

# ***LOAS PALACIEGAS NELLA SARDEGNA SPAGNOLA***

Studio e edizione di testi

Tonina Paba

METODI E PROSPETTIVE

Studi di Linguistica Filologia Letteratura



FRANCOANGELI

## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



## **Metodi e prospettive**

### **Studi di Linguistica, Filologia, Letteratura**

*Metodi e prospettive* è una collana di volumi, monografici o miscellanei, che si propone di raccogliere e ospitare sia studi linguistici e filologici sia testi letterari e edizioni critiche di opere.

Il progetto, nato per iniziativa del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, è basato sul principio metodologico della connessione diretta tra teorie e applicazioni nei campi della linguistica, della filologia e della critica letteraria.

In tema di linguistica e filologia, la collana accoglierà contributi nei diversi ambiti della linguistica funzionale (sincronica, diacronica, storica, descrittiva e applicata), della storia delle lingue e delle tematiche testuali e culturali degli studi filologici.

Per la parte di letteratura proporrà, invece, testi di taglio criticamente innovativo e interdisciplinare, con attenzione particolare agli aspetti culturali dei processi letterari, all'ibridazione e alla problematizzazione dei generi, nonché alla edizione di testi o inediti o dei quali si proponga una nuova visione critica.

La Collana si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo viene sottoposto a procedura di doppio *peer reviewing* anonimo.

#### **Coordinamento**

Ignazio Putzu

Gabriella Mazzon (Innsbruck)

#### **Comitato redazionale**

Albert Abi Aad

Gudrun Bukies

Angelo Deidda

Maria Grazia Dongu

Geoffrey Gray

#### **Comitato scientifico dipartimentale**

Massimo Arcangeli

Nicoletta Dacrema

Antonietta Dettori

Ines Loi Corvetto

Gianna Carla Marras

Franca Ortu

Anna Mura Porcu

Maria Elena Ruggerini

#### **Comitato scientifico esterno**

Giovanni Dotoli (Bari)

Antonio Gargano (Napoli)

Pierre Larcher (Aix-Marseille, membro IREMAM)

Anne Schoysman (Siena)

Horst Sitta (Zurigo)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità

# ***LOAS PALACIEGAS*** **NELLA SARDEGNA** **SPAGNOLA**

Studio e edizione di testi

Tonina Paba

**FRANCOANGELI**

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Filologia, Letteratura, Linguistica.  
Pubblicazione realizzata con il contributo CAR ex 60% come previsto dall'art. 74 del  
DPR 4-3-1982 n. 371.

Copyright © 2015 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

No es sabio el que sabe donde está el tesoro sino el que trabaja y lo saca.

*Francisco de Quevedo*



# Indice

Sigle	pag.
<b>Prima parte</b>	
<b>1. Per una storia del teatro (tra Sardegna e Spagna)</b>	» 13
1.1. <i>Relaciones de comedia</i>	» 22
1.2. <i>Villancicos</i>	» 24
1.3. Teatro di strada, accademie e burattini	» 25
<b>2. Teatro cortigiano</b>	» 28
2.1. <i>Loas</i>	» 28
2.2. Nobili in scena	» 31
2.2.1. Nobili nel Settecento	» 37
2.3. I luoghi del teatro	» 40
<b>Seconda parte</b>	
<b>Criteri di edizione</b>	» 46
<b>Corpus testuale</b>	» 47
<b>1. <i>Loa</i> della commedia <i>El sacco imaginado</i> di Antíoco del Arca (1658)</b>	» 51
<b>2. <i>Loa</i> per <i>La fuerza del natural</i> di José Navarro (1666)</b>	» 61
<b>3. José Delitala y Castelví, “Cisne de Cerdeña”</b>	» 84
3.1. <i>Loa</i> per donna Teresa Pimentel y Bazán (1666)	» 87
3.2. <i>Loa</i> per Carlo II (1666)	» 102
3.3. <i>Loa</i> per donna Antíoga de Alagón (1670)	» 113
3.4. <i>Loa</i> per Carlo II nella <i>Cima del Monte Parnaso</i> (1672)	» 132
<b>4. <i>Diálogo</i> per la duchessa di San Germano (1668-1672)</b>	» 143
<b>5. Juan Efis Esquirro: <i>Loa</i> per il conte di Egmont (1681)</b>	» 153
<b>6. <i>Loa</i> per il conte di Fuensalida (1683)</b>	» 173
<b>7. Ignacio Paliacho: <i>Loa</i> per le nozze del principe di Piemonte (1722)</b>	» 192
<b>Bibliografia</b>	» 215
<b>Indice dei nomi</b>	» 227

Ringrazio il personale delle biblioteche presso cui ho potuto svolgere, durante vari anni, le ricerche che hanno condotto a questo libro. Oltre a quelle del Distretto Umanistico dell'Università nella quale lavoro, la Biblioteca Universitaria di Cagliari e dell'*Institut del Teatre* di Barcellona che hanno favorito con ogni sollecito i miei studi.

Un ringraziamento alla dott.ssa Maria Rita Longhitano, della Biblioteca della Camera di Commercio di Cagliari, competente e solerte.

Uno specialissimo grazie al Direttore della Biblioteca della Facoltà Teologica della Sardegna, prof. Antonio Piras, "ritrovatore di libri", che un bel giorno mi ha sorpreso con *habemus loam!*

Devo alla collega María Dolores García Sánchez un'attenta lettura del lavoro, senza la quale le imprecisioni sarebbero state senz'altro maggiori.

Dedico l'opera ai carissimi Claudia, Mauro, Luca – per il tempo sottratto allo svago – e al piccolo Fabio.

## *Sigle*

*BCC*, Biblioteca Caocci di Cagliari

*BCCIA*, Biblioteca Camera Commercio Industria Artigianato di Cagliari

*BFT*, Biblioteca Facoltà Teologica di Cagliari

*BHS*, Biblioteca *Hispanic Society of New York*

*BIT*, Biblioteca *Institut del Teatre* di Barcellona

*BNS*, Biblioteca Nazionale della Scozia, Edimburgo

*BUC*, Biblioteca Universitaria di Cagliari



*Prima parte*



## 1. Per una storia del teatro (tra Sardegna e Spagna)

La storia del teatro in Sardegna in età moderna non ha goduto finora di un'attenzione sistematica né si può dire abbia prodotto degli studi esaustivi e ciò, soprattutto, come effetto del convincimento diffuso che esso, in realtà, sia stato un fenomeno di importanza relativa. Le poche testimonianze scritte che di quell'epoca permangono sono soprattutto in sardo e, in quanto tali, hanno attirato l'attenzione di chi si dedica principalmente allo studio della letteratura in questa lingua (Masala, Bullegas 1976 e 1998).

Ma, come noto, la specificità socio-culturale della Sardegna durante vari secoli è stata proprio il suo multilinguismo<sup>1</sup>, evidente in particolar modo nei centri più grossi, e un approccio alla produzione letteraria tra Cinque e Settecento non può prescindere, pena la parzialità, da una prospettiva di integrazione e di mutuo scambio tra lingue, letterature e tradizioni diverse, sarda, iberiche, italiana.

Così come per altri ambiti della letteratura sardo-ispanica (Pirodda 1989, Maninchedda 1993) – definisco in tal modo la copiosa produzione letteraria e paraletteraria, in poesia e in prosa, scritta in lingua spagnola in Sardegna tra XVI e XVIII secolo – anche per quanto attiene al teatro vanno registrate nel tempo delle 'incursioni' da parte di italianisti, filologi romanzi, storici della Chiesa o appassionati di letteratura sarda in genere (Turtas 1993, Bullegas 1996). Antesignano, in tal senso, può essere considerato il giureconsulto cagliaritano Giovanni Siotto Pintor il quale, nella prima metà dell'Ottocento, nella sua ponderosa *Storia letteraria di Sardegna* si fece eco della valutazione negativa maturata in ambito storico e politico sull'epoca spagnola (Toda i Güell, Marongiu, Arce 1960, Tejada)e, a sua volta, alimentò in buona misura

1. Valga l'osservazione di Paolo Cherchi a proposito dell'algherese Antonio Lo Frasso: "Questo scrittore dimostra una padronanza di varie lingue, tutte documentate nel suo romanzo – oltre allo spagnolo troviamo testi in italiano, catalano e in sardo – e presumibilmente tutte queste lingue costituivano per l'autore potenziali mezzi di comunicazione", in (MURTAS, p. viii). Cfr. pure Viridis.

il pregiudizio che ancora oggi grava sulla produzione letteraria ispano-sarda. Circa un secolo dopo, Francesco Alziator, limitatamente ad alcune questioni, attenua la visione poco lusinghiera del Siotto Pintor confermando però in sede estetica l'accusa di corruzione del gusto mossà ai letterati del Seicento spagnolo e trasmessa (salvo poche eccezioni) ai sardi che in quei secoli guardavano quasi esclusivamente alla lingua, letteratura e cultura iberica come modello di riferimento (Alziator 1954). L'interesse verso la cultura letteraria e scientifica del Cinque e del Seicento sardi, pertanto, non solo è tardivo rispetto ad altre aree della penisola italiana ex dominî della monarchia spagnola – si pensi anche solo agli studi di Benedetto Croce (1891) sulla cultura napoletana secentesca – ma, soprattutto, esso è stato stimolato da prese di posizione da parte di studiosi iberici nel constatare il diffuso antispannolismo che caratterizzava l'approccio storiografico nell'Isola, spesso accompagnato – se non originato – da una certa ignoranza della ricchezza e complessità di quei secoli (Toda i Güell, Arce 1960).

Pertanto, è all'apporto di singoli studiosi non ispanisti – che incrociano nelle loro ricerche le tematiche qui oggetto d'esame – che si deve in buona misura quanto finora noto sulla vita culturale ispano-sarda. Emerge da questi apporti la scarsità di documentazione primaria sul tema; relativamente alle concrete testimonianze teatrali in lingua spagnola, viene segnalata una sola *comedia* a stampa e, tra i generi minori, tre *loas*, riconducibili a due soli autori (Siotto Pintor, Alziator 1954, Spanu 1999). Tale esiguità documentale è all'origine, come detto, della convinzione presso la comunità scientifica che l'attività teatrale nell'Isola, al di fuori di alcune opere di carattere agiografico o legate a riti paraliturgici, sia stata inesistente, o ininfluenza (Alziator 1975, Bullegas 1976). Un panorama così sconsolante ha orientato l'attenzione degli studiosi isolani verso manifestazioni giudicate più di "festa e spettacolo" che squisitamente teatrali (Bullegas 1996). Ma proprio la maggiore consistenza testimoniale su occasioni festive rappresenta, secondo noi, la prova indiretta di una correlativa vita teatrale<sup>2</sup>. Le feste, infatti, lungi dall'essere la negazione o il sostituto del teatro, piuttosto lo presuppongono, lo implicano, come un'abbondante letteratura critica sulle pratiche festive ha messo in evidenza (Díez Borque 1986, Ledda 1994-1996, López Poza e Pena Sueiro). Le rappresentazioni teatrali infatti – sia in Europa che nei territori oltreoceano della casa d'Austria – erano momento irrinunciabile nel variegato programma delle feste, fossero esse cicliche o straordinarie, civili o religiose. Mi riferisco in particolar modo alle beatificazioni e canonizzazioni di santi; alla nascita di

2. "En la edad áurea hay que rendirse a la evidencia de que la fiesta existe, crece, se multiplica y está presente en todos los momentos de la vida y de la muerte, organizada por los diversos estamentos sociales desde los más elevados a los más populares ya sean laicos o religiosos. Existe la fiesta y existe el teatro, con la enorme dificultad que supone saber dónde empieza uno y dónde termina el otro. No se puede desvincular el teatro de la fiesta ya que el teatro tiene una gran carga festiva y la fiesta una gran carga de teatralidad", osserva Pascual Bonís, p. 448.

principi; nozze, onomastici e compleanni del sovrano o di altri membri della famiglia reale o di esponenti della corte; alle celebrazioni di vittorie sul nemico; alle entrate trionfali del monarca nei suoi territori; alle prese di possesso di viceré e arcivescovi, ecc.

Come sottolinea (Rodríguez de la Flor e Galindo Blasco, p. 55):

Toda fiesta se construía a partir de la suma de actos convencionales minuciosamente reglados: *Te deum*, procesiones, salvas, luminarias, fuegos artificiales, máscaras, desfiles, torneos, estafermos, juegos de cañas, corridas de toros, representaciones teatrales, músicas, danzas, disfraces, aparatos efímeros de diversa índole –altares, arcos triunfales, carros...– etc. En función de la situación concreta que se vivía tuvieron mayor protagonismo o prevalecieron unos sobre otros, es decir se recurrió a uno u otro registro, mediatamente escogido, para organizar el núcleo del discurso que se pretendía difundir.

Inoltre, vale anche per l'attività teatrale nell'Isola quanto già constatato a proposito di altri ambiti di ricerca. L'assenza di documenti negli archivi su un dato fenomeno non deve essere interpretata come l'assenza del fenomeno stesso; piuttosto essa va ascritta alle vicissitudini storico-politiche della Sardegna, all'avvicendamento di case regnanti di lingua e cultura differente, ai traslochi forzati dei documenti, alla scarsa coscienza del valore del passato, alle pratiche di esproprio di masse documentali spesso favorite dagli stessi locali, come il caso emblematico portato a compimento alla fine del XIX secolo da Eduard Toda i Güell per conto del Governo di Spagna<sup>3</sup>.

Prima di occuparmi dell'esame specifico dei *corpora* in lingua spagnola, prodotti o circolanti nell'Isola, voglio brevemente richiamare alcuni dati. Se è vero, come scrive Alziator (1975, p. 20) che “è comunque al XVII secolo che risalgono i primi testi della drammatica religiosa della Sardegna” ciò non deve impedire un ragionamento più stringente intorno alla loro specificità. Il primo di essi, *La Passion de Christo* di Francisco Carmona, in lingua spagnola, ci è giunto in un manoscritto<sup>4</sup> (Carmona, 1631) e da un'annotazione interna si evince che venne rappresentato due anni prima in occasione delle celebrazioni della Settimana Santa. Senza entrare nel merito delle relazioni tra testo e rappresentazione dei riti, di cui *La Passion* potrebbe essere la

3. Scrive Toda i Güell, nel 1890, a missione compiuta: “[...] del resultado de mi trabajo darán idea a V. E. los inventarios adjuntos que comprenden la respetable cantidad de 18.895 folios y documentos. No fue ciertamente obra fácil obtenerlos, cuando para su busca hube de recorrer los últimos rincones de un país que no tiene en muchas partes otros medios de comunicación fuera de los senderos de las montañas. Sin embargo no tengo reparo en afirmar a V. E. que el éxito ha superado mis mejores esperanzas, porque he podido traer a España una completísima colección de documentos únicos, que por hallarse mal guardados en poder de particulares y corporaciones que no los entendían hubieran podido fácilmente desaparecer o ser destruidos, en gran daño de nuestra historia patria” (Armangué i Herrero 2009, p. 10).

4. Si tratta di “Alabanças de los santos de Sardeña por el doctor Juan Francisco Carmona sardo calaritano conpuestras y ofresidas a honrray gloria de Dios y de sus santos”, BUC: ms. S.P. 6.2.31, in [http://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=12085](http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=12085) [consultato: 15-4-2015].

versione scritta, vorrei dubitare dell'affermazione dello studioso cagliaritano quando, intendendo ricondurre il dramma sacro a una preesistente tradizione sarda svincolandolo da quelle iberiche<sup>5</sup>, afferma: “[...] più di un elemento parrebbe indicarci la dipendenza da un testo precedente: il cattivo castigliano, l’uso del nome Sadorro, caratteristico dell’onomastica popolare sarda in luogo proprio della tradizione colta e l’andatura metrica” (Alziator 1975, p. 40). Dei tre elementi addotti da Alziator sia il primo che il terzo depongono invece a favore di stretti legami con la tradizione ispanica. Il castigliano usato da Carmona, con qualche catalanismo, appare semplice, colloquiale, come si addice a una rappresentazione che vuole emotivamente toccare il fedele/spettatore, *mover*. Tuttavia, non è opportuno definirlo “cattivo” e la veste in cui il testo si presenta è quasi prova elementare, se non della penetrazione di metri e versi propri della cultura letteraria spagnola in area sarda (Porcu), certamente in questo caso della riscrittura/adattamento di un’opera composta in quartine di ottonari assonanzati – non sempre in maniera felice –, ossia il verso del *romance*, quintessenza della tradizione poetica castigliana. Non si dimentichi, inoltre, che l’ambiente culturale, religioso, editoriale sardo almeno fin da mezzo secolo prima aveva potuto conoscere i benefici effetti di un’apertura e di un confronto con tradizioni esterne all’Isola grazie anche all’impulso del poeta-vicé Juan Coloma e del suo cenacolo<sup>6</sup> di *letrados*. Illuminanti risultano, a questo proposito, le coordinate che della societ́a sarda di fine Cinquecento traccia Pedro Ćtedra da cui si evince una complessit́a di situazioni e di sensazioni, non ultimo il disagio e spaesamento ambientali del poeta, che non pregiudicano, anzi favoriscono, una fruttuosa interazione e arricchimento culturali (Ćtedra 2012).

La seconda osservazione riguarda un altro codice manoscritto, redatto questa volta in lingua sarda (variante campidanese), i cui titoli e le cui didascalie sono in castigliano. Mi riferisco al *Libro de comedias escrito por Fray Antonio Maria de Esteŕcily, sacerdote capuchino*, datato en Selluri, (Sanluri, nel Medio Campidano) novembre 1688<sup>7</sup>. Esso contiene: una *Cońqueta del Nacimiento de Christo* (ff. 1r-24r); una *Comedia de la Pasion de Nuestro Sénor Jesu Christo* (ff. 24v-97v); una *Representacion de la comedia del Desenclauamiento de la Cruz de Jesu Christo nuestro sénor* (ff. 97v-

5. Anche Joaqún Arce aveva rilevato l’antichit́a del reperto ma senza ascriverne l’appartenenza: “Parece imposible que se haya representado entonces una obra que parece de dos siglos antes, lo que me hace suponer que Carmona haya recogido de la tradicíon” (Arce 1960, p. 167).

6. Joaqún Arce (1960) oltre mezzo secolo fa, a proposito di Juan Coloma aveva osservato che “créo seguramente en Cerdéna un ambiente literario hasta entonces desconocido; las poeśas que a ́l dedican Lofraso y Araolla acreditan que estos poetas coet́neos estaban, al menos en parte, vinculados entre ś”.

7. Si tratta del ms. 193 custodito presso la BUC: *Libro de Comedias escrito por... fray Antonio Maria de Esteŕcily sacerdote capuchino*, en sellury 9bre ́ 18. ano 1688. Cfr. [http://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=12622](http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=12622) [consultato: 15 aprile 2015]. Per l’edizione moderna cfr. De Martini (2006).

126v), un frammento, costituito dal “Prologo” e dall’incipit del primo atto di un’altra rappresentazione intitolata *Comedia grande sobre la Assumption de la Virgen Maria Señora Nuestra a los çielos* (ff. 135r-136v) più una serie di quartine e di ottave indicati come *Versos que se representan el dia de la Resurrecion* (ff. 126v-143v).

Non è nostra intenzione analizzare i contenuti e l’articolazione dell’opera; ci interessa, invece, evidenziare anche qui alcuni dati partendo dal paratesto. Si noti come nei titoli delle opere del frate cappuccino sardo sia sempre presente il termine *comedia*, con cui in castigliano si designano le opere teatrali di una certa estensione, a prescindere dai temi e dall’epilogo; *comedia* viene definita l’opera che ha per argomento l’Assunzione della Vergine in Cielo, ma anche quella sulla Passione e morte di Cristo e, infine, sulla Deposizione dalla croce. Potremmo interpretare questo dato come una semplice forma di pressione linguistico/culturale dovuta alla coincidenza cronologica dell’opera di trascrizione dei testi delle rappresentazioni con l’auge del teatro barocco spagnolo ma è fuor di dubbio che le opere trascritte, o composte, dal religioso hanno un evidente modello di riferimento nella coeva, o antecedente, produzione iberica. Il manoscritto del frate cappuccino di Esterzili reca, come già sottolineato, la data del 1688, benché al proprio interno la *comedia* della Natività risulti autorizzata per la rappresentazione, da Pedro di Alagón<sup>8</sup>, arcivescovo di Oristano, fin dal dicembre 1674. È, quindi, precedente di quasi quindici anni.

Il primo testo raccolto nel codice è *Conçqueta del Nacimiento de Christo*. Se si considera che “consueta es la palabra catalana anticuada que equivale a función acostumbrada o de rúbrica. Este nombre pudo pasar por extensión a significar representación teatral en día, festividad o sitio acostumbrado” (*apud* Rubio García, p. 19, nota 6), riteniamo non sia fuori luogo ipotizzare che il testo messo per iscritto dal frate cappuccino alla fine quasi del XVII secolo possa essere il risultato, benché elaborato e personalizzato dall’estro creativo del religioso, della sedimentazione plurisecolare<sup>9</sup> di una pratica paraliturgica che proverebbe la *consuetudine* e la familiarità del pubblico sardo con rappresentazioni teatrali di natura religiosa<sup>10</sup>.

Ma l’interesse maggiore di questo manoscritto è l’annunciata articolazione scenica della *Comedia grande sobre la Assumption de la uirgen Maria*

8. Pedro de Alagón, fratello del marchese di Villasor, fu prima vescovo di Ampurias, poi di Oristano (1672) e, infine, nel 1685 dell’isola di Maiorca dove morì nel 1701.

9. Siamo in presenza, scrive Sergio Bullegas (p. 29) di “un mistero drammatico ciclico, fuori già del suo contesto di sviluppo storico e naturale”, trattandosi di forme teatrali medievali soprattutto di area catalana.

10. Sarebbe ingenuo pensare che tale risultato possa prescindere dalla ricca tradizione rappresentata dalla cultura catalano-aragonese, la cui azione fu certamente più intensa nella prima fase dei rapporti tra la Sardegna e la Penisola Iberica e più incisiva e persistente in alcune aree dell’isola. Poiché esula dai fini di questo lavoro approfondire tali aspetti, rimando ai validi studi prodotti al riguardo (Carbonell, Armangué i Herrero 1999 e 2000, Massip 1995).

*Señora nuestra a los Cielos*, giunta purtroppo incompleta. Il “Prologo”, che assolve alla funzione di presentare l’opera e di chiedere il silenzio del pubblico come nel coevo teatro spagnolo, fa riferimento, infatti, a tre atti e, dato ancora più significativo, alla presenza di *entremeses*, concepiti proprio con il fine di divertire, in senso etimologico, da contenuti troppo gravi. Merita attenzione anche l’attributo *grande* con cui viene designata questa *comedia* rispetto alle altre, spia sia di una estensione maggiore ma anche della differente considerazione all’interno di una gerarchia in cui figurano pure i cosiddetti generi minori. Infine, c’è da chiedersi se il testo di Fray Antonio Maria de Estercily non abbia conosciuto anch’esso una versione in lingua spagnola, visto che si riscontrano analogie con il caso di Juan María Contu la cui opera teatrale manoscritta in spagnolo *Obra poetica... del milagroso beato Salvador de Horta*, si conserva nella Biblioteca Universitaria di Cagliari<sup>11</sup>. In essa, che non giunse mai ad essere stampata benché predisposta a tal fine, l’autore dichiara di averla tradotta da una sua precedente versione redatta nella lingua autoctona.

Quanto fin qui esaminato, pertanto, contribuisce a delineare una società sarda, difficile dire quanto ampia, ma certamente comprendente i ceti popolari, a stretto contatto con pratiche teatrali di carattere religioso. Contatto che dobbiamo immaginare anche costante, data la distribuzione delle festività all’interno del calendario liturgico lungo un intero anno.

La carenza, come già evidenziata, di opere teatrali di carattere profano, sollecita il ricercatore a rivolgere l’attenzione in più direzioni, con l’obiettivo di dare riscontro attraverso altri e diversificati materiali all’ipotesi scientifica di studio. Si tratta qui non solo di chiedersi quanto teatro spagnolo e quali opere venivano rappresentate<sup>12</sup> ma di offrire elementi a favore di un’attività teatrale *tout court*. Per tale ragione, non sono da trascurare le testimonianze relative a manifestazioni affini e contigue al teatro, come quelle musicali, che certificano l’esistenza a Cagliari di musicisti e cantori nella Cattedrale come pure, nel Seicento, di una scuola di musica cittadina. Delle cappelle civiche si sa che “svolgevano la loro opera in occasione delle funzioni religiose; in seguito sostituita la polifonia vocale con quella strumentale e riservato alle

11. BUC: Fondo Baylle, ms.S.P. 6.6.55. Cfr. [http://manus.iccu.sbn.it/opaac\\_SchedaScheda.php?ID=12042](http://manus.iccu.sbn.it/opaac_SchedaScheda.php?ID=12042) [consultato: 15-4-2015]. Osserva Joaquín Arce (pp. 170-171) che “[...] en las tres jornadas en que la obra está dividida parecen los mismos personajes, y en cada caso particular se pone de manifiesto la milagrosa intervención del santo. El autor demuestra saber manejar los versos castellanos, usando metros de seis a once sílabas, y diversas estrofas, desde cuartetas a octavas reales”.

12. Scrive Giuseppe Mazzocchi (p. 694) a proposito del teatro spagnolo in Lombardia – e delle sue scarse testimonianze documentali – che per dare risposta all’interrogativo “[...] ¿cuánto teatro español se representaba? ¿Qué teatro español se representaba? [...] tendremos que prescindir de la seguridad objetiva del dato de archivo, de la (aparente) frialdad del libro de cuentas, del documento de cancellería o de la autorización de policía, para utilizar un tipo de documentación más humana, más comprometida [...]”. Sul teatro in Lombardia si veda anche Cascetta *et al.*

voci il ruolo solistico, furono impiegate anche in cerimonie civili e, nelle capitali, per i servizi di corte” (Trudu). Dalla lettura di un documento dell’Archivio Comunale di Cagliari si inferisce, inoltre, che vari di questi *músicos* integravano le loro magre entrate con prestazioni professionali in occasione di feste (Gian Nicola Spanu, Giacomelli). Ogni evento, religioso o istituzionale che fosse – e il più delle volte questi due aspetti si intrecciavano mutuamente – veniva sottolineato da un accorto ricorso agli strumenti musicali e al canto (Fernández Cortés). Le opere teatrali profane giunte fino a noi prevedono, anch’esse, come più avanti si dirà, la musica e il canto.

Abbondanti dati sulla coreografia musicale e sugli strumenti che accompagnavano queste manifestazioni festive si ritrovano nell’opera di Serafino Esquirro (Esquirro 1624), documento di impareggiabile importanza anche per quanto riguarda i tornei e le pratiche equestri della nobiltà. Vi si legge di manifestazioni parateatrali quali le *encamisadas*<sup>13</sup>, le sfilate con carri allegorici, le trovate e le scenografie di grande impatto, testimonianze tutte di una fruizione urbana e di massa (quanto episodica?) di spettacoli all’aperto di carattere sacro e profano insieme.

Molti di questi avvenimenti festivi ci sono noti grazie proprio alle *Relaciones de fiesta*, manoscritte e a stampa (Paba 2012), di altri si è persa la memoria quando i testi che ne veicolavano la notizia sono andati perduti, di altre ancora si ha conoscenza indiretta attraverso componimenti poetici encomiastici, sermoni, o rare testimonianze grafiche e pittoriche (Scano Naitza 1991).

Un rinnovato approccio alla questione dell’attività teatrale in Sardegna nei secoli d’oro, impone allo studioso di ampliare il proprio raggio di indagine se non a tutta l’Isola certamente ai maggiori centri o alle cosiddette città regie, sedi arcivescovili o di istituzioni religiose (collegi e seminari dei vari ordini, conventi, monasteri, arciconfraternite). Il ritrovamento di un manoscritto, custodito presso l’Archivio Capitolare di Iglesias, redatto in catalano (opera forse di un gesuita visto il monogramma sul f. 1r del codice), attesta infatti che in quella città, nel 1615, in occasione del triduo per celebrare il ritrovamento del corpo di Sant’Antioco (avvenuto il diciotto marzo dello stesso anno) si tennero, “oltre alle tradizionali cerimonie religiose, meravigliosi spettacoli pirotecnici, strepitosi carri allegorici e ardite competizioni equestri. Fra quest’ultime *encamisadas*, quadriglie, un palio e [...] il gioco della Sartiglia” (Villani, p. 30):

Nella festa iglesiente, [...] nell’ambito di una vera e propria sfilata di carri allegorici, dotati di movimenti meccanici, viene segnalato, tra gli altri, un drago enorme, capace di

13. Le *encamisadas* consistevano in festeggiamenti notturni da parte di nobili che, a cavallo, illuminando la via con torce, percorrevano la città in segno di giubilo per celebrare qualche ricorrenza. Secondo il dizionario AUT esse avevano il carattere dell’estemporaneità: “sin haver hecho prevencion de libreas, ni llevar orden de mascara, por haverse dispuesto repentinamente, para no dilatar la demonstracion publica de la felicidad sucedida”.