**LE ORIGINI DEL TEATRO**

Gli studiosi non hanno trovato un accordo su quale sia l’origine del teatro medievale. Tuttavia, la teoria che ha avuto maggiori sostenitori è quella dell’**origine liturgica**. Il punto di partenza sarebbero i **tropi**, brevi pezzi cantati. Questa posizione è supportata dal fatto innegabile che la maggior parte dei tesi antichi che conosciamo sono religiosi. Due momenti culminanti del cerimoniale cattolico – la Pasqua e il Natale – forniscono le tematiche a questi dialoghi elementari.

Si conserva un documento interessante, la *Aetheriae peregrinatio*, nel quale una donna gallega che era stata in pellegrinaggio a Gerusalemme nel IV secolo descrive il rituale della Settimana Santa celebrato in quelle latitudini, che possiede molte caratteristiche della rappresentazione drammatica. Questo tipo di cerimonie cantate, molto frequenti nella liturgia orientale, si diffusero successivamente nell’Occidente cristiano. Donovan sostiene che prima del VII secolo erano conosciute nella maggior parte dei paesi europei.

I **tropi**, che amplificavano alcuni dei passi liturgici più rilevanti, nacquero, a quanto pare, nell’abbazia di Jumièges vicino Rouen; quando, intorno all’anno 860, fu saccheggiata dai normanni, un monaco trasferì i testi nel monastero svizzero di Saint-Gall. Come segnala Lázaro Carreter, in quel monastero il monaco benedettino Notker Balbulus (840-910) lavorò al loro sviluppo e diffusione. Questa attività godette di grande splendore nei monasteri francesi e svizzeri dalla metà del IX secolo.

Superata una prima fase primitiva, il **tropo** diventa dialogato. Il più antico conservato è il celebre *Quem quaeritis in sepulchro?*, che appartiene al ciclo della *Visitatio* *sepulchri*; è stato ritrovato in un manoscritto di Saint-Martial de Limoges, copiato tra il 923 e il 924, nel quale vengono date delle indicazioni per permettere ai monaci di interpretare i diversi personaggi.

La grande diffusione e popolarità di questi *piezas* fece sì che si estendessero anche ai temi natalizi, dando così vita al ciclo dell’*Officium Pastorum*, la cui più antica testimonianza risale al XII secolo nella Cattedrale di Rouen. Si diffusero anche altri testi religiosi non strettamente legati al culto liturgico, come i cicli dell’*Ordo prophetarum* e l’*Ordo stellae*, relativi all’adorazione dei Re Magi.

Questo repertorio si ampliò e godette di straordinaria diffusione in Inghilterra, Francia e Germania. Le scene diventavano sempre più complesse e incorporarono anche elementi extra-liturgici. Si arrivò addirittura a situazioni giocose e all’introduzione di canti e balli popolari. Il **latino** iniziò ad essere sostituito dalle lingue volgari nel XII secolo. Inoltre, il progressivo distanziamento da ciò che era puramente liturgico condusse alla rappresentazione di queste opere nell’atrio e nella piazza pubblica.

Il teatro diventa indipendente, sostituendo pienamente il dramma religioso che si secolarizza, acquisendo un grande sviluppo. Tuttavia, questa situazione non presuppone la totale scomparsa del dramma liturgico che continua ad essere coltivato fino al XVI secolo, legato ai rituali religiosi e convivendo con l’altra modalità, ma totalmente pietrificato, cioè senza sperimentare la minima evoluzione, di fronte invece alla prosperità del dramma religioso.

Un’altra teoria alla base della nascita del teatro è quella dell’**origine latina-colta**, meno convincente della precedente. Tutti i dati a disposizione fanno supporre, infatti, che il Medioevo ignorasse completamente il teatro greco. Tra i drammaturghi latini furono riscattati soltanto Terenzio e Seneca. Completamente legate dalla tradizione teatrale latina e più prossime a Ovidio, sorgono, tra XI e XII secolo, le **commedie elegiache**, scritte in distici elegiaci latini, e le **commedie oraziane**, che si riducono a meri monologhi. Secondo una parte della critica (Young) è molto poco probabile che in queste *piezas* colte possa essere rintracciata l’origine del teatro medievale.

Maggior importanza ebbe invece la **commedia umanistica**, nata in Italia nel XIV secolo, ma la sua tarda apparizione non può ovviamente spiegare le origini del teatro.

Negli ultimi anni, Butler ha difeso l’importanza rivestita da Terenzio nella nascita del teatro medievale. Ciò che è certo è che nessuno aveva creduto che l’autore latino esercitasse una grande influenza in Europa prima del Rinascimento. La sua sopravvivenza rimase circoscritta ai testi scolastici, completamente slegati dal contesto scenico. Tuttavia, Butler adduce come prova, poco fondata, l’esempio di una suora tedesca che nel X secolo scrisse alcuni drammi sacri a imitazione di Terenzio, ma erano con tutta probabilità destinati alla lettura piuttosto che alla rappresentazione. Data la scarsità di dati a disposizione, questa ipotesi rimane poco fondata.

Un’ultima teoria riguardante sulla nascita del teatro è quella dell’**origine profana e popolare**, dato che parallelamente al teatro religioso si sviluppano rappresentazioni profane contro le quali si scagliano la Chiesa e i moralisti. Secondo López Estrada, gli istrioni e varie categorie di giullari si incaricavano di divertire il pubblico con queste pantomime. I sostenitori dell’origine latina vedono in questo fenomeno una derivazione profana nata a partire dalle rappresentazioni sacre. Tuttavia, altri critici sostengono che fu il teatro profano a dar vita a quello religioso attraverso un processo di cristianizzazione.

Tra i massimi sostenitori dell’origine profana spicca Hunningher, il quale ritiene che nel corso dei secoli sopravvissero alcune manifestazioni teatrali latine di carattere popolare come i **mimi**, farse traboccanti di un umorismo rozzo e spensierato. Non si dovrebbe quindi parlare della nascita del teatro come di qualcosa legato alla liturgia, ma la Chiesa avrebbe incorporato le proprie tematiche a un modello preesistente. Lo studioso raccoglie molteplici testimonianze di come i giullari partecipassero anche alle rappresentazioni che si tenevano nei templi, dando vita a eccessi che dovevano essere contenuti.

In tal senso, è vigente il dibattito intorno alla figura del giullare in merito al suo minore o maggiore coinvolgimento nello sviluppo del teatro primitivo.

**IL TEATRO IN CASTIGLIA**

**Scarsità di documentazione**

Le incertezze che si producono nel momento in cui ci si accinge a studiare le origini del teatro aumentano esponenzialmente quando ci si riferisce alla Castiglia. Di fronte al numero cospicuo di testi latini e in lingua volgare conservati in merito all’attività teatrale sviluppatasi in Francia, Inghilterra, Germania e Italia, ma anche in Catalogna, Valenza e Mallorca, il panorama castigliano e del nord della Penisola è in tal senso desolante. A mala pena rimane qualche resto. Dall’*Auto de los Reyes Magos* (XII-XIII s.) ai primi testi di Gómez Manrique (s. XV) c’è un inmenso vuoto tanto che Lázaro Carreter aveva affermato in merito all’epoca medievale che “la storia del teatro in lingua spagnola è la storia di un’assenza”.

Tale situazione ha spinto alcuni eruditi a negare l’esistenza del teatro nella Castiglia medievale, fatto che stride con il successivo e esuberante sviluppo del genere drammatico in questa terra.

Altri, invece, sostengono che anche in Castiglia sia esistito un teatro primitivo simile a quello europeo ed estendono al caso castigliano le considerazioni desunte per altri luoghi.

**Alcuni resti**

Se precedentemente la scarsità di dati riguardanti il teatro poteva essere giustificata dalla mancanza di accurate ricerche condotte in archivi e biblioteche, dopo il rigoroso lavoro di Donovan (*The liturgical drama in the medieval Spain*) non è più possibile sostenere tale affermazione. Di fatto, conduce un rigoroso studio sul teatro latino peninsulare; i risultati che ottiene per la Castiglia non sono brillanti, ma riproduce i materiali ritrovati. Parla di alcuni tropi, il più antico dei quali appare in un breviario del monastero benedettino di Santo Domingo de Silos. È della fine dell’XI s. e appartiene al ciclo della *Visitatio sepulchri*. Trova poi altri documenti a Santiago de Compostela, Huesca e Saragozza. Un manoscritto del 1606 trovato nelPilar documenta cerimonie liturgiche realizzate in varie cattedrali spagnole e include un testo della Cattedrale di Granada appartenente al ciclo della *Visitatio sepulchri*. Cerimonie simili si svolgevano anche a Guadix, Palencia, León e Segovia, anche se non se ne conservano i testi.

Tuttavia, Donovan concede particolare importanza allo sviluppo del dramma liturgico a Toledo, di cui abbiamo notizie grazie a un ms. tardo del 1785, redatto dal canonico della cattedrale toledana Felipe Fernández Vallejo, *Memorias i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo …* Il canonico ci descrive due cerimonie a carattere drammatico che continuavano a celebrarsi nella sua epoca. Una di queste è un *Officium pastorum* nel quale si include un canto in castigliano che, secondo lui, risalirebbe al XIII secolo.

L’altra cerimoniaè la rappresentazione della profezia della Sibilla, che presenta alcuni versi in volgare. Si riduce praticamente a un monologo di questo personaggio, interrotto da un ritornello corale degli angeli ed è estremamente semplice. Potrebbe essere legato con il ciclo dell’*Ordo prophetarum*. Sembrerebbe però che le cerimonie descritte da Vallejo non diedero vita allo sviluppo del dramma liturgico e tutto rimase circoscritto a dei riti più che a delle rappresentazioni che non raggiunsero la strada.

Nel complesso, i risultati delle ricerche di Donovan sono piuttosto scarsi. Una possibile spiegazione offerta per giustificare la scarsità di testi è legata in Castiglia all’influenza a fine XI secolo dei monaci cluniacensi che non amavano particolarmente i tropi e i drammi liturgici.

Per colmare questo vuoto i critici hanno attinto a testo dialogati che appartengono alla storia della poesia lirica, come la *Razón de amor*, la disputa di *Elena y María* e altri testi del XV s. come l’*Egloga* di Francisco di Madrid, *El diálogo entre Amor y un viejo* di Rodrigo de Cota, un frammento della *Vita Christi* di Íñigo de Mendoza che è un’egloga pastorale ecc. Nessuno di questi testi sembra però essere stato scritto per il teatro, anche se non sappiamo se furono rappresentati.

Uno dei testi al quale si è data molta importanza è un decreto contenuto nella *Primera partida* di Alfonso X il Saggio, nel quale si proibisce ai chierici che facciano giochi di *escarnio* o che permettano che altri li facciano; devono, invece, dedicarsi a rappresentazioni religiose che ricreano i nuclei fondamentali della liturgia cristiana. Dalla lettura di questo documento, è possibile dedurre che a metà del XIII secolo si celebrassero in Spagna rappresentazioni religiose e profane, sia da parte di chierici che di laici.

In termini molto simili al decreto di Alfonso X si esprimono gli atti del Concilio di Valladolid (1228), Toledo (1324) e Aranda (1473), nei quali si proibiscono le finzioni disoneste, ma non quelle che promuovono la devozione.

Tutti questi dati sono stati interpretati in maniera diversa. Donovan ritiene che la perdita di testi in volgare, in maggior misura rispetto a quelli latini sia dovuta al loro carattere informale. Si scrivevano su fogli sciolti in modo che ogni attore potesse interpretare il proprio ruolo o addirittura si trasmettevano oralmente.

Secondo Ruiz Ramón, l’assenza di testi non è prova sufficiente per negare l’esistenza del teatro, adducendo l’esempio di quanto accaduto con l’epica e la lirica delle origini.

Lázaro Carreter, dopo la pubblicazione degli studi di Donovan, torna sulle sue posizioni, quando negava l’esistenza del teatro castigliano. Afferma quindi che tutti i testi ritrovati rappresentino formule molto primitive, arcaiche per la loro epoca, e tutti, anche i più tardi, procedono da centri di diffusione situati in Francia o nell’area catalana.

López Morales invece formula l’ipotesi più radicale, sostenendo che Castiglia, ad eccezione di Toledo, non conobbe nell’epoca medievale il dramma liturgico. I testi di cui disponiamo sono eccessivamente stereotipati; non furono rappresentati, ma solo copiati nei breviari. Il ritrovamento dell’*Auto de los Reyes Magos* non dimostra l’esistenza di una corrente castigliana di teatro in lingua volgare, dato che il suo autore è guascone. Morales riprende la tesi di Lapesa, che però non fu condivisa da tutti i critici.

Per quanto riguarda il decreto *alfonsí*, López Morales ritiene che sia un errore considerarlo come una prova definitiva. Sostiene che questa legge non tratta un fatto reale e corrente nella Castiglia dell’epoca e che, come altre, non fa altro che tradurre disposizioni del diritto romano o canonico, senza preoccuparsi dell’attualità castigliana. Tale posizione contrasta però con la precisione e la ricchezza di dettagli del monarca quando parla dei tipi di rappresentazione permessi. Sembra probabile che le *Partidas* siano riferite a fatti reali.

López Morales sostiene anche che le *piezas* del XV secolo non siano più sviluppate dell’*Auto de los Reyes Magos*, anzi sono più povere e primitive.

Infine, la situazione più probabile è che in Castiglia fossero presenti attività teatrali o parateatrali, legate in maggior o minor misura con il mondo della rappresentazione. Ciò che rimane in dubbio è l’esistenza di una letteratura drammatica, dato che è difficile spiegare perché si siano persi tutti i testi ad eccezione dell’*Auto de los Reyes Magos*.

***AUTO DE LOS REYES MAGOS***

**Datazione**

Felipe Fernández Vallejo copiò nelle *Memorias* un testo formato da 147 versi di diversa misura che aveva trovato in un codice di commenti biblici. José Amador de los Ríos fu il primo a pubblicarlo, seguirono le edizioni di Menéndez Pidal, il quale attribuì al testo il titolo con cui lo conosciamo datandolo tra la fine del XII secolo e l’inizio del XIII. In studi successivi anticipò la datazione alla metà del XII secolo.

Altri critici come Menéndez Pelayo preferiscono il titolo *Misterio de los Reyes Magos*, e lo data prima metà del XIII secolo, basandosi sulle peculiarità linguistiche che presenta.

Va precisato che uno dei primi problemi che presenta il testo è la separazione dei versi e la loro distribuzione in forma di dialogo.

Questo testo è stato utilizzato per provare l’esistenza in Castiglia precedentemente al XV secolo di un teatro in lingua vernacola. È inoltre una delle testimonianze europee più antiche. Sin dal principio è stata accettata la sua relazione con la tradizione francese fino a giungere all’affermazione secondo la quale si tratta di una traduzione di un dramma in lingua francese. Altri ne difesero il carattere autoctono. Poco successo ebbero le ipotesi dei critici che invece lo vincolavano alla tradizione autoctona.

Sturdevant ritiene che l’opera presenti punti di contatto con i poemi narrativi francesi, risalenti alla fine del XII secolo – inizi del XIII, sull’infanzia di Cristo e che potrebbero essere successivi all’*Auto*. Ad ogni modo, sembrano procedere da una tradizione comune.

La **teoria dell’origine francese** fu rafforzata grazie agli studi di Rafael **Lapesa**, il quale, dopo aver analizzato alcune rime anomale, giunge alla conclusione che non potevano essere attribuite all’imperizia del poeta, ma erano dovute all’esistenza di una base linguistica straniera. Secondo Lapesa, queste anomalie possono essere se l’autore dell’opera è un poeta la cui lingua materna equipara le vocali -*a* ed -*e* atone finali. Deve quindi trattarsi di un guascone o di un catalano, ma Lapesa è convinto che si tratti di un guascone.

Tale ipotesi non deve sorprenderci, dato che nella Toledo dei secoli XII e XIII confluiva una grande quantità di popolazione *franca*, in molti casi bilingue. Il poeta che scrisse l’*Auto* volle impiegare la lingua più diffusa tra la popolazione, ossia il castigliano, con alcuni tratti mozarabici, inserendo però in alcune occasioni tratti della propria lingua materna. Il copista, con tutta probabilità castigliano, modificò il testo senza preoccuparsi di storpiare la rima, e forse inserì altre modifiche di cui non possiamo calcolare la portata perché non interessate dalla rima.

Questa teoria soddisfaceva molti dei critici che sostenevano l’assenza del fenomeno teatrale in Castiglia, ma esistono anche altri punti di vista.

**Sola-Solé** sostiene invece che, nonostante a Toledo si riscontri la presenza di una fetta di popolazione straniera, la massa era mozarabica e postula per questo testo una base *mozárabe* con forte impatto fonetico e prosodico arabo, tratti visibili anche nel vocabolario e nella sintassi. Questa teoria non ebbe molto successo.

**Regueiro** nota invece una forte somiglianza tra l’*Auto* e una *pieza* latina appartenente al ciclo della *Visitatio sepulchri* ritrovata nello stesso periodo nel monastero di Ripoll (Catalogna). Secondo la sua teoria, questo monastero potrebbe essere stato “il centro d’irradiazione dal quale si propagò, verso l’ovest castigliano, non solo la pratica del dramma liturgico, ma anche le rappresentazioni religiose in volgare”. L’*Auto* dimostra che in Spagna esistette una corrente teatrale in lingua vernacola precedente o coetanea agli altri paesi, e le sue origini potrebbero essere rintracciate proprio in Catalogna.

La controversia rimane irrisolta.

**Metrica, struttura e contenuto**

I 147 versi che conserviamo sono polimetrici, con predominio di versi alessandrini, novenari e settenari. Menéndez Pelayo lodò il poeta per la capacità di adattare il verso alle diverse situazioni drammatiche, preannunciando la tendenza polimetrica che caratterizzerà il teatro spagnolo, ma forse esagerando il suo giudizio.

I versi sono raggruppati in **cinque** scene:

1. Nella **prima** assistiamo ai tre monologhi perfettamente simmetrici dei Re Magi. Ognuno di loro, vedendo la stella, riflette sul proprio stupore e si interroga se sia o meno il segno tanto atteso. La critica ha sottolineato come ogni soliloquio sia permeato di *spirito critico*, giacché ogni personaggio parte da una posizione di incertezza per giungere alla conoscenza della verità cristiana.
2. Nella **seconda** scena i tre saggi si riuniscono e commentano l’accaduto: decidono di andare a adorare il Bambino per verificare se si tratti di un semplice uomo o del Re dei Cieli.
3. Nella **terza** scena, fanno visita ad Erode e gli comunicano il motivo del loro viaggio.
4. Nella **quarta** scena ha luogo il monologo del monarca, in cui esprime i suoi timori, la sua rabbia e le sue inquietudini di fronte all’accaduto. Chiama i suoi abati, magistrati, scrivani, grammatici, astrologi e retorici affinché gli dicano la verità. In questo caso, abbiamo un chiaro anacronismo, inserito per avvicinare la vicenda al pubblico.
5. Nella **quinta** scena, Erode dialoga con i suoi consiglieri per decidere il da farsi. Si assiste a una disputa tra rabbini; uno afferma di non sapere nulla e l’altro l’accusa di falsità e il testo si interrompe in questo punto.

La maggior parte dei critici ritiene che l’opera sia incompleta e che doveva terminare con la visita al presepe e l’adorazione. Deyermond, dal canto suo, suggerisce la possibilità che non sia così, ma la considera una *pieza* completa, ipotesi seguita da altri studiosi che vedono nell’opera l’opposizione simbolica Verità-Menzogna, con la vittoria della prima, spiegando che anche la struttura drammatica è perfettamente distribuita.

Il testo ha un carattere primitivo, ma sono stati individuati anche tratti di una certa maturità, soprattutto in merito alla caratterizzazione dei personaggi, in cui aleggia un vero e proprio “soffio di vita”. Lo stesso Erode è presentato con grande naturalezza; ha una reazione del tutto “umana” di fronte all’ipotesi che il suo potere possa essere usurpato e con grande astuzia cerca di conoscere la verità.

Le situazioni sono semplici, ma ben sviluppate e lo svolgimento dei conflitti adeguato.

Si può concludere riprendendo le parole di Ruiz Ramón, secondo il quale “sorprende in questa precoce e unica testimonianza del nostro teatro medievale il sicuro istinto drammatico del suo autore che, drammatizzando il racconto evangelico, cerca di creare quelle che oggi chiamiamo situazioni e di caratterizzare i personaggi.