerlo como sacrificio a Dios, el Padre Omnipotente. Pero, por su bienaventurada voluntad, he venido a decirte que abandones lo que ibas a hacer: matar a tu querido hijo Isaac⁵⁶.

Nel fondo di quest'opera si rintraccia la preferenza dei missionari per il meccanismo della refutazione come *modus procedendi* per evangelizzare gli *Indios*: venivano selezionati come soggetti da teatralizzare quei temi che, prospettando la bontà del modello cristiano, facevano emergere, in parallelo e di converso, la negatività di quello pagano. Nel prosieguo di questa rassegna di *pièces*, se ne trova conferma.

È stato ricordato che l'abbandono dell'idolatria e la conversione dell'indigeno furono obiettivi fondamentali dell'azione evangelizzatrice e *topoi* ricorrenti nella produzione teatrale francescana. Molti sono i personaggi che sulla scena parlano del passaggio dalla tenebra dell'idolatria alla luce della religione cristiana. Così si esprime il re mago Gaspare dinanzi a Gesù Bambino in *La adoración de los Reyes*:

Confieso ante ti que en el pasado viví en las tinieblas, en la noche oscura, porque no te conocía. Ahora me has llenado el corazón y el alma de luz. Y lo mismo has hecho con los que ya descansan en el cielo como a las criaturas que viniste a iluminar⁵⁷;

e Baldassare nella *Comedia de los Reyes*:

¡Ha nacido el amado Hijo de Dios para dar luz al mundo que vivía en las tinieblas!⁵⁸.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 265.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 323.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 369.

Il battesimo veniva ad essere la logica conseguenza della conversione. Ecco perché il pagano Costantino, nell'auto *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, chiede a S. Silvestro di conferirgli il sacramento per ricevere la grazia dell'iniziazione cristiana:

Siervo del hijo de Dios, tened compasión de mí. Dadme el bautismo. Detesto con toda mi alma la oscuridad y tinieblas en que me ha tenido la idolatría y con todo mi corazón confieso y recibo la fe⁵⁹.

Uno degli argomenti "forti" utilizzati per far desistere gli aborigeni dalle false credenze era la minaccia di andare all'inferno, evento evocato in una delle prime rappresentazioni di cui si ha notizia, sul tema del Giudizio universale, messa in scena a Tlatelolco verso il 1533. Lo spettacolo, scrive il cronista indigeno Chimalpahin, lasciò i messicani «muy maravillados y espantados»⁶⁰. La necessità di aderire alla Parola di Cristo per ottenere la salvezza, pena la dannazione eterna, si rende manifesta in quello che si ritiene essere stato il primo *auto* allestito in America: *La conversión de S. Pablo* (1530?). Si legge nel manoscritto in lingua *náhuatl* da cui molto probabilmente è stato desunto il testo spettacolare⁶¹:

Y al observar Saúl aquese inferno abrasador, horrorizóse y lloró copiosamente [...] y los ángeles le dijeron: Saúl, teme, teme a esos condenados demonios. Cesa de ofender a Dios. No más cultos a los falsos dioses. Arroja aquellos demonios que adorabas y reverenciabas [...] Y ahora dijo Saúl: Quemados sean estos demonios que poseo dentro de mi casa, lanzados sean aqueos que fueron de mi adoración, y arrojados en el patio, sean abrazados, carbonizados e incinerados. Y en seguida se dirigió a Sebastián diciendo: Hijo mío Sebastián, en verdad que he cometido un horrendo crimen. Por gracia os pido que me bauticéis⁶².

Sempre che tale scritto sia la fonte dell'opera teatrale, diviene interessante lo scostamento che si è prodotto riguardo alla figura di Saulo fra questo testo e quello dell'*Aucto de la conversión de San*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 674.

⁶⁰ CHIMALPAHIN CUAUHTLEHUANITZIN, Francisco de San Antón Muñoz, *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*, México, FCE, 1965

⁶¹ Il rapporto fra testo manoscritto e spettacolare può essere formulato solo come ipotesi. Del manoscritto, conservato nella raccolta posseduta dal bibliografo Federico Gómez de Orozco, viene ripercorsa la storia in HORCASITAS, F., *op. cit.*, pp. 545-547 e p. 744.

⁶² *Ibid.*, pp. 549-552.

Pablo del Códice de Autos Viejos. Nel Codice peninsulare Saulo è ebreo (monoteista come i cristiani); nella versione *náhuatl*, l'anonimo autore non esita a trasformarlo in politeista e a farlo discendere agli inferi (dato, quest'ultimo, inesistente nella Santa Scrittura). La proposta teatrale che creava affinità fra l'apostolo e gli *Indios*, doveva persuadere più facilmente questi ultimi dell'urgenza di seguire il suo esempio. Pur tuttavia, il metodo che privilegiarono i francescani fu quello di indurre le popolazioni aborigene a refutare la religione in cui erano cresciute infondendo in loro la conciencia de no haber sido hasta entonces sino algo así como unos infelices descarriados que habían equivocado lastimosamente el camino víctimas de ridículos engaños en sus creencias⁶³.

Prova dell'inganno in cui vivevano, era l'incontestabile superiorità del Dio cristiano. In questo senso, la figura di S. Michele svolse un ruolo determinante giacché il suo trionfo su Lucifero avvalorava la supremazia della nuova religione e, allo stesso tempo, forniva una convincente spiegazione sull'origine degli dei indigeni come discendenti del demonio. Questo tema costituì il soggetto dell'*auto* presenziato da padre Ponce nel 1587 a Zapotlán⁶⁴. Nel filone volto a dimostrare il primato del Dio cristiano vanno inserite le rappresentazioni di "*moros y cristianos*", dove l'apostolo Santiago, spesso coadiuvato dall'arcangelo guerriero, diventava decisivo per spingere i protagonisti alla conversione. Così succede nell'*auto La conquista de Jerusalén*, rappresentato a Tlaxcala nel 1539. Osservando la sorte infausta toccata in battaglia al capitano dei Mori, gli indigeni della Nuova Spagna si sarebbero dovuti rendere conto che ogni battaglia contro l'onnipotente Dio cristiano era persa in partenza:

En esto entró Santiago en un caballo blanco como la nieve y él mismo vestido como le suelen pintar. Y como entró en el real de los Españoles, todos le siguieron y fueron contra los Moros que estaban delante de Jerusalén, los cuales fingiendo gran miedo dieron a huir [...] A la hora entró San Hipólito encima de un caballo morcillo, y esforzó y animó a los Nahuales, y fuese con ellos hacia Jerusalén⁶⁵;

ma lo spettacolo trasmetteva anche l'idea di un Dio Padre misericordioso che dava la possibilità agli infedeli di essere graziati se abbracciavano la vera fede. Per rendere più

⁶³ BORGES, P., *Metodos misionales en la cristianización de América. Siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1960, p. 253.

⁶⁴ Cfr. ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, p. 299.

⁶⁵ MOTOLINÍA, *Memoriales ... cit.*, cap. 15, pp. 210-211.

efficace il messaggio della conversione, i missionari decisero di concludere l'opera con il battesimo di massa dei muchos Turcos o Indios adultos que de industria tenían para bautizar, y allí públicamente demandaron el bautismo al Papa, y luego Su Santidad mandó a un sacerdote que los bautizase, los cuales actualmente fueron bautizados⁶⁶.

Anche l'auto *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, dove si magnificava il potere della Croce grazie alla quale Costantino trionfava sul pagano Massenzio e si convertiva, dimostra come i missionari francescani propendessero per il metodo della refutazione. Tale era il messaggio che giungeva agli spettatori: Massenzio agiva confuso dal demonio, come confusi erano gli indigeni prima della venuta dei missionari. Inoltre, il fatto che Massenzio si fosse vanamente avvalso per vincere l'imperatore di stregoni servitori di Lucifero, dai chiari tratti preispanici, provava quanto fosse dannoso e inutile dedicarsi alla pratica delle scienze occulte e divinatorie, com'era costume nella religione dei gentili.

Gli autos in cui si parla del sacramento d'ingresso alla comunità spirituale cristiana, permettono di rilevare altri aspetti caratterizzanti del teatro missionario francescano: la sua stretta integrazione con la liturgia; il realismo e la partecipazione attiva del pubblico all'azione scenica⁶⁷. Valga a documentarlo questo esempio. Il 24 giugno del 1538, a Tlaxcala, furono allestite quattro *pièces* tematicamente vincolate fra loro: *La anunciación de la natividad de San Juan*; *La anunciación de Nuestra Señora*; *La visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel*; *La natividad de San Juan*. Fra la terza e la quarta rappresentazione si celebrò una messa e nell'ultimo auto fu inserita una reale cerimonia di battesimo di un niño de ocho días nacido que se llamó Juan, y antes que diesen al mudo Zacarías las escribanías que pedía por señas, fue bien de reír lo que le daban, haciendo que no entendían. Acabóse este auto con *Benedictus Dominus Deus Israel*, y los parientes y vecinos de Zacarías que se regocijaron con el nacimiento del hijo llevaron presentes y comidas de muchas maneras, y puesta la mesa asentáronse a comer que ya era hora⁶⁸.

Sul brano del cronista, Horcasitas costruisce la seguente riflessione:

⁶⁶ ID., *Historia de los Indios ... cit.*, p.104.

⁶⁷ Cfr. HORCASITAS, F., *op. cit.*, pp. 89-97.

⁶⁸ MOTOLINÍA, *Historia de los Indios ... cit.*, p. 92.

Al escribir Motolonía «Asentáronse a comer qua ya era hora», significa que los tlaxcaltecas ya llevaban seis o siete horas en oír misa y el sermón y en caminar de escenario en escenario para presenciar los cuatro dramas⁶⁹.

Ci avvaliamo del campione dedotto da un'opera già commentata per mostrare come il teatro missionario fu un'attività complementare alla predicazione catechetica, volto a rinsaldare le «cosas de nuestra santa fe católica»⁷⁰ in modo incisivo e attraente. In *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena*, l'intervento del papa S. Silvestro prima di battezzare l'imperatore Costantino ha le caratteristiche di un'esposizione dottrinale equivalente a quella che si trova nella preghiera del Credo:

SAN SILVESTRE: Sabed, poderoso Capitán y todos los habitantes de Roma: hay un solo Dios verdadero, creador del cielo y de la tierra y de todas las cosas visibles e invisibles; que en Dios hay tres peronas, Padre, Hijo, Espíritu Santo. Que la segunda persona, que es el hijo, bajó al mundo con el fin de salvarnos. Que esta persona nació del vientre de la Virgen llamada Santa María, quien nunca ha perdido su virginidad. Y que este hijo de Dios, a quien llamamos Jesucristo, con su vida y ejemplo, nos enseñó el camino de cielo. Y para redimarnos, lo prendieron los judíos, jugaron con él, lo bofetearon, escupieronle en su rostro. Lo azotaron, coronaron de espinas. Pusieron en sus manos una vara igulamente de espinas. Después claveteáronle sus manos y pies en una cruz. Murió, fue sepultado, resucitó al tercer día y habiendo subido al cielo está sentado a la diestra de Dios Padre Todopoderoso. Que el día del juicio o fin del mundo vendrá a juzgar a los buenos, dándoles eterna gloria y a los malos condenándolos a tormentos que jamás tendrán fin⁷¹.

Le idee della dottrina cristiana proposte insistentemente dal palcoscenico erano quelle che costituivano l'essenza dell'insegnamento catechetico: la nozione di Dio come Creatore del mondo e Signore onnipotente, il paradiso come sede di felicità eterna per gli obbedienti ai sacri precetti e l'inferno come luogo di dannazione e sofferenza per i trasgressori della Legge. Altro tema ampiamente rappresentato era quello del demonio inteso come angelo decaduto che s'industriava

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 93.

⁷⁰ DAVID PADILLA, fray A., *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores*, prólogo de Agustín Millares Carlo, México, Ed. Academia literaria, 1955, t. II, cap. 48, p. 514.

⁷¹ HORCASITAS, F., *op. cit.*, pp. 673-674.

ad ingannare e a tentare le coscienze, e di Maria come materna intermediaria fra Dio e l'umanità, che desiderava ardentemente la salvezza dei figli e intercedeva per loro⁷².

I francescani sfruttarono al massimo le possibilità che la rappresentazione offriva di combinare parola e immagine: gli *Indios* potevano vedere con i loro occhi chi erano Gesù, la Madonna, il demonio, e constatare l'azione salvifica di Dio e distruttiva di satana nella vita dell'uomo, libero di scegliere fra il bene e il male. Per questo l'altro obiettivo primario dei francescani fu quello di insegnare, attraverso la drammatica, la morale cristiana, con la concreta finalità di modificare la condotta dei nativi⁷³. Alcuni esempi paradigmatici. In *La caída de nuestros primeros padres* (Tlaxcala, 1539) era plasticamente e drammaticamente rappresentata la tragedia del peccato originale inteso come disobbedienza a Dio. La scenografia ebbe un ruolo fondamentale per far capire agli indigeni la gravità della "caduta" e delle sue conseguenze, presentando il luogo ameno dell'Eden in contrasto con il luogo orrido che aspettava Adamo ed Eva dopo la cacciata (deserto di cardi e spine, infestato da serpenti):

Los franciscanos fueron conscientes de que cuanto más idílica fuera la presentación del lugar en que vivían Adán y Eva, más terrible se vería su expulsión y, por tanto, mayor éxito tendrían sus fines. Por ello el decorado natural del paraíso impresionó por su exuberancia y su belleza, pero además [...] aunó la fiel reproducción del paraíso bíblico con rasgos puramente mexicanos, haciéndose así cercano e identificable para el indígena; ante los ojos de los naturales se mostró un verdadero "paraíso de la tierra". El pecado del hombre, su desobediencia a Dios, le forzaría a abandonar ese lugar maravilloso para vivir de su trabajo en otro muy distinto⁷⁴.

⁷² Cfr. ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, pp. 340-352.

Secondo Yvonne Haideé Posada Cano le idee cosmogoniche e teogoniche e le ritualità degli Aztechi consentivano di stabilire delle similitudini con le nozioni e forme del cristianesimo, di talché la religione portata dai missionari poté risultare più facilmente assimilabile: «Había similitudes interpretativas [...] Así es el caso del panteón azteca, estrechamente vinculado a las fuerzas de la naturaleza y distribuido en tres espacios: el cielo, la tierra y el inframundo, con el doloroso tributo de los sacrificios humanos exigidos por insaciables divinidades terribles, contaba con algunas similitudes rituales que favorecieron el sincretismo en los aborígenes: el concepto de la Creación; la idea de un Dios supremo; la existencia de una madre de la divinidad; la práctica ritual de algunas abluciones; la creencia en el más allá; y los vaticinios y presagios sobre los dioses blancos barbados, favorecieron la recepción del Cristianismo» (*El teatro de evangelización en Mesoamérica: los códigos del sincretismo cultural*, in "A-merika", 3 (2009), p. 7).

⁷³ Sul tema, interessanti osservazioni di M. B. Aracil Varón (*op. cit.*, p. 353 ss.).

⁷⁴ Cfr. ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, p. 355.

Per contro, l'auto *El Sacrificio de Isaac* illustrava alcuni comportamenti che qualificavano l'esemplarità della condotta cristiana: i doveri dei padri verso i figli, la mansueta sottomissione dei figli ai padri; l'obbedienza di tutti gli uomini alla volontà di Dio:

ISAAC – No llores, padre mío querido, pues recibiré la muerte gustosamente. Hágase [la] sagrada voluntad de Dios tal como él lo ordenó⁷⁵.

Nel trittico *La educación de los hijos, Las ánimas y los albaceas, El mercader*, gli argomenti erano ancora quelli dell'educazione da impartire ai figli circa le virtù da praticare (diligenza verso i dieci Comandamenti) e i vizi da fuggire (l'avarizia, la frode ai danni dei poveri, la menzogna, la lascivia, il disordine sessuale, la superstizione, la magia); il paradiso purgatorio e inferno come realtà ultramondane di premio o castigo, in conseguenza dei comportamenti tenuti in vita; strettamente legati a questi assunti, l'importanza del sacramento della confessione per l'ottenimento del perdono; il ricorso alla preghiera e alla messa per sollevare dalle sofferenze le anime purganti. Ammantate di retorica moraleggiante, queste rappresentazioni potevano "peccare" della più frusta dimostratività. In *Las ánimas y los albaceas*, toni enfaticamente disperati connotano il lamento del defunto, la cui moglie - sotto il ghigno soddisfatto del demonio - sperpera in piaceri mondani il denaro ereditato, dimentica di alleviare con suffragi le pene che l'anima del marito deve espiare:

ALMA QUINTA - ¡Oh, cuatrocientos veces desgraciado! ¡Nadie en la tierra se acuerda de mí! [...] Dejé a mi esposa tras de mí, en la tierra, y ella ya no me recuerda. No puedo despertar su piedad⁷⁶.

Horcasitas condensa in una estrema sintesi le virtù e i valori cristiani esaltati nel teatro missionario: la generosità, la preghiera la giustizia, la penitenza, la fede, l'umiltà, la castità, il digiuno ed il timore dell'inferno e del giudizio di Dio. Sono celebrate le virtù dell'elemosina ai poveri e alla Chiesa, la partecipazione alle funzioni religiose, la preghiera del rosario, la carità, il rispetto l'obbedienza ai genitori, preghiere e messe in aiuto dei defunti⁷⁷.

⁷⁵ HORCASITAS, F., *op. cit.*, p.264.

⁷⁶ RAVICZ, M. E., *Early Colonial Religious Drama in Mexico from Tzompantli to Golgotha*, Washington, The Catholic University of America Press, 1970, pp. 223-224.

⁷⁷ Cfr. *op. cit.*, p. 191.

Infine, mediante il teatro, i frati intendevano inculcare amore per le figure di Cristo, della Vergine e di quei santi che consideravano in stretta relazione con l'attività evangelizzatrice: S. Michele e Santiago in quanto patroni della "conquista spirituale"; S. Giovanni Battista e S. Paolo per il rapporto col sacramento del battesimo e la conversione, e, ovviamente, S. Francesco. Ma miravano pure a suscitare devozione per i segni più significativi della religione cristiana: la Santa Croce, il Santissimo Sacramento, il nome di Gesù e il Santo Rosario, così da legare i neoconvertiti, anche affettivamente, alla nuova fede. Il santo d'Assisi è il protagonista dell'*auto Predicación de San Francisco a las aves*, che andò in scena nel 1539. Partida sottolinea l'annuncio d'amore per la natura che emerge dalle parole del santo per sottolineare come i frati intendessero calare un messaggio di fraternità creaturale nella cultura degli *Indios*, dove il sacrificio cruento, animale e umano, era un'esigenza vitale:

Al ser protector de las bestias, con la imagen de San Francisco se estaba planteando un mensaje explícito en contra de los sacrificios de animales, como acontecía en los ritos de origen prehispánico⁷⁸.

La devozione del Rosario, che ritorna in molti *autos*, era strettamente collegata al culto alla Vergine. In *La educación de los hijos* la Santa corona è presentata come preghiera strumento di salvezza per i peccatori e come "arma" da portare sul corpo per difendersi dalle tentazioni del demonio:

ANGEL PRIMERO - [...] Que nunca olvidéis el santo rosario de la Reina de los Cielos, Santa María, para que ella nunca cese de interceder y de rezar por vosotros ante su querido Hijo, que os ha hecho, Dios vuestro creador. Abandonaos en sus manos, porque ella sufre cuando ve al demonio, al mal, rondándoos;

[...]

ANGEL PRIMERO – Oh, noble señora, esperanza nuestra, nos arrojamos ante ti. Te pedimos que ayudes a los pecadores, que los salves de las manos del demonio. Él está

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 52.

rondando a los que están durmiendo aquí. Hazlo [ayúdalos] por el precioso rosario, tu corona florida que ellos llevan en sus cuellos. Qu él los salve de sus pecados⁷⁹.

L'impatto del teatro come forma di evangelizzazione fu enorme nei primi decenni di permanenza dei missionari in Messico: vi furono rappresentazioni che arrivarono a contare decine di migliaia di spettatori⁸⁰. La decisione di adottare il genere drammatico si dovette alla concomitanza di più fattori. Innanzitutto, come ricorda fray Agustín de Vetancurt:

porque como los naturales no tienen más entendimiento que los ojos, les ponen a la vista los misterios para que queden en la fe más firmes⁸¹;

inoltre, occorre ricordare l'inadeguata conoscenza della lingua autoctona da parte dei frati nella prima fase di contatto con gli indigeni, che motivò geniali tentativi di comunicare il messaggio cristiano non ricorrendo al sermone, ma utilizzando il codice visivo⁸². Un'altra ragione fu la ricchezza della cultura teatrale degli Aztechi, che collaborarono all'attività di scena degli evangelizzatori per il bisogno che avevano di esprimere il grande patrimonio della loro arte drammatica nel mutato contesto sociale, dove vivevano la condizione di vinti. È illuminante un passo in cui Motolinía racconta lo zelo degli *Indios* nell'aiutare i frati a tradurre l'opera che questi avevano memorizzato o portato manoscritta:

porque se vea la habilidad de estas gentes diré aquí lo que hicieron y representaron luego adelante en el día de San Juan Baptista, que fue el lunes siguiente, y fueron cuatro autos, que sólo para sacarlos en prosa, que no es menos devota la historia que en metro, fue bien

⁷⁹ Apud ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, pp. 325-326.

⁸⁰ Fray Bartolomé de las Casas afferma che, nel 1538, più di ottantamila persona assistettero alla messinscena di *La asunción de Nuestra Señora*, tenutasi nel *patio* grande del convento francescano di Tlaxcala (*Apologética historia de las Indias*, cap. 64, t. I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1958, p.213).

⁸¹ VETANCURT, fray A. de, *Teatro mexicano*, México, Excalante y Cía, 1871, t.III, p. 131.

⁸² Horcasitas fa notare che fu importantissima la collaborazione degli indigeni anche nella fase dell'esecuzione spettacolare per evitare errori d'interpretazione dei codici linguistico e culturale: « (Recordemos que los primeros frailes habían llegado en 1523 y en diez años, para la fecha de la representación de *El juicio final* no era posible que alguno de ellos hablara la lengua a la perfección). Ahora bien, es sabido que los símbolos, valores y significados difieren en las culturas. Los disparates culturales (y lingüísticos) que podrían haber cometido los frailes quedaban eliminados, por lo menos en parte, al hacer trabajar a los indígenas como actores. Éstos estaban bien versados en la lengua, en la cultura y gustos aborígenes y hasta pueden haber servido de censores a los frailes dramturgos» (*op. cit.*, pp. 80).

menester todo el viernes, y en sólo dos días que fueron sábado y domingo, lo deprendieron, y representaron harto devotamente⁸³;

e significativa una riflessione di Horcasitas sul teatro *náhuatl*:

En México estos misioneros se enfrentaron con un pueblo intensamente religioso, cuyas creencias se parecían por lo menos de manera superficial a las creencias de los españoles [...] Los franciscanos también pudieron ver los vestigios de una arquitectura que en parte había servido como escenario para grandes espectáculos [...] plazas y atrios, muchos de los cuales tenían una plataforma en el centro para las escenificaciones. Quedaban, por otro lado, los restos de lo que había sido una sociedad de especialistas: cantores, actores, danzantes, y bufones; poetas y oradores, voces entrenadas para la declamación, gente experta en la memorización, ya que no dependía de las letras. Existían floristas y escenificadores, artesanos en la confección de vestidos ceremoniales, de joyas, plumería y telas. En una palabra, para 1524 estaban ociosos muchos profesionales conectados con las representaciones dramáticas, hombres que habían gozado de la aclamación de las multitudes en las plazas públicas, que habían servido a la clase dirigente antes del cataclismo, y - ahora - en 1524 la “clase dirigente” era la orden franciscana. Asombroso sería que no hubiera nacido un teatro con la llegada de los misioneros⁸⁴.

Passiamo ora a evidenziare le caratteristiche del luogo teatrale e della messinscena. Le rappresentazioni del teatro missionario non si tennero in spazi appositamente costruiti. Scartata la piattaforma *momotzli*,⁸⁵ tralasciato l'interno dell'edificio sacro, i frati usarono due costruzioni tipicamente *novohispanas*: il *patio* (o atrio) e la *capilla abierta*. Come ha spiegato Horcasitas, i francescani dettero vita a una struttura architettonica totalmente nuova quando giunsero in Messico:

⁸³ *Historia de los Indios de la Nueva España*, México, Ed. Chávez Hayhoe, 1941, pp. 91-92.

⁸⁴ *Op. cit.*, pp. 81-82.

⁸⁵ Ciò, quasi sicuramente, non si dovette a scrupoli religiosi, ma per seguire la tradizione del teatro occidentale secondo cui gli attori usavano guardare il pubblico e dare le spalle al muro: «Los motivos por los cuales no se utilizaron, en general, escenarios de tipo indígena no parecen deberse a escrúpulos religiosos por parte de los frailes, sino a una tradición fuertemente arraigada que traían del Viejo Mundo: la de representar comedias en las cuales los actores daban la espalda directamente a un muro y el rostro directamente al público. Nunca, desde el teatro clásico, a través del litúrgico temprano, del medieval con sus “casas”, del renacentista, había aceptado Europa un teatro totalmente circular» (*ibid.*, p.122).

Frente a la iglesia se formaron: un atrio o “patio” amurallado, una cruz central, cuatro posas o capillas en las esquinas del atrio y una capilla abierta, por lo general adjunta a la iglesia⁸⁶.

Il grande *patio*, circondato da mura e quasi sconosciuto in Spagna, aveva un antecedente preispanico nell’atrio del tempio pagano. Nacque come «lugar de adoctrinamiento»⁸⁷ e per ospitare i numerosi neoconvertiti in occasione degli atti liturgici quando le chiese, agli albori dell’attività missionaria, erano ancora in costruzione. In occasione degli eventi teatrali, diventava lo spazio degli spettatori⁸⁸. Dentro l’atrio, addossata alla chiesa, si trovava la *capilla abierta*, una struttura coperta da un tetto sostenuto da colonne, nella quale si celebrava messa domenicale e nelle festività solenni, allorché il tempio non sarebbe bastato ad accogliere la folla dei fedeli. Era un contenitore ideale per spettacoli non solo per la forma ma anche perché, grazie ai generosi spazi che la caratterizzavano, era possibile introdurre con agio il palcoscenico e le costruzioni di scena. In altri casi le rappresentazioni furono tenute nelle grandi piazze urbane, che potevano ospitare un altissimo numero di convenuti e contenere scenografie più grandi o complesse, come avvenne a Tlaxcala, nel 1539, in occasione della messinscena di *La conquista de Jerusalén*⁸⁹.

Nelle antiche cronache (Motolinía, B. de las Casas, P. Ponce) non ci sono descrizioni dettagliate degli scenari utilizzati per le rappresentazioni, ma dalle esigue informazioni si può dedurre che ne furono utilizzati due: il primo era costituito da collinette artificiali riccamente ornate con elementi naturali; il secondo da una serie di palchi in legno sopra i quali si svolgeva l’azione⁹⁰. La disposizione dei palchi poteva essere in orizzontale o in verticale. Nella prima, gli spazi di rappresentazione si trovavano l’uno accanto all’altro: così nelle opere *La adoración de los Reyes Magos*, *La predicación de San Francisco a las aves*, *La caída de nuestros primeros padres*; nelle azioni drammatiche in cui c’era bisogno di presentare la dimensione mondana e ultramondana, il cielo era posto su un piano situato al di sopra del palco che identificava la terra, e i personaggi

⁸⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁷ RICARD, R., *El teatro edificante*, in *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1986, p. 268.

⁸⁸ Così nel complesso e partecipato quadro celebrativo della festività di S. Giovanni (Tlaxcala, 1938) quando si svolsero in successione una processione, tre *autos*, una messa, un quarto *auto* con all’interno un rito battesimale e un convito finale in onore del neonato.

⁸⁹ Cfr. ARACIL VARÓN, *op. cit.* p. 264.

⁹⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 268-273.

potevano scendere o salire a seconda delle esigenze di scena (*La Anunciación de Nuestra Señora*). A volte le due strutture erano compresenti.

Il luogo della rappresentazione era preparato con accuratezza, adottando elementi scenici derivati dalla tradizione drammatica preispanica: *décor* molto ricco e fondali dipinti in modo icastico ed efficace per illustrare il tema centrale dell'opera⁹¹. Valga come esempio *La caída de nuestros primeros padres* (Tlaxcala, 1539). Da quanto scrive il Padre Motolinía, per ricostruire il paradiso terrestre furono utilizzati a profusione elementi della flora e della fauna messicane:

Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con muchas frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro. En los árboles mucha diversidad de aves [...] Los conejos eran tantos, que todo estaba lleno de ellos [...] Había cuatro ríos o fuentes que salían del Paraíso, con sus rótulos que decían Fisón, Geón, Tigris [y] Eufrates; y el árbol de la vida en medio del Paraíso, y cerca de él, el árbol de la ciencia del bien y del mal, con mucha y muy hermosa fruta contrahecha de oro y pluma⁹².

Riguardo agli apparati meccanici per ottenere effetti speciali, risalta l'utilizzo della *tramoya*, una sorta di gru con la quale i macchinisti, nascosti sotto il palcoscenico, sfruttando un sistema di contrappesi, potevano innalzare o calare gli attori sui diversi piani del palcoscenico⁹³. Nell'*auto La anunciación de Nuestra Señora*, grazie all'utilizzo di questa macchina fu fatto discendere dal cielo l'arcangelo Gabriele insieme ad altri sei o sette angeli, mentre nella rappresentazione *La adoración de los Reyes*, un sistema di corde a cui era appesa la stella cometa, permetteva agli operatori di manovrare l'astro, facendolo scorrere al di sopra del palco⁹⁴. Un richiamo meritano gli effetti sonori: il fragore di tamburi e trombe serviva a sostituire le scene di guerra, come

⁹¹ «Es probable que, debido a la afición de los indios al adorno, y al interés de los frailes en presentar su mensaje de manera visual, no se haya perdido la oportunidad de decorarlo con santos, ángeles, escenas del cielo y del infierno. Como no existe ninguna crónica que nos aclare el punto y como todas estas estructuras desaparecieron hace siglos, no podemos afirmarlo categóricamente. Sin embargo, si las capillas abiertas fueron utilizadas como escenarios, el drama se desarrolló en un ambiente pintado. En cuanto a otros adornos, además de arreglos florales, los escenarios del teatro colonial parecen haber sido sencillos. De vez en cuando se nos habla de objetos que eran necesarios para realizar el drama: monedas, objetos de oro, cirios, campanas, mesas y sillas, tronos, platos, petates, ollas, libros, comida y mantas» (HORCASITAS, F., *op. cit.*, 139).

⁹² *Memoriales ... cit.*, cap. 15, p. 194.

⁹³ Cf. ARACIL VARÓN, *op. cit.*, pp. 278-283.

⁹⁴ MOTOLINÍA, *Memoriales ... cit.*, cap. 15, p. 183.

succeste in *La conquista de Jerusalén*. Gli scenografi ricorrevano ai trucchi pirotecnici e al fuoco nelle rappresentazioni dell'inferno e dei suoi tormenti per impressionare gli spettatori con un abile orrore psicologico⁹⁵. La musica svolse un ruolo molto importante nel teatro francescano⁹⁶: il canto corale e il suono degli strumenti a fiato e a percussione furono inseriti nell'esecuzione spettacolare per sottolineare l'uscita o l'entrata in scena dei personaggi, per collegare fra loro le diverse parti della *pièce*, per accompagnare l'azione. I canti non erano eseguiti dagli attori, ma dal coro, che prendeva posto, insieme ai musicisti, ai due lati del luogo ove era rappresentata l'opera. Da notare, invece, la pressoché totale assenza della danza all'interno degli *autos*. Il fenomeno si può comprendere tenendo presenti due fattori:

en primer lugar, la danza en el período medieval tardío y principios del Renacimiento español, no iba unida a las representaciones. Era una cosa ajena al drama. En segundo lugar, la prosa en que se declamaban los dramas misioneros en náhuatl probablemente no se podría ajustar al ritmo de la danza⁹⁷.

Gli attori erano tutti indigeni e solamente uomini, in quanto le leggi civili e ecclesiastiche vietavano alle donne di calcare il palcoscenico⁹⁸. Riguardo alle capacità interpretative, gli *Indios* avevano grande facilità nell'apprendere e ricordare testi anche lunghi e complessi ed erano dotati di valide qualità drammatiche, se ci atteniamo ai commenti dei cronisti del tempo. Padre Motolinía annota che molti spettatori presenti alla rappresentazione *La caída de nuestros primeros padres* «tuvieron lágrimas y mucho sentimiento, especialmente cuando Adán fue desterrado y puesto en el mundo»⁹⁹. Un altro elemento importante dell'allestimento erano gli abiti di scena, per i quali occorre distinguere fra quelli di tradizione azteca e quelli di tradizione europea. Alla prima appartenevano i costumi zoomorfici: in *La predicación de San*

⁹⁵ Padre Motolinía informa che durante la rappresentazione de *La predicación de San Francisco a las aves* (Tlaxcala, 1539) il vano chiuso di legno che raffigurava l'inferno era dotato di una porta nascosta dalla quale uscirono gli attori, ma l'artificio era talmente ben congegnato che «pareció que nadie se había escapado, sino que demonios y condenados todos ardían y daban voces y gritos las ánimas y los demonios. Lo cual ponía mucha grima y espanto aun a los que sabían que nadie se quemaba» (*Memoriales ... cit.*, cap. 15, p. 215).

⁹⁶ Cfr. HORCASITAS, F., *op. cit.*, pp. 155-172. Lo studioso descrive i numerosi strumenti che venivano impiegati nelle azioni drammatiche: undici a fiato, tre a corda o ad arco e due a percussione.

⁹⁷ *Ibid.*, p.158. Si ha memoria di un solo caso notevole: la danza eseguita a Tlaxomulco nel 1578 da alcuni *Indios* travestiti da angeli e pastori davanti alla grotta di Betlemme nella rappresentazione de *El auto de los Reyes Magos*.

⁹⁸ Cfr. *ibid.* p. 173.

⁹⁹ *Historia de los Indios ... cit.*, p. 96.

Francisco a las aves compariva un figurante vestito da bestia feroce «tan fea que los que la vieron así de sobresalto les puso un poco de temor»¹⁰⁰. Nella stessa opera, tutto lascia presupporre che gli uccelli attenti ad ascoltare il sermone di San Francesco e in festoso volo attorno a lui fossero giovanetti ricoperti da apparecchiature con sembianza di volatili. Molto probabilmente i costumi furono creati da artigiani indigeni esperti nella lavorazione delle piume, già in epoca preispanica famosi per la loro maestria¹⁰¹. Pure le ali degli angeli che apparivano in scena erano confezionate dagli artigiani con piume vere. Gli indumenti degli attori che personificavano i diavoli richiamavano a volte quelli tipici delle antiche divinità azteche, come nel *El Juicio final*. In altri casi, invece, seguivano la tradizione iconografica medievale: in *La tentación del Señor* il demonio vestiva i panni di un eremita, e tuttavia restava chiaramente riconoscibile dalle corna e dalle unghie della zampa di capro¹⁰².

Dopo uno straordinario successo che giunse all'acme negli anni compresi fra il 1535 ed il 1540, il teatro catechetico francescano iniziò un declino addebitabile alle trasformazioni che stava subendo la giovane società *novohispana*. (apprezzabile già verso la metà del secolo). Furono fondamentalmente tre i macrofattori responsabili del fenomeno: 1) la perdita di dominio sociale dell'Ordine francescano e, più in generale, degli ordini mendicanti. Questi incontrarono una vigorosa opposizione da parte delle autorità politiche e civili, le quali presero ad appoggiare il clero secolare perché «advenedizo, menos unido, más fácil de dirigir, más adherido a la Corona y a los obispos»¹⁰³; 2) il crollo demografico causato da terribili epidemie. Alle fine del '500 la popolazione era scesa almeno del 90% rispetto a quella che abitava il territorio agli esordi della *conquista*; 3) lo svilupparsi di un nuovo assetto sociale e, contestualmente, il nascere di nuovi bisogni culturali. Osserva Aracil Varón che la popolazione creola, oramai in rapida espansione:

demandaba nuevas formas teatrales más afines a las que se estaban desarrollando por aquella época en la metrópoli, formas también en su mayoría de temática religiosa, pero destinadas a cumplir unos fines distintos a los del teatro misionero, lo que

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 106. «En otro drama aparecen muchachos ataviados de “leones” y sepientes» (*ibidem*).

¹⁰¹ Cfr. *ibid.*, p. 689.

¹⁰² Cfr. ARACIL VARÓN, M. B., *op. cit.*, p. 277.

¹⁰³ HORCASITAS, F., *op. cit.*, p. 182.

determinó a su vez el empleo de otros recursos didácticos y una diferente inserción de la representación dramática en su contexto social y político¹⁰⁴.

Parafrasando Horcasitas, potremmo concludere che moriva, con il secolo che l'aveva vista sorgere, quella che fu una cometa nella storia della letteratura universale: il teatro *náhuatl* messicano¹⁰⁵.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 524.

¹⁰⁵ Cfr. *op. cit.*, p. 194.