

La tradizione drammatico-performativa della cultura náhuatl nel teatro di evangelizzazione francescano

Sara Poledrelli

ABSTRACT

The research follows, on one hand the evolutionary stages of evangelization theatre, on the other, traces a panorama of the different existing performative styles in pre-Hispanic times, to detect which elements of the para-dramatic indigenous rituals and protocols survived in religious theatre set up by Franciscans in the American-hispanic ground. We want to underline how the contents and the forms are the result of miscegenation and syncretism, that were folklorized after the fall of the missionary theatre, and crystallized into a popular dramatic repertoire which exhibits strong survivals of native culture, sometimes only subtly hidden under the Christian and European appearance.

Keywords: theatre, evangelization, sacred representations, syncretism, proto-drama.

L'indagine segue da un lato le tappe evolutive del teatro di evangelizzazione, dall'altro traccia un panorama delle diverse modalità performative esistenti in epoca preispanica, per rilevare quali elementi della ritualità proto- e para-drammatica indigena siano sopravvissuti nel teatro religioso istituito dai francescani in terra novoispana. Si vuole evidenziare come i contenuti e le forme, frutto di meticcio e di sincretismo, si siano poi folklorizzati in seguito alla decadenza del teatro missionario, fino a cristallizzarsi in un repertorio drammatico popolare che esibisce forti sopravvivenze della cultura nativa, talora solo velatamente celate sotto un'apparenza cristiana ed europea.

Parole-chiave: teatro, evangelizzazione, rappresentazioni sacre, sincretismo, protodramma.

Con quest'indagine si propone un doppio percorso che segue da un lato le tappe evolutive del teatro di evangelizzazione, mentre dall'altro traccia un panorama delle diverse modalità performative esistenti in epoca preispanica, con l'obiettivo di rilevare quali elementi della ritualità proto-drammatica e para-drammatica indigena siano sopravvissuti all'interno del teatro religioso istituito dai francescani in terra novoispana. Si vuole inoltre evidenziare come i contenuti e le forme, frutto di meticcio e di sincretismo, si siano poi folkloricizzati in seguito alla decadenza del teatro missionario, fino a cristallizzarsi in un repertorio drammatico popolare che esibisce forti sopravvivenze della cultura nativa, talora solo velatamente celate sotto un'apparenza cristiana ed europea.

Per fare ciò è necessario, innanzitutto, stabilire se il popolo nahua avesse sviluppato una qualche forma di arte drammatica prima dell'arrivo dei conquistatori. Il tema è già stato affrontato in passato da studiosi di rilievo quali Garibay e León-Portilla e più recentemente da Arróniz, Horcasitas, Sten e Ravicz, fra gli altri; ma il dibattito è ancora aperto e il nodo risiede, in gran parte, nella definizione che si vuole attribuire al termine "dramma".

È dunque fondamentale definire le caratteristiche che riteniamo essere costitutive e consustanziali dell'arte drammatica. Horcasitas, che già si era posto la questione alla fine degli anni Settanta, ricorda che se intendiamo il termine "teatro" all'occidentale, dobbiamo presupporre la concomitanza di almeno quattro elementi:

- 1) un dialogo fra due o più attori,
- 2) che si realizza in uno spazio dato,
- 3) alla presenza di almeno uno spettatore,
- 4) con un argomento, un conflitto o un'azione che si risolverà nella scena finale.

Attenendoci a questa puntuale definizione, dovremmo fin d'ora convenire che nessun popolo mesoamericano aveva concepito, in epoca preispanica, un genere drammatico equiparabile a quello che sorse, per esempio, nell'antica Grecia.

Tuttavia, se allarghiamo i confini del genere anche a modalità performative che includono dialoghi associati a una partitura drammatica molto semplice, danze accompagnate da canto o canti dialogati finalizzati ad una rappresentazione, possiamo affermare che gli indigeni conoscevano forme rappresentative proto-drammatiche.

D'altro canto, le cerimonie religiose estremamente codificate e cariche di simbologie, nelle quali ogni individuo che vi prendeva parte (sacerdoti, aiutanti o sacrificandi) assurgeva a idolo (inteso nel suo senso etimologico di "immagine di altro") testimoniano l'esistenza di modalità performative para-teatrali, ovvero rappresentazioni che pur mantenendo il loro carattere di rito, si avvalgono di espedienti rappresentativi (maschere, *atavios*, scenografia, formule recitate, partitura coreografica e scenica ecc.) che mostrano un carattere assimilabile al nostro teatro.

Ci preme a questo punto sottolineare che non si vuole assolutamente confondere rito religioso o cerimonia sacra col teatro laico occidentale (che pure ebbe tuttavia origine dai rituali sacri in onore di Dioniso) – per questo abbiamo voluto utilizzare i due suffissi "proto" e "para" per riferirci alle forme rappresentative indigene. E tuttavia, fatte salve queste fondamentali differenze, si vuole mettere in rilievo come esistesse presso i nahua una cultura della

performance, dell'atto rappresentativo che permise l'attecchire del teatro di evangelizzazione (altrove non prese piede a causa della mancanza di simili forme espressive nei popoli da addottrinare) e come questa fosse arrivata a possedere un complesso di codici espressivi e un repertorio performativo estremamente elaborati, che si avvalevano di personale specializzato.

Questa affermazione è corroborata dalle tante testimonianze dei primi cronisti – specialmente Sahagún e Durán – che registrano nelle loro opere l'esistenza di messe in scena interpretate da attori addestrati, in luoghi accuratamente predisposti per l'occasione. In particolare Durán nella sua *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de tierra firme* ([1867] 1967), parla di quelle che lui definisce scuole di canto e danza e che in lingua indigena si chiamavano *cuicacalli*, letteralmente “casa di canto”:

En todas las ciudades, junto con los templos, había unas casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a bailar y cantar. Donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y bailar y tañer a mozos y mozas [...] (*Ivi*, pp. 188-189).

Da queste poche parole – che nella cronaca sono solo preludio a più doviziose descrizioni – possiamo dedurre importanti informazioni: l'esistenza di centri e infrastrutture atte all'insegnamento delle arti performative; che questi erano annessi ai templi, cosa che indica la stretta connessione del canto e della danza con la religione; l'esistenza di un personale docente e di un gruppo di apprendisti, costituito sia da maschi che da femmine.

Lo stesso cronista rileva l'estrema disciplina cui erano sottoposti i giovani allievi e come nell'esecuzione delle danze e dei canti nulla fosse lasciato all'improvvisazione, mentre ogni movimento, ogni passaggio coreografico, ogni canto era studiato nei minimi dettagli per ottenere il maggior grado di perfezione nella realizzazione pratica. Questo a sottolineare come l'attività del *performer* (per utilizzare un termine il più possibile generico e comprensivo) fosse concepita alla stregua di una vera e propria professione e come l'importanza ad essa attribuita dipendesse dal fatto di essere strettamente legata alla sfera religiosa.

Le arti performative nella tradizione preispanica

León-Portilla, sulla scorta della testimonianze dei cronisti e dei testi indigeni raccolti nei *Cantares mexicanos* individua le varie tipologie di arte performativa presenti nel Messico preispanico. Ci sembra utile seguire la classificazione proposta dallo studioso, che si articola in quattro generi:

- 1- Danze, canti e rappresentazioni che costituiscono il cerimoniale delle feste religiose in onore degli dèi preispanici;
- 2- Diverse tipologie di danza e relative coreografie;
- 3- La rappresentazione scenica dei grandi miti e leggende nahuas;
- 4- Rappresentazione di temi legati ad aspetti della vita sociale e familiare.

Danze, canti e rappresentazioni che costituivano il cerimoniale delle feste religiose in onore degli dèi pagani

Sono l'espressione più antica di arti performative. Alcuni dipinti murali a Teotihuacán e in vari altri siti archeologici delle Valli Centrali testimoniano la loro antichità, risalente almeno al VI sec. d.C.

Sarebbe tuttavia erroneo considerarle teatro *tout-court*, come ha fatto tra gli altri Maria Sten (1974), in quanto si tratta di azioni fortemente drammatizzate sì, ma pur sempre legate alla ritualità della cerimonia religiosa. Esse sono infatti fortemente simboliche e codificate, ma ancora indissolubilmente vincolate alla sfera della religiosità. Non si è ancora realizzato il "come se" che genera il distanziamento fittizio proprio della dimensione teatrale così come si è sviluppata in Occidente (dove pure il genere drammatico è nato dal rito religioso: l'etimologia di "tragedia" è relazionata al capro, *tragos*, e al suo sacrificio in onore di Dioniso).

Nelle cronache – in particolare nel libro II di Sahagún ([1830] 1988) e nel capitolo XXI dell'opera di Durán ([1867] 1967) – sono presenti numerosissime testimonianze, come ad esempio la seguente tratta da Durán che descrive la cerimonia in onore di Quetzalcoatl:

Cuarenta días antes de este día [3 de febrero] los mercaderes compraban un indio sano[...] que fuese limpio de toda mácula. A este esclavo compraban para que, vestido como el ídolo, le representase aquellos cuarenta días. [...] este hombre representaba vivo a este ídolo aquellos cuarenta días. Elcual era servido y reverenciado como tal" (Durán [1867] 1967, vol. I, cap. VI, pp.61-63).

Il giorno della festa, il giovane schiavo che impersonava Quetzalcoatl veniva sacrificato e il suo cuore era offerto alla luna. Il suo corpo veniva fatto cadere giù dai gradini della piramide. Poi gli stessi mercanti, che lo avevano comprato, ne raccoglievano il corpo, lo portavano a casa e dopo averlo cucinato, si nutrivano della sua carne in un rituale antropofagico.

Molto simile alla cerimonia di Quetzalcoatl e alla sua preparazione, era quella in onore di Tezcatlipoca. Il giovane designato a impersonare il dio veniva educato per un anno intero con ferrea disciplina e seguendo una dieta particolare; doveva anche apprendere danze e canti specifici, oltre a imparare a suonare il flauto. Poi il giorno della festa saliva i gradini della piramide e ad ogni gradino spezzava un pezzetto del suo flauto, simboleggiando l'approssimarsi della sua morte. Arrivato in cima veniva sacrificato, il suo cuore offerto al dio e il suo corpo gettato giù dai gradini della piramide.

Ciò che ci preme notare rispetto a queste due cerimonie emblematiche, ma che non sono altro che l'epitome di tutte le cerimonie in onore degli dèi indigeni (analoghi erano anche i rituali per Xipe Totec o per Toci), è la mancanza in queste forme rappresentative, che abbiamo definito "para-teatrali", dello scarto simbolico garante del carattere fittizio dell'atto performativo: colui che rappresenta la divinità è considerato *tout-court* una divinità, è venerato come tale e al momento del sacrificio egli muore veramente.

In queste cerimonie era curatissimo l'aspetto scenografico. Il caso forse più rilevante in questo senso è la festa in onore della dea della fertilità e della primavera Xochiquetzal. Secondo quanto racconta Durán (*Ivi*, vol. I, cap. XVI, p. 151-158), il luogo designato per lo svolgimento della cerimonia veniva preparato

con un gran dispiegamento di risorse: si innalzava una montagna artificiale sulla quale venivano piantati alcuni alberi veri e altri fabbricati dagli *indios* per ricreare un contesto che simulasse uno spazio naturale. I ballerini che scendevano danzando fino al *momoztli* adornato di fiori, dove troneggiava la donna che impersonava la dea, erano vestiti da uccelli e da farfalle, con sontuosi costumi coperti di piume multicolori.

Ci siamo soffermati su questa descrizione, perché l'aspetto scenografico delle cerimonie preispaniche è forse l'elemento indigeno che più proficuamente sopravvisse nel teatro di evangelizzazione. Possiamo proporre numerosi esempi tratti dalla cronaca di Motolinía, laddove il frate descrive le opere messe in scena durante i due festival di Tlaxcala, quello del 1538 e quello del 1539. In particolare nel descrivere la grandiosa scenografia dell'*Auto de la caída de nuestros primeros padres* che doveva rappresentare il paradiso terrestre, dice il francescano:

Estaba tan adornada la morada de Adán y Eva, que bien parecía paraíso de la tierra, con diversos árboles con frutas y flores, de ellas naturales y de ellas contrahechas de pluma y oro; en los árboles mucha diversidad de aves, desde búho, y otras aves de rapiña, hasta pajaritos pequeños, y sobre todo tenían muy muchos papagayos, y era tanto el hablar y gritar que tenían, que a veces estorbaban la representación; yo conté en un solo árbol catorce papagayos entre pequeños y grandes. Había también aves contrahechas de oro y pluma, que era cosa muy de mirar. Los conejos y liebres eran tantos, que todo estaba lleno de ellos, y otros muchos animalejos que yo nunca hasta allí los había visto. Estaban dos *ocelotles* atados, que son bravísimos, que ni son bien gato ni bien onza [...]. Había otros animales bien contrahechos, metidos dentro unos muchachos; éstos andaban domésticos y jugaban y burlaban con ellos Adán y Eva. Había cuatro ríos o fuentes que salían del paraíso, con sus rétulos que decían Phison, Gheon, Tigris, Euphrates; 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 muchas y muy hermosas frutas contrahechas de oro y pluma.

Estaban en el redondo del paraíso tres peñoles grandes, y una sierra grande, todo esto lleno de cuanto se puede hallar en una sierra muy fuerte y fresca montaña, y todas las particularidades que en Abril y Mayo se pueden hallar, porque en contrahacer una cosa al natural estos Indios tienen gracia singular. Pues aves no faltaban chicas ni grandes, en especial de los papagayos grandes, que son tan grandes como gallos de España; de éstos había muchos, y dos gallos y una gallina de las monteses, que cierto son las más hermosas aves que yo he visto en parte ninguna; tendría un gallo de aquellos tanta carne como dos pavos de Castilla. A estos gallos les sale del papo una guedeja de cerdas más ásperas que cerdas de caballo, y de algunos gallos viejos son más largos que un palmo; de éstas hacen hisopos y duran mucho.

Había en estos peñoles animales naturales y contrahechos. En uno de los contrahechos estaba un muchacho vestido como león, y estaba desgarrando y comiendo un venado que tenía muerto; el venado era verdadero y estaba en un risco que se hacía entre unas peñas, y fue cosa muy notada [...] (Motolinía, [1858] 1985, cap. XV, pp. 200-202).

In questa ricchissima descrizione sono ben evidenti le analogie fra la realizzazione scenografica del teatro di evangelizzazione, almeno nella sua fase di massimo fulgore, e l'apparato scenografico delle cerimonie preispaniche: montagne e boschi artificiali, corredati di una grande varietà di animali, veri e contraffatti.

Non secondario dal punto di vista della sopravvivenza indigena è l'usanza di travestirsi da animali. Se nel rituale di Xochiquetzal i danzatori si camuffavano da uccelli e farfalle, nell'*Auto de la predicación a las aves*, che inscena la storia di San Francesco, gli uccelli evangelizzati dal santo così come la bestia feroce (il lupo della tradizione, forse trasformato in giaguaro in terra messicana) erano giovani vestiti con costumi da animali, così come nella *Caída de nuestros primeros padres* appena descritta, dentro alle pelli scuoiate di fiere si nascondevano degli attori. Questo tipo di travestimento è attestato in epoca preispanica anche in altri generi performativi, come si vedrà poco più avanti (ad esempio nel *baile de los animales* descritto da Durán) ed è uno dei caratteri tipici del folklore nativo che permangono tuttora nell'attualità.

Un altro fattore da non sottovalutare e che verrà sfruttato ampiamente nel teatro di evangelizzazione, è il carattere massivo, collettivo e pubblico di queste manifestazioni. La moltitudine che corrisponde alla totalità della popolazione era al tempo stesso spettatrice, ma anche elemento attivo della rappresentazione.

Diversi generi di danza

Per avere la misura di quanto le arti performative fossero coltivate presso le civiltà mesoamericane in generale e nahuatl in particolare annoveriamo l'esistenza di spettacoli puramente ludici (anche se più acrobatici e illusionistici che non di azione drammatica). Che fossero espressioni puramente ludiche svincolate da aspetti trascendenti della vita comunitaria, ce lo testimonia un passaggio di Durán:

Así tenían estos diferencias en sus cantos y bailes pues cantaban unos muy reposado y graves los cuales bailaban y cantaban los señores y en las solemnidades grandes y de mucha autoridad cantándolo con mucha mesura y sosiego: otros había de menos gravedad y más agudos que eran bailes y cantos de placer que llamaban bailes de mancebos en los cuales cantaban algunos cantares de amores y de requiebros como hoy en día se cantan se cantan cuando regocijan (Durán [1867] 1967, vol. I, cap. XXI, pp. 191-192).

Questo genere puramente ricreativo rientra nella seconda categoria individuata da León-Portilla che include anche esibizioni acrobatiche e di prestidigitazione, ma soprattutto danze:

- *baile de viejos corcovados*:

Otro baile había de viejos que con máscaras de viejos corcovados se bailaba que no es poco gracioso y donoso (*Ivi*, pp. 193-194).

- *baile de truhanes* (servo che fingeva di capire al contrario gli ordini del padrone):

[...] y de mucha risa a su modo había un baile de truhanes, en el que introducían un bobo, que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastocándole las palabras (*Ivi*, p. 194).

È probabile che questa tradizione indigena abbia ispirato un momento di improvvisazione riportato da Motolinía a proposito della messa in scena del *Auto de la anunciación de la natividad de San Juan hecha a su padre Zacarías*. Secondo il

racconto del cronista ci fu una scenetta fuori copione che provocò mole risate, nella quale il servo del muto Zaccaria, finge di non capire gli ordini del padrone e li esegue in maniera errata: invece del calamaio richiesto dal padre del santo, gli porta qualcos'altro.

- *baile de los borrachos*:

Otras veces hacían éstos unos bailes en los cuales se embijaban de negro; otras veces de verde, de blanco, emplumándose la cabeza y los pies, llevando entre medias algunas mujeres, fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantaritos y tazas, como que iban bebiendo todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades regocijándolas con mil géneros de juegos que los de los recojimientos inventaban de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento (*Ibidem*).

- *baile de los animales*:

Bailaban vistiéndose unas veces como aguilas, otras como tigre, y leones, otras como soldados, otras como guastecos, otras como cazadores, otras como salvajes y como monos y perros y otros mil disfraces (*Ivi*, p. 193).

Sicuramente quest'usanza ha ispirato alcuni travestimenti presenti nelle opere di evangelizzazione. Poco sopra abbiamo riportato il resoconto di Motolinía della *Caída de nuestros primeros padres*, dove secondo il frate un giovane, vestendo le pelli di una fiera, si aggirava per la scena e simulava di sbranare la carcassa di un cervo vero. È molto probabile che anche la fiera della *Predicación a las aves* fosse in realtà un *indio* camuffato con la pelle di giaguaro o di un altro animale feroce; così come gli uccelli addottrinati da san Francesco dovevano essere dei giovani con costumi intessuti di piume che si muovevano fra gli alberi del bosco artificiale insieme a pappagalli e uccelli veri.

Il commissario Alonso Ponce alla fine del XVI secolo in un'epoca in cui il teatro di evangelizzazione già stava decadendo, riporta la descrizione di una danza piuttosto selvaggia che gli *indios* fecero durante la *Comedia de los reyes* a Tlaxcalmuco per ingannare l'attesa dell'arrivo dei re magi a Betlemme. Si tratta forse del caso più eclatante di fusione della tradizione coreografica indigena con la tradizione drammatica occidentale all'interno del teatro di evangelizzazione. L'usanza di vestire pelli animali per dar vita a specifiche coreografie è poi sopravvissuta fino ai giorni nostri: si pensi ad esempio al *baile del torillo* tuttora praticato durante i festeggiamenti della *Guelaguetza* a Oaxaca.

- *baile de la comezón* (carattere sessuale esplicito, uomini vestiti da donna):

También había otro baile tan agudillo y deshonesto que casi tira al baile de estas zarabandas que estos naturales usan con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías que fácilmente se verá ser baile de mugeres deshonestas y de hombres livianos llamábalecucucueycaatl que quiere decir baile cosquilloso o de comezón [...]. En el cual se introducen indios vestidos como mujeres (*Ibidem*).

- giochi acrobatici: il *palo rollizo* e il *palo volador*

In realtà, queste esibizioni non erano del tutto svincolate dalla sfera religiosa e anzi, per quanto fruibili anche solo come manifestazioni di destrezza,

avevano un significato simbolico trascendente. Tuttavia li annoveriamo in questa categoria per distaccarne l'aspetto spettacolare e l'attenta preparazione a cui erano sottoposti i giovani acrobati:

Juntaban con este baile traer un palo rollizo con los pies, con tanta destreza que ponía admiración las pruebas y vueltas que con él hacían de lo cual resultó que algunas personas entendieron traerlo por arte del demonio y si bien lo consideramos no es sino que el juego de manos que en España se usa le podemos acá llamar juego de pies porque yo soy testigo de vista que siendo yo muchacho conocí en el barrio de San Pablo escuela de este juego donde había un indio diestrísimo en aquel arte donde se enseñaban muchos indiezuelos de diversas provincias a traer aquel palo con los pies y así sé afirmar que aquel baile y gentileza era más gentileza de pies que no arte del demonio [...] (*Ivi*, p. 194).

Per quanto riguarda il gioco del *palo volador*, esso è testimoniato in una gran quantità di cronache e la sua tradizione è ancora viva nel Messico attuale. Consiste in una danza acrobatica intorno ad un palo molto alto che fa da perno a una croce orizzontale a quattro braccia alle cui quattro estremità sono legate delle funi. I danzatori, mascherati da uccelli o da scimmie, salgono in cima al palo e facendo ruotare la croce e legandosi alle corde, a turno si lanciano. Sfruttando la forza centrifuga danno l'impressione di volare e fare salti molto alti. Ecco come risultailgioconelladescrizione di Durán:

También usaban bailar alrededor de un volador alto vistiéndose como pajaros y otras veces como monas volaban de lo alto de el dejándose venir por unas cuerdas que de lo alto de este palo estan arrolladas desliándose poco a poco por un bastidor que tenía arriba quedándose algunos sentados en el bastidor y otros en la punta sentados en un mortero grande que anda a la redonda donde están las cuatro sogas asidas al bastidor el cual anda a la redonda mientras los cuatro vienen abajando haciendo allí sentados prueba de mucha osadía y sutileza sin desvanecersele la cabeza y muchas veces tocando una trompeta (*Ibidem*).

L'abilità consolidata degli indios tornerà utile all'interno del teatro di evangelizzazione permettendo scene spettacolari di battaglie (come nella *Conquista de Jerusalén* o nella *Conquista de Rodas*) dove le scaramucce e i conflitti bellici erano rappresentati con grande dinamismo e coinvolgendo un elevato numero di attori.

La rappresentazione scenica dei grandi miti e leggende nahuas

Si tratta di un genere che nasce probabilmente dalle *performances* dei cantastorie o degli aedi di corte, ovvero dalla figura del *tlaquetzqui* ("narratore", ma meglio letteralmente "colui che fa mettere in piedi le cose", cioè "colui che dà vita alle storie", e che raccontava nei palazzi nobiliari, ma anche nelle piazze dei mercati, i vecchi poemi che contenevano le leggende e i miti dell'antica tradizione).

È probabile che in epoca più recente da questo genere, puramente narrativo, si sia sviluppata una modalità drammatica della narrazione, in base alla quale i vari personaggi mitologici e leggendari erano interpretati, seppur in maniera molto elementare, da altrettanti attori. Questa supposizione è sostenuta dal fatto che tanto nei *Cantares mexicanos*, come nei testi degli *Informantes de*

Sahagún si trovano numerosi inni e poemi nei quali vari personaggi dialogano fra loro. Una lettura attenta di tali testi lascia intuire che questi erano concepiti per essere messi in scena con danze, costumi tipici, inni cantati e dialoghi tramite i quali si facevano rivivere i miti e leggende della tradizione nahua.

Si tratta forse del genere performativo che più avrebbe potuto sfociare in una forma di teatro occidentalmente inteso, perché seppur legato alla religione, mostra già un importante allontanamento dall'aspetto puramente rituale e liturgico, in direzione della messa in scena drammatica di una vicenda data.

Infine è attestato un ultimo genere drammatico, questa volta assolutamente laico:

Rappresentazione di temi legati ad aspetti della vita sociale e familiare

In realtà, questo tipo di rappresentazione pure legato a poemi scritti è una approssimazione ulteriore verso il teatro come lo si concepisce in Occidente, tanto più che non presenta nessun vincolo con la religiosità, essendo totalmente profano.

A parlare di questo genere in maniera piuttosto esaustiva è stato Angel María Garibay il quale nella sua *Historia de la literatura nahuatl* (1953, vol. I, pp. 373 e segg.) descrive piccoli quadretti realistici, dove la cifra stilistica è la mimesi della realtà, con personaggi popolari, scene triviali o che semplicemente rappresentano situazioni tipiche della vita quotidiana, con dialoghi brevi che riproducono la realtà. Sostanzialmente si tratta di scenette rapide, fugaci, molto simili agli *entremeses*, alle *loas* o ai *cuadros bufos* del teatro popolare della tradizione spagnola. L'autore cita alcuni esempi tratti dal manoscritto dei *Cantares mexicanos*.

Questo *excursus* dei genere performativi aztechi ci permette di affermare l'esistenza di generi latamente drammatici in seno alla cultura nahuatl già in epoca preispanica, nonché di notare come la civiltà indigena messicana coltivasse con dedizione varie modalità di arti performative.

D'altra parte, se il teatro di evangelizzazione ha potuto attecchire in Messico è proprio grazie alle basi proto-drammatiche e para-drammatiche che le civiltà mesoamericane possedevano.

Dall'areito alla pantomima:

Sono incline ad affermare che il teatro di evangelizzazione nasce da una forma deliberata e cosciente di meticcio indotto. Per questo in esso si riversò una grande quantità di elementi propri dei generi performativi indigeni preispanici che i frati seppero rifondere sapientemente nel loro teatro.

La grande intuizione che ebbero i francescani giunti nella Nuova Spagna fu, infatti, quella di sfruttare un solco già esistente nella tradizione autoctona, per meglio veicolare i contenuti della propria religione. Per quanto possa sembrare paradossale, fin dagli esordi il teatro di evangelizzazione si fece forte della tradizione performativa pagana e del seguito di pubblico che essa aveva, per trasmettere il nuovo messaggio evangelico. I frati adottarono infatti i balli pagani, come l'*areito* o *mitote*, per insegnare agli indigeni i canti liturgici cristiani. Il primo ad avere la lungimirante idea fu Pedro de Gante, il quale aveva notato che la maniera in cui i nativi adoravano i loro dèi era per mezzo del canto e del ballo. In una lettera a Filippo II scriveva:

Compuse metros muy solemnes sobre la ley de Dios y de la Fe, y cómo Dios se hizo hombre para salvar el linaje humano, y cómo nació de la Virgen María, quedando ella pura y sin mácula [...] y también diles libreas para pintar en sus mantas, para bailar con ellas, porque así se usaba entre ellos conforme a los bailes y a los cantares que ellos cantaban (García Icazbalceta, 1886, vol. II, p. 224).

Gante infatti, operando una traslazione di contenuti, mantenne l'assetto formale delle coreografie degli *areitos* messicani e sostituì i canti pagani con gli inni cattolici, tradotti in lingua nahuatl. In questa maniera, tanto gli indigeni che eseguivano le danze, quanto quelli che vi assistevano, andavano assumendo i contenuti dei canti liturgici con molte meno resistenze rispetto a un addottrinamento puramente dialogico, e anzi dimostrando una partecipazione festiva e giocosa. Inoltre, le forme di diffidenza che poteva suscitare la dottrina impartita per mezzo del catechismo, venivano aggirate anche in virtù del sincretismo creato dai frati. Gli indigeni non si sentivano estranei alle danze che continuavano ad essere le stesse della loro tradizione preispanica e i canti, in lingua nahuatl risultavano a loro più vicini, per quanto contenessero un messaggio per loro in gran parte ancora da decifrare.

Fu questo il primo passo di un meticcio volontario che poco a poco avrebbe dato forma al genere molto più articolato e complesso del teatro di evangelizzazione francescano.

Ma a questo stadio tale sintesi meticcio di danza e canto, per quanto rappresentasse un nuovo metodo di evangelizzazione, che faceva leva sul canale emotivo e ludico, e non più solo su quello razionale e intellettuale, per infondere i contenuti religiosi cristiani, era tuttavia ancora insufficiente per trasmettere i segreti, i misteri metafisici e dottrinali del credo cattolico.

Come poteva venir spiegato per mezzo di una danza cantata il mistero della Santissima Trinità o quello del libero arbitrio?

Fu così che sempre alla ricerca di nuove modalità comunicative, i frati mossero un ulteriore passo verso la forma drammatica, elaborando una modalità catechistica che presentava numerosi punti di contatto con la pantomima: genere ibrido fra il mimo e la parola, che rappresentò il passaggio intermedio fra la danza cantata e il teatro utilizzato come mezzo di addottrinamento. Si trattava di brevi scenette con dialoghi molto semplici e accompagnate da una mimica gestuale piuttosto ricca. Questi piccoli "atti unici" venivano rappresentati in chiesa, o nelle *capillas abiertas*, come completamento dei sermoni domenicali, con la funzione di rendere più chiari e vivi i contenuti dottrinali delle prediche.

La prima opera teatrale: in nexcuitilli, in tlamahuizolli

Solo al 1531 o al 1533 (a seconda di quale fonte si decida di seguire: Sahagún¹ e Chimalpaín²) risale la prima messa in scena di un'opera teatrale di

¹ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 2 voll. Madrid, Alianza, 1988, (1ª ed. México 1830), cap. VIII, par. 8: "Don Juan Cuahuicomoc fue el cuarto que reinó en Tlatelolco. Gobernó siete años. Y cuando reinaba don Pablo Xochiquen en Tenochtitlan se hizo en Tlatelolco una cosa maravillosa, una representación teatral ejemplar de cómo habría de terminar al mundo". I termini sottolineati corrispondono al dilogismo nahuatl "in nexcuitilli, in tlamahuizolli", ovvero "qualcosa di meraviglioso, un esempio" che sintetizza il principio del teatro di evangelizzazione: addottrinare per mezzo dell'esempio e dello stupore. Da notare inoltre che il manoscritto riporta un titolo ibrido nahuatl-spagnolo: "Nexcuitillimachiotl

evangelizzazione. Si tratta de *El ejemplo llamado juicio final*, opera anonima (da non confondersi con *Auto del juicio final* del 1535 attribuito a Andrés de Olmos) e rappresentata a Tlatelolco. In essa si utilizzarono tutti gli espedienti drammatici propri del teatro medievale europeo: scenario multiplo tridimensionale, costituito da tre piani sovrapposti e rappresentanti inferno, terra e paradiso, *tramoya* (sistema di carrucole che permetteva il passaggio dei personaggi da un piano all'altro dello scenario, come per esempio la discesa degli angeli), effetti sonori di vario genere e polvere da sparo per simulare le fiamme dell'inferno.

Per comprendere quale finalità sorreggesse la messa in scena di quest'opera e le scelte drammaturgiche che ne derivano, va ricordato che l'intento non era quello di fornire informazioni cosmologiche relative alla struttura dell'aldilà cristiano, e che solo di riflesso si toccano i temi del trinomio peccato-colpa-castigo e del libero arbitrio. L'obiettivo urgente dei francescani che inscenarono *El ejemplo llamado juicio final* fu la lotta alla poligamia, costume radicatissimo e largamente diffuso presso le popolazioni indigene. Questo scopo pratico prevale sugli elementi teoretici e dottrinari imponendo una data struttura all'auto, che è appunto quella di un esempio il cui fine didattico è la censura del concubinato, visto come adulterio. Capro espiatorio per tutta la civiltà indigena dell'usanza da sradicare è una donna fedifraga, Lucia, la quale viene sommariamente processata da Dio e condannata al fuoco eterno. La scelta di una donna come protagonista negativa dell'opera (quando la poligamia era un fenomeno essenzialmente maschile) risiede nel fatto che nella cultura cristiana è la donna (riflesso umano della Vergine) a dover farsi carico della castità e della morigeratezza di costumi per tutta la società.

Molto interessante è notare alcuni elementi anfibologici presenti nell'opera e suscettibili di dimostrare quale utilizzo facessero i frati di certi simboli indigeni coscientemente recuperati all'interno del loro teatro. Al momento di essere gettata nelle fiamme dell'inferno Lucia, secondo le didascalie presenti nel manoscritto, indossa "aretes que son mariposas de fuego" e un serpente come collare.

Ora per la mitologia mexica la farfalla (presente ad esempio nei bassorilievi e negli affreschi di Teotihuacán) è un simbolo del fuoco. Si credeva poi che i guerrieri valorosi morti in battaglia tornassero sulla terra, dopo quattro anni dalla morte, in forma di farfalla o di colibrì. Sussisteva dunque nella tradizione indigena un'associazione metaforica fra la farfalla, la fiamma e il coraggio guerriero. Inoltre il dio del fuoco Huehuetēotl aveva nel suo pettorale una farfalla di ossidiana. L'ossidiana è anche la pietra focaia, oltre ad essere la pietra con la quale si fabbricavano i coltelli con cui si compievano i sacrifici umani. In sintesi, la farfalla nella concezione nahua è simbolo del fuoco ctonio associato alla nozione di sacrificio (tanto il proprio, come chi sacrifica la propria vita in guerra, come quello delle vittime sacrificali).

motenehua juicio final" ("El cuadro ejemplar que se llama juicio final"). La lingua nahuatl distingue tre termini per definire "esempio": 1) "nexcuitilli" è l'esempio che si prende da altri; 2) "temachiyotiliztli" è l'esempio che si dà ad altri; 3) "nexcuitillimachiotl" è il modello di perfezione dal quale si attinge l'esempio da emulare.

² Francisco de San Antón Muñon Chimalpaín Cuauhtlehuāniztzin, *Relaciones originales del Chalco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965: "Año 2-casa [1533] también entonces se celebró allá en Santiago de Tlatilulco una representación ("ejemplo") sobre la destrucción del mundo, de la que gran maravilla y asombro tuvieron los mexicanos" [il corsivo è mio].

Per la cultura occidentale e cristiana, invece, la farfalla è simbolo di leggerezza morale, frivolezza, vanità e incostanza. Per di più la farfalla che si brucia per essere andata troppo vicino al fuoco è un'immagine dell'*hybris* empia e che si associa alla perdizione dell'anima.

Di conseguenza, l'operazione attuata dai frati, più o meno consapevolmente, è quella di demonizzare, addirittura stigmatizzare in maniera icastica, un simbolo già esistente nella cultura nativa, tramite una sovrapposizione di significati simbolici. E tuttavia si può supporre che questo stesso procedimento di demonizzazione sia stato paradossalmente il veicolo della sopravvivenza del simbolo stesso che si voleva annientare.

Il meccanismo è forse più evidente nel caso del serpente, elemento della simbologia indigena che riceve un trattamento del tutto analogo a quello della farfalla. Nella cultura indigena il serpente è una delle manifestazioni di Quetzalcoatl, la divinità prometeica associata al vento e al pianeta Venere. Mentre nella cultura cristiana è legato alla tentazione e al demonio. L'operazione dei frati è stata quella di sovrapporre al valore potente e positivo che il serpente aveva nella cultura nativa, quello negativo proprio della religione cattolica. Ma il serpente o dragone qui stigmatizzato, continuò ad essere ripreso in rappresentazioni posteriori che sotto l'apparenza cristiana mostrano un fortissimo carattere indigeno: il valore indigeno del simbolo è sopravvissuto attraverso quello cristiano, che alla lunga non è riuscito a scalfirne il valore originario.

A questo punto comincia ad essere più chiara la ragione per cui i frati adottarono il mezzo teatrale per evangelizzare. Senza dubbio permetteva vantaggi non indifferenti quali la possibilità di superare il mero livello linguistico, che ancora presentava notevoli difficoltà (si consideri infatti che molti indigeni rifiutavano di seguire i sermoni) e ottenere migliori risultati comunicativi attraverso l'esempio in forma di azione scenica. Il genere drammatico poi grazie al principio di immedesimazione rendeva più immediata l'assunzione dei principi religiosi da parte degli indigeni. Un caso emblematico in questo senso fu la messa in scena de *La conquista de Jerusalén* che analizzeremo fra poco, dove gli attori indigeni in un gioco di metateatralità diventarono soldati di Cristo, sulla scena e nella realtà. Va specificato che gli attori erano tutti indigeni, come ricorda Las Casas in un passaggio dove descrive l'*Auto de la ascunción de Nuestra Señora*³ e che nessuno spagnolo cristiano prendeva parte alle rappresentazioni.

Dalla forma più arcaica dell'*ejemplo* il teatro evangelizzatore diventò sempre più sofisticato fino a raggiungere l'apice del fulgore durante i due festival di Tlaxcala.

³ Bartolomé deLas Casas, *Apologética historia sumaria quanto a las cualidades, dispusición, descripción, cielo y suelo destas tierras, y condiciones naturales...*, 2 voll., México, UNAM, 1967 (1ª ed. Madrid 1909), I. III, cap. LXIII, p. 333: "Fueron los Apostoles o los que representaban, indios como en todos los actos que arriba se han recitado (y esto se ha siempre de suponer, que ningún espanol entiende ni se mezcla en los actos que hacen ellos) y el que representaba a Nuestra Senora indio, y todos los que en ello entendían indios".

I festival di Tlaxcala del 1538 e del 1539

La ragione, per cui questi due importantissimi eventi teatrali ebbero luogo proprio a Tlaxcala, è che la città era abitata da *indios* che prestarono il proprio servizio a Cortés, e che già nel XVI secolo era una provincia piuttosto avanzata, nella quale le istituzioni coloniali e le missioni si erano radicate più velocemente. Nel 1538 per la celebrazione di Corpus Christi (che quell'anno cadeva il 16 giugno) si misero in scena alcune pantomime e danze e, solo una settimana dopo, il lunedì 24 giugno, giorno di San Juan, i frati decisero di far rappresentare in tempi brevissimi quattro opere, tutte legate alla figura di San Giovanni Battista:

- *Anunciación de la Natividad de San Juan a su padre Zacarias;*
- *Auto de la anunciación de Nuestra Señora;*
- *La visitación de Nuestra Señora a su prima Isabel;*
- *Natividad de San Juan.*

Non conosciamo le ragioni che spinsero i francescani ad agire con tanta rapidità: Motolinía ([1858] 1985, cap. XV, pp. 195-196) parla di quattro opere tradotte dal verso castigliano alla prosa nahuatl nell'arco di una sola giornata, per permettere che nei restanti giorni fossero apprese dagli attori. Arróniz (1979, p. 46) ipotizza che fosse per celebrare l'arrivo della *Real Cédula* firmata da Carlo V il 16 aprile del 1538 e con la quale l'imperatore autorizzava la costruzione della futura cattedrale di Tlaxcala.

La notizia della traduzione offertaci dal cronista ci permette di affermare che le quattro opere messe in scena si basavano su originali spagnoli, con tutta probabilità già rappresentati anteriormente in Spagna. Si tratta di un tipo di teatro che mostra tutte le caratteristiche del teatro tradizionale, allontanandosi dalle suggestioni meticce della danza cantata e dal più didascalico e dottrinario genere dell'*ejemplo*. Qui non si rappresentano più situazioni esemplari o emblematiche atte a educare e moralizzare gli indigeni, ma racconti ed episodi tratti dalla Bibbia. Il che fa presupporre un nuovo ordine di priorità dentro il quadro del processo di evangelizzazione.

Tuttavia, per quanto le opere rappresentate nel festival del 1538 mostrassero un carattere più prossimo alla tradizione teatrale religiosa europea, a guardar bene, gli elementi meticci non mancano. La misura di questo fenomeno di "sincretismo estetico e artistico" si rintraccia nelle parole di Motolinía, laddove il cronista rende conto delle proporzioni grandiose dell'evento e descrive l'itinerario della processione, nonché la disposizione degli scenari:

Una cosa muy de ver: tenían en cuatro esquinas o vueltas que se hacían en el camino, en cada una su montaña, y de cada una salía su peñon bien alto; y desde abajo estaba hecho como prado con flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco; y la montaña y el peñon tan al natural como si allí hubiera nacido. Era cosa muy de ver porque había muchos árboles, unos espesos y a la otra como palo; y en los árboles muchas aves chicas y grandes; habíaalcones, cuervos, lechuzas; y en los mismos montes mucha caza de venados, y liebres y conejos, y adives, y muy muchas culebras; estas atadas y sacados los colmillos o dientes, porque las más de ellas eran de género de víboras, tan largas como una braza, y tan gruesas como el brazo de un hombre por la muñeca [...] Y porque no faltase nada para contrahacer a todo lo natural, estaban en la montaña unos cazadores

bien encubiertos, con sus arcos y flechas [...] (Motolinía [1858] 1985, trattato III, cap. XV, p. 194).

Tutta questa sontuosa messa in scena, che comportò la costruzione di quattro montagne artificiali, che costituivano uno scenario multiplo, e la formazione di boschi anch'essi artificiali corredati di animali veri e finti, corrisponde pienamente, come si è già visto sopra, al gusto indigeno dispiegato durante le cerimonie preispaniche. Sarebbe inoltre interessante poter appurare la disposizione nel territorio dei quattro monticelli. Il cronista tace questo dettaglio, ma non sarebbe peregrino supporre che la loro ubicazione fosse relazionata con i punti cardinali che, come è noto, avevano un valore fondamentale nella cosmologia indigena. E così pure la disposizione degli elementi nella scena con tutta probabilità doveva rispondere a codici simbolici propri della cultura nahua. Ma purtroppo siamo in possesso di troppi pochi indizi per approfondire il tema. Resta infine da valutare di che entità fosse la partecipazione dei nativi alla realizzazione delle opere del teatro di evangelizzazione.

Stando al padre Las Casas (cfr. nota 3), le opere erano interpretate esclusivamente da attori indigeni, ma bisogna ritenere che anche la traduzione in lingua nahuatl fosse affidata ai nativi, magari a nativi bilingue formati nei collegi retti dall'Ordine. Da qui a supporre che agli *indios* istruiti fosse delegata anche in parte la ricreazione letteraria dei testi originali spagnoli il passo è breve. Dunque bisogna supporre che la creazione dei testi del teatro di evangelizzazione abbia preso le mosse fin dalle origini da una collaborazione meticcias, e che, man a mano che il dialogo fra le due culture avanzava, l'iniziativa indigena abbia avuto sempre maggior peso.

Nel 1539, per esempio, solo un anno dopo il successo del primo festival tlaxcalteco, è possibile riconoscere nelle opere rappresentate un carattere meticcio più forte. La rassegna ebbe una valenza politica molto più pronunciata di quella dell'anno precedente: da un lato la scelta dei temi legati al fondatore dell'Ordine francescano aveva la funzione di celebrare la bontà dell'operato evangelizzatore dell'Ordine stesso, messa in dubbio dalle autorità ecclesiastiche, dall'altro il battesimo di massa, effettuato durante la rappresentazione de *La conquista de Jerusalén*, era un atto deliberato di protesta contro chi si opponeva a tale pratica multitudinaria. È durante questo festival che le potenzialità del teatro di evangelizzazione raggiungono l'apice della loro grandezza, punto culminante in seguito al quale avverrà la sua progressiva decadenza. Ma in questa fase le risorse scenografiche e l'apparato preparatorio arrivano al loro massimo fulgore. Le cinque opere rappresentate nel 1539 furono:

- *Auto de la caída de nuestros primeros padres;*
- *La conquista de Jerusalén;*
- *La tentación del Señor;*
- *La predicación de San Francisco a la aves;*
- *El sacrificio de Abraham.*

Anche in quest'occasione, come era avvenuto l'anno precedente, si edificarono montagne artificiali (una per ogni opera da rappresentare, fatta eccezione per la *Conquista* che ebbe luogo nella piazza principale di Tlaxcala) attraverso le quali si sarebbe snodata la processione degli spettatori, fedeli ed evangelizzandi. La prima rappresentava il paradiso terrestre e in essa si mise in

scena la *Caída de nuestros primeros padres*, della quale non possediamo alcun manoscritto, ma solo la testimonianza narrata da Motolinía (*Ivi*, pp. 200-202). La seconda montagna faceva da scenario a *La tentación del Señor* e la terza a *La predicación a las aves*. Queste due opere in qualche modo speculari offrono un movimento scenico opposto: nella prima gli attori partivano dal basso e risalivano la montagna lungo la quale hanno luogo le varie tappe corrispondenti ad altrettante tentazioni affrontate da Cristo; nella seconda San Francesco scende la montagna incontrando prima gli uccelli, poi una fiera, un *indio* ubriaco e infine un gruppo di *hechizeras*. La quarta montagna corrisponde al monte scalato da Abramo e da Isacco e dove avrebbe dovuto avere luogo il sacrificio del giovane. In queste opere sono molti gli adattamenti all'ambiente messicano:

- Le offerte che Lucifero fa al Signore per indurlo in tentazione sono:

Todas las particularidades y riquezas que había en la provincia de la Nueva España, y de aquí saltó a Castilla, adonde dijo, que además de muchas naos y gruesas armadas que traía por la mar con muchas riquezas, y muy gruesos mercaderes de paños, y sedas, y brocados, había otras muchas particularidades que tenía, y entre otras dijo, que tenía muchos vinos y muy buenos [...]Jerusalem, Roma, África, y Europa, y Asia, y que todo se lo daría [...] (*Ivi*, pp. 213-214).

- Il travestimento di Lucifero con il saio da frate dal quale però spuntano corna e artigli segue la tradizione iconografica europea, ma chissà a quali esiti di realizzazione pratica deve aver dato luogo in Messico, dove questi elementi ferini erano spesso attribuiti di divinità indigene.

- Ne *La predicación a las aves* al posto del tradizionale lupo troviamo un giaguaro;

- Inserzione di personaggi tipicamente messicani (*indio beodo* e *hechizeras*) ai quali per altro è negata la redenzione: vengono trascinati all'inferno da dei diavoli chiamati da San Francesco;

- Ne *El sacrificio de Abraham* Agar e Ismael, infedeli, sono connotati come indigeni e il loro paganesimo ha punti di contatto con quello dei nativi. La preghiera rivolta al sole da parte di Ismael, nel momento in cui viene cacciato, è chiaramente l'eco di qualche preghiera preispanica. Sono inoltre presenti il tema della poligamia: Agar è velatamente presentata come la concubina di Abramo e anche per questo viene scacciata; e il tema del sacrificio umano, sostituito da quello di un capretto. Tuttavia il testo tratta il fatto con molta discrezione, per non giustificare la pratica sacrificale agli occhi degli *indios*, tanto che persino il sacrificio sostitutivo è appena accennato.

Questi adattamenti sono frutto di mediazione fra le due culture, ma anche gli elementi schiettamente indigeni sono numerosi. Ancora una volta ritroviamo nella scenografia tutta la abilità degli *indios* nell'erigere montagne e boschi artificiali, le decorazioni floreali pure rispecchiano il gusto indigeno così come alcuni costumi (sicuramente quello di Agar e di Ismael, del *beodo* e delle *hechizeras*, e probabilmente anche di altri personaggi). Inoltre anche in questa occasione sarebbe estremamente interessante scoprire come erano orientate geograficamente le colline erette per gli spettacoli. Forse la loro collocazione aveva un qualche significato da collegare all'opera che vi si rappresentava e forse

poteva essere in grado di rivelare qualcosa di attinente alla ricezione indigena dei testi rappresentati o ancora poteva riflettere qualche credenza prettamente indigena, ignota ai frati. Purtroppo però non disponiamo di elementi sufficienti per affermare nulla di certo in merito.

Di sicuro l'opera dove si realizza più pienamente il teatro di evangelizzazione è la *Conquista de Jerusalén*. In essa si esprime al massimo il desiderio di creare una rappresentazione collettiva di gigantesche proporzioni, nella quale fosse abolito in gran parte la separazione fra attori e pubblico: gli attori sono infatti i destinatari ultimi del messaggio ecumenico dell'opera. Inoltre questo spettacolo dimostra a pieno la volontà dei frati di diffondere la fede cristiana per mezzo di canali altri rispetto all'indottrinamento, canali che coinvolgessero la sfera emotiva e che si presentassero sotto forma di opere sbalorditive, stupefacenti e taumaturgiche.

La *Conquista* è un concentrato dei sogni millenaristi dei francescani che speravano nell'avvento di un unico regno universale all'insegna della cristianità. Per questo la vicenda è collocata in un presente irreali, nella quale si proietta come se fosse un fatto storico effettivo la conquista de Gerusalemme da parte dell'imperatore Carlo V, a capo di un esercito estremamente eterogeneo, composto dai battaglioni di tutti gli stati europei e di tutte le nazioni americane recentemente assoggettate al sovrano. Dunque in essa agiscono insieme personaggi storici realmente esistenti nella contemporaneità (Carlo V, il papa, il Re di Francia e quello d'Ungheria, Don Antonio Pimentel e il Virrey Don Antonio de Mendoza nella finzione a capo rispettivamente dell'esercito spagnolo e di tutti quelli europei, e degli eserciti americani, lo stesso Cortés, sorprendentemente nel ruolo di antagonista come capitano dei mori), ma calati in un presente colmo di anacronismi e di elementi propri di un realismo fittizio.

L'esercito degli americani era formato da *indios* che indossavano gli abbigliamenti guerrieri tipici di ogni nazione e tribù. Anche gli infedeli erano indigeni e nel momento in cui Gerusalemme cade sotto il ferro cristiano, punto conclusivo dell'opera, gli attori vengono battezzati realmente in scena, da un sacerdote che ha prontamente sostituito l'attore che interpretava il papa. Con questo geniale atto di metateatralità la barriera fra realtà e finzione viene superata: in quell'occasione, nel giro di un'ora o poco più si battezzarono per aspersione circa cinquecento *indios*. Al momento del battesimo, essi si trasformano in soldati di Cristo, come era capitato agli attori che interpretavano i guerrieri alle dipendenze dell'imperatore cristiano. In effetti, si può dire che in un certo senso, il teatro di evangelizzazione al suo apice ha fatto proprio lo spirito e le modalità rappresentative dei rituali preispanici, abolendo in gran parte il margine fittizio che come avevamo indicato sopra è una delle condizioni imprescindibili del teatro occidentalmente inteso. In questo caso è il prodotto occidentale ad essere contaminato dal sostrato culturale autoctono, che restituisce al teatro di origine spagnola e cristiana una dimensione rituale.

Decadenza del teatro di evangelizzazione

Quasi immediatamente dopo il fastoso apogeo tlaxcalteca, arrivò in tempi rapidissimi la decadenza del teatro francescano, a causa dell'opposizione, più o meno pretestuosa, delle autorità ecclesiastiche che lo censurarono come metodo di evangelizzazione: verso la fine della quinta decade del XVI secolo si può già considerare in gran parte estinto, almeno nelle grandi città. Sopravvisse in certa

misura nelle province più lontane dai centri del potere, dove perse però ormai del tutto il suo carattere massivo.

Evidentemente si trattava, piuttosto, di un'azione mirata a destabilizzare il potere sempre maggiore dell'Ordine francescano, tanto in relazione ai nativi, coi quali i frati andavano sempre più stabilendo un legame di reciproca fiducia, quanto nei confronti delle autorità coloniali. Va ricordato, infatti, che all'interno dell'Ordine esistevano correnti teocratiche che auspicavano l'indipendenza dalla madrepatria dei territori novoispani per instaurarvi un regime retto dal clero locale e dalla stessa aristocrazia indigena convertita al cristianesimo.

Le tappe della decadenza furono rapide e tutte scandite da leggi che si opponevano ai metodi sommari di evangelizzazione praticati dai francescani, primo fra tutti il battesimo per aspersione, che, come abbiamo visto, era intimamente legato al teatro instaurato dai frati.

Il primo documento ufficiale che proibiva tale pratica battesimale risale ancora al 1538 (anno del primo festival tlaxcalteco) ed è la bolla, emanata da Paolo III, *Altitudo divini consilii*, nella quale non si condanna retroattivamente l'operato condotto fino a quel momento dai francescani, ma si intima loro di non continuare a procedere a conversioni rapide attuate con rito abbreviato. Nel 1549 l'arcivescovo Zumárraga, che pure era francescano, proibisce la rappresentazione di *areitos* nelle chiese, censurandone proprio il carattere meticcio che mescolava sacro e profano e che rischiava dunque di incorrere nel peccato di blasfemia. Ancor più, l'arcivescovo riteneva gli *areitos* dissacranti perché applicavano canti liturgici cristiani a danza indigene "lascive e svergognate", con l'aggravante di confondere i neofiti nell'apprendimento della giusta dottrina. Nel 1555 è Montúfar, successore di Zumárraga, uscito dalle fila domenicane fortemente in opposizione ai francescani, a proibire ogni genere di rappresentazione teatrali nelle chiese e negli spazi consacrati. Il teatro di evangelizzazione seguì allora un percorso a ritroso che dalla magnificenza delle rappresentazioni tlaxcalteche, dove erano dispiegati tutti gli espedienti e le risorse teatrali allora noti, tornava alla semplicità degli *ejemplos* e delle pantomime. Le rappresentazioni si limitarono a piccoli dialoghi drammatici, privi di scenografia e di costumi, che avevano la funzione di rendere più espliciti e di compendiare i sermoni domenicali.

Non si trattava però solo della decadenza di un genere letterario, bensì era l'affondare di tutta quella società indoispana che si era andata forgiando sotto la guida dei francescani e che non ebbe più modo di maturare, e che finì per prendere nuove direzioni, più in linea con l'ortodossia voluta dalle autorità ecclesiastiche e coloniali.

Conclusioni

Vale la pena domandarsi se il teatro religioso in lingua nahuatl scomparve del tutto o se, invece, non si trasformò in folklore, grazie all'attività degli indigeni. In tal caso ciò che attualmente viene rappresentato nei paesi e nei villaggi, sarebbero i resti di quel teatro missionario.

Non lo si può affermare con certezza. Di sicuro non fu un fenomeno massivo, perché l'attuale teatro popolare in lingua nahuatl non presenta elementi di quel teatro, né si continuano a rappresentare *La caída de nuestros primeros padres* o *El juicio final*. Tuttavia, altre opere si come nel caso del ciclo della Passione di

Cristo, di alcune *pastorelas* e dei cicli di Santiago, dei mori e cristiani e di Pilato, molti di questi, per altro, ancora in lingua nahuatl.

Infatti, se nelle grandi città il fenomeno dell'“evangelizzazione drammatizzata” subì un'enorme contrazione fino a tornare agli esordi della pantomima e dei *nexcuitilli*, nella provincia, dove il controllo delle autorità civili ed ecclesiastiche era più blando, ebbe modo di sopravvivere più a lungo. Fu proprio in virtù di questo minor controllo, che gli aspetti indigeni, celati sotto la patina cattolica durante il fulgore francescano, poterono emergere con più veemenza, tanto che a volte si ha l'impressione che l'elemento cristiano restasse solo un pretesto estetico e circostanziale per consentire il perpetuarsi della tradizione indigena.

A supporto di questa ipotesi possediamo la testimonianza di Alonso Ponce, commissario generale dell'Ordine francescano, incaricato di compiere un censimento per tutto il territorio messicano nell'ultimo quarto del XVI secolo. Nel suo *Tratado curioso y docto* (de Ciudad Real, [1872] 1976) il funzionario, che andava di villaggio in villaggio, registrò numerosi esempi di *performance* praticate dagli abitanti *indios* e meticci. Ne riportiamo tre che ci sembrano particolarmente emblematiche.

La prima riguarda la rappresentazione di una *Comedia de los reyes* (*Ivi*, pp. 140-142) che ebbe luogo a Tlaxcalmulco, vicino a Guadalajara, nel 1587. Qui, durante tutto il tempo dell'attesa dell'arrivo dei magi (in viaggio per monticelli artificiali, inseguendo una stella cometa mossa per mezzo di un sistema di carrucole), si alternò una serie di danze indigene (danze guerriere preispaniche, cui fece seguito la danza del *torillo*, descritta anche da Durán) di pantomime e di canti in verso messicano. Non è ancora una commistione vera e propria, ma solo una giustapposizione di generi. Tuttavia questa manifestazione dà la misura di quanto gli indigeni avessero assimilato il teatro francescano fino a farne un momento di festeggiamento proprio alla stregua delle loro danze tradizionali.

A Zapotlán (Michoacán), il commissario arriva in un villaggio dove assiste alla rappresentazione di una sorta di *tableau vivant*: san Michele che uccide Lucifero sotto forma di dragone (interpretato da un indio con una pelle di caimano) (*Ivi*, p. 148). Il dragone è assimilabile al caimano o *lagarto*, *cipactli*, primo mese del calendario azteca (21 marzo - 7 aprile).

Percorsa un altro tratto di strada, il commissario arriva a Tzaqualco, dove ebbe modo di assistere al seguente spettacolo:

Había muchos arcos y ramadas, y en dos dellas dos zaharones en cada una tañendo sendas guitarras, bailando y haciendo meneos y visagesestraños[...]. En la última ramada estaba en lo alto un niño, de cinco o seis años, desnudo en cuero, pintado como se pinta la muerte, y con una mascara también de muerte, danzaba al son de otra guitarra (*Ivi*, pp. 152-153).

In quest'ultima *performance* non c'è più traccia di elementi europei e resta solo la pura tradizione indigena.

Ancora nella seconda metà del XVII secolo abbiamo tracce della permanenza dell'usanza di rappresentare e comporre testi drammatici religiosi interpolandoli con elementi propri della tradizione indigena. Fra' Fransisco de Burgoa, missionario nella regione zapoteca e in quella mixteca, afferma:

Por la malicia de los tiempos y codicia de algunos indios cantores, viendo la aceptación que en todas partes tenían aquellas estampas con alma de aquel modo de enseñar han valídose de rehundirlas y envejecerlas y componer otras traduciendo de libros en romance los ejemplos; y con su mala inteligencia mesclado errores y desatinos, que me han obligado a atajarlos y quitarles los papeles y quemarlos y decirles el verdadero sentido de nuestra fe, porque el demonio se vale de estas trazas y habilidades para ocultar aquella refulgente Luz que tanto lo encandiló (Burgoa, 1989, p. 418)⁴.

Dunque, il teatro di evangelizzazione creato dai francescani, continuò a vivere, anche dopo la sua scomparsa ufficiale, grazie all'iniziativa indigena. Subì, tuttavia, radicali trasformazioni a livello di contenuto: i nativi andavano operando paralleli e assimilazioni sincretiche fra la propria cultura e quella cristiana, dando ai resti del teatro di evangelizzazione un carattere sempre più meticcio.

Bibliografia

- BURGOA, Francisco de. *Geográfica descripción de la parte septentrional del Polo Ártico de la América y nueva Iglesia de las Indias Occidentales*, México, Porrúa, 1989, (1ª ed. México 1674).
- CHIMALPAÍN, Francisco de San Antón. *Relaciones originales del Chalco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, (1ª ed.).
- CIUDAD REAL, Antonio de. *Tratado curioso y docto Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España: relación breve y verdadera de algunas cosas de las muchas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo comisario general de aquellas partes*, México, UNAM, 1976, (1ª ed. Madrid 1872).
- DURÁN, Diego. *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de tierra firme*, a cura di Angel Ma. GARIBAY K., México, Editorial Porrúa, 1967, (1ª ed. México 1867).
- LAS CASAS, Bartolomé de. *Apologética historia sumaria, quanto a las qualidades, dispusición, descripción, cielo y suelo destas tierras, y condiciones naturales...*, 2 voll., México, UNAM, 1967, (1ª ed. Madrid 1909).
- MENDIETA, Gerónimo de. *Historia eclesiástica*, México, Porrúa 1971, (1ª ed. México 1870);
- MOTOLINÍA DE BENAVENTE, Toribio. *Historia de los indios de la Nueva España: relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*, a cura di George Baudot, Madrid, Castalia, 1985, (1ª ed. México 1858).
- MUÑOZ CAMARGO, Diego. *Historia de Tlaxcala*, a cura di Alfredo Chavero, México, Tipografía de la Secretaría de Fomento, 1892, (1ª ed. México 1871);
- SAHAGÚN, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*, 2 voll. Madrid, Alianza, 1988, (1ª ed. México 1830).
- ARRÓNIZ, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*, Mexico, UNAM, 1979;
- ARRÓNIZ, Othón. "Teatro misionero del siglo XVI", in *Historia de la literatura mexicana*, a cura di Beatriz GARZA, Cuarón y George Baudot, México, UNAM, 1996 *Autos sacramentales, desde su origen hasta fines del siglo XVII*, a cura di Eduardo González Pedroso, Madrid, Atlas, 1952 (I ed., Madrid, 1895).

⁴Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción de la parte septentrional del Polo Ártico de la América y nueva Iglesia de las Indias Occidentales*, México, Porrúa, 1989, (1ª ed. México 1674), p. 418.

- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Representaciones religiosas de México en el siglo XVI*, in Id. *Opúsculos varios*, vol. II, México, Imprenta de Victoriano Agüeros, Biblioteca de Autores Mexicanos, 1896.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín, *Nueva colección de documentos para la historia de México*, México, Andreae y Morales, 1886.
- GARIBAY, Ángel María, *Historia de la literatura nahuatl*, México, Porrúa, 1953;
- HORCASITAS, Fernando, *Teatro Nahuatl*, 2 voll., México, UNAM, 2004.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. "Teatro náhuatl prehispánico", in *La palabra y el hombre*, 9, gennaio-marzo, 1959, pp. 121-146.
- RAVICZ, Marilyn Ekdhal. *Early colonial religious drama in Mexico: from Tzompantli to Golgotha*, Washington, Catholic University of America Press, 1970.
- STEN, Maria. *Vida y muerte del teatro nahuatl. El Olimpo sin Prometeo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974.

Sara Poledrelli, iberista e comparatista, è dottoressa di ricerca in Lingue e letterature ispanoamericane. Nel 2010 ha tenuto un corso presso l'Università di Bologna sul teatro di evangelizzazione nel Messico coloniale. Ha pubblicato diversi saggi che spaziano dal Cinquecento al Novecento, tra cui l'introduzione a *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen e a *Pensieri sulla vita* di Gandhi per Feltrinelli, nonché la postfazione a *Nebbia* di Miguel de Unamuno edito da Rizzoli.

Contatto: sarapoledrelli@yahoo.it

Ricevuto: 5/08/2016

Accettato: 10/11/2016