



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
Lingue, Letterature e Culture Compare
Curriculum Lingua, Letteratura e Filologia:
Prospettive Interculturali

CICLO XXXIII

COORDINATORE Prof. Fernando Cioni

Inscenare la peste, appestare la scena
metafore del contagio nella polemica antiteatrale della prima età moderna

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14
Critica letteraria e letterature compare

Dottorando

Dott. Melis Alessandro

Tutore

Prof.ssa Ernestina Pellegrini

Coordinatore

Prof. Fernando Cioni

Anni 2017/2020

Post Scriptum (alcuni ringraziamenti e una speranza)

QUICK: But (alas) we must looke for no more of these times, I feare.

LIGHT: Why so? Dost thou thinke because a cloud sometimes may cover and obnubilate the Sun, that it will therefore shine no more? Yes, Ple warrant you, and that more bright too; so never feare, Boy, but we shall get the day agen for all this.

ANONYMOUS [ANDREW CANE]
The stage-players complaint (1641)

I teatri sono chiusi, mentre scrivo queste ultime parole.

Sono chiusi, i teatri, perché proprio mentre io studiavo insieme il teatro e la peste, una specie di peste è arrivata per davvero a toglierci molte gioie, molti colori, molte consuetudini. E ci ha tolto, per chissà quanto tempo ancora, tutti i luoghi di spettacolo.

Il virus che oggi ci ammorba è per me una specie di cortocircuito della storia, che ha unito il passato che studio e il presente che vivo in una relazione inimmaginabile solo pochi anni fa, quando questa tesi non era niente altro che un'intuizione, un disegno, un innamoramento. Da un anno, infatti, la pandemia di coronavirus ci tiene tutti imprigionati, igienizzati, asettici, mascherati; e anche solo l'idea di incontrare gli sguardi desideranti degli altri spettatori nel foyer, di accarezzare curiosi un programma di sala, di salire le scale che conducono al palchetto, di sporgere il volto sognante verso il racconto del palcoscenico oggi ci sembra – più che un ricordo recente – una sbiadita memoria di tempi lontanissimi.

Eppure si vive, si lavora e si studia, anche rinchiusi. Una parte non esigua di questo lavoro è stata scritta in lunghe giornate di quarantena (parola che mai avremmo pensato di declinare al presente), nei mesi interminabili della primavera 2020. Allora il poco cielo si guardava dalla finestra, bramando la mezz'ora settimanale in cui si usciva a far le compere, o il breve rosario di passi che dall'uscio di casa conduceva al cassonetto dei rifiuti. Molte di queste pagine sono state scritte o corrette in quella monotonia malinconica e, spesso, ne sono state consolazione e fuga.

E fuga e consolazione dalla clausura sono stati tutti coloro che di queste pagine sono i silenziosi compagni, e per i quali scrivo – per quanto sproporzionatamente piccolo – questo mio ringraziamento.

Grazie a Luca, che mi sta accanto ogni giorno nei miei voli disordinati e nei miei abissi di confusione, proteggendo sempre con immenso amore la norma e la fuga nell'abisso, l'ordine e il volo; insieme costruiamo ogni giorno un nostro magnifico cammino: lui è l'aria verso cui innalzo i miei rami, la luce che invita alla crescita e al miglioramento quotidiano.

Grazie a mio padre Silvio e a mia madre Piera, ora lontani e irraggiungibili sulla grande isola in mezzo al mare, eppure sempre vicini con i loro abbracci di parole, gli incoraggiamenti nei momenti di sconforto e le feste nel tempo della gioia; loro sono la mia radice, la terra doppia su cui poggio, e su cui si fonda tutto ciò che faccio e sono.

Grazie al mio secondo padre e alla mia seconda madre, anche loro lontani in mezzo al mare, nell'isola minima; mi hanno accolto come un altro figlio laggiù, sullo scoglio che un tempo era un vulcano, e in alcune di queste pagine io sento nitido il profumo di quel mare lavico, delle risate di Ettore e del tiramisù di Anna.

Grazie ai docenti del Corso di Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'ateneo fiorentino, perché ogni loro lezione (in presenza attorno al grande tavolo di Santa Reparata, e on line nella strana forma cui ci ha costretto questo inesplicabile momento) è stata un'occasione di scoperta, uno stimolo alla ricerca, un'intuizione di metodo, che hanno accompagnato e accompagneranno il mio percorso culturale e la mia storia personale.

E, in particolare, grazie alla mia tutor, professoressa Ernestina Pellegrini, per le sue letture e per i suoi suggerimenti di rotta, per gli illuminanti consigli bibliografici e per i continui incoraggiamenti, e alla professoressa Donatella Pallotti, che mi è stata accanto in questo lavoro fin da quando non era altro che un'idea, un sogno, un progetto; la ricerca trae forza dai mentori che accompagnano il viaggio.

Grazie alla professoressa Dinora Corsi, per la stima e l'affetto che sempre mi dimostra, per le parole sorridenti, per i valzer sulla porta di casa, per un'amicizia nitida che si nutre di racconti, di risate, di gioie e di voli.

E grazie, infine, a tutti gli amici che mi camminano accanto: a Norma e Gino, a Serena, a Matteo, a Michele (tutti e due), a Carmen e Massimo, a Valentina e Claudio, a Paola, a Paolo. In molti difficili momenti di questo triennio, lo sguardo o la voce di un amico sono stati luce che ha illuminato la penombra del viaggio.

Mentre scrivo queste ultime parole, i teatri sono ancora chiusi e i lavoratori dello spettacolo – tra i più dimenticati, in questa pandemia – non sanno quando potranno tornare in scena. Allo stesso modo, in un pamphlet anonimo inglese del 1641, *The stage-players complaint*, due attori – Quick e Light – si rammaricano di aver perso, a causa della peste, l'occasione del mestiere scenico e quindi la fonte del loro sostentamento. Oggi, come allora, si ignora quando il male sarà passato, quando sarà possibile tornare a sognare un “chi è di scena” udito dietro le quinte, un sipario che si apre, un respiro d'attore che tiene il fiato sospeso, una scena perfetta che inumidisce gli occhi, un applauso e un inchino che sciolgono infine la tensione del racconto in un abbraccio corale. Quick, il lamentoso, cede al pessimismo: “Ahimè, temo che il ritorno di quei giorni non dobbiamo più sperarlo”. Io voglio stare invece dalla parte di Light, l'irrisolto speranzoso: “Perché dici questo? Forse poiché una nube qualche volta offusca il Sole, pensi che il Sole non splenderà mai più? Sì, tornerà a brillare, te lo garantisco, e anche più luminoso. Perciò non avere paura, ragazzo: quel tempo ci toccherà ancora”.

Firenze, febbraio 2021

INDICE

<u>0.</u>	<u>IL TEATRO, COME LA PESTE</u>	
	<u>UN'INTRODUZIONE</u>	7
0.1	<i>UN AFFARE DELLA MENTE</i> PESTE E TEATRO: APPUNTI PER UNO STATO DELL'ARTE	12
0.2	<i>UNA NOTA DOMINANTE</i> PESTE E TEATRO: UNA PROPOSTA DI RICERCA	27
<u>1.</u>	<u>UNA MALATTIA GRAVE E PERICOLOSA</u>	
	<u>L'ALBA DELL'EPIDEMIA</u>	37
1.1	<i>GENTE SORDIDA E MERCENARIA</i> PANORAMI DI UN'EPIDEMIA	42
1.2	<i>NELLA CITTÀ SI È INSINUATO QUESTO MORBO</i> L'ALBA DELL'EPIDEMIA IN ITALIA	51
1.3	<i>THEIR VILE INFECTIVE TONGUES, AND MOUTHES ENVENEMDE</i> L'ALBA DELL'EPIDEMIA IN INGHILTERRA	61
<u>2.</u>	<u>GLI SPETTACOLI, DAI QUALI È VENUTA LA PESTE</u>	
	<u>LA GUERRA AGLI ISTRIONI DI CARLO BORROMEO (1563-1584)</u>	71
2.1	<i>PERCHÉ NON SI INFETTINO LE ORECCHIE E GLI OCCHI</i> CARLO BORROMEO E LE PRIME AZIONI CONTRO IL TEATRO (1565-1571)	75
2.2	<i>DA DOVE NASCONO LE PUBBLICHE PIAGHE</i> CARLO BORROMEO CONTRO L'ARTE SCENICA, TRA NORMA E PREDICAZIONE (1571-1575)	89
2.3	<i>FUNESTI SPETTACOLI DE MORTE CORPORALE</i> CARLO BORROMEO, IL TEATRO E LA PESTE (1576-1580)	102
2.4	<i>MORBO CHE SOTTO SPECIE DI PIACERE AVVELENA GLI ANIMI</i> LA GUERRA PERMANENTE CONTRO IL TEATRO (1580-1584)	139
<u>3.</u>	<u>L'ARCO DI DIO È TESO PER SCAGLIARVI LA PESTE</u>	
	<u>SERMONI E TRATTATI RADICALI INGLESI (1577-1582)</u>	161
3.1	<i>THE CAUSE OF PLAGUES ARE PLAYES</i> L'ARDITO SILLOGISMO DI THOMAS WHITE	165
3.2	<i>SO NOYSOME A PESTILENCE TO INFECT A COMMONWEALTH</i> JOHN NORTHBROOKE E LA PESTE DELL'OZIO	180
3.3	<i>SURE DISEASE OF UNCERTAIN CAUSES</i> LA GUERRA DI STEPHEN GOSSON, TEATRANTE GUARITO	198

4.	<u>VARIEGATE INVENZIONI CHE INFETTANO LO SPIRITO</u>	
	<u>L'INFURIARE DELLA POLEMICA (CA. 1580 – CA. 1625)</u>	233
4.1	<i>FACCENDA PERNICIOSA E PESTILENTE</i> COMPAGNI DI STRADA ED EREDI DEL BORROMEO NELLA POLEMICA CONTRO LO SPETTACOLO PROFANO (1578-1607)	238
4.2	<i>SBANDIRE GLI HISTRIONI COME PESTE</i> L'INFEZIONE E I SUOI RIMEDI NELLA TRATTATISTICA ITALIANA (1592-1614)	256
4.3	<i>PESTE EVOCATA DAGLI INFERI</i> ANTIDOTI AL VELENO ATTORICO NELLA <i>IN ACTORES ET SPECTATORES PARAENESIS</i> (1621) DI FRANCESCO MARIA DEL MONACO	292
4.4	<i>SUCH IS THE INFECTIOUS POISON OF THESE MEN</i> IL POTERE AVVELENANTE DEGLI ATTORI NEL <i>MIRROUR OF MONSTERS</i> (1587) DI WILLIAM RANKINS	305
4.5	<i>CHILDREN OF BABYLON THAT WILL NOT BE HEALED</i> SGUARDI INGLESI SUL MORBO ATTORICO, TRA TRATTATISTICA E PREDICAZIONE (1597-1607)	315
4.6	<i>THERE IS NO PLAGUE THAT CONSUMETH THESE FOOLES</i> LE SOTTILI RAGIONI DEL SOGNO REPRESSIVO (1615-1625)	336
5.	<u>TUTTI GIOVANI, SANI, RICCHI, E ALLEGRI</u>	
	<u>APOLOGIE DEL TEATRO, TRA DIALETTICA E IRONIA</u>	
	<u>(CA. 1570 – CA. 1650)</u>	359
5.1	<i>LA LIBERAZIONE DE GLI ANIMI INFETTI</i> LE APOLOGIE ITALIANE, DALL'ORAZIONE DEL VALERINI A <i>LA FERZA</i> DELL'ANDREINI (1570-1625)	364
5.2	<i>NON VI È QUESTA PESTE</i> TRA NEGAZIONE E DISLOCAZIONE, IL MORBO NELLA <i>SUPPLICA</i> DI NICCOLÒ BARBIERI (1634-1636)	404
5.3	<i>THE SHARPER MEDYCINE THE BETTER IT CURES</i> LE DIFESE DI LODGE E SIDNEY, TRA INVETTIVA E TEORIA (1579-1595)	429
5.4	<i>TO PRINT MODESTY IN THE SOUL OF THE WANTON</i> ⁹ LA MORALITÀ DEL TEATRO NELLA <i>APOLOGY FOR ACTORS</i> DI THOMAS HEYWOOD (1612)	443
6.	<u>L'INFEZIONE SI È DIFFUSA</u>	
	<u>LA NOTA LUNGA DELL'EPIDEMIA</u>	461
6.1	<i>UN CERTO COMICO MALORE CHE VA INFETTANDO IL TEATRO</i> CURA E GUARIGIONE NELLA <i>CHRISTIANA MODERATIONE DEL TEATRO</i> (1646-1652) DI GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI	465
6.2	<i>DOE NOT THOU INTRODUCE THE PLAGUE OF THE THEATER INTO THINE HOUSE</i> TEATRO E CONTAGIO NELLO <i>HISTRIONASTIX</i> (1633) DI WILLIAM PRYNNE	500
6.3	<i>GLI ATTORI E LE ATTRICI DEVONO TUTTI MORIRE DI PESTE</i> IL 'NACHLEBEN' DELL'EPIDEMIA	531
	<u>LEMMARIO DEL CONTAGIO</u>	
	<u>(PER UN ATLANTE DELLA PESTE SCENICA)</u>	553
	<u>CRONOLOGIA</u>	639
	<u>BIBLIOGRAFIA</u>	659

Il teatro, come la peste Un'introduzione

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle : découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela.

ANTONIN ARTAUD
Le Théâtre et la Peste (1933)



Rammentando la più sconvolgente esperienza della propria esistenza, Tucidide avvia con queste parole il racconto della pestilenza che si abbattè su Atene nel 430 a.C:

Subito all'inizio dell'estate [...] la pestilenza cominciò a sorgere in Atene; si dice, sì, che essa anche prima fosse scoppiata in molte località, a Lemno e in altri paesi, tuttavia un tale contagio e una tale strage non erano avvenuti in nessun luogo a memoria d'uomo¹.

Lo storico greco con ogni probabilità ignora di fondare una mitologia: si propone di raccontare ciò che ha sperimentato dal punto di vista del sopravvissuto², e gli otto capitoli che dedica alla peste (*Guerra del Peloponneso*, II, 47-54) appaiono effettivamente una relazione lucida, ragionevole, fredda. Eppure ognuno dei “quadri” in cui si dispiega il suo racconto indicherà ai posteri dove guardare: diverrà cioè il modello narrativo – quasi il palinsesto – con cui i futuri pestigrafi non potranno fare a meno di confrontarsi³.

Il “mito” loimologico tucidideo echeggia infatti potentissimo nelle successive narrazioni del “pestifero e contagioso morbo” che, oltrepassando la soglia della letteratura classica, attraversa la storia letteraria europea, dal *Decameron* di Boccaccio al *Journal of the Plague Year* di Defoe, dai capitoli che Manzoni dedicò al flagello nei *Promessi Sposi*, fino alla grande allegoria de *La Peste* di Albert Camus. Per tutti i narratori di pestilenze, le scansioni tucididee appaiono come passaggi obbligati: i presagi dell'epidemia nel mondo naturale, il calore e la luce eccessivi e disturbanti (*Guerra del Peloponneso*, II, 47); l'interrogazione sempre enigmatica sulle cause del flagello (48); la sintomatologia umana (49); gli effetti del contagio sugli animali e il loro ruolo nella diffusione del morbo (50); le emozioni e le reazioni della comunità davanti al male; i tratti patetici del rapporto genitori/figli (51); l'inanità dei riti sacri e l'impotenza dei medici (52); il sovvertimento delle leggi morali e il rovesciamento dei ruoli sociali (53); l'immane appello a oracoli e premonizioni o, più in generale, al soprannaturale (54). Molto di ciò che i narratori

¹ TUCIDIDE, II, 47: “Τοῦ δὲ θέρους εὐθὺς ἀρχομένου [...] ἡ νόσος πρῶτον ἤρξατο γενέσθαι τοῖς Ἀθηναίοις, λεγόμενον μὲν καὶ πρότερον πολλαχόσε ἐγκατασκήναι καὶ περὶ Λῆμον καὶ ἐν ἄλλοις χωρίοις, οὐ μὲντοι τοσοῦτός γε λοιμὸς οὐδὲ φθορὰ οὕτως ἀνθρώπων οὐδαμοῦ ἐμνημονεύετο γενέσθαι” (Per il testo e la traduzione si è fatto riferimento alla seguente edizione: TUCIDIDE, *La Guerra del Peloponneso*, introduzione di Moses I. Finley, traduzione a cura di Franco Ferrari, bibliografia e note di Giovanna Daverio Rocchi, 3 voll., Milano, Rizzoli, 1985, I, pp. 338-339).

² TUCIDIDE, II, 48: “ἐγὼ δὲ οἷόν τε ἐγίγνετο λέξω, καὶ ἀφ' ὧν ἂν τις σκοπῶν, εἴ ποτε καὶ αὐθις ἐπιπέσοι, μάλιστα ἂν ἔχοι τι προειδὼς μὴ ἀγνοεῖν, ταῦτα δηλώσω αὐτὸς τε νοσήσας καὶ αὐτὸς ἰδὼν ἄλλους πάσχοντας” (“Io dirò di che genere essa sia stata, e mostrerò quei sintomi che uno potrà considerare e tener presenti per riconoscere la malattia stessa, caso mai scoppiasse una seconda volta. Giacché io stesso ne fui affetto e vidi altri malati”); TUCIDIDE, *La Guerra del Peloponneso*, cit., I, pp. 340-341)

³ “Pestigrafo” è efficace neologismo che Guido Ceronetti inventò per l'autore del *De Rerum Natura* (GUIDO CERONETTI, *L'angoscia di Lucrezio*, in ID., *La carta è stanca*, Milano, Adelphi, 1976, pp. 16-19) e che poi in molte occasioni attribuì a se stesso. Ben più che nella locuzione ‘narratore di peste’, l'etimo greco del verbo *graphēin* mette insieme la scrittura, la narrazione, il disegno, la visione.

di peste sceglieranno di raccontare sembra trovare insomma in Tucidide la sua scaturigine originale⁴. Tutto tranne il sorprendente legame tra il flagello e il teatro.

Il teatro *come* la peste (o anche: il teatro che *causa* la peste; il teatro che *è* una peste) è l'unica articolazione del tema loimologico che nasca fuori dalla classicità. Sebbene, come vedremo, in parte anticipato dall'antiteatralità paleocristiana, il contatto metaforico tra teatro e peste è infatti elaborazione della prima età moderna, e diviene per i polemisti uno degli argomenti centrali dello stigma contro il nascente teatro professionale⁵: questo lavoro intende indagare proprio tale singolare contatto, le sue modalità di funzionamento e di significazione. Quale è (quale fu) il punto di tangenza tra i due elementi di questa per certi versi sorprendente metafora che lega insieme l'epidemia e la scena?

L'intuizione centrale su cui questa ricerca si fonda è che il contatto tra i due "mondi" apparentemente lontanissimi dell'epidemia e dello spettacolo si sostanzia non soltanto sul tema del contagio morale, ma – più profondamente – sulla capacità dell'una e dell'altro di instaurare una "realtà concorrente": la peste e il teatro vengono cioè intesi come uno spazio/tempo "altro" che, incarnandosi e irrompendo nel regolare ordine del mondo, lo sovverte, ora tramite il devastante furore del morbo ora attraverso la morbosa potenza evocativa della scena. Il pregiudizio antiteatrale radicato (e radicalizzato) nella metafora epidemica mette in luce, cioè, una resistenza non soltanto nei confronti dei contenuti (più o meno immorali) di questo o quello spettacolo, ma anche rispetto alla dimensione spettacolare in sé, alla sua pericolosa capacità di costituirsi come "realtà altra". Un'opposizione che si rivela, cioè, di natura ontologica prima che etica.

Le letture che qui si presentano (testi contro il teatro o apologie del teatro, di area italiana e inglese, tra Cinquecento e Seicento) mostrano cioè che il teatro moderno è sì, innegabilmente, oggetto di attacco per i contenuti ritenuti immorali, ma a monte del ragionamento sta un'opposizione radicale a qualsiasi realtà che, in quanto *finzione*, concorra con la *verità* – quella della creazione e poi della rivelazione cristiana – posta una volta e per sempre. La metafora della peste applicata al teatro (con tutte le implicazioni che l'analogia sottintende: il pericolo

⁴ Sulla ricezione di Tucidide come modello narrativo si rimanda allo studio di JAMES LONGRIGG, *Epidemic, ideas and classical Athenian Society*, in TERENCE RANGER, PAUL SLACK (eds), *Epidemics and Ideas. Essays on the historical perception of pestilence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 21-44 e, più recentemente, al vasto volume di CHRISTINE LEE (ed. by), *A Handbook to the Reception of Thucydides*, Chichester, John Wiley & Sons, 2015 (in particolare il chapter 24 "Thucydides and the Plague", pp. 447-473).

⁵ Come vedremo, le origini di questo accostamento sono state identificate da Paola Pugliatti nella prima età moderna inglese: cfr. PAOLA PUGLIATTI, *Peste, pestilenza*, in REMO CESARANI, MARIO DOMENICHELLI, PINO FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, Torino, UTET, 2007, col. 1892. L'analisi proposta in questo lavoro allargherà la geografia dell'uso metaforico teatro/peste, mostrandolo attivo non solo nel contesto inglese, ma anche in quello italiano (affacciandosi anche, sebbene in misura accessoria, sulla polemica antiteatrale in Francia e in Spagna). L'accostamento tra peste e teatro sarà riproposto, in termini sorprendentemente ribaltati, dalla riflessione novecentesca di Antonin Artaud: la sua visione del teatro come peste "benefica", in cui la purificazione dello spettatore deve necessariamente passare da un contagio, dal rischio ineludibile di mietere vittime, diverrà uno dei temi centrali nella riflessione e nella prassi delle arti sceniche contemporanee. Sul teatro e la peste in Artaud, si dirà qualcosa nel capitolo conclusivo di questo lavoro.

esiziale per la comunità e le drastiche misure di profilassi e interdizione che tale pericolo rende necessarie) si rivela insomma un elaborato tentativo di arginare con un gioco retorico l'inesauribile capacità del teatro di rappresentare infiniti, possibili mondi "altri".

Prima di indagare l'efficacia di questa intuizione nel confronto con i testi, è tuttavia fondamentale proporre un quadro teorico di riferimento, che muova da un più generale sguardo sulla peste come "tema" e si avvicini gradualmente alle sue connessioni con la polemica antiteatrale.

0.1 *Un affare della mente* Peste e teatro: appunti per uno stato dell'arte

The scattered records of literature afford a valuable, but neglected, contribution to the study of epidemic pestilence. They show us pestilence as an affair of the mind, as medical literature has shown it as an affair of the body.

RAYMOND CRAWFURD
Plague and Pestilence in Literature and Art (1914)

La malattia non è mai una questione esclusivamente medica. La percezione del male fisico è culturalmente determinata, e gli echi del passato o le polemiche del presente la arricchiscono di risonanze metaforiche, ideologicamente utilizzabili per attuare meccanismi di colpevolizzazione e interdizione: “nothing is more punitive than to give a disease a meaning — that meaning being invariably a moralistic one”⁶. E questo è vero soprattutto quando il male appare di natura e origine misteriosa:

Any important disease whose causality is murky, and for which treatment is ineffectual, tends to be awash in significance. First, the subjects of deepest dread (corruption, decay, pollution, anomie, weakness) are identified with the disease. The disease itself becomes a metaphor. Then, in the name of the disease (that is, using it as a metaphor), that horror is imposed on other things. The disease becomes adjectival⁷.

Illness as Metaphor di Susan Sontag è il necessario punto di partenza di questa ricognizione bibliografica. E non perché si tratta di uno studio seminale sull'uso metaforico dei morbi, ma anche perché pone un'importante distinzione di uso simbolico tra malattie che toccano l'individuo e morbi che – come la peste – riguardano intere comunità:

In the past, such grandiloquent fantasies were regularly attached to the epidemic diseases, diseases that were a collective calamity. In the last two centuries, the diseases most often used as metaphors for evil were syphilis, tuberculosis, and cancer—all diseases imagined to be, preeminently, the diseases of individuals.⁸

Si tratta di una distinzione cruciale, che se da un lato mette in luce i meccanismi di colpevolizzazione individuale del malato (ed è proprio la liberazione dalle metafore punitive legate al cancro il tema centrale del libro), dall'altro fa delle malattie epidemiche, e della peste in particolare, un luogo simbolico di natura eminentemente politica: un morbo che sconvolge intere città, regioni, e nazioni, mette a rischio la coesione dei legami sociali, richiede azioni di

⁶ SUSAN SONTAG, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1978, p. 58.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, pp. 58-59.

contenimento su larga scala e quindi implica decisioni che operano (senza certo tralasciare – in una costante connessione tra malattia e colpa – il piano etico) principalmente sul piano medico-politico.

Nella seconda lezione del ciclo su *Les Anormaux* (15 gennaio 1975), Michel Foucault sostiene che proprio la seconda pandemia di peste – XIV-XVIII secolo – contribuì a quella saldatura tra sapere medico e potere politico cui lo studioso francese ha dedicato buona parte delle sue fatiche ermeneutiche. Foucault identifica, infatti, una differenza tra i meccanismi di esclusione attivati nei confronti del malato di lebbra e l'inclusione dell'appestato. Se di fronte alla lebbra – sostiene – la città medievale applicava pratiche sociali di assoluto rigetto (il malato era espulso in uno spazio collocato fuori dalle mura e dichiarato morto quando era ancora in vita, con tutte le conseguenze che un tale atto giuridico implicava sul piano della trasmissione dei beni agli eredi), la peste originava invece un sistema di controllo completamente differente:

La ville en état de peste [...] était partagée en districts, les districts étaient partagés en quartiers, puis dans ces quartiers on isolait les rues, et il y avait dans chaque rue des surveillants, dans chaque quartier des inspecteurs, dans chaque district des responsables de district et dans la ville elle-même soit un gouverneur nommé à cet effet, soit encore les échevins qui avaient reçu, au moment de la peste, un supplément de pouvoir.⁹

La peste, secondo il modello foucaultiano, genera cioè un insieme di pratiche di potere – suddivisione spaziale della città, gerarchizzazione di ruoli di controllo, sorveglianza permanente, burocrazia legata alle ispezioni e all'andamento del morbo (registri giornalieri, elenchi nominativi di tutti i cittadini, dei vivi, dei malati, dei morti...) – che rispondono ad un modello di sorveglianza della popolazione di tipo capillare e “inclusivo”:

Il ne s'agit pas d'une exclusion, il s'agit d'une quarantaine. Il ne s'agit pas de chasser, il s'agit au contraire d'établir, de fixer, de donner son lieu, d'assigner des places, de définir des présences, et des présences quadrillées. Non pas rejet, mais inclusion. Vous voyez qu'il ne s'agit pas non plus d'une sorte de partage massif entre deux types, deux groupes de population : celle qui est pure et celle qui est impure, celle qui a la lèpre et celle qui ne l'a pas. Il s'agit, au contraire, d'une série de différences fines et constamment observées entre les individus qui sont malades et ceux qui ne le sont pas. Individualisation, par conséquent, division et subdivision du pouvoir, qui arrive jusqu'à rejoindre le grain fin de l'individualité [...]. Il s'agit de l'examen perpétuel d'un champ de régularité, à l'intérieur duquel on va jauger sans arrêt chaque individu pour savoir s'il est bien conforme à la règle, à la norme de santé qui est définie.¹⁰

La peste origina dunque un modello mentale basato sulla contrapposizione tra norma e anomalia, e un accuratissimo sistema di potere volto a proteggere la prima e ad arginare il pericoloso contagio della seconda, un sistema giustificato dallo stato d'eccezione rappresentato

⁹ MICHEL FOUCAULT, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard, 1999, p. 42.

¹⁰ Ivi, p. 43.

dall'epidemia¹¹. Foucault è tuttavia ben consapevole che la peste porta con sé anche tutto un altro immaginario che, lungi dal farne una metafora dell'ordine ossessivo, la rappresenta come apoteosi del disordine e della perdita del limite:

Vous savez qu'il existe toute une littérature sur la peste, qui est fort intéressante, dans laquelle la peste passe pour être ce moment de grande confusion panique où les individus, menacés par la mort qui transite, abandonnent leur identité, jettent leur masque, oublient leur statut et se livrent à la grande débauche des gens qui savent qu'ils vont mourir. [...] Toute une sorte de rêve orgiaque de la peste [...]. Mais vous voyez qu'il y a eu un autre rêve de la peste: un rêve politique de la peste, où celle-ci est au contraire le moment merveilleux où le pouvoir politique s'exerce à plein.¹²

Questi due “sogni” identificati da Foucault devono essere tenuti sempre presenti insieme, se si tratta di indagare la peste come metafora: essa rappresenta cioè tanto un sogno di sovvertimento – che attraverso il contagio scompone l'individualità, viola la legge, instaura un altrove irregolare e anarchico¹³ – quanto la risposta politica a tale sogno, che è a sua volta un altrove (costantemente a rischio di sconfinamento nella distopia repressiva): “le rêve politique d'un pouvoir exhaustif, d'un pouvoir sans obstacles, d'un pouvoir entièrement transparent à son objet, d'un pouvoir qui s'exerce à plein”¹⁴. Tra sovvertimento della norma e pretesa d'ordine sembra muoversi dunque – bipolarmente – ogni metaforizzazione della peste. Accostarla al teatro implicherà pertanto due movimenti ideologici complementari: da un lato identificare nella scena un luogo della sovversione, dall'altro autorizzare contro di essa politiche repressive.

Che la peste sia anche “an affair of the mind” è il punto di partenza di quello che è forse il primo studio sul morbo epidemico come tema artistico, *Plague and Pestilence in Literature and Art*, un volume con cui nel 1914 Raymond Crawford inaugurava un vero e proprio “canone

¹¹ Il modello politico-burocratico della peste presentato da Foucault consuona con la rappresentazione che del morbo Albert Camus aveva dato nell'immediato dopoguerra con *L'État de Siège* (1948); qui la peste (emblematica della repressione nazifascista) entrava in scena con “une sorte d'uniforme” (66) e nel suo monologo affermava: “Il est interdit, le pathétique [...]. À la place de tout cela, j'apporte l'organisation [...]. À partir d'aujourd'hui, vous allez apprendre à mourir dans l'ordre. Jusqu'ici vous mouriez à l'espagnole. Un peu au hasard [...]. Mais heureusement ce désordre va être administré. Une seule mort pour tous et selon le bel ordre d'une liste. Vous aurez vos fiches, vous ne mourrez plus par caprice. Le destin, désormais, s'est assagi, il a pris ses bureaux. Vous serez dans la statistique [...]. Se mettre en rangs pour bien mourir, voilà donc le principal [...]. Je vous apporte le silence, l'ordre et l'absolue justice [...]. Mon ministère est commencé” (ALBERT CAMUS, *L'État de siège. Spectacle en trois parties*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 92-95).

¹² MICHEL FOUCAULT, *Les Anormaux*, cit., p. 43.

¹³ Val la pena citare l'icastico paragone di Brian Pullan: “Like carnival, plague inverted the normal world” (BRIAN PULLAN, *Plague and Perceptions of the Poor in Early Modern Italy*, in THOMAS RANGER, PAUL SLACK (eds), *Epidemics and Ideas. Essays on the Historical Perception of Pestilence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 117).

¹⁴ MICHEL FOUCAULT, *Les Anormaux*, cit., p. 44.

della peste”¹⁵. Con un notevole sforzo enciclopedico e di sintesi, Crawford ripercorreva la vicenda del *tòpos* loimologico a partire dal mito (biblico e omerico), sondando poi fonti greche, romane, alto e bassomedievali, per soffermarsi infine sulle pesti moderne (in particolare Milano, 1576 e 1630; Londra, 1665; Marsiglia, 1722): con uno sguardo attento sia alla letteratura che agli esiti dell’immaginario letterario nelle arti figurative, Crawford offriva un primo, ampio sguardo sull’impatto culturale esercitato dalla furia del morbo fin dalle origini dell’Occidente¹⁶.

Con il suo saggio *Plague Writing: From Boccaccio to Camus* (1981) David Steel ha in seguito aggiornato il canone proposto da Crawford, proiettandolo ben oltre la recessione dell’epidemia (almeno nel continente europeo) per dimostrare che “despite the rarity of outbreaks today contemporary literature bears witness to the continuing vitality of its symbolic possibilities”¹⁷. Il “canone” da lui identificato alterna pesti letterarie celebri a testi meno indagati¹⁸.

Altri lavori critici hanno negli anni modificato o aggiornato il canone; tra questi andranno ricordati – tra i più recenti – il volume di Björn Hoffmann (2007, la cui raccolta di testi differisce di poco da quella proposta da Steel)¹⁹, e il notevole lavoro di Patrick Reilly (2015)²⁰

¹⁵ RAYMOND CRAWFURD, *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford, Clarendon Press, 1914.

¹⁶ Lo sguardo proposto da Crawford, fascinosamente interdisciplinare, mette insieme l’analisi religiosa e antropologica, la letteratura e la storia dell’arte. Il canone di “pesti letterarie” proposto dallo studioso comprende: Omero, *Iliade*; il libro dei *Salmi* (in particolare il salmo 91); Sofocle, *Edipo Re*; Tucidide, *La guerra del Peloponneso*; Livio, *Ab Urbe condita*; Lucrezio, *De Rerum Natura*; Ovidio, *Metamorfosi* (in particolare la peste di Egina nel libro VII); Galeno (per la peste antonina); Cipriano, *De Mortalitate*; Procopio, *De bello Persico* e Paolo Diacono, *De gestis Longobardorum*; Giovanni Boccaccio, *Decameron*; Niccolò Machiavelli, *Descrizione della Peste di Firenze dell’anno 1527*; Francesco Berni, *Capitolo primo della peste e Capitolo secondo della peste*; Daniel Defoe, *A Journal of the Plague Year*; Pietro Verri, *Processo originale degli Untori nella peste del 1630*; Alessandro Manzoni, *I promessi sposi e Storia della Colonna infame*; Robert Fletcher, *A Tragedy of the Great Plague of Milan*. Ci si limita qui all’elenco degli autori trattati più diffusamente: di molti altri Crawford fornisce brevi citazioni o commenti, spesso in relazione alle opere d’arte analizzate (ampie porzioni del libro sono dedicate, ad esempio, alle “danze della morte” della tradizione medievale, alle rappresentazioni di San Sebastiano, san Rocco, san Carlo Borromeo e alle Madonne del soccorso, tra Medioevo ed età moderna).

¹⁷ DAVID STEEL, *Plague Writing: From Boccaccio to Camus*, «Journal of European Studies» 2, 1981, p. 89.

¹⁸ I testi analizzati sono Giovanni Boccaccio, *Decameron* (1349-1353); Francesco Berni, *Capitolo primo della peste e Capitolo secondo della peste* (1532); Daniel Defoe, *Due Preparations for the Plague as well for Soul as Body e A Journal of the Plague Year* (1722); John Wilson, *The City of the Plague* (1816); Aleksandr Puškin, *Пир во время чумы (Pir vo vremya chumy, Banchetto in tempo di peste, 1830)*; Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi* (1827-1842); Harrison Ainsworth, *Old St. Paul’s. A Tale of the Plague and the Fire* (1841); Adalbert Stifter, *Granit* (1849); Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Peste* (1934); Albert Camus, *La Peste* (1947). Di ognuno di questi autori, Steel mette in luce uno specifico uso del tema (ivi, p. 106: “It serves for Boccaccio as grim background and pretext for a narrative situation, for Defoe as the framework for the display of piety and sober enterprise against all-powerful death, for Pushkin as a source of heightened lyrical vitalism. Manzoni uses it as a fictional instrument of psychological frustration and also as an opportunity for the historical reconstruction of social behaviour under stress. Ainsworth, on the other hand, exploits it as a reservoir of melodrama, whereas Artaud saw it as a demented psycho-dramatic situation and Camus as an allegory for the expression of philosophical and social ideas”), lasciando intendere che esso è ben lungi dall’essere esaurito in tutte le sue possibilità e ramificazioni (*Ibidem*. “The imaginative use of the plague in literature can scarcely be said to have declined in proportion to incidences of the disease itself”).

¹⁹ BJÖRN HOFFMANN, *Die Pest in der Literatur. Eine Untersuchung von Boccaccio bis Camus*, Aachen, Shaker, 2007. La lettura di Hoffmann, a cavallo tra letteratura e medicina, indaga nelle diverse realizzazioni letterarie le fasi di manifestazione del male e le reazioni ad esso: l’eziologia, i sintomi, le politiche sanitarie messe in atto dalla città, il sistema di diagnosi e terapia, la soggettività dei pazienti e dei medici e le loro relazioni; le risposte sociali, gli effetti sulle relazioni familiari e amicali, le relazioni tra il morbo e le strutture della città, laiche e religiose. Il “canone” di pesti letterarie offerto dallo studioso tedesco è il seguente: Giovanni Boccaccio, *Decameron* (1349-1353); Daniel Defoe, *A Journal of the Plague Year* (1722); John Wilson, *The City of the Plague* (1816); Alessandro

che analizza in cinque capitoli monografici le pesti letterarie di Defoe, Manzoni, e Camus, affiancandole al colera di Thomas Mann in *Der Tod in Venedig* (1912) e all'AIDS di Tony Kushner nella pièce *Angels in America* (1992).

Per l'Italia, vale la pena citare il ponderoso volume di Costanza e Marco Geddes da Filicaia (2015)²¹, notevole per la ricchissima scelta di testi, molti dei quali pubblicati in italiano per la prima volta, che privilegia le testimonianze letterarie di pesti “storiche” (vi è assente, quindi, Camus), a partire dalla peste ateniese narrata da Tucidide per finire con quella di San Francisco (1894), testimoniata da Marilyn Chase²².

La rilevanza di questi lavori emerge soprattutto nella loro capacità di mostrare la persistenza del tema epidemico, la sua vitalità e le relazioni intertestuali tra le diverse narrazioni (relazioni che appaiono esse stesse sintomi di una sorta di “contagio” narrativo e tematico), più che nella loro capacità di teorizzare la peste, cioè di indagare un comune orizzonte di senso dei diversi racconti. È questo, invece, l'obiettivo che si pone René Girard nel seminale saggio del 1974, *The Plague in Myth and Literature*²³:

a descriptive enumeration of literary and mythical plagues would be of little interest: there is a strange uniformity to the various treatments of the plague [...]. It would be exaggerated to say that plague descriptions are all alike, but the similarities may well be more intriguing than the individual variations.²⁴

Per Girard la peste letteraria si rivela, infatti, una “aggregazione tematica” (“thematic cluster”)²⁵ indagabile metastoricamente (e da qui derivano i disinvolti salti cronologici, da

Manzoni, *I Promessi sposi* (1827-1842); Edgar A. Poe, *King Pest* (1835); Edward George Lytton-Bulwer, *Rienzi, The last of the Tribunes* (1835); Adalbert Stifter, *Granit* (1849); Jens Peter Jacobsen, *Pesten i Bergamo* (1881); Isolde Kurz, *Anno pestis* (1890); Albert Camus, *La Peste* (1947).

²⁰ PATRICK REILLY, *Bills of Mortality. Disease and Destiny in Plague Literature from Early Modern to Postmodern Times*, New York, Peter Lang, 2015.

²¹ COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, MARCO GEDDES DA FILICAIA, *Peste. Il flagello di Dio fra letteratura e scienza*, Firenze, Polistampa, 2015.

²² Data la connotazione interdisciplinare (tra letteratura e medicina) del volume, i due curatori presentano le loro fonti secondo un ordine che non rispetta la successione cronologica degli autori, ma quella delle epidemie: “Le pesti classiche” (Tucidide, *La guerra del Peloponneso* e Lucrezio, *De Rerum Natura*); “La prima pandemia o peste di Giustiniano (541-750 d.C.)” (Procopio *De bello Persico* e Paolo Diacono, *De gestis Longobardorum*); “La seconda pandemia”: peste di Firenze del 1348 (Giovanni Boccaccio, *Decameron* e Marchionne di Coppo Stefani, *Cronaca fiorentina*); la “morte nera” in Inghilterra (John Hatcher, *The Black Death. A Personal History*); la peste del 1400 in Italia (Lapo Mazzei, *Lettere*); la peste di Milano del 1630 (Federico Borromeo, *De Pestilentia quae Mediolani anno MDCXXX magnam stragem edidit*; Giuseppe Ripamonti, *De Peste Mediolani quae fuit 1630*, Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi* e *Storia della Colonna infame*); la peste di Firenze del 1630-1633 (Giovanni Baldinucci, *Quaderno*); la peste di Barcellona del 1651 (Miquel Parets, *Diario*); le epidemie di peste a Londra nel Seicento (Thomas Dekker, *The Wonderfulfull Year*; Samuel Pepys, *The Diary*; Daniel Defoe, *A Journal of the Plague Year*); la peste di Messina del 1743 (Orazio Turriano, *Memoria istorica del contagio della città di Messina*, Enea Gaetano Melani, *La peste di Messina accaduta nell'anno 1741*, Alfonso Varano, *Visioni sacre e morali*); la peste di Mosca del 1771 (Charles de Mertens, *Traité de la Peste, Contenant l'Histoire de celle qui a regné à Moscou en 1771*); la peste di Noja del 1815 (Vitangelo Morea, *Storia della peste di Noja*); la peste di Tunisi del 1818-1820 (Giovanni Pietro Vieussieux, *La peste de Tunis*); “La terza pandemia”: la peste di San Francisco (1894-1959 circa)” (Marilyn Chase, *The Barbary Plague*).

²³ RENÉ GIRARD, *The Plague in Myth and Literature*, «Texas Studies in Literature» 15(5), 1974, pp. 833-850.

²⁴ Ivi, p. 833.

²⁵ Ivi, p. 841.

Dostoevskij a Shakespeare, dal libro dell'*Esodo* a Sofocle, da Artaud a Mann, al cinema di Bergman)²⁶. La peste è per lo studioso francese un nodo di senso, che presenta tre temi inestricabilmente intrecciati: “various forms of unindifferentiation and transgression, the mimetic *doubles*, and a sacrificial theme that may take the form of a scapegoat process”²⁷. Nell’orizzonte antropologico indagato da Girard la peste è in sostanza il segno di una trasgressione che, attraverso la natura mimetica del desiderio, aggredisce le differenze immanenti nel corpo sociale e in tal modo ne mina l’ordine: o si torna al “cosmos” con una purificazione che implica il sacrificio di un capro espiatorio (ad esempio in Sofocle l’estromissione di Edipo dalla città; in Mann la morte del protagonista, Aschenbach) o si è condannati al disordine, al male, al caos.

Simbolo – e dissimulazione – di antichi riti sacrificali, la peste di Girard si pone con evidenza come “un affare della mente” (che attiene alle relazioni sociali, alla politica, all’etica), più che del corpo (e, quindi, della medicina). Uno scivolamento dalla malattia del corpo fisico a quella del corpo politico che spiega – tra l’altro – la persistenza del nodo tematico pestilenziale anche in assenza di pestilenze reali:

I said that the plague, as a literary theme, is still alive today, in a world less and less threatened by real bacterial epidemics. This fact looks less surprising now, as we come to realize that the properly medical aspects of the plague never were essential; in themselves, they always played a minor role, serving mostly as a disguise for an ever more terrible threat that no science has ever been able to conquer.²⁸

La peste e le sue mitologie segnalano cioè le sopravvivenze di antiche reazioni – insieme percettive e operative – di resistenza al male inspiegabile (la peste è “tocco di Dio” in *Genesi*, *Esodo*, *Levitico*, così come in Omero: una forma – forse *la* forma – della punizione divina) e tali meccanismi sottintendono la scelta e il sacrificio di un *phàrmakos*, un sacrificio che porti il male fuori dai confini della città.

Se Foucault distingueva con nettezza le pratiche contro il lebbroso da quelle contro l’appestato, per Girard la peste conserva ancora tutte quelle risposte di rigetto e di esclusione che ne *Gli Anormali* Foucault attribuiva soltanto al trattamento della lebbra. Ma è una differenza che si giustifica con un diverso ordine di analisi: Foucault è interessato alla pratica del potere, che “approfitta” della pestilenza per affinarsi e rendersi capillare, modificando di conseguenza la risposta al morbo; Girard osserva invece la percezione del male, le risposte

²⁶ La ricerca di una “teoria” della peste – piuttosto che la costruzione di una storia delle pesti letterarie – conduce inevitabilmente Girard ad un’analisi metastorica del *iôpos* loimologico; il suo canone comprende: Fëdor Dostoevskij, *Преступление и наказание* (*Prestuplénie i nakazànie*, *Delitto e Castigo*, in particolare il sogno di Raskolnikov, nell’epilogo del romanzo), William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Peste*, il libro dell'*Esodo*, Sofocle, *Edipo Re*, Ingmar Bergman, *The Seventh Seal* e Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, William Shakespeare, *Romeo and Juliet*.

²⁷ Ivi, p. 845.

²⁸ *Ibidem*.

emotive (ma anche superstiziose, o religiose) che si originano nel profondo dell'immaginario collettivo e che resistono alle modificazioni di epoche e contesti: in ottica antropologica, la peste suggerisce sempre la tentazione sacrificale/purificatrice, anche quando (anzi proprio quando) vagheggia il ritorno alla norma, all'ordinato disegno di un sistema sociale riorganizzato²⁹. In entrambi i pensatori è chiaro lo slittamento metaforico che la peste instaura tra corpo fisico e corpo politico: il desiderio (o la nostalgia) di un corpo sano corrisponde fatalmente ad un sogno di purificazione sociale.

Un approccio molto differente – non politico ma strettamente letterario – è quello proposto da Barbara Fass Leavy nel suo volume *To Blight with Plague*, che rintraccia un tratto unificante delle pesti letterarie nel tema della caduta edenica e in quello – connesso e speculare – della fuga dal dolore attraverso un paradiso *fittizio*. Il tema della fuga attraverso l'immaginazione è esemplificato, ad esempio, nell'ambientazione arcadica della “brigata” boccaccesca o nel castello di Prospero nel racconto *The Masque of the Red Death* di Edgar Allan Poe: “the Edenic imagery [...] is echoed throughout plague literature, which is replete with bowers of bliss and false paradises”³⁰. Un tema, quello della “caduta”, che instaura singolari connessioni con lo statuto stesso dell'arte letteraria, in cui il *tòpos* della peste servirebbe a mettere in evidenza il conflitto tra l'ideale oraziano dell'educare diletando e la pretesa autoriale dell'espressione di sé:

One way to write the history of literary criticism is in terms of the breakdown of the Horatian ideal according to which literature is a superior teacher because it has pleasure as its means [...]. As the medicine threatened to become mere candy, the writer's identity was transformed [...]. Plague literature [...] strains to a breaking point the tension between the instructive and the self-expressive in art. How can the subject of pestilence be consistent with the pleasure principle that separates literary art from rhetoric? Is plague - as subject - a bridge between the artist's moral and creative self?³¹

²⁹ La perfetta coesistenza dei due modelli si incarna – ad esempio – nel pregiudizio antisemita del *Mein Kampf* hitleriano, in cui il ruolo della peste è incarnato dal popolo ebraico: l'idea della rimozione di un intero gruppo sociale a fini di purificazione (il capro espiatorio girardiano) convive con (e anzi si serve di) una organizzazione burocratica e violenta, perfettamente coincidente con quello che Foucault definiva “le rêve politique d'un pouvoir exhaustif” (MICHEL FOUCAULT, *Les Anormaux*, cit., p. 44). Per una lettura in chiave “pestilenziale” del pamphlet di Adolf Hitler si rimanda a JENNIFER COOKE, *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 118-124.

³⁰ BARBARA FASS LEAVY, *To Blight With Plague: Studies in a Literary Theme*, New York / London, New York University Press, 1992, p. 17.

³¹ Ivi, p. 20. Il “canone” analizzato da Fass-Leavy, presenta un significativo ordine acronologico, e una notevole estensione metaforica del *tòpos* loimologico alla depressione, all'influenza, al desiderio sessuale; il libro analizza, in sei compatti capitoli, “The Historical and Ethical Significance of Daniel Defoe's *A Journal of the Plague Year*”; “The Diseased Soul in Chaucer, Boccaccio, and Poe” (le letture riguardano “The Pardoner's Tale” dei *Canterbury Tales*, la cornice del *Decameron* e alcuni racconti di Poe, tra cui “The Masque of the Red Death”); “Ibsen's *Ghosts* and the Ghosts of Ibsen” (oltre ai drammi *Ghosts* e *An Enemy of the People* di Ibsen, Fass Leavy legge *As Is* di William Hoffman e *The Normal Heart* di Larry Kramer); “Microparasites, Macroparasites, and the Spanish Influenza” (dedicato alla short story “Chip off the old block” di Wallace Stegner e al romanzo *Pale Horse, Pale Rider* di Katherine Anne Porter); “Plague, Physician, Writer, and the Poison Damsel” (*Damaged Goods* di Eugene Brieux e “Rappaccini's Daughter” di Nathaniel Hawthorne); “Medicine and Humanism in Albert Camus's *The Plague*”.

La prospettiva di Fass Leavy è forse quella che fornisce il minor numero di suggestioni alla ricerca che è oggetto di questo lavoro. E tuttavia la sua connessione tra la peste e la *fiction* si accorda con una delle più potenti incarnazioni del pregiudizio contro il teatro: per chi guarda con sospetto il palcoscenico, la fuga nel “paradiso artificiale” di un altrove solo immaginato non serve a fuggire la peste, anzi ne è la causa principale.

Più consonante con l'immaginario “sacrificale” di Girard è l'analisi proposta da Elana Gomel nel suo saggio *The Plague of Utopias. Pestilence and the Apocalyptic Body* (2000)³². Definito dall'autrice “a brief sketch of the poetics and politics of the contagious body”³³, il saggio pone subito in chiaro la dimensione insieme estetica e politica della metafora epidemica, e identifica due diverse forme di narrazione da essa scaturite: narrazione apocalittica e postapocalittica. Entrambe hanno in comune l'idea della trasformazione del corpo (e del corpo politico) attraverso la sofferenza, ma se la prima – attraverso l'idea della purificazione, e quindi la separazione del puro e dell'impuro – conduce all'utopia (o distopia) millenaristica, la seconda – nella convinzione che tutti siano possibili vittime, e che quindi il puro e l'impuro non possano essere davvero distinti – conduce al limbo di un comune e potenzialmente infinito soffrire. Nel primo caso, la peste/utopia – intessuta di prospettive finalistiche – può arrivare ad essere utilizzata come giustificazione del genocidio (ancora: l'estromissione girardiana del *phàrmakos*); in questo modello la peste si presenta come “a ‘final solution’, a decisive break with, and purification from, the past, ushering in a genocidal utopia. Such use of the trope of pestilence is characteristic of Nazi and neo-Nazi discourse, some of whose roots lie in the eugenicist fantasies of the last century”.³⁴

Nel secondo caso, la peste/entropia assume piuttosto la forma del trauma collettivo, può divenire metafora stessa della vita³⁵, e aprirsi alla narrazione della testimonianza; la peste appare in questo caso “the postapocalyptic discourse of protracted dying, narrative entropy, and interminable duration that characterizes one strand in the fictional representations of pestilence”.³⁶ La peste diventa qui il discorso del sopravvissuto, il “parlare per conto dei morti”; è il racconto dei “salvati” che contemplano, pietosamente, i “sommersi”.

³² ELANA GOMEL, *The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body*, «Twentieth Century Literature» 46(4), 2000, pp. 405-433.

³³ Ivi, p. 406.

³⁴ Ivi, p. 409. Il “canone” delle pesti apocalittiche proposto da Gomel comprende il racconto “The Unparalleled Invasion” di Jack London, il pamphlet *Mein Kampf* di Adolf Hitler, e tre romanzi del tardo Novecento: *Blood Music* (1985) di Greg Bear, *Serpent's Walk* (1991) di Randolph D. Caverhall e *Distress* (1995) di Greg Egan.

³⁵ “Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste? C'est la vie, et voilà tout” (Albert Camus, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1947, p. 330).

³⁶ ELANA GOMEL, *The Plague of Utopias*, cit., p. 409. Questo “secondo canone”, in cui la peste abbandona la pericolosa connotazione apocalittica per farsi testimonianza, comprende secondo Gomel *A Journal of the Plague Year* di Daniel Defoe, *The Last Man* di Mary Shelley, *La Peste* di Albert Camus e il romanzo di fantascienza *Doomsday Book* (1992) di Connie Willis.

Anche Jennifer Cooke, con il suo *Legacies of the Plague* (2009)³⁷ riprende la tesi girardiana secondo cui la metafora della peste rievoca e rimette in gioco antichi rituali e antiche pratiche sacrificali, e pone perciò l'accento sulle "eredità" di questo immaginario, sulle tracce che ha lasciato e continua a lasciare nella letteratura, nella filosofia (in particolare nella psicanalisi) e nel cinema del ventesimo e ventunesimo secolo. Il legame tra i diversi contesti, i diversi linguaggi (la letteratura, il teatro, il pamphlet politico, la ricerca analitica, il cinema) e i diversi autori (Camus, Copek, Artaud, Hitler, Freud, Von Trier, Romero) resta sempre il capro espiatorio/*phàrmakos*, l'elemento sacrificale e la sua rilevanza "purificante" nel contesto sociale di riferimento:

Plague's legacies lie in all these areas: in our dreams, our fears and language itself. They reveal the fragility of the social bond, the fascination of diseased spectacle and the literal and metaphorical power of pestilence. They highlight, too, the way in which structures of ritual surrounding the contagious and the taboo, while they have been practically supplanted, are still operative under new guises in discourse. A legacy cannot be chosen; it exists, there to be used or not.³⁸

Il tema della "eredità", così esplicitamente evocato da Cooke fin dal titolo della sua ricerca, mette in luce la metastoricità della metafora pestilenziale che – seppure da diverse prospettive – anima tutti i lavori qui brevemente raccolti. Essi sono accomunati dalla disponibilità ad accogliere nella lettura anche la possibilità dell'anacronismo (o addirittura dell'acronia), ovvero a riconoscere un nucleo concettuale, visivo, immaginifico che resiste ai diversi contesti. Schematizzando e sintetizzando:

- la peste implica sempre una continuità tra corpo individuale e corpo politico e si dispone pertanto naturalmente a metaforizzazioni di tipo colpevolizzante e interdittorio (Sontag, Foucault);
- la peste porta con sé l'antico immaginario del *phàrmakos*: un elemento sociale ritenuto impuro e quindi da espellere per riportare l'equilibrio nella *pòlis* (Girard, Cooke);
- attribuire il marchio della peste ad un individuo, un gruppo sociale, un'idea, o una pratica implica istituire un nuovo *phàrmakos*, e aprire una prospettiva apocalittica di purificazione e redenzione, attraverso l'eliminazione, che può avvenire per via normativa o, come nel caso del genocidio, fisica (Gomel).

³⁷ JENNIFER COOKE, *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

³⁸ Ivi, p. 14. Il "canone" di Cooke, significativamente intermediale, comprende il romanzo (*A Journal of the Plague Year* di Daniel Defoe e *La Peste* di Albert Camus), il teatro, sia nella teoria che nella prassi scenica (Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Peste*, Karel Čapek, *Bílá nemoc* [*La peste bianca*], Albert Camus, *L'État de siège*), la psicoanalisi (in particolare in *The Interpretations of Dreams* e *Totem and Taboo* di Sigmund Freud, con le sue letture di Sofocle, *Edipo Re*), il saggio politico (con una lettura parallela di *Mein Kampf* di Adolf Hitler, in cui la "peste" si incarna nel popolo ebraico, e di *The Mass Psychology of Fascism* di Wilhelm Reich, in cui specularmente la "peste" è proprio il nazifascismo, che contagia il popolo tedesco fino a rendere accettabile il genocidio), il cinema (con *Epidemic* di Lars von Trier e *Night of the living dead* di George Romero). La vastità cronologica, tematica e mediale costituisce il maggior motivo di fascino del libro di Cooke: proprio l'ampio spettro della ricerca mostra la ricchezza e la pervasività del tema loimologico (e le sue "eredità") nel nostro immaginario.

“Grumo tematico” caratterizzato da scritture e riscritture, da oblii e ritorni, la peste letteraria appare infine come un *Nachleben*, una “sopravvivenza” in senso warburghiano, una formula attinta dall’antico che si impone per la sua efficacia simbolica, si immerge e riaffiora nel tempo, generando anacronismi con la sua potenza metastorica:

La survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l’histoire: elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit *un autre temps*. Elle désoriente donc l’histoire, l’ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l’anachronise.³⁹

Così Georges Didi-Huberman, ne *L’Image survivante*, un volume dedicato alla rilettura e riproposizione del metodo Warburg. E non appare casuale che lo studioso francese abbia dedicato un’opera giovanile proprio al tema dell’epidemia: *Mémoire de la peste* (1983, ora 2006) nasce come un insieme di testimonianze letterarie di varie epoche, raccolte ai fini della produzione di uno spettacolo realizzato nel 1982 dal Teatro Nazionale di Strasburgo; ma si rivela “une façon de parler synchroniquement de la peste comme d’un phénomène symbolique”⁴⁰; il *Mémoire* diviene così, seguendo ancora la lezione di Warburg, “un *atlas des gestes*”, perché “plus les gestes sont extrêmes plus ils semblent réminiscentes et omniscientes de choses anciennes que nous avons oubliées”⁴¹. Tornare ad osservare l’antico, allora, sarà “approcher, dans le visible, une temporalité paradoxale où la mémoire se tisse d’imminence, où le *vestige* de choses oubliées dans le passé devient le *symptôme* de choses à surgir dans le futur”⁴².

La medesima metastoricità domina anche il saggio con cui Sergio Givone ha voluto indagare la *Metafisica della peste* (2012)⁴³. Pur lavorando sul canone delle pesti letterarie l’approccio metodologico del filosofo è ovviamente molto lontano da quello della critica letteraria⁴⁴. Givone insegue la peste come disvelamento metafisico della verità del non-senso e del male, che sopravvive anche dopo la scoperta dell’origine batteriologica del morbo:

³⁹ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 85. Corsivi nell’originale.

⁴⁰ GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Mémoire de la peste*, nouvelle édition augmentée d’une postface, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 181.

⁴¹ Ivi, p. 185.

⁴² Ivi, p. 188. Corsivi nell’originale.

⁴³ SERGIO GIVONE, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012.

⁴⁴ I capitoli sono dedicati, in un significativo ordine acronologico, a Cormac McCarthy (*The Road*, 2006) e Jack London (*The Scarlet Plague*, 1912); Albert Camus (*La Peste*, 1947); Antonin Artaud (*Le Théâtre et la Peste* (1934); Victor Klemperer (*LTI. Lingua Tertii Imperii. Notizbuch eines Philologen*, 1947); Fëdor Dostoevskij (Сон смешного человека [*Son smešnogo čeloveka*], *Il sogno di un uomo ridicolo*, 1877); Alessandro Manzoni (*I Promessi sposi*, 1827-1842); Giacomo Leopardi (di cui Givone offre una vasta lettura, tra le *Lettere*, lo *Zibaldone* e *La ginestra*); Edgar A. Poe (ancora una lettura comprensiva, in particolare dei racconti *Shadow*, *The Red Death*, *King Pest*); Daniel Defoe (*A Journal of the Plague Year*, 1722); Francesco Berni (*Capitolo primo della peste* e *Capitolo secondo della peste*, 1532) e Aleksandr Puškin (Пир во время чумы [*Pir vo vremya chumy*], *Banchetto in tempo di peste*, 1830); Giovanni Boccaccio (*Decamerone*); Lucrezio (*De Rerum Natura*), Tucide (La guerra del Peloponneso) e Sofocle (*Edipo Rè*).

Anche quando il disincantamento dell'esperienza è sembrato erodere progressivamente lo spazio del mito, la peste ha continuato a mostrarsi in una dimensione di trascendenza, quasi incombesse sul mondo da fuori dal mondo.⁴⁵

La peste, ragiona Givone, opera uno squarcio sul modo di “vedere” il mondo, apre – come scrisse Borges – “interstizi di assurdità” nella trama del reale⁴⁶. Opera, sì, nel senso di quello che Foucault aveva chiamato il “sogno orgiastico”, dell’abbattimento dei limiti morali di fronte alla coscienza della morte imminente, ma insieme rivela (e scompagina) la fragilità del tessuto individuale e sociale,

come se la peste attivasse un doppio movimento: illusionistico e veritativo. Quanto più la peste induce in errore, facendo spazio ai peggiori incubi del cuore e della mente, tanto più ne svela il tratto menzognero e ingannevole che li caratterizza. Talmente furioso e dominatore il male, che ben presto non c’è più fede che tenga, e allora sullo sfondo di una feroce disillusione si staglia il profilo della realtà quale è veramente. La trama dell’essere si fa trasparente alla ragione e lasciandosi denudare rivela che questa povertà essenziale, questo non-senso, è *il* senso.⁴⁷

E se fosse proprio questa “apertura sull’altrove” operata dalla peste, un’apertura insieme “illusionistic[a] e veritativ[a]” a fornire il legame più profondo tra l’epidemia e l’atto spettacolare? Se fosse la pericolosa capacità – comune al morbo e alla scena – di illudere per rivelare (e non, o almeno non soltanto, l’analogia del contagio) a fare da fondamento al “singolare contatto metaforico fra peste e teatro”?

Nel 1981 Jonas Barish pubblicò una monumentale indagine sul pregiudizio contro il teatro, coprendo un intervallo cronologico vastissimo, dalla “platonian foundation” (così suona il titolo del primo capitolo, dedicato ad indagare la sfaccettata relazione del filosofo greco con il tema della *mimèsis*) al teatro del novecento, che – secondo l’autore – giunge a combattere contro se stesso (“The Theatre against itself” è il titolo dell’ultima parte, che esamina l’antiteatralità – o, meglio, una nuova teatralità antispettacolare – in autori come Pirandello, Artaud, Brecht e Handke). Al termine della vastissima, affascinante disamina, Barish giunge alla conclusione che, di là dalle notevoli differenze con cui si manifesta nelle varie epoche e nei diversi contesti, il fastidio (o la repulsione o perfino il disgusto) nei confronti della teatralità si origina sempre

⁴⁵ SERGIO GIVONE, *Metafisica della peste*, cit., p. vii.

⁴⁶ JORGE LUIS BORGES, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952, p. 156: “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”.

⁴⁷ SERGIO GIVONE, *Metafisica della peste*, cit., p. ix.

in un nucleo profondo e irrazionale, che giace al di sotto delle pretese “ragioni” con cui viene sostenuto. È, appunto, un pre-giudizio:

prejudice takes the form not of a mere opinion but of a passion; while indefatigably seeking to fortify itself with argument and observation, it invariably reverts in the end to a stubborn bedrock of irrationality. In each case the “reasons” advanced for the prejudice serve as pretexts with which the reasoner masks a basic choice of himself. That choice is the decision to live on the plane of the irrational, to embrace prejudice as burning faith. And the faith in question is founded on hatred, immune to logic and experience alike, gaining its strength precisely from its being a visceral self-choice rather than a reasoned position [...]. There is no inconsistency to which the standardbearers of prejudice will not resort in order to disguise passion as sober judgment, nor any logical rebuttal of their inconsistencies that will abate the intensity of their passion.⁴⁸

Ma se l'antiteatralità è una passione di odio, essa deve trovare nelle profondità psichiche il proprio fondamento. Cosa odia, davvero, nel teatro, chi si lascia dominare dal pregiudizio passionale contro il teatro? La risposta di Barish è che il teatro – finzione istituzionalizzata, gioco di sguardi pericolosamente al confine tra il vero e il falso – dichiarando esplicitamente la propria natura illusoria, sottilmente insinua il dubbio sulla natura fittizia di *tutte* le relazioni tra l'individuo e il mondo:

The theatrical analogy would seem an inescapable figure for our relations with the rest of the world. Human existence can hardly avoid resembling in basic ways the experience of actors in the theater, and human consciousness can hardly escape the tinge of bad faith this introduces into our actions, the incitements it gives us to wish to be admired, stared at, made much of, attended to. By living in the theater, as they do, by giving themselves over to mimicry and exhibitionism, men jeopardize the most precious part of their humanness, the right exercise of which would be a relentless campaign to rid themselves of the element of falsity in which they move.⁴⁹

Proprio come la peste, allora, il teatro sembra attivare “un doppio movimento, illusionistico e veritativo”: quanto più il teatro apre l'altrove della scena, occupandolo con le sue illusioni e le sue finzioni di cui esplicitamente ammette la natura *ficta*, tanto più disvela il tratto menzognero e ingannevole di ciò che (e di chi), invece, quella natura *ficta* del sé e delle relazioni non è disposto ad ammetterla. Il teatro, illudendo, disillude – sostiene Barish – e denuda quella porzione finzionale che è parte ineludibile della natura umana. La radice del pregiudizio antiteatrale, allora, si troverebbe in una passione d'odio, di autodisgusto per questa parte inaccettabile del nostro dover stare dentro il teatro del mondo: “perhaps the antitheatrical prejudice reflects a form of self-disgust brought on by our conflicted longing to occupy the center of the stage once more”⁵⁰. Dopo una lunga accurata disamina di storie,

⁴⁸ JONAS BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1981, p. 468.

⁴⁹ Ivi, pp. 476-477.

⁵⁰ Ivi, p. 476.

luoghi, contesti (e senza negare le differenze tra le diverse “ragioni” del pregiudizio antiteatrale) la lettura psicologica di stampo freudiano proposta da Barish identifica infine nel cuore ardente dell’individualità umana un tratto comune (ancora: metastorico) a tutte le diverse incarnazioni storiche dell’ostilità al teatro.

A descrivere (se non a vivisezionare) una di queste incarnazioni – una delle più rilevanti per la sua portata storica e per le sue conseguenze culturali – è dedicato invece il vastissimo volume di Leonardo Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico* (2008). Lugaresi consente con Barish sull’esistenza di un persistente disagio nei confronti degli spettacoli e sull’importanza del pregiudizio antiteatrale nella civiltà antica, sia greca che romana, ma identifica una soglia di discontinuità generata dal cristianesimo. L’antiteatralità cristiana presenta specificità incontrovertibili e si configura come una complessa, e radicalmente nuova, “macchina ideologica”⁵¹.

Per i Padri della Chiesa è la natura stessa dello spettacolo a generare una “assoluta incompatibilità con il cristianesimo”⁵² – che sarà faticosamente rivista solo nel corso del Medioevo, con la lenta accettazione del teatro sacro – e questo sulla base di *tre* diversi principi, enunciati con chiarezza già da Tertulliano nel prologo del *De Spectaculis*: gli spettacoli sono inconciliabili con lo *status fidei* in quanto manifestazione di idolatria; trasgrediscono il *praescriptum disciplinae* per il loro contenuto immorale; contrastano con la *ratio veritatis* della creazione perché presentano una realtà fittizia⁵³.

L’attenzione critica – sugli scritti di Tertulliano come su quelli degli altri *patres* – si è sempre focalizzata sulle prime due questioni (idolatria e immoralità), lasciando in ombra il terzo – di portata ontologica e gnoseologica – che è invece secondo Lugaresi quello fondamentale: il rifiuto cristiano del teatro, sostiene lo studioso dopo l’ampia disamina dei testi patristici⁵⁴, ha a che fare con la forma più che con i contenuti. È un rifiuto della spettacolarità, più che del singolo spettacolo idolatra o immorale. Il rapporto tra realtà e finzione, infatti,

cristianamente diventa la questione del rapporto tra *veritas* e *vanitas*. Il tema della *vanitas ludorum*, negletto dalla storiografia che di solito si concentra solo sugli aspetti dell’immoralità e dell’idolatria, è invece quello fondamentale, che fa da perno anche alle altre due critiche. In altre parole, il livello a cui propriamente affonda le sue radici il discorso cristiano sugli spettacoli è

⁵¹ LEONARDO LUGARESI, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008, p. 262.

⁵² Ivi, p. 378.

⁵³ Cfr. TERTULLIANO, *De Spectaculis*, I, 1: “Qui status fidei, quae ratio veritatis, quod praescriptum disciplinae [...] spectaculorum voluptates adimat, dei servi, cognoscite” (TERTULLIANO [TERTULLIAN], *Apology. De Spectaculis*, transl. by T. R. Glover, Cambridge (MA) / London, Harvard University Press, 1931, p. 230).

⁵⁴ I testi analizzati da Lugaresi coprono l’intervallo cronologico tra il II e il IV secolo. Tre ampi capitoli monografici sono dedicati a Tertulliano, Agostino e Giovanni Crisostomo, ma ampi paragrafi esaminano il discorso sugli spettacoli in Novaziano, Cipriano, Arnobio, Lattanzio e nella tradizione alessandrina di Filone, Clemente e Origene.

quello ontologico, non appena quello etico o quello religioso-culturale legato ad una superficiale polemica contro i contenuti idolatrici di certe rappresentazioni.⁵⁵

Tutto ciò che è finzione contrasta con la *ratio veritatis* della creazione e della rivelazione ed è dunque illegittimo in quanto realtà concorrente⁵⁶. Questo implica una *responsabilità* dello sguardo cristiano e una sua *disciplina*.

Questo è forse uno degli aspetti di maggiore discontinuità del discorso cristiano rispetto alla tradizione precedente. In effetti è proprio il cristianesimo ad istituire una *responsabilità dello spettatore*, abolendo la sua “innocenza istituzionale” e negando l'autonomia dello spazio ludico come mondo a parte, esente per definizione dal principio della responsabilità⁵⁷.

Il principio teologico che sta alla base di questo approccio è l'unità della verità, che non ammette nessun contatto, nessuna contaminazione con una realtà *ficta*. Il cristiano non può allontanarsi dalla verità neppure per gioco, anche perché è egli stesso parte di un grandioso spettacolo – quello della creazione e della rivelazione – che si compie senza interruzione sotto lo sguardo del “divino spettatore”. Così sintetizza il tema Carla Bino, che nel 2015, in continuità con il lavoro di Lugaresi, ha con successo inseguito una “teoria cristiana della rappresentazione”:

l'uomo diviene oggetto di uno sguardo senza limiti di tempo e di spazio [...]. In termini teatrali si può dire che l'uomo è perennemente “dentro la scena” e trascorre ogni momento della propria esistenza “in scena, nel ruolo di *performer* di uno spettacolo offerto agli occhi di Dio. In tal modo tutto ciò che egli compie, anche parlare e guardare, diventa un'azione della quale è chiamato a rendere conto allo spettatore e della quale è “responsabile”. Questo fare anche dello sguardo un'azione rafforza la dimensione operativa o performativa della visione, che è tratto peculiare della drammatica cristiana.⁵⁸

Qui il cerchio si chiude. Lo spettacolo è incompatibile con il ruolo che il cristiano occupa nel disegno del mondo, che non è tanto quello dello *spectator* che *guarda*, ma quello dell'*agonistès* che è *guardato* dallo spettatore divino. Inoltre, e anzi a monte di tutto, il teatro è rigettato come realtà che concorre con la *ratio veritatis*: è *vanitas* e *fictio* (e quindi sempre opera dell'*aemulus*, a prescindere dai suoi contenuti).

Seppure da un punto di vista più connotato e contestualizzato, l'antiteatralità dei padri ci appare infine coerente con il quadro proposto da Barish: è la natura finzionale e illusoria del

⁵⁵ LEONARDO LUGARESÌ, *Il teatro di Dio*, cit., p. 814.

⁵⁶ *Aemulus*, non a caso, è uno degli appellativi del demonio: cfr. Tertulliano, *De Spectaculis*, II, 7: “Nos igitur qui domino cognito etiam aemulum eius inspeximus” (TERTULLIANO [TERTULLIAN], *Apology. De Spectaculis*, cit., p. 236).

⁵⁷ LEONARDO LUGARESÌ, *Il teatro di Dio*, cit., p. 814.

⁵⁸ CARLA BINO, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI secolo)*, Firenze, Le Lettere, 2015, p. 85. Per un riferimento patristico di particolare rilievo, cfr. Tertulliano, *De Spectaculis*, XX, 3-4: “Sed spectat et latrocinia, spectat et falsa et adulteria et fraudes et idolatrias et spectacula ipsa. Ed idcirco ergo nos non spectabimus, me videamur ab illo, qui spectat omnia. Comparas, homo, reum et iudicem, reum, qui, quia videtur, reus est, iudicem, qui, quia videt, iudex est” (TERTULLIANO [TERTULLIAN], *Apology. De Spectaculis*, cit., p. 280).

teatro (la sua ontologia) a generare la furia censoria, una furia che solo in seconda battuta si scaglia sui suoi contenuti più o meno immorali, licenziosi o blasfemi. Se Givone vede nella peste un altrove che incombe “sul mondo da fuori dal mondo”, imponendo “un doppio movimento, illusionistico e veritativo”, i padri vedevano nell’illusione del teatro una demoniaca contro-verità che minaccia l’unità del mondo creato, un altrove contaminante da rigettare come si espelle un veleno (un *phàrmakos*), per purificare la città di Dio.

Il discorso dei Padri contro gli spettacoli, conclude Lugaresi, “è stato una ‘macchina ideologica’ potente, che ha prodotto, nel lungo periodo, effetti sotterranei e duraturi sulla coscienza cristiana, non solo (e forse non tanto) nel mondo tardoantico, ma anche e soprattutto in quello medievale e moderno”⁵⁹. E – non certo casualmente – è proprio nella prima modernità che il contatto metaforico tra teatro e peste emerge con straordinaria furia.

⁵⁹ LEONARDO LUGARESI, *Il teatro di Dio*, cit., p. 814.

0.2 *Una nota dominante* Peste e teatro: una proposta di ricerca

The spectre of plague and its associated evils comprehensively haunted antitheatrical discourse [...]. Amongst the astonishing range of rhetorical invective levelled by the opponents of playhouse culture, plague was surely the resounding keynote.

DARRYL CHALK
Contagious Emulation (2010)

Se è vero, come ha dimostrato Jonas Barish, che l'ostilità contro il 'teatrale' è antropologicamente ineliminabile e sfida ogni cronologia, è altrettanto innegabile che la polemica antiteatrale della prima modernità – per la sua violenza e per la sua vastità continentale – fu uno snodo cruciale nella storia del teatro e della società europea. Si trattò di un vero e proprio “campo di battaglia transnazionale”, come lo definisce un'ampia raccolta di fonti documentarie (sermoni, epistolari, norme di legge, apologie) curata da Romana Zacchi nel 2006, che consente un vivace sguardo sull'ampiezza del dibattito europeo tra XVI e XVIII secolo intorno alla “pericolosità” dell'evento teatrale⁶⁰. E “guerra dei teatri”, senza mezzi termini, è definita la polemica contro scene e attori nella raccolta di studi curata nel 2008 da Donatella Pallotti e Paola Pugliatti, che indaga le radici e le motivazioni della “ansia radicale” contro il potere del teatro in età moderna⁶¹.

Si trattò di un *pòlemos* ampio e sfaccettato, che coinvolse diversi fronti: quello dell'ostilità al teatro *tout court*, radicata nella tradizione dei primi scrittori cristiani, e rivitalizzata dall'asprezza della contesa religiosa nei secoli della Riforma e della Controriforma; quello originato dalla nascita del teatro professionale, che vide contrapposte strada e accademia intorno alla questione delle forme e della liceità del mestiere attorico; e quello legato ai rapporti tra teatro e

⁶⁰ ROMANA ZACCHI (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Napoli, Liguori, 2006.

⁶¹ DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008. “La Guerra dei teatri” era anche il titolo di un PRIN coordinato da Mario Domenichelli a partire dal 2003, da cui sono scaturiti molti, preziosi volumi di studi; oltre ai lavori già citati di Zacchi e Pallotti-Pugliatti, segnalo LAURA SANNIA NOWÉ (a cura di), *Dal pulpito alla scena al libro. Trasfigurazioni di codici e dibattito ideologico fra 1500 e 1700 in Inghilterra, Italia e Francia*, Cagliari, CUEC, 2006; ROMANA ZACCHI, MASSIMILIANO MORINI (a cura di), *Forme della Censura*, Napoli, Liguori, 2006; CARLA DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2007.

Il quadro bibliografico, di necessità sintetico, può essere arricchito dagli articoli (e dalle relative bibliografie) contenuti in LOGAN J. CONNORS (ed. by), *Writing Against the Stage: Anti-Theatrical Discourse in Early Modern Europe. Part 1 of 2*, «Restoration & 18th Century Theatre Research», special issue 29(1), Summer 2014; LOGAN J. CONNORS (ed. by), *Writing Against the Stage: Anti-Theatrical Discourse in Early Modern Europe. Part 2 of 2*, «Restoration & 18th Century Theatre Research», special issue 29(2), Winter 2014; FRANÇOIS LECERCLE, CLOTILDE THOURET (éd. par), *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle, Vol. 1: Controverses et polémiques*, «Littératures classiques», 98(1), 2019; FRANÇOIS LECERCLE, CLOTILDE THOURET (éd. par), *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle, Vol. 2: Discours et arguments*, «Littératures classiques», 98(2), 2019.

potere politico, che attraverso leggi, licenze, decreti e proibizioni osteggiò, regolamentò o proteste, alternativamente vedendo nella scena ora un luogo di eversione ora un mezzo per dichiarare prestigio e costruire consenso⁶². Ed è qui, in questo contesto polemico di forze contrapposte – un teatro che si fa professione e cerca il proprio spazio nella *civitas*, un potere politico che si fa bilico tra protezione e controllo, un potere religioso che, nell'ansia della propria riforma, vede nel teatro una minaccia ontologica e morale – che questo lavoro intende osservare la nascita, lo sviluppo e le articolazioni del nesso metaforico tra il teatro e la peste⁶³.

Nell'attraversamento degli scritti polemici contro il teatro – pamphlet, sermoni, trattati – pubblicati in Italia e in Inghilterra tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, la peste ci apparirà infatti come una vera e propria “resounding keynote”⁶⁴: un tema ricorrente, che echeggia da un testo all'altro proprio come una nota tonale continua e che non si limita a segnalare il pericolo di contagio legato agli addensamenti della folla durante gli spettacoli, ma suggerisce piuttosto un'analogia di funzionamento tra lo specifico della comunicazione teatrale e la trasmissione del morbo epidemico. Il teatro – questo è il cuore immaginifico del nesso che ci disponiamo ad indagare – *infetta* il proprio pubblico, modificandone gli equilibri spirituali e fisiologici.

Ma prima di avvicinare le modalità di questo passaggio metaforico, sarà necessario osservare almeno brevemente in quale modo un fenomeno devastante come la peste potesse essere inteso, in un'epoca in cui ancora erano assenti (e, di fatto, inaccessibili) esaustive conoscenze sul morbo. È chiaro, infatti, che il modo in cui il flagello epidemico fu letto, interpretato e spiegato dalla teoria medica della prima età moderna sta a monte di qualsiasi sua metaforizzazione e innegabilmente la condiziona.

⁶² Un quadro molto chiaro e articolato delle forze in campo è offerto da MARIO DOMENICHELLI, *Potere del Teatro e Teatro del potere nell'antico regime. Il campo di battaglia*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri*, cit., pp. 6-28.

⁶³ La connessione metaforica tra il teatro e la peste nell'Inghilterra della prima età moderna (il contesto inglese è quello in cui tale contatto è stato maggiormente studiato) è evocata brevemente da STEPHEN MULLANEY, *The Place of the Stage. License, Play, and Power in Renaissance England*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, pp. 49-52 e da MICHAEL NEILL, *Issues of Death. Mortality and Identity in english Renaissance Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 22-29; un immaginario simile (non epidemico, ma narcotico, sempre in connessione col potere ‘venefico’ del teatro) è quello indagato da TANYA POLLARD, *Drugs and Theater in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2005. Lo studioso che più si è avvicinato al punto di vista e ai metodi di questo studio è senza dubbio Darryl Chalk, del quale si vedano DARRYL CHALK, *Contagious Emulation: Antitheatricality and Theatre as Plague in Troilus and Cressida*, in BRETT HIRSCH, CHRISTOPHER WORTHAM (eds), *'This Earthly Stage'. World and Stage in Late Medieval and Early Modern England*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010, pp. 75-101 e DARRYL CHALK, MARY FLOYD WILSON, *Beyond the Plague*, in DARRYL CHALK, MARY FLOYD WILSON (eds), *Contagion and the Shakespearean Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 1-21.

⁶⁴ DARRYL CHALK, *Contagious Emulation*, cit., p. 76.

Nell'Europa della prima modernità la mancanza di una teoria unitaria sulla peste produsse una serie di diverse teorie in competizione tra loro, spesso ecletticamente fuse in uno sguardo multiforme e complesso che è stato felicemente definito “approccio multifattoriale alla definizione delle cause”⁶⁵: non uno, ma più elementi concomitanti si riteneva conducessero alla manifestazione del morbo.

La teoria medica del cinque-seicento consentiva non a caso di vedere innanzitutto la peste come una disarmonia dell'equilibrio interno del corpo: in base a questa teoria di tipo *endogeno*, debitrice della medicina medievale di tradizione ippocratico-galenica, il male era ricondotto ad un cattivo bilanciamento degli umori, che si riteneva condizionato da specifici, ma in sostanza inafferrabili, processi di corruzione dell'aria (“miasmi”). Contemporaneamente, alla peste si attribuiva la natura di un male causato dal contatto con agenti patogeni (altri malati, oggetti infetti, veleni o sostanze “pestifere”): in questo caso, a prevalere era una teoria di tipo *esogeno*, in particolare nella variante proposta dal medico veronese Girolamo Fracastoro nel suo *De contagione* (1546)⁶⁶. Fracastoro affermava che le malattie potessero trasmettersi in tre modi: per contatto diretto col malato, per contatto indiretto (tramite oggetti e abiti infetti, detti “fomiti”), ma anche a distanza; l'esistenza di queste tre tipologie di trasmissione imponeva di trovare una teoria unitaria che riuscisse a spiegare ogni possibile forma del contagio; proprio questa esigenza condusse il medico veronese a contaminare l'atomismo classico con una medicina ancora aristotelica e galenica e a dedurre l'esistenza di “seminaria contagionum”⁶⁷, piccole particelle invisibili responsabili del passaggio delle malattie, e in particolare proprio della più inquietante e misteriosa di tutte: la peste⁶⁸. A monte di queste due teorie – divergenti ma entrambe portate a leggere nella peste un fenomeno sottoposto alle leggi della natura – rimaneva sempre disponibile (e, anzi, spesso prevalente) l'opzione soprannaturale, che vedeva nella pestilenza la punizione divina per un peccato collettivo)⁶⁹.

Un notevole esempio della contemporanea presenza delle tre teorie (endogena, esogena e soprannaturale) si può leggere in questo brano di Thomas Lodge, tratto da *A Treatise of the Plague* (1603):

Contagion, is an euil qualitie in a bodie, communicated vnto an other by touch, engendring one and the same disposition in him to whom it is communicated. So as he that is first of all

⁶⁵ DARRYL CHALK, MARY FLOYD WILSON, *Beyond the Plague*, cit., p. 7: “the multifactorial approach to defining causation”.

⁶⁶ GIROLAMO FRACASTORO [HIERONYMI FRACASTORIJ VERONENSIS], *De sympathia et antipathia rerum liber vnus De contagione et contagiosis morbis et curatione libri III*, Venetij, apud heredes Lucantonij Iuntae Florentini, 1546.

⁶⁷ Ivi, fol. 29(v).

⁶⁸ Su Fracastoro e il contagio a distanza, si veda ISABELLE PANTIN, *Fracastoro's De Contagione and Medieval Reflection on 'Action at a Distance*, in CLAIRE L. CARLIN, *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 3-15.

⁶⁹ Per la ricostruzione delle tre teorie qui brevemente compendiate si è fatto riferimento a DARRYL CHALK, MARY FLOYD WILSON, *Beyond the Plague*, cit., pp. 4-11.

attainted or rauished with such a qualitie, is called contagious and infected. For very properly is he reputed infectious, that hath in himselfe an euil, malignant, venemous, or vitious disposition, which may be imparted and bestowed on an other by touch, producing the same and as daungerous effect in him to whom it is communicated, as in him that first communicateth and spreddeth the infection. This sicknesse of the Plague is commonly engendred of an infection of the Aire, altered with a venemous vapour, dispersed and sowed in the same, by the attraction and participation whereof, this dangerous and deadly infirmitie is produced and planted in vs, which Almightye God as the rodde of his rigor and iustice, and for the amendment of our sinnes sendeth downe vpon vs⁷⁰.

Il contagio è dunque innanzitutto definito come un fenomeno esogeno, in base al quale il male si trasmette attraverso il “touch” di un corpo infetto; ma il corpo contagioso è tale in quanto possiede un male endogeno, uno squilibrio degli umori, ovvero una “euil, malignant, venemous, or vitious disposition”; a sua volta, tale cattiva disposizione deriva dall’esposizione ad un ambiente miasmatico, una “infection of the Aire, altered with a venemous vapour”. Infine, causa primaria che agisce sulle cause seconde, tale infezione venefica dell’aria è ricondotta alla volontà punitiva/correttiva di Dio, che getta sull’uomo il flagello “for the amendment of our sinnes”. Nell’approccio eclettico di Lodge, la peste appare dunque contemporaneamente naturale e soprannaturale, materiale e divina; e anche sul piano meramente naturale, il riferimento ad un miasma che incrina il delicato equilibrio umorale dell’organismo convive con il contagio che trasmette il male da un corpo all’altro.

Ma non era solo il suo poter essere ricondotta ad un multifattoriale insieme di concause che rendeva la peste un fenomeno nel complesso inafferrabile; al suo ‘mistero’ contribuivano anche l’arcana selezione delle vittime (dato che negli stessi gruppi familiari si poteva inspiegabilmente morire o sopravvivere)⁷¹, e l’incoerente manifestazione dei sintomi (alcuni infetti avevano i terribili ‘segni’ di riconoscimento, i bubboni, mentre altri ne erano sprovvisti)⁷². Inaccessibilità delle cause, imprevedibilità degli effetti, incoerenza dei sintomi: elementi di natura misteriosa e sfuggente che soffondevano la malattia di risonanze

⁷⁰ THOMAS LODGE, *A treatise of the plague: containing the nature, signes, and accidents of the same, with the certaine and absolute cure of the feuers, botches and carbuncles that raigne in these times: and about all things most singular experiments and preseruatiues in the same, gathere by the obseruation of diuers worthy trauailers, and selected out of the writings of the best learned phisitions in this age*, London, printed [by Thomas Creede and Valentine Simmes] for Edward White and N[icholas] L[ing], 1603, sigg. B2(v)-B3(r). Su Thomas Lodge, che fu anche poeta e drammaturgo, e autore di un’importante apologia della poesia e del teatro, si rimanda oltre, al Capitolo 5 (per un profilo biografico, si veda ivi, nota 311).

⁷¹ “In the same house, why is it [the pestilence] vpon one, and not vpon all the rest, when they all liue together, and draw in the same breath, and eate and drinke together, and lodge in the same chamber, yea sometimes in the same bed? what is the cause of this, but that it pleaseth the Lord in wisdom, for some cause to defend some for a time, and not the rest? Therefore let vs beleue, that in these dangerous times God must bee our onely defence” [NICHOLAS BOWND, *Medicines for the Plague: That is, Godly and fruitfull Sermons vpon part of the twentieth Psalme, full of instructions and comfort: very fit generally for all times of affliction, but more particularly applied to this late visitation of the Plague. Preached at the same time at Norton in Suffolke, by Nicholas Bownd, Doctor of Diuinitie. And now published for the further good of all those that loue and feare the Lord. Perused, and allowed*, London, Printed by Adam Islip [and Felix Kingston] for Cuthbert Burbie, and are to be sold at the Swan in Paules Churchyard, 1604, sig. K2(r)].

⁷² “A comyng for the like a *Bubos*, are signes of those partes, from which they doe swel: as example, in the lest side, head, neck, flanckes, &c. But often tymes the Plague sore will not appere” [WILLIAM BULLEIN, *A Dialogue bothe pleasant and pitifull, wherein is a godlie regimete against the feuer Pestile[n]ce, with a consolation and comfort against Death. Newlie corrected by W. Bullein, the author thereof*, London, Inprinted by Ihon Kyngston, 1578 [STC (2nd ed.), 4038], sig. D8(v)].

soprannaturali e metafisiche, disponendola *naturalmente* a processi di metaforizzazione⁷³ e – quindi – alla ricerca di soggetti eccentrici o marginali rispetto alla norma sociale, da eleggere a capri espiatori⁷⁴.

Segno di questo processo – dal reale al metaforico, dal dato al segno – è, come sempre, il linguaggio. ‘Peste’ e ‘pestilenza’, ‘plague’ e ‘pestilence’ passarono ad indicare non soltanto altre malattie, ma più in generale catastrofi pubbliche e – di metafora in metafora – comportamenti e gruppi sociali considerati inaccettabili⁷⁵. Ed è qui – in questo passaggio dalla percezione della peste come mistero, alla sua metaforizzazione e, infine, al suo uso come stigma – che la propaganda ostile al nascente teatro professionale moderno accostò al flagello epidemico un fenomeno che le appariva intrinsecamente dannoso (e, quindi, ‘pestilenziale’) per la comunità⁷⁶.

I testi di cui si offrirà lettura sono dunque accomunati tematicamente non solo in quanto pertinenti alla polemica moderna sul teatro (pamphlet, trattati, norme contro gli spettacoli; scritti in difesa del teatro e dei teatranti), ma anche in quanto attingono all’immaginario della pestilenza e ai suoi territori contigui (l’avvelenamento, il farmaco, la medicina, i medici) strumentalizzandoli in base ai propri fini accusatori o apologetici.

La vastità del *corpus* potenziale – la polemica, come si è più sopra accennato ebbe scala europea e produsse una quantità notevolissima di testi⁷⁷ – ha inevitabilmente condotto alla selezione di due contesti di riferimento, l’Italia e l’Inghilterra, che fossero non solo

⁷³ Vale la pena riportare qui il sintetico, acutissimo ragionamento di SUSAN SONTAG, *Illness as Metaphor*, cit., p. 58: “Any important disease whose causality is murky, and for which treatment is ineffectual, tends to be awash in significance. First, the subjects of deepest dread (corruption, decay, pollution, anomie, weakness) are identified with the disease. The disease itself becomes a metaphor. Then, in the name of the disease (that is, using it as a metaphor), that horror is imposed on other things”.

⁷⁴ Come si è discusso nel precedente paragrafo, il mistero e l’apertura al soprannaturale consentono e motivano non solo la naturale metaforizzazione della peste (Sontag) ma anche il conseguente uso politico-repressivo della metafora (Foucault), la sopravvivenza e il riuso dell’immaginario del *phàrmakos* (Girard, Cooke) e quindi l’apertura di una prospettiva apocalittica di esclusione/purificazione (Gomel).

⁷⁵ Lo dimostra una veloce disamina dei dizionari storici, che registrano – per parole appartenenti al campo semantico della peste – significati evidentemente legati a metaforizzazioni di tipo repressivo. Così per “pestifero” il *Tesoro della lingua italiana delle origini* registra, fin dalla fine del Trecento, il significato di qualcosa o qualcuno “che provoca effetti nocivi morali o spirituali”; “che conduce alla degenerazione morale o specif. spirituale”; “che agisce con malvagità e crudeltà”; e, per “pestilente”, “che provoca o è destinato a provocare un grave danno (in partic. una degenerazione morale o specif. spirituale)”; “che diffonde idee o segue pratiche contrarie all’ortodossia religiosa”. Allo stesso modo, l’*Oxford English Dictionary* registra per “pestilent” il significato di “injurious to religion morals and public peace” (dal 1513); e per “pestilential” quello di “morally baneful or pernicious” (dal 1531). Cfr. *TLIO. Tesoro della lingua italiana delle Origini* <<http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>> (10/2020) e *OED. Oxford English Dictionary* <<https://www.oed.com/>> (10/2020).

⁷⁶ Cfr. DARRYL CHALK, *Contagious Emulation*, cit., p. 82: “to antitheatricalists, theatre seemed to operate via the same illogical mechanisms as the plague”.

⁷⁷ L’antologia curata da ROMANA ZACCHI (*La scena contestata*, cit.) raccoglie testi italiani, inglesi, tedeschi, francesi, spagnoli e ibero-americani, svizzeri e russi.

particolarmente rappresentativi per la vivacità dell'esperienza teatrale oggetto di contesa (la commedia dell'arte e il teatro elisabettiano-giacomiano-carolino) e, in conseguenza, per la produzione di testi antiteatrali, ma anche significativamente distanti (sul piano storico-culturale, politico, e religioso) e fertilmente confrontabili in ottica comparatistica, tanto nelle vicinanze tematiche e retoriche dei testi presi in esame, quanto nelle inevitabili divergenze⁷⁸.

Nella lettura dei testi selezionati, il lavoro seguirà principalmente due direttrici d'indagine: da un lato, la contestualizzazione di ogni opera nel suo ambiente di produzione e l'analisi delle sue strutture, dei suoi temi, delle sue strategie retoriche; dall'altro l'identificazione di 'costellazioni di immagini' ricorrenti, di un patrimonio comune di fonti, di reti di relazioni intertestuali. Un 'doppio registro', dunque, che cercherà di dare conto dell'unicità di ogni opera (pamphlet, trattato, sermone, apologia) e, insieme, di collocarla in un fitto reticolo di richiami, connessioni, echi, spesso sovranazionali.

Nei testi si osserverà, pertanto, la frequenza di figure e immagini legate al morbo, alla malattia e all'epidemia, con i correlativi dell'infezione, della corruzione, della contaminazione e dell'indebolimento; la presenza di medici, medicine, veleni, farmaci, e in generale il frequentissimo uso di metafore mediche⁷⁹; le riflessioni su temi legati al caos, al disordine, e alla confusione/indistinzione (in particolare per quanto attiene allo squilibrio organico del corpo individuale e del corpo politico, e alla fluidità dei ruoli sociali e di genere); e, ovviamente, ogni figura o immagine che si riferisca più o meno direttamente al tema del contagio nell'ambito della relazione attore-spettatore, sia sul piano della trasmissione di contenuti potenzialmente pericolosi (di ordine morale, ideologico, religioso) sia, soprattutto, su quello delle modalità di trasmissione/contagio/infezione (il coinvolgimento dei sensi, l'uso di gesto, corpo, voce e, in generale, il funzionamento del linguaggio teatrale).

L'obiettivo è pertanto quello di sondare e mettere in luce la molteplicità di livelli che caratterizzò il binomio peste/teatro in età moderna; perché il teatro fu certo considerato infettivo e infettante in quanto corruttore di costumi, ma l'accostamento con la peste implicò molti altri livelli di lettura, che si concretizzarono in una ricca matrice di significati: una molteplicità che corrispose a quella multifattorialità con cui la peste stessa poteva essere immaginata, spiegata, compresa.

⁷⁸ Un notevole studio comparativo tra Italia, Inghilterra e Francia è quello proposto da Claudio Vicentini nel 2012, il cui territorio d'indagine è però non tanto la polemica pro/contro il teatro (che pure è episodicamente affrontata) quanto la ricostruzione di una nascente teoria dell'attore; cfr. CLAUDIO VICENTINI, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012. Un breve lavoro comparativo sulla polemica religiosa contro il teatro tra Italia e Inghilterra nella prima età moderna si deve invece a LOUISE G. CLUBB, «*Scacciar i cocodrilli dall'Egitto*»: *La Chiesa contro il teatro in Inghilterra e Italia*, in CARLA DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2007, pp. 43-55.

⁷⁹ Sull'uso delle metafore mediche in connessione alle "patologie dello spirito" sono notevoli per l'area inglese i lavori di DAVID N. HARLEY, *Medical Metaphors in English Moral Theology, 1560-1660*, «*Journal of the History of Medicine*», 48, 1993, pp. 396-435 e MARGARET HEALY, *Fictions of Disease in Early Modern England. Bodies, Plagues and Politics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2001, specialmente pp. 18-49.

Nel nesso peste/teatro potremo, infatti, scorgere una portata soprannaturale (il teatro come *causa* della peste, in quanto luogo di peccato e quindi foriero di punizione divina) e – insieme – naturale (lo spazio del teatro come luogo miasmatico e squilibrante, sul doppio piano spirituale/fisico); nei testi che leggeremo esso identifica una trasmissione di contenuti pericolosi, ma soprattutto conduce a indagare i meccanismi di tale trasmissione e, quindi (almeno nei polemisti e negli apologeti più avveduti) a ipotizzare una teoria, seppure embrionale, del linguaggio teatrale⁸⁰. Contestualmente, le riflessioni sul linguaggio conducono a stigmatizzare il dato finzionale proprio della rappresentazione, e quindi a collocare sul binomio infetto/sano anche le coppie antinomiche *fictio/veritas*, spettacolo/sermone e teatro/chiesa. In tal modo l'accostamento tra il teatro e la peste assume portata ontologica, perché di fatto segnala uno stigma attribuito ad una realtà scenica percepita come concorrente ('pestilenziale', infetta e infettante, e quindi diabolica) rispetto alla verità della creazione e della rivelazione.

In ultima analisi il nesso appare interessante perché segnala lo sforzo, tanto nei polemisti quanto nei difensori delle scene, di analizzare con profondità natura, statuto e pratiche dell'arte attorica, conducendo ad intuizioni notevolissime sulla specificità dell'atto scenico, sulla sua intensità comunicativa, sulla sua multisensorialità. E, anche, sulla possibilità sempre presente dello sconvolgimento, dello squilibrio, della riconfigurazione interiore dello spettatore. Sono intuizioni forse non del tutto chiare, ancora aurorali, ancora incomplete, ma certo significative, "in attesa alle spalle di Artaud"⁸¹.

È chiaro che a monte di questo lavoro – e a sua ispirazione, se non giustificazione – sta il testo artaudiano di *Le Théâtre et la Peste*, la conferenza con cui, nell'aprile 1933, Antonin Artaud rivendicò un nuovo, radicale statuto dell'arte scenica, esplorando la *coincidenza* (e non più solo la relazione metaforica) tra peste e teatro⁸². Non sappiamo se e quanto il drammaturgo

⁸⁰ È quella che Ferdinando Taviani, il primo a proporre per l'Italia una ricca raccolta di testi polemici contro il teatro, ha definito "un'estetica allo stato magmatico": cfr. FERDINANDO TAVIANI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. xxviii.

⁸¹ Stefano Tomassini, in un suo vasto e documentato articolo del 1998, ha identificato nell'analogia tra peste e teatro "una tradizione retorica, in attesa alle spalle di Artaud", augurandosi una ricerca futura, "magari in una logica più sistematicamente comparatistica" [STEFANO TOMASSINI, «Un orage organique». *Tópoi della peste e teatro della crudeltà*, «Scena(e). Studi sulla vita delle forme nel teatro», 1 (1-2), 1998, p. 53]: questo lavoro intende raccogliere, almeno in parte, tale invito.

⁸² ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et la Peste*, «La Nouvelle Revue Française», 253, 1934, pp. 481-499 (*Il teatro e la peste*, trad. it. di Ettore Capriolo in ANTONIN ARTAUD., *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G.R. Morfeo e Guido Neri. Prefazione di Jacques Derrida, Torino, Einaudi, 1968, pp. 134-150. Leonardo Lugaresi, sulla soglia ultima del suo monumentale *Teatro di Dio*, ha scritto che Artaud "più di ogni altro ha sentito (e sofferto nella propria carne) la tensione tragica e crudele a far uscire il teatro dai limiti della finzione spettacolare per farlo diventare evento" LEONARDO LUGARESI, *Il teatro di Dio*, cit., p. 817.

francese conoscesse i testi della polemica antiteatrale che sono oggetto di questo lavoro (per quanto ben nota sia la sua frequentazione del teatro inglese della prima età moderna)⁸³, ma certamente lo stigma antiteatrale che vibra come “una nota dominante” nella polemica *early modern* ricompare, rivitalizzato e rovesciato, nel progetto artaudiano di un teatro radicale e crudele, che sia “comme la peste [...] une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison”⁸⁴.

Di Artaud e della sua spericolata ripresa del nesso tra peste e teatro il lettore leggerà qualcosa nell'ultimo capitolo di questo lavoro: il drammaturgo francese è – circolarmente – punto di partenza e punto d'arrivo del cammino che sta per iniziare. Prima, però, sarà necessario fare un lungo passo indietro, a quella “alba dell'epidemia” – intorno alla metà del Cinquecento – in cui il nascente teatro professionale comincia a suscitare una dura opposizione tanto negli ambienti religiosi quanto in quelli accademici e, se ancora non è ‘peste’, certamente è un ‘morbo’ che minaccia la salute del corpo sociale: a questa fase aurorale della polemica, tra Italia e Inghilterra, è dedicato il primo capitolo.

Il secondo capitolo è invece una monografia su uno dei grandi campioni dell'antiteatralità europea allo scorcio del XVI secolo, e certo la figura più rilevante dell'opposizione agli spettacoli nel contesto italiano: Carlo Borromeo. La coeva situazione inglese è affrontata e descritta invece nel capitolo terzo, che presenta letture di pamphlet e trattati di Thomas White, John Northbrooke e Stephen Gosson.

Il più vasto capitolo quarto affronta la fase acuta della polemica, il “picco epidemico” della trattatistica antiteatrale nel contesto italiano e in quello inglese, a cavallo tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento: è – come si vedrà – un panorama su un vero e proprio contagio testuale, in cui argomenti polemici, fonti patristiche, *exempla* circolano osmoticamente tra un documento e l'altro, nel vasto macrotesto sovranazionale della “guerra al teatro”.

Il capitolo quinto dà voce, finalmente, agli accusati, lasciando spazio agli scritti apologetici italiani e inglesi: qui emerge la capacità degli attori e, più in generale, dei difensori delle scene di giocare ironicamente con gli argomenti dei polemisti, negando, rovesciando, riscrivendo i *tòpoi* dell'antiteatralità; ma si fa strada, anche, la capacità di spostare la polemica su terreni completamente nuovi, che conducono alla progressiva legittimazione e istituzionalizzazione dell'arte scenica nella città moderna.

⁸³ Nel testo di *Le Théâtre et la Peste*, Artaud esemplifica la sua proposta di un teatro radicalmente pestilenziale con un play di John Ford, *'Tis Pity she's a Whore* (1629). Un quadro recentissimo del rapporto tra Artaud e il teatro inglese *early modern* è offerto da un volume interamente dedicato ad esplorare “the connection between Antonin Artaud's Theatre of Cruelty and the drama of the age of Shakespeare”, e in particolare “the direct influence of early modern drama, and the wider cultural contexts in which these plays were written and performed, on Artaud's theory and concept of cruelty within the theatre” (AMANDA DI PONIO, *The Early Modern Theatre of Cruelty and its Doubles. Artaud and Influence*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018, p1).

⁸⁴ ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et la Peste*, cit., p. 499.

L'ultimo capitolo si sofferma su due opere vaste e in qualche modo 'finali' nella loro natura di *summae* argomentative nei rispettivi contesti: la *Christiana Moderatione del Theatro* (1646-1652) di Giovanni Domenico Ottonelli e lo *Histriomastix* (1633) di William Prynne. Ovviamente la polemica antiteatrale (e, contestualmente, l'accostamento tra teatro e peste) si trascina ben al di là della soglia cronologica scelta come conclusione di questo lavoro: il capitolo sesto, nelle sue pagine finali, sintetizza pertanto alcune tappe ulteriori dello scontro sulla liceità e la moralità del teatro tra Sei e Settecento, e dà conto di alcune significative persistenze del nesso tra teatro e peste, in una potenzialmente indefinita sopravvivenza (ancora: *Nachleben*) dell'epidemia.

Il lavoro si completa con un 'lemmario' del contagio (una raccolta tematica dei brani più significativi analizzati nel testo) e con una cronologia che riordina le opere discusse, mettendole in relazione con significativi eventi storici e storico-culturali coevi.

Una malattia grave e pericolosa L'alba dell'epidemia

Multae censurae in uariis prouinciis [...] pio quodam zelo editae fuerint, neque tamen huic tam magno, ac pernicioso morbo salutarem ullam profuisse medicinam.

SESSIONE XVIII DEL CONCILIO DI TRENTO
(26 febbraio 1562)



Nel discutere la voce “peste, pestilenza” per il *Dizionario dei temi letterari* curato da Ceserani, Domenichelli e Fasano, giunta a trattare l’età moderna Paola Pugliatti annota: “L’Inghilterra elabora un singolare contatto metaforico fra peste e teatro: per i moralisti, l’influenza deleteria del teatro è la *pestis scenicarum*, e i teatri vengono chiusi in tempi di peste per timore di un contagio insieme fisico e morale”¹.

L’idea del “contagio emotivo” operato dalla parola attoriale è in realtà antica – la si può far risalire almeno fino a Platone² – e anche l’abbinamento tra il teatro e la peste si ritrova già in un passaggio antiteatrale di Agostino³; così come l’idea del “contagio” pernicioso e debilitante anima il pensiero contro gli spettacoli di molti autori dei primi secoli del cristianesimo⁴.

¹ PAOLA PUGLIATTI, *Peste, pestilenza*, in REMO CESARANI, MARIO DOMENICHELLI, PINO FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, Torino, UTET, 2007, col. 1892.

² Il contagio emotivo è descritto da Platone nello *Ione*, attraverso la metafora del magnete che, lungi dall’essere interdittoria come la metafora pestilenziale, è anzi funzionale a descrivere l’origine divina dell’ispirazione poetica: essa giunge al poeta dalla Musa (il magnete) ed è poi trasmessa attraverso la *performance* dell’aedo ad altri cantori e agli spettatori/ascoltatori (la catena di anelli di ferro). Cfr. Platone, *Ione*, 533d-e: “θεία δὲ δύναμις ἢ σε κινεῖ, ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐριπίδης μὲν Μαγνήτιν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἡρακλείαν. καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύνάμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστ’ αὐτὸν αὐτὸν τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ’ ἐνίοτε ὄρμαθός μακρὸς πᾶν σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἦρτηται· πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται” (PLATONE, *Ippia Maggiore, Ippia Minore, Ione, Menesseno*, a cura di Bruno Centrone, traduzione e note di F.M. Petrucci, Torino, Einaudi, 2012, pp. 334-336; trad. italiana ivi, pp. 335-337: “È una divina capacità a darti l’impulso, come accade per la pietra che Euripide chiama Magnete e i più Eraclea. Anche questa pietra, infatti, non solo attrae gli anelli – essi stessi di ferro – ma inoltre infonde in loro una capacità in conseguenza della quale sono in grado di realizzare esattamente la stessa azione della pietra, cioè attrarre altri anelli: allora si produrrà una grande catena di anelli di ferro appesi l’un l’altro, ma per ciascuno di essi questa capacità dipende da quella pietra”).

³ Agostino oppone l’atto con cui a Roma furono istituiti i *ludi scenici* (in occasione della pestilenza del 365-364 a.C., con il preciso intento di placare gli dei) al discorso di Scipione Nasica che nel 155 a.C., nel suo ruolo di *pontifex maximus*, riuscì ad evitare l’edificazione di un teatro in pietra sul modello greco. Il discorso agostiniano si basa proprio sul contrasto tra peste del corpo (quella che – illusoriamente – i pagani cercarono di sanare istituendo i *ludi*) e peste dello spirito (quella che Nasica – saggiamente – tentò di arginare proibendo un teatro stabile). Cfr. Agostino, *De Civitate Dei*, I, 32: “Dii propter sedandam corporum pestilentiam ludos sibi scaenicos exhiberi iubebat; pontifex autem propter animorum cavendam pestilentiam ipsam scaenam constitui prohibebat. Si aliqua luce mentis animum corpori praeponitis, eligit quem colatis!” (AGOSTINO [SANCTI AURELII AUGUSTINI EPISCOPI], *De Civitate Dei Libri XXII*, recognoverint Bernardus Dombart et Alfonsus Kalb, 2 voll., Stuttgartiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1981, p. 49). Questo passo agostiniano, come vedremo più avanti, è uno dei riferimenti più frequenti della polemica antiteatrale moderna (cfr. in particolare nel Capitolo 3, note 233-235).

⁴ Così, ad esempio, Leonardo Lugaresi commenta il pensiero di Giovanni Crisostomo intorno agli spettacoli: “È un contagio che si diffonde inesorabilmente e dura nel tempo, perché ciascuno torna a casa dal teatro portando con sé i molti mali che vi ha contratto [...]. Il processo di contaminazione subito dagli spettatori è descritto quasi in termini medici: sono come ferite non curate che vanno in suppurazione e avvelenano tutto il corpo [...]. Questa patologia, che si prolunga nella vita degli uomini ben oltre lo stretto limite dello svolgimento dei *ludi*, ha una sua semeiotica, nel senso che provoca una trasformazione fisiognomica della persona che ne documenta inequivocabilmente l’intensità” (LEONARDO LUGARESI, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008, pp. 733-734). La metafora usata da Giovanni per descrivere il contagio (*Laudatio Sancti Martyris Barlaam*, 4) è quella del “τύπος”, cioè dell’impronta – intaglio, incisione, calco – lasciata sul metallo o sul legno dal colpo di uno scalpello: “καὶ γὰρ ὀφθαλμῶν περιστροφάς, καὶ χειρῶν περιδονήσεις, καὶ ποδῶν κύκλους, καὶ πάντων τῶν ἐν τῇ διαστροφῇ τοῦ λυγισθέντος σώματος φανέντων εἰδώλων τοὺς τύπους ἐναποθέμενοι ταῖς ψυχαῖς οὕτως ἀπέρχονται” (GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *Laudatio Sancti Martyris Barlaam*, in ID., *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. II, t. 2 [Patrologia Graeca, 50], accurate et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, col. 682; trad. propria: “Infatti si allontanano da là [dal teatro], dopo aver *inciso* nelle loro anime le rotazioni degli

Tuttavia è un dato storico assodato che l'età moderna trovò nel contatto metaforico tra peste e teatro una delle più potenti incarnazioni del pregiudizio antiteatrale, e un'arma affilata nella guerra contro gli "scenici":

I poteri locali spesso affermano la propria giurisdizione nelle grida contro gli spettacoli, soprattutto per ragioni pubbliche e di igiene. E si tratta di un'igiene non solo del corpo ma anche della mente e dell'anima, un'igiene sempre definita in base a esigenze di legittimazione e delegittimazione dei poteri che vengono a confliggere nel campo teatrale. L'assemblamento del pubblico agli spettacoli è considerato occasione di pericoloso contagio della peste, certo, ma anche della peste ideologica di cui il teatro può farsi vettore⁵.

I teatri erano effettivamente luogo di possibile contagio epidemico, e certamente lo sviluppo e l'uso del "singolare contatto metaforico" tra peste e teatro nella prima età moderna fu favorito dalla coincidenza cronologica dello sviluppo del teatro professionale con l'acmé della seconda pandemia, che tra XVI e XVII secolo uccise milioni di persone in tutto il continente europeo. Ma è chiaro anche che la scelta di strumentalizzare uno specifico elemento dell'immaginario non è mai né casuale né innocente, tanto più se quell'elemento della vita quotidiana può caricarsi di una molteplicità efficace di risonanze (contagiosità, mortalità, profilassi, estromissione/soppressione dell'untore) capace di enfatizzare e moltiplicare indefinitamente lo stigma: la metafora pestilenziale fu scelta coscientemente da chi vedeva nel nascente teatro professionale una minaccia per la tenuta del corpo civico. Indagare l'uso della peste nei testi contro il teatro redatti dai polemisti del Cinquecento e del Seicento, allora, diventa rilevante non tanto o almeno non solo per storicizzare la polemica (scandirne le tappe e determinarne successi e insuccessi) quanto per indagare lo *sguardo* sul teatro professionale nei secoli aurorali della sua nascita:

quella polemica si trasform[a] in interessante materia di indagine quando la si esamina non come collegata a fenomeni più o meno rilevanti per la storia dello spettacolo barocco, ma come sintomo privilegiato, come razionalizzazione dello *sguardo che la società della Controriforma indirizzava verso il teatro*. Una polemica, insomma, che non ci dice se e quando e in che misura il teatro dei comici fu scacciato dalla città, ma che ci permette di restituire in parte *il modo in cui la città guardava al teatro*. Ciò che accade veramente nella polemica contro il teatro è *il precipitare di un modo di guardare*⁶.

Gli attacchi alla scena ci mostrano insomma lo *sguardo* di chi osserva il teatro non come arte ma come fenomeno patologico – per usare ancora le parole di Taviani: "lo sguardo che divide

occhi, i contorcimenti delle mani, i movimenti circolari dei piedi e le *impronte* di tutte quelle immagini che si manifestano nella distorsione del loro corpo, che è stato *deformato*").

⁵ Cfr. MARIO DOMENICHELLI, *Potere del Teatro e Teatro del potere nell'antico regime. Il campo di battaglia*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, p. 12.

⁶ FERDINANDO TAVIANI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. xlv-xlvi. Corsivo di chi scrive.

gli elementi artistici, che convergono nello spettacolo, dallo spettacolo stesso come fenomeno da collegarsi soltanto con gli usi e i costumi di una comunità⁷ – il che implica un modo di scrutinare il fenomeno teatrale non (ancora) con le categorie dell'estetica, ma con quelle dell'etica, della profanità, dell'eresia, o addirittura del maleficio diabolico⁸. Ma prima di indagare l'alba di questo *sguardo* sul teatro moderno al suo sorgere, sarà opportuno scorrere brevemente i puntelli cronologici della polemica, nei due contesti di riferimento di questo lavoro, l'Italia e l'Inghilterra.

⁷ FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. xlviii.

⁸ Le difese del teatro ci mostrano invece lo *sguardo* dei teatranti sul proprio operato e sulle proprie tecniche (e i tentativi di giustificazione, istituzionalizzazione e legittimazione del teatro come *ars* che da tale punto di osservazione derivano). Sono due sguardi paralleli che difficilmente si incontrano, perché di fatto stanno guardando oggetti diversi.

1.1 *Gente sordida e mercenaria* Panorami di un'epidemia

La Commedia è uenuta in tanta noia, & disprezzo [...], per cagione di gente sordida, & mercenaria che l'ha contaminata, & ridotta à vilissimo stato.

BATTISTA GUARINI
Compendio della poesia tragicomica (1601)

“Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia intitolata Calandria: in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; vulgare, non latina”⁹. Con queste orgogliose parole, il *Prologo* annunciava il 6 febbraio 1513, alla corte di Urbino, la messa in scena della *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena, tradizionalmente considerata l'evento inaugurale del teatro europeo moderno¹⁰. Nei decenni successivi, la teorizzazione d'impronta rigorosamente aristotelica di questo 'teatro nuovo' sarà affidata a testi come il *Discorso over lettera [...] intorno al comporre delle Comedie et delle Tragedie* (Giovambattista Giraldi Cinzio, 1554) e la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta* (Lodovico Castelvetro, 1570).

L'Italia è di fatto artefice del recupero (umanistico e cortigiano) del teatro classico, e *performance* come quella della *Calandria* non destano alcuna polemica o reazione oppositiva: sono interpretate da attori dilettanti, membri di quella stessa corte che allestisce e fruisce l'evento, e hanno un fine sia estetico-culturale sia politico, come manifestazione di potenza e

⁹ BERNARDO DOVIZI DA BIBBIENA, *Commedia elegantissima in prosa nuouamente composta per messer Bernardo da Bibbiena. Intitulata Calandria*, Stampata in la magnifica cipta di Siena per Michelangelo di Bart. fiorentino, ad instantia di maestro Giouanni di Alixandro libraro, adi 29 d Aprile 1521, sig. A2(r).

¹⁰ Testi di riferimento per uno sguardo complessivo sul teatro italiano della prima età moderna sono EMILIO FACCIOI (a cura di), *Il teatro italiano. Vol. 1. Dalle origini al Quattrocento*, 2 tomi, Torino, Einaudi, 1975; GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Il teatro italiano. Vol. 2. La commedia del Cinquecento*, 3 tomi, Torino, Einaudi, 1977-1978; MARCO ARIANI (a cura di), *Il teatro italiano. Vol. 3. La tragedia del Cinquecento*, 2 tomi, Torino, Einaudi, 1977; si segnalano inoltre i contributi di Roberto Alonge, Roberto Tessari, Franca Angelini, Luigi Allegri e Claudio Bernardi contenuti in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000.

Nella vastissima bibliografia sulla commedia dell'arte richiamo, oltre al vasto, aurorale lavoro di VITO PANDOLFI (a cura di), *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, 6 voll. Firenze, Sansoni, 1957-1961 (rist. anastatica con prefazione e bibliografia aggiornata di Siro Ferrone, 6 voll., Firenze, Le Lettere, 1988), i volumi di ROBERTO TESSARI, *La Commedia dell'arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969 [1980²], e ID., *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981; FERDINANDO TAVIANI, MIRELLA SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982 (2007²); CESARE MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985; SIRO FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993; MARGARET A. KATRITZKY, *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620, with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2006; ANNA MARIA TESTAVERDE (a cura di), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, trascrizione dei testi e note di Anna Evangelista, prefazione di Roberto De Simone, Torino, Einaudi, 2007; ROBERTO TESSARI, *La Commedia dell'Arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2013 e SIRO FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e Attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014. Testi classici e fondamentali per questo lavoro (per la ricca scelta dei testi e per le acute letture) sono inoltre i volumi di FERDINANDO TAVIANI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969 e FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.

di prestigio. Le medesime caratteristiche di diletterantismo e occasionalità avranno d'altra parte gli spettacoli codificati negli ultimi decenni del secolo dalla *Ratio studiorum* dei collegi gesuitici, specificamente regolati nel genere (la tragedia), nella lingua (il latino), nel sesso degli attori (soltanto il sesso maschile), nei tempi (il carnevale e la conclusione dell'anno scolastico), e nella composizione del pubblico (i parenti nobili degli allievi)¹¹. Pertanto, “finché risulta confinato in un ambito *privato, elitario, gratuito* [...] lo spettacolo teatrale gode in Italia di libera circolazione”¹².

Ciò che genera le reprimende (ecclesiastiche, ma non solo) di chi si oppone alle scene è il *teatro professionale*, sprezzantemente definito dei “comici mercenari” e che è attestato con sicurezza a partire dal 1545: risale a quest'anno, infatti, l'atto di fondazione a Padova della “Compagnia di ser Maphio”, il più antico atto notarile che testimoni il costituirsi di una compagnia d'attori professionisti in Europa¹³.

Figura centrale della polemica religiosa contro il teatro professionale italiano è il cardinale Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano nel periodo 1564-1583, e la cui azione antiteatrale si manifesta sia con un aspetto normativo e disciplinare (ovvero il piano degli editti e dei decreti provinciali che regolamentano e – soprattutto – vietano) sia con un aspetto apostolico (vale a dire l'azione delle omelie e degli scritti indirizzati a persuadere i fedeli)¹⁴. Sulla linea intransigente aperta dal cardinale milanese si muoveranno altri eminenti religiosi controriformisti come Gabriele Paleotti, arcivescovo di Bologna e Carlo Bascapè vescovo di Novara, nonché gli autori – sempre religiosi – di libri devozionali come lo *Stimolo alle virtù* di Guglielmo Baldessano¹⁵. In questi testi prevalgono posizioni radicali e “abolizioniste”, riassumibili nell'assunto secondo il quale il teatro è creazione diabolica, realtà che concorre ontologicamente con la creazione divina: un antimondo che si contrappone al mondo creato e salvato dalla rivelazione cristiana e che pertanto non ha diritto d'esistenza e deve essere proibito; argomenti contigui a questo assunto principale sono l'immoralità delle rappresentazioni e la lascivia ingenerata negli spettatori dalla presenza scenica delle attrici.

¹¹ La pratica di festeggiare con allestimenti teatrali la fine dell'anno scolastico o altri momenti solenni della vita dei Collegi gesuitici divenne tanto comune nel corso del XVI secolo da indurre la Compagnia a redigere una specifica regolamentazione. La *Ratio* ebbe diverse versioni, l'ultima e definitiva nel 1599. Angelo Bianchi ne ha curato un'edizione con testo latino e traduzione italiana: *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, introduzione e traduzione di Angelo Bianchi, Milano, Rizzoli, 2002.

¹² FRANCESCO COTTICELLI, ROBERTO PUGGIONI, LAURA SANNIA NOWÉ, *Scena Italiana. Introduzione*, in ROMANA ZACCHI (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Napoli, Liguori, 2006, p. 4.

¹³ Il testo dell'atto è riportato e discusso da ESTHER COCCO, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, «Giornale storico della letteratura italiana», 65, 1915, pp. 55-70.

¹⁴ All'opera antiteatrale del cardinale milanese sarà dedicato il Capitolo 2. Anticipo qui che il testo più rappresentativo dell'apostolato borromeiano contro il teatro, in cui è esplicito il legame tra le scene e la peste è il *Memoriale ai Milanesi* (CARLO BORROMEIO, *Memoriale Di Monsignore Illustrissimo, et Reuerendissimo Cardinale di S. Prassede, Arcivescovo, Al suo diletto popolo della Città, et Diocesi di Milano*, in Milano, Appresso Michel Timi, Stampator del Seminario, 1579).

¹⁵ Su Paleotti, Bascapè, Baldessano si veda nel seguito il Capitolo 4.

Se è innegabile la presenza di un'importante corrente di intransigente fermezza "abolizionista", le condanne inappellabili sono davvero rare, e la linea che sembra prevalere in Italia è quella della regolamentazione, non solo per la presenza in seno alla Chiesa di posizioni più moderate¹⁶, ma anche perché di fatto le compagnie dell'arte godevano della protezione signorile¹⁷. Perciò la linea politica prevalente è quella della mediazione, come dimostra un'analisi ravvicinata della legislazione sul tema in diversi stati italiani:

la Serenissima [Venezia], *ab antiquo* [...] preferì tutelare equamente le esigenze della religione, della morale e dell'ordine pubblico da un lato, e gli interessi economici del patriziato coinvolto nell' "industria" dello spettacolo, dall'altro. Esempari sono i pareri degli Esecutori contro la bestemmia, una magistratura creata nell'ambito del Consiglio dei Dieci nel 1537 [...]; a Napoli, sin dal finire del XVI secolo, era stato introdotto [...] l'obbligo di destinare una cospicua percentuale degli utili ricavati dagli spettacoli pubblici a istituzioni filantropiche. Si era così trovata una giustificazione morale all'esercizio della scena¹⁸.

Regolamentare i comici era però questione assai complicata, nei fatti, dalla specificità del teatro all'improvviso: era molto difficile una preventiva censura del testo, dato che gli "scenarij" su cui gli attori basavano l'improvvisazione lasciavano estrema libertà testuale, e il "testo" della commedia esisteva solo nel momento del suo farsi¹⁹.

Il problema della "forma testuale" del teatro all'improvviso apriva d'altra parte anche un secondo fronte con cui le apologie dei teatranti professionisti dovevano confrontarsi: quello del disprezzo accademico. Nel 1598, Angelo Ingegneri lamentava in questo modo la decadenza della commedia:

Le Comedie imparate, per ridicole, ch'elle sappiano essere, non vengono più apprezzate, se non qua[n]do sontuosissimi intermedi, & apparati d'eccessiva spesa le rendono riguardeuoli. Et di ciò sono stati cagione gl'Histriioni mercenari [...], i quali colla loro lunga industria, & col' continuo

¹⁶ Il cardinale Zaccaria Delfino presenta nel 1566 al papa una "Scrittura" dal titolo *Che le comedie emendate si debbono permettere*, deprecata esplicitamente da Carlo Borromeo in una lettera dello stesso anno al cardinale veneziano Marc'Antonio Amulio, per la quale si veda oltre, nel Capitolo 2.

¹⁷ Come si vedrà nel Capitolo 5, dedicato alle apologie dei teatranti, la protezione da parte del potere politico costituirà la maggior fonte di sicurezza, sia sociale che economica, rivendicata dai comici italiani.

¹⁸ FRANCESCO COTTICELLI, ROBERTO PUGGIONI, LAURA SANNIA NOWÉ, *Scena Italiana. Introduzione*, cit., p. 5. A Venezia, una legge del 29 dicembre 1508 proibisce "el recitar et representar dele comedie et tragedie in questa nostra Città" (Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei Dieci, Comuni, reg. 5, c. 154). Da quel momento, gli spettacoli risultano duramente disciplinati, con eccezioni al divieto limitate ai giorni del Carnevale e a specifici orari: "M.D.LXXXII, ad V gennaro. In Cons.º di X. Che sia data licentia a quelli che recitano comedie di poterle per XV giorni solamente recitar in questa città, con conditione espressa che esse siano finite alle quattro hore di notte al più, dovendo anco esser recitate con ogni modestia et honestà" (Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei Dieci, Comuni, reg. 36, c. 180v). Una selezione di testi dall'archivio veneziano si può leggere in ROMANA ZACCHI (a cura di), *La scena contestata*, cit., pp. 8-14.

¹⁹ Cfr. ROBERTO TESSARI, *Il Mercato delle Maschere*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 173-191.

essercitio hanno ridotto il ridicolo à segno, che indarno può venire in lor paragone chi massimame[n]te aborrisce l'obscentità, ch'essi alle volte studiosamente vanno cercando²⁰.

E pochi anni dopo, gli faceva eco con parole non dissimili Battista Guarini:

La Commedia è uenuta in tanta noia, & disprezzo, che s'ella non s'accompagna con le marauiglie degli intramezzi, non è più alcuno che sofferire oggi la possa. Et questo per cagione di gente sordida, & mercenaria che l'ha contaminata, & ridotta à vilissimo stato, portando quà e là, per infamissimo prezzo, quell'eccellente poema, che soleua già coronare di gloria i suoi facitori²¹.

Intellettuali come Guarini e Ingegneri – creatori essi stessi di drammi e impegnati nella teorizzazione delle forme sceniche del teatro moderno – non erano certo mossi da un sentimento antiteatrale analogo a quello dei polemisti controriformisti. Per loro, il problema posto dagli “histrioni mercenari” era di carattere strettamente culturale: inseguire il riso implicava la viltà formale e la mancanza di decoro letterario dei testi.

È con queste argomentazioni – quelle radicali della polemica religiosa da un lato, quelle dell'ostilità accademica dall'altro – che le apologie devono entrare in battaglia. Comici come Pier Maria Cecchini, Giovan Battista Andreini, Flaminio Scala e Niccolò Barbieri dovranno rivendicare per il teatro professionale sia un diritto all'esistenza sul piano della moralità pubblica, sia su quello della dignità culturale. Il che significherà conquistare al *mestiere* dell'attore un ruolo pienamente istituzionalizzato nell'organizzazione della città²². In questa battaglia, sarà centrale il tema della “distinzione” tra i comici professionisti, che rivendicano un ruolo culturale e sociale al teatro, e tutti gli altri professionisti della strada (buffoni, ciarlatani) che pur lavorando in una dimensione performativa saranno esclusi dall'orizzonte della difesa²³.

Nel pieno Seicento, anche grazie al notevole lavoro intellettuale degli apologeti, la linea prevalente in Italia sarà quella della *Christiana moderazione del Theatro*, propugnata, a partire dal 1646, dal padre gesuita Giovanni Domenico Ottonelli²⁴. Nella sua vasta e articolata opera di ‘correzione’ del fenomeno teatrale (che osserva tutte le componenti sociali in gioco: gli attori, gli spettatori, e ovviamente i governanti che hanno il compito di vigilare su un fenomeno

²⁰ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri. al Serenissimo Signore, Il signor Don Cesare d'Este, duca di Modona, e di Reggio, &c.*, In Ferrara, Per Vittorio Baldini, Stampatore Camerale, 1598, p. 9.

²¹ BATTISTA GUARINI, *Compendio della poesia tragicomica, tratto dai duo Verati, per opera dell'Autore del Pastor Fido, colla giunta di molte cose spettanti all'arte*, In Venetia, appresso Gio. Battista Ciotti, all'insegna dell'Aurora, 1601, p. 25.

²² “La polemica contro gli attori [...] ci si manifesta come il più appariscente risultato della mancanza di una visione dell'attività teatrale come arte: [...] la questione riguarda, in definitiva, la collocazione dell'arte attorica nell'ordine della cultura e nell'organizzazione della città” (FERDINANDO TAVIANI, *Introduzione*, in NICCOLO' BARBIERI, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Bologna, Cue Press, 2015, p. 28).

²³ Sul tema della ‘distinzione’ e sul suo ruolo nel processo di legittimazione e istituzionalizzazione dell'arte teatrale, si rimanda oltre al Capitolo 5.

²⁴ Cito qui il titolo di quella che è una sorta di *summa* delle posizioni più moderate sul teatro in seno alla chiesa italiana, *Della Christiana Moderazione del Theatro*, monumentale opera in cinque volumi (1646-1652) del gesuita Giovanni Domenico Ottonelli, per la quale si rimanda al Capitolo 6.

sempre in bilico sull'abuso), il teatro può ancora essere 'malato' (cioè avere necessità di essere regolato e corretto), ma non è più esso stesso una malattia della città, una peste civica che deve essere estirpata senza eccezioni dal corpo sociale.

Se nel contesto della prima età moderna italiana le voci fieramente antiteatrali, benchè agguerrite e autorevoli, restano di fatto minoritarie, è in Inghilterra che la guerra alle scene raggiunge il suo massimo successo europeo²⁵. Nel 1642, e fino al 1660, infatti, i teatri vengono ufficialmente chiusi e agli attori viene impedito l'esercizio dell'arte:

fra il terzo quarto del sedicesimo e la metà del diciassettesimo secolo [...], un gruppo prima rumoroso ma minoritario, quello dei puritani, prende il potere e impone le sue norme etiche come legge, trascrivendole nelle lettera viva degli statuti del regno²⁶.

La guerra civile e la vittoria delle posizioni religiose più radicali rispetto al riformismo più moderato giocano evidentemente in questo processo un ruolo centrale, nel momento in cui l'abolizione della monarchia toglie al teatro professionale la sua più autorevole fonte di istituzionalizzazione e legittimazione. Ben consapevoli della potenza dell'arte teatrale in termini di autocelebrazione, di propaganda e di controllo sociale, infatti, i sovrani inglesi della prima modernità coltivarono sempre un interessato favore nei confronti del teatro²⁷, ufficializzandolo e regolamentandolo con appositi interventi legislativi che limitavano le attività degli attori di strada (i quali, insieme ai vagabondi e ai mendicanti, potevano rappresentare un pericolo per la stabilità sociale) e miravano a controllare preventivamente e

²⁵ Nella poderosa bibliografia sulla polemica antiteatrale inglese segnalo almeno MARGOT HEINEMANN, *Puritanism & Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980; PAUL W. WHITE, *Calvinist and Puritan Attitudes Toward the Stage in Renaissance England*, «Explorations in Renaissance Culture» 14, 1988, pp. 41-55; COLIN RICE, *Ungodly Delights. Puritan Opposition to the Theatre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997; MICHAEL O'CONNELL, *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early-Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2000; PAOLA PUGLIATTI, *Beggary and Theatre in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2003 e i saggi sul contesto inglese in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008; notevole per la ricca raccolta di fonti e per le acute letture, il lavoro di TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre. A Sourcebook*, Oxford, Blackwell, 2003; per le affinità tematiche con questa ricerca, segnalo infine il recente lavoro di DARRYL CHALK, MARY FLOYD WILSON, *Contagion and the Shakespearean Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019.

²⁶ MASSIMILIANO MORINI, SARA SONCINI, *Scena Inglese. Introduzione*, in ROMANA ZACCHI (a cura di), *La scena contestata*, cit., p. 49.

²⁷ Cfr. LOUISE MONTROSE, *The Purpose of Playing. Shakespeare and the Cultural Politics of Elizabethan Theatre*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 29: "Whether as means of entertaining the court or diverting the people, the professional theatre seems to have been perceived by the Crown as potentially if indirectly useful, both as an instrument for aggrandizement of the dynastic nation-state and for the supervision and governance of its subjects".

autorizzare i testi dei drammi (per evitare la diffusione di argomenti sovversivi o pericolosi per la stabilità dello Stato)²⁸.

Un proclama di Enrico VIII del 1545, ad esempio, accomuna i *common players* ai vagabondi e proibisce a chiunque di proteggerli qualificandoli come propri servitori:

his most royall ma^{tie} hath thought convenient, and doth determyne to vse & ympleie all such ruffyns, Vagabonds, Masterles men, Comon players, and euill disposed psons, to serve his ma^{tie} and his Realme in theis his warres, in certaine Gallies and other like vessells, w^h his highnes entendeth to arme forth against his enemyes before the first of June next comyng [...]. His ma^{tie} straightly chargeth & comaundeth that noe pson of what estate, degree or Condicon soeuer he be, doe in any wise hereafter name or avowe any man to be his servant, unles he be his houshold servant, or his Bailiffe or keeper, or such other as he may keepe and retayne by the lawes & Statutes of this Realme, or be retayned by the Kings ma^{tie} Licence²⁹.

Nel 1551, un Proclama di Edoardo VI istituisce un primigenio sistema di licenze e censure teatrali:

And forbicause diuers Printers, Bokeselers, and Plaiers of Enterludes, without consideracion or regarde to the quiet of the realme, do print, sel, and play whatsoever any light and phantastical hed listeth to inuent and deuise, whereby many inconueniences hath, and dayly doth arise and follow, amonge the kinges maiesties louyng and faithful subiedtes: His highnes therfore straightly chargeth and commaundeth that fromhencefurth, no printer or other person do print nor sel, within this Realme or any other his maiesties dominions any matter in thenglish to[n]g, nor they nor any other perso[n], do sel or otherwise dispose abrode any mattre, printed in any forreyn dominion in thenglishe tongue, onles the same be firste allowed by his maiestie, or his priuie counsail in writing signed with his maiesties most gracious hand or the handes of sixe of his sayd priuie counsail, vpon payne of Imprisonment without bayle or mayne price, and further fine at his maiesties pleasor. Nor that any common players or other persons, vpon like paines, to play in thenglish tong, any maner Enterlude, play or mattre, without they haue special licence to shew for the same in writing vnder his maiesties signe, or signed by .vi. of his highnes priuie counsaill³⁰.

Nel 1559, una legge emanata da Elisabetta vieta spettacoli che non abbiano ottenuto licenza, e la rifiuta espressamente a spettacoli che abbiano come contenuto materie religiose o politiche:

The Quenes Maiestie doth straightly forbyd al maner Interludes to be playde, eyther openly or priuately, except the same be notified before hande, and licenced within any citie or towne corporate by the Maior or other chiefe officers of the same, and within any shyre, by suche as shalbe Lieuetenants for the Queenes Maiestie in the same shyre, or by two of the Justices of peax inhabyting within that part of the shire where any shalbe played.

²⁸ Il testo di riferimento sulle leggi inglesi contro i mendicanti e sulla loro connessione con il mondo del teatro è quello di PAOLA PUGLIATTI, *Beggary and Theatre in Early Modern England*, cit.

²⁹ Il testo della *Proclamation of Henry VIII. against Vagabonds, Ruffians, and idle persons (including common players)*. 26 May, 1545 è tratto da WILLIAM CAREW HAZLITT (ed.), *The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543-1664*, London, Roxburghe Library, 1869, p. 7.

³⁰ La *Proclamation of Edward VI. relating (among other matters) to dramatic performances*. April 28, 1551 si legge in WILLIAM CAREW HAZLITT (ed.), *The English Drama and Stage*, cit., pp. 13-14. Di medesimi contenuti anche un atto legislativo di Maria I, *Proclamation of Queen Mary, August, 18, 1553*, Ivi, pp. 15-18.

And for infruccion to euery of the sayde officers, her maiestie doth likewise charge euery of them as they will aunswere: that they permyt none to be played, wherin either matters of religion or of the governance of the estate of the commo[n]weale shalbe handled, or treated; beyng no meete matters to be wrytten or treated vpon, but by menne of authoritie, learning, and wisdome, nor to be handled before any audience but of graue and discrete persons³¹.

Nel 1572, la stessa Elisabetta accomuna ai vagabondi e ai mendicanti tutti i professionisti dello spettacolo che non rientrano nella servitù di un nobile o di un cittadino di rango elevato, sancendo così la protezione nobiliare per gli attori:

all Fencers Bearewardes Comon Players in Enterludes & Mistrels, not belonging to any Baron of this Realme or towarde any other honorable Personage of greater Degree [...] shall wander abroade, and have not Lycense of two Justices of the Peace [...], wher and in what Shier they shall happen to wander shalbee taken adjudged and deemed Roges Vacaboundes and Sturdy Begggers³².

E nel 1574 è la stessa Elisabetta a firmare una *Licence for Dramatic Performance* all'attore e impresario James Burbage e alla sua compagnia, ponendola sotto la protezione del conte di Leicester:

Elizabeth by the grace of god Quene of England, France, and Ireland, defendor of the faith &c. To all Juftice[s], Mayors, Sheriefs, Bayliffs, heade Constables, under Constables, and all other our officers and ministers greeting. Knowe ye that we [...] do license and authorize, our loving subjects James Burbadge, John Perkyn, John Lanham, William Johnson and Robert Wylson, servante[s] to our trustie and welbeloved Cosyn and Counfellour, the Earle of Leicestre, To use, exercise and occupie the art and faculty of playeng comedies, tragedies, Enterludes, Stage playes, and such other like as they have alrede used and studied, or hereafter shall use and studye, aswell for the recreacon of our loving subjects, as for our solace and pleasure, when we shall thinke good to se them³³.

Pur nella (necessaria) brevità, questi stralci mostrano con evidenza che se da un lato gli interventi regi mirano a limitare e reprimere le forme incontrollate e incontrollabili dello spettacolo di strada, dall'altra riconoscono e promuovono – attraverso una protezione attiva – uno spazio ufficiale per il teatro professionale. Una protezione e un riconoscimento che non è certo unanime: proprio nel 1574 il Mayor di Londra, intuendo nel teatro la causa di “great disorders and inconvenience”, lo vieta espressamente entro i confini della città:

to the intent that suche perilles maie be avoyded, and the lawfull, honest, and comelye vse of plaies, pastymes, and recreacions in good sorte onelye permitted, and good provision hadd for the saiftie and well orderynge of the people thear assemblydd: Be yt enacted by the Authoritie of this Comen Councill, that from henceforthe no playe, comodye, tragidie, enterlude, nor

³¹ La *Queen Elizabeth's Proclamation against Plays, &c. 16th May, 1559* è citata da WILLIAM CAREW HAZLITT (ed.), *The English Drama and Stage*, cit., pp. 19-20.

³² Lo *Statute 14 Elizabeth (1571-72), An Acte for the Punishment of Vacabondes, and for Relief of the Poore & Impotent* si può leggere in WILLIAM CAREW HAZLITT (ed.), *The English Drama and Stage*, cit., pp. 21-23.

³³ Cfr. *Privy Seal of Queen Elizabeth, May 7, 1574, granting a Licence for Dramatic Performances to James Burbage and others*, in WILLIAM CAREW HAZLITT (ed.), *The English Drama and Stage*, cit., pp. 25-26.

publycke shewe shalbe openlye played or shewed within the liberties of the Cittie, whearin shalbe vttered anie wourdes, examples, or doynge of anie vnchastitie, sedicion, nor suche lyke vnsvyt, and vncomelye matter, vppon paine of imprisonment by the space of xiiijten daies of all persons offendinge in anie suche open playinge, or shewinges, and v li. for evrie suche offence³⁴.

L'interdizione della città murata non impedisce tuttavia la costruzione di edifici teatrali nell'immediato circondario delle *liberties*: nell'aprile 1576 James Burbage edifica il *Theatre*, primo edificio londinese dedicato al teatro professionale (sebbene – in conformità con un'ordinanza del Mayor – fuori dalle mura, nella *Liberty of Shoreditch*); alla fine del 1577, a poca distanza, sorge un altro edificio per la scena, il *Curtain*.³⁵ L'andare a teatro diviene sempre più pratica comune e contestualmente gli attacchi al teatro da parte della polemistica religiosa si fanno sempre più furiosi e frequenti: è una tensione di forze divergenti, nella quale la polemica si fa tanto più violenta quanto più cresce l'importanza del teatro nella vita della comunità³⁶.

È sullo sfondo di questa polarità divergente, in questo contrasto tra esigenze politiche di controllata tolleranza e istanze più radicali di furia morale che si sviluppa in Inghilterra, a partire dagli anni settanta del Cinquecento, un'amplessima produzione di testi polemici antiteatrali³⁷. Figure centrali di questa polemica sono autori come Thomas White, John Northbrooke e Stephen Gosson, per i quali il teatro è – insieme – apoteosi dell'ozio, scuola di Satana, motore di carnalità, prodigalità, menzogna e, in definitiva, di ogni possibile vizio³⁸.

Se nel contesto italiano le posizioni radicali e abolizioniste non divengono mai maggioritarie, in Inghilterra l'abbondanza dei testi, e la crescente sicurezza che in essi si percepisce, mostra chiaramente il processo attraverso cui posizioni inizialmente minoritarie

³⁴ Cfr. *Order of the Common Council of London in restraint of Dramatic Exhibitions, Dec. 6, 1574*, in WILLIAM CAREW HAZLITT (ed.), *The English Drama and Stage*, cit., pp. 28-29.

³⁵ Per una antica narrazione della vita dell'impresario e attore John Burbage, della fondazione del *Theatre* e della concorrenza con il *Curtain*, si rimanda ai classici studi di CHARLOTTE C. STOPES, *Burbage and Shakespeare's Stage*, London, Alexander Morin Ltd. De La More Press, 1913 e CHARLES WILLIAM WALLACE, *The First London Theatre: Materials for a History*, Lincoln (NE), University Studies of the University of Nebraska, 1913, oltre che alle revisioni e aggiornamenti di HERBERT BERRY (ed.), *The first Public Playhouse. The Theatre in Shoreditch 1576-1598*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1979 e DAVID MATEER, *New Light on the Early History of the Theatre in Shoreditch [with Texts]*, *English «Literary Renaissance»* 36(3), 2006, pp. 335-375.

³⁶ Questa tensione è felicemente sintetizzata da Janet Clare, quando scrive che “anti-theatrical writing in England [...] emerged almost in tandem with the professional theatre itself” (JANET CLARE, *Banishing Ovid: Elizabethan Antitheatrical Polemic and its Replies*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri*, cit., p. 53), facendo eco ad un'analogia e più generale considerazione di Jonas Barish: “The stage provokes the most active and sustained hostility when it becomes a vital force in the life of a community” (JONAS BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit., p. 66).

³⁷ Un notevole antecedente della polemica antiteatrale inglese *early modern* è costituito dall'anonimo *A Treatise of Miracles Pleyinge*, un trattatello contro le rappresentazioni sacre scritto in Middle English tra il 1380 e il 1425, e fortemente influenzato dal proriformismo del teologo John Wyclif (1331-1384). Secondo Roberta Mullini, che ne ha curato una traduzione parziale (in ROMANA ZACCHI (a cura di), *La scena contestata*, cit., pp. 64-69), il *Treatise* “costituisce allo stesso tempo il punto di partenza del dibattito e il collegamento con le fonti patristiche” (ivi, p. 64, n. 18). Gli argomenti centrali del *Treatise*, che riecheggiano potenti anche nei testi moderni, sono che i *miracles* sono idoli, perché rappresentano Dio, l'irrapresentabile; il teatro è corpo, sensi, dominio di Satana, quindi incompatibile col cristianesimo; il teatro è peccato di avarizia e cupidigia, perché è spreco di denaro che dovrebbe essere speso per opere di bene. Per il testo del *Treatise* si veda WILLIAM CAREW HAZLITT (ed.), *The English Drama and Stage*, cit., pp. 73-95; un'edizione recente è ANONYMOUS, *A Treatise of Miracles Pleyinge*, ed. by Clifford Davidson, Kalamazoo, Medieval Institute Publications – Western Michigan University, 1993.

³⁸ Agli autori di questa fase iniziale della polemica è dedicato il Capitolo 3.

divengono sempre più dominanti. Se da un lato, infatti, rarissime voci si ergono in difesa della scena (una delle poche apologie del teatro è la *Apology for Actors* di Thomas Heywood, del 1612)³⁹, numerosi sono invece i testi scritti contro il teatro, soprattutto nel corso degli anni venti e trenta del Seicento, in cui sono pubblicati testi come *A shorte treatise against stage-playes* (1625) di Alexander Leighton e il monumentale *Histrionmastix* (1633) di William Prynne⁴⁰.

Nel 1642, allo scoppio della guerra civile, il partito abolizionista mostrerà plasticamente la forza politica ormai acquisita: il parlamento decreterà la chiusura permanente dei teatri e, di fatto, l'illegittimità della professione attorica. Sarà il più grave esperimento di rimozione della 'peste scenica' dell'età moderna.

Tra gli ultimi decenni del Cinquecento e i primi del Seicento, sia l'Italia che l'Inghilterra elaborano dunque, lungo sentieri distinti e infine pienamente divergenti (moderazione vs. abolizione), il loro *sguardo* sugli effetti dell'attività teatrale professionale nel corpo organico dello Stato: in questo processo, le voci più ostili – che in Inghilterra ottengono addirittura l'effettiva estromissione del teatro dalla vita pubblica – si oppongono al teatro proprio in quanto forza anti-civica, e la identificano come una malattia del corpo sociale. Un morbo che, dapprima generico e indistinto, si specifica in seguito con la più grave delle catastrofi mediche: la peste. A questo processo di identificazione del teatro con un morbo epidemico che minaccia la tenuta del complesso sociale cominceremo ora a volgere lo sguardo.

³⁹ Le rare apologie inglesi sono analizzate, insieme a quelle italiane, nel Capitolo 5.

⁴⁰ Alexander Leighton è, con altri autori, analizzato nel Capitolo 4; il suo *Short Treatise* offre una notevole sintesi degli argomenti centrali della polemica: il teatro è condannato per la sua origine pagana, per gli argomenti immorali, per l'infamia degli attori (falsi, idolatri e travestiti), per gli effetti degenerativi che produce sugli spettatori; Leighton fornisce anche prove per lui inconfutabili della condanna: i pareri patristici e, soprattutto, le esplicite condanne divine (che puniscono i teatranti con disastri e sciagure). Del monumentale lavoro antiteatrale di William Prynne si dirà invece nel Capitolo 6.

1.2 *Nella città si è insinuato questo morbo* L'alba dell'epidemia in Italia

Nostra verò tempestate in plerasque Italiae
ciuitates obrepsit hic morbus, qui à praeside
Christiano tollendus penitus esset.

GASPARO CONTARINI
De Officio Episcopi (1571)

Uno dei più antichi attacchi contro il teatro nell'Italia della prima modernità appare nel trattato *De Officio Episcopi*, redatto dal cardinale Gasparo Contarini nel 1517, ma pubblicato postumo nella raccolta delle sue opere, edita a Parigi nel 1571⁴¹. La cronologia è di particolare interesse, se si pensa che la prima attestazione certa dell'esistenza di un teatro professionale in Italia si colloca nel 1545, e che tale data implica l'istituzionalizzazione di qualcosa che ha già, di fatto, guadagnato una sua prima sistemazione formale⁴². Lo stigma del cardinale veneziano nel 1517 appare dunque proprio negli anni aurorali di quel professionismo teatrale che si sviluppa in Italia nei primi decenni del XVI secolo come frutto delle “esperienze di area veneziana, veneto-padovana, mantovana e lombarda, nonché romana (di corte pontificia), della generazione nata nella seconda metà del Quattrocento”⁴³. Sviluppo del professionismo attorico e elaborazione dello stigma contro il teatro procedono, insomma, di pari passo.

Scritto per il tredicenne Pietro Lippomano, appena nominato vescovo di Bergamo, il trattato *De Officio Episcopi* si articola in due libri; il primo si occupa di delineare le virtù umane e cristiane necessarie all'attività pastorale del vescovo, mentre il secondo esamina gli specifici doveri del pastore: il corretto esplicarsi del servizio divino, la beneficenza e l'amministrazione dei beni ecclesiastici e – aspetto per noi centrale – la cura del popolo. Lo sforzo del vescovo contro gli spettacoli fa parte di questa complessa e articolata attività pastorale, ed è significativamente collocato subito dopo un ampio *excursus* sulla corruzione dei monasteri

⁴¹ GASPARO CONTARINI, *De Officio Episcopi*, in ID., *Gaspari Contarini Cardinalis Opera*, Parisiis, apud Sebastianum Nivellum, 1571, pp. 399-431. Discendente di una antica e potente famiglia del patriziato veneziano, Contarini (1483-1542) fu allievo di Giorgio Valla, dal quale ereditò i tratti dell'umanista rinascimentale. Ambasciatore della Serenissima presso l'imperatore Carlo V, fu nominato cardinale nel 1535 da Paolo III Farnese ed ebbe un ruolo centrale nella fase inaugurale del Concilio di Trento. Per primo capì, infatti che la ribellione di Lutero non poteva essere risolta con bolle papali o reprimende, ma solo con una seria riforma della curia romana. Per un più ampio profilo biobibliografico del Contarini si rimanda a GIGLIOLA FRAGNITO, *Contarini, Gasparo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 28]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1983 <http://www.treccani.it/enciclopedia/gasparo-contarini_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).

⁴² Come accennato più sopra (si veda in questo stesso capitolo la nota 13), il più antico atto notarile che testimoni il costituirsi di una compagnia d'attori professionisti in Italia (e in Europa) è l'atto di fondazione della padovana “Compagnia di ser Maphio”, che risale al 1545.

⁴³ GIOVANNA ROMEI, *Premessa*, in FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI (a cura di), *La professione del teatro*, cit., p. xxxii.

femminili (definita una *tabes* della città cristiana)⁴⁴ e un altrettanto veemente atto d'accusa contro la lussuria e l'eccessiva cura che le donne dedicano all'*ornatus* del corpo, che il cardinale definisce avverso tanto alla fede quanto ad uno stato bene ordinato⁴⁵. Lo sguardo di Contarini sugli spettacoli ci appare dunque subordinato ad un più ampio quadro di patologia sociale che ha come focolaio principale le donne. E proprio le donne (seguite solo in subordine dai bambini) sono le destinatarie principali del divieto alla frequentazione dei “prophana & impudica spectacula”:

Illud quoque praecipendum reor, curare Episcopum debere, ne impudicis spectaculis mulieres intersint. Corruptunt mores bonos, mentisque integritatem labefactant turpia spectacula, quaeque in eis obscœna dicuntur, atque aguntur. Hoc idem in pueris provide[n]dum erit. Priscis quidem temporibus huiusmodi spectaculis ac fabulis, quae publicè recitantur, magnam operam dabant, maximisque sumptibus publicè instructa erant theatra, in quibus populus ad prophana ea, & impudica spectacula conueniebat. Quod veteres satyrici poetae increpant vehementer. Postmodum verò, cum Christiana veritas illuxit, patrum nostrorum institutis sublata fuere⁴⁶.

Gli spettacoli sono condannati in primo luogo sul piano morale: corrompono i costumi e indeboliscono l'integrità mentale degli spettatori – e in particolare delle spettatrici –, per mezzo di un'oscenità che è sia delle parole sia delle azioni rappresentate. Immediatamente dopo lo stigma supera la questione morale per farsi ontologico, trovando cioè fondamento nella contrapposizione tra tempo pagano e tempo cristiano: gli spettacoli sono come relitti dei *prisca tempora*, dei tempi della *vanitas* e della *profanitas* pagana, su cui ha infine trionfato la luce della verità cristiana. Ma questa contrapposizione (ecco la minaccia) non è diacronica: non c'è un tempo pagano che ha preceduto quello cristiano ed è stato poi da questo definitivamente soppiantato. C'è un tempo “concorrenziale”, un tempo “malato” (un tempo-*morbus*) che sincronicamente scorre (o meglio, *obrepsit*: è qualcosa che sa “strisciare”, “insinuarsi”) accanto al tempo della cristianità e può sempre tornare a prevalere, determinando la patologia della *civitas*:

Nostra verò te[m]pestate in plerasque Italiae ciuitates obrepsit hic morbus, qui à praeside Christiano tolle[n]dus penitus esset, si fieri posset; sin minus, saltem hac ratione cohibendus, vt pueri, ac mulieres ab huiusmodi spectaculis abstinerent. Caeterum quoniam mulieres, ac pueri, qui parentes habent superstites, minus obnoxij iniuriae sunt, viuendique praeceptores parentes habent, ac maritos: iccirco vniuersali quadam ratione ab Episcopo sunt instituendi, eisque no[n] peculiari quodam modo, sed communi subsidium ferendum est. At pupilli, & viduae quae exposit[a]e sunt iniuriae, praecipua quadam ope tuendi sunt. Episcopus enim communis quida[m] est pater totius ciuitatis, à quo illi, qui magis indigent, magis item subleuandi atque adiuuandi sunt. Hinc est quod in sacris literis praecipue commendantur hi, qui pupillum & viduam fouent, ab eisque propulsant iniuriam. Quamobrem his vtisque Christianum praesidem decet maiore animi cura atque studio acriore

⁴⁴ “Si quando verò (quod auertat Deus) contracta[m] alicubi ha[n]c tabe[m] senserit, ad viu[u]m vsque resece[t]” (GASPARO CONTARINI, *De Officio Episcopi*, cit., p. 426).

⁴⁵ “Impudicus enim immodicusque mulieru[m] ornatus religioni Christianae aduersatur, & reipublicae bono” (Ivi, p. 427).

⁴⁶ *Ibidem*.

opem ferre, ad eosque recte instituendos omnem diligentiam adhibere. Satis arbitror hucusque à nobis explicata sunt officia Episcopi⁴⁷.

Al vescovo spetta il compito (morale, ma espresso quasi con termini medici) di estirpare il male fin dalla radice (“à praeside Christiano tolle[n]dus penitus esset”). Compito che però Contarini sa essere più agibile nella città ideale della trattatistica che in quella reale delle piazze e dei mercati: l’estirpazione totale del teatro è da realizzare “si fieri posset”; altrimenti, che almeno si cerchi di contenere la malattia, impedendo la visione degli spettacoli agli elementi più fragili della *civitas*, ovvero alle donne e ai bambini. E in particolare alle vedove e agli orfani che, non avendo un *pater familias* che li protegga, sono i più esposti al male (“pupilli, & viduae quae exposit[a]e sunt iniuriae, praecipua quadam ope tuendi sunt”). Ed ecco allora che il vescovo, oltre che medico della *civitas* si fa anche padre e marito suppletivo per i bambini e per le donne che hanno perduto la naturale figura patriarcale che garantisca l’ordine familiare: “Episcopus enim communis quida[m] est pater totius ciuitatis, à quo illi, qui magis indigent, magis item subleuandi atque adiuuandi sunt”.

È un breve paragrafo, ma già contiene *in nuce* buona parte dei temi che saranno i cardini della polemica controriformista più intransigente: il tema del teatro come agente di corruzione morale, il problema del femminile (qui declinato solo sulla spettatrice, ma che nel giro di pochi anni sarà focalizzato sulla ben più pericolosa figura dell’attrice); il ruolo di coercizione o almeno di regolamentazione assegnato ad una figura di potere, qui il vescovo/*pater*. E, a monte di tutto, la concezione del teatro come elemento patologico di una ben ordinata città e la concorrenza ontologica tra tempo cristiano e tempo profano (tema focale, perché proprio sviluppando il tema della *concorrenza* tra tempo sacro e tempo sconsecrato il *morbus* del teatro si specificherà in *pestis*: tempo malato e realtà concorrente).

L’idea che il tempo dello spettacolo sia tempo disordinato, malato, *pro-fano* proprio perché fuori dal *fanum*, fuori dal tempo della cristianità (e quindi tempo pagano), è idea frequente e condivisa in questi anni, e non solo negli scritti più direttamente interessati alla polemica contro la scena. Nelle sue *Historiae Poetarum* (1545), ad esempio, Lilio Gregorio Giraldi dedica al racconto della poesia per il teatro tre dei dieci dialoghi in cui l’opera si struttura (il VI, il VII e l’VIII), ma proprio nelle ultime pagine dell’ottavo dialogo, annota:

Post quem [Marullo, poeta comico di età antonina] in hoc scenico poetarum genere pauci admodum sibi nomen acquisiuerunt [...] Si qui tamen fuere, qui pauci certè fuere, parum celebres, & minus in honore habiti, & propterea sunt eorum etiam nomina in obscuro. Verum postea etiam, Christiana pietate gliscente, prohibitae sunt scenicae omne generis fabulae, adeò ut etiam a Pontificijs Imperatorijsque legibus uulgò famosi histriones & mimi, nedum poetae, haberentur,

⁴⁷ Ivi, pp. 427-428.

quinimò nec eorum ulla habita fit ratio: sed & aliquo tempore à Christianorum consortio procul,
ut profani, arceba[n]tur.⁴⁸.

L'avvento della cristianità ha coinciso sia con la fine della produzione drammatica da parte dei poeti (che appare come un naturale spegnersi della vitalità del genere, tanto che perfino i nomi degli ultimi drammaturghi sono caduti in oblio), sia con l'abolizione degli spettacoli, in quanto empì e sacrileghi ("ut profani"). Dopo aver ricordato il successo dei primi secoli cristiani nell'estirpare il teatro, tuttavia, Giraldi si rammarica – proprio come pochi anni prima Contarini – della perdita di forza morale dei suoi contemporanei (e proprio in chi dovrebbe vigilare: i vescovi e i principi), e della restaurazione delle pratiche sceniche:

At nunc (mihì apud uos secretò liceat exclamare) o tempora, o mores, iteru[m] obscena omnis scena reuocata est, passim fabulae aguntur, & quas propter turpitudinem Christianoru[m] omnium penè consensus expulerat, eiecerat, exterminauerat, eorum (si Deo placet) praesules, atq[ue] nostri ipsi antistites nedum Principes in mediu[m] reuocant , & publicè actitari procurant⁴⁹.

Il tempo della rappresentazione scenica è senza mezzi termini una *revocatio* di pratiche nefaste che erano state "espulse, bandite, annientate": un tempo profano che, santamente sospeso dall'avvento della cristianità, ora torna a minacciare la *civitas*, per mancanza di adeguate misure di contenimento. E non sarà da trascurare che la *lamentatio* sui costumi decaduti che consentono il ritorno della pratica scenica sorga proprio all'interno di un racconto storiografico che è anche una celebrazione della poesia drammatica: la considerazione del nascente teatro professionale come elemento estraneo all'ordinamento cittadino (e suo *morbus*) va infatti di pari passo con la separazione del momento esecutivo dello spettacolo (che è il diretto oggetto di stigma) dalla forma testuale che di quel momento esecutivo è la premessa concettuale. Lo "sguardo" inquieto sul teatro professionale sembra intuire cioè fin dalle sue prime attestazioni che il pericolo del teatro vada ricercato nell'evento scenico, prima ancora che nella sostanza testuale dello spettacolo; nella forma di comunicazione dell'arte teatrale, più che nei suoi contenuti⁵⁰.

⁴⁸ LILIO GREGORIO GIRALDI, *Historiae poetarum, tam graecorum quam latinorum, dialogi decem, quibus scripta et vitae eorum sic exprimentur, ut ea perdiscere cupientibus minimum iam laboris esse queat*, L. Greg. Gyraldo ferrariensi autore, cum indice locupletissimo, Basileae, [apud M. Isingrinium], 1545, p. 938. Originario di Ferrara e di modeste origini, Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552) si formò come umanista nella sua città natale, e poi a Napoli e Milano. Amico di Bianca Bentivoglio (figlia del potente Giovanni II Bentivoglio, signore *de facto* di Bologna dal 1463 al 1506), a partire dal 1514 si stabilì a Roma e riuscì ad entrare nelle grazie di due papi: Leone X prima, Adriano VI poi. Le ambizioni di una fortunata e lucrosa carriera svanirono, tuttavia, nel 1527, quando la capitale dello stato pontificio fu messa a sacco dai soldati di Carlo V e si rese per lui necessario un rovinoso e definitivo ritorno a Ferrara. Per un più ampio profilo biobibliografico, si rimanda a SIMONA FOÀ, *Giraldi, Lilio Gregorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 56]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2001 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/lilio-gregorio-giraldi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/lilio-gregorio-giraldi_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).

⁴⁹ LILIO GREGORIO GIRALDI, *Historiae poetarum*, p. 938.

⁵⁰ È una discrasia solo apparente, che segnala la divaricazione (o, meglio, lo strabismo) dello sguardo sul teatro alla metà del Cinquecento, che da un lato apprezza e studia i testi scenici nella loro consolidata tradizione di

D'altra parte, il tema della separazione tra l'elemento artistico della scrittura drammatica (ammessa come lettura da parte dei dotti) e la sua realizzazione in forma scenica ridotta a fatto di cattivo costume (inammissibile in una ordinata città) era già emerso con chiarezza in un brano del *De Institutione Reipublicae*, ampio trattato di scienza politica redatto negli anni settanta del Quattrocento da Francesco Patrizi, vescovo di Gaeta, ma pubblicato per la prima volta postumo nel 1518⁵¹.

Nella sezione *De Poetis et eorum Virtutibus, & qui legendi, quique ex theatris exigendi sint* (capitolo sesto del libro secondo, dedicato alla funzione delle arti nell'ordinamento cittadino), il ragionamento prende avvio dal sospetto platonico intorno alla mimesi ("Poetae, si Platoni auscultare volumus, exigendi potius quam admittendi in Remp[ublicam] erunt"), subito riconfigurato alla luce dell'irrinunciabile ruolo del *doctus poeta* nella città umanistica ("Ego autem ha[n]c causam indigna[m] o[mn]ino esse puto, vt ex ea ciuitate doctissimi poet[a]e excluda[n]tur, ad qua[m] minimi etia[m] artifices admittu[n]tur")⁵²: i poeti sono indispensabili, poiché denunciano la stoltezza delle *superstitiones fabularum* sugli dei, conservano memoria delle gesta dei grandi uomini, sono sapienti come i filosofi (conoscono i moti degli astri, le leggi umane e quelle naturali); dai poeti si impara la retorica: Cicerone e Quintiliano hanno tratto

opere letterarie, e dall'altro ripudia il momento in cui il testo si fa realmente "teatro", incarnandosi nella pratica attorica. Questo strabismo è ancora più evidente nelle righe successive, in cui Giraldis, dopo aver lamentato la decadenza morale che consente il ritorno delle pratiche sceniche, ricorda che "Sunt & hodie qui fabulas docent, & qui tranferunt tam latino & graeco, quàm uernaculo Hetruscorum sermone non inconcinnè: nam & recita[n]tur, ut nostis, & aguntur penè ubiq[ue], atq[ue] in primis Ferrariae, Mantuae, Romae, alibi" (Ivi, p. 939). Il teatro non può farsi rappresentazione scenica, ma può essere insegnato e pronunciato ad alta voce, ovvero declamato come esercizio nelle scuole di retorica. Cfr. FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 1, secondo il quale questo doppio sguardo sulle *fabulae scenicae* "è determinato dall'applicare la separazione tra le arti, che sono nello spettacolo, e lo spettacolo in sé (come avvenimento) alla recitazione stessa, allo stesso momento della rappresentazione che rientra nell'ambito dei *mores* (e quindi è considerato negativamente) quando è vista come consuetudine di una città, ma che è altra cosa, pertinente alle *artes*, quando è il risultato di un esercizio collegato alle discipline intellettuali della retorica e dell'oratoria". Descrivere la tecnica dell'attore come prassi affine all'oratoria diverrà, nel corso del Seicento, uno dei principali mezzi teorici per difendere e legittimare la pratica scenica. Su questi temi, si rimanda al ricco studio di CLAUDIO VICENTINI, *La teoria della recitazione*, cit., in particolare il capitolo 4 ("L'orizzonte dell'oratoria"), pp. 114-160.

⁵¹ FRANCESCO PATRIZI, *De Institutione Reipublica libri nouem, hystoriarum sententiarumque varietate refertissimi, hactenus numquam imprassi, cum Ioannis Saignei annotationibus margineis, indiceque vocabulorum, factorum, dictorumque memorabilium copiosissimo, literarum serie Phyluratum digesto*, Parrhisii, impraessorum opera honesti viri magistri Petri Vidoue calchographiarie artis peritissimi, impensis vero Galioi a prato Bibliopolae Parehisiensis, 1518 [le citazioni sono tratte da FRANCESCO PATRIZI, *De Institutione Reipub. Libri nouem, hystoriarum sententiarumque varietate refertissimi, cum annotationibus margineis, Indiceque vocabulorum, factorum, dictorumque memorabilium copiosissimo, literarum serie phyluratum digesto*, Parisiis, Apud Galliorum Pratensem, Sub insigni Galeae. Et in primo Pilari Aul[a]e Regi[a]e Palatij Parisien[sis], 1534]. Nato in Croazia, Francesco Patrizi (1529-1597) giunse giovanissimo in Italia per compiere gli studi di grammatica. Dopo un breve soggiorno a Ingolstadt sotto la protezione del cugino luterano Mattia Flacio Illirico, si stabilì a Padova, dove divenne presidente della Congrega degli Studenti Dalmati. Fondatore a Venezia, insieme a Bernardo Tasso, dell'Accademia della Fama, insegnò filosofia all'Università di Ferrara e fu membro dell'Accademia della Crusca. Nel 1592, l'amico papa Clemente VIII lo nominò professore presso lo *Studium Urbis*. Per un più ampio profilo biobibliografico del Patrizi si rimanda a MATTEO MARIA QUINTILIANI, *Patrizi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 81]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014 <http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-patrizi_res-92ffe9ce-9d5a-11e4-8c8d-00271042e8d9_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).

⁵² FRANCESCO PATRIZI, *De Institutione Reipub. Libri nouem*, cit., fol. XXVr.

dalla poesia il loro stile; spesso i poeti (è il caso di Ennio) hanno condotto vita santa, e la stessa ispirazione poetica ha a che fare con il divino⁵³.

Al termine di questa lunga lode dell'arte poetica, però, Patrizi si sofferma su un importante distinguo che di fatto esclude dalla fruizione pubblica tutta la poesia drammatica. Si comincia con la tragedia:

Non tamen fabularum vsque adeo patrociniū suscipere volo, vt omnes naude afficere velim. Nam tragoedia pene omnis extrudenda est ab optima ciuitate. Quamquidem Solon Thespiis doceri prohibuit, vt inutilem, & eam falsiloquentiam appellauit. Lacedaemonij quoque libros Aeschili poetae Spart[a]e vrbe asportari iusserunt, tanquam inutiles, & editos potius ad hominum mores corrumpendos quam ad aliquam bonarum artium disciplinam. Nec immerito explodenda est ex omni ciuili spectaculo tragoedia. Habet enim in se violentiam quandam nimiam mistam desperationi, quae facile ex stultis insanos reddat & leues in furorem compellat, & pr[a]ecipue cum audiunt verba illa inhumana, & turgida, eius natos suis mandet malis, & falsas praeerunque sente[n]tias persuadet, vt oderint dum metuant, quem sermonem solitus erata iactare C. Caesar cognomento Calligula esiusmodi fabulas in theatris recitari, inutile omnino esse arbitro. Sed eruditionis gratia a doctis viris neuitquam neglectui habendas censeo⁵⁴.

La tragedia è più dannosa che utile, è “falsiloquentia”, che induce alla corruzione più che alla corretta disciplina dei costumi; è violenta e dolorosa, può indurre alla follia e al furore smodato le persone incolte che non possiedono i mezzi intellettuali per intenderla, e deve essere pertanto quasi del tutto estromessa da una perfetta città. Di fatto, è ammessa solo come lettura erudita (privata, quindi, della sua naturale dimensione scenica).

Dopo una breve storia della tragedia classica (Eschilo, Sofocle, Euripide; quindi i romani Pacuvio e Accio), Patrizi affronta – con le medesime argomentazioni – la poesia comica:

Comoediam (quam in Sicilia primum adinuentam dicunt) in spectaculis etiam recitari non placet. Corruptit nanque hominum mores, eosque effoeminatos reddit, & ad libidinem, luxuriamque compellit. Atqui Massilienses quo[n]dam seueritatis custodes, nullum additum, & in urbem permiserunt. Comoediarum nanque argumenta, magna ex parte adulteria, & supra continent, quocirca spectandi consuetudo, mutandi etiam licentiam facit [...]. Exigatur igitur a theatris Comoedia, & eam si volunt, docti, atque eruditi viri in suis penetralibus lega[n]t. Et verba potius qua[m] sententias scrute[n]tur⁵⁵.

Come facilmente immaginabile, lo scrutinio della commedia procede con toni ancor più severi rispetto a quelli destinati alla poesia tragica: il teatro comico è senza mezzi termini corruttore di costumi, perché tratta per lo più di questioni amorose, e quindi rammollisce, induce alla libidine e alla lussuria. E lo fa proprio in quanto specifico mezzo artistico, che passa attraverso lo sguardo: “spectandi consuetudo, mutandi etiam licentiam facit”. Nel ripetersi degli sguardi, nell'ossessione dello spettatore che osserva una situazione *altra*, si fa

⁵³ Si riassume qui quanto contenuto ivi, foll. XXVr-XXVIv.

⁵⁴ Ivi, foll. XXVIv-XXVIIr.

⁵⁵ Ivi, fol. XXVIIr.

strada la più pericolosa delle licenze, quella del mutamento (il verbo *muto* ha infatti un'ampiezza semantica notevolissima, che abbraccia l'ambito della trasformazione e del cambiamento, tanto nel verso della degradazione peggiorativa, quanto in quello dell'evoluzione migliorativa). Anche qui, dunque l'unica possibilità è la lettura dei dotti, nel chiuso delle loro profondissime stanze, con la supplementare prudenza di osservare “*verba potius quam sententias*”: il testo comico è ridotto a deposito di antichi lemmi, più che di contenuti vitali.

Coerente con questa idea di rimozione dell'arte scenica nel suo momento esecutivo è d'altra parte il paragrafo che Patrizi dedica all'edificio teatrale nel libro ottavo, libro in cui si discutono le norme che sovrintendono all'organizzazione architettonica e urbanistica della ben organizzata città. Qui Patrizi descrive con ricchezza erudita i teatri greci e romani (attingendo alle *auctoritates* in materia: Livio XXXVI, 15 e Vitruvio, V, 8), ma chiude il paragrafo con una sentenza senza appello:

Sed h[a]ec Theatrorum ratio te[m]poribus nostris minus necessaria est. Fabul[a]e enim omnes reiect[a]e, explos[a]eque sunt, & seueritate moris, & religionisque sanctitate vrbibus eiect[a]e, quocirca superuacaneu[m] omnino esset, de statue[n]dis Theatris plura dicere, cu[m] vetera spectacula dirua[n]tur, & noua neutiqua[m] aedificentur⁵⁶.

Parlare di edificio teatrale nella moderna città cristiana sarebbe “supervacaneum”: i teatri non sono che rovine, relitti di un tempo che ha cessato di esistere.

Non così inutile la questione appare invece nel *De ludibuis circensium* di Onofrio Panvinio (scritto negli anni Sessanta del Cinquecento, ma pubblicato postumo solo nel 1600): si tratta di un libro interamente dedicato alla ricostruzione erudita di tutti gli aspetti dello spettacolo antico, che si avvale di tale ricerca proprio per dimostrare quanto lo spettacolo sia consuetudine che proviene da un tempo estraneo alla salvezza cristiana, e che – con una ristampa integrale, in appendice, del *De spectaculis* di Tertulliano – intende dimostrare come tale estraneità debba essere intesa nel senso del turpe e del demoniaco⁵⁷. Se Patrizi riteneva

⁵⁶ Ivi, fol. CXIIIr.

⁵⁷ ONOFRIO PANVINIO, *De ludis circensibus, libri II. De triumphis, liber vnus. Quibus vniuersa ferè Romanorum veterum sacra ritusque declarantur, ac figuris aeneis illustrantur*, Venetiis, apud Ioannem Baptistam Ciottum senensem, 1600. Originario di Verona, Onofrio Panvinio (1530–1568) vesti precocissimo (a undici anni) l'abito agostiniano. Studiò nella città natale, e poi a Padova e a Napoli. Chiamato a Roma nel 1549 dal cardinale Girolamo Seripando, attese principalmente a indagini e studi storici. Godette della protezione dei papi Marcello II e Pio IV: quest'ultimo lo nominò revisore alla Biblioteca Apostolica Vaticana. Si allontanò più volte dallo stato pontificio per viaggi in altre città italiane e in Germania e nel 1568, avendo accompagnato il porporato Alessandro Farnese in Sicilia, morì a Palermo in un convento del suo ordine. Per un più ampio profilo biobibliografico, si rimanda a STEFAN BAUER, *Panvinio, Onofrio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 81]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014 <http://www.treccani.it/enciclopedia/onofrio-panvinio_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020). Panvinio è un eminente rappresentante di quella polemica colta che fonda l'attacco al teatro sull'equazione tra pratica pagana e pratica diabolica; opportunamente rovesciato, tuttavia, il tema del paganesimo degli antichi spettacoli potrà essere usato anche dai difensori del teatro, che accuseranno di anacronismo tali critiche erudite. È il caso, ad esempio, di Nicolò Barbieri, il quale afferma che “Chi tratta di materie appartenenti

“supervacaneum” il tema del teatro, Panvinio un secolo dopo è certo che di teatro si debba ancora parlare. Il morbo continua ad insinuarsi nelle città, e non ha affatto cessato di esistere: ecco perché si deve compiere ogni sforzo per debellarlo, affinché non esista mai più.

Questa piccola costellazione di autori (Contarini, Giraldi, Panvinio e, cronologicamente più arretrato, Patrizi) ci mostra solo cenni, prime intuizioni, elementi ancora aurorali (non a caso spesso nella forma della lamentazione e del rammarico impotente), di una polemica che nasce e cresce di pari passo allo sviluppo del teatro professionale, e che in pochi anni conquisterà ben altri toni e ben altre strutturazioni.

Nel frattempo il concilio tridentino (apertosi proprio in quel 1545 in cui a Padova Ser Maphio e i suoi colleghi firmano l'atto di costituzione della prima compagnia professionale d'Europa), sembra dedicare al teatro solo un interesse incidentale: non esistono infatti pronunciamenti espliciti del Concilio sul teatro profano, salvo la proibizione per i religiosi alla frequenza di balli, giochi, e altre occupazioni mondane (*Decretum de reformatione* del 17 settembre 1562):

Nihil est, quod alios magis ad pietatem, & Dei cultum assidue instruat, quam eorum uita, & *exemplum*, qui se diuino ministerio dedicarunt. Cum enim a rebus saeculi in altiore[m] sublato locum conspiciantur; in eos, tamquam *speculum*, reliqui oculos coniciunt; ex iisq[ue] sumunt, quod *imitentur*. Quapropter sic decet omnino Clericos, in sortem Domini uocatos, uitam, moresq[ue] suos omnes componere, ut *habitu, gestu, incessu, sermone*, aliisq[ue] omnibus rebus nil, nisi graue, moderatum, ac religione plenum, praesferant, leuia etiam delicta, quae in ipsis maxima essent, effugia[n]t; ut eorum actiones cunctis afferant uenerationem.

[...] Statuit sancta Synodus, ut quae alias a summis Pontificibus, & a sacris Conciliis de Clericorum uita, honestate, cultu, doctrinaq[ue] retinenda, ac fimul de luxu, co[m]messationibus, *choreis, aleis, lusibus*, ac quibuscumque criminibus, necnon *saecularibus negotiis* fugiendis copiose, ac salubriter sancita fueru[n]t; eadem in posterum iisdem poenis, uel maioribus, arbitrio Ordinarii imponendis, obseruentur⁵⁸.

I religiosi – questo è il ragionamento – devono astenersi anche dai “leuia delicta” per essere esempio, specchio, oggetto di imitazione per i laici, un esempio che si specifica (quasi che i

all'utile, o al danno del prossimo deue isfuggire sino gli anacronismi, nonche le scritte, ch'a paradossi s'addatano”; e specifica ancora: “non vi è uomo tanto stupido, che non iscorga la riforma, che nel corso de gli anni le cose habbiano fatto; parte per lo zelo della Religione, che sempre va crescendo; parte per gli Ordini de' Superiori, che riuedono le cose; e parte per gli accorgimenti del ciuil douere, che i galant'huomini abbracciano” (Cfr. NICOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta, et ampliata Discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame Diretta à quelli, che scriuendo, o parlando, trattano de' Comici, trascurando i meriti delle azzioni virtuose. Lettura per que' galanthuomini, che non sono in tutto critici, ne affatto balordi. Al M.R.P. il Padre Maestro Cesareo Manzolini Diffinitore Gener. Della Provincia di Romagna, e priore di s. Lorenzo di Budrio*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1636, pp. 13 e 14-15). Sul Barbieri e sul ruolo della sua *Supplica* come *summa* delle apologie italiane, si veda oltre, il Capitolo 5.

⁵⁸ *Sessio XXII, Quae est sexta sub Pio III, Pont. Max. Celebrata die XVII Sept. MDLXII. Decretum de reformatione*, in *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici et generalis concilii tridentini sub Paulo III, Iulio III, Pio III, Pontificibus Max. Index dogmatum et reformationis*, Romae, apud Paulum Manutium, Aldi f., 1564, p. cxlvii.

religiosi fossero degli “anti-attori” sul palcoscenico della fede), anche negli aspetti più esteriori dell’abito, del gesto, del modo di camminare e di parlare. In questa ostentata esemplarità, l’uomo “toccato in sorte a Dio” deve astenersi da ogni occupazione mondana, tra le quali è evidentemente compreso il teatro⁵⁹.

Se la proibizione del teatro ai religiosi è evidente, niente il Concilio stabilisce invece per i laici. L’unico appiglio tridentino alla polemica contro gli spettacoli è offerto da una lettura molto estensiva (e di fatto forzata) del *Decretum de librorum delectu* del 16 febbraio 1562, con il quale il Concilio dettava linee di indirizzo per il controllo e la censura sui libri:

Sacrosanta oecumenica, & generalis Tridentina Synodus [...] illud praecipue cogitat, ut Catholicae fidei doctrinam, multorum inter se dissidentium opinionibus, pluribus locis inquinatam, & obscuratam, in suam puritatem, & splendorem aliquando restituat [...]. Cum itaque omnium primum andimaduerterit hoc tempore suspectorum, ac perniciosorum librorum, quibus doctrina impura continetur, & longe lateq[ue] diffunditur, numerum nimis excreuisse quod quidem in causa fuit, ut multae censurae in uariis prouinciis, & praesertim in alma urbe Roma pio quodam zelo editae fuerint, neque tamen huic tam magno, ac pernicioso morbo salutarem ullam profuisse medicinam; censuit, ut delecti ad hanc disquisitionem Patres de censuris, librisq[ue] quid facto opus esset, diligenter considerarent; atque etiam ad eandem sanctam Synodum suo tempore referrent: quo facilius ipse possit uarias & peregrinas doctrinas, tamquam zizania, a Christianae ueritatis tritico separare⁶⁰.

⁵⁹ Il concilio, nel suo elenco di “negotia saecularia”, parla genericamente di “ludi”, richiamando per maggiori esplicitazioni i precedenti decreti pontifici e canoni conciliari. Sulla proibizione degli spettacoli ai religiosi (sia in veste di spettatori che di attori) risulta estremamente esplicito, ad esempio un editto di Paolo III dell’ 11 febbraio 1536; cfr. TITTA ZARRA, *Documenti pontifici sul teatro (341-1966)*, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1966, p. 40: “Item quod clerici abstineant a ludis et aliis actibus illicitis nec se gerant pro histrionibus in comediis et tragediis ac publicis spectaculis”.

Sulla proibizione del teatro ai religiosi andrà almeno accennato il ruolo antesignano di Gian Matteo Giberti (1495-1543), vescovo di Verona dal 1524 al 1543 e modello del tridentinismo. Nelle sue *Constitutiones* (1542), raccolta di norme per la vita ecclesiastica, espone con forza l’incompatibilità tra teatro e uomo di chiesa, proibendo ai religiosi la partecipazione agli spettacoli sia come spettatori sia, a maggior ragione, come attori, vietando inoltre con pene severe anche l’uso di maschere (cfr. *De non exponendo se spectaculis; Contra clericos buffones e Contra eos qui incedunt personati*, in GIAN MATTEO GIBERTI, *Constitutiones editae, per Reverendiss. in Christo Patrem D. Io. Matthaeum Gibertum Episcopum Veronen. ac in civitate et dioc. Veronen. legatum apostolicum, ex sanctorum patrum dictis et canonicis institutis ac variis negociis quotidie occurrentibus et longo rerum usu collectae et in unum redactae*, Veronae, apud Antonium Pvtelletum, 1542, rispettivamente fol. 4r, fol. 61v. e foll. 61v-62r). Al Giberti si deve anche una delle più precoci norme volte a scoraggiare la circolazione degli attori: nelle *Monitiones generales* impone infatti ai parroci “quod non permittant conversari, vel morari in eorum cura lenones, veneficos, incantatores, magos, & histriones, ac scandalosos” (GIAN MATTEO GIBERTI [JO. MATHAEI GIBERTI EPISCOPI VERONENSIS], *Opera, nunc primum collecta, et ineditis eiusdem opusculis aucta, celeberrimi Auctoris vita, dissertatione, variisque monumentis illustrata et sub auspiciis illustrissimi ac reverendissimi Joannis Bragadeni Veronae Episcopi edita. Editio altera auctior, & emendatior*, Hostiliae, apud Augustinum Carattonium typographum seminarii veronensis, 1740, p. 227). Sulla figura del Giberti, si rimanda ad ADRIANO PROSPERI, *Tra evangelismo e controriforma: G. M. Giberti (1495-1543)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969 e alla più recente voce biografica di ANGELO TURCHINI, *Giberti, Gian Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 54]*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 2000 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-matteo-giberti_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-matteo-giberti_(Dizionario-Biografico)>) (10/2020).

⁶⁰ *Sessio XVIII, Quae est secunda sub Pio III, Pont. Max. Celebrata die XXVI Febr. MDLXII. Decretum de librorum delectu, et omnibus ad concilium fide publica invitandis*, in *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici et generalis concilii tridentini sub Paulo III, Iulio III, Pio III, Pontificibus Max. Index dogmatum et reformationis*, Romae, apud Paulum Manutium, Aldi f., 1564, pp. cxxii-cxxiii. A questo decreto si rifarà l’Otonelli nel suo progetto di *cristiana moderazione* del teatro: “Santa Chiesa comanda, che si riueggano i Libri, spiegati in tutto, auanti di dar loro l’approuatione, per leggersi poi stampati. Dunque parimente si deuono riuedere minutamente stese le Rappresentationi, auanti di approuarsi per lo Recitamento” (GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro libro [quinto], detto L’istanza, per supplicare a’ signori superiori, che si moderi christianamente il theatro dall’oscurità, e da ogni altro eccesso nel recitare, secondo la dottrina di S. Tomaso, e d’altri theologi antichi e moderni. Opera d’un religioso theologo, stampata per soddisfattione del sig. Ododemigico Lelonotti da Fanano. ... Vi sono due indici, vno de’ capi, e punti, l’altro delle materie*, In

L'obiettivo dei padri conciliari era evidentemente quello di limitare e controllare la proliferazione di testi a stampa che stavano diffondendo il protestantesimo (e quindi "inquinando" e rendendo "impura" la dottrina cattolica), non di sottoporre a censura il teatro. Eppure anche da qui proviene la visione organica della città cristiana (malata, impura, contaminata) e le conseguenti metafore mediche che abbiamo già incontrato nella *lamentatio* di Gasparo Contarini e che confluiranno nella polemica antiteatrale: l'eresia è un *morbus* grave e pericoloso, e i provvedimenti di censura (sia quelli giudicati insufficienti, sia quelli nuovi che dovranno essere istituiti) ne costituiscono una *salutaris medicina*.

Firenze, Nella stamperia di Gio. Antonio Bonardi, alle scale di Badia, 1652, p. 289). Sul progetto di riforma teatrale promosso dall'Ottonelli, si veda oltre il Capitolo 6.

1.3 *Their vile infective tongues, and mouthes envenemde* L'alba dell'epidemia in Inghilterra

With their vile infectiue tongues, and mouthes
enuenemde tho, / With poyson that in hellish
lakes, and Stygian streames doth flo, / The
Gospell of the Lorde they doe, most spightfully
defame, / And herewithall the Ministers and
Preachers of the same.

THOMAS NAOGEORG
The Popish Kingdome (1570)

Come in tutti gli altri paesi europei toccati dal morbo, anche in Inghilterra la peste non è solo un evento medico, ma circola ovunque nel discorso pubblico⁶¹: la politica, la morale, la religione si appropriano del flagello, delle sue immagini, dei suoi linguaggi (un linguaggio medico che è ancora ecletticamente sospeso tra Galeno e Fracastoro, tra miasma e contagio, tra cause endogene ed esogene del morbo), contaminandoli con le loro istanze ideologiche⁶². È in questa appropriazione della peste, metaforizzata ideologicamente, che il morbo può divenire pretesto di controllo e mezzo di interdizione di qualsiasi “altro” percepito come socialmente pericoloso. Lo scivolamento metaforico per cui l'altro non *porta* la peste ma è la peste, trasforma – come già ci ricordava Girard – l'evento doloroso in opportunità di esclusione, e per questa sua natura “benefica” e rivelatrice può persino essere accolto con gratitudine, può cioè generare quello che Paola Pugliatti ha definito “a half-conscious feeling of thankfulness towards the pestilence, for it gave occasion to celebrate rituals of confinement and exclusion of the main culprits of the contagion: beggars and players”⁶³. I poveri e i teatranti diventano cioè nel contesto inglese i candidati ideali a diventare il *phàrmakos* che la *pòlis* deve espellere per poter ritrovare il proprio equilibrio.

Ma c'è un altro ambito del discorso pubblico inglese in cui la peste manifesta interamente (e assai precocemente) tutto il suo potenziale metaforico interdittorio, ed è la conflittualità col

⁶¹ Nell'Inghilterra della prima età moderna, la peste produce conseguenze che si misurano non solo sul piano epidemiologico (822.000 morti tra 1470 e 1670), ma anche su quello economico-sociale (la crisi produttiva che segue quella demografica; la percezione del povero e dello straniero come “cause” del contagio), legislativo (le continue riscritture delle leggi di contenimento dei poveri; i regolamenti di quarantena) e religioso (ad esempio, in un quadro teologico di stampo calvinista, l'aporia tra la considerazione del morbo come evento provvidenziale e l'applicazione di misure sanitarie preventive. Sull'impatto della peste nell'Inghilterra *early modern*, si rimanda al vasto, classico studio di PAUL SLACK, *The Impact of Plague in Tudor and Stuart England*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985.

⁶² Cfr. MARGARET HEALY, *Fictions of Disease in Early Modern England*, cit., p. 31: “this eclectic soup of competing and complementary narratives [...] shapes the cultural imaginary and ultimately determines the ideological appropriations of bubonic plague”. Il libro di Margaret Healy analizza dapprima un'ampia raccolta di testi medici, dimostrando l'eclettismo ancora non sanato tra l'antica teoria umorale (che vede nella malattia un disequilibrio interno dell'organismo) e l'evidenza della provenienza esogena delle patologie; in seguito, mostra lo scivolamento metaforico di tre “stati” patologici del corpo umano (la peste, la sifilide, l'obesità) intesi come malattie del corpo politico.

⁶³ PAOLA PUGLIATTI, *Beggary and Theatre in Early Modern England*, cit., p. 114.

mondo cattolico: “plague” è il papismo, “pestilent” sono i suoi prelati, e l’uno e l’altro fanno della teatralità la loro arma infettante, il loro strumento di contagio. Il discorso antiteatrale inglese sembra cioè incontrare per la prima volta la peste nell’ambito della polemica anticattolica: in quella saldatura potentissima tra l’idea di “teatralità” come emblema di tutto ciò che è dissimulazione e falsità e la rappresentazione del cattolicesimo come fede falsa e dissimulata.

Nel 1544 John Bale (1495-1563), protestante radicale in esilio sul continente, pubblica ad Anversa, sotto lo pseudonimo di Henrye Stalbrydge, la *Epistle exhortatorye of an Englyshe Christiane*, un violento pamphlet antipapista⁶⁴. La *Epistle* nasceva come reazione polemica ai *Six Articles*, promulgati nel giugno 1539 e con i quali Enrico VIII, dopo la separazione da Roma del 1534, riaffermava in Inghilterra molti aspetti dottrinali di tradizione cattolica (in particolare la transustanziazione, la castità e il celibato dei religiosi). Il provvedimento, che segnava un arretramento significativo nella politica protestante del re, rappresentava una dolorosa sconfitta dei riformisti più radicali, che erano posti nel difficile bilico tra le scelte di fede e l’obbedienza al “supreme head” della chiesa inglese.

L’*Epistle* di Bale risolve il dilemma tra dissidenza e lealtà (attaccare il provvedimento regale e conservare la fedeltà al sovrano) presentando Enrico come vittima innocente di un raggirio cattolico, fondato sulla messinscena:

they haue not feared to entre the Kynges owne house to hunte theyr game / nor yet abashed at all sawcelye to seke out theyr desyered praye in his owne Preuye cha[m]bre / couetynges so to haue murthered his most trustye fryndes and faythfull seruauntes. *The same selfe part in a maner wolde they haue played with his noble grace that proude Haman the Amalechyte played with kynge Assuerus / malicyouslye sekyng the destructyon of Mardocheus* and other which aboue all menne had sought his lyues preseruacyon Hester. iii. Wherin of right they haue deserued vpon a gybbet to be hanged as he was⁶⁵.

L’intera responsabilità dei provvedimenti ostili ai protestanti più radicali è così attribuita ai vescovi cattolici, che si sono insinuati fino al consiglio privato del re, condizionandone le

⁶⁴ HENRYE STALBRYDGE [i.e. JOHN BALE], *The epistle exhortatorye of an Englyshe Christiane vnto his derehye beloved contreye of Englande, against the pompose popyshe bysshoppes therof, as yet the true membres of theyr fylthy father the great Antichrist of Rome*, [Antwerp, Widow of C. Ruremond, 1544]. Sacerdote cattolico appartenente all’ordine dei carmelitani, John Bale si avvicinò al protestantesimo nei primi anni ’30 del ‘500: nel 1536 abbandonò l’abito monastico, si sposò e cominciò un’attività di propaganda protestante sostenuta, tra l’altro, dal primo ministro di Enrico VIII, Thomas Cromwell, col sostegno del quale scrisse e mise in scena alcuni *morality plays* allegorici che promuovevano la fede protestante e ridicolizzavano il credo cattolico, rappresentandoli rispettivamente come virtù e vizio. La politica religiosa “moderata” di Enrico VIII alla fine degli anni ’30, che portò alla promulgazione dei *Six Articles* e alla caduta del primo ministro Cromwell, determinò anche l’espatrio sul continente di Bale, che tornerà in Inghilterra solo alla morte di Maria Tudor, nel 1558. Per un profilo biobibliografico di John Bale, si rimanda a JOHN N. KING, *Bale, John*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2009 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/1175>> (10/2020). Sulla *Epistle*, si veda CHRISTOPHER J. BRADSHAW, *The exile literature of the early Reformation: ‘Obedience to God and the King’*, in N. SCOTT AMOS, ANDREW PETTEGREE, HENK VAN NIEROP (eds), *The Education of a Christian Society: Humanism and the Reformation in Britain and the Netherlands*, London-New York, Routledge, 1999, pp. 112-130.

⁶⁵ HENRYE STALBRYDGE [i.e. JOHN BALE], *The epistle exhortatorye of an Englyshe Christiane*, cit., fol. ix(r).

scelte; e lo hanno fatto “recitando una parte”: quella del malvagio consigliere Amàn che tramò presso il re Assuero contro Mardocheo, facendo allestire per il buon giudeo una forca alla quale fu, infine, impiccato lui stesso (la vicenda è narrata nel libro di Ester: *Est* 3-7). L’inganno perpetrato ai danni di Enrico è descritto nei termini teatrali di una messinscena (“the same selfe parte ... they haue played”) che riproduce nei dettagli (e nell’auspicio della punizione finale) l’episodio biblico.

Il tema della falsità cattolica, della capacità papista di dissimulare, fingere, rappresentare il falso domina l’*Epistle* di Bale e ne costituisce l’asse argomentativo principale: i papisti, “true members of theyr fylthye father the great Antichrist of Rome”⁶⁶, hanno fondato nei secoli il proprio potere sulla falsità (“ther counterfete kyngedome of hypocresie / wherin they shewe now what they haue bene / euen verye heretiques to God / trayters to theyr princes / and theues to theyr Christen commons”)⁶⁷, hanno oscurato la vera fede (“Alwayes haue they bene workinge mischefe in theyr idell generacion to obscure the verite of God”)⁶⁸ e sono, oltre che dissimulatori e falsari, anche ladri di anime (“you spirituall theues to ye co[m]mon people”)⁶⁹. Per questo sono contrapposti bipolarmente al credente protestante che, illuminato dalla verità, potrà svelare i loro inganni (“through Gods grace I shall partlye open the wickednesse both of them and theyr fathers as the truthe shall leade me. Most cruell enemyes haue they bene in all ages to ye verite of God euer sens the lawe was fyrst geuen and most ferce persecuters of Christ and his churche”)⁷⁰. Si tratta di una contesa manichea tra il vero e il falso, tra la fede e la dissimulazione, nella quale proprio il papismo è associato ad una peste spirituale che deve essere completamente eradicata dal regno:

If a tree maye be iudged by his frutes (as oure sauer sayth it maye) we must nedes iudge *you most pestilent Papistes* vpon the manifest mayntenaunce of so manyfolde myscheues with soche terrible terroure of halters and fyer. *So long as the blasphemouse beggeryes of ye blodye Bisshoppes of Rome are not plucked vp by the rootes [...] is it all in vayne to bannishe the Pope out of Englande / but he wyll styll dwell there in the secrete consciences of menne*⁷¹.

Peste delle anime sono dunque i papisti: portatori di una patologia civica che, insinuatasi fino al consiglio del re, è divenuta anche una “peste dello stato” (“Thunke ye there can be a greater plage to a Christen realme / than to haue suche goofflye fathers of the kynges preuye counsell?”), diffusa – ancora – attraverso la falsità, ovvero quel canto di sirena, dolce ma avvelenato, dietro cui si nasconde la *performance* del demonio:

⁶⁶ Ivi, frontespizio.

⁶⁷ Ivi, fol. iii(r).

⁶⁸ Ivi, fol. x(r).

⁶⁹ Ivi, fol. xii(v).

⁷⁰ Ivi, fol. iv(r).

⁷¹ Ivi, foll. vii(v)-viii(r). Si veda anche fol. xxv(r): “youre pestilent Pope of Rome”.

Though the mermaydes songe be swete / yet ys yt full of payson (as are also your honyed rhetoryckes) & leadeth the[m] vnto deathe whych geueth the[m] therof ye hearynge [...]. Were it not for fayre speche in hypocresye / Satha[n] shuld neuer apere ye gloryouse angell of lyght / to ye daylye perfourmaunce of all hys mastries of myscheffe. What ruynouse decayes hath chaunced to all Christen regyons and ther rulers for geuyng swyft credyte to the flerynge flatteryes of your babylonshe brode / yt were verye moche to write⁷².

Il papismo è teatrale, dunque, ed è pestilenziale. Ma Bale non afferma mai che è pestilenziale *in quanto* teatrale: questa equazione causale non era possibile per un uomo che aveva usato proprio il teatro come mezzo di propaganda protestante, rappresentando la fede rinnovata come incarnazione della virtù, e il papismo come inveterato vizio⁷³. Anzi, un breve brano dell'*Epistle* allude esplicitamente ad un teatro che denunci i mali della fede romana, e che proprio per questo è avversato dai cattolici. Il contesto è quello di una articolata denuncia delle modalità violente e persecutorie attraverso le quali il papismo impone la sua falsa fede; tra i perseguitati (e non si può evitare di leggere in queste righe un dissimulato autoritratto dell'autore) vi sono proprio coloro che usano il teatro per diffondere la vera fede:

you lyke tyranntes more cruell than the Turke constryne menne to profess youre false fayth by diuerse kyndes of deathe. Non leaue ye vnuexed and vntroble / No /not so moche as the poore mynstrels & ployers of interludes / but ye are doynge with them. So longe as they played lyes and sange bawdye songes / blaspheminge God and corruptinge mennes conscie[n]ces / neuer blamed them / but were verye well contented. But sens they persuaded the people to worship theyr Lorde God a ryght accordinge to his holye lawes and not yours / and to acknowledge Iesus Christ for theyr onlye redemer and sauer without youre lowsye legerdemaynes / ye neuer were pleased with them / whan they tell you as the truthe is / that youre Romishe father hath played the cruell Antichrist / and you his false phesicyanes in holdinge the Christen multitude so manye hondreth years in soche damnable darknesse of sprete without repentaunce / ye take it vnpacientlye sekinge theyr destruccion for it⁷⁴.

Fino a che i teatranti sono coerenti con la falsità cattolica sono tollerati, anzi – poiché con le loro blasfemie contribuiscono a corrompere le menti – sono addirittura apprezzati; ma appena si fanno portatori della “truth”, appena smascherano le false leggi e i trucchi del papismo (e, si noti, appena rivelano che i pastori cattolici sono “falsi medici”, ciarlatani della cura spirituale), la gerarchia cattolica si attiva per distruggerli.

L'antiteatralità di Bale non è dunque generica ed onnicomprensiva: distingue tra teatro buono e cattivo, tra la scena che si fa strumento di persuasione alla verità e la teatralità corrotta e corruttrice che è mezzo pestilenziale di diffusione di falsa dottrina. In questo quadro, la peste non appare dunque connaturata al teatro, ma ai “pestilent Papists” che usano la dissimulazione, i trucchi e le ciarlatanerie sceniche per la corruzione della vera fede.

⁷² Ivi, fol. xxiv(r).

⁷³ Cfr. JOHN N. KING, *Bale, John*, cit., in cui si precisa che Bale fu autore di “allegorical morality plays which promoted protestant ideas and satirized Catholic beliefs by personifying the two sides as Virtues and Vices respectively”.

⁷⁴ HENRYE STALBRYDGE [i.e. JOHN BALE], *The epistle exhortatorye of an Englyshe Christiane*, foll. 16(r)-16(v).

Un simile panorama concettuale è quello disegnato dall'umanista tedesco Thomas Naogeorg Kirchmayer (1508-1563), in un vasto poema latino in quattro libri, *Regnum Papisticum* (1553), durissimo attacco al cattolicesimo che fu tradotto in inglese nel 1570 da Barnabe Googe⁷⁵.

Teologo bavarese fortemente ispirato da Lutero, Kirchmayer, come John Bale, presta la sua penna non solo al rigore della trattazione teologica, ma anche al pamphlet satirico e polemico e al teatro, usando le scene per la diffusione della nuova fede⁷⁶: la sua operetta *Regnum papisticum*, fieramente iconoclasta, è un'ampia denuncia del culto cattolico delle immagini e delle reliquie, e di quelle che sono lette come superstizioni e sopravvivenze pagane. Un testo che, dunque, si adattava pienamente al contesto ideologico e religioso elisabettiano: nel 1570, l'anno della *Regnans in excelsis* con cui papa Pio V aveva scomunicato Elisabetta dichiarandola deposta, certo non mancavano in Inghilterra né motivazioni politiche né lettori per un testo che vedeva nel papa la nuova incarnazione dell'anticristo. Coerentemente con questo spirito antiromano e con la rivendicazione della "supremacy" religiosa della regina, la traduzione di Googe è infatti dedicata "To the right high, and mightie princesses, Elizabeth by the grace of God, Queene of Englande, Fraunce, and Ireland, defender of the fayth, and of the Church of England and Ireland, on earth next vnder God the supreme gouvernour"⁷⁷.

Di particolare interesse per il nostro discorso è il libro quarto, l'ultimo, che racconta l'intero anno liturgico romano dall'inizio dell'avvento alla festa dei morti; in questo affascinante calendario festivo "in negativo", Naogeorg descrive con ricchezza di dettaglio ogni rituale, nella dichiarata volontà di dimostrare come la *vanitas* della liturgia romana sia segno della sua radicata natura idolatrica⁷⁸. Il testo mette in luce innanzitutto quella che all'autore appare come un'inaccettabile mescolanza di riti cristiani e antiche tradizioni pagane: il presepe, le danze e i

⁷⁵ THOMAS NAOGEORGUS [i.e. KIRCHMAYER], *The Popish Kingdome, or Reigne of Antichrist, written in Latine verse by Thomas Naogeorgus, and englished by Barnabe Googe*, Imprinted at London by Henrie Denham, for Richarde VVatkins, Anno. 1570. Figlio di Robert Googe, funzionario di Lincoln, Barnabe Googe (1540–1594) studiò al Christ's College (Cambridge), al New College di Oxford e presso le Inns of Court di Londra. A partire dal 1560 divenne membro della Staple Inn, potente corporazione di professionisti legali della capitale. Amico dell'influente uomo di stato di Elisabetta I Sir William Cecil, con quest'ultimo Googe prese parte a numerose spedizioni militari in Irlanda. Soprattutto nella parte finale della sua vita fu poeta e traduttore impegnato; per un più ampio profilo biobibliografico, si veda RAPHAEL LYNE, *Googe, Barnabe*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/11004>> (10/2020). Sulla traduzione da Thomas Naogeorg, si veda il recente studio di MICHAEL NORTON, *Liturgical Drama and the Reimagining of Medieval Theater*, Kalamazoo (MI), Medieval Institute Publication – Western Michigan University, 2017, in particolare pp. 93-95.

⁷⁶ Per un profilo biobibliografico di thomas Naogeorg, si rimanda a HANS-GERT ROLOFF, *Naogeorg, Thomas*, in *Neue Deutsche Biographie* [18] Berlin, Duncker & Humblot, 1997, pp. 729-730. Tra i drammi sacri di Naogeorg, meritano menzione soprattutto quelli di argomento biblico: *Hamanus* (1543), *Hieremias* (1551) e *Iudas Iscariotes* (1552).

⁷⁷ THOMAS NAOGEORGUS, *The Popish Kingdome*, cit., dedicatoria (n.n.).

⁷⁸ Ivi, fol. 44(r): "As Papistes doe beleue and teach the vaynest things that bée, / So with their doctrine and their fayth, their life doth iump agréé. / Their feasts & all their holidayes they kepe throughout the year / Are full of vile Idolatrie, and heathenlike appeare".

canti natalizi⁷⁹, l'usanza del brindisi augurale per il nuovo anno⁸⁰, i rituali legati alla produzione del vino⁸¹ e in generale tutte le ricorrenze dell'anno agricolo sono stigmatizzate come lasciti della gentilità, in cui tutti gli aspetti dell'organizzazione scenica della festa (il canto, la danza, la musica, gli oggetti a cui si attribuisce funzione rituale, i movimenti stilizzati) appaiono come forme naturali dell'idolatria. Naogeorg mette poi in luce la sopravvivenza non mediata di ritualità pagane, come quando legge il carnevale come “festa di Bacco”⁸²: in questo baccanale papista, il trionfo del gioco d'azzardo⁸³, della libertà sovversiva⁸⁴, della lussuria, del travestimento, dell'inversione sessuale, dell'indecenza⁸⁵, del mascheramento che assimila l'uomo alla bestia⁸⁶, delle danze che conducono ad ogni sorta di perversione⁸⁷, è descritto nei termini di una follia collettiva da cui tutti emergono frastornati solo nel mattino delle ceneri⁸⁸.

Ma l'aspetto più interessante del libro non è tanto nella stigmatizzazione delle ritualità popolari e della loro intrinseca spettacolarità, quanto nell'identificazione di una inaccettabile penetrazione dello spettacolo profano *dentro* la liturgia, il che avviene soprattutto nella narrazione dei riti della Settimana santa. Nella processione della domenica delle Palme, ad esempio, Naogeorg stigmatizza la rievocazione paraliturgica dell'ingresso di Cristo a

⁷⁹ Ivi, fol. 45(r): “Thrée Masses euery Priest doth sing vpon that solemne day, / With offrings vnto euery one, that so the more may play. / This done, a woodden childe in clowtes is on the altuar set / About the which both boyes and gyrles do daunce and trymly iet, / And Carrols sing in prayse of Christ, and for to helpe them heare, / The Organs aunswere euery verse, with swéete and solemne cheare. / The Priestes doe rore aloude, and round about the parentes stande, / To sée the sport, and with their voyce do helpe them and their hande. / Thus woont the Coribants perhaps vpon the mountaine Ide, / The crying noyse of Iupiter new borne with song to hide, / To daunce about him round, and on their brasen pannes to beate, / Least that his father finding him, should him destroy and eate”.

⁸⁰ Ivi, fol. 45(v): “And good beginning of the yeaere they wishe and wishe againe, / According to the auncient guise of heathen people vaine”.

⁸¹ Ivi, fol. 54(r): “Straight after this comes Vrban in, the Vintners God deuine, / Whose day if that it pleasant be, and Sunne abrode do shine, / Good lucke to them they count it then, and Bacchus holinesse, / His Image and his Church they decke, and curiously do dresse, / About his necke both cups and bowles they hang in order rounde, / And fast vpon his head a crowne of vinie leaues is wounde”.

⁸² Ivi, fol. 47(v): “Then olde and yong are both as mad, as ghestes of Bacchus feast, / And foure dayes long they tipples square, and féede and neuer reast”.

⁸³ *Ibidem*: “Downe goes the Hogges in euery place, and puddings euery wheare / Do swarme: the Dice are shakte and tost, and Cardes apace they teare”.

⁸⁴ Ivi, fol. 48(r): “With sundrie playes and Christmasse games, & feare and shame away, / The tongue is set at libertie, and hath no kinde of stay. / All thinges are lawfull then and done, no pleasure passed by, / That in their mindes they can deuise, as if they then should die: / The chieffest man is he, and one that most deserueth prayse, / Among the rest that can finde out the fondest kinde of playes”.

⁸⁵ *Ibidem*: “Some naked runne about the stréetes, their faces hid alone, / With visars close, that so disguisde, they might be knowne of none. / Both men and women chaunge their wéede, the men in maydes aray, / And wanton wenches drest like men, doe trauell by the way”.

⁸⁶ *Ibidem*: “They counterfet both Beares and Woolues, and Lions fierce in sight, / And raging Bulles. Some play the Cranes with wings & stilts vpright. / Some like the filthie forme of Apes, and some like fooles are drest, / Which best beséeme these Papistes all, that thus kéepe Bacchus feast”.

⁸⁷ Ivi, fol. 48(v): “I shew not here their daunces yet, with filthie iestures mad, / Nor other wanton sportes that on these holydayes are had”.

⁸⁸ Ivi, foll. 48(v)-49(r): “Their wiues and children therein set, behinde themselues do stande, / Well armde with whips, and holding fast the bridle in their hande, / With all their force throughout the stréetes and market place they ron, / As if some whirlwinde mad, or tempest great from skies should come. / As fast as may be from the steates, th'amazed people flye, / And giues them place while they about doe runne continually [...]. / The Wednesday next a solemne day, to Church they early go, / To sponge out all the foolish déedes by them committed so”.

Gerusalemme, un “foolish pageant” nel quale i cattolici conducono per la città una statua di Cristo sull’asino, inchinandosi di fronte a questo “woodden knight” nella speranza che il rito di adorazione della statua tenga lontane le tempeste⁸⁹. Nella notte del giovedì santo, la processione diviene “a pretie kinde of play”, in cui i fedeli possono insultare Giuda e implorare la pietà di Maria, mentre la strada è illuminata da una lanterna appesa al collo di una statua di Cristo in croce⁹⁰. Ancora, nel venerdì santo, si denuncia la natura idoltrica di una rievocazione della deposizione, nella quale i sacerdoti cattolici rendono onore ad un “wooden God”, staccandolo dalla croce, adagiandolo su cuscini preziosi e baciandogli mani e piedi⁹¹, e poi lo chiudono in un sepolcro, adorandolo con canti, incensi e doni⁹². La stessa statua è poi tratta fuori dal sepolcro nel mattino di Pasqua, e ancora un altro simulacro è condotto sull’altare, a significare l’avvenuta resurrezione⁹³.

Nella narrazione di queste rievocazioni paraliturgiche, Naogeorg fa agire un sottile meccanismo retorico fondato sulla deliberata indistinzione tra i momenti di rappresentazione scenica e i riti veri e propri: la complessa alternanza di momenti diversi – da un lato la rappresentazione simbolica e memoriale della redenzione, realizzata in forma scenica, dall’altro la liturgia, scandita nei suoi tempi rigorosi – viene sottilmente rimescolata e confusa, per

⁸⁹ Ivi, foll. 50r-50v: “Here comes that worthie day wherein, our sauior Christ is thought, / To come vnto Ierusalem, on asses shoulders brought: / When as againe these Papistes fonde, their foolish pageantes haue, / With pompe and great solemnitie, and countnaunce wondrous graue. / A wooddenASSE they haue, and Image great that on him rides, / But vnderneath the Asses féete, a table broade there slides, / Being borne on w Héeles, which ready drest, and al things méete therfore / TheASSE is brought abroade and set before the Churches doore [...]. / They poynt vnto the woodden knight, and singing as they stande / Declare that that is he that came, into the worlde to saue [...]. / For falsely they beléue that these, haue force and vertue great, / Against the rage of winter stormes, and thunders slashing heate”.

⁹⁰ Ivi, fol. 51(r): “Here wicked Iudas all to torne, with vile reproches lies, / And Marie in the darcke is calde vpon with childish cries. / That she be mercifull and helpe, and heale the faultes that bée, / And through hir powre deliuer them, from hurt and misérée. / These things vnto these feastes belongs, the candles being light, / An Image fastned to a crosse is caried all vpright: / A lanterne rounde about his necke, is hangde to shew the way, / Are not these popish foolish toyes, a pretie kinde of play?”.

⁹¹ Ivi, fol. 51(v): “Two Priestes the next day following, vpon their shoulders beare, / The Image of the Crucifix, about the altar neare: / Being clad in coape of crimozen die, and dolefully they sing: / At length before the steps his coate pluckt of they straight him bring / And vpon Turkey Carpettes lay him downe full tenderly, / With cushions vnderneath his heade, and pillowes heaped hie: / Then flat vpon the grounde they fall, and kisse both hande and féete, / And worship so this woodden God, with honour farre vnméete”.

⁹² *Ibidem*. “An other Image doe they get, like one but newly deade, / With legges stretcht out at length and handes, vpon his body spreade: / And him with pompe and sacred song, they beare vnto his graue, / His bodie all being wrapt in lawne, and silkes and sarcenet braue [...]. / And downe they knéele, or kisse the grounde, their handes helde vp abrod / And knocking on their breastes they make, this woodden blocke a God [...]: / The Priest the Image worships first, as falleth to his turne, / And franckensence and swéete perfumes, before the breade doth burne: / With tapers all the people come, and at the barriars stay, / Where downe vpon their knées they fall, and night and day they pray: / And violets and euery kinde of flowres about the graue / They straw, and bring in all their giftes, and presents that they haue”.

⁹³ Ivi, fol. 52(v): “The Image and the breade from out the graue (a worthie sight) / They take, and Angels two they place in vesture white, / And rounde about ech place appéeres, all voyde of standers by, / Saue onely that the watchmen there, amazed séeme to ly [...]. / An other Image of a Conquerour they forth doe bring, / And on the altuar place, and then, they lustily doe sing, / That Gates of hell a sunder burst, and Sathan ouerthrowne, / Christ from his graue is risen vp, and now aliuie is knowne”.

potere affermare la natura interamente idolatrica del cattolicesimo, fede “cieca” e “bestiale”⁹⁴. Una fede che, infine, può essere paragonata nella sua integrità ad uno spettacolo di burattini: “Thou séest how they with Idols play, and teach the people to, / None otherwise then little gyrles with Puppets vse to do”⁹⁵.

Proprio come nella *Epistle* di Bale, allora, il teatro non è attaccato *per se*, ma come elemento connaturato al cattolicesimo, che è il vero obiettivo dello stigma: se Bale denunciava il talento finzionale e attorico dei prelati papisti, peste dello Stato che attraverso la messinscena ingannavano il buon principe, Naogeorg attacca specificamente gli elementi teatrali delle feste cattoliche, isolandone i tratti paraliturgici per leggerli come superfetazioni e derive idolatriche. Sintomi di una religione patologica e infettante, di una fede malata che è, insieme, morbo e veleno:

with their vile infectiue tongues, and mouthes enuenemde tho,
With poyson that in hellish lakes, and Stygian streames doth flo,
The Gospell of the Lorde they doe, most spightfully defame,
And herewithall the Ministers and Preachers of the same⁹⁶.

Dopo aver dipanato per tutto il poema la natura idolatrica delle messinscene papiste, Naogeorg chiude così il libro, descrivendo il cattolicesimo in termini epidemici: un contagio che una fede malata trasmette attraverso lingue infette, bocche intrise di velenose parole. È qui, nella triangolazione tra polemica antiromana, teatralità e avvelenamento della coscienza attraverso la parola che si possono scorgere le prime tracce, quasi le avvisaglie, di quell'accostamento tra pestilenza e contagio scenico che diverrà ben presto anche in Inghilterra un *topos* della polemica contro il teatro professionale profano.

Nei testi avvicinati in questo primo capitolo, l'accostamento tra teatro e peste non è ancora esplicito: essi, piuttosto, ci mostrano un primo addensarsi di immagini che renderanno in seguito possibile tale unione metaforica. La polemica di Contarini contro il teatro vi identifica un *morbus* indistinto che non è ancora peste, ma che della peste ha i tratti di contagiosità e di devastazione sociale e, insieme, di anti-realtà che si oppone al mondo della creazione e della rivelazione; e così i padri conciliari, accostando l'eresia (che si propaga attraverso la parola – scritta o pronunciata – dell'eretico) alla malattia sociale e l'intervento censorio al farmaco,

⁹⁴ Ivi, fol. 53(r): “Go nowe and laugh the Iewes to scorne, and all the Turkes that bée, / For fayth, religion, lawes, and life, and their Idolatrée. / Sure wondrous wise and good they be, if that thou wilt compare / Them with these doltish Papistes here, that blinde and beastly are”.

⁹⁵ Ivi, fol. 53(v).

⁹⁶ Ivi, foll. 59(v)-60(r).

propongono già un immaginario punitivo che si avvale della metafora medica, e che potrà essere all'occorrenza adoperato contro gli attori.

Nei testi di Bale e di Naogeorg/Googe, invece, il richiamo alla peste è esplicito ma privo di connessioni dirette al teatro: l'oggetto dello stigma è la dimensione teatrale e finzionale del cattolicesimo. Come vedremo, questo sarà un tratto costante nella polemica antiteatrale inglese, che continuerà sempre ad unire sotto un medesimo marchio d'infamia – nel segno della vanità, dell'idolatria, dell'immoralità – tanto il teatro in senso proprio quanto la “spettacolarità” della religione papista⁹⁷.

È a partire da questi primi importanti antecedenti che, nei decenni finali del Cinquecento, per strade diverse ma affini, sia in Italia che in Inghilterra il teatro sarà messo in connessione col morbo epidemico. A due momenti centrali di questo processo – la polemica contro gli spettacoli del cardinale milanese Carlo Borromeo e la fioritura di testi antiteatrali nella Londra di fine Cinquecento – sono dedicati i passi successivi di questo lavoro.

⁹⁷ Ad unire antiteatralità e antipapismo è la comune radice iconofobica: “Le immagini fanno paura perché si tratta di copie sataniche della creazione, della natura. In esse si annida il male [...]. Andare a teatro significa dunque andare ad adorare il diavolo nelle immagini che da lui in ultima analisi provengono [...]. La religione papista, il cattolicesimo, è idolatra, ed è pertanto una forma di spettacolarizzazione e di teatro; ne consegue che ogni teatro, anche se non è papista appartiene però alla stessa famiglia idolatra” (MARIO DOMENICHELLI, *Iconoclastia, iconofobia: il potere delle immagini nella polemica puritana e nelle strategie drammaturgiche inglesi tra Cinque e Seicento*, in CARLA DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2006, p. 30).

Gli spettacoli, dai quali è venuta la peste
La guerra agli istrioni di Carlo Borromeo
(1563-1584)

Come saresti, tu, Milano [...], se di nuovo torneranno a ripetersi quei sfoggiamenti di uesti, quei uani adobbamenti, quelli eccessi di pompe, quei spettacoli profani, da i quali hauemo quasi uisibilmente ueduto, che è uenuta la calamità della peste?

CARLO BORROMEIO
Memoriale ai milanesi (1579)



Quando, nel settembre 1565, giunge a Milano per insediarsi come arcivescovo, Carlo Borromeo non ha ancora ventisette anni, ma ha già alle spalle una fulminante carriera¹. Nato nel 1538, terzo figlio di Gilberto, conte di Arona, e di Margherita de' Medici, a soli sette anni è avviato alla carriera prelatizia dei figli cadetti, con la tonsura e la nomina ad abate dell'abbazia dei SS. Graziano e Felino di Arona (ottobre-novembre 1545). Trasferitosi a Pavia nel 1552 per studiare diritto, affronta anni di intensi studi, in cui agli inevitabili interessi umanistici si affiancano, altrettanto inevitabili, i *patres*, in particolare quelli che diventeranno i suoi modelli pastorali: Ambrogio e Cipriano. Si addottora *in utroque iure* nel 1559, e il giorno di Natale dello stesso anno lo zio materno Giovanni Angelo de' Medici è eletto papa con il nome di Pio IV: poco più di un mese dopo Carlo, appena ventiduenne, è nominato cardinale (31 gennaio 1560), quindi segretario di Stato e amministratore perpetuo della diocesi di Milano (8 febbraio 1560). A Roma, occupato soprattutto in questioni amministrative e diplomatiche, Borromeo diviene figura centrale dell'ultima fase del Concilio (1562-1563): bilanciando promesse di grazie e minacce di rancori pontifici, induce i vescovi italiani a partecipare al santo sinodo quanto più numerosi, in ciò assecondando i desideri del papa-zio. L'anno di chiusura del Concilio è anche l'anno della "conversione" borromeiana: profondamente turbato dalla morte del fratello maggiore Federico (1562), ma anche indotto dalle frequentazioni conciliari (in particolare dal domenicano Bartolomeo de Martiribus, arcivescovo di Braga, cui Borromeo riconosce il ruolo di mentore) Carlo prende gli ordini sacerdotali il 17 luglio 1563 e il 7 dicembre è consacrato vescovo. La fine del Concilio e la nomina arcivescovile sono lo spartiacque cronologico di una vita che sarà interamente dedicata alla riforma cattolica:

Per tutta la vita i *canones reformationis generalis* di Trento ebbero per Carlo il valore di una rivelazione decisiva. Egli assistette e collaborò alla produzione di questa immagine del vescovo, eroe mitico della riforma attesa dalla cristianità. Ma Carlo era uomo d'azione [...]. Dopo il

¹ Per il profilo biografico si è fatto riferimento principalmente a MICHEL DE CERTEAU, *Carlo Borromeo, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 20]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1977 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-carlo-borromeo_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-carlo-borromeo_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020). Per l'aggiornamento bibliografico, si rimanda a *San Carlo e il suo tempo. Atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte (Milano, 21-26 maggio 1984)*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986; ANNAMARIA CASSETTA, ROBERTA CARPANI (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995; FRANCO BUZZI, DANILO ZARDIN (a cura di), *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma". Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Milano, Silvana Editoriale, 1997; FABIOLA GIANCOTTI, *Per ragioni di salute: San Carlo Borromeo nel quarto centenario della canonizzazione, 1610-2010*, Milano, Il Club di Milano, 2010; MARIA LUISA FROSIO, DANILO ZARDIN (a cura di), *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna: nascita e fortuna di un modello di santità. Atti delle giornate di studio 25-27 novembre 2010*, Roma, Bulzoni, 2011 e DANILO ZARDIN (a cura di), *Norma del clero, speranza del gregge. L'opera riformatrice di San Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Milano, 21 maggio 2010, Rocca di Angera (VA), 22 maggio 2010, Germignaga, Magazzino Storico Verbanese, 2015. Per la vastità e la ricchezza del progetto, non si può fare a meno di rimandare anche a ANGELO TURCHINI, *Monumenta borromaica*, 5 voll., Cesena, Il ponte vecchio, 2006-2017.*

tempo dei teologi, grandi disputatori, che condussero per mano i padri conciliari, ecco il tempo dei pastori, che è quello dell'esecuzione².

Nominato arcivescovo di Milano il 12 maggio 1564, Borromeo si trasferisce in città nel settembre dell'anno successivo³. Appena insediatosi nel nuovo ruolo arcivescovile, Carlo Borromeo manifesta senza tentennamenti l'esigenza di applicazione delle riforme tridentine, indicando il primo Concilio Provinciale⁴.

² MICHEL DE CERTEAU, *Carlo Borromeo*, cit.

³ Tra maggio 1564 e settembre 1565 la diocesi milanese è retta per supplenza da Niccolò Ormaneto, sacerdote conosciuto dal Borromeo a Roma, e allievo di Gian Matteo Giberti, vescovo di Verona (vero modello del tridentinismo, per il quale si veda sopra, Capitolo 1, nota 59). Proprio all'Ormaneto si deve il primo sinodo della diocesi, celebrato in assenza del Borromeo, ma da lui organizzato nei dettagli, con un rigido programma di applicazione dei decreti tridentini e una serie di severe misure disciplinari per il clero sui temi della residenza, della riduzione del numero dei benefici, della moralità, degli studi ecclesiastici e delle pratiche pastorali. I documenti di questo primo sinodo si leggono in CARLO BORROMEIO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis. A Carolo cardinali S. Praxedis archiepiscopo condita, Federici card. Borromaei archiepiscopi mediolani in svr: undique diligentius collecta, & edita*, Mediolani, Ex officina typographica quon. Pacifici Pontij Impressoris Archiepiscopalis, 1599, pp. 331-332. D'ora in poi, per brevità, si farà riferimento agli *Acta* borromeiani con l'acronimo *AEM*.

⁴ Punto di riferimento imprescindibile per ogni discorso sul rapporto tra Borromeo e il teatro (e quindi sottotesto inevitabile di questo capitolo) è la raccolta di testi borromeiani curata da Ferdinando Taviani nel 1969 (FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 5-41, capitolo "L'azione di Carlo Borromeo"), cui spetta il merito di aver identificato la centralità del cardinale nella fase aurorale della polemica antiteatrale italiana e di aver delineato alcune delle coordinate fondamentali di tale polemica: la contrapposizione duale e insanabile tra tempo sacro e tempo profano, e la percezione del teatro come elemento estraneo all'ordine della *civitas*. Il lavoro di Taviani, di importanza seminale, ha però il limite di considerare il ventennio dell'episcopato nella sua interezza, senza identificare al suo interno articolazioni cronologiche, ripensamenti, approfondimenti, anche in relazione al potere secolare che, nell'alternanza dei diversi governatori, muta e condiziona l'attività pastorale dell'arcivescovo. Lavori più recenti (in particolare ROBERTA GIOVANNA ARCAINI, *I comici dell'arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in ANNAMARIA CASCETTA, ROBERTA CARPANI (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 265-323 e ANGELO TURCHINI, *Il governo della festa nella Milano spagnola di Carlo Borromeo*, ivi, pp. 509-544) hanno in parte arricchito il quadro proposto da Taviani, che resta comunque sempre il riferimento di partenza per chiunque avvicini il tema dell'antiteatralità post-tridentina (si vedano anche ALESSANDRO ARCANGELI, *L'opuscolo contro la danza attribuito a Carlo Borromeo*, in *Momenti di Storia Musicale tra Italia e Polonia, 2: Otto Studi*, Bologna, AMIS, 1990, pp. 35-76, CLAUDIO BERNARDI, *Censura e promozione del teatro nella controriforma*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1023-1042, e ID., *Il veleno dell'anima. Divieti e normative ecclesiastiche nel Cinquecento italiano*, in CARLA DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2007, pp. 137-160. Questo capitolo intende approfondire ulteriormente le scansioni e le evoluzioni del pensiero borromeiano sugli spettacoli (anche in relazione al potere secolare), in particolare identificando nell'esperienza della peste milanese (1576-1577) il baricentro e il punto di svolta di tale elaborazione intellettuale.

2.1 *Perché non si infettino le orecchie e gli occhi* Carlo Borromeo e le prime azioni contro il teatro (1565-1571)

Fabulis, comoedijs & hastiludijs, alij suè profanis
& inanibus spectaculis non intererunt; ne aures &
oculi sacris officijs addicti, ludicris & impuris
actionibus, sermonibusq[ue] distracti polluantur.

CARLO BORROMEIO

De armis, ludis, spectaculis à Clerico vitandis (1565)

Lo spoglio dei documenti prodotti nella prima fase dell'episcopato (1565-1571) mostra un precocissimo interesse normativo del Borromeo intorno alla questione degli spettacoli⁵. Di fatto, quasi tutti i temi che caratterizzeranno la politica antiteatrale del cardinale emergono nel Primo Concilio provinciale, per essere poi rimodulati e approfonditi nel corso degli anni: la purezza della liturgia, che deve essere mondata da elementi spettacolari estranei (ma anche la liturgia che si presenta come “spettacolo” concorrente a quello profano); l'astensione dei religiosi dagli spettacoli mondani (di fatto, la traduzione normativa delle indicazioni tridentine); il grande tema del rispetto del tempo sacro (del giorno della festa, ma anche della quaresima) e della guerra al carnevale; e, infine, il tema degli attori come rappresentanti di un anti-mondo immorale e profano.

Il tema della purezza del momento sacro emerge in uno dei primi decreti del Concilio, intitolato *De Actionibus, & repraesentationibus sacris*, nel quale la contrapposizione/concorrenza tra teatro mondano e rappresentazione sacra appare con estrema chiarezza:

Quoniam piè introducta consuetudo, repraesentandi populo veneranda[m] Christi Domini passionem, & gloriosa[m] martyrium certamina, aliorumq[ue] Sanctoru[m] res gestas, hominu[m] peruersitate eò deducta est, vt multis offensionibus, multis etia[m] risui & despectui sit; ideo statuim[us]:

Vt deinceps Saluatoris passio, nec in sacro, nec in profano loco agatur; sed doctè, & grauiter, eatenus à concionatoribus exponatur, vt, qui sunt vberes concionum fructus, pietatem, & lacrymas co[m]moueat auditoribus. quod adiuuabit proposita crucifixi Saluatoris imago, ceteriq[ue] pij actus externi, quos Ecclesiae probatos esse Episcopus iudicabit. Item Sanctorum martyria, & actiones ne agantur; sed ita piè narrentur, vt auditores ad eorum imitationem, venerationem, & inuocationem excitentur⁶.

⁵ In questo paragrafo, si sono presi come limiti cronologici il 1565, anno del primo Concilio, e il 1571, anno della morte del governatore di Milano, Gabriel de la Cueva duca di Albuquerque: l'avvicendamento nei ranghi del potere secolare, come si vedrà, produce un deciso scarto nella politica borromeiana sugli spettacoli.

⁶ CARLO BORROMEIO, *De Actionibus, & repraesentationibus sacris*, in *AEM*, cit., pp. 4-5.

Le rappresentazioni sacre sono nate come pratica pia, ma sono ora rese inaccettabili da pratiche che offendono la dignità cristiana, perché producono o riso o disgusto; il Concilio vieta dunque le rappresentazioni della Passione e anche dei martirii e delle gesta dei santi: “nec in sacro, nec in profano loco agatur”. Ma la parte più interessante non è tanto lo scontato divieto, quanto la proposta sostitutiva: si stabilisce che la passione e i martirii siano raccontati dottamente e gravemente (“doctè, & grauitè ... exponatur”), senza che questo debba implicare l’assenza di effetti spettacolari. Al contrario, l’obiettivo dichiarato è la commozione degli uditori (“vt ... pietatem, & lacrymas co[m]moueat auditoribus”), eventualmente anche con l’ausilio di apparati scenografici e non meglio precisate ‘sacre azioni esteriori’ (“adiuuabit proposita crucifixi Saluatoris imago, c[o]eteriq[ue] pij actus externi, quos Ecclesiae probatos esse Episcopus iudicabit”). Una partecipe narrazione, certo non priva di effetti spettacolari, è il cuore di questo spettacolo sacro; il suo obiettivo è – proprio come il teatro, ma in maniera speculare – quello di “contagiare” i presenti all’imitazione delle azioni sante narrate: “ita piè narrentur, vt auditores ad eorum imitationem, venerationem, & inuocationem excitentur”.

Questa idea di purificazione del momento liturgico da aspetti spettacolari profani anima numerosi atti normativi del primo Concilio Provinciale: il decreto *Quae pertinent ad celebrationem Missae*, ad esempio, fa ulteriore chiarezza su quale forma spettacolare della liturgia sia ammessa (o non ammessa), vietando esagerate opulenze, danze, spettacoli e tutti gli *inania oblectamenta* del rito⁷; nel *De Musica & Cantoribus* il discorso sulla musica liturgica è ancora dominato dalla soppressione degli *inania*, ma anche dalla necessità di una spettacolarità sacra che sia capace di commuovere gli uditori⁸; il decreto *De processionibus & supplicationibus* richiede analoga sobrietà durante le processioni e le preghiere pubbliche, in cui si devono evitare momenti di inutili contempezioni mondane, azioni o parole moleste e pericolose contaminazioni con forme spettacolari profane⁹. La sincera devozione, la concentrazione nella pratica liturgica è d’altra parte l’unica vera risorsa disponibile al cristiano per non cadere nelle trappole del mondo.

Si tratta di una contrapposizione binaria tra liturgia e profanità, ovvero tra tempo consacrato e tempo del mondo, che emerge ovviamente con la massima evidenza nella

⁷ “Tollant Episcopi sumptuosa conuiuia, ludos, choreas, & omne inanium oblectamentoru[m] genus, c[o]jeterosq[ue] omnes abusus, qui populi temeritate, aut sacerdotum auaritia, in nouae, vt vocant, Missae celebrationem irreperunt” (CARLO BORROMEO, *Quae pertinent ad celebrationem Missae*, in *AEM*, cit., p. 9).

⁸ “In diuinis officijs, aut omnino in ecclesijs, nec prophana cantica soniùè; nec in sacris canticis molles flexiones, voces magis gutture oppressae, quàm ore expressae, aut denique lasciua vlla canendi ratio adhibeatur. Cantus & soni graues sint, pij ac distincti, & domui Dei, ac diuinis laudibus accommodati; vt simul & verba intelligantur & ad pietatem auditores excitentur” (CARLO BORROMEO, *De Musica & Cantoribus*, in *AEM*, cit., p. 31).

⁹ “Videant Episcopi, vt in supplicationibus & processionibus quibuscunque, praesertim cùm sanctissima Eucharistia circumfertur, & cùm frequentior populus ad ecclesias indulgentiae, festi diei, sacrae concionis gratia, vel alia de causa conuenire solet, ea modestia & reuerentia adhibeatur, quae pijs & religiosis huiusmodi actionibus maximè debetur. Ne inter viam inaniter spectandi gratia subsistatur. Ne petulanti facto, dictouè cuiquam molestia afferatur. Ne quae minus deceant, spectacula adhibeantur. Ne uè actiones pro foribus aedium, aut in via repraesententur. Qui secùs fecerint, seuerè coerceantur” (CARLO BORROMEO, *De processionibus & supplicationibus*, in *AEM*, cit., p. 34).

stagione del carnevale, tempo anarchico di “maschere, giuochi, balli, bagordi, commedie, e spettacoli”¹⁰. Ecco perché il rifiuto del carnevale – grande tema della pastorale borromeiana, che si preciserà sempre più nel corso dell’episcopato come simbolo principe della rinuncia al mondo – inizia a manifestarsi fin dai primi anni dell’azione apostolica, mettendo in evidenza il cuore del disegno di rimozione delle pratiche profane tramite la strategia della concorrenza e la progressiva sostituzione delle “pessime costumanze” con momenti devozionali. Il tempo diviene allora il vero territorio della conquista cristiana, tempo che non deve mai essere lasciato libero alla penetrazione del Mondo, ma occupato permanentemente attraverso la sovrabbondanza liturgica, in una ritualità che moltiplica i suoi momenti, e le sue durate. Come accade nella domenica di carnevale del 1567:

adì 16 di Febbraro, che fu il Carneval all’Ambrosiana, il Molto nostro Reverendissimo, & Illustrissimo Cardinale, & Arcivescovo di Milano Carlo Borromeo non mai apieno laudato se deliberò per l’onore & gloria de Dio, & per la salute delle Anime, & del ben commune di far che tutto il suo Popolo di Milano facesse un Carnoval tutto spirituale, & santo [...]: cioè prima mandò il Reverendiss. Monsignor uno de li suoi maggiori di Casa, per nome Don Alberto al Capitolo de quelli che insegnano la vita Christiana, pregandoli, che fusseno contenti di farghe uno piacere di volerse comunicare tutti il giorno di Carnevale: & questo per dar buon esempio al populo, & pregar il Signore Dio si degnasse di oviare a tanti mali, che comunemente in tal giorno si fanno [...]. Mandò subito ad invitare tutti gli Disciplini di Milano, pregandoli fosser contenti di ritrovarsi ancora loro a uno tanto santo Convito. Et fu poi divulgato a tutto il popolo, dove per gratia del Signor Jesu Christo quella mattina di Carnevale, se comunicò per mano del ditto Cardinale mille e tresento anime numerate [...]. Et prima volse comunicare tutti li suoi di Casa sì Religiosi, come Secolari, poi Senatori, Doctori, Predicatori, Gentiluomini, Gentildonne, Marchadanti, Artegiani, & ogni sorte persone. Et li Disciplini erano tresento. Et il detto Cardinale disse lui la Messa bassa all’Altare de Sancta Agnesa in Domo, dove al ditto Altare era ogni cosa aparato per far la Communionione con tapazarie, argentero, & altre belle cose, & con tanta devotione Sua Signoria comunicava il suo gregge, dove il Popolo era poi per vedere la humiltà grande del suo Pastore tirato a tanta riverentia del Signor nostro Jesu Christo, & divotione che l’era forza a piangere di legrezza: Et così volse poi ancora, che poso il desinare il medesimo giorno quelli delle Schole della vita Christiana congregassero tutti li Fanciulli maschi de tutte le Schole in Campo Sancto, poi se feceno conzare tutti per ordine in Domo, spettando Monsig. Reverendissimo perché lui li voleva dare a tutti la benedizione, dove Egli jubilava tutto di consolazione. Et così giunte su la piazza del Domo tutte le Schole se mandorno verso le sue porte, cioè Porta Renza se li mandò tutte le sue Scole, Porta Romana il Simile, & cetera. Tutti vesti con alle, & camise a talchè per tutto Milano non si vedeva se non Angeli. Pareva che fusse aperto il Paradiso, dove tutto Milano fu tanto ben edificato, che domenticato il ribaldo Carnevale non si parlava se non de cose sancte del Paradiso¹¹.

¹⁰ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli; a sua altezza reverendissima monsignor Cristoforo de’ Migazzi arcivescovo di Vienna*, in Bergamo, appresso Pietro Lancellotti, 1759, p. 32. Ricca serie di fonti sulla politica antiteatrale del Borromeo, questo libro è pubblicato in seguito ad un vero e proprio revival borromeiano che avviene alla metà del Settecento (cfr. Capitolo 6, nota 87). D’ora in poi, per brevità, si farà riferimento a questo libro con l’abbreviazione *Sentimenti*.

Sul carnevale come tempo anarchico, tempo di confusione e rovesciamento, resta sempre imprescindibile il riferimento a MICHAEL BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979 (ed. orig. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 1965).

¹¹ Il racconto, tratto dal diario manoscritto di Giambattista Casale, è riportato da GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, pp. 36-37. Un’edizione moderna del diario è leggibile in CARLO MARCORA, *Il diario di Giambattista Casale (1554-1598)*, «Memorie Storiche della Diocesi di Milano», 12(1965), pp. 209-437.

Al carnevale diabolico, si contrappone quello angelico: i banchetti profani sono soppiantati dal “santo Convito” di una intera città chiamata all’eucaristia, gli spettacoli della strada e del banco sono sostituiti dallo spettacolo della gloria cristiana, allestito scenicamente “con tapazzerie, argentero, & alte belle cose”, in modo tale che il popolo sia chiamato a “vedere la humiltà grande del suo Pastore”, e anziché ridere dello sconcio spettacolo della festa sia mosso a “piangere di legrezza” dalla funzione sacra; alle mascherate mondane, si contrappongono i bambini fatti “conzare per ordine [...] con alle, & camise”, e condotti in giro per le strade, di porta in porta: ogni elemento del carnevale trova la sua controparte santa, in una chiara strategia di sostituzione che deve purificare e quasi guarire il tempo “ribaldo” della festa profana.

Che la concorrenza sia una strategia deliberata appare evidente, d’altra parte, nella lettera che il Borromeo scrive l’8 febbraio 1571 al suo Vicario generale Giambattista Castelli, ordinandogli di applicare anche nel resto della diocesi questo “ispediente” sostitutivo, che a Milano sembra dar buon frutto:

per distuor quanto più si può il popolo dagli abusi, & baccanali del Carnovale, che sono occasioni di molti peccati, ed offese di Dio, abbiamo giudicato ispediente d’ordinare, che in tutte le feste occorrenti di qui a Quaresima si facciano nella Città pubbliche Processioni così dalle Compagnie de’ Disciplini, ed altri, come di Putti della Dottrina Cristiana, quali vanno a diverse Chiese seguitati da molta gente, cantando Letanie, ed altre Orazioni, mettendosi anche fuori la mattina il SS. Sacramento, e riponendosi la sera sempre con processioni intorno alle Chiese, e con recitar le Letanie, ed altre preci, affinché con queste divozioni, oltre le Messe, Vespri, Prediche, ed altri esercizi spirituali si trattenga il popolo più assiduo nelle Chiese a lodar², e placar Dio in questi tempi calamitosi. Il che tutto, siccome con molta consolazione vediamo, che succede fruttuosamente, così abbiamo voluto darvene avviso, ed ordinarvi, che procuriate che si facciano le medesime diligenze se non in tutti i luoghi del vostro Vicariato, almeno in quelli, che sono più principali, e che vi pareranno più commodi per questo effetto, dando quanto prima sopra di ciò gli ordini opportuni ai Curati, perché si eseguisca la mente, e volontà nostra, ed avvisandoci poi del successo, che Dio lo faccia essere a lode, e gloria sua, e beneficio delle Anime¹².

Da un lato, dunque, si prescrivono norme per garantire una liturgia che resti incontaminata dalla profanità, dall’altro si elaborano sul piano pastorale strategie per riorganizzare la giornata (e l’anno) della città in maniera tale da rendere progressivamente dominante il tempo liturgico e devozionale.

L’idea tridentina della purezza del rito e del tempo cristiano si accompagna, come è ovvio, al grande tema della riforma e della moralità del clero. Come abbiamo visto, il divieto alla frequentazione degli spettacoli da parte dei religiosi era stato l’unico pronunciamento esplicito del Concilio di Trento a proposito del teatro. Borromeo ribadisce tale obbligo nel primo concilio milanese con il decreto *De armis, ludis, spectaculis & eiusmodi à Clerico vitandis*, nel quale si

¹² GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 55-57.

vietano ai religiosi proprio quegli elementi (le maschere, i balli, gli spettacoli) che diventeranno il costante oggetto della “guerra” borromeiana allo spettacolo profano:

Clerici personati non incedent.

Choreas priuatas aut publicas non agent, nec spectabunt [...].

Fabulis, comoedijs & hastiludijs, alij suè profanis & inanibus spectaculis non intererunt; *ne aures & oculi sacris officijs addicti, ludicris & impuris actionibus, sermonibusq[ue] distracti pollutantur*¹³.

Ciò che è più interessante non è tanto il lungo elenco di divieti (maschere, danze, rappresentazioni, commedie, tornei e altri “inania spectacula”) ma la motivazione che lo sostiene: “perché, distratti da azioni e parole teatrali e impure, non si infettino le orecchie e gli occhi consacrati ai sacri uffici”. La contrapposizione binaria tra lo scenico (*ludicrus*) e il sacro, tra il mondo dell’istrione e quello del consacrato è messa in luce con il verbo della contaminazione, della sporcizia e dell’infezione (*polluo*). L’immaginario del *morbus* contaminante si proietta con luce sinistra sul mondo della scena, sebbene lo stigma che la metafora esprime sia (per ora) limitato solo ai religiosi.

Il tema è centrale, e infatti Borromeo vi tornerà più volte. Nel 1566, il cardinale elabora il trattatello *De Disciplina Familiae*, dedicato alla disciplina dei religiosi appartenenti alla casa del vescovo. Se la prima parte è dedicata alla disciplina spirituale (preghiera, esame di coscienza, confessione, ufficio religioso), la seconda tocca le questioni materiali (la mensa, l’abbigliamento, l’economato); tra le azioni indecorose da evitare assolutamente, non mancano riferimenti agli elementi della spettacolarità profana. L’elenco è ricco ed esplicativo: il divieto riguarda le armi, i giochi d’azzardo (carte e dadi), il gioco del pallone (a cui non si può partecipare neppure come spettatori), le danze, l’uso delle maschere, le partite di caccia e gli spettacoli degli istrioni (“rappresentazioni, commedie e altre impure azioni”), oltre alle conversazioni dissolute, i libri scurrili e impuri, le canzoni profane e le filastrocche licenziose¹⁴. È una delle tante occorrenze di una lunga serie di elenchi in cui il teatro sarà citato dal Borromeo insieme ad attività che appaiono incongrue con la scena (le armi, la caccia) e che – come è stato più volte osservato – denotano come lo “sguardo” controriformista sul teatro non vi identifichi altro che un fenomeno che attiene ai *mores* (anzi, ai cattivi *mores*), non certo all’ambito delle *artes* e delle manifestazioni della cultura¹⁵.

¹³ CARLO BORROMEIO, *De armis, ludis, spectaculis & eiusmodi à Clerico vitandis*, in *AEM*, cit., p. 19.

¹⁴ “Nullus ex familia nec armis certare, nec chartis lusurijs aut talis, aut pila maiori, aut alio eiusmodi indecoro ludi genere ludere, ludentesuè spectare, nec choreas exercere, nec personatus incedere, nec venationi, fabulis, comedijs, alijsuè histrionum impuris actionibus vacare audeat. Rerum nouarum curiositas fugiatur: vitentur pariter sermones dissolutiores, libri scurriles vel impuri, profanae cantiones, deliciosaeque modulationes” (CARLO BORROMEIO, *De Disciplina Familiae*, in *AEM*, cit., p. 816).

¹⁵ Cfr. FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. xlvi-xlvii: “la visione del teatro [...] degli uomini della Controriforma è, innanzi tutto, il risultato di un esame del fenomeno spettacolo condotto in rapporto non a paradigmi estetici e culturali, ma ai paradigmi che classificano i costumi, la partizione della vita interiore e della vita comunitaria”.

D'altra parte, la proibizione del teatro ai religiosi consentirà anche al Borromeo interventi normativi "indiretti" che, pur non proibendo il teatro per i laici, tendono a limitare e ad ostacolare la libera circolazione degli attori¹⁶. Un buon esempio è il *Decretum xxxiiii [In aedib. eccles. spectacula ne fiant]*, emanato nel 1569, durante il secondo Concilio provinciale, che amplia e precisa il precedente *De armis, ludis, spectaculis & eiusmodi à Clerico vitandis*, estendendo anche ai laici che abitino in edifici di proprietà della Chiesa il divieto di praticare (o fruire) danze e spettacoli¹⁷. In questo modo il cardinale mirava al duplice obiettivo di moralizzare le abitudini dei religiosi (specie di quelli lontani dalla curia, e quindi meno controllabili) e di limitare le possibilità di ricovero e accoglienza per i professionisti dello spettacolo.

Una traduzione pastorale di questa norma è riscontrabile nella lettera che il cardinale scrive al curato di Carono l'11 giugno 1569, invitandolo ad una maggior persuasività nella correzione dei suoi parrocchiani che prediligono i balli alla frequenza della catechesi:

Con molto dispiacer nostro intendiamo, che per i Balli che ben spesso si fanno nella vostra Cura di Carono le persone, che non sanno di quanta importanza sia alla salute delle Anime loro il venir alla Chiesa, ed apprendere i primi principi, & documenti della fede nostra, che s'insegnano nella Dottrina Cristiana, si riducono più tosto ai Balli, di quali si serve il Demonio come per occasione, & esca per tirar le Anime alla via di perdizione. Per il che [...] ci siamo risolti di commettere a voi, come facciamo con la presente, che in nome nostro esortiate cotesti Gentiluomini ad abbracciare, e favorire quest'opera sì santa, e necessaria della Dottrina Cristiana, & ovviare con l'ajuto loro detti Balli. Non mancate poi di scriverci ciò che haveranno promesso, & quali Gentiluomini si saranno mostrati più amorevoli, & pronti. In tanto commettiamo a Voi per quanto avete caro la grazia nostra *mandiate fuori di Casa di vostro Padre il Suonatore, che ivi alloggia, & state sano*¹⁸.

La severità del tono è appena dissimulata dalla cortesia della forma epistolare: di fatto, il parroco è esortato ad una maggiore efficacia nel proprio compito persuasivo dei fedeli, ma soprattutto è richiamato – proprio in forza del decreto sugli edifici di proprietà della Chiesa – a farsi esempio di purezza, cacciando di casa il suonatore, ovvero la figura professionale indispensabile per le danze¹⁹.

¹⁶ Il conflitto giurisdizionale con il potere laico, come vedremo, renderà impercorribile l'auspicata rimozione del teatro dalla diocesi milanese, obbligando il cardinale a forzature giuridiche o, più spesso, ad astute strategie dissuasive.

¹⁷ "In quibus Ecclesiarum aedibus ad Rectoris vsum, & domicilium constitutis, & ipse, & laici praeterea facultate impetrata habitant, in ijs, ne propter nuptias quidem saltetur, neuè comediae, aut spectacula agantur" (CARLO BORROMEO, *Decretum xxxiiii [In aedib. eccles. spectacula ne fiant]*, in *AEM*, cit., p. 70).

¹⁸ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 40-41.

¹⁹ Il tema della purezza dei religiosi, da mantenere (anche) con l'astensione dai giochi teatrali, troverà ulteriori precisazioni normative negli anni successivi. Nel 1574, durante il quarto sinodo provinciale, sono redatte le *Monitiones*, un insieme di prescrizioni dirette ai diversi rami del clero (CARLO BORROMEO, *Monitiones*, in *AEM*, cit., pp. 372-380): tra le raccomandazioni per una corretta vita religiosa (la preghiera, l'astinenza dal mondo, la povertà, la lontananza da ogni profanità) non può mancare l'obbligo di astenersi dagli spettacoli profani: "Ecclesiasticae militiae omnes vos adscripiestis; ad pietatis, religionisq[ue] exercitationes vos vocatos esse cognoscite [...]. A Ludis, spectaculis, circulatorum, atque id genus vilium hominum praestigijs procul estote" (Ivi, pp. 373, 375). Ancora, nel quarto concilio provinciale (1576), si preciserà che i chierici non devono avere nessun interesse per gli spettacoli (compreso lo spettacolo della giustizia, ovvero le torture ed esecuzioni), per le canzoni profane e in generale per i divertimenti mondani; il corpo e la voce del consacrato non possono contaminarsi con

Tema strettamente connesso con la purificazione della liturgia e del clero è quello del rispetto del tempo sacro, e in particolare del giorno festivo. Anche in questo caso, il cardinale affronta la questione (sebbene in una forma ancora molto aurorale) fin dal Concilio provinciale del 1565, emanando il primo di una lunga serie di decreti sui giorni festivi, il *De festorum dierum cultu*:

Maximam in eo diligentiam ac studium Episcopi ponere debent, vt dies festi piè, sancteq[ue] obseruentur ab omnibus. Cum enim ij potissimùm ad celebra[n]das Dei & Sanctorum laudes salutariter instituti sint; curandum est etiam diligenter, vt ne ijs ipsis quisquam ad diuinam offensionem, & animae suae perniciem abutatur. Prohibea[n]t igitur ij, ne illiberales artes exercea[n]tur; aut vllum opus fiat eo tempore alienum²⁰.

Affinché tutti osservino piamente e santamente il giorno festivo, il vescovo deve proibire tutto ciò che appare alieno al tempo sacro, vale a dire tutte le attività mondane non necessarie: l'elenco delle astensioni comprende la compravendita di tutto ciò che non sia strettamente necessario all'alimentazione e alla cura delle malattie, le fiere e i mercati, tutti i lavori meccanici e, ciò che più c'interessa, l'uso delle maschere ("studebunt Episcopi, ne personati homines incedant") e gli "spettacoli vani" ("Ne ludi equestres, certamina, aut alia ludicra & inania spectacula adhibeantur"). Per la prima volta – sebbene in connessione con la festività cristiana – lo spettacolo viene vietato a tutti, anche ai laici. Il problema (che si farà sempre più evidente nel corso dell'episcopato) sarà la mancanza di efficaci strumenti coercitivi che garantiscano il rispetto della proibizione: tutto è rimesso alla capacità persuasiva dei predicatori²¹, mentre la più severa pena dell'interdizione dai sacramenti è destinata solo a chi usa le maschere in tempo di quaresima²².

Appare dunque chiaro, fin da subito, che l'estirpazione dello spettacolo profano non può avvenire se non con la collaborazione del potere secolare. Ecco dunque, un altro importantissimo decreto emanato dal primo Concilio provinciale, il *De Histrionibus, Cingaris*,

gesti, visioni, e canzoni o spettacoli impudichi e profani: "In omni item incessu, statu, gestu, vultu, ordinem suum sacerdos & clericus profiteatur: omni clericalis vitae actione religiosi animi mores exprimens, qui in ecclesiastici ordinis hominibus elucere debent. Ne cùm neces & cruciamenta improbis hominibus magistratuuum iudicio illata, multitudini spectans proponuntur, vlllo modo ecclesiastici ordinis viri intersint; nisi eorum pia opera, consolandi[que] officium vsui futurum illis sit, qui ad supplicium ducuntur. Sacerdotem, clericumq[ue] cuiusuis ordinis, in canticis, hymnis, psalmis, caeterisq[ue] ecclesiastici cultus officijs religiosa modulatione concelebrandis, diuinisq[ue] laudibus sanctè concinendis ità versari conuenit, vt voce sua sacris dicata abuti non debeat ad profana cantiones & modulationes, atque ad voluptarias deliciosasq[ue] laicorum oblectationes (CARLO BORROMEO, *De vita, & honestate clericorum*, in *AEM*, cit., p. 170).

²⁰ CARLO BORROMEO, *De festorum dierum cultu*, in *AEM*, cit., p. 6.

²¹ Cfr. CARLO BORROMEO *Istruzione generale dell'Illustrissimo e Reuerendissimo Sig. Carlo Cardinale Borromeo Arcivescovo di Milano. Per le cose materiali pertinenti alle Chiese, insieme co'l modo di essequire alcuni decreti del Sinodo provinciale di Milano, & alcuni altri auuertimenti per beneficio della sua diocesi* [1567], in *AEM*, cit., p. 807: "Procurino i Curati, che ne i giorni di festa no[n] si balli, e tanto più quando si dice il Vespero, ò altri Diuini officii, insegnando al suo popolo spesse volte, come si hanno da santificare le feste, consumandole in orationi, divotioni, & opere pie, e non in simili vanità e pazzie".

²² "Quicumque diebus quadragesimae laruatatas vexationes & inania spectacula ediderit, interdicti censura subit" (CARLO BORROMEO, *Tabula Censurarum, & casuum reseruatorum*, in *AEM*, cit., p. 994).

tabernis meritorijs, & aleatoribus, il cui fine è proprio quello di coinvolgere il potere laico nella battaglia contro i professionisti dello spettacolo. Significativamente, il provvedimento è preceduto da un decreto sulla prostituzione (*De Meretricibus, & lenonibus*) e seguito da due decreti sullo sperpero e l'usura (*De immoderatis sumptibus coercendis* e *De usuris*). Degli istrioni, insomma, si parla insieme a meretrici, lenoni, scialacquatori e usurai, a significare la loro inequivocabile condizione di figure del disordine morale:

De his etiam principes & magistratus commonendos esse duximus.
Vt *histriones & mimos, caeterosq[ue] circulatores, & eius generis perditos homines* e suis finibus eijciant; & in caupones, & alios, quicunque eos receperint, acriter animaduertant²³.

Principi e magistrati sono senza incertezze chiamati (anzi, ammoniti) a collaborare con il vescovo, per tenere lontani “gli istrioni, i mimi e tutti gli altri girovaghi di questo tipo” in quanto “uomini perduti”: gli artisti della strada, i professionisti del viaggio scenico, devono essere tenuti fuori dalla città, espulsi in quanto pericolosi per il mantenimento della salute spirituale della *civitas* cristiana²⁴.

In questa prima fase dell'episcopato, d'altra parte, il cardinale può contare sulla benevolenza della giurisdizione secolare: dal 18 gennaio 1564 (e fino al decesso, avvenuto il 21 agosto 1571) governatore di Milano è infatti Gabriel de la Cueva, duca di Albuquerque, che in buona misura offre collaborazione all'offensiva borromeiana contro lo spettacolo profano²⁵. Nel 1566, ad esempio, con una *Grida sopra il viver politico, e Cristiano*, de la Cueva garantisce una limitazione di spazi e tempi agli attori, sancendo in special modo il rispetto del giorno festivo e della quaresima, e la tutela dello spazio antistante l'edificio sacro²⁶; e nel 1569, con la *Grida sopra la proibizione delle commedie, o moderazione*, stabilisce che nessuna commedia possa essere

²³ CARLO BORROMEIO, *De Histrionibus, Cingaribus, tabernis meritorijs, & aleatoribus*, in *AEM*, cit., p. 40.

²⁴ Ancora un interessante accostamento tra spettacolo e meretricio (lo spettacolo come fenomeno di costume e non d'arte), si legge in un altro decreto del primo Concilio provinciale, nel quale si stabilisce che nei pressi dei monasteri sono proibite la prostituzione e la messinscena di spettacoli: “Aedes proximae monasteriis sanctimonialium, famosae mulieribus ne locentur. Neque ibidem spectacula, cantus, saltus, ludi & huiusmodi profanae res & inanes exercentur, quae eas à sacro officio auocare, aut ipsis offensionis causam praebere possint” (CARLO BORROMEIO, *De claustra, & quae ad eam tuendam aliqua ratione pertinent*, in *AEM*, cit., p. 49).

²⁵ Le relazioni tra il Borromeo e il de la Cueva – pur conoscendo anche momenti di dissidio giurisdizionale su questioni amministrative e politiche – furono nel complesso assai buone: “gli atteggiamenti talvolta energici dell'Albuquerque non erano dettati da avversione, ma dalla necessità [...] di non apparire troppo tiepido nel difendere l'autorità regia [...]. Al Borromeo del resto prestò sempre volentieri aiuto nell'opera di riforma religiosa: emise provvedimenti in favore degli inquisitori, emanò gride contro il lusso e per l'osservanza della quaresima, fece bandire gli eretici” (NICOLA RAPONI, *Albuquerque, Gabriel De La Cueva duca di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 2]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriel-de-la-cueva-duca-di-albuquerque_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriel-de-la-cueva-duca-di-albuquerque_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).

²⁶ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 22-23: “si comanda e proibisce ai Maestri, e Recitatori di commedie, Erborari, Zaratani, Buffoni, Zanni, Cantainbanchi, ed altre persone di simil professione, quali sogliono montar in banco, e convocar il popolo circa di loro, che in tempo alcuno dell'anno, e maggiormente il giorno delle feste comandate per la Santa Madre Chiesa, né durante la Quadragesima tutta, non ardiscano, né presumano montar in banco, ovvero etiam stando a basso, né di maniera alcuna occupar in far tal loro esercizio se non da mezzo della Piazza indietro, dichiarando il principio della detta Piazza esser dove finiscono gli scalini né manco gli sia lecito farlo appresso l'altre Chiese, se non quando saranno finiti tutti li divini Officii, sotto pena di tratti due di corda”.

recitata in Milano se non dopo l'approvazione collegiale da parte di un laico e di un religioso, identificati nel "dottor Marcello Rinzo", uomo di fiducia del governatore, e nel prevosto di San Barnaba, ovvero Alessandro Sauli, uomo vicinissimo al Borromeo²⁷.

Neppure la bendisposizione del de la Cueva, tuttavia, consente al cardinale di raggiungere l'obiettivo più ambizioso, ovvero l'assoluta estromissione dei teatranti da Milano: il governatore si trova infatti nella situazione non facile di dover mantenere l'equilibrio tra l'esigenza moralizzatrice dell'arcivescovo e il desiderio di spettacolo dei maggiorenti cittadini.

Lo testimonia il fitto carteggio tra l'arcivescovato e il palazzo del governatore nella tarda primavera del 1570. Il 17 giugno, il cardinale scrive infatti tre diverse lettere sul tema dei "commedianti": nella prima, diretta al de la Cueva per richiedere il bando delle commedie, il cardinale si augura di trovare il governatore "costante al presente in non acconsentire a così abominevole corruzione de' costumi, che ne segue", perché "saria cosa molto aliena da ogni pietà Cristiana, che il popolo si occupasse in queste dissoluzioni in luogo di render grazie a Dio di averlo sollevato dall'afflizione, che ha patita nella Carestia passata"²⁸; la seconda missiva, che accompagna la prima, è diretta a Tullio Albonese – nobile pavese e segretario del Borromeo – nella quale il cardinale dà istruzioni al suo fidato collaboratore su come presentare la questione al de la Cueva:

Parlarete al Sig. Duca in conformità di quel che vi dissi, e che li scrivo con la qui allegata in credenza vostra sopra gli Commedianti, quali spero che S. E. tenerà saldo in non ammetterli, come fece negli anni passati, e se pure vedrete, che sia luogo, potrete proponergli il mezzo che si prese l'altra volta di rimettere la cosa al Prevosto di S. Barnaba, che di questo modo potrà anche S. E. meglio escusarsi col Signor Cesare, o con chi gliene facesse istanza²⁹.

²⁷ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 39-40: "Ha ordinato S. Ecc. con il parer del Consiglio, che non se facci Comedia alcuna, che non sia prima Revista per il Prevosto di S. Barnaba, & Dottor Marcello Rinzo, acciocchè levino tutte quelle cose, che pervertono il ben vivere, e corrompono i buoni costumi, e che non si possano fare dette Comedie in giorno di Festa innanzi le Messe, & che il Capitano di Giustizia, & Podestà di Milano tenghino cura che così si eseguisca". Alessandro Sauli, docente di filosofia e teologia allo Studio Pavese, fu generale della congregazione dei barnabiti dal 7 aprile 1567 al 10 febbraio 1570, quando fu nominato vescovo di Aleria, in Corsica; cfr. G. M. BOFFITO, *Alessandro Sauli, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 2]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-alessandro-sauli_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-alessandro-sauli_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020). La congregazione barnabita, ordine religioso fondato a Milano nel 1530 e fortemente ispirato alla riforma cattolica, fu sempre vicinissima al Borromeo: le sue costituzioni furono redatte in forma definitiva nel 1579 sotto la direzione del cardinale, e stese dal suo fedelissimo Carlo Bascapè, futuro vescovo di Novara. Scarse le notizie su Marcello Rinzo, legato milanese col titolo di "oratore di Milano" [all'Archivio Storico Civico – Biblioteca Trivulziana di Milano risulta una carta a suo nome, che testimonia una sua legazione ufficiale a Casalemonferrato nel 1562: ANONIMO, *Marcello Rinzo, oratore a Casalemonferrato (1562 ottobre 21 – 1562 ottobre 22)*, Milano, Archivio Storico Civico – Biblioteca Trivulziana, Fd. Dicasteri, b. 134 (già 237), fasc. 14].

²⁸ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 46-47.

²⁹ Ivi, pp. 47-50.

Le istruzioni all'Albonese mostrano da un lato che il cardinale è ben consapevole delle pressioni nobiliari sul governatore³⁰ e della conseguente possibilità del fallimento nella trattativa sui commedianti, e dall'altro che egli è disposto a proporre, in seconda battuta, almeno la soluzione di compromesso della censura sui testi. La terza lettera, segno sia dell'importanza che il cardinale attribuisce alla questione, sia della preoccupazione di non ottenere il risultato sperato, è diretta al confessore della moglie del Governatore, perché la convinca a prendere anche lei parte al processo di persuasione:

Non perché io diffidi della solita bontà, e zelo del Sig. Duca, ma più tosto per dar occasione alla Signora Duchessa di aver parte in opera così meritoria desidero, che V. R. preghi detta Signora in nome mio ad essere servita di fare gli soliti officii suoi col Signor suo in occasione degli Commedianti, che intendo si procura di trattenerli in Milano, il che mi dispiacerà infinitamente [...]. Per onor di Dio, e per carità sua, sarà contenta, come anche per amor mio, di adoperarvisi caldamente, facendo certa la Sig. Duchessa del favore che mi farà in questo, e dell'obbligo che ne averò all'amorevolezza sua³¹.

Il risultato di questa triplice pressione si legge in un breve passaggio di una comunicazione del cardinale al suo segretario, datata 20 maggio 1570: “Quanto alli Commedianti, se si darà la cura al Proposto di S. Barnaba, l'averò caro, poichè non si è potuto ottenere il privilegio, che mi sarebbe stato gratissimo, di cacciargli via”³².

Il carteggio è di grande interesse, perché in esso emergono con chiarezza due aspetti centrali nella politica del Borromeo sugli spettacoli: da un lato il desiderio chiaramente espresso dell'assoluta estromissione del teatro profano – ottenerlo sarebbe un “privilegio [...] gratissimo” – e, contemporaneamente, una politica di persuasione che accetta il compromesso solo quando non sono possibili obiettivi più radicali; un compromesso, cioè, che non può essere letto come segno di benevolente apertura alla “moderazione” del teatro profano (come invece accadrà, ad esempio, nelle apologie dei teatranti, che presenteranno strumentali ritratti del san Carlo correttore di commedie)³³.

La questione non è di poco conto, perché questi sono anni in cui, anche nei ranghi più elevati della Chiesa, intorno al teatro confliggono posizioni intransigenti che vi scorgono un

³⁰ Tra i nobili amanti dello spettacolo è specificamente citato il “signor Cesare”, ovvero Cesare Gonzaga (1530-1575), figlio dell'ex governatore di Milano, Ferrante (1507-1557), e cognato dello stesso cardinale Borromeo (di cui aveva sposato nel 1560 la sorella Camilla).

³¹ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 52-54.

³² Ivi, p. 54. Riguardo alla benevolenza del de le Cueva sulla politica borromeiana in materia di spettacoli e feste, ancora un documento merita un cenno, ovvero la grida del 1571, con la quale il governatore proibiva le maschere alle donne (cfr. ancora *Ibidem*).

³³ Che la “correzione” delle commedie sia un compromesso, e non certo un segno di benevolente riformismo, emerge con chiarezza in una lettera del Borromeo al cardinale bolognese Gabriele Paleotti (per la quale si veda in questo stesso capitolo, il paragrafo 4); sull'uso strumentale di un Borromeo “correttore di commedie” nelle apologie dei comici, si veda invece il Capitolo 5.

irredimibile luogo di corruzione morale (e, nelle sue manifestazioni più estreme, di fascinazione diabolica) e quelle, che risulteranno infine prevalenti, della “cristiana moderazione”, cioè di un teatro che, sorvegliato ed emendato dei suoi aspetti più incontrollabili, può invece essere ammesso nella città cristiana. Dove si collochi il Borromeo in questo scontro emerge chiaramente in un episodio dell'estate 1566, relativo ad una “scrittura” dall'eloquentissimo titolo, *Ragioni che le commedie emendate si debbano permettere*³⁴, elaborata dal cardinale veneziano Zaccaria Dolfin. Letta la nota del Dolfin, il Borromeo scrive immediatamente a Roma ad un altro cardinale veneziano, Marco Antonio Amulio (o Da Mula), per scongiurarne la diffusione. La lettera del Borromeo non ci è pervenuta, ma quanto preoccupati fossero i suoi toni emerge con chiarezza dalla rassicurante risposta dell'Amulio, che giunge a Milano il 24 agosto: “Non è uscita quella scrittura del Car. Dolfino perché io l'ho indicata degna di essere tenuta a questi tempi nascosta, non potendo uscire da lei se non male effetto”³⁵.

Nella sua prima fase (settembre 1565-aprile 1571), l'attività pastorale del Borromeo pone insomma con notevole chiarezza tutte le coordinate del suo “sguardo” sugli spettacoli e, più in generale, sulla spettacolarità profana: una particolare cura sul rigore liturgico (che deve rinunciare ad elementi scenici estranei) e sulla purezza dei religiosi (che devono astenersi da ogni *ludus* mondano), senza che questo implichi una rinuncia ad elementi di spettacolarità “santa”, che sono anzi enfatizzati in aperta opposizione al trionfo scenico del carnevale; il tema connesso del rispetto del tempo sacro (del giorno festivo e del tempo quaresimale), e del suo progressivo (e aggressivo) ampliamento, così da occupare con la devozione anche i tempi della vita laica, riorganizzando in chiave liturgica tutto il tempo della città; specularmente, la considerazione del carnevale e della festa profana (e di tutte le sue emanazioni: le maschere, i balli, le commedie) come emblemi di ciò che si oppone a tale riorganizzazione: elementi patologici e insanabilmente “perduti”, agenti contaminanti che “infettano orecchie e occhi”, e

³⁴ Copia della “scrittura” si conserva manoscritta a Milano [ZACCARIA DOLFIN, *Ragioni che le commedie emendate si debbano permettere*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 109 sup., 32, carte 206(r)-208(v)]. Vi si esprimono diversi motivi di apertura ad un teatro “moderato”, sia diretti (il teatro “purificato” può dare insegnamenti morali, mostrando il vizio punito e la virtù premiata) sia indiretti (il teatro può tenere lontani da vizi ben più gravi), che di fatto – come si vedrà a suo luogo – coincidono con gli argomenti delle apologie.

³⁵ MARCO ANTONIO AMULIO, *Lettera del Cardinale Amulio al Cardinale Borromeo (Roma, 24/08/1566)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 37 inf., 177, carta 338(r). Sulla scrittura del Dolfin e la lettera dell'Amulio al Borromeo, cfr. anche ANONIMO [PIER FRANCESCO FOGGINI], *Veri sentimenti de San Carlo Borromeo intorno al teatro, tratti dalle sue lettere*, In Roma, Nella stamperia di Giovanni Zemper, 1753, pp. 17-18; GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 15-17; cfr. inoltre FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. xliii.

che pertanto devono essere tenuti fuori dalla città, con la stretta collaborazione tra ministero cristiano e autorità secolare. Un progetto antiteatrale che appare già molto chiaro nei suoi fondamenti, e che punta soprattutto sull'aspetto disciplinare e normativo, in un momento in cui il Borromeo può contare – almeno in certa misura – sull'appoggio del potere laico.

Tabella 1: Carlo Borromeo: quadro cronologico (1)

	Biografia	Piano “normativo” Decreti, Istruzioni, Gride dei governatori	Piano “pastorale” Predicazione, Lettere pastorali, Lettere private
1538	Nasce ad Arona.		
1545	Tonsurato e nominato abate commendatario dell'abbazia dei SS. Graziano e Felino di Arona (13 ottobre e 20 novembre 1545, a soli sette anni).		
1552	Si trasferisce a Pavia per studiare diritto.		
1559	Lo zio materno Giovanni Angelo de' Medici è eletto papa con il nome di Pio IV.		
1560	Lo zio Pio IV lo crea cardinale, nominandolo segretario di stato e amministratore perpetuo della diocesi di Milano.		
1563	“Conversione”, ordine sacerdotale (17 luglio) e vescovile (7 dicembre).		
1564	Governatore di Milano Gabriel de la Cueva, duca di Albuquerque (dal 18 gennaio 1564 fino al decesso, 21 agosto 1571). Il Borromeo, nominato arcivescovo di Milano, vi invia come supplente Niccolò Ormaneto. Primo sinodo diocesano e programma di riforme.		
1565	A settembre, il Borromeo si trasferisce a Milano.	Concilio provinciale I (AEM, 1-58) <ul style="list-style-type: none"> • De Actionibus, & repraesentationibus sacris, (4-5) • De festorum dierum cultu (6) • Quae pertinent ad celebrationem Missae (8-10) • De armis, ludis, spectaculis & eiusmodi à Clerico vitandis (19-20) • De Musica & Cantoribus (31) • De processionibus & supplicationibus (34) • De Histrionibus, Cingaris, tabernis meritorijs, & aleatoribus (40) • De claustra, & quae ad eam tuendam aliqua ratione pertinent (48-51) 	
1566		De Disciplina Familiae [1566] (AEM, 811-825) Grida sopra il viver politico, e Cristiano (Sentimenti, 22-23)	Carteggio col cardinale Amulio contro la scrittura del cardinal Delfino <i>Che le comedie emendate si debbono permettere (Sentimenti, 16)</i>

1567		Instruttione generale. Per le cose materiali (<i>AEM</i> , 801-808)	Diario MS di Giambattista Casale sul carnevale, 16 febbraio 1567 (<i>Sentimenti</i> , 36-37)
1568		Tabula Censurarum, & casium reseruatorum (<i>AEM</i> 988-995)	
1569		<p>Concilio provinciale II (<i>AEM</i>, 59-80)</p> <ul style="list-style-type: none"> Decretum xxxiii [In aedib. eccles. spectacula ne fiant] (70) <p>Grida sopra la proibizione delle commedie, o moderazione (<i>Sentimenti</i>, 39-40)</p>	Lettera al curato di Carono, 11 giugno 1569 (<i>Sentimenti</i> , 40-41)
1570			<p>17 giugno 1570: Lettera al governatore (<i>Sentimenti</i>, 46-47) Lettera a Tullio Albonese (<i>Sentimenti</i>, 47-50) Lettera al confessore della duchessa, (<i>Sentimenti</i>, 52-54)</p> <p>Lettera a Tullio Albonese, 20 giugno 1570 (<i>Sentimenti</i>, 54)</p>
1571	21 agosto muore il Governatore Gabriel de la Cueva, duca di Albuquerque.	<p>Grida “nella quale si proibiva alle Donne il mascherarsi” (<i>Sentimenti</i>, 54)</p>	Lettera al Vicario generale Giambattista Castelli, 8 febbraio 1571 (<i>Sentimenti</i> , 55-57)

2.2 *Da dove nascono le pubbliche piaghe* Carlo Borromeo contro l'arte scenica, tra norma e predicazione (1571-1575)

Publicorum peccatorum illecebras, quas homines deprauatae consuetudinis errore decepti pro nihilo putant, concionator perpetuò reprehendat, atque in summum odium adducere contendet; ostendetque quàm grauiter Deum offendant; quàm multa mala, atque adeò publicae etiam calamitates, infinitaque detrimenta inde existant.

CARLO BORROMEIO
Instructiones Praedicationis Verbi Dei (1573)

La morte di Gabriel de la Cueva (21 agosto 1571) sposta decisamente gli equilibri sulla scacchiera del governo milanese, nella quale si alternano nel giro di qualche anno tre diversi governatori: don Alvaro de Sande, che copre per breve tempo la carica *ad interim* (settembre 1571-marzo 1572); don Luis de Zuñiga y Requesens, che assume il ruolo nella primavera 1572, ma resterà a Milano solo fino a settembre 1573 (quando sarà trasferito al governo dei Paesi Bassi spagnoli); e infine Antonio de Guzmán, marchese di Ayamonte, governatore dalla fine del 1573 ad aprile 1580). Con tutti e tre (e specialmente con il Requesens e il de Guzmán) il Borromeo entra in aspro conflitto: una vera e propria “guerra simbolica”, come la definisce De Certeau, nella quale su un fronte i governatori (quindi l'autorità regia), tendono a esplicitare la prevalenza della giurisdizione laica, trattando le questioni religiose come puro fatto di ordine pubblico, mentre sull'altro il cardinale protegge ed anzi esalta la visibilità istituzionale della Chiesa, pretendendo una preminenza che sia anche giuridica, oltre che devozionale e sacramentale³⁶. In questo quadro, assai più conflittuale che nel quinquennio precedente, deve muoversi la politica borromeiana sugli spettacoli. Al cuore dell'attività normativa (e dello scontro istituzionale coi governatori) sta sempre la protezione della sacralità del tempo cristiano, in particolare la questione del rispetto del giorno festivo.

Il Borromeo fa diretta esperienza del rinnovato contesto politico quando il nuovo governatore, De Sande, lo sfida apertamente organizzando lui stesso uno spettacolo di caccia sulla piazza del Duomo; lo spettacolo, non appena l'arcivescovo minaccia di scomunicare il governatore, viene spostato al Castello: certo non potrebbe apparire con migliore evidenza il fatto che l'appoggio istituzionale un tempo garantito dal de la Cueva sia ormai un appassito

³⁶ Cfr. MICHEL DE CERTEAU, *Carlo Borromeo*, cit.: “Queste questioni di precedenza mettevano in causa una guerra simbolica, cioè la relazione che dei poteri concorrenti intrattenevano, ciascuno con una credibilità o una ‘autorità’”. I limiti cronologici di questo paragrafo sono dati dalla morte di Gabriel de la Cueva nell'aprile 1571 (che, come appena detto, sposta decisamente gli equilibri del potere politico milanese) e dall'arrivo della peste nel Ticino e in alcune zone della Lombardia alla fine del 1575 (poco prima dell'ingresso del flagello a Milano).

ricordo³⁷. La controffensiva diplomatica del cardinale si rivolge fuori dai confini del Ducato, e nei ranghi più alti: il 2 novembre 1571 scrive direttamente a Filippo II, tramite Giambattista Castagna, nunzio pontificio in Spagna, per ottenere “che S. M. con una lettera, la quale io potessi presentare, proibisse ogni sorte di maschere il giorno di festa”³⁸; una lettera da parte del re sarebbe, ovviamente, un’arma definitiva contro le resistenze del governatore. Al 9 gennaio 1572 si data invece una missiva destinata a monsignor Bernardo Carniglia, suo uomo di fiducia a Roma, per ottenere pressioni sul governatore anche da parte del pontefice³⁹. Lo sforzo diplomatico del cardinale non produce esiti di particolare rilievo né a Madrid né a Roma; d’altra parte, lo scontro col De Sande, per quanto aspro è brevissimo: l’incarico *ad interim* cessa ad aprile 1572, per l’arrivo in città di don Luis de Zuñiga y Requesens.

Il Borromeo si attiva subito per portare dalla sua parte il nuovo governatore sulla questione degli spettacoli: a maggio è in Vaticano per partecipare al conclave che eleggerà il nuovo papa, Gregorio XIII, e approfitta per sensibilizzare sul tema che gli è caro l’ambasciatore spagnolo; ne scrive al suo Vicario generale a Milano, Giambattista Castelli:

[l’ambasciatore] mi ha poi promesso di far buon officio col Sig. Governatore, che proibisca i balli nell’ora che s’insegna la Dottrina Cristiana, se bene ha detto, che dubita che tireranno tanto alla lunga detta Dottrina, che ne risulterà quel ch’io pretendo; anch’io ho risposto, che posso anche far tener lunghi i Vesperi, e mandar Processioni in volta, ed interponer simili altri impedimenti spirituali. Sicché vedrete quel che potrete cavare dal Sig. Governatore in questa parte⁴⁰.

Il Borromeo tenta, insomma, una strada più ambigua rispetto all’esplicito divieto dei divertimenti mondani, ovvero la loro sospensione durante la catechesi. Ma si dispone a prolungare indefinitamente tanto l’insegnamento della Dottrina quanto la liturgia delle ore, le processioni e tutte le devozioni, per ottenere una proibizione *de facto* dove non riesce ad ottenerla *de iure*. È la riproposizione (questa volta strutturata in proposta politica) della

³⁷ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 61: “voglioso di dare un trastullo Carnoalesco ordinò uno spettacolo d’una caccia di Animali diversi nella Piazza avanti la Chiesa maggiore. Appena giunse di ciò la notizia al Santo, che proibilla in questo luogo sotto pena di scomunica, onde poi si trasferì nella Piazza del Castello”.

³⁸ Ivi, pp. 57-58: “Per zelo dell’onor di Dio, e salute delle anime vengo a pregare V. S., che sia contenta con la solita pietà sua procurarmi una provisione, come dirò a basso, che sarà per giovar molto a levar le gravi offese, che si fanno a Dio nel tempo del Carnovale col pernicioso abuso delle maschere, balli, e strepiti carnoaleschi, e con l’occasione di tanti peccati di carne, i quali commessi poi il giorno di festa rendono tanto più detestabile questi abusi, siccome quel giorno ricerca più particolare occupazione nel culto di Dio. Ora la provisione, ch’io desiderarei, e saria molto necessaria, è questa, che S. M. con una lettera, la quale io potessi presentare, proibisse ogni sorte di maschere il giorno di festa, ed ogni ballo almeno pubblico, se bene non saria se non molto utile proibire i festini privati ancora [...]. E questa provisione non dubito, che Sua M. non sia per far prontamente per la gran pietà, e zelo suo [...], e per non avere scrupolo, e rimorso di coscienza d’aver potuto ovviare a peccati di suoi sudditi, e procurare il servizio di Dio, e di non l’aver fatto, quando ne è stata supplicata”.

³⁹ Ivi, p. 61: “Se si potesse guadagnare almen questo col Sig. Commendator Maggiore, ch’Egli avesse l’occhio a non fare spettacoli pubblici con gli esercizi, e passatempi carnoaleschi in giorno di festa, per non sviare il popolo dalla divozione delle Chiese, e frequenza del culto Divino in tal giorno, non sarebbe forse poco guadagno”.

⁴⁰ Ivi, p. 65.

strategia di concorrenza tra tempo sacro e tempo profano, fondata sulla sovrabbondanza rituale e già sperimentata a partire dal carnevale 1567⁴¹.

Anche questa strategia dissuasoria non ottiene però i risultati sperati. D'altra parte, nella "guerra simbolica" che si combatte a Milano tra giurisdizione secolare e religiosa, il Requesens rivendica la supremazia del potere laico opponendosi deliberatamente all'arcivescovo, e molti suoi atti politici appaiono come evidenti determinazioni di un programmatico sgarbo istituzionale, come quando occupa con milizie la rocca di Arona (patrimonio di famiglia del cardinale), e, col pretesto delle possibilità di sedizione, vieta le adunanze delle confraternite e proibisce le vesti processionali che coprano il volto⁴². Il conflitto raggiungerà il culmine negli ultimi mesi del 1573, quando il Borromeo – dopo l'ennesimo sgarbo del Requesens, che impone la riduzione della "famiglia armata" del cardinale, ovvero la sua guardia personale – colpisce il governatore con la scomunica. Dopo vibranti proteste del governatore a Roma, la scomunica viene revocata in privato dal papa; il cardinale è invitato a maggiore cautela, e il Requesens è trasferito al governo dei Paesi Bassi.

Come vedremo, i rapporti col nuovo governatore, Antonio de Guzmán, marchese di Ayamonte, saranno in futuro altrettanto conflittuali; e per quanto attiene alla politica del Guzmán sugli spettacoli, eloquente risulta lo scambio epistolare tra il Borromeo e il nunzio in Spagna, Niccolò Ormaneto, nel febbraio-marzo 1574. All'inizio dell'anno, il cardinale si era attivato presso il Nunzio per ottenere dal re Filippo II delle lettere d'indirizzo, che contenessero norme per la limitazione dei disordini carnevaleschi da presentare al governatore Ayamonte; Ormaneto ottenne tali lettere ("S'adoprerò l'Ormaneto con tanta felicità in quest'affare, che agevolmente le ottenne dalla pietà, e dallo zelo di quel Monarca")⁴³ e le inviò a Milano, dove giunsero tuttavia in ritardo, a carnevale ormai trascorso. Il primo marzo 1574, l'Ormaneto si rammaricò con il cardinale di questo ritardo, auspicando tuttavia buoni esiti per

⁴¹ Il tema della concorrenza tra predicazione e spettacoli pubblici e dell'astuzia attraverso la quale i religiosi possono operare per far prevalere il tempo sacro su quello profano troverà anche una sorta di formulazione normativa. Si veda CARLO BORROMEO, *Decreta generalia Visitoris Apostolici* [1578], in *AEM*, cit., p. 461-469, in cui tra i doveri del parroco è inserito proprio l'allungamento dei divini uffici al fine di tenere lontano il popolo dai divertimenti mondani: "Suum etiam munus diligenter obeant Parochi [...]. In choreis publicis, ac ludis Festo die impediendis; Idetinando praesertim tunc temporis Populum in Ecclesia, diuinis Officijs, sacri precibus, & piis sermonibus occupatum" (p. 467).

⁴² Ingiunzione, quest'ultima, sulla quale il Borromeo scrive una lettera il 19 ottobre 1573, destinata a Niccolò Ormaneto, suo antico collaboratore e ora Nunzio alla corte di Spagna. Nel chiedere la revoca del provvedimento direttamente al re, e stimolato certamente dall'immagine dei volti coperti (ma santamente!) durante le processioni, Borromeo non manca di accennare al tema, a lui così caro, delle maschere (e dei balli, e delle commedie) come strumenti di corruzione profana: "io non posso credere che S. M. [...] non sia per dar ordine tale che si abbia a riuocar subito così pernicioso bando. Ma intanto per cavarne, come si suole, dal male qualche bene, mi pare, che restituite che siano queste Scuole ai loro soliti exercizj spirituali, sarà buona occasione di procurar di là qualche aiuto per proibir questo Carnouale le maschere, e ridotti di genti, alli balli publici, e festini particolari, e ridotti di Commedie, mostrando quanto maggior ragione è d'aver sospetti simili ridotti, e persone ascoste sotto le maschere, che non erano queste persone semplici, che vanno con abito di penitenza, e di diuozione" (GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 71-72).

⁴³ Ivi, p. 78.

l'anno successivo; la risposta del cardinale, datata 27 marzo, mostra piena disillusione su una collaborazione futura del potere secolare sulla questione del carnevale:

Il Sig. March. di Ayamonte dopo avere avuto da me la lettera di S. M. sopra i disordini del Carnevale, non m'ha fatto intendere più altro, né meno ha comunicato detta lettera in Senato, che mi dà segno, che averà scritto da se a S. M. quello, che gli sarà parso intorno a ciò, & è da credere che il parer suo sarà conforme a quel, ch'egli mostra publicamente di sentire in questa parte, come già le ho scritto per altre mie, e così facilmente questi disordini resteranno senza provisione per questa via⁴⁴.

Non resterà, dunque, che tentare altre strade.

La perdita del sostegno da parte del potere secolare implica due conseguenze di grande rilievo nella politica borromeiana contro gli spettacoli a partire dal 1571: da un lato, l'inasprimento della normativa canonica sul rispetto dei giorni festivi e, dall'altro, un notevole approfondimento dell'aspetto apostolico, ovvero un intensificarsi dell'azione persuasiva sui fedeli.

Sul piano normativo, il secondo quinquennio dell'episcopato vede l'emanazione di due decreti sui giorni festivi: il *De festorum dierum cultu* – emanato dal terzo Concilio provinciale (1573), proprio nel culmine dello scontro con il Requesens – e l'*Editto per la osservanza delle Feste* (del 13 novembre 1574), che costituisce una sintesi, in traduzione italiana, del precedente provvedimento. I due decreti hanno ovviamente diversi destinatari: il primo contiene le norme per il clero (e oltre ai divieti include anche tutta una serie di precetti sulla predicazione e la trasmissione della dottrina, l'elenco delle feste di particolare rilievo e le norme per la cura dei libri sacri, il culto delle reliquie e le veglie) mentre il secondo, destinato ai fedeli, traduce e rende immediatamente leggibile al popolo il nuovo *corpus* delle proibizioni⁴⁵.

Il *De festorum dierum cultu* del 1573 si apre stabilendo la necessità di tornare sul tema del rispetto del giorno festivo, riferendosi alle esigenze tridentine e alle prescrizioni già statuite nel primo Concilio provinciale⁴⁶, lamentando la persistenza di abusi e licenze e quindi la volontà di

⁴⁴ Ivi, p. 79.

⁴⁵ CARLO BORROMEO, *De festorum dierum cultu*, in *AEM*, cit., pp. 85-87 e ID., *Editto per la osservanza delle Feste*, in *AEM*, cit., pp. 433-434.

⁴⁶ CARLO BORROMEO, *De festorum dierum cultu*, in *AEM*, cit., p. 85: "Sacrosancta Tridentina synodus, cu[m] statutis fideles religioso festorum dierum cultu abuti non debere ad comessationes, ad luxum & lasciviam; tum pastores omnes vehementer in domino obtestata, debitam sanctamq[ue] eorundem observantiam pastorali diligentiae magnoperè commendavit. Quamobrem primo provinciali concilio de illorum cultu quamvis à nobis sancitum dit".

definire con maggiore precisione (“diligentiùs discernendum censuimus”) quali siano i comportamenti da evitare⁴⁷.

Il decreto si compone poi di una dettagliatissima lista di specifici divieti (“haec nominatim vetamus”) che comprende compravendite, contratti, collette, vendite di libri, immagini e altri oggetti, chiusura di laboratori di ogni genere. Il vescovo, si precisa, può certo stabilire di consentire alcune vendite, purché niente possa destare scandalo, offesa o distrazione dalle pratiche sacre (“ne ex venditione aliquid existat scandali, offensionis, aut occasionis, qua distrahantur homines à diuinis officijs”)⁴⁸; tra le occupazioni che il vescovo può consentire rientrano le attività di barbieri, calzolai e ciabattini. Per ciò che più da vicino ci interessa, specifici divieti riguardano le maschere, che non possono essere né vendute né affittate, così come qualsiasi abito che consenta il travestimento (“Neque laruae itidem, nec vestes ad personatorum hominum vsum vendantur, vel locentur”); i balli (“Festis ijs diebus, saltem [almeno!] horis quibus diuina celebrantur officia, interdiciamus ne saltationes, tripudia, choreae ducantur, aut fiant”)⁴⁹ e, ovviamente, gli spettacoli:

Ne item comediae, ludi scenici, vel theatrales, hastiludia, & alia cuiusuis generis spectacula agantur. Ne circumforanei, circulatores, & id generis nebulones, praestigias suas, inaniaque ea spectacula agant; neque quidquam omnino vendant, neque medicamenti quidem praetextu⁵⁰.

Il divieto di danze e *ludi* scenici è ribadito e precisato ancora nella chiusa del provvedimento, con una certa ridondanza che tuttavia è eloquente del peso assunto ormai dalla questione degli spettacoli:

Prohibeat verò diligenter Episcopus, atque omnino efficiat, vt non modò non saltatione & choreae, verùm etiam ne comessationes in honorem sanctorum, ludi, aliaeque profanae actiones, ab eorum festorum dierum, & piorum[m] institutorum cultu alienae, vilo quouis modo, etiam illorum[m] praetextu occasioneuè introductae, publicè ijs ipsis diebus fiant. Studeat etiam Episcopus vt quo tempore in Septuagesimae, Sexagesimae, & Quinquagesimae hebdomadis Ecclesia mater, & officiorum ritu, & hymnis, canticisque[m] fidelium mentes ad moestitiam, atque poenitentiam excitantibus, & omni denique tum vestimentorum, tum aliarum rerum apparatu populum Dei instruit, ac praeparat tot antè diebus ad sanctè recolendam CHRISTI Domini passionem & crucem; eo potissimùm tempore fideles sibi in curam traditos, spectacula, ludos scenicos, & alia, quae gentilitatis speciem prae se ferunt, tunc praesertim morum corruptelis introducta, illa ipsa tanquam à sanctissimis Ecclesiae institutis abhorrentia omnino fugientes, ad pietatis studia, & ad orationem[m] attentiores sint, proposita omni Christianarum actionum exercitatione⁵¹.

⁴⁷ *Ibidem*. “tamen hac contitutione eo ipso de genere diligentiùs discernendum censuimus; cùm eae sint morum corruptelae, is deprauatus vsus, ab omni & diuina & humana lege alienus, vt Deo dicati dies, sanctisque[m] rerum officijs consecrati, ac spiritus sancti doctrina instituti, tum ad recolenda diuina beneficia, tum ad honores debitos sanctis tribuendos, ad eorumque[m] vitae imitationem excitandam, non modò vt oportet, sanctè non colantur; sed quod grauissimum est, nefariè violentur, operibus, officiis, rerumque[m] actionibus, ab eorum cultu, & pietatis Christianae studio alienis [...]. Et quoniam in ijs quae sequuntur, maximè peccatur, haec nominatim vetamus”.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Ivi, pp. 86-86.

⁵⁰ Ivi, p. 86. Il cenno alla vendita di medicinali segnala l'accostamento degli attori ai ciarlatani, e quindi la difficoltà di definire la professione attorica nella sua autonomia.

⁵¹ Ivi, pp. 86-87.

Danze e spettacoli sono sempre pericolosi, ma in particolare devono essere tenuti rigorosamente distinti dalla festa in onore dei santi e devono essere con ogni cura evitati nei tempi che precedono la quaresima (settuagesima, sessagesima e quinquagesima sono le tre domeniche che precedono il mercoledì delle ceneri, quindi esattamente il tempo del carnevale), per consentire ai fedeli la preparazione del periodo di penitenza che prepara la Pasqua: è, di fatto, una consacrazione totalizzante del tempo della città cristiana, culmine normativo della strategia concorrenziale della liturgia sulla festa. Una concorrenza che contrappone i due tempi sia sul piano sincronico (tempo sacro/tempo profano) sia su quello diacronico (tempo cristiano/tempo pagano), precisando che gli spettacoli “proiettano davanti a sé la falsa sembianza del paganesimo, essendo stati introdotti in quel tempo specialmente per la corruzione dei costumi”: lo spettacolo appare insomma come il polo opposto della fede, tanto nel quadro ontologico (e quindi atemporale) dell’eterno scontro tra verità e *vanitas*, sia nel flusso della storia, in cui quello scontro si manifesta linearmente, con il superamento del paganesimo grazie alla rivelazione.

Lo sguardo sullo spettacolo come patologia civica si va dunque approfondendo, di pari passo con la severità dei divieti e delle pene, le cui forme sono ancor più chiare ed esplicite nell’*Editto per la osservanza delle Feste* del novembre 1574: i divieti durano per ventiquattr’ore e riguardano sia i padroni di attività economiche che tutti i loro sottoposti⁵²; allo stesso modo le pene (fino all’interdizione dell’ingresso in chiesa, e quindi dei sacramenti) ricadono su tutti coloro che facciano valere la propria superiore autorità per obbligare i sottoposti a contravvenire il divieto⁵³; per quanto attiene al mondo dello spettacolo, sono ribaditi i divieti di vendita o nolo di maschere, l’insegnamento del ballo, e le “vane ciancie” degli istrioni di strada⁵⁴.

⁵² CARLO BORROMEO, *Editto per la osservanza delle Feste*, in *AEM*, cit., p. 433: “E l’osservanza [...] sia intiera di ventiquattro hore continue, cominciando dalla mezza notte precedente il giorno della festa, sino passata l’altra mezza notte seguente [...]. Et così ordiniamo douersi osservare da Carrettieri, Cauallanti, e Conduittieri, Barbieri, Sarti, Calzolari, & altri Artegiani, e loro Garzoni, Seruidori, ò Lauora[n]ti, e altre persone di qual si uoglia arte, professione & essercitio che siano”.

⁵³ *Ibidem*: “Commandiamo tutte le infrascritte cose in virtù di santa obediencia, e sotto pena ad arbitrio nostro, etiandio sino à l’interdetto dall’ingresso della Chiesa, secondo qualità della colpa, & contumacia di ciascuno: alla qual pena siano tenuti no[n] solo quelli che immediatamente co[n]traueranno, ma ancora chi farà contrauenire altri, come i Padri li Figliuoli, li Padroni e Maestri li loro Seruidori, Garzoni, e Lauoranti”.

⁵⁴ *Ibidem*: “Non si vendano, ne diano à fitto maschare, ne veste ad vso di mascherarsi. Non si tenghi scuola di scrima, ne di ballare, saltare, e simili cose. Non essercitino li Ciarlatani, e simili sorte di gente, le sue vane ciancie; ne vendano alcuna cosa, ancor che acque, ò altro, sotto pretesti di vender medicamento”.

Come già accennato più sopra, il distanziamento dal potere secolare non produce solo una maggiore severità sul piano della norma canonica, ma anche una intensificazione nell'opera persuasiva dei fedeli. Tale maggiore sforzo sull'apostolato si traduce in primo luogo nella produzione di specifiche prescrizioni per i predicatori: nel 1573, infatti, il cardinale redige le *Instructiones Praedicationis Verbi Dei*, un trattatello specificamente dedicato alla formazione oratoria dei religiosi⁵⁵. La prima parte del trattato descrive le qualità indispensabili del predicatore: la probità di vita (che è la condizione primaria per garantire l'autorevolezza del pastore), la conoscenza dei contenuti sacri e la padronanza dei mezzi per trasmetterli. Seguono poi capitoletti più specifici, sui tempi e i modi della predicazione, su come raccogliere i materiali, su come indirizzare i propri parrocchiani al bene, oltre che – ecco ciò che ci interessa – a fuggire il male. Nel capitolo *Officium concionatoris in perpetuo reprehendis tollendisq[ue], pravis consuetudinibus, vnde peccandi seminaria extant*, infatti, uno specifico paragrafo è dedicato proprio agli spettacoli:

Publicorum peccatorum illecebras, quas homines deprauatae consuetudinis errore decepti pro nihilo putant, concionator perpetuò reprehendat, atque in summum odium adducere contendet; ostendatq[ue] quàm grauius Deum offendant; quàm multa mala, atque adeò publicae etiam calamitates, infinitaq[ue] detrimenta inde existant.

Spectacula, ludos, ludicrasq[ue] res idgeneris, qu[a]e ab ethnicorum moribus originem ducunt, disciplinaeq[ue] christiana aduersantur, perpetuò detestabitur, execrabitur: demonstrabit incommoda, publicasq[ue] aerumnas inde in christiano[m] populum dimanare.

In quam sententiam valde populum confirmabit argumentis, quae grauissimi viri, Tertullianus, Cyprianus martyr, Saluianus, & Chrysostomus afferunt.

In eòq[ue] argumenti genere nullum aliud omittet, quo tanta corruptela radicitus extirpetur.

Choreas, saltationes, ac tripudia, è quibus mortiferae cupiditates excitantur, de suggestu saepè grauius reprehendet atque insectabitur.

Scenicae personataeq[ue] actiones, vnde tanquàm è quodam seminario semina malefactorum ac flagitiorum penè omnium existunt, quàm à christiana disciplinae officijs abhorre[n]tes, quàm valde cum paganorum institutis co[n]uenientes, atque diaboli astu inuentae, omni officio à populo christiano exterminandae sint, qua maxima potest religiosa contentione aget⁵⁶.

La sintesi estrema di quello che appare come un vero e proprio *vademecum* di argomenti contro la scena ci mostra non solo tutte le strategie che il predicatore deve usare per indurre il fedele alla detestazione degli spettacoli profani, ma anche la *summa* dello sguardo borromeiano sul fenomeno “spettacolo” a questa altezza cronologica: degli spettacoli si evidenzia l'origine pagana (“traggono origine dalle usanze pagane”) e, quindi, diabolica (“sono state inventate dall'astuzia del diavolo”), la deriva morale da essi procurata (“come da un semenzaio escono da essi quasi tutti i germogli dei delitti e delle turpitudini”) e la necessità della loro assoluta estirpazione dalla *civitas* cristiana (“estirpare fin dalle radici una tale corruzione”; “devono essere sterminate dal popolo cristiano”); si fornisce persino una bibliografia alla quale fare

⁵⁵ CARLO BORROMEIO, *Instructiones Praedicationis Verbi Dei*, in *AEM*, cit., p. 485-492.

⁵⁶ CARLO BORROMEIO, *Instructiones Praedicationis Verbi Dei*, in *AEM*, cit., p. 485.

riferimento (i capisaldi del discorso cristiano contro la scena: Tertulliano, Cipriano, Salviano e Crisostomo); ma si mette in luce anche, e qui il discorso si fa di particolare interesse, la minaccia a cui la *civitas* va incontro se non dovesse procedere con profondità nell'opera di risanamento: non mondare la città dalla patologia della scena costituirebbe grave offesa presso Dio, il che procurerebbe l'inevitabile punizione ("il predicatore [...] mostri quanto gravemente offendano Dio, e quindi anche quanti mali e pubbliche piaghe e infinite perdite ne derivino"; "dimostrerà che disgrazie e pubbliche sciagure da lì si spargono sul popolo cristiano"). Lo spettacolo profano non è dunque solo una piaga sul piano morale, ma attraverso il meccanismo di colpa/punizione può farsi anche causa di calamità e disastri sul piano della realtà fisica: il teatro non è ancora esplicitamente causa della peste (lo diventerà nel giro di pochi anni, quando nel 1576 il discorso borromeiano sulla scena attraverserà l'ordalia dell'epidemia milanese), ma il quadro concettuale che sosterrà quel legame è già pienamente attivo.

L'impegno dell'apostolato borromeiano contro gli spettacoli non si limita certo solo alle istruzioni per i predicatori della diocesi: la predicazione – ovvero la traduzione delle esigenze di riforma tridentina nella realtà molteplice del mondo dei fedeli – è al cuore della sua missione di vescovo, del compito che riconosce a se stesso in quanto pastore: il dovere di riportare la Chiesa alla purezza e alla forza del tempo dei *patres*, e di ri-trasformarsi in solida istituzione. Vescovo-predicatore, eroe del *verbum* che si fa azione, anche sul tema degli spettacoli il Borromeo entra in prima persona nell'agone della parola⁵⁷.

Resta traccia di una sua *Predica contro il Carnevale* del 22 gennaio 1574 "sopra il testo addotto nel cap. 6. di S. Luca: *Beati pauperes, & vae vobis divitibus*", nella quale "egli prese il tema dalle strade contrarie di Cristo, e del Mondo, ed inveì contra le crapole, i balli, ed il riso ecc., insegnando, che la nostra conversazione dev'essere in Cielo, e che chiunque non sta con Cristo è contro di lui"⁵⁸. Una contrapposizione dicotomica Cristo-mondo, in cui il variegato

⁵⁷ Sull'importanza dell'atto oratorio del Borromeo, della sua ricerca-azione di vescovo missionario, rimando ancora alle parole cruciali di De Certeau: "La questione è di sapere come la parola, essenzialmente "voce", possa essere "azione". Il problema del mistico e quello dell'oratore si congiungono strettamente nella retorica di Carlo. Possono tradursi tutti e due nella ricerca dell'*impetus*, della fonte motrice o di ciò che dà alla parola il suo potere di muovere, ma a partire da una fonte autentica. La soluzione, a doppia faccia, concerne l'enunciazione: il suo soggetto, con l'*inspiratio*, e il suo luogo, con la *missio*. L'*affectus* o la devozione del predicatore darà forza al suo discorso; la sua "missione" (la sua designazione da parte del vescovo che è nella posizione ideale di eletto e di "inviato") costituirà la legittimità di questa forza. Donde le esigenze di Carlo in materia di orazione ("la forza viene dal cuore") e la sua intransigenza nel volere designare e controllare i "suoi" predicatori. E anche l'articolazione tra la devozione "popolare", cordiale e affettiva, del santo e la sua sicurezza autoritaria di vescovo-predicatore [...]. Lo stile oratorio di Carlo [...] corrisponde in lui a ciò che sono le "follie" e i "sogni" in Teresa d'Avila, o il "poema" in Giovanni della Croce: deriva e delirio del cuore, infanzia vagabonda della pietà all'interno stesso di quella carica vescovile della quale Carlo è stato il martire" (Cfr. MICHEL DE CERTEAU, *Carlo Borromeo*, cit.).

⁵⁸ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 74. Di questa omelia non resta il testo definitivo, ma solo lo schema preparatorio manoscritto in forma di "albero" (CARLO BORROMEO, *Arbor concionis habitae ad Sanctum Raphaellem in festo sancti Vincentii die 22 ianuarii anno 1574 super Luca 6*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F.194 inf., 1, carte 5(r)-5(v). Gran parte delle omelie del Borromeo non ci è pervenuta se non in forma di *arbores*,

cosmo della spettacolarità profana si colloca immancabilmente sul polo della *vanitas*, e che anima anche la coeva *Letera sopra la settuagesima*⁵⁹.

Scritta all'inizio del 1574, ed inviata ai parroci per la lettura pubblica il 29 gennaio, la lettera pastorale si apre sulla contrapposizione evangelica luce/tenebra (“perseuerando nelle tenebre di così volontaria ignoranza, non hanno voluto aprire gli occhi alla luce”) per declinarla, al solito, nella dicotomia tra tempo sacro cristiano e tempo demoniaco profano. In particolare, la lettera è destinata a spiegare il senso della domenica di settuagesima (la terza settimana antecedente la quaresima) come tempo di penitenza e meditazione sulla condizione mortale dell'uomo: essa, spiega l'arcivescovo, ricorda i settanta anni della cattività babilonese (quindi tempo di “pianti, lagrime, penitenza, reconciliazione”) ed è specificamente contrapposta al carnevale. Se la settuagesima è tempo di “opere per riconciliarsi con Dio”, il carnevale è tempo in cui, al posto di tali sante opere, “tanto ha preualso il demonio, che sono introdotte risse, inimicitie, giuochi, balli, comedie, spettacoli, conuiti, crapule, & ogni sorte di dissoluzioni, & offese di Dio”⁶⁰. Ed ecco, allora, che la contrapposizione binaria dispiega tutta la sua semplice ma efficace retorica:

Parui che queste siano opere di figliuoli della Chiesa? non meritano già questo nome. Figliuoli verame[n]te ingrati verso la lor madre. Essa piange, loro ridono: la Chiesa geme per li peccati loro, essi trionfano con i spettacoli, con li quali trionfa di loro il Diauolo. La Chiesa attende sollecitamente nelli suoi officii a placare l'ira di Dio; e loro s'accordano co[n] ogni sorte di peccati a prouocarla maggiormente: la Chiesa con ogni studio cerca di leuare ogni profanità, e gentilità; e loro rinouano l'vsanze de' gentili, ritrouate da Satanasso fin dal principio del mondo, quando mascheratosi da serpente, ingannò i primi nostri padri: e si come con quella maschera cagionò la caduta miserabile di tutto il genere humano, così adesso si sforza con la vanità e falsità delle maschere precipitare il mo[n]do nella medesima rouina⁶¹.

ovvero schemi ramificati, quasi scheletri dei suoi discorsi (oggi diremmo: mappe concettuali), conservati in 11 volumi manoscritti presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (CARLO BORROMEEO, *Arbores concionum*, Milano, Ambrosiana, F 189 inf. – F 197 inf.; F 204 inf.; F 214 inf.). Una minima parte di questi testi è stata oggetto di edizione critica (cfr., per un regesto dei manoscritti, CARLO BORROMEEO, *Discorsi inediti di san Carlo Borromeo nel IV centenario della sua entrata in Milano*, a cura di Carlo Marcora, Milano, Pio Ist. dei Figli della Provvidenza, 1965, pp. 15-50; lo stesso Carlo Marcora ha curato l'edizione critica di alcuni *arbores* in CARLO BORROMEEO, *Arbores De Paschate*, a cura di Carlo Marcora, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1985).

La raccolta delle *Omellie*, CARLO BORROMEEO [S. Caroli Borromei S.R.E. Cardinalis Archiepiscopi Mediolani], *Homiliae nunc primum e MSS. Codicibus Bibliothecae Ambrosianae in lucem productae Joseph Antonii Saxii praefatione, et annotationibus illustratae*, 5 voll., Mediolani, ex typographia Bibliothecae Ambrosianae apud Joseph Marellum, 1747-1748, pubblicata a cura del prefetto della Biblioteca Ambrosiana di Milano, Giuseppe Antonio Sassi (1675-1751) e più volte ristampata, è certo di grande utilità per conoscere temi e scansioni delle omelie, ma pone notevoli questioni di autorialità: contiene infatti omelie trascritte e tradotte in latino (e quindi doppiamente mediate) da Giovanni Battista Possevino, collaboratore e futuro biografo del Borromeo; mentre i *Sermoni*, tenuti dal Borromeo presso il Monastero delle suore angeliche di San Paolo (contenuti del volume quinto delle *Omellie* curate dal Sassi), furono trascritti e fatti circolare da Barbara [in religione Agata] Sfrondati, monaca presso tale monastero. Un contatto più “diretto” con l'oratoria borromeiana si ha nelle lettere pastorali e in quelle pronunciate nei concili e sinodi milanesi (inserite negli *AEM*) e nel *Memoriale ai milanesi*, per il quale si veda oltre, il paragrafo 2.3.

⁵⁹ La lettera pastorale si conserva nella monumentale raccolta di documenti istituzionali del cardinale: CARLO BORROMEEO, *Letera sopra la settuagesima*, in *AEM*, cit., pp. 1015-1019.

⁶⁰ Ivi, 1016.

⁶¹ Ivi, 1017.

Sono tutti temi già ampiamente elaborati negli scritti normativi e teorici, che qui si riorganizzano nella fitta enumerazione, e si arricchiscono con una singolare riscrittura dell'esempio biblico (*Gen* 3:1-5), in cui il diavolo – primo attore della storia – si maschera da serpente per tentare Eva⁶².

Elemento peculiare della *pars construens* della *Letera* è l'invito al digiuno e l'istituzione di uno specifico periodo di esercizi spirituali – una vera e propria chiamata alle armi dell'esercito di Dio contro il “tempo del demonio”⁶³ – il cui fine è proprio quello di ri-consacrare il tempo del carnevale (l'ottica è quella, già vista negli scritti teorici, dell'occupazione progressiva di *ogni* tempo della città), scalzando via dal tempo civico ogni vanità mondana. L'esempio scritturale dell'esilio babilonese come “terra straniera” in cui non si può cantare (*Sal* 136:4) e la citazione paolina sulla vera patria celeste (*Fil* 3:20) servono anzi a dimostrare che il tempo del mondo è tutto quanto tempo alieno, tempo di esilio e quindi tempo di penitenza e mestizia:

si come i figliuoli d'Israele nel loro essilio, posti da canto gl'instrumenti di musica, e voci d'allegrezza, sedevano presso li fiumi di Babilonia, sospirando e piangendo nella memoria e desiderio dell'amara Gierusalemme; & a chi gl'inuitava a canti e feste, rispondeuano mesti; *Quomodo cantabimus canticu[m] Domini in terra aliena?* Così voi, riconoscendo hora insieme con la Chiesa il stato vostro in questo fugace mondo, fra tante afflittioni, pericoli, tentationi, e miserie, sospirate, e pia[n]gete nel desiderio della vostra celeste Gierusalemme, della quale sete ancora essuli.

E quando il mondo vi inuita a le sue false allegrezze, rispo[n]dete, *Quomodo cantabimus in terra aliena?* Non vogliate hauer parte con gli errori del mondo; fuggite da i suoi disordinati conuiti, da i suoi corrotti costumi, dalle compagnie dissolute, e da ogni sua vanità: e se ben col corpo ancor peregrinate nella terra, fate di modo che possiate dire con Paolo santo: *Nostra conuersatio in coelis est*. In cielo siano i vostri desiderij, le speranze, i gusti, e gli affetti tutti⁶⁴.

Su questo impianto, il Borromeo si avvale anche della metafora medica per definire l'azione riformatrice della conversione: “Che cosa può essere, Dilettissimi in Christo, di maggiore importanza, che attendere all'anima amalata, ò per dir meglio, morta per il peccato? E se tanta dilige[n]za si mette per medicare il corpo quando è amalato, quanta si deue mettere per l'anima?”⁶⁵. Se il tempo dell'esilio terreno è afflizione del peccato, e il peccato è malattia dell'anima, la rinuncia al peccato e al mondo è come una lunga convalescenza, un faticoso cammino di guarigione. La metafora, che per ora resta generica, nel confronto con il dramma

⁶² Il tema del diavolo-attore (che lo stesso Borromeo ribadirà anche nel suo *Memoriale*: cfr. il paragrafo 2.3) diverrà *tòpos* della polemica antiteatrale più radicale. Si veda, oltre, nel Capitolo 4.

⁶³ “Fra questi che così poco si curano della salute della propria anima, figliuoli carissimi, non siate in alcun modo voi [...]. Per tanto dobbiamo noi, come buoni soldati di Christo, imitare il nostro capitano, & essercitarsi in questo specialmente, nelli digiuni, orationi, visitare Chiese, concorrere alle prediche e sacre lettioni, frequentare le confessioni” (CARLO BORROMEIO, *Letera sopra la settuagesima*, in *AEM*, cit., p. 1017). Si vedano inoltre gli allegati alla *Letera*: CARLO BORROMEIO, *Ordine Dell'oratione che si ha da fare, nella Domenica di Settugesima, e nell'altre, fino a Quadragesima, per i molti peccati, & abusi, con i quali in questo tempo specialmente si offende Dio*; ID., *Ordine di Orationi per la medesima Domenica di Settugesima*; ID., *Ordini di essercitii spirituali*, in *AEM*, cit., rispettivamente alle pp. 1019-1020, pp. 1020-1021 e p. 1021.

⁶⁴ Ivi, pp. 1018-1019. Corsivi nell'originale.

⁶⁵ Ivi, p.1018.

della peste acquisirà grandiosa potenza, ampliandosi icasticamente nella relazione tra malattia dell'anima e piaga del corpo.

Tracce di una intensificazione dell'apostolato si riscontrano, infine, nell'epistolografia privata, come nella lettera del 4 febbraio 1574 a Gian Francesco Bonomo, vescovo di Vercelli, nella quale il cardinale afferma di non voler lasciare Milano nell'ultima settimana di Carnevale (come era solito fare negli anni precedenti) ma restare in città per "dar qualche occupazione spirituale" al popolo⁶⁶.

L'epistolario, d'altra parte, mostra che nella sua azione contro gli spettacoli il cardinale trovava nella diocesi non solo il sostegno ma spesso la sollecitazione ad una sempre maggiore severità. E non solo da parte dei suoi pastori (come nel caso del vescovo di Cremona, Niccolò Sfrondato, che il 26 marzo 1572 scrive al Borromeo per chiedergli di impegnarsi con il nuovo governatore Requesens a "proibire del tutto simili commedie")⁶⁷, ma anche dai laici, come l'ignoto B.S.⁶⁸, un padre che il 2 maggio 1572 lamenta col cardinale lo sviamento del proprio figlio unico da parte dei commedianti e addirittura gli chiede un maggiore impegno nell'estirpazione di tale calamità:

Ill.^{mo} e R.^{mo} Mons.^{re}

E possibile c'havendo V. S. Ill.^{ma} dalla Città di Melano sradicati e divelti tutti i pravi e perditi costumi quasi Agricoltore che da gli horti vada troncando i spini e le urtiche, non possa anco recider *un mal nato germe ch'è solo bastante ad infettare tutti i buoni*, il quale altro non è che le abhominevoli e sceleratissime Comedie, che pur si esercitano costi ogn'anno con tanto scandalo e mal esempio di chi le ascolta, et io ne posso far piena fede che ritrovandomi un mio unico figlio nel quale eran tutte le mie speranze riposte m'è stato *sviato e guasto* da quelli huominj profani e Donne ignominiose che vanno corrompendo la gioventù, onde bene spesso i maritati togliono a le proprie Mogli per darne a quelle impudiche, et i figli rubano le paterne sostanze, e quello ch'è peggio rappresentano questi infami Istrioni in la loro scena tutte le lascivie, tutte le libidini, vestendosi le Donne da maschio, et i ragazzi da Donna che quasi arossisco scrivendolo e quasi la Carta trema dovendo venir nelle sacre mani di V.S. Ill.^{ma}, la quale io prego humilm.^{te} per quella innata bontà ch'è in lei, per la sua irreprensibil vita, e per quel Zelo Cristiano che di continuo le arde il petto di giovar altrui e particolarmente a quella Città dov'ella custodisce l'Alme, che *non voglia piu lungamente tener gli occhi chiusi a questa peste, ma discacciarla tanto lontana che non se ne senta il fetore*, hor che si appropinqua *il tempo de la state*, nella qual staggione sogliono questi vitiosi venir à Melano, di questo santo ufficio di scacciargli, ella ne riporterà lode presso le genti, e merito presso n'ro S.^{re} il qual le dia ogni felicità, e contento. Di Piacenza il 3.^o di Maggio 1572.

Di V.S. Ill.^{ma} S.^{re} devotiss.^o

B.S.⁶⁹

⁶⁶ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 77-78: "Nella settimana seguente disegno di ritirarmi a fare un poco di purgazione della coscienza in luogo della Settimana ultima di Carnovale, come solevo, nella quale voglio trovarmi in Milano per attendere a dar qualche occupazione spirituale a questo popolo il meglio che potrò".

⁶⁷ Ivi, p. 63. Niccolò Sfrondato (1535-1591), vescovo di Cremona, diverrà papa nel 1590 con il nome di Gregorio XIV.

⁶⁸ Castiglione, che riporta un brano della lettera, ritiene che possa trattarsi del nobile milanese Bernardino Scotto (Ivi, p. 63, n. 2).

⁶⁹ B. S., *Lettera di B. S. al Borromeo (Piacenza, 03/05/1572)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 124 inf., 170, carta 345(r).

La lettera è di grandissimo interesse, in primo luogo per lo “sguardo” sul fenomeno del teatro professionale di cui essa è testimone: in esso compaiono, accumulati l’uno sull’altro, la lascivia degli attori e soprattutto delle attrici, accusate di corrompere gli spettatori col meretricio prima ancora che con la rappresentazione scenica della sensualità; l’azione distruttiva sui legami familiari e sui patrimoni; lo scandalo del travestimento e della confusione di generi, tutti orrori che fanno arrossire lo scrivente e addirittura – apoteosi retorica – tremare la carta che accoglie la loro descrizione. Ma è, dal nostro punto di vista, ancora più interessante per lo slittamento metaforico che essa propone tra l’infezione morale e quella fisica: il teatro è prima accomunato all’erbaccia che infesta i raccolti, “mal nato germe, che è solo bastate a infettare tutti i buoni”, poi più genericamente indicato come elemento che devia il percorso di crescita e produce corruzione (“m’è stato sviato e guasto”) e infine, senza mezzi termini, “peste”. Quel *morbus* strisciante e imprecisato, intravisto a suo tempo da Gasparo Contarini come minaccia della città cristiana, si precisa e prende infine il nome del flagello epidemico. E a questo padre che ha visto il proprio figlio “appestato” dal teatro, l’azione del cardinale di fronte al male della commedia appare fin troppo debole: da qui l’apostrofe accorata (che assume quasi i toni dell’accusa di negligenza) e l’invito ad un’azione ancora più solerte ed efficace. Tanto più che si avvicina l’estate (stagione – varrà la pena sottolinearlo – in cui la peste raggiunge il suo acme), e con essa il temuto ritorno degli attori/untori.

Non è determinabile quanto l’accorato messaggio di B.S. abbia direttamente influito sulla politica borromeiana intorno al teatro e sull’elaborazione del suo “sguardo” sui fenomeni della scena. Certo è che questa nuova fase dell’episcopato (anche in connessione con il perduto appoggio dell’autorità secolare) si caratterizza per un inasprimento dell’aspetto disciplinare/normativo sugli spettacoli, nel segno di un deliberato e dettagliato proibizionismo, e per una nuova enfasi sulla predicazione e la persuasione dei fedeli. Le istruzioni ai predicatori (così come la prassi omiletica del cardinale) mostrano una ricca articolazione argomentativa contro l’arte scenica, in cui convergono sia gli antichi stigmi patristici (il teatro come veicolo di corruzione morale, eredità pagana e invenzione diabolica) sia l’immaginario apocalittico della colpa, dell’ira e del conseguente flagello: un quadro concettuale su cui già si adombra l’idea del teatro come causa di “pubbliche piaghe”, e che troverà ulteriori affinamenti, precisazioni e solidità nel diretto confronto con la peste.

Tabella 2: Carlo Borromeo: quadro cronologico (2)

	Biografia	Piano “normativo” Decreti, Istruzioni, Gride dei governatori	Piano “pastorale” Predicazione, Lettere pastorali e private
1571	Da settembre, Governatore ad interim don Alvaro de Sande.		Lettera al Nunzio Pontificio in Spagna, Giambattista Castagna, 2 novembre 1571 (<i>Sentimenti</i> , 58-59)
1572	Scontro col governatore ad interim Alvaro de Sante sugli spettacoli in giorno festivo. Da aprile, nuovo governatore don Luis de Zuñiga y Requesens.		Lettera a Monsignor Carniglia a Roma, 9 gennaio 1572 (<i>Sentimenti</i> , 61) Lettera di Niccolò Sfrondato al Borromeo, 26 marzo 1572 (<i>Sentimenti</i> , 62-63) Lettera di B.S. al Borromeo, 26 marzo 1572 (<i>Sentimenti</i> , 63-64) Lettera al Vicario generale Giambattista Castelli, 19 luglio 1572 (<i>Sentimenti</i> , 65)
1573	Conflitto con il governatore don Luis de Zuñiga y Requesens (scomunica e trasferimento nei Paesi Bassi). A settembre, nuovo governatore Antonio de Guzmán, marchese di Ayamonte.	Concilio provinciale III (AEM) • De festorum dierum cultu (85-87) Instructiones Praedicationis Verbi Dei (AEM, 473-492)	Lettera a Niccolò Ormaneto Nunzio alla corte di Spagna, 19 ottobre 1573 (<i>Sentimenti</i> , 71-72)
1574	Nessuna collaborazione sul carnevale da parte del governatore Ayamonte.	Editto per la osservanza delle Feste (AEM, 433-434)	Predica contro il Carnevale, 22 gennaio 1574 (<i>Sentimenti</i> , 74) Lettera sopra la settuagesima [1° febbraio 1574] (<i>AEM</i> , 1015-1019) Lettera a Gian Francesco Bonomo, vescovo di Vercelli, 4 febbraio 1574 (<i>Sentimenti</i> , 77-78) Lettera di Niccolò Ormaneto vescovo di Padova e Nunzio alla corte di Spagna, 1° marzo 1574 (<i>Sentimenti</i> , 78-79) Lettera di risposta a Niccolò Ormaneto, 27 marzo 1574 (<i>Sentimenti</i> , 78)
1575	Giubileo a Roma. La peste giunge in Ticino e in alcune zone della Lombardia.		

2.3 *Funesti spettacoli de morte corporale* Carlo Borromeo, il teatro e la peste (1576-1580)

Vorressimo noi, che leggendo uoi questo nostro libro, il quale è della memoria, et cognitione delle passate uostre calamità, pericoli et funesti spettacoli de morte corporale, i quali all' hora con gran spauento uedeuate in questa città, riuoltasti ancho spesse uolte gli occhi della mente à ricordarui, et conoscere l' innumerabili infirmità, pericoli, et calamitoso stato dell' anima nella morte del peccato, et nella pestilentia spirituale: di che hauete in quelle corporali pesti, qualche imagine.

CARLO BORROMEIO
Memoriale ai milanesi (1579)

La peste arriva da nord⁷⁰. Alla fine del 1574 è in Trentino, nel 1575 ha già toccato alcune località del Ticino e della Lombardia, nel 1576 è ovunque nell'Italia settentrionale, con propaggini in tutta la penisola e grandi focolai in Sicilia.

A Milano esplode in estate, tra luglio e agosto: fin da febbraio, la capitale del Ducato è meta di pellegrini, grazie alla particolare concessione da parte del papa Gregorio XIII (e fortemente voluta dal Borromeo) delle celebrazioni giubilari, che si erano svolte l'anno prima a Roma; lo scoppio della peste milanese coincide inoltre con i festeggiamenti per l'arrivo in città di don Giovanni d'Austria che per conto del fratello, il re di Spagna Filippo II, si reca nelle Fiandre: l'inconsueto movimento delle folle certamente alimenta il contagio. Allo scoppio del flagello, le autorità civili e i rappresentanti dei ceti benestanti lasciano la città. Non così il Borromeo: fatto testamento a favore dell'Ospedale Maggiore, il cardinale resta a Milano, ed è lui ad organizzare le quarantene, gli ospedali, i lazzaretti, i riti della purificazione delle anime e quelli della guarigione o, più spesso, della morte, le forme del soccorso fisico insieme a quelle del lenimento spirituale. Rimasto unica figura istituzionale della capitale, Borromeo diviene simbolo eroico di cristianesimo militante, che cura la città appestata e miracolosamente sopravvive, prodigio che ne alimenterà a lungo l'immagine leggendaria, e che darà al flagello milanese il nome con cui è ricordato: la peste di San Carlo. "Consacrato" dalla peste, l'episcopato borromeiano trova in questa fase la sua pienezza e il suo centro simbolico⁷¹.

⁷⁰ Le notizie storiche sono tratte da GIOVANNI TESTORI, *Il «Memoriale» e l'«Esterminio»*, in CARLO BORROMEIO, *Memoriale ai milanesi*, a cura di Giacomo Pozzi Bellini, prefazione di Giovanni Testori, Milano, Giordano, 1965, pp. xi-xxviii.

⁷¹ I limiti cronologici di questo paragrafo sono dati dall'avvicinamento della peste in Milano (all'inizio del 1576) e dalla morte del governatore Antonio de Guzmán, marchese di Ayamonte (aprile 1580), con cui il Borromeo consuma la fase più acuta dello scontro col potere secolare.

L'epidemia domina ogni aspetto della pastorale di questi anni, sia nella predicazione, dove il contagio penetra con le sue immagini e i suoi dolori condizionando la scrittura, sia nell'elaborazione normativa, nella quale il vescovo si trova ad istituzionalizzare non solo gli interventi di cura delle anime, ma anche le strategie per la protezione della salute fisica *in tempore pestilentiae*. Proprio in questa onnipresenza della peste la visione dello spettacolo trova nel Borromeo la sua sistemazione più articolata che emergerà, al termine del flagello, nel *Memoriale ai milanesi* (pubblicato nel marzo 1579), lunga perorazione al popolo risanato, dominata dal tema della gratitudine e della conversione attraverso la memoria della calamità superata.

Se è vero che il *Memoriale* costituisce la *summa* dell'apostolato borromeiano contro il teatro, tracce della sua elaborazione tematica emergono in un buon numero di scritti pastorali che lo precedono. Il 20 gennaio 1576 (la peste è già in Lombardia, ma ancora non è penetrata nella capitale), l'arcivescovo scrive la *Letera dopò l'hauere ottenuto di riceuere il Santo Giubileo in Milano*⁷²: con essa annuncia un "nuouo dono"⁷³, ovvero che l'indulgenza plenaria dell'anno santo 1575 è stata estesa dal papa Gregorio XIII per il 1576 alla città di Milano; in virtù di tale decisione papale, tutti i benefici del giubileo sono acquisibili, seguendo le medesime regole stabilite per l'anno santo romano, anche nella città lombarda⁷⁴. In considerazione di questo "diuino tesoro"⁷⁵ offerto alla cristianità milanese, Borromeo torna al tema centrale della sua pastorale, quello del rinnovamento spirituale, e della rinuncia al mondo: "Non possiamo già lasciare con questa occasione [...] per il desiderio ch'habbiamo della salute vostra, di raccordare, & ammonirui, a no[n] perdere cosi rara occasione com'è questa, di rinouarui spiritualmente, spogliandoui dell'huomo vecchio, e lascia[n]do le corrottele di questo mondo"⁷⁶.

Nella città circondata dalla peste (e malgrado il pericolo – anzi, proprio per scongiurarlo – invitata al pellegrinaggio e alla salute dell'anima), la retorica della conversione è tutta focalizzata sulla metafora medica. L'uomo vecchio di cui spogliarsi è un uomo corrotto da un male che è insieme dell'anima e del corpo: ha perso la vista ("non vede, ne discerne le reti, i

⁷² CARLO BORROMEIO, *Letera seconda dopò l'hauere ottenuto di riceuere il Santo Giubileo in Milano*, in *AEM*, cit., pp. 1027-1031. Il titolo (*Letera seconda*) richiama una precedente *Letera prima, colla quale s'innuita il Clero e Popolo di andare a Roma per il Santo Giubileo* (Ivi, pp. 1023-1027) scritta il 10 settembre 1574 in preparazione del Giubileo romano del 1575.

⁷³ Ivi, p. 1027.

⁷⁴ Le regole sono la contrizione e la confessione dei peccati, la visita quotidiana e ripetuta per quindici giorni consecutivi di quattro chiese scelte dal cardinale, la penitenza (che consiste nella recita, in ognuna delle quattro chiese, di cinque *Pater* e cinque *Ave*); cfr. CARLO BORROMEIO, *Ordini, Et auuertimenti per pigliar il santo Giubileo*, in *AEM*, cit., pp. 1031-1034.

⁷⁵ CARLO BORROMEIO, *Letera seconda dopò l'hauere ottenuto di riceuere il Santo Giubileo in Milano*, in *AEM*, cit., p. 1028.

⁷⁶ *Ibidem*.

lacci, e gli inganni Diabolici”), l’udito (“È fatto sordo in vdire le voci, i gridi, che dà Dio con varij flagelli”), il gusto (“non gusta più quello che gli è salutare; ma a guisa d’infermo, s’appiglia al male, & a quelle cose che sono più contrarie alla vita e salute sua”); insomma, “in tutti i sensi dell’anima ha perso tanto il vigore, che in discernere le cose troppo facilme[n]te resta ingannato”⁷⁷.

La metafora del corpo peccante come corpo malato è sviscerata a fondo, ampliata e arricchita: si appunta sulla forma dello scheletro, che appare ritorto e curvo (“si è fatto come gobbo, e piegatosi verso la terra così disordinatamente con gli affetti suoi, che in essa [...] ha fermati gli occhi”) per chiudersi poi con una vasta descrizione di disordine organico, in cui le immagini sono costruite in piena relazione con la fisiologia umorale:

Ma[n]ca in lui, e si raffredda ogni dì più, & il calor vitale della carità santa, e si dissecca l’humore radicale della diuina gratia; è fiaccata la virtù, sono deboli i me[m]bri alle proprie operationi, officij, & essercitij. Si riempie ogni dì più questo vecchio Adamo di mali humori, i quali sproportionati e sconcertati frà loro, fanno in tutte le parti di questo corpo vna pernicioso agitatione, e conturbatione⁷⁸.

Ultimo sintomo di questo uomo malato, il cui disordine organico è segno della morte imminente, è la perdita della ragione: “per colmo delle sue miserie, è rimbambito, e fatto a guisa di fanciullo picciolo, che se bene è necessitato da varij accidenti a pia[n]gere, nondimeno scioccamente ride, e puerilme[n]te scherza, giuoca, burla, e vive spensierato nelle cose della sua salute”⁷⁹. Segno sommo della senilità è questo ridere quando si dovrebbe piangere, questo darsi a giochi e burle. E allora, come si fa a guarire da una simile malattia spirituale? “Ditemi figliuoli, come vi sete spogliati dell’uomo vecchio?”⁸⁰. La risposta – negativa – a questa domanda, con il suo lungo elenco di peccati non ancora debellati (la decadenza spirituale, il disinteresse per la preghiera, il mancato rispetto del giorno festivo, l’esagerazione del lusso, la superbia e la vanità, la cattiva educazione dei giovani, i rancori, le invidie, gli inganni) costituisce il cuore dello sforzo retorico del cardinale, che conduce alla perorazione finale, all’accorato invito a lasciarsi alle spalle “l’uomo vecchio”:

Siano bandite le risse e contentioni, l’inimicitie, gli odij e rancori [...].
Non più crapule, ebrietà, e disordinati conuiti; non più carnalità, e dissolutioni.
Lontano sia anco l’otio, i giuochi, i risi, le leggierezza, i spettacoli profani, & i vani trattenimenti del Mondo.
Cessino hormai questi vani orname[n]ti, e pompe, queste spese superflue [...].
Si ponga freno a gli appetiti disordinati de’ guadagni, alla cupidità [...].
In somma spogliamoci dell’uomo vecchio con tutti i suoi atti, e vestiamoci del nuouo⁸¹.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 1029.

⁸¹ *Ibidem*.

È il bando di tutti gli *inania*, scandito sulla sequela di imperativi che tornerà anche nel *Memoriale*, come unico rimedio per estirpare dalla *civitas* un male in cui il piano fisico e quello spirituale sfumano uno nell'altro. L'accostamento tra “spettacoli profani” e peste non è ancora entrata nel gioco retorico, in questa *Lettera* del Giubileo milanese, eppure l'equazione tra corpo peccante e corpo malato è pienamente attiva, e il gioco del teatro – collocato in un vasto elenco di disordini morali – è già posto al cuore della patologia sociale.

La peste giunge infine a Milano. L'azione del Borromeo per la cura della città è, come già anticipato, vasta e coraggiosa, ed emerge anche solo scorrendo i diversi documenti che la curia emana nel periodo di massima furia del morbo (agosto-ottobre 1576), raccolti in una specifica sezione degli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* sotto il titolo di *Litterae Pastorales, Instructiones, & alia tempore pestilentiae edita*. Si tratta di documenti da cui si evince sia una intensificazione della cura spirituale (lettere pastorali, istruzioni per orazioni, processioni e rituali, norme per i parroci atte a consentire la preghiera anche ai fedeli sottoposti a quarantena: ad esempio, istruzioni per allestire pratiche liturgiche e orazioni direttamente sulla strada, cui i parrocchiani possano partecipare dalla finestra), ma anche atti ispirati a schietto pragmatismo, volti alla raccolta di risorse economiche da redistribuire (istituzioni di indulgenza plenaria per chi faccia opera di carità, un decreto di esortazione all'elemosina in tempo di peste) e al contenimento del contagio (l'istituzione di un ricovero stabile per i mendicanti)⁸². Scritture, insomma, che sono contemporaneamente devozionali e di concreta risposta pubblica al morbo, nelle quali nessuno spazio è dedicato al tema degli spettacoli in un tempo che li ha drammaticamente e necessariamente banditi. Eppure anche qui il cardinale non manca di rammentare al suo popolo che la peste può essere occasione di rinnovamento spirituale: nella lettera pastorale *De pietatis deuotionisq[ue] exercitationibus tempore Quarantena* del 20 ottobre 1576, Borromeo insiste proprio sul tema della conversione come chiave per liberarsi dal male. L'unico rimedio radicale contro la pestilenza è tornare a Dio e “con la nouità della vita placare il suo furore”, perché “cessando i peccati, cesserà insieme il flagello della sua diuina giustizia, che per loro cagione meritamente adopra & essercita co[n]tra di noi”⁸³. Questa connessione causale tra il peccato e la peste è già, *in nuce*, quello che sarà il cuore del *Memoriale*: se la peste è causata dal peccato, solo rimuovendo il peccato si potrà ottenere la liberazione perpetua dalla peste. Nel *Memoriale* questo peccato si preciserà con chiarezza come la colpa detestata del carnevale, della burla, delle commedie, e sarà proprio la perenne rimozione dei “vani spettacoli” l'unica garanzia di

⁸² CARLO BORROMEIO, *Litterae Pastorales, Instructiones, & alia tempore pestilentiae edita*, in *AEM*, cit., pp. 1049-1059.

⁸³ CARLO BORROMEIO, *Litterae de pietatis deuotionisq[ue] exercitationibus tempore Quarantena*, in *AEM*, cit., p. 1056 e 1058.

una vera liberazione dalla peste; per ora, il tema della purificazione resta ancora vasto e meno determinato.

Nella lettera pastorale *De visitatione populi, & praeparatione* del 2 febbraio 1577, scritta in vista della benedizione delle case, mentre la peste ancora infuria a Milano, si invitano i fedeli alla distruzione di libri, immagini e oggetti “lascivi”, tra cui non possono mancare ovviamente le maschere⁸⁴. Un anno dopo (siamo nel gennaio 1578), il *Libretto de i Ricordi, al popolo della Città e Diocesi di Milano*, dichiara l'avvenuta “liberazione di questa così gran Città, dalla calamitosa strage”, e con più precisione rammenta al popolo risanato l'astensione da tutte le forme della spettacolarità profana: “Fuggi li ridotti e le bettole, e baratterie, i banchetti, balli, feste, le maschere, e spettacoli vani, doue si offende Dio: e guardati no[n] solo da parteciparne in altro modo, ma anco da esserui presente”⁸⁵.

Il tema della radicale abolizione degli spettacoli, in connessione con il carnevale, torna ancora nella lettera pastorale *De obitu filij Regis* del 13 dicembre 1578, scritta in seguito alla morte del primogenito di Filippo II (avvenuta il 18 ottobre), e tutta dominata dal tema della penitenza⁸⁶. Se la sciagura della perdita dell'erede al trono è presentata dal Borromeo con le categorie della prova e della pazienza (Filippo re cattolico è uomo virtuoso che subisce le percosse di Dio a sua maggior gloria, in una moderna replica dell'esperienza di Giobbe), tutto il popolo deve partecipare alla prova, e temprarsi nella penitenza. E quale occasione migliore, dunque, per eradicare definitivamente gli *inania*, per abolire finalmente il tempo vano del carnevale?

Ecco allora l'auspicio di una città nella quale siano

bandite affatto le maschere, i festini, i sontuosi conuiti, i spettacoli profani; & all'incontro, frequenza diuota alle Chiese, alle Prediche, Sacre lettioni, Orationi, confessioni, e comunioni, & a tutti gli essercitij spirituali [...]. Questa sradicatione de gli abusi e scandali, emendatione de i costumi, è il remedio, che così affettuosamente nelle comuni afflittioni desidera il Rè nostro [...]. Sia hormai figliuoli, questa volta, che frà l'altre cose per sempre stabiliate, il buon principio, che si diede pur l'anno passato, a no[n] conoscere ne nome, ne opere, ne tempo di Carneuale; ma tempo tutto consecrato a Dio⁸⁷.

Il sogno, che viene da lontano, di un tempo civico tutto consacrato (e, di converso, l'abolizione di ogni istante di tempo dissacrato) si è realizzato proprio nel tempo della peste, e

⁸⁴ CARLO BORROMEIO, *Litterae de visitatione populi, & praeparatione*, in *AEM*, cit., pp. 1065-1066: “Se dunque fino ad hora per auiso de i vostri Curati non hauete ancora fatto la purgatione spirituale, e purgato le vostre case per ricuere la benedittione, fatelo hora quanto prima, leuando via dalle vostre habitationi ogni cosa contraria al misterioso rito dell'aspersione, e benedittione, e che possa offendere gli occhi di Dio; bruciando, e stracciando qualunque libro impudico, madrigali, e canzone dishoneste; togliendo via [...] immagini profane, che siano sporche, nude, lasciuie, ò de quali si possa dubitare, che causino memoria di cose cattiuie; & insieme gettando via dadi, carte, maschere, & altre simili cose, che rapresentino l'antica gentilità, & idolatria, ne conuenghino alla santissima professione del Christiano”.

⁸⁵ CARLO BORROMEIO, *Libretto de i Ricordi, al popolo della Città e Diocesi di Milano*, in *AEM*, cit., p. 1076 e 1078.

⁸⁶ CARLO BORROMEIO, *Litterae de obitu filij Regis*, in *AEM*, cit., pp. 1088-1091.

⁸⁷ *Ivi*, p. 1090.

grazie alla peste: il carnevale soppresso per evitare il contagio – norma necessaria ma negli intendimenti provvisoria – diviene ora quel “buon principio” che negli auspici deve durare “per sempre”. Proprio questa perpetuità della rinuncia, la consacrazione permanente di tutto il tempo che si alimenta nella perenne *memoria* della peste scampata è il grande tema che dominerà il *Memoriale ai milanesi*, e che il Borromeo esplicita in un'altra lettera pastorale (*Litterae plenae paternae obiurgationis & cohortationis, ad tollendas morum corruptela, de libro item memoriali*), emessa il 22 febbraio 1579 proprio per annunciare l'imminente pubblicazione del libro, e per dichiararne la necessità⁸⁸.

La lettera si apre ribadendo il tema della felice memoria intorno alla soppressione del carnevale 1578, ed evocando la speranza, allora vissuta, che tale soppressione risultasse permanente:

si accrebbe grandemente l'allegrezza nostra, vedendo che conforme a i ricordi datiui da noi, si erano tralasciate affatto le maschere, i profani spettacoli, e molte dissolutioni, con le quali soleua altre volte esser profanato quel misterioso tempo. E di qui pigliassimo certa speranza, che frà gli altri frutti di quella diuina visitatione, e di quelle nostre poche fatiche, douesse esser questo vno, di restar per sempre sbandite da voi, e l'opere, & il nome, & anco la memoria di tutte queste diaboliche inue[n]tioni troppo aliene, e da quel sacro tempo che la Chiesa celebra, e dalla professione Christiana⁸⁹.

La peste, “diuina visitatione”, aveva dunque portato “frutti” di allegrezza e speranza. E invece nel nuovo anno, il cardinale vede con rammarico “di nuovo introdotte maschere, conuiti, giostre, balli, spettacoli, e tante altre profane inuentioni del demonio, con migliara di dissolutioni che ne uanno appresso”⁹⁰. Dopo essere stato sconfitto grazie alla peste (insieme punizione e dono), il tempo della dissacrazione torna ora a concorrere con il tempo cristiano:

in giorni di festa, anzi nel medesimo tempo che nelle Chiese si dicono i diuini officij, e stà scoperto sopra lo Altare per l'oratione publica il santissimo Sacramento, ò si porta in processione, vediamo far *concorrenza* gli spettacoli profani, e quasi sù le porte della Chiesa maggiore, quando suonano le campane, inuitando i fedeli a vedere Christo impiagato e morto per i peccati nostri; suonano le trombe, strepitano i tamburi, a desuiar gli huomini dalla Chiesa, dalli diuini officij, e tirargli alle giostre, e spettacoli profani, e vedere crucifigere di nuouo Christo con tanti nuoui peccati⁹¹.

In questa guerra binaria, in questo scontro di forze sante contro forze profane, non resta, allora che spostare gli equilibri, mettere “peso”, sul giusto piatto della bilancia, intensificando buone opere e preghiere:

⁸⁸ CARLO BORROMEIO, *Litterae plenae paternae obiurgationis & cohortationis, ad tollendas morum corruptela, de libro item memoriali*, in *AEM*, cit., pp. 1091-1094.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 1091-1092.

⁹⁰ *Ivi*, p. 1092.

⁹¹ *Ibidem*.

Al che non vediamo migliore riparo, che vna viua resolutione ne i buoni serui di Dio, & huomini che siano desiderosi della sua salute, di fuggire, e aborreire tanto questi suamenti, che né pure vogliano hauerci parte con la sola vista; e ricorrendo alle Chiese, darsi con tanto affetto & ardore alle buone opere, & all'orationi, in questo tempo specialmente, che *contrapesino* alle dissoluzioni di chi vâ scorrendo senza ritegno per la via della perdizione sua, e di molti altri: e così si leghino in qualche modo le mani all'ira di Dio, che si compiace per sua misericordia, e ci ha donato l'armi dell'oratione a questo fine, che gli facciamo alcuna volta una santa violenza⁹².

“Concorrenza” e “contrappeso” sono le parole chiave in cui si chiarisce infine la dinamica di uno scontro che è nel tempo (nella dimensione diacronica della rivelazione che ha sconfitto il paganesimo) ma è anche fuori dal tempo (nell'eterna lotta tra il divino e il demoniaco), e in cui l'unica arma davvero potente per chi lotta per far pendere sempre la bilancia dal lato del bene è la memoria perpetua della grazia:

O figliuoli, doue è l'intelletto? doue è la memoria? dou'è il cuor vostro? sete così fuor di voi? così tosto sete scordati della peste, e poi dalla sanità riceuuta? [...] Hora sì, carissimi figliuoli, che vedo necessario non differir di darui fuori quel nostro libretto, intitolato, MEMORIALE; perche possiate hauer innanzi a gli occhi, con che rinouare la memoria de i vostri oblighi con Dio benedetto, in occasione della passata pestilenza, e sua liberatione, e non habbiate pretesto di scusa più di viuere a caso, ne come smemorati e scordati di quel segnalato beneficio⁹³.

La peste rivissuta nella memoria assume dunque, sorprendentemente, il volto consolante del “beneficio”: flagello e punizione, certo, ma anche occasione di pubblica penitenza, di purificazione e quindi di conversione e salvezza. “Beneficio” è, difatti, una delle parole-chiave del *Memoriale ai milanesi*⁹⁴, grandiosa orazione nella quale l'esperienza dell'epidemia e l'arte della scrittura convergono infine in quello che è forse il momento più alto dell'omiletica borromeiana⁹⁵.

La natura del testo – grande sintesi teologica dell'esperienza della peste, fissata sulla carta per farsi *monumento* di memoria perpetua – è programmaticamente espressa nella lettera dedicatoria “al suo diletto popolo”, che è l'unico elemento paratestuale del *Memoriale*, di cui costituisce, insieme, prefazione e sommario.

⁹² Ivi, p. 1093.

⁹³ *Ibidem*

⁹⁴ CARLO BORROMEIO, *Memoriale Di Monsignore Illustrissimo, et Reuerendissimo Cardinale di S. Prassede, Arcivescovo, Al suo diletto popolo della Città, et Diocese di Milano*, in Milano, Appresso Michel Timi, Stampator del Seminario, 1579. Nel 1599, il *Memoriale* fu inserito negli *AEM* (alle pp. 1105-1158) e poi in tutte le ristampe successive. L'unica edizione moderna è CARLO BORROMEIO, *Memoriale ai milanesi*, a cura di Giacomo Pozzi Bellini, prefazione di Giovanni Testori, Milano, Giordano, 1965.

⁹⁵ Secondo Testori, la grandiosità dell'esperienza della peste, che costituisce l'intima forza di questa scrittura, consente al *Memoriale* di raggiungere “l'empito che di tanto lo solleva su tutta la pur degnissima produzione oratoria dell'Arcivescovo” (GIOVANNI TESTORI, *Il «Memoriale» e l'«Esterminio»*, cit., p. xxiv).

Il testo si apre infatti dichiarando la necessità del processo conoscitivo che il cristiano deve compiere davanti alla manifestazione divina nel mondo, secondo la triplice scansione del vedere/comprendere/rendere grazie:

Amatissimi figliuoli. Dobbiamo sempre procurar di *hauere auanti gli occhi* l'opere de DIO, et *conoscere* non solamente nelle prosperità, ma ancho nelle auersità di questo mondo la sua potente mano: così in ogni cosa *benedirlo, et rendergli gratie senza fine*, come ta[n]te uolte, et le sacre lettere, et gli esempi dei Santi ce lo insegnano. Dobbiamo ancho parimente cercar d'*intendere*, quel che con tali operationi da noi uoglia la diuina maestà, che tutto per sua benignità indirizza à nostro bene. Ma douemo specialmente tutto ciò fare con maggior studio ogni uolta, che ci scuopre la sua carità con alcuna nuoua gratia, com'è questa, d'hauer finalmente estinta la pestilenza, con la quale haueua così spauentosamente cominciato à flagellare questa città, et in tante parti la sua diocese⁹⁶.

La visione come dovere (contrapposta alla cecità del peccato) è uno dei grandi temi borromeiani⁹⁷ – che non mancherà di avere notevoli sviluppi all'interno del *Memoriale*, specie nella contrapposizione tra *spettacolo* della peste e *spettacolo* profano – e che qui si abbina agli altri due doveri cristiani che saranno i fuochi concettuali del testo: l'intima comprensione e la gratitudine. Il che vuol dire conoscenza e ri-conoscenza: “tanto importa conoscere, et la gratia fattaci, et quello insieme, che per ciò debbiamo à sua diuina maestà, et à noi medesimi”⁹⁸. Ma non basta vedere, comprendere ed essere grati: è necessario che questo tripartito processo sia permanente, continuamente memore; e allo stesso modo non è sufficiente che il pastore conduca una sola volta e solo alcuni fedeli lungo le tappe del processo conoscitivo, è necessario al contrario lasciare una traccia scritta che sia guida di quel processo, perché tutti, in ogni tempo e in ogni luogo, vi possano continuamente ritornare. Ecco perché alle tre tappe della visione, della comprensione e della gratitudine si aggiunge, quarta, la memoria:

perche i ragionamenti, s'odono una uolta, et solamente da quelli, che ui sono presenti, ne arriuanò in tutti i luoghi, et bene spesso se non sono souente repetiti, si scordano in tutto, ò in parte; noi accioche, et tutti uoi, et in ogni luogo, et tempo siate eccitati a conoscere, et riconoscere con frutto il beneficio riceuuto, habbiamo uoluto, quel che ui è stato da noi in più uolte sopra di ciò diffusamente detto, raccogliet tutto breuemente in questo libretto: il quale ui diamo non tanto, come un compendio di tutti i nostri ragionamenti passati, quanto per memoriale perpetuo della gratia riceuuta, et di quel, che per rispetto di essa douete fare: et di qui è che l'intitolamo, et chiamamo MEMORIALE⁹⁹.

⁹⁶ CARLO BORROMEIO, *Memoriale Di Monsignore Illustrissimo, et Reuerendissimo Cardinale di S. Prassede, Arcivescovo, Al suo diletto popolo della Città, et Diocese di Milano*, in Milano, Appresso Michel Timi, Stampator del Seminario, 1579, p. 3 (d'ora in poi solo *Memoriale*).

⁹⁷ Si vedano, sempre in connessione con lo spettacolo profano, le omelie del 17 luglio 1583 sui ciechi di Gerico (oltre, paragrafo 2.4).

⁹⁸ CARLO BORROMEIO, *Memoriale*, cit., p. 5.

⁹⁹ Ivi, pp. 5-6.

Così chiarito spirito dell'opera e motivazioni del titolo, l'arcivescovo ne esplicita le partizioni, in cui si avverte quella tecnica compositiva "ad alberi", ovvero a ramificazioni progressive, che costituiva la cifra della sua tecnica oratoria¹⁰⁰:

Il quale [libretto] hauemo diuiso in due parti: nella prima ui proponemo quattro capi, che tutti mirano a un solo, cioè conoscere bene, come habbiamo detto, la gratia riceuuta dalla mano di Dio: nella seco[n]da, distinta pure in alcuni altri capi, trattiamo qualche parte degli uffici, con quali uoi douete perpetuamente, et riconoscerla, et farne frutto per salute, et ben uostro¹⁰¹.

Seguendo con rigore questo schema, il "libretto" dipana nelle sue circa 400 paginette, il suo ragionamento, punteggiandolo di fitti riferimenti scritturali e alternandolo con grandiosi ritratti della città devastata e poi liberata dal flagello. In questa struttura che alterna in modo organico rigore argomentativo e momenti narrativi, la prima parte lavora intorno al tema della conoscenza (cap. I: conoscere il beneficio della sanità ritrovata; II: conoscere Dio, che del beneficio è l'autore; III: conoscere se stessi, i destinatari del beneficio; IV: conoscere le cause e i frutti del beneficio), mentre la seconda, più vasta, indaga la questione della gratitudine e dei suoi doveri (cap I: il dovere della gratitudine; II: la mostruosità degli ingrati; III: la gratitudine che si origina nel cuore; IV: la gratitudine espressa nelle parole; V: la gratitudine nelle opere; VI: la prontezza e la perpetuità della gratitudine) e si chiude con quello che, dal nostro punto di vista, è certo il capitolo più interessante, il VII, in cui si elabora il principale degli "uffici di gratitudine": la memoria perpetua.

Il tema dello spettacolo domina l'intero *Memoriale*. E non solo per la connessione causale tra il teatro e la peste, che nella "teatrologia" del Borromeo attraversata dall'esperienza del flagello è divenuta ora un dato acquisito ("le mostruose pazzie dei spettacoli, giuochi, et uostri carneali antepassati, hanno hauuta non picciola parte in prouocare Dio à flagellarci con la peste"; "quei spettacoli profani, da i quali hauemo quasi uisibilmente ueduto, che è uenuta la calamità della peste")¹⁰², ma perché al cuore del processo conoscitivo di cui il *Memoriale* vuole essere insieme testimonianza e insegnamento sta il senso della vista, in una pedagogia dello *spectare* nella quale il vedere degli occhi carnali deve farsi stimolo per gli occhi interiori:

uorressimo noi, che leggendo uoi questo nostro libro, il quale è della memoria, et cognitione delle passate uostre calamità, pericoli et *funesti spettacoli de morte corporale*, i quali all'houra con gran spauento *uedeuate* in questa città, *riuoltasti ancho spesse uolte gli occhi della mente à ricordarui*, et

¹⁰⁰ Le omelie del Borromeo non ci sono pervenute se non in forma di "arbores" (ovvero mappe mentali ramificate, che si conservano in 11 volumi manoscritti presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano) oppure in trascrizioni di collaboratori, che ce ne trasmettono solo una autorialità mediata (si veda, sopra, la nota 58). Il *Memoriale*, insieme alle lettere pastorali e alle orazioni pronunciate in occasione dei concili e sinodi provinciali (e poi pubblicate negli *AEM*), costituisce uno dei rari esempi in cui l'oratoria borromeiana può essere avvicinata in maniera più diretta (o almeno in una forma in cui la mediazione dalla partitura orale a quella scritta si deve direttamente all'autore).

¹⁰¹ CARLO BORROMEIO, *Memoriale*, cit., p. 8.

¹⁰² Ivi, pp. 8 e 204.

conoscere l'innumerabili infirmità, pericoli, et calamitoso stato dell'anima nella morte del peccato, et nella *pestilentia spirituale: di che hanete in quelle corporali pesti, qualche imagine*, spesse uolte rappresentataui in questo libro. Di maniera, che desideriamo sommamente, e ui preghiamo nel signore, che dalla cognitione degli oblighi, et officij uostri, che douete alla bontà di Dio, per riconoscimento di questa liberation corporale, ui eccitasti à tutti quei studij di sa[n]ta gratitudine, et opere di pietà, che douete molto maggiormente à Dio benedetto, per tante uolte, che ha liberato, et libera alla giornata l'anima uostra da mille spirituali pericoli, infirmità, et dalla morte del peccato: la qual morte è *più horrenda assai di qual si uoglia spauentosa uista, che habbiamo hauuto ne i spettacoli di così crudel pestilentia*¹⁰³.

È proprio nel “funesto spettacolo” della peste che il cristiano deve fissare lo sguardo, per cogliervi – metafora fatta carne e piaga – la “pestilentia spirituale” che di quella corporale è causa. Il ricordo partecipa di quella piaga, da cui è scampato non per merito ma per liberazione miracolosa, può e deve esortare il fedele a fuggire ogni spirituale infermità. Pertanto la corretta visione, l'identificazione del “giusto” obiettivo da guardare (tema propedeutico allo scandalo della visione profana, che nel teatro trova il suo acme) costituisce l'ossatura argomentativa di tutto il *Memoriale*.

Ecco allora l'insistenza sulla dicotomia luce-tenebre (di matrice paolina)¹⁰⁴ sia nella chiave negativa del rimprovero che in quella positiva dell'esortazione:

Molti di loro [...] fatti come *ciechi nelle tenebre* dei loro disordinati affetti, che hanno alle comodità, et cose, che possedano in questo mondo, *non uedono lume* della santa disciplina del uouer christiano¹⁰⁵.

O *ciechi* uomini [...], *aprite gli occhi*, cadano le dure squamme, che ha[n]no impedito sin qui il loro officio[...]. *Non è più tempo di camminare in tenebre, ma nella luce*, che così si è manifestata¹⁰⁶.

Ecco il tema della cecità nell'indagine delle vere cause della peste, che sono spirituali, quelle naturali non essendo altro che “voci di Dio”, linguaggio insieme visivo e uditivo attraverso cui Dio parla all'uomo:

*Ciechi quelli huomini, che tenendo fissi gli occhi in terra solamente, uanno considerando, et le cause della pestilenza, et quelle della sanità, et liberatione solame[n]te dalla disposition de gli humori, e dell'aria, ò delle constellationi de i pianeti, ò della infettatione delle mercantie, et robbe, ò dal commercio de gl'huomini, ò dalla uirtù, et medicina, ò rimedij humani, ò da altre cause naturali, et così perdono il frutto d'intendere, et essequir le uoci de Dio, che mirabilmente parla per questi mezzi, et per essi procura ogni ben nostro*¹⁰⁷.

¹⁰³ Ivi, pp. 9-11.

¹⁰⁴ Cfr. *Efes*, 4:18.

¹⁰⁵ CARLO BORROMEO, *Memoriale*, cit., p. 21

¹⁰⁶ Ivi, pp. 110-112.

¹⁰⁷ Ivi, p. 121.

Ed ecco, soprattutto, la cecità di chi anche di fronte all'apocalisse della peste (apocalisse che, etimologicamente, è momento epifanico: dischiude, rende manifesto il divino) persiste in una visione ingannevole:

O insensato quel figliuolo ne gli occhi del quale anco co[n] questo nuovuo essemplio, è così manifesta la carità de Dio uerso di noi, nondimeno egli si lascierà da qui innanzi anchora così fascinar gli occhi, et dal demonio, et dal mondo inganneuole à non uederla, et non conoscerla, con tanto pregiudicio del suo bene, e con tanta maggior ingratitudine uerso Dio, qua[n]to sono più multiplicati et scoperti li suoi beneficij uerso di noi, ò ciechi figliuoli, che non face[n]do conto, anzi sprezzando le ricchezze della bontà, e pazienza, et longanimità de Dio, non uorranno ueder, ne sapere, che la diuina benignità gli inuita a penite[n]za, ma secondo la durezza sua, et cuori impenitenti si anderanno thesaurizzando, et accumulando ira nel giorno dell'ira, et manifestatione del giusto giuditio de Dio¹⁰⁸.

Solo il tornare a guardare (e a vedere, per conoscere) può essere strumento per emendarsi.

E allora – impone il cardinale – si torni a guardare, a ri-vedere, sulla scena della memoria, l'esperienza appena trascorsa. In primo luogo si ricordi la città *prima* dell'esperienza:

Ma uedete prima, come auanti la peste era Milano [...]. O città di Milano la tua gra[n]dezza s'alzaua sino ai Cieli, le ricchezze tue si stendeano sino a i confini dell'uniuerso mondo, gli huomini, gli animali, gli uccelli uiueuano, et si nutriuano della tua abbondanza, concorreuano quì da ogni parte persone basse a sustentarsi nei sudori suoi sotto l'ombra tua; conueniuano nobili et illustri ad habitar nelle tue case a goder delle tue commodità, et a far nido, et stanza nei tuoi siti¹⁰⁹.

Poi la si confronti con lo sconvolgimento prodotto dal flagello:

Ecco in un tratto dal Cielo, che uien la pestilenza, che è la mano di Dio, et in un tratto fu abassata al tuo dispetto la tua superbia, sei fatta in un subito dispreggio negl'occhi del mondo; sei ristretta dentro dei tuoi muri, son rinchiusa nei tuoi confini e tue mercantie, le tue abbonda[n]ze, i tuoi traffichi [...]. Fuggiuano i grandi, fuggiuano i bassi, ti abbandonorno all'hora tanti, et nobili, et plebei. Chi non fuggiuu, spesse uolte era dal male, o dai sospetti del male ridotto nell'angustie del lazaretto, ò fuori delle mura della Città ad habitare in quelle picciole capanne, con riputarsi gra[n] ue[n]tura di poter hauer pur paglia che lo coprisse, et altrettanta, che li facesse il letto: che gia era consumata tutta per molte miglia attorno di paese, et però ben spesso li faceua letto la terra dura; e tal uolta l'acqua, ò il ghiaccio [...], et iui eri custodito dalle guardie, et arme de soldati perche non uscisci de quei confini. Che più ? è cosa da dire, et da ricordarsi perpetuamente per tener memoria sempre della gratia riceuuta¹¹⁰.

Quindi si metta in relazione il disastro con la liberazione:

O bontà, et gratia di Dio, come sono hora mutate le cose? come sono subito reparate quelle rouine nostre? come restituita la sanità, rinouate le speranze della prima gra[n]dezza? Sono spiantate quelle case di asse, et paglia; sono coltivate le campagne, doue all'hora habitauan al sereno ta[n]te famiglie; dorme sicuramente ciascuno nelle sue case; sono aperte le botteghe; è

¹⁰⁸ Ivi, pp. 139-140.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 27-29.

¹¹⁰ Ivi, pp. 29-31.

restituito il comercio in tutto questo stato: né ui è causa piu, perche non concorrano, come prima le ge[n]ti da ogni parte: le chiese, le contrade, le piazze sono piene d'huomini; non ui è luogo taluolta d'uscire; uengono forestieri da lungi à ueder questa merauiglia, ogn'uno stupisce. Et chi non stupirebbe?¹¹¹

Un “prima” e un “dopo” luminosi, sono cornice di un “durante” pestilente e oscuro: tre tappe che scandiscono il passaggio dalla superbia alla redenzione, per il tramite della pena. Sono i cardini di una struttura in tre atti (antefatto/catastrofe/scioglimento) che disegna la peste secondo le categorie di un vero e proprio “spettacolo”, per quanto “luttuoso”: “così dunque mirabile, era, figliuoli, e luttuoso il *spettacolo* di questa patria”¹¹².

Grandiosa messa in scena del dolore e della morte è stata la peste, che nel reciproco e muto intreccio di sguardi ha costretto ogni milanese ad occupare contemporaneamente il ruolo dell'attore e dello spettatore: “trouandosi nel medesimo stato co[n] uoi, accresceuano il tormento uostro con la *uista*, e *spettacolo* della lor miseria”; e ancora:

accresceuano la afflittione uostra con il pianto loro, nella co[m]passione del mal uostro. Erano fatti muti, non poteuano parlarui, ne uoi parlar loro: così ui rispondeuate, et interrogauate l'un l'altro con lagrime, et co[n] occhi, che non patiuua la natura, che potessero durar fissi in così miserando *spettacolo*¹¹³.

E se nell'intreccio doloroso degli sguardi che reciprocamente si posano sui corpi piagati, la liberazione finale non può essere letta se non come prodigio e dono (“O Milanesi, che sentimento douerà per sempre hauere fra noi questa gratia, che Dio ci ha fatto? [...] Et noi perpetuamente, di qui conosciamo quanto fù grande la gratia, che Dio si degnò di farci”)¹¹⁴, la pedagogia dello sguardo su cui il *Memoriale* si era aperto, con il suo invito alla visione consapevole e all'abbandono delle tenebre, trova infine proprio nella peste, “miserando spettacolo” e insieme paradossalmente “gratia”, il proprio stimolo ardente: aver avuto occasione di vedere lo spettacolo della peste ed essere sopravvissuti significa aver posto gli occhi sulla tremenda e salvifica opera di Dio sul mondo (“È stata, figliuoli, è stata, così confessiamo perpetuamente, la gran misericordia di Dio. Egli ha ferito, et ha sanato: egli ha flagellato, et consolato: egli ha posto mano alla uerga della disciplina, e ci ha sporto anco il bastone dell'appoggio, et sostegno”)¹¹⁵.

Ma se il vedere è la prima tappa del percorso conoscitivo dipanato dal *Memoriale*, indispensabile secondo momento è quello della comprensione: alla visione del “miserando

¹¹¹ Ivi, pp. 31-32.

¹¹² Ivi, p. 45.

¹¹³ Ivi, pp. 63 e 64.

¹¹⁴ Ivi, pp. 76-77 e 79.

¹¹⁵ Ivi, p. 81.

spettacolo” segue la “bella occasione” dell’analisi¹¹⁶. Che è certo analisi delle cause che hanno prodotto la peste nel passato, ma anche (anzi soprattutto) sguardo sulla persistenza di quelle stesse cause nel presente: “*Vedi* i tuoi peccati, che anchor uiuono: *uedi* la poca emendatione, che tu hai fatto, specialmente in questo tempo del flagello, et stupisci insieme sopra l’eccesso, per dir così, della diuina misericordia usata teco”¹¹⁷.

Questo senso di sproporzione tra la misericordia divina (che ha interrotto anzitempo la giusta punizione) e l’ostinazione dell’uomo nella colpa (che mai sembra aver fine) è un altro fuoco tematico centrale del *Memoriale*, ed è passaggio indispensabile per preparare e motivare la smisurata proposta etica su cui il testo si chiuderà: il ringraziamento permanente, l’invito ad una vita che sia sinceramente e interamente consacrata alla gratitudine. Ecco allora che il “conosci te stesso” del cap. III si presenta come uno *gnosce te ipsum* ridisegnato sul tema della colpa e dell’ostinazione:

O Signor Dio, chi son’io, chi sono: a quale tu hai fatto questa gratia. Io sono quel medesimo, quale ero già molti anni fà poco obediente à i tuoi santi comma[n]damenti. Io sono a guisa di quel figliuolo prodigo, che ho fatto sin qui così poca stima della ricchezza delli beni spirituali di ogni sorte, che per gratia tua posso goder nella tua casa¹¹⁸.

Una ostinazione nel peccato che, alla luce dell’orrenda esperienza della peste, significa dissipazione, spreco del beneficio ricevuto (“Tutti questi beni uado consumando miserabilmente in otio, balli, crapule, giuochi, risse, dissolutioni, uanità, pompe, et superbie: così uado dissipando malamente anco i beni spirituali, abusando, et seruendomi d’ogni cosa a mia perditione”)¹¹⁹. E spreco, soprattutto, proprio in quelle vane occupazioni che del flagello sono state la causa:

troppo indegnamente sono partito dalle chiese per andare à i teatri, da i uesperì alle comedie, dalle feste christiane alli giorni de spettacoli, dalle processioni, ai balli; dalle frequenti santissime communioni, ai profani banchetti; dal sacco, et dai cicilij, agli ornamenti, alle pompe; dalle ceneri à i profumi, et insomma a ogni delicatezze¹²⁰.

L’insistita contrapposizione in coppie binarie (chiesa/teatro; vespri/commedie; giorno festivo/spettacolo profano; processioni/balli; eucaristia/banchetto; sacco e cilicio/ornamenti e pompe; ceneri/profumi) evoca una dicotomia che abbiamo già più volte incontrato negli scritti borromeiani e che si riassume nella visione concorrenziale tra tempo consacrato e

¹¹⁶ Ivi, p. 120: “bella occasione hauemo noi hauuta da questa peste d’andar filosofando christianamente, et inuestigando le uie nostre passate, et la uolontà de Dio intorno à noi, et da qui pigliar regola et indirizzo a tutta la uita nostra”.

¹¹⁷ Ivi, p. 99.

¹¹⁸ Ivi, pp. 105-106.

¹¹⁹ Ivi, p. 107.

¹²⁰ Ivi, pp. 107-108.

tempo profano. Ma *dopo* l'esperienza della peste, dopo la grazia e il beneficio, quella concorrenza non può essere più declinata con le insufficienti categorie del bilanciamento e del contrappeso. Dopo la peste, è necessaria una proposta radicale e definitiva, che scaldi *per sempre* il secondo termine delle coppie binarie: “è picciolo questo nostro cuore, non può capire due, è forza, che ne cada fuori ò Dio, ò il Demonio”¹²¹. La chiave di questa proposta estrema è, come già anticipato, la gratitudine perpetua che trae forza dalla memoria, continuamente rinvigorita, della peste.

Al tema della gratitudine Borromeo dedica l'intera seconda parte del libro, insistendo non solo sul dovere della riconoscenza (sull'esempio della conversione di san Paolo, evocata nel cap. I), sulla perdizione degli ostinati (cap. II), che insistono nel non voler *vedere* (“O uoi altri cuori più duri, et ostinati, ne i quali non hà potuto il timore de tanti horrendi *spettacoli* metter freno a i dissoluti, et disordinati appetiti uostri”)¹²², e sulla necessità di una gratitudine sincera (cap. III), ma anche e soprattutto sui diversi “*officij*” che la gratitudine comporta.

Il primo dovere della gratitudine, non sorprendentemente in un uomo di *actio e verbum* come il Borromeo, è la parola: “come potrà già mai contenersi un cuore ueramente grato, che non prorompa fuori, et non dia in ogni parte testimonio della co[n]tentezza, che sente nella ricognitione del beneficio riceuto?”¹²³. La lode, il ringraziamento, la benedizione sono la prima manifestazione della riconoscenza, lo sbocco naturale e irrefrenabile della gioia grata, un vero e proprio spettacolo dell'allegrezza, modellato sull'esempio biblico dell'inno (*Giud* 16:1): “Pigliate gli uostri musici instrumenti, fate festa, con uersi, con psalmi, inuocate il nome di Dio, componete hinni, hinni nuoui al Signore”¹²⁴. Ma anche, e soprattutto, sul dovere della testimonianza (i cui riferimenti esplicitati nel testo sono *Mc*, 5 e *Es*, 18):

Questo officio fu commandato da Christo signor nostro a quell'huomo, da chi cacciò una legion di demonij, dicendogli [...]. Retorna a casa tua, truoua li tuoi, *raccontagli quel che il signor habbia operato in te*, et la misericordia sua [...]. Parimente quel buon seruo di Dio Mosè, essendo uisitato da Ietro suo socero, dalla moglie, et figliuoli suoi, doppo l'hauer gli fatto le solite accoglienze, dice la scrittura santa, che subito gli co[m]minciò a narrare le marauigliose opere, che hauea fatto Iddio per liberare il popolo giudeo da Faraone, et da gli Egitti. *Sono questi*, ò *Milanesi miei*, *li raggionamenti, che douete far con li uostri figliuoli*, così insegnaua, e co[m]mandaua Dio a quel popolo hebreo, che facesse ciascuno con i figliuoli proprij. *Sono questi li officij, che douete, far, quando ui riuidete insieme con i parenti, co[n] gli amici uostri, con i forastieri*, che uengono a uisitarui, et rallegrarsi con uoi: douete raccontare minutamente le gratie, che Dio benedetto ui ha fatte in questa peste, i pericoli da i quali ui ha liberati a uno per uno, et il modo mirabile, con che l'ha fatto, et com'ha miracolosamente conseruato, et uoi, et i uostri figliuoli, la patria istessa¹²⁵.

¹²¹ Ivi, p. 325.

¹²² Ivi, p. 160.

¹²³ Ivi, p. 242.

¹²⁴ Ivi, p. 247.

¹²⁵ Ivi, pp. 261-263.

Esiste insomma un dovere del narrare, che lo stesso arcivescovo mette in pratica nelle sezioni narrative del testo¹²⁶, e a cui invita tutti i fedeli: doveroso è il racconto dei padri ai figli, che garantisca nel tempo il ricordo della pestilenza e della guarigione, e il racconto agli amici e ai forestieri, che consenta alla memoria di diffondersi anche orizzontalmente nello spazio. La peste, “miserando spettacolo” e insieme “gran misericordia”, deve dunque essere eternata in una narrazione permanente: la gratitudine perpetua reitera l’esperienza della peste e della guarigione, facendosi privato spettacolo della memoria attraverso la parola e la voce¹²⁷.

Ma la parola non basta: la gratitudine deve manifestarsi nelle opere (cap. V), ovvero in elemosine, decime, digiuni, penitenze, reciproci perdoni, ma soprattutto nella riforma dei costumi: “È tempo figliuoli, è tempo doppo l’essere libratì da così graue peste [...] di riformare le case, di stabilire le riforme publiche”¹²⁸. Una riforma che ha il suo cuore proprio nella rinuncia alla mondanità, il che significa soprattutto rinuncia a tutte le forme della spettacolarità profana:

Hora Iddio non solo ti ha promesso questa liberatione, ma te l’ha data con effetto: sei sano, la peste è estinta, le cose tue son restorate, perche dunque ti parerà graue far molto meno di quello, ch’all’hora tanto facilme[n]te haueresti tolto a fare, se Dio hauesse trattato teco più espressamente per uia di patti? che gra[n] cosa ti parerà hora *moderare* un puoco i banchetti, i

¹²⁶ Il *Memoriale* punteggia spesso le argomentazioni con frammenti esemplari, tratti dalle scritture o dall’esperienza della pestilenza: si veda ad esempio, l’*exemplum* dell’apestato che chiede la comunione e, dopo averla ottenuta, serenamente si spegne, inserito nel cap. III della seconda parte per sostenere l’argomento della irrefrenabile forza del desiderio di grazia e della gratitudine sincera (Ivi, pp. 216-218: “Era uno apestato, riputato morto, et per tale portato con gl’altri morti alla porta di dietro di santo Gregorio per douersi puoi portar a sepelire in quello cimiterio con gli soliti riti ecclesiastici insieme con gli altri come fossero portati q[ue]lla mattina da diuerse parti della città secondo il solito a quell’istesso luogo, staua dunque questo pouerello frà un muchio de 50. à 100. corpi d’huomini morti nella notte precedente per douer essere anco esso come morto sepolto frà puoco con loro, et era ancora uiuo, ò in mezo fra la morte, et la uita, quando la matina per tempo il sacerdote, ch’haueua cura de gli apestati di san Gregorio portando secondo il solito il santissimo sacramento dell’Eucharistia ai suoi amalati, passò dauanti a quella porta, ch’era all’hora aperta, et ecco in un subito questo huomo rizzatosi in genochione fra mezo a quelli morti, et tutto pieno d’ardente desiderio di non restar priuo di quello santissimo uiatico nel suo transito già uicino, riuoltatosi al sacerdote con uoce piena d’affetto, degno d’ogni compassione, gli disse, ah padre per amor d’Iddio a me ancora il santo Sacramento, puoco più puote parlare, ma questo bastò per significare il suo desiderio, et il bisogno alla carità di quello sacerdote, che subito andò a consolarlo, ministrandogli il santissimo Sacramento, et egli riceuutolo con grandissimo affetto, et riuerenza tornò subito a colcarsi nell’istesso luoco, et passò di questa uita, prima, che ui fosse quasi tempo di ridurlo al luoco dei uiui, lasciando tal speranza d’esser passato a miglior uita, qual si doueua pigliar da quella singolar prouidenza, con che haueua Dio fauorita quell’anima in accompagnarla in questo estremo di quel santissimo uiatico con così straordinario, et si può dire, miracoloso mezo”).

¹²⁷ Non manca, peraltro, un accorato incoraggiamento ai predicatori perché rendano sempre più efficace (e spettacolare) la loro performance oratoria: “Spe[n]dete i giorni, et le notti, non temete freddo, ne caldo, ne fame, ne sete, scordateui di uoi medesimi, mentre cercare quello, ch’è di Christo nel desiderio, et zelo di ridurre alla strada di salute tutti i uostri figliuoli spirituali, et di fargli produrre abo[n]danti frutti di penitenza in questo spatio di tempo, che Dio ci ha donato. Mettete la mano al forte, fate sforzo con ogni sorte di officio, mettete innanzi a loro la memoria della morte del iudicio di Dio, il fetto della sepoltura, l’ineuitabile brutezza del peccato, la uiltà et bassezza de i precipicij dell’huomo, la fragilità della uita sua, la caducità delli suoi humani disegni, et quel che resta, doppo reductetegli mattina, et sera, et in ogni bisogno all’oratione santa, inducetegli alla frequenza de i santi sacramenti. Pregate, scongiurate, auuisate, ammonite, riprendete, corregete, instate opportunamente, et importunamente, ne lasciate adietro diligenza di sorte alcuna con questi, et simili officij, acciò che quelli, che sono raccomandati alla uostra coltura, et cura facciano frutti degni di uita eterna” (Ivi, pp. 303-305).

¹²⁸ Ivi, p. 299.

conuiti, le uesti, gli adornamenti, li sfoggi strani? che difficultà hauerai tu hora di *lasciare* i balli, le comedie, gli spettacoli, i giuochi, le profanità?¹²⁹

Dopo il “miserando spettacolo” della peste, il cristiano deve aver imparato cosa e come guardare: l’occhio veramente vedente, l’occhio finalmente sano deve *lasciare* balli, commedie e spettacoli profani (e si noti che, invece, con ben diversa gradazione di severità, banchetti, vesti e ornamenti devono essere soltanto moderati). L’opera di sostituzione del tempo sacro sul tempo profano si compie, infine, proprio attraverso la peste e grazie alla peste, essa stessa grande cruento spettacolo di morte e redenzione¹³⁰.

Ma c’è un terzo, definitivo dovere di gratitudine (cap. VI), quello più radicale e impegnativo, eroico fino a sconfinare nel sovrumano. Non solo la gratitudine deve sinceramente esprimersi in parole e azioni, ma deve anche essere *senza fine*.

Merita la bontà infinita di Dio esser sempre lodata, et riconosciuta senza misura, senza termine e senza fine. [...] Il dono della uita, il qual ci ha fatto la bo[n]ta di Dio ricerca, che tutta quella uita, che uiuiamo doppo questa gratia, deue essere spesa tutta, et è tutta obligata a re[n]dimento di gratie, uerso chi ci l’hà donata. Quanto dura il dono, tanto dura l’obbligo di riconoscerlo¹³¹.

Se il cristiano è chiamato a proporzionare il ringraziamento al dono ricevuto, l’allineamento alla sproporzione della misericordia divina impone il superamento di sé, l’incamminarsi definitivamente su una strada nuova (“In questo corso non ti guardar giamai adietro, tornando alla uita passata”)¹³². Il percorso proposto è, di fatto, quello di una conversione eroica che diventa martirio (nel senso pienamente etimologico della testimonianza). Una proposta ardua, che il cardinale sa destinata a fallire se non sostenuta da un continuo alimento:

Poiché ui habbiamo posto innanzi alcuni debiti officii di gratitudine, per riconoscere il beneficio de la peste esti[n]ta, la charità nostra paterna uerso di uoi richiede, che ui ricordiamo un’altro per l’ultimo, et di grandissima importanza, senza il quale tutti gli altri in breue spatio di tempo si tralascerebbono, et resterebbono estinti: questo è quello, ch’è stato principale nell’intention nostra, anchora, che sia l’ultimo ad esserui esplicato in questo Memoriale, il quale habbiamo uoluto darui, acciò che perpetuamente habbiate impresso nella memoria il beneficio, che così miracolosame[n]te Iddio ui ha fatto, né per alcun tempo ue ne habbiate a scordar giamai. Questo è punto di molta importanza per l’essecutione di tutti gli altri officii di gratitudine, posti di sopra [...] et come potete accorgerui dal nome di questo libretto è stato principalmente nella nostra

¹²⁹ Ivi, p. 294.

¹³⁰ La peste come spettacolo (come tremendo teatro di redenzione) è immagine che anima anche l’incipit de *I fatti di Milano al contrasto della peste* (1578), operetta storica coeva al *Memoriale* borromeiano, dello storico e teologo milanese Gaspare Bugatti: “Poi che Milano staua a considerare alcune delle sue Comedie antiche forsi troppo allegramente: e forsi alcune altre (benche poche) delle moderne: piacque al suo sommo padre, & nostro Iddio mortificarlo alquanto: e come amato figliuolo condurlo con la uerga ad una speculatione assai migliore per mezzo d’una tragedia di molta pietà, & di molta compassione, acciò si facesse del solito più pio” (GASPARE BUGATTI, *I fatti di Milano, Al contrasto della peste, over pestifero contagio: Dal primo d’Agosto 1576 fin a l’ultimo dell’anno 1577. Particolarmente cauati dall’aggiunta dell’Historia del Reuer. P. Bugato Milanese, stringatamente posti*, in Milano. Per P. Gottardo, & Pacifico Pontij, Fratelli, 1578, p. 1).

¹³¹ CARLO BORROMEIO, *Memoriale*, cit., pp. 318-319.

¹³² Ivi, p. 327.

intentione, e perche ui restasse più al cuore, però habbiamo lasciato ad esplicaruelo per l'ultimo¹³³.

La memoria è dunque, come annunciato a suo tempo nella dedicatoria, e come alluso in diversi momenti del testo, il continuo alimento della gratitudine. Una memoria che deve esercitarsi – il cardinale lo ribadisce – nella perpetuità del racconto privato¹³⁴ ma anche, e questo è passaggio fondamentale, nell'istituzione di una ricorrenza pubblica: “perche non assignaremo noi tempo particolare a perpetuare questa memoria, et questo rendimento di gratie con frutto perpetuo, et chiarissimo essemplio di religione, et pietà ueramente christiana?”¹³⁵ L'istituzione di un tempo sacro a perpetuo ricordo della fine della peste è il culmine della strategia borromeiana di piena sacralizzazione del tempo, che abbiamo visto svilupparsi nel corso del suo episcopato. Il *Memoriale* allora, non sarà soltanto un libro scritto da un vescovo, o un racconto collettivo parcellizzato in tanti piccoli riti di memorie private, ma diverrà un grandioso rito civico cui spetta il compito di sostituire *per sempre* la spettacolarità profana.

A questo punto si tratta di stabilire il momento dell'anno in cui collocare il tempo del memoriale, una scelta che l'arcivescovo fonda sulla lettura simbolica del tempo della liberazione. Per una divina coincidenza, questo è il ragionamento, il tempo in cui la peste è terminata – tra l'Epifania e la quaresima – coincide con il tempo in cui si è manifestata la sua causa originante, il carnevale:

O sapienza di Dio infinita, come sono inuestigabili le tue uie, come arriui fortemente, et disponi le cose soauemente. Che prouidenza è stata la tua in riseruare in questo tempo la liberatione nostra da i flagelli dell'ira tua, la quale appunto in questi istessi te[m]pi così specialmente era stata prouocata dalle profanità et da i peccati nostri [...]. O Signor Dio mio benedetto, *apri gli occhi, a questo mio popolo, acciò che ueda, et conosca perpetuamente*, et questo tempo, et la causa insieme, perche hai uoluto, che la memoria fresca di questa segnalata gratia fosse in noi a punto in questo istesso tempo: anzi che hauessimo molto speciale occasione di ricordarsene ogn'anno in tutti i tempi a uenire.¹³⁶

“Tempo di special diuotione”¹³⁷ è quello tra Epifania e quaresima, ricordo gioioso della natività appena avvenuta, ma anche memoria di “quel santo digiuno de i quaranta giorni, che fece nel deserto il signor nostro subito doppo il suo battesimo, che fù, nel giorno dell'Epifania”¹³⁸.

¹³³ Ivi, pp. 345-346.

¹³⁴ Ivi, p. 354: “ricordateui fra uoi, dite a i uostri figliuoli, raccon[n]tate a gl'amici tutte queste cose, come son memorie perpetue, che uoi douete tenere del beneficio”.

¹³⁵ Ivi, p. 356.

¹³⁶ Ivi, pp. 358-359

¹³⁷ Ivi, p. 360.

¹³⁸ *Ibidem*.

E invece,

a questi tempi più che mai gli huomini suaniscono, impazziscono [...], et si rilassano senza alcuno freno à tutti i peccati, et si fanno lecito ogni male [...]. All' hora i Christiani si danno alle crapule, quando Christo digiuna; all' hora si da[n]no a gli spassi, qua[n]do Christo per noi co[m]batte co[n] Satanasso: all' hora accarezano più delicatamente la carne peccatrice, quando per noi christo affligge nel deserto le sue carni: all' hora aprono al demonio tutte le porte liberamente, quando egli arma tutta la sua militia co[n]tra il regno di Christo, et tenta tute le sue forze contra Christo istesso, nel quale non ha parte alcuna. Appunto i christiani all' hora ridono senza alcuna misura, quando piange la santa Madre Chiesa: all' hora appunto eccedono ne i conuitti, ne i banchetti, et nelli apparati delle tauole, quando più uiuamente la santa Chiesa ci mette innanzi a gli occhi le rouine calamitose, nelle quasi siamo incorsi, per gustare un solo pomo co[n]tra quello, ch'hauea commandato Iddio a i nostri primi padri, Adamo, et Eua. Che cosa atta ueramente a commuouere ogn'uno in chì risieda qualche pietà christiana, uedere il mondo darsi a spassi, a giuochi, a spettacoli profani, a dissolute allegrezze, quando le uoci di Dio lo chiamano più particolarmente a pianto, a lagrime, a lutto, a sacco, et ceneri.¹³⁹

L'inaccettabile discrasia tra il tempo di mestizia imposto dall'anno liturgico e la sfrenatezza del carnevale – già ampiamente sviluppato nella *Lettera sulla Settuagesima* (che qui viene ripresa quasi *ad verbum*) – assume dopo la peste una luce nuova. La “voce di Dio” obbliga ad un rinnovato sguardo, perché l'aver posto la liberazione dal flagello proprio in questo tempo di speciale devozione e, insieme, di speciale dissacrazione, è “segno” che chiede di essere decifrato. Due sono allora gli ordini della lettura: il primo impone una pedagogia della gioia, che non può essere mai intera, mai può scollegarsi dalla coscienza e dalla mestizia dell'esilio terreno:

Iddio da un canto, ha uoluto congiungere la nostra allegrezza della liberatione con questo tempo, nel qual siamo dall Chiesa in ogni parte eccitati a mestitia, et pianto: perche siamo instrutti, che et in questa, et in ogn'altra allegrezza, et prosperità habbiamo da piangere, ricordandoci di essere ancora fuori del paradiso, et che sin che no[n] arriuiamo là, hanno da star sospese tutte le nostre allegrezze, & che se il mondo ci inuita a i suoi godimenti, et spassi habbiamo a rispondere, che non è intiero contento in questa uita¹⁴⁰.

È il tema della “terra straniera” contrapposta alla “patria celeste” che già Borromeo aveva usato contro il carnevale (anche in questo caso la *Lettera sulla settuagesima* costituisce un prezioso antecedente), sul quale ora però l'esperienza della peste ha incastonato il suo vivente ossimoro di piaga e di salvezza, di allegria per il finale risanamento che non può scollegarsi dal pianto per la catastrofe attraversata.

Proprio su questa gioia che deve mantenersi consapevole anche del dolore, si colloca la seconda (e dal nostro punto di vista, centrale) considerazione sulla natura segnica della liberazione dalla peste:

¹³⁹ Ivi, pp. 364-366.

¹⁴⁰ Ivi, p. 370.

Considera poi, Milano, dall'altro canto la gran prouidenza di Dio, il quale ha uoluto, che la memoria del beneficio, che hai miracolosamente riceuuto della estintione della peste, estingua, sepellisca, atterri affatto le passate memorie de i giuochi, spettacoli, maschare, et brutture del Carneuale, anzi, che sia estinto il nome istesso, et le buffonerie del mondo, et ogni altra cosa, che uà congiunta con l'opere, et dissolutezze del carneuale¹⁴¹.

Ecco il finale sillogismo: se l'estinzione della peste è avvenuta in tempo di carnevale, allora si deve estinguere il carnevale e riconsacrare quel tempo al ricordo perpetuo della peste. Ed estinguere il carnevale significa *indissolubilmente* bandire il teatro:

Già gli antichi pagani, in te[m]po, ch'incrudeliua la pestilenza, cominciorno a introdurre sì fatti giuochi, et spettacoli, uolete uoi ad una certa imitatione loro nella estintione della peste, ch'è tutta gratia di Dio, ritenere una simile usanza di cose sì essecrabili, & che tanto spiaccion' alla sua diuina bontà?¹⁴²

La connessione del teatro con la peste evoca chiaramente al Borromeo una reminiscenza del discorso agostiniano sull'istituzione dei giochi scenici come rimedio fallace contro la pestilenza¹⁴³. Ma qui Borromeo allude ad un processo inverso rispetto a quello costruito dal vescovo di Ippona: se è vero che i pagani istituirono il teatro durante la peste, per istigazione degli dei falsi, i milanesi devono ora cancellare il teatro perché la fine della peste *significa* un ordine del Dio vero. Un tempo che è stato “sconsacrato” per istanza pagana e quindi demoniaca (al solito, la dimensione diacronica pagano-cristiano e quella sincronica demoniaco-divino sono portate a coincidere) deve essere ora “riconsacrato” per desiderio divino: “Restituite pur'una uolta a Dio, et all'honor suo questo tempo [...] consecrato a seruitù di sua diuina maestà: tempo misterioso, il quale così tirannicamente con le sue inuentioni il demonio, et co i suoi allettamenti il mondo si ha già usurpato”¹⁴⁴. A chi sa vedere e ascoltare, una evidente richiesta divina si dischiude dentro il miracolo della liberazione dalla peste, evidenza tanto esplicita che “le voci di Dio” possono essere trascritte sulla pagina:

Odi, Odi, Milano le uoci di Dio. Restituisce, dice Dio, à me questi sacri giorni, che così empientemente erano uoltati à spendersi contra me à far guerra al mio regno, a dissipar l'anime de i miei fideli à dar tante cause di pianto, alla mia Chiesa. Frà tutte le consolationi, che mi potete dare, figliuoli miei, [...] sia questa, la quale io desidero sommamente per salute uostra, che uediamo hormai estinte affatto le profane memorie del paganesimo, *delle quali si è seruito il demonio ad occupare in questi tempi, et per dir così ad incantare i cuori de gli huomini*, et a fargli impazzir talmente, che ne anche i più sauij secondo il mondo habbiano uergogna di far pubblica professione di pazzia carneualesca¹⁴⁵.

¹⁴¹ Ivi, pp. 371-372.

¹⁴² Ivi, p. 372.

¹⁴³ Cfr. Agostino, *De Civitate Dei*, I, 32: “Dii propter sedandam corporum pestilentiam ludos sibi scaenicos exhiberi iubebant” (AGOSTINO [SANCTI AURELI AUGUSTINI EPISCOPI], *De Civitate Dei Libri XXII*, recognoverint Bernardus Dombart et Alfonsus Kalb, 2 voll., Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1981, p. 49). Per una più ampia discussione di questo brano agostiniano si veda oltre, Capitolo 3, note 233-235.

¹⁴⁴ Ivi, p. 273.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 373-374.

Il percorso conoscitivo proposto dal *Memoriale* fin dalle sue prime pagine – vedere, comprendere, ringraziare – si chiude ora su un ricordare che deve essere soprattutto un agire. Un “ricordo attivo” che si concretizza nel definitivo esilio del tempo profano: “Questa riforma prima di tutte l’altre, questa pubblica professione di far inimicitia col mondo [...] Mondo adultero, mondo ingrato, mondo inimico di Dio, mondo cieco, et pazzo, mondo brutto, usanze di mondo *pestifere*”¹⁴⁶.

Usanze *portatrici della peste*, e che ora – in memoria e in gratitudine per la miracolosa fine della pestilenza – devono essere bandite. Ecco allora il bando delle maschere (violazione della forma che Dio ha dato all’uomo, memoria dell’inganno del demonio su Eva, occultamento del sé che rende lecita ogni nefandezza)¹⁴⁷, il bando dei balli (dalla cui lascivia deriva la rovina dei corpi, della fama e dei patrimoni)¹⁴⁸, e il bando del teatro:

Vadano hormai perpetuamente in essilio, insieme con le maschere, et le comedie, et le fauole del mondo, et gli spettacoli profani: co i quali ha questo popolo in questo tempo particolarmente così profanati i santi giorni delle feste, allontanandosi tanto da quel fine, per il quale sono religiosamente instituiti¹⁴⁹.

L’abolizione perpetua del carnevale e di tutte le sue “pestifere usanze” è dunque il punto d’arrivo del libro nato nella peste e grazie alla peste. E circolarmente, come si era aperto su una pedagogia dello sguardo dominata dalle tenebre della cecità, così (citando ancora *Ef*, 4) si chiude su una visione finalmente *sanata* nella luce:

prima erauate tenebre, hora per gratia del Signor luce, siate dunque come figliuoli di luce, fate opere di luce [...] lontanandoui dall’opere delle tenebre [...] Non si ueggano dunque più opere di notte, & tenebrose in questa luce di sanità, & in giorno sì chiaro di liberatione, che ci ha donata il Signor Iddio; ma ributtiamole, & lasciamole tutte affatto, accioche no[n] andiamo come prima, ciechi [...], come quelli, che camminano nell’oscura notte¹⁵⁰.

E ancora (citando *Rom*, 13:11 e poi *Gen*, 1):

¹⁴⁶ Ivi, pp. 377.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 374-375: “Siano hormai perpetuame[n]te ba[n]dite le maschere, con le quali pare, che gli huomini studijno non solo di trasformarsi; ma di scancellare in un certo modo quella figura, che Dio gli ha data [...]. Maladette, et essecrande maschere oltre ogni altro rispetto, anco perche ci rapresentono la memoria dell’antica nostra rouina, la quale ci procurò il demonio, che s’immascherò da serpente. Abomineuoli maschere, sotto le quali si fanno lecito gli huomini di dir parole dishoneste; et sporche, di far gesti, et atti pieni d’impudicitia, scelerate maschere, oppugnatrici dell’honestà, inimiuche della grauità, et rouina d’ogni custodia, che dentro, et di fuori deue hauere l’anima d’un buon christiano”. A partire dal *Borromeo*, l’invettiva contro la maschera diverrà un *topos* nella polemica antiteatrale della controriforma (si vedano i testi analizzati nel Capitolo 4).

¹⁴⁸ Ivi, p. 376: “Siano banditi quelli detestabili, et pernitiosi balli tanto inimici alla castità de i costumi christiani, che sono radici, et cagioni di risse, di questioni, di odij, d’ingiurie, d’insolente, di ferite, di morti, che sono seminarij di lasciua, che più da i balli procedono rouine perpetue de i corpi, della fama, della robba, et in somma d’ogni christiana disciplina. Si estermينو dunque i balli”.

¹⁴⁹ Ivi, p. 375.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 381-382.

Hauete dormito [...], è già tempo di svegliarui, non è più notte, è giorno, però lasciamo affatto l'opere de le tenebre, uestiamoci di luce [...]. Dio non uoglia giamai, dilettissimi in Christo, che ci habbia a rimprouerare al po[n]to della morte nostra d'haueri dato luce, et che noi habbiamo amato più tosto le tenebre, che la luce [...]. O Signore Iddio, che già con quella sola parola: *fiat lux*, adornasti così bene questo uisibile mondo, destinguendo la notte dal giorno, di hora sopra di noi questa istessa parola, et fa nascere tanta luce spirituale alle menti nostre, che mai più si lascino ingombrare dall'opere tenebrose, ne mai più stimino le tenebre luce, et all'incontro, la luce tenebre¹⁵¹.

Il memoriale perpetuo, “ricordo attivo” del popolo milanese diviene allora un monumento perenne di corpi memori e grati (memori perché grati) immersi in un tempo finalmente riconsacrato: “Milano, ricordati perpetuamente di quel giorno”, “rinovando ogn'anno, et perpetuando più la memoria, et le gratie di questo”¹⁵².

Ecco allora, nel notevole finale dell'opera, la stessa patria milanese rivolgersi al popolo, con un imperativo tutto giocato sull'efficacia retorica dell'anaforico “ricordatevi”:

O figliuoli, dice questa patria, come madre, che ui ha partorito, ricordateui perpetuamente dei pericoli, delle afflittioni, dello stato, in che fù ridotta per li peccati uostri. Ricordateui di tante migliaia di poueri, per la sostentatione dei quali in quei pestiferi tempi, mi è bisognato uendere, et impegnar ogni cosa.

Ricordateui della pouertà, et miseria di quei figliuolini, che moriuano tal'uolta, per non potere pur hauere un poco di latte anco di animale.

Ricordateui della miseria, & pouertà di tanti amalati, i quali non haueuano altro letto, che la terra dura, e spesse uolte l'aque, et il ghiaccio.

Ricordateui l'angustia, et miseria di quelle capanne di paglia che non poteuate pur capirui sotto alcuna uolta, et copriri a bastanza, nel mezzo dell'iuerno, delle piogge, et delle neui.

Ricordateui di tanti poueri, che usciano come nudi da i lazaretti, et dalle capanne.

Ricordateui della sete, nella quale così di rado poteuano i poueri all'hora ristorarsi co[n] un gocciolo di uino.

Ricordateui della necessità di ta[n]te miserabili persone, alle quali ha dissipato la peste quelle poche uestimenta, et stracci, ch'haueuano.

Ricordateui delle carestie di uittouaglie, delle morti, delle carrozze funeste, degli spettacoli spauentosi, dei lamenti, dei gridi, delle uedoue, pupilli, orfani, e dei pianti loro, che durorno tanti mesi.

Ricordateui, come le botteghe erano chiuse, i commerci banditi da ogni parte, l'intermissione dei tribunali, la fuga dei cittadini, l'otio delli artigiani, la solitudine delle chiese, la mestitia delle contrade, l'abandono delle case, la sfrenata licenza dei monatti, gli stupri dei lazaretti, lo stupor di tutti, le menti confuse, i rimorsi delle conscienze; & l'altre communi miserie, et amaritudini.

Non uogliate, ui dice, questa patria co[n] le lagrime agli occhi, dare coi uostri peccati, & ingrattitudini causa a Dio di rinouare sopra di me, et di uoi miei cittadini, queste, ò altre simili, ò più graui tribolationi, et angustie¹⁵³.

Un'anafora a cui il popolo deve affiancarsi con un'altrettanto accorata risposta. Ad essa Borromeo affida una ricapitolazione dell'intero libro, disegnata nelle forme litaniche di un vero e proprio responsorio liturgico:

¹⁵¹ Ivi, pp. 383-384.

¹⁵² Ivi, pp. 388 e 402.

¹⁵³ Ivi, pp. 404-406.

Memoria memor ero: io mi ricorderò uiuamente delle passate tribolazioni, et delle cause, con le quali ho prouocato Iddio a mandar male.
 Mi ricorderò, che ella è tutta da Dio.
 Mi ricorderò della gra[n]dezza del beneficio della liberatione [...].
 Mi ricorderò, ch'io era lontanissimo da meritarla.
 Mi ricorderò, che la charità di Dio, et la uolontà sua della eme[n]datione ce l'ha donata.
 Mi ricorderò degli oblihi miei in conoscere, et riconoscere gratamente questo beneficio.
 Mi ricorderò di douerne far frutto, et non pagarne Iddio con ingratitude.
 Mi ricorderò di non spendere questa uita, et sanità ricuperata contra Dio, che me l'ha donata.
 Mi ricorderò di douere eshibire a Dio prima d'ogni cosa il cuore humile, et soggetto a sua diuina maestà, et che dalla diuina misericordia riconosca il beneficio riceuuto.
 Mi ricorderò di douerne anco in uoce sempre rendere gratie, et benedir a Dio, che ci ha fatto il beneficio.
 Mi ricorderò di rammentare ai figliuoli, et alla posterità mia, et di predicar agli altri la gratia riceuuta.
 Mi ricorderò d'andar sempre cerca[n]do nuoue uie per essere grato a Dio con l'opere.
 Mi ricorderò di spendermi in seruitio di Dio, et di regolare seco[n]do Iddio l'affetto mio nella uita, ne i figliuoli, nei beni, che Dio mi ha riseruato i questi pericoli [...].
 Mi ricorderò di non perdere l'occasione presente per stabilire, et eseguire una buona riforma nell'anima, et nella casa mia et procurarla a mio potere, nella città, et i[n] questa diocesi tutta.
 Mi ricorderò di far tutto questo con pro[n]tezza, et allegrezza, che questo ha da essere la prima mia sollicitudine, et non gli abusi del mondo.
 Mi ricorderò, et operarò, che perpetua sia questa gratitudine con opere sante.
 Mi ricorderò di andar sempre sopra di me, guardandomi di non ricadere nei peccati, et di perseuerare nella penitenza, et emendatione.
 Mi ricorderò del tempo, nel quale habbiamo riceuuta la gratia della peste estinta per spenderlo particolarmente in qualche essercitio spirituale, che mi rinfreschi la memoria di quella gratia, et che mi tenga lontano da quelle profanità, et dissolutioni carneualesche, le quali sono tanto aliene dal sacro tempo, che la santa madre Chiesa celebra, et hanno hauuto tanta parte in prouocar contra di noi l'ira di Dio, in quel flagello¹⁵⁴.

Nella doppia litania “ricordatevi” / “mi ricorderò”, Borromeo tratteggia e contrappone il quadro apocalittico della peste passata (in tutta la sua dimensione violentemente distruttiva), e quello luminoso di un popolo proiettato nel futuro e interamente redento dalla (e nella) memoria del trauma. In relazione ad entrambi sta il carnevale: rispetto alla peste, come causa; rispetto al tempo della memoria, come tempo rimosso. Per questo motivo il *Memoriale* appare infine come l'opera in cui tutta la polemica di Borromeo contro il tempo profano si condensa e si sublima: sia lo sforzo normativo rappresentato dai testi normativi, sia il lavoro pastorale emerso nelle omelie e nelle lettere trova qua il compimento, dando struttura al discorso contro gli spettacoli nei suoi fondamenti teologici. Il carnevale e le sue manifestazioni (maschere, balli e teatro) sono definitivamente stigmatizzati – proprio grazie all'evento *segnico* della peste – come elemento caotico che irrompe nel *cosmos* cristiano. Dopo la peste, il carnevale (e il teatro che del carnevale appare come una specifica ritualità) non può più essere l'altro polo di una visione binaria ancora accettabile nell'ottica della concorrenza e del contrappeso; come ben sintetizza Taviani, esso “non si oppone più agli altri giorni come il riposo al lavoro, il sonno alla veglia, la comicità urbana all'impegno intellettuale; ma come il male al bene: la

¹⁵⁴ Ivi, pp. 411-416.

contraddizione non può essere composta, è radicale e si può risolvere soltanto con l'eliminazione di uno dei due membri"¹⁵⁵.

Eliminazione che riguarda certo in generale il carnevale, ma che in particolare riserva al teatro il cuore dello stigma: chiuso infatti il *Memoriale* con le litanie della memoria, Borromeo pone in appendice al libro una delle principali fonti patristiche contro gli spettacoli: il libro VI del *De Gubernatione Dei* di Salviano¹⁵⁶: “perche le mostruose pazzie dei spettacoli” spiega

hanno hauuta non picciola parte in prouocare Dio à flagellarci con la peste [...], hauemo uoluto oltre quello, che ui è stato detto da noi in questa materia, aggiungere anco à questo nostro Memoriale, il trattato di uno antico padre, huomo dottissimo, Saluiano Vescouo di Marsilia, il quale ui fa toccar con mano, che da tali uanità, et dissolutioni, che hanno origine dal paganesimo, uengono graui flagelli, et le rouine intiere, spesse uolte delle città, e dei popoli christiani.¹⁵⁷

Il teatro, afferma Borromeo per mezzo di Salviano, è causa di flagello e rovina; il teatro ha “non picciola parte” nell'ira divina che ha condotto alla pestilenza.

Attraverso la peste, o forse proprio *grazie* alla peste, tutti i nodi tematici che hanno attraversato l'elaborazione borromeiana intorno agli spettacoli trovano nel *Memoriale* il modo di raccordarsi in una proposta unitaria (e radicale): il tema della concorrenza tra liturgia e spettacolo, che era emerso fin dal primo Concilio provinciale milanese, si esplicita e si precisa nel conflitto atemporale e temporale insieme del divino e del demoniaco; di conseguenza il rispetto del tempo sacro, attraverso una progressione che sacralizza ogni momento dell'anno civico, si radicalizza infine nella rimozione completa del tempo profano e delle sue ritualità; in questo quadro l'astensione dagli spettacoli, che il concilio tridentino e gli stessi primi concili milanesi avevano riservato solo ai religiosi, diviene un dovere collettivo dell'intera *civitas* cristiana; il tutto illuminato dalla fredda, sinistra luce del meccanismo apocalittico, che lega insieme la colpa, l'ira divina e il flagello, e unisce in una sola immagine il corpo peccante e il corpo malato, la guarigione spirituale come imperativo che deriva dal risanamento fisico, la purificazione come meccanismo di penitenza permanente, nella perenne memoria di una peste letta più come dono severo, che come crudele pena.

¹⁵⁵ FERDINANDO TAVIANI *Introduzione*, in NICCOLÒ BARBIERI, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani, Bologna, Cue Press, 2015, p. 41.

¹⁵⁶ Salviano di Marsiglia (400-490 d.C.) dedicò un intero libro del suo *De Gubernatione Dei*, il sesto, alla polemica contro i *ludi* (il circo, il teatro e l'anfiteatro) ancora in uso nei decenni finali dell'impero: cfr. SALVIANO DI MARSIGLIA [SALVIANI MASSILIENSIS PRESBYTERI], *De Gubernatione Dei*, in SALVIANI MASSILIENSIS PRESBYTERI, S. PATRICII, HIBERNORUM APOSTOLI, ARNOBII JUNIORIS, MAMERTI CLAUDIANI, *Opera Omnia. Intermiscetur Auctoris Anonymi De Haeresi Praedestiniana Libris Tres, quibus accedit, appendicis vice, Jacobi Sirmondi Historia Praedestiniana*, [Patrologia Latina, 53], accurate et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1865, coll. 25-158. Il discorso antiteatrale di Salviano accompagna tutta l'antiteatralità moderna: il *Libro di Salviano Vescovo di Marsiglia, Contra gli spettacoli, et altre vanità del mondo* occupa le pp. 421-502 del *Memoriale* del Borromeo, mentre una traduzione quasi integrale in inglese appare in un trattatello anonimo contro il teatro stampato a Londra nel 1580 e oggi attribuito ad Anthony Munday (per il quale si rimanda al Capitolo 3, nota 140).

¹⁵⁷ CARLO BORROMEIO, *Memoriale*, cit., pp. 8-9.

Se questa fase della “teatrologia” borromeiana è certo dominata dalla grandiosa macchina persuasiva del *Memoriale ai milanesi*, non mancano nel periodo 1576-1580 interessanti sviluppi anche sul piano delle norme e su quello di una più sotterranea (e conflittuale) attività politica che emerge dall’epistolario.

Il quadro normativo disegnato dai primi tre Concili provinciali – e ormai consolidato nelle sue strutture generali – si amplia con pochi ma significativi interventi: se nel quarto Concilio provinciale (1576) non sono prodotte specifiche norme contro gli spettacoli, tuttavia all’interno del decreto *De Visitatione* si istituisce un provvedimento che certo mira alla severa dissuasione dalle pratiche della spettacolarità profana. Si stabilisce infatti che il parroco debba compilare (ed esporre durante la visita pastorale del vescovo o del suo delegato) una lista nominativa dei parrocchiani “di costumi depravati frequenti e pubblici”, tra cui è inserito anche chi “violi o profani il giorno festivo con la danza o con simili azioni”¹⁵⁸; un analogo indice deve essere redatto di coloro “con cui il vescovo in visita abbia talvolta necessità di parlare o discutere, per le diverse necessità della sua ispezione”; tra questi, insieme agli osti e agli affittacamere, sono inseriti anche coloro “che guadagnino dal danzare o suonare per le danze, o dall’insegnamento di tali pratiche”: un modo di mettere sotto stretto controllo attività liminari e pericolose¹⁵⁹.

Il 5 febbraio 1577, in piena pestilenza e a ridosso del carnevale, la curia milanese emana un *Edictum Et decretum de Dominica prima Quadragesimae*: l’intento è ancora quello della progressiva rioccupazione e riconsacrazione del tempo sconsecrato dalle feste profane, in questo caso, il “restauro” della prima domenica di quaresima, in opposizione al suo “abuso” di ultima

¹⁵⁸ CARLO BORROMEIO, *De Visitatione*, in *AEM*, cit., pp. 174-175: “Tum praeterea [Parochus] indicem manu sua confectum det eorum, qui infra notati sunt, si qui in parochiae suae finibus id generis homines extant. Haereticorum, haeresisue nomine suspectorum[m], aut libro haeretico, prohibitusue habentium, vel legentium. Publicè vt infra potissimum delinquentium, malefactorum[ue] committentium. Blasphemantium scilicet. Superstitione, maleficijs, magicisq[ue] artibus vtentium. Eorum qui in Pascha confessi, sacram communionem non sumpserint. Simoniacorum. Vsuras exercentium. Concubinariorum, concubinatusue nomine suspectorum [...]. Coniugum inter se disiunctorum, neque simul habitantium. Eorum qui cognatione affinitateue iuncti, matrimonium gradu prohibito contraxerint. In ecclesia parum reuerenter, ac non debita veneratione co[n]versantium. *Illorum qui diebus festis Missae sacrificio non intersint; aut seruilibus operibus dies festos violare, aut choraeis, commensationibus, alijsq[ue] eiusmodi actionibus profanare soleant.* Talis, aleaue ludentium; aut istis domicilia exponentium. Libros de rebus obscenis parumq[ue] honestis conscriptos, obscenasq[ue] item imagines habentium. Eorum[m] etiam, qui inertiae, desidiae, otio, vel cauponis, tabernisue vinarijs, ganciue dediti sunt. Marium, foeminarumq[ue] vestitum immoderatum induentium, non sine manifesta Dei, hominumq[ue]offensione. *Omnium denique deprauatorum morum, in parochiae suae hominibus frequentium, ac publicorum*”. Le istruzioni per i parroci relative alla redazione di un index dei fedeli corrotti sono ribadite anche in un altro documento di questo anno (CARLO BORROMEIO, *Instructiones ad Fori Archiepiscopalis Reformandi Vsvm pertinentes*, in *AEM*, cit., pp. 655-684, in particolare nella sezione *Instructio pro Rectore ecclesiae visitandae*, pp. 671-674).

¹⁵⁹ Ivi, p. 175: “Indicem item eorum hominum intrà parochiae suae limites habitantium, quibuscum Episcopus visitans pro varijs visitationis officijs, aliquando colloqui, agereue necesse habet. Horum scilicet [...]. Cauponarum, coenaculariamue exercentium. Saltandi, tripudiandiue, ac sonandi in choraeis artem profitentium, docentiumue”.

domenica di carnevale¹⁶⁰. E ancora al rispetto del tempo sacro mira il decreto *Quae ad dies festos, & sacra tempora pertinent*¹⁶¹, emanato nel 1579 – siamo nell’anno del *Memoriale* – durante il quinto Concilio provinciale. Dedicato a dare specifici precetti sui corretti comportamenti da assumere nel giorno festivo e nella quaresima, si apre con un paragrafo specificamente diretto contro i riti del calendimaggio, in cui lo spettacolo degli alberi portati in giro per i villaggi – chiara tradizione popolare legata a riti di fecondità – è definito “pestifero semenzaio di non pochi mali”¹⁶². La processione degli alberi (nel giorno che dovrebbe essere la festa di san Filippo) genera mali su mali, in un crescendo di contagioso, epidemico orrore:

Accedit praeterea vulgi clamor, tum belli eorum instrumentorum, vehemens strepitus, quo diuina officia, saraeuè conciones valde perturbantur; & comessiones deinde, & co[m]potationes fiunt, quibuscum ebrietates, obscenè dicta, inhonestae actiones, perniciosae ad omnia opera carnis illecebrae, & alia plurima mala perpetuò coniuncta sunt, non sine nominis christiani iniuria¹⁶³.

Al vescovo spetta dunque il compito di eradicare questi usi pagani, con ogni mezzo (“Episcopus [...] fideles sibi in curam traditos à re illa perniciosa, quae tanquam gentilitiae superstitionis speciem quandam exhibet, omni Episcopali cohortatione & officio reuocare studeat”)¹⁶⁴. Tra questi mezzi di obbligo e persuasione, nel quadro di una strategia ormai consolidata di sostituzione rituale e di riconsacrazione degli spazi e dei tempi profani, il decreto suggerisce di proporre ai fedeli uno “spettacolo” alternativo:

Arborum praeterea loco, excitati imitatione sancti illius Apostoli Philippi, qui pro Dei gloria cruci affixus est, sacrosanctam arborem crucis, in qua auctor humanae redemptionis pependit Christus Dominus, tanto religiosiùs locis conspicuis publicè erigant, quantò inutiliùs olim profanas eas arbores frondescentes erexerint¹⁶⁵.

Agli alberi – lussuosamente, inutilmente “frondescentes” – simboli di profanità e vanità, si contrappone nei luoghi più eminenti della città l’installazione del “sacrosanto albero della croce”: parco, spoglio albero, il cui frutto simbolico – evocato dal verbo della sospensione, “pependit” – è la redenzione: l’imitazione di Cristo, operata da San Filippo crocifisso. È lo

¹⁶⁰ CARLO BORROMEO, *Edictum Et decretum de Dominica prima Quadragesimae*, in *AEM*, cit., p. 440: “perche nissuno qualunque se sia sotto la cura nostra pastorale, stia, ò metta più per l’auuenire in dubbio, se sia tenuto d’osseruare quella Domenica, come principio, e giorno veramente di Quadragesima; noi con il presente Editto più espressamente diciamo, dichiariamo, & in oltre decretiamo, ordiniamo, e co[m]mandiamo in virtù di santa obediènza, che tutto il nostro clero e popolo della Città e Diocesi di Milano, e qualunque d’esso, per l’auuenire osserui perpetuamente quella istessa Domenica, non altrimenti che l’altre Domeniche che seguono della Quadragesima; & come Domenica, quale è veramente la prima quadragesimale”.

¹⁶¹ CARLO BORROMEO, *Quae ad dies festos, & sacra tempora pertinent*, in *AEM*, cit., pp. 212-215.

¹⁶² Ivi, p. 212: “incisae arbores frondescentes, per vrbes, oppida, vicos & pagos, in plateis ac triuijs ludibu[n]do spectaculo erigantur. Id porro graue, atque eiusmodi animaduertimus, vnde pestiferum quoddam seminarium existit no[n] paucorum malorum”.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

spettacolo della gloria cristiana, quello della pena e della resurrezione, che si riappropria dei luoghi e dei tempi invasi dalla prassi profana.

La sopravvivenza delle superstizioni pagane è il chiaro obiettivo di questo decreto, ed emerge ancora nel duro attacco contro il tempo di carnevale:

Graue est, nec propterea ferendum, vt quibus diebus santa Ecclesia ad ieiunium, ad penite[n]tiam, ad omneq[ue] pietatis officium animos fidelim excitare & accendere studet; in ijs maximè saeculi homines operibus satanicis operam nauent.

Quare corruptelam illam, quam in nonnullis prouincijs huius vrbi, locisq[ue] insignibus, deprauato vsq[ue] adhuc retineri accepimus, vt primis illis sacri quadragesimalis te[m]poris diebus laruatorum hominum efficta simulacra incenduntur, inanes nuptiae fingantur, concursationes nocturnae, tumultusq[ue] fiant, radicitus euellere cùm maximè cupiamus; hoc decreto vetitum interdictumq[ue] sit, vt ne quid tale in posterum, neque quidquam aliud eius generis religioso illo tempore vsquam fiat, agatur, committatur: nec verò agi, fieri, admittiè permittatur; poena ijs omnibus & singulis qui contrafecerint, interdicti proposita, quam eo ipso subeant¹⁶⁶.

Nel tempo della penitenza (quello che nel *Memoriale* è il “tempo di special devozione” tra epifania e quaresima), massimamente gli uomini si dedicano all’insania del carnevale, esemplificata qui dalle maschere, dai simulacri bruciati, dalle finte nozze (quindi da parodie del sacramento cristiano), e da pratiche che sembrano quasi evocare il *sabba*: le corse notturne e l’ossessivo tumulto. Il vescovo ha il preciso dovere di eradicare queste pratiche, e il decreto prescrive infatti il massimo della pena cristiana: l’interdizione dall’ingresso in chiesa e dai sacramenti. Il tema della risacralizzazione del tempo profano è ancora quello del coevo *Memoriale*, ma la retorica della persuasione che animava la prosa paterna del libro lascia qui il posto al tono inquisitorio della reprimenda e della punizione.

Particolarmente interessante, tra i documenti del quinto Concilio milanese, è la *Pars Secunda* delle *Constitutiones*¹⁶⁷, nella quale si tratteggiano i compiti della chiesa militante *in tempore pestilentiae*: la piaga appena trascorsa impone non solo di lasciare traccia scritta dell’insieme delle azioni pastorali compiute, ma anche di normare i futuri comportamenti del vescovo, del clero e di tutti i fedeli nell’eventualità del ritorno del flagello. Elaborati in parallelo al *Memoriale*, e leggibili nel suo controtelo, i decreti del tempo della peste sono attraversati soprattutto da interessi liturgici e pragmatici, ma non mancano di alludere in diversi momenti al tema – carissimo al cardinale – della spettacolarità profana come offesa che può causare l’ira e il flagello.

Il decreto *Sollicitudo Episcopis in morum corruptelis eripiendis*, ad esempio, impone al vescovo di osservare accuratamente la propria diocesi, per scoprire se vi siano peccati pubblici che

¹⁶⁶ Ivi, p. 213.

¹⁶⁷ CARLO BORROMEO, *Constitutionum Pars Secunda*, in *AEM*, cit., pp. 224-257.

possano irritare Dio e muoverlo alla punizione¹⁶⁸. Il vescovo – cui è demandato il massimo talento della *visione* – ha il compito di vedere e di pre-vedere volontà, ordini, proibizioni divine (“attentè figet oculos, vt accuratè perspiciat, quid à se velit Deus, quid iubeat, quid prohibeat”)¹⁶⁹ e quello di osservare accuratamente, con gli occhi carnali e con quelli spirituali (“omnia videre [...] & mentis oculis collustrare”) la salute morale di tutto il popolo a lui affidato¹⁷⁰. Alla chiara contemplazione mentale della propria integrità, segue quella dei religiosi che sono a servizio della sua casa, e di tutti coloro che lo aiutano nel governo della diocesi, via via di grado in grado dai vicari fino ai parroci. Solo a questo punto, come in un allargamento dello sguardo su cerchi concentrici, viene la perlustrazione delle condizioni morali del popolo, anche in questo caso a partire dai ranghi più alti (governanti e magistrati), fino ai ceti più popolari.

In questo sguardo che, dal palazzo della curia, si allarga fino ad abbracciare l'intera diocesi, il vescovo deve identificare tutte le “offensiones” che possano generare la pestilenziale ira divina, e tra le quali un ruolo centrale assumono, ancora una volta, le manifestazioni della spettacolarità pagana:

De populi denique vniuersi disciplina co[n]formanda, & peccatis tollendis, ad quae procliuiùs frequentiusè prolabitur, omnem rationem etiam cum sacerdotibus inibit; totus in ea cura defixus, vt à dei *offensionibus ad virtutum christianarum officia illum planè reuocet*. Immò verò hoc etiam valde studebit, vt voluptariae omnes actiones, in quibus vulgi multitudo aliqua[n]do versatur *inani opinatione, cum putet pestilentiam mundanis laetitijis faciliùs caueri*, omnino abijciantur; quales sunt *saltationes, profanae cantiones, comessiones, crapulae, & caetera eius generis* quibus plerumque multa peccata coniuncta sunt [...].

Patribus familias illud manoperè suadebit, vt *aleatorij ludi, imprecationes, blasphemiae, verba impura & turpia, impudicae choraeae, saltationes, pompae luxus, profusa conuiuia, & caetera qu[a]e ab intempera[n]tia manant*, procul ab omni domo arceantur¹⁷¹.

L'atto che il vescovo deve compiere, la *revocatio* (“dalle offese a Dio ai doveri delle virtù cristiane”) descrive qui sul piano giuridico quello che il *Memoriale* attua sul piano apostolico: al pastore spetta un'opera insieme persuasiva e normativa, paterna e liturgica, essendo il *re-vocare* niente altro che una ri-consacrazione di tempi e spazi inopinatamente occupati dal peccato e dall'abuso. Tanto più il vescovo deve estirpare quelle “insensate opinioni del volgo” secondo

¹⁶⁸ CARLO BORROMEO, *Sollicitudo Episcopis in morum corruptelis eripiendis*, in *AEM*, cit., p. 227: “Episcopus praeterà cuius in di[o]ecesis in periculo pesti versatur, tunc in primis accuratè inuestiget, qu[a]e potissimùm corruptelae qu[a]e publica peccata sint, & quae scelera flagitiaùe, quibus Deus maximè offendatur, eiusq[ue] ira co[n]citetur. Haec igitur cum funditus co[n]iuelle studeat, tum verò ea quaecunque sint diuino cultui repugnantia. Ac rursus omnia pietatis officia in vsum vt diligentissimè reuocentur, sedulò curabit”.

¹⁶⁹ Ivi, p. 227.

¹⁷⁰ Ivi, p. 228: “vt ssidua prece, summaq[ue] sanctissimae orationis conte[n]tione diuini luminis illustrationem sibi deposcet, vt omnia videre, omnibus consulere, esse pro omnibus vehementer sollicitus, & omnia denique quae ad populi sui curam rectissimam pertinent, circumspicere, & mentis oculis collustrare necessario tempore possit”.

¹⁷¹ Ivi, pp. 228-229.

le quali “con le mondane letizie si possa più facilmente tenere lontana la pestilenza”¹⁷². Al contrario, proprio i piaceri mondani (la danza, le canzoni profane, i divertimenti e i *ludi*, accostati qui a imprecazioni, bestemmie, parole lascive, lusso sfrenato e immoderati banchetti) sono tra le “offese pubbliche” che generano l’ira e, quindi, il flagello e che devono essere rimosse col massimo vigore (“omnes [...] nervos”)¹⁷³.

Notevoli echi normativi di quella che è la *vis persuasoria* del *Memoriale* si leggono infine nel decreto *Peste restincta quae praestanda*, nel quale si prescrivono le modalità attraverso le quali la diocesi deve ritrovare la sua normalità al dileguarsi dell’epidemia¹⁷⁴. La città risanata nel corpo baderà a ripristinare l’integrità spirituale prima ancora che economica (“antepongano al lucro la salute dell’anima”)¹⁷⁵ e, soprattutto, dovrà evitare la *vanitas* e il peccato in ogni suo aspetto:

Monebit praeterà crebris sermonibus [...] à priuatorum aedibus intemperantis profusaeque vitae consuetudinem, ludos aleatorios, immoderatos sumptus, seruorum greges, conuiuiorum exquisitos apparatus, ingentem vestium pompam, & omnia denique quasi *peccatorum seminaria* conuellenda; à ciuitate capitales inimicitias, odia, similtates, factiones, improborum hominu[m] coetus, *ludos publicos, & spectacula omnia profana abijcienda*. Haec enim cum eiusmodi sint, *ob qu[a]e Deus iratus pestifero morbo populum contuderit, ac debilitarit*; posteaquàm eius singulari misericordia dono[ue] publica valetudo recuperata est *sunt omni cura studio[ue] euitanda*, ne accepto beneficio fideles abutantur ad Dei iram grauiùs concitandam.¹⁷⁶

Tre sono gli aspetti che emergono con chiarezza in questo breve passaggio: i giochi e tutti gli spettacoli profani sono, insieme al lusso e alla pubblica inimicizia, “i semenzati del peccato”, quindi la causa della peste (“irato da queste cose, Dio ha colpito il popolo col

¹⁷² Si legge qui traccia di quello che Foucault definiva il “sogno orgiastico della peste”: la peste come rottura degli equilibri sociali, e quindi il sovvertimento anarchico e l’abbandono alla gioiosità sfrenata come reazione all’imminenza della morte (MICHEL FOUCAULT, *Les Anormaux*, cit., p. 43; si veda nell’Introduzione). Sulla connessione tra peste e carnevale nel segno del sovvertimento, si ricordi ancora la sintetica espressione di Brian Pullan: “Like carnival, plague inverted the normal world” (BRIAN PULLAN, *Plague and Perceptions of the Poor in Early Modern Italy*, cit., p. 117).

¹⁷³ CARLO BORROMEO, *Sollicitudo Episcopis in morum corruptelis eripiendis*, in cit., *AEM*, p. 229: “Omnes denique pastoralis officij, atque auctoritatis neruos eò intende, vt & offensis publicis sublatis, & disciplinae christianae sanctoribus institutis, & omni rectè agendi studio, omni[ue] christianoru[m] virtutum vsu & exercitatione, ab vniverso clero populo[ue] imploretur atque exoretur misericordia Dei”. I *ludi* e le danze sono specificamente vietati anche in un altro decreto di questa sezione, dedicato alla disciplina dei luoghi di cura (CARLO BORROMEO, *Cura disciplinae morum*, in *AEM*, cit., p. 246): la *ratio* del provvedimento in questo caso è garantire la moralità anche negli spazi e nei tempi in cui le strutture sociali sono più sfilate, e in particolare la virtù delle fanciulle, ragazze e donne che abbiano perduto il controllo parentale: “praecipuam autem curam suscipient & sustinebunt puellarum, virginum, & foeminau[m], qu[a]e vel parentibus, vel coniugibus mortuis, discrimini & periculo pudoris ac pudicitiae magis obnoxiae atque expositae sunt [...]. Ille verò morum corrupteale, quae in ijs locis magna cum Dei offensione vulgo existere solent; quales sunt comessationes, exhilarationes, cachinnationes, inhonestae congressiones, obscenae colloctiones, detractiones, maledicendi vsus, ludificationes, gesticulationes, lusiones, ludi aleatorij, saltationes, tripudia, crapulae, comotationes, congressus[ue] illi tot peccatis coniuncti, omnes[ue] demum turpes actiones; vt tollantur radicitus[ue] extirpentur, ijdem sacerdotes, & priuatis colloquijs, & concionibus, & suasionibus, & cohortationibus, & omni officij genere agent planè diligenter”.

¹⁷⁴ CARLO BORROMEO, *Peste restincta quae praestanda*, in *AEM*, cit., pp. 253-257.

¹⁷⁵ Ivi, p. 254: “Vt mercatores, artifices, institores, & caeteri cuiuscunque officij homines ministriue, peste restincta, non tam in excitandis industriae artus[ue] suae studijs, resumendis[ue] ipsis artificijs diligentes sint, quàm solliciti admodum & studiosi non modò in suscipiendis sanctè agendi institutis, sed in reijciendo omni vitio, quod in artis suae vsu atque exercitatione aliquando subesse solet; ita vt quaestui salutem animae in negotiationibus, actionibus, & artificijs planè anteponan”.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

pestifero morbo”) e pertanto devono essere rimossi e – quando la città abbia ottenuto la salute – evitati per sempre con ogni cura “per non abusare del beneficio ricevuto”. In questa scansione peccato/peste/beneficio si intravede in filigrana sia il percorso narrativo del *Memoriale* (nei suoi tre atti: antefatto/catastrofe/scioglimento), sia la sua proposta finale del ringraziamento perpetuo attraverso la perpetua rimozione della profanità.

Se il *Memoriale* e gli atti conciliari coevi mostrano tra loro una piena consonanza nel proporre una radicalità che ha i tratti dell’utopia (ovvero: il disegno – rispettivamente narrativo e normativo – di una *civitas* cristiana ideale), l’epistolario del periodo 1576-1580 fa invece emergere quante tensioni potessero generarsi, intorno a tale utopico disegno di una spettacolarità profana del tutto rimossa: frizioni rispetto a posizioni più moderate, sempre presenti anche all’interno della Chiesa¹⁷⁷, e duri conflitti con il potere secolare milanese.

Un episodio particolarmente significativo è la polemica intorno alla licenza delle “commedie moderate” nella diocesi di Bologna (giugno-agosto 1578), che trova fautori a Roma e ferma opposizione da parte dell’arcivescovo bolognese, Gabriele Paleotti, e nella quale il Borromeo si trova suo malgrado coinvolto¹⁷⁸. Paleotti è uomo vicinissimo al Borromeo (nella tensione alla riforma tridentina della Chiesa, nella visione dell’episcopato militante, nel governo fondato sui sinodi annuali e i concili triennali), ma a differenza del collega milanese vive la difficile condizione di guida pastorale in una città che è anche parte dello Stato pontificio: un governo non sempre autonomo, anzi spesso pesantemente condizionato dalla curia romana¹⁷⁹. L’episodio della licenza ai commedianti, data a Roma e negata a Bologna, è parte di questo difficile equilibrio.

Questi i fatti: nel giugno 1578 l’arcivescovo bolognese scrive a Roma, al cardinale Filippo Buoncompagno, chiedendo lumi riguardo alla “licenza di farsi in Bologna le commedie”, appena rilasciata, allegando inoltre una *Scrittura nella quale si pongono in vista alcune ragioni contro agli Spettacoli Teatrali*¹⁸⁰; la risposta da Roma giunge il 28 giugno; in essa Buoncompagno afferma: “la licenza si è data per l’informazione che si è avuta che Monsig. Illustriss. di S.

¹⁷⁷ Si ricordi (cfr. sopra, note 34 e 35) la polemica del 1566 intorno alla “scrittura” del cardinale Dolfin, *Ragioni che le commedie emendate si debbano permettere*.

¹⁷⁸ Tutta la vicenda è riportata da GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 88-92, e poi da FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 21-22.

¹⁷⁹ Gabriele Paleotti, (1522-1597) fu una delle figure di spicco dell’ultima fase del Concilio di Trento, amico personale di Borromeo, e da lui stesso consacrato vescovo, ne condivise visioni, azioni, progetti, ma in un contesto – quello della diocesi bolognese – molto meno autonomo rispetto a Milano. Per ulteriori approfondimenti, anche in relazione alla politica sul teatro, si rimanda nel seguito, al paragrafo 4.1

¹⁸⁰ Cfr. GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 88-89, n. 1., riportata in FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 39-40. La *Scrittura* è un testo marcatamente antiteatrale, pienamente consonante con le idee più radicali del Borromeo: se ne dirà qualcosa più oltre, nel paragrafo 4.1.

Prassede le ha tollerate in Milano per essere oneste¹⁸¹; il riferimento era agli accordi tra il Borromeo e il governatore Gabriel de la Cueva, sanciti dalla *Grada sopra la proibizione delle commedie, o moderazione* (1569), in cui, come si ricorderà, si dava ai comici licenza di recitare solo le commedie che avessero superato la censura collegiale da parte di un laico e di un religioso. Il 2 luglio, Paleotti scrive allora al Borromeo per chiarimenti:

perché Ella viene nominata in questa Lettera, priegola grandemente, che mi ragguagli il tutto, perché io ho dubitato, che la cosa sia molto altrimenti; ond'Ella si degnerà avvisarmi, qual sia il suo sentimento vero in questo, desiderando valermi ancora del testimonio della sua lettera, se mi accaderà e in Roma, e in Bologna¹⁸².

La lettera di risposta del Borromeo, datata 18 luglio, è di straordinario valore, perché in essa emerge non solo l'aspetto "punitivo" delle norme, e quello "narrativo" della persuasione, ma anche una lettura "analitica" del linguaggio teatrale, seppure per cenni e dal particolare punto di vista di chi a quel linguaggio si oppone. Un documento centrale, dunque, per intendere i diversi aspetti della sua "teatrologia" nei mesi immediatamente antecedenti la pubblicazione del *Memoriale*, che vale la pena scorrere nella sua interezza¹⁸³. Il testo si apre mettendo immediatamente in chiaro la vera natura della politica della "moderazione" attuata dal Borromeo:

Ho visto quanto Vostra Signoria Illustrissima mi scrive con la sua delli 2 del corrente intorno a quei commedianti, ch'ella dubitava che non venissero a Bologna, sopra di che le dico in risposta che è vero che già molti anni sono vennero qui a Milano questi o simili commedianti, alli quali *io non proibii espressamente che non recitassero, perché non mi pareva di poter trovare in ciò facile esecuzione, avendo il Principe secolare in ciò altro senso*. Doppo fatti sopra ciò tutti gli uffici con il Governatore, che io potei, *non potendo più, si osservò quel temperamento di far rivedere quelle commedie con precetti alli commedianti sotto pene gravi di non uscire di quelle parole formali, con che stavano le commedie corrette da alcuni gentiluomini deputati a questo*.

Una politica del 'minor male' insomma, accettata solo come compromesso col potere secolare, "non potendo più". Questo non significa certo adesione ad una idea progressista di "riforma" del teatro, che anzi il cardinale dichiara impraticabile:

Ma come *era questa correzione quasi impossibile per esser tutte le lor commedie piene di cose oscene, né essi sapevano farle senza queste oscenità, massime che i spettatori ordinariamente hanno tal senso, che senza di questo, cioè della oscenità, pare che non gustino quelle commedie, aggiuntovi ancora, se ben mi ricordo, la proibizione di non farle nelle feste, o almeno a certe ore di esse, si andarono prima difficolando, e poi colla pietà di quei deputati escludendo affatto*, mettendosi essi al saldo di

¹⁸¹ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 89, n. 2.

¹⁸² Ivi, p. 190.

¹⁸³ La minuta della lettera si conserva alla Biblioteca Ambrosiana [CARLO BORROMEO, *Lettera di N.D. al Cardinale Paleotti (18/07/1578)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 52 inf., 157, carte 324(r)-325(r)]. Si cita dalla trascrizione di FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 23-24.

non ne approvar più alcuna, come che tutte fossero talmente inoneste che ancora non patissero di essere corrette; e *così si stancarono i commedianti, e ci lasciarono in pace partendosi di qui.*

L'oscenità non è accessoria, ma sostanziale; non è vista, cioè, come contenuto che si possa “correggere”, ma come elemento al cuore del linguaggio teatrale, indispensabile sia nel momento della produzione (gli attori non sanno fare a meno di “cose oscene”) che in quello della ricezione (gli spettatori senza l'osceno “pare che non gustino” il teatro); tuttavia, in cosa consista tale connaturata oscenità resta, per ora, implicito. Esplicita è al contrario l'astuzia temporeggiatrice per cui lo strumento della revisione diventa *de facto* mezzo di repressione che costringe i teatranti a lasciare la città. Un rigore estremo è quello che emerge dalla lettera al Paleotti, che non cede neppure di fronte ad un potere secolare insistente e potentissimo come quello di Giovanni d'Austria, fratello del re di Spagna, giunto a Milano nell'estate 1576:

Tornarono poi coll'occasione dell'esser qui il Sig. D. Giovanni d'Austria, e allora non si usò di vederle, né correggerle, ma bene tenni saldo io di non lasciargli recitar le Feste, e sebbene in questo particolare io fui ricercato a nome del Sig. D. Giovanni a volergli dar licenza, nondimeno io non lo volsi permetter mai, e glielo proibii anche in precetti penali, ed egli lasciò che i Commedianti ubbidissero. Questo è passato qui intorno alle commedie, le quali allora appunto terminarono nell'ingresso della peste in Milano.

Ma è nel passaggio successivo che emerge con chiarezza argomentiva l'opinione dell'arcivescovo intorno alla moderazione degli spettacoli:

Non le ho tollerate perché le abbia per punto tollerabili, né che mai siano oneste, ma l'ho passata alcuna volta nel modo che ho detto per non veder che più potessi far con frutto. So nondimeno dall'altra parte pur troppo gli scandali, i disordini, e la corruttela de' costumi specialmente de' Cittadini, che suol nascere da esse, anzi io giudico che siano ancora ordinariamente più perniciose ai costumi ed alle anime, che non sono quelli seminarii di tanti mali, i balli, le feste, e simili spettacoli, perché le parole, atti, e gesti disonesti e lascivi che intervengono in simili commedie, come sono più latenti, così fanno negli animi degli uomini più gagliarda impressione.

Le commedie non sono mai tollerabili, perché non sono (non possono essere) mai oneste. Le commedie sono, anzi, la forma più pericolosa tra gli *inania* che abbiamo visto costante oggetto del suo stigma (nel trittico tante volte incontrato: *choreae/crapulae/profana spectacula*), e lo sono proprio in virtù della particolarità del loro linguaggio: per quella allusività delle parole, delle azioni e dei gesti, che dicono nascondendo (“come sono più latenti”), dunque per quella capacità di sintesi e stilizzazione artistica propria della scena, che fa “più gagliarda impressione” sull'animo degli spettatori. L'oscenità del teatro che, come il Borromeo ha lasciato intendere poco sopra, è oscenità della forma comunicativa più che dei contenuti della

comunicazione, si precisa infine nella capacità del linguaggio scenico di accennare la realtà (o, meglio, un'altra realtà), aprendo varchi alla pericolosa capacità fantastica dello spettatore¹⁸⁴.

Ecco allora, nella chiusa della lettera, l'augurio che la licenza ai commedianti concessa da Roma per la diocesi bolognese sia revocata, soprattutto in considerazione dei danni che una tale licenza provocherebbe in tutta la cristianità, col suo valore esemplare:

E mi pare, se non fosse ancora il danno, che ne sarebbe per risultare a quella Città, dovrebbe in ogni modo Vostra Signoria Illustrissima far ogni ufficio con Nostro Signore perché non le permettesse in quelle parti, per carità verso noi altri, che con *simile esempio in città dello Stato Ecclesiastico*, massime in tempi così calamitosi come questi, non avremo come difendersi nell'avvenire di quà in non ammetterli.

La centralità che questa revoca della licenza bolognese assume agli occhi del nostro cardinale emerge anche da altre tracce nel suo epistolario: non pago di aver inviato un così cristallino chiarimento al Paleotti, Borromeo scrive anche a Roma, a Monsignor Cesare Speziani, intervenendo dunque personalmente nella *querelle*¹⁸⁵. Le pressioni su Roma hanno effetto e la licenza viene infine revocata, come emerge da un'altra missiva al Paleotti del 20 agosto ("Ho inteso con molta consolazione per la lettera di V. S. Illustriss. delli 9. del presente ch'ella si sia liberata da quel pericolo delle Commedie, che le dava tanta molestia")¹⁸⁶ e da un ulteriore cenno alla questione in una lettera allo Speziani datata 25 agosto ("Quei, ch'erano a Bologna mi scrive il Sig. Cardinal Paleotti, che si sono già partiti, onde non accaderà di fare intorno a ciò altro")¹⁸⁷.

La triangolazione tra Milano, Bologna e Roma nell'estate 1578 segnala certo differenze di posizioni rispetto al teatro in seno alla Chiesa, ma mostra anche le modalità di una strategia di equilibri tra poteri locali che riescono a mantenere il dissidio all'interno del pacato garbo istituzionale; ben diversamente conflittuale appare il conflitto che, a partire dal marzo 1579, vede ancora una volta il Borromeo contrapposto al governatore di Milano.

¹⁸⁴ Così commenta il brano Ferdinando Taviani: "L'accenno del Borromeo alla pericolosità delle azioni dei comici implica l'aver compreso che il comico invia al pubblico sollecitazioni molto più penetranti di quelle della realtà, perché sono il risultato di una elaborazione e stilizzazione che soltanto apparentemente sembra velare e nascondere: è ciò che rende il teatro il regno privilegiato della fantasia o della fantasticheria, che lo fa Arte o *Negotium Diaboli*" (FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 22).

¹⁸⁵ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 91-92: "Mi viene scritto che da alcuni giorni in qua sono andati a Bologna alcuni Commedianti, dove recitano quelle loro commedie con licenza di Roma, onde sebben devono essere due anni, che noi non habbiamo havuto qua a Milano questa abominazione, nondimeno perché tollerandosi questo a Bologna, Città dello stato Ecclesiastico, e Patria di nostro Signore potrebbe nuocer tanto a noi altri Vescovi questo esempio, che non avressimo più come diffenderci in simili occasioni, desidero che facciate ufficio con Sua Santità, o con Monsig. Illustriss. San Sisto, che sia rivotata quanto prima questa licenza, poiché abbiamo visto per esperienza, che tali commedie sogliono ordinariamente esser perniciosissime ai costumi, & alle anime, e sono seminari di tanti mali, e perché intendo che il Sig. Cardinale Paleotti ha mandato a Roma per aiutarsi al Sig. Cardinale San Sisto la copia di una lettera, ch'io gli scrissi in risposta sopra di questo, ve ne mando qui copia per vostra informazione. N. S. Iddio sia con voi sempre".

¹⁸⁶ Ivi, p. 92.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

L'anno del *Memoriale* vede infatti anche l'emissione di un nuovo *Editto per la proibizione di Giostre e spettacoli nelle Domeniche e Feste* (7 marzo 1579), che è non solo l'atto più severo contro gli spettacoli di tutto l'episcopato borromeiano ma anche un'aperta sfida al potere secolare¹⁸⁸. L'editto nasce infatti in dichiarata opposizione al governatore Ayamonte, egli stesso in prima linea nell'organizzare giostre, mascherate e spettacoli nelle domeniche di carnevale:

Domenica, quando andavo al Vespero per le molte Carrozze, che erano innanzi alla porta della Corte, non potei quasi far la strada mia ordinaria alla Chiesa, e di poi, mentre io predicavo, e facevo anco una Processione per la Chiesa col SS. Sacramento con grandissimo concorso del popolo per Dio grazia, si sentiva risonare la Corte del Marchese, e la piazza di tante trombe, e strepiti che facevano quelle mascherate con vari spettacoli, e giostre in Corte, che arrecava grandissimo scandalo, e disturbo a tutti quei, ch'erano in Chiesa, e mi dubito che per quest'altra Domenica, che è dichiarata principio di Quadragesima, converrà ch'io metta mano alla proibizione con censure, massime ch'è giorno deputato alla Communion Generale¹⁸⁹.

Ciò che è nuovo, nell'*Editto*, non è tanto il contenuto, che anzi contiene tutti i *tòpoi* sul rispetto del tempo festivo (il lamento sull'inefficacia delle misure precedenti, cui si aggiunge come corollario un cenno all'ingratitude del popolo milanese per la liberazione dalla peste¹⁹⁰ e la concorrenza tra tempo sacro e tempo profano¹⁹¹); la novità è nel tono perentorio del "comando", che non nasconde il suo vero obiettivo, posto nei ranghi più alti della società cittadina:

commandiamo per virtù di questo Editto, che non sia alcuno *di qual si voglia preeminenza, dignità, prerogativa, stato, grado quanto si voglia illustre*, ordine, sesso & conditione, che ardisca ne presuma nella detta Domenica prima, che è domani à gli otto del presente, e nell'altre Domeniche e feste di quaresima, far giostre, tornei ò altri spettacoli profani di qual si voglia sorte, ne anche nell'altre domeniche e feste dell'anno, nel tempo che si celebrano diuini officij nella Chiesa nostra Metropolitana; *sotto pena di scom[m]unica Latae Sententiae, da incorrersi ipso facto*, tanto da quelli che attualmente giostrassero, facessero tornei, ò latri spettacoli sudetti, quanto da quelli che ne fossero in qual si voglia modo autorità: *dalla quale scomunica riseruiamo à noi soli l'assoluzione*: e sotto pena dell'interdetto dell'ingresso della Chiesa, da incorrersi similmente ipso facto, da quelli che scientemente coopereranno in qualche modo, ò vi staranno presenti, e saranno spettatori, così huomini come donne¹⁹².

¹⁸⁸ CARLO BORROMEO, *Editto Per la proibitione di Giostre e spettacoli nelle Domeniche e Feste*, in *AEM*, cit., pp. 434-435.

¹⁸⁹ Il racconto è tratto da una lettera del Borromeo del 5 marzo 1579 (quindi due giorni prima dell'editto), pubblicata da GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 95-96.

¹⁹⁰ CARLO BORROMEO, *Editto Per la proibitione di Giostre e spettacoli nelle Domeniche e Feste*, in *AEM*, cit., p. 434: "Habbiamo più volte ammonito tutti, & con lettere, e con ragionamenti nostri in Chiesa, e con altri officij di paterna cura; con quanto studio di deuotione, e pietà christiana si douessero celebrare quei sacri giorni della Domenica di Settuagesima, Sessagesima e Quinquagesima [...]. Con tutto ciò hauemo visto con le lagrime à gli occhi, & con intimo dolor nostro, quanto poco conto habbiano fatto alcuni, sì di questi officij, come della gratitudine douuta à Dio per la liberatione dalla peste, l'anno passato fatta à questa Città".

¹⁹¹ *Ibidem*. "Anzi, (quel che non aspettauamo già mai) habbiamo veduto contra l'instituto di quel sacro tempo [...], violate e profanate con giostre, spettacoli, tornei, balli, maschere, e dissolutioni che ne seguono, quelle santissime Domeniche [...]; e quando predicauamo la parola di Dio, & il popolo tutto che era nella Chiesa, con preghi ad alta voce dimandauamo à Dio misericordia; strepitauano quasi su le porte della Chiesa, & intorno tamburri, trombe, carrozze di concorso, gridi, e tumulti di tornei, correri, giostre, mascherate, & altri simili spettacoli profani, con publico, e scandalosissimo disturbo & impedimento di quei diuini officij, e sante orationi, e con irriuerenza del Santissimo Sacramento".

¹⁹² *Ivi*, p. 435.

L'editto di fatto minaccia di scomunicare il governatore se dovesse persistere nell'organizzare spettacoli durante i riti domenicali. Borromeo è molto consapevole della durezza del gesto, e delle sue possibili conseguenze: prefigura infatti le future rimostranze dell'Ayamonte presso il papa ("potrebbe essere facilmente che il Marchese si lamentasse costì in qualche modo di questo Editto", scrive in una lettera a Speziani il 12 marzo)¹⁹³. E dopo un'effettiva doglianza ufficiale del marchese presso la santa sede, insiste con fermezza nel sostenere le ragioni dell'*Editto*, affermando che le proibizioni devono valere per tutti, di qualunque rango "affinché non sia come la tela d'aragni, che prenda, e tenga solo li poveri, e bassi, ed i Grandi se ne burlino"¹⁹⁴.

Il procedere della polemica mette in luce, ancora una volta, i diversi atteggiamenti rispetto alla spettacolarità profana nella Chiesa post-tridentina, tanto più che l'*Editto* borromeiano contro gli spettacoli – e la scomunica di un rappresentante del re cattolico – provoca a Roma inevitabili giudizi di eccessiva severità. Il Borromeo se ne lamenta in un'altra lettera allo Speziani, del 23 luglio 1579, affermando che i "discoli [...] persuadendosi, che queste proibizioni siano invenzioni de' Curati, o de' Vescovi foranei, ovvero anche ordine mio contra quello che sente N.S. pigliaranno ogni animo di contraddizione, e d'inobbedienza, e di varie insolenze"¹⁹⁵.

Il conflitto istituzionale prosegue l'anno successivo: a gennaio, l'Ayamonte fa raccogliere dal Senato milanese un *Memoriale* di lamentele contro il cardinale e lo manda a Roma con i cosiddetti "ambasciatori del carnevale"¹⁹⁶ continuando nel frattempo ad allestire spettacoli in giorno di festa e durante la liturgia¹⁹⁷; il Borromeo da parte sua resta fermo nella scomunica del governatore, e fa redigere a sua volta un documento da inviare a Roma: il *De Choreis et spectaculis in festis diebus non exhibendis*, nel quale si afferma esplicitamente – secondo una rigorosa e severa lettura dei canoni – che santificare la festa implica dedicare l'intero giorno festivo alla devozione, e che l'astensione da "spettacoli, giochi e danze" si intende in assoluto e non solo

¹⁹³ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 97.

¹⁹⁴ Ancora una lettera a Speziani, del 2 aprile, in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 98, n. 1.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 101-102.

¹⁹⁶ Ivi, p. 104, n. 1. Il *Memoriale degli Decurioni della Città di Milano contro il Cardinale Carlo Borromeo* si conserva nella Biblioteca Vaticana [cod. vat. Lat. n. 6210, cc. 302(r)-307(v)]; in esso "si protesta che le direttive impartite dal cardinale ottengono il risultato di indurre in peccato i fedeli, dal momento che sono di una tale severità che è quasi praticamente impossibile non trasgredirle, e si aggiunge che moderazione consiglierebbe di attenersi strettamente alle leggi dei sacri canoni in cui gli spettacoli vengono proibiti nei giorni di festa, limitatamente alle ore in cui si tengono i servizi divini" (FERDINANDO TAVIANI *Introduzione*, in NICCOLÒ BARBIERI, *La Supplica*, cit., p. 40).

¹⁹⁷ Ancora una lettera a Speziani, datata 21 febbraio 1580, in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 104: "mentre si celebravano in Domo i Divini Uffici con molto concorso di popolo, come ho detto, fu fatto venire nel Cortile del Palazzo del Governatore una compagnia di Cavai leggieri immascherati, chiamati del Pavese, i quali corsero all'anello, e ruppero alcune lanze in terra, stando a vedere il Marchese, ed i figliuoli dalle finestre [...]. È stato fatto questo dal Marchese; anzi egli ha fatto ricercare alcuni Gentiluomini Milanesi, che volessero giostrare, ed i figliuoli ne hanno fatto officio espressamente".

durante le funzioni¹⁹⁸. La soluzione del conflitto sarà raggiunta solo per via diplomatica, grazie ad un'ambasciata pontificia a Madrid che risana le relazioni tra potere secolare e vescovo di Milano¹⁹⁹, e ad un *Responsum* di Gregorio XIII che pur ammettendo una certa severità dei provvedimenti borromeiani (“non ignoro che a qualcuno questi decreti possano apparire a prima vista un po’ troppo duri”) di fatto li legittima²⁰⁰. La morte del governatore Ayamonte, il 20 aprile 1580, col cardinale che lo assiste nei suoi ultimi istanti è l’immagine plastica e agiografica di un conflitto più sospeso che sanato²⁰¹; la sua durata e le faticose dinamiche del lavoro diplomatico tra Milano, Roma e Madrid mostrano quanto la posizione radicale e “utopica” sugli spettacoli maturata dal Borromeo negli anni della peste e proposta nel *Memoriale* incontrasse forti resistenze, e non solo sul piano secolare.

¹⁹⁸ CARLO BORRROMEO [i. e. CARLO BASCAPÈ], *Opusculum De choreis & Spectaculis in Festis diebus non exhibendis*, Tholosae, Excudebat Ioannes Boude, Regis & Comitiorum Linguae Occitanae Typographus, 1662, p. 36: “Addo quod Concilio Toletano, ex quo *c. Irreligiosa* sumptum est, adiunguntur litterae Regiae, vbi Concilii ipsius Constitutiones numerantur, in quibus simpliciter habetur: *Ballimachia & turpia cantica prohibenda sunt à Sanctorum solemnijis*. Et eodem modo in ejusdem Concilii capitulorum enumeratione, his verbis: *Vt in Sanctorum natalitijis Ballimachia prohibeantur*. Et ex his apparet Spectacula, ludos, saltationes, simpliciter, & absolutè diebus Festis esse prohibitas, rejiciendamque esse limitationem de tempore divinorum Officiorum”. Il *De Choreis*, circolato a partire dai primi mesi del 1580 come documento interno alla curia tra Milano e Roma, è stampato per la prima volta a Tolosa nel 1662: è un testo di sapore schiettamente giuridico, in cui il discorso sulla danza e sugli spettacoli è condotto su una lettura severa delle fonti patristiche e dei canoni conciliari; fu redatto da Carlo Bascapè, collaboratore del Borromeo e futuro vescovo di Novara (si veda oltre, nel paragrafo 4.1). Fin dalla prima edizione (e fino alla più nota: CARLO BORRROMEO [i. e. CARLO BASCAPÈ], *Opusculum de choreis et spectaculis in festis diebus non exhibendis accedit collectio selectarum sententiarum ejusdem adversus choreas, et spectacula ex ejus statutis, edictis, institutionibus, homiliis*, Romae, Apud Fratres Palerinos, 1753) il trattatello è attribuito al Borromeo: la questione dell’autorialità fu definitivamente risolta dal Castiglione nel 1759, facendo riferimento a lettere autografe del Borromeo e dello stesso Bascapè conservate alla Biblioteca Ambrosiana (*Sentimenti*, pp. 108-110).

¹⁹⁹ “Il marchese di Ayamonte, in seguito ai conflitti occasionati dalle feste di quaresima, chiese al papa l’allontanamento dell’arcivescovo: una ambasciata pontificia presso Filippo II guidata dal barnabita Carlo Bascapè [...] dovette risolvere il conflitto” (MICHEL DE CERTEAU, *Carlo Borromeo*, cit.).

²⁰⁰ Il *Responsum* di Gregorio XIII si legge in CARLO BASCAPÈ, *De Vita et Rebus Gestis Caroli S. R. E. Cardinalis, Titvli s. Praxedis Archiepiscopi Mediolani Libri Septem. Carolo a Basilicapetri praepos. general. congreg. cleric. regvl. S. Pavli. auctore*, Ingolstadii, ex officina typographica Davidis Sartorii, 1592, pp. 212-214. Pur ammettendo una certa severità dei provvedimenti borromeiani (“Neque vero ignoramus posse decreta ipsa in hoc initio videri nonnullis paulo duriora”) il decreto papale ribadiva la piena autorità dell’arcivescovo (“Maxime autem debet omnes consolari optima Pastoris voluntas: nihil enim aliud laborat, nisi de gregis sibi a Deo commissi incolumitate, & salute; quam etiam sui ipsius vitae semper anteposuit, tanta cum charitate, quantam omnes perspexistis. Committite vos igitur iis manibus”). Così commenta Castiglione il provvedimento romano: “troncava ogni controversia, approvando non meno tutti i decreti dell’Arcivescovo concernenti la santificazione delle Feste, e l’osservanza della prima Domenica di Quaresima, che raccomandando loro l’Apostolica autorità da lui conferitagli di proibire ne’ giorni suddetti con pene, e censure a suo arbitrio le giostre, i tripudij, i giuochi, le maschere, gli scenici trastulli, e gli spettacoli d’ogni sorta” (GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 107).

²⁰¹ Cfr. NICOLA RAPONI, *Ayamonte, Guzmán y Zúñiga, Antonio di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 4]*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1962 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/ayamonte-guzman-y-zuniga-antonio-di_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ayamonte-guzman-y-zuniga-antonio-di_(Dizionario-Biografico)/)> (10/2020): “Lo assistette negli ultimi istanti il cardinale Borromeo che aveva interrotto una visita pastorale fuori Milano per accorrere al suo capezzale [...]. Una inclinazione allo sfarzo, l’insofferenza del rigorismo morale del Borromeo e le non celate rivendicazioni di prestigio furono la causa dei contrasti con l’arcivescovo, che crearono talora seri imbarazzi tra la stessa Curia romana e la corte spagnola”.

Il quinquennio 1576-1580 è l'epoca in cui la polemica del Borromeo contro gli spettacoli, ampiamente elaborata nel primo decennio di episcopato, matura in pienezza la propria architettura teologica: l'esperienza della peste, funesto spettacolo denso di segni che si contrappone allo spettacolo vano della profanità, impone una *visione* dolorosamente purificata, e conduce a chiarire con nettezza una dicotomia tra tempo sacro e tempo profano, Cristo e Mondo, salute e malattia, che non può essere sanata se non con l'esclusione di uno dei due membri. Il che significa con l'assoluta estirpazione della spettacolarità profana. Questa radicalizzazione, che si sostanzia in un preteso legame causale diretto tra il teatro e l'epidemia (la peste come piaga divina, in risposta al peccato della profanità), emerge nella normativa contro gli spettacoli, ma soprattutto nella forma retorica e poetica insieme del *Memoriale ai milanesi*, lunga orazione in cui i superstiti del flagello sono chiamati al rifiuto del carnevale, del teatro, della danza e delle maschere in nome di una moralità eroica, di un martirio del piacere fondato sulla gratitudine e la memoria perpetua. È proprio la radicalità di questa proposta di *purezza* della città cristiana a generare, ancora una volta, il duro scontro istituzionale col governo cittadino, uno scontro che da Milano si allarga fino a Roma e a Madrid.

La radicalità di uno sguardo che vede nel teatro la causa della peste (nella peste dei corpi un *segno* della peste spirituale e nel teatro un morbo incurabile e immoderabile) troverà certo voci concordi, ma non diverrà mai davvero maggioritaria²⁰². Negli ultimi anni del suo episcopato, il Borromeo dovrà infine ammettere l'impossibilità di una definitiva vittoria contro la scena. Il desiderio di "distruggere le commedie" per sempre si tramuterà in una guerra perpetua contro un male radicato ed endemico.

²⁰² Seguiremo le tracce di questa vicinanza tematica tra teatro e peste nei prossimi capitoli, rammentando però che "nonostante [...] episodi di 'integralismo' religioso e civile, bisogna riconoscere che la linea *Della Christiana moderazione del Teatro*, propugnata fin dal 1646 dal padre gesuita Gian Domenico Ottonelli, è quella che prevale in Italia" (FRANCESCO COTTICELLI, ROBERTO PUGGIONI, LAURA SANNIA NOWÉ, *Scena Italiana. Introduzione*, in ROMANA ZACCHI (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Napoli, Liguori, 2006, p. 5). La linea dell'Ottonelli, di un teatro corretto e moderato (e quindi non intrinsecamente dannoso) è quella che si origina entro le posizioni meno intransigenti della Chiesa (come nella *Scrittura* del cardinale Dolfino) e nelle difese dei comici intellettualmente più avveduti (che culmineranno, come si vedrà nel Capitolo 5, nella *Supplica* di Niccolò Barbieri).

Tabella 3: Carlo Borromeo: quadro cronologico (3)

	Biografia	Piano “normativo” Decreti, Istruzioni, Gride dei governatori	Piano “pastorale” Predicazione, Lettere pastorali e private
1576	A febbraio, giubileo milanese. Tra fine luglio e primi di agosto: Peste di Milano.	Quarto concilio provinciale (AEM) <ul style="list-style-type: none"> De vita, & honestate clericorum (170-171) De visitatione (171-176) 	Lettera seconda dopo l'hauere ottenuto di riceuere il Santo Giubileo in Milano [20 gennaio 1576] (AEM, 1027-1031) Literae Pastorales, Instructiones, & alia tempore pestilentiae edita (AEM, 1049-1059)
1577		Edictum Et decretum de Dominica prima Quadragesimae [5 febbraio 1577] (AEM, 440-441)	Literae de visitatione populi, & praeparatione [2 febbraio 1577] (AEM, 1064-1066)
1578	20 gennaio: Milano dichiarata “libera e netta” dalla pestilenza. Giugno-agosto: polemica sui commedianti (epistolario tra Milano, Bologna e Roma).	Decreta generalia Visitoris Apostolici (AEM, 461-469)	Libretto de i Ricordi, al popolo della Città e Diocese di Milano [1° gennaio 1578] (AEM, 1075-1088) Lettera del cardinale Paleotti, giugno 1578 (Sentimenti, 189-190) Lettera del Borromeo al cardinale Paleotti, [luglio 1578] (Sentimenti, 90-91, n. 1) Lettera del Borromeo a Monsignor Cesare Speziani, 13 agosto 1578 (Sentimenti, pp. 91-92) Lettera del Borromeo al cardinale Paleotti, 20 agosto 1578 (Sentimenti, p. 92) Literae de obitu filij Regis [13 dicembre 1578] (AEM, 1088-1091)
1579	Polemica con il marchese di Ayamonte intorno agli spettacoli in tempo di quaresima.	Quinto concilio provinciale (AEM) <ul style="list-style-type: none"> Quae ad dies festos, & sacra tempora pertinent (212-215) De Cura pestilentiae (224-257); in particolare: Sollicitudo Episcopis in morum corruptelis eripiendis (227-229); Cura disciplinae morum (246); Peste restincta quae praestanda (253-257). Editto per la proibizione di Giostre e spettacoli nelle Domeniche e Feste [7 marzo 1579] (AEM, 434-435)	Literae plenae paternae obiurgationis & cohortationis, ad tollendas morum corruptela, de libro item memoriali [22 febbraio 1579] (AEM, 1091-1094) Memoriale ai milanesi [1579] Lettera del 5 marzo 1579 (Sentimenti, pp. 95-96) Lettera a Monsignor Speziani, 12 marzo 1579 (Sentimenti, pp. 97-98) Due lettere a Monsignor Speziani, 2 aprile e 28 aprile 1579 (Sentimenti, p. 98, n. 1) Lettera a Monsignor Speziani, 23 luglio 1579 (Sentimenti, pp. 101-102)
1580	Nuovi strascichi della polemica col governatore a proposito degli spettacoli: a Roma gli “ambasciatori del Carnevale”. Aprile 1580, muore il governatore Antonio de Guzmán, marchese di Ayamonte.		Lettera a Monsignor Speziani, 21 febbraio 1580 (Sentimenti, p. 106) De Choreis [Carlo Bascapè, 1580] Responsum di Gregorio XIII

2.4 *Morbo che sotto specie di piacere avvelena gli animi* La guerra permanente contro il teatro (1580-1584)

Non volendo l'Illustriss., & Ecc. Sig. Don Sanchio di Guevara [...] tollerare nel suo governo che questo morbo che sotto specie di piacere, & di diletto avvelena li animi, passi più avanti, fa per il presente bando, pena a tutti i Commedianti della frusta, & alli homini della galea di più per cinque anni, se da hoggi innanzi ardiranno di recitare, o rappresentare né in publico, né in privato alcuna delle solite Commedie loro in qualsivoglia parte di questo Stato, né pure di fermarsi, né di entrar nel dominio di esso uniti, o divisi per recitarne senza precedente, & espressa licenza sua in scritto, & limitata, se pur anco le parrà che si convenga per qualche tempo, & occasione di darla.

SANCHO DE GUEVARA
Grida del 17 agosto 1582

La nomina del nuovo governatore (*ad interim*, dal 10 luglio 1580 al 21 marzo 1583) Sancho de Guevara y Padilla sembra garantire una rinnovata concordia tra curia e palazzo sul tema degli spettacoli: in una lettera a Speziani del luglio 1580 il cardinale lo descrive come uomo “molto pio, ed inclinato alla Religione”, che “ha fatto subito cacciar via i Commedianti da Milano con mostrar di non voler mai tollerarli”²⁰³. Qualche mese dopo, però, i comici sono di nuovo in città. Il cardinale se ne lamenta con il fedele Bascapè, ora Nunzio in Spagna, in una lettera del 26 ottobre (“sono venuti a Milano da alcuni mesi in quà certi Commedianti, e vi anno preso casa, ed ogni giorno, fuorchè nei dì festivi, ne quali non gli è da me permesso, fanno Commedie”) chiedendogli di attivarsi per un provvedimento radicale da parte del re cattolico (“vedrete a suo tempo, se di costì si potesse avere qualche gagliarda provisione in questa materia”)²⁰⁴. In una lettera del luglio 1581 ad un suo collaboratore, il gesuita Francesco Adorno, che suggeriva la necessità di “distruggere le commedie”, mostra dubbi sulla possibilità di risolvere in maniera definitiva una questione per lui così cruciale (“non è da tentar questo adesso, perché non ne sperarei molto frutto”)²⁰⁵.

L'attività normativa della curia milanese in questi anni reitera di fatto precedenti provvedimenti: un *Ordine Che non si facciano maschare ne i giorni di festa* è emesso il 27 gennaio

²⁰³ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 113. Nella risposta (6 agosto) lo Speziani commenta: “parmi che sia stato buon principio a cacciar via i Commedianti; crederei che fosse bene di cercare con ogni conveniente officio di mantenerlo in questa buona disposizione etiam col mezzo del Confessore, che pure doverà esser uomo di qualità” (*Ibidem*). I limiti cronologici di questo ultimo paragrafo sono la nomina del governatore Sancho de Guevara y Padilla nell'estate del 1580 e la morte del cardinale Borromeo, nel novembre 1584.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 114.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 116.

1582²⁰⁶, mentre lo stesso anno il sesto Concilio provinciale emana un decreto (*Quae ad Matrimonium pertinent*), in cui si vieta agli osti di ospitare troppo a lungo “lenones, meretrices, histriones, mimos, & caeteros malae conditionis homines”, ancora una volta inserendo i professionisti della scena in un elenco di “uomini perduti”, elementi socialmente e moralmente perturbanti²⁰⁷. Nel frattempo, non si arresta il lavoro persuasivo sull'autorità secolare, tanto che nell'estate del 1582, il governatore Guevara nega nuovamente l'ingresso ai commedianti nello Stato di Milano e anzi elabora una Grida contro i commedianti di straordinaria severità²⁰⁸. La Grida, pubblicata il 17 agosto 1582, mostra uno dei più radicali punti di convergenza a Milano tra il piano degli editti ecclesiastici e il diritto secolare:

²⁰⁶ CARLO BORROMEO, *Ordine Che non si facciano maschare ne i giorni di festa*, in *AEM*, cit., p. 436: la *lamentatio* sull'inefficacia dei provvedimenti degli anni precedenti fa emergere la coscienza di un male ormai endemico: “Con grande nostro dispiacere vediamo, che etiandio dopò tanti ordini publicati da noi e per Editti particolari, e per decreti prouinciali, sopra la religiosa osseruanza delle feste, sotto diuerse pene, e censure Ecclesiastiche; non cessano però alcuni spiriti inquieti, & perturbatori della Christiana disciplina, d'andar tutauia profanando quei sacri giorni in diuerse maniere, con maschare, dicorre[n]do per la Città e facendo di se spettacolo così alieno dalla professione Christiana, suiando se, & altri da i diuini officij [...]. Auisiamo, & ammoniamo ciascuno, qualunque si sia, che si guardi in tutti i modi da qui innanti da profanare quei sacri giorni di santificatione con maschare, e simili altri profanità, già esplicate nei nostri Concilij Prouinciali, & Editti. Altrimente si procederà contra di loro alla dichiarazione, & essecutione delle pene già in esse proposte, e ad altre anco all'arbitrio nostro”.

²⁰⁷ CARLO BORROMEO, *Quae ad Matrimonium pertinent*, in *AEM*, cit., pp. 315-317. Il decreto sul matrimonio stabilisce le modalità della corretta celebrazione del rito, i requisiti degli sposi, le norme della loro probità prima e dopo il sacramento, mentre nella seconda parte stigmatizza il concubinato e fornisce indicazioni ai parroci su come limitare le occasioni di peccato nelle famiglie ad essi affidate (suggerisce, ad esempio, il distanziamento tra fanciulli e ragazzi di sesso diverso, per i quali la condivisione del letto durante la notte non è giustificata neppure dall'angustia delle case più povere “nec verò paupertatis, angustiaeue habitationis excusationi locus facile relinquatur, quò minus istiusmodi impuritatem occasio omnis praecidatur”; p. 316). Il decreto si conclude con un paragrafo specificamente dedicato agli osti, i quali proprio per l'occasionalità (e la promiscuità) del ricovero notturno da loro fornito, devono garantire nelle loro osterie il rispetto delle norme morali: “Offensionibus & peccatis, quae in coauponis committi solent, pastorali etiam cura & officio occurrendum est; vt ereptis corruptelis, salutariter consulatur vitae Christianae moribus” (*Ibidem*). È in questo contesto che Borromeo colloca un elenco di ospiti indesiderati delle osterie, tra cui gli istrioni. “Primùm igitur caupo, non solùm familiae suae, sed etiam hospitibus, peregrinis, alijsuè quos hospitio exceperit, & verbis, & vit[a]e exemplis, & humanitatis officijs prodesse studeat: ita vt eius familia, quiq[ue] in famulatu ipsius sunt, c[on]o[ter]is pietatis, castitatis modestiaeque specimen atque indicium dent. Proinde impudicos homines, ejiusue infamiae nota inquinatos, blasphemos, concubinarios eiusue nomine suspectos, aleatore publicosue lusores, & id generis nebulones, qui aduenas atque hospites dolis fallacisq[ue] decipere solent, è familia domoq[ue] sua eijciat: quorum loco in familia famulatuq[ue] pios homines disciplinae Christianae studiosos habeat; qui aduenas ad orationem Vespertinam inuitent, quam is domi suae curet nullo vnquam pacto stata hora praetermitti. In cauponae vestibulo porticuue, & in singulis praeterea cubiculis, sacram imaginem apponere ne omittat: profana autem omnia, ac turpiter obsceneq[ue] inscripta pictaue inde amoueat omnino. Ne lenones, meretrices, histriones, mimos, & caeteros malae conditionis homines, nugatoresue apud se diutius hospitari patiatur” (p. 316). Nell'utopica città cristiana disegnata dalla normativa borromeiana, anche le osterie devono essere luoghi di specchiata disciplina morale, e gli istrioni vi appaiono come elementi estranei e disturbanti, pervertitori della cristiana moralità.

²⁰⁸ Cfr. le lettere al Borromeo di Audoeno Lodovico (suo vicario generale), del 21 luglio 1582 (GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 127: “Il Sig. Governatore si mostrò molto cortese. Ha fatta buon opera questa settimana di non aver data licenza ai Commedianti a venir qua, come desideravano (cosa orribile, e fomento di molti peccati) [...]. Ho ringraziato sua Eccell. La quale promette, e desidera, come dice, ogni amorevolezza, e corrispondenza con noi altri, e che sentirà, e dimanderà volentieri il mio consiglio, e parere. Mi contento”) e di Danese Filiodoni, gran cancelliere di Milano, del 17 agosto 1582 (Ivi, pp. 127-128: “Il Sig. Don Sancio mi ha commesso che io avvisi V. S. Illustriss. che per conto di non lasciare recitare Commedie alcune in questa, né altre Città, e luoghi di questo Stato, né che si dia a Commedianti ricetto, ha dato ordine che si publichi una grida, la quale si farà oggi, o dimani senza fallo, e che se altro sarà, in che esso Sig. possa soddisfare al desiderio di V. S. Illustriss, che lo farà sempre volentieri”).

Essendosi le Commedie anticamente ritrovate per occasione di riprender i viti, & di lodare i virtuosi, & buoni costumi, & così introdurli nel popolo, quelle ragionevolmente non si possono chiamar Commedie, che questo ufizio non fanno: ma le altre si debbono in tutto vituperare, e sbandire, che fanno effetto contrario, come son quelle, che introdotte in varie parti d'Italia da certo tempo in qua da Uomini, & Donne vagabondi, & venali, si variano giornalmente, & sempre sono le medesime, & prive d'ogni moralità, e sostanza, all'incontro piene di parole, e d'atti lascivi, & laidi, & di sboccata, & sporca loquacità, più tosto macchiano, & corrompono quel poco di buono, che si ritrova nelli animi, che elle siano atte a scacciarne da essi, o moderarne almeno la bruttura d'alcuna vitiosa consuetudine. Et così si è veduto per lunga prova da quel tempo in che fu ricevuta prima, & permessa in questa Città simil gente, che altro non hanno insegnato alli spettatori, che otiosa, & lasciva vita, pensieri, parole, & opere vane, scostumate, & degne apunto di Maestri sì fatti, oltre le continove spese, & questioni, che con l'armi, & tal ora proibite hanno causato all'incauta gioventù, andando, & tornando dalle dette Commedie, & si son poi nutrite con poco timore della Giustizia, e con molto, e grave danno alla fine di diversi privati. Perché non volendo l'Illustriss., & Ecc. Sig. Don Sanchio di Guevara, & Padiglia [...] almeno per hora, & durante il suo libero beneplacito, tollerare nel suo governo che questo morbo che sotto specie di piacere, & di diletto avvelena li animi, passi più avanti, fa per il presente bando, pena a tutti i Commedianti della frusta, & alli homini della galea di più per cinque anni, se da hoggi innanzi ardiranno di recitare, o rappresentare né in publico, né in privato alcuna delle solite Commedie loro in qualsivoglia parte di questo Stato, né pure di fermarsi, né di entrar nel dominio di esso uniti, o divisi per recitarne senza precedente, & espressa licenza sua in scritto, & limitata, se pur anco le parrà che si convenga per qualche tempo, & occasione di darla. Et la medesima pena, ovvero pecuniaria all'arbitrio suo, impone sua Eccellenza & dichiara essere imposta, & doversi irrimisibilmente incorrere per coloro, che al sopradetto fine, ma non altrimenti daranno loro albergo, aiuto, & favore. Et perché venga a notizia d'ogn'uno il presente bando, tutti i Giudici, & Ufficiali maggiori, & minori di questo Stato lo faranno gridare nei Luoghi soliti, & onninamente osservare²⁰⁹.

Dopo una premessa eminentemente “umanistica” nella quale la commedia è definita in base al suo classico statuto pedagogico (strumento di riprovazione del vizio e di lode della virtù) la grida dichiara con nettezza l'inapplicabilità di tale definizione alle commedie contemporanee, sempre diverse nella loro effimera partitura orale eppure sempre identiche nel corrompere la virtù pubblica (“si variano giornalmente, & sempre sono le medesime”); pertanto propone pene severissime per i comici che entrino nello stato senza aver prima ottenuto licenza (si punisce cioè la loro stessa presenza non autorizzata, prima ancora del loro lavoro); inoltre, la licenza sarà sempre da intendere provvisoria e limitata a specifiche occasioni, secondo il pieno arbitrio di “sua Eccellenza”; pene gravissime sono prescritte anche per chi dia ai comici ospitalità o sostegno. È la realizzazione di quella collaborazione del potere secolare tanto a lungo cercata dal cardinale, tanto più rilevante se si considera anche l'allineamento del governatore all'immaginario “medico-patologico” della teatrologia borromeiana (prima, e soprattutto dopo la peste), in cui i teatranti sono portatori di una rovina definita in termini organici (“macchiano, & corrompono quel poco di buono, che si ritrova nelli animi”) e il teatro stesso è visto come malattia venefica (“morbo che sotto specie di piacere, & di diletto avvelena li animi”).

“Morbus” è, d'altra parte, la parola-chiave di un notevole testo borromeiano coevo alla grida, ovvero l'orazione con cui il cardinale chiude il suo ultimo Concilio provinciale, il sesto, e

²⁰⁹ GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 129-136.

che (almeno a posteriori) assume per questa sua posizione finale tutte le sfumature di un programmatico lascito²¹⁰.

L'orazione, densa di metafore organiche, è tutta giocata sulla retorica del peccato come malattia e della dottrina cristiana come cura. Il ministero vescovile vi è declinato nei termini della missione terapeutica, e la dimensione della carità che unisce l'arcivescovo ai suoi collaboratori è resa attraverso l'immagine del collegio di medici:

magnum sanè negotiu[m] ac graue, in vnius tantùm animae (pro cuius salute Christus Dominus sanguinem profudit) curam incumbere; multo grauius, plurimos variè languentes sanare; longè grauissimum, prouinciae vniuersae amplissimae & aegrotanti medicamenta opportuna apponere; sed infinitis partibus difficillimu[m] est, morbis qui vnius episcopi studio vix aut ne vix quide[m] aliquando curari possunt (cùm p[a]ene insanabiles sint) remedia adhibere; quae cura maximè ad Prouincialiu[m] Episcoporum conuentum, tanquam ad aliquod sapientum medicorum collegium pertinet²¹¹.

Ecco allora la città e la provincia narrate come un immenso ospedale, anzi un lazzaretto (“tanto vasta peste di mali si è diffusa nelle viscere dei mortali”)²¹², nel quale vagano malati di ogni sorta, tra i quali non mancano ovviamente i frequentatori degli spettacoli. Posseduti da un'insania mortalmente contagiosa, essi sono definiti attraverso immagini di una parossistica, iperbolica degradazione:

Sunt plerique alij, qui tanquam fanatici homines, ethnico more, & ioculari quadam licentia Satanae astu introducta, laruis induti furiantur & bacchantur, choreas ducunt, tripudia agunt, spectacula profana edunt; atque in alijs istiusmodi actionibus vsque adeò insaniunt, vt in tanta peccatorum quae inde existu[n]t colluione, ne culpam quidem agnoscant [...]. Non tam phrenesis furore quàm doemonis aestu agitati, eò praecipites ruunt, vt non modò medicame[n]ta aspernentur; sed medicos & curatores salutis su[a]e insanabili quodam odio infectentur: & verò (quod detestabile nefandum[ue] facinus est) violentas manus eorum parentibus sacerdotibus, quos venerari & colere totis in Christo visceribus debent, afferant & iniiciant, eos[ue] aliquando truculenter & impiè scelerate[ue] contrucidant [...]. At vos Patres, quos huic prouinciae speculatores Dominus dedit, rectè cernitis quàm exitiosa sit istorum perditissimorum hominum contagio, & quàm in omnes partes diffusa²¹³.

L'attraversamento della peste, l'esperienza del delirio degli appestati e la lunga meditazione sul corpo peccante come corpo malato che ha condotto al *Memoriale*, conflagra qui in una visione barocca del male morale del teatro in cui il fanatismo pagano (“fanatici homines, ethnico more”) e la possessione satanica (“licentia Satanae astu introducta”) diventano furia, baccanale, insania, frenesia (“furiantur & bacchantur [...] insaniunt [...] phrenesis furore”), e

²¹⁰ CARLO BORROMEO, *Oratio Caroli Cardinalis Tit. Sanctae Praxedis et Archiepiscopi, Habita in Prouinciali Concilio Sexto*, in *AEM*, cit., pp. 321-328. A mia notizia, questo testo non è stato ancora oggetto di analisi critica.

²¹¹ Ivi, p. 322.

²¹² *Ibidem*: “Primum igitur, Patres Reuerendissimi, spectate quaeso vnà mecum prouinciam vniuersam, quasi publicam hospitalem quandam domu[m] amplam, in qua multitudo ingens sit hominum grauiter periculosè[ue] aegrotantiu[m] [...] cum praesertim his temporibus tanta malorum lues in mortalium viscera se se infuderit”.

²¹³ *Ibidem*.

poi persino odio, violenza e massacro (“insanabili quodam odio infectentur [...] violentas manus eorum parentibus sacerdotibus [...] afferant & iniiciant, eosq[ue] aliquando truculenter [...] contrucident”). Nell’iperbole di questo male che infuria fino a farsi strage, *insania* è l’intero sistema della spettacolarità profana: mascherarsi, ballare, muoversi scompostamente (*larvas induere, choreae ducere, tripudia agere*), ma anche fare, guardare o contribuire in qualsiasi modo allo spettacolo (nella genericità dell’espressione *spectacula profana edere*); ecco perché ora “perditissimi homini” sono tutti coloro che si lasciano sfiorare dal contagio scenico, non più solo gli istrioni. Dopo l’esperienza della pestilenza – grandioso spettacolo di Dio, e grandioso “beneficio” che ha dichiarato la volontà divina di soppressione del carnevale, delle maschere, delle danze e del teatro – chi comunque si accosta alla “lues” della spettacolarità profana lo fa con consapevolezza piena, e quindi con pienezza di colpa. Peccare in piena volontà (ovvero, avvicinarsi al focolaio pestilenziale conoscendone la gravità): ecco l’insania.

Contro tutto questo i vescovi-medici devono confrontarsi: “è tempo di medicare”²¹⁴, afferma l’arcivescovo, in una coerente amplificazione della metafora terapeutica per cui i decreti conciliari dovranno essere “salutari cure, salutari farmaci, e risoluti medicamenti”²¹⁵. La risolutezza è la chiave dei futuri interventi, perché proprio il sopore dei medici di fronte al “morbus” è stata la causa del diffondersi del male²¹⁶; e allora ecco, nella consueta movenza anaforica del cardinale, la lamentazione e il rimprovero:

Vbinam decretorum quae confecimus cumulata executio? vbi morum corruptelae ereptae? vbi peccatoru[m] publicorum semina conuulsa? vbi vitiorum publica exempla sublata? vbi disciplina publica introducta? vbi iuuenum petulantia emendata? vbi tabernis meritorijs, & maloru[m] quasi officinis finis praescriptus? vbi ludis publicis, ac lenocinijs remedia adhibita? vbi prostibula amota? vbi popularis concursus ad spectacula publicè abrogatus? vbi antiquata spectacula? vbi bacchantium Christianorum hominum faeda illa lice[n]tia repressa? vbi peccatorum colluioni modus praefinitus? Quid multis? letargiae morbus vbique in prouincia est, letargia omnes languescimus, rebusq[ue] exequendis omnes dormitamus²¹⁷.

Abrogare gli spettacoli, renderli una pratica obsoleta è il sogno normativo sempre inseguito, e ora ribadito nell’elenco degli obiettivi mancati. Il lavoro sulla strada della pubblica salute è ancora lungo, i vescovi/medici non possono colpevolmente rilassarsi, pena la terribile responsabilità della morte spirituale dei fedeli/pazienti affidati alle loro cure: “Huius prouinciae salus nobis commissa est: si culpa nostra aliquis morbo languescens perit, ueh

²¹⁴ Ivi, p. 325: “tempus medendi est”.

²¹⁵ Ivi, p. 326: “Proposuimus iam vobis ante oculos, Patres, quandam penè necessitatem sana[n]dae prouinciae. Disquiramus igitur oportet in hoc ipso concilio sexto salutare curationes, salutaria medicamenta, & praesentia remedia”.

²¹⁶ *Ibidem*. “Hic recrudescit vulnus doloris nostri: hic morbus grauis letargia laborantium: hic desidia penè omnium: hic dormitatione quadam hebescimus & tabescimus: hic nos etiam pastores & medici congelascimus: hic nos, qui alios è somno excitare debemus, sopore quodam torpescimus”.

²¹⁷ Ivi, pp. 326-327.

nobis”²¹⁸. E se, dopo il lamento e lo sprone, l’orazione si chiude sulla speranza (ancora declinandola – con notevole coerenza figurativa – sulla metafora medica: “Erige spem tuam Prouincia Mediolanensis. Patres isti venerunt tibi, ut morbos & uulnera tua sanent”)²¹⁹, la coscienza di un risanamento ancora lungo (e di una terapia che deve intendersi perpetua), sta al cuore di questo testo tardo della pastorale borromeiana.

L’avvicendamento nei ranghi del governo (il 21 marzo 1583 si installa a Milano il nuovo governatore, Carlo d’Aragona Tagliavia, principe di Castelvetro) lascia intravedere una continuità politica sulla questione degli spettacoli: tra i suoi primi atti, il 9 aprile il Tagliavia conferma infatti la *Grida sopra il viver politico, e Cristiano* (emanata il 31 maggio 1566 dal governatore Gabriel de la Cueva)²²⁰, con la quale si pongono chiari limiti al lavoro degli attori, si proibisce lo spettacolo nel tempo sacro (il giorno festivo e la quaresima), e si tutelano gli spazi di fronte alle chiese.

A luglio, però, l’arrivo in città della compagnia dei Gelosi mette nuovamente in attrito governatorato e curia, sebbene in una forma attutita dalla reciproca volontà del mantenimento di equilibrate relazioni. La *querelle* si avvia quando, per timore di una nuova “infezione” teatrale in città, il Borromeo impone ai Gelosi di recitare solo dopo aver sottoposto quotidianamente il copione alla censura ecclesiastica²²¹. Il 26 luglio, i comici si appellano al governatore, lamentando che il precetto non è realizzabile (in quanto “recitano *ex tempore*”) e che tale richiesta equivale al cacciarli²²²; producono inoltre un memoriale, nel quale propongono a loro volta di far visionare ed approvare gli scenari e di accettare la presenza tra gli spettatori di un delegato del vescovo che sorvegli la loro condotta²²³; il Borromeo subisce forti pressioni dalla corte (e in particolare dal genero del governatore, Ercole Branciforti) per accogliere la

²¹⁸ Ivi, p. 327.

²¹⁹ Ivi, p. 328.

²²⁰ Si veda sopra la nota 26.

²²¹ La metafora medica dell’infezione è esplicita in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 140: “affinchè i Commedianti non infettassero la Città, aveva egli già dato ordine [...], che non potessero recitar Commedie nella sua Diocesi, se prima non le mostravano in iscritto giorno per giorno al suo Foro”. I Gelosi sono diretti, in questo momento, da Adriano Valerini, attore veronese, in prima linea nella difesa della liceità del mestiere attorico, per il quale si rimanda al Capitolo 5.

²²² Lettera del vicario Audoenò Lodovico, del 26 luglio 1583: “si lamentano assai con dire, che loro non hanno le sue Commedie in iscritto, ma recitano *ex tempore*, e dicono, che questo precetto è per dire: andate via con Dio” (Ivi, p. 141, n.1)

²²³ Lettera del Conte Renato Borromeo (cugino dell’arcivescovo), del 26 luglio 1583: “il Duca [...] ha però ricevuto memoriale da detti Commedianti, e per quello che intendo, lo vuole far consultare, del che ne ho voluto avisare V. S. Illustriss., acciò, se accettando l’offerta che loro fanno di dar in mano a chi V. S. Illustriss. comanderà l’argomento, non potendo loro dare tutte le parole per dirne la maggior parte all’improvviso, V. S. Illustriss. fosse servita di concedergli licenza che recitassero, con l’assistenza anche d’un Deputato da V. S. illustriss., perchè in ogni caso eccedendo loro in qualche cosa i termini dell’onestà, potria V. S. Illustriss. passati questi primi impeti con manco disgusto delle genti proibirlo” (Ivi, p. 141, n. 2).

proposta dei Gelosi²²⁴; pertanto, per evitare uno scontro tra potere secolare ed ecclesiastico, il 30 luglio il governatore decide di affidare al Senato milanese il compito di dirimere la questione²²⁵.

Il Borromeo non è presente alla seduta del Senato, ma ha inviato suoi rappresentanti, tra cui Carlo Bascapè e il vicario generale Audoeno Ludovico; a quest'ultimo si deve il racconto della seduta, contenuto in una lettera del 2 agosto 1583. La seduta del Senato, con la densità degli interventi e dei pareri, mostra tutta la complessità politica della questione del teatro, e del conflitto giurisdizionale sotteso. Se il presidente ritiene che sia diritto dell'arcivescovo dettar legge su questioni di morale pubblica, altri membri del collegio sostengono al contrario che tale compito spetti al potere secolare, sia per consuetudine che per equa ripartizione giurisdizionale:

[Il presidente] ha studiato e messo in carta il suo parere, e l'ha mostrato, e letto al Decano, e conclude con molte ragioni, autorità, e canoni, che l'Arcivescovo possa *jure ordinario* prescriber legge in questa materia di peccato nutritiva, e fomentatrice di tanti mali, e scandali, e tiene questa opinione per vera nelli termini nostri. Vi restavano due difficoltà, cioè la consuetudine, e l'uso di ammettere detti Commedianti, ed anco per essere proprio carico del Giudice Laico di ovviare al peccato, siccome è del Giudice Ecclesiastico, possa il Sig. Duca, come quello che è prevenuto, prescriber leggi a detti Commedianti²²⁶.

Si cerca il compromesso, proponendo all'Arcivescovo, tramite i suoi rappresentanti, di aderire alla proposta dei Gelosi: “gli pare ch'esso Arcivescovo possa [...] permettere le Commedie ogni volta che sarà sicuro, ch'elle non siano contra *bonos mores*, ed occasione di peccato, e giudica un buon modo di vedere l'argomento solo, ed ordinare uno che le ascolti”²²⁷. I rappresentanti del Borromeo resistono, opponendo che se pure nello scenario le commedie possono sembrare morali, poi la resa effettiva sulla scena non lo è:

²²⁴ Lettera di Ercole Branciforti, Conte di Camarate, 26 luglio 1583: “Essendo a tutta la Corte stato dato relazione, che le Commedie dei Gelosi sono oneste, e più tosto esemplari, che scandalose, io mi sono mosso a pregare V. S. Illustriss. a voler contentarsi, ch'essi Comici vadano continuando nel dar' il solito trattenimento onesto alla Città di Milano, che tanto lo desidera, e perché è impossibile, ch'essi mostrino tutte le parole *ad unguem*, la preghiamo a concedere, che un Dottore a ciò deputato sia giudice degli argomenti, e sostanza di queste Commedie [...], e quando Ella non rimanesse contenta degli argomenti, potrà far che alcuno, giornalmente si pigli questo carico di venirle ad udire, il che anco sarebbe superfluo, poiché non trattano d'altro, che di cose morali, e sentenziose, e sperando che darà questo contento a tutta la Corte farò fine baciandole le mani” (Ivi, p. 141, n. 3). Branciforti aveva sposato la figlia del Duca, Isabella Tagliavia, nel 1570; cfr. LINA SCALISI, *Terranova, Carlo Aragona Tagliavia, duca di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [Volume 95]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2019 <http://www.treccani.it/enciclopedia/terranova-carlo-aragona-tagliavia-duca-di_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).

²²⁵ Lettera del vicario Audoeno Lodovico, del 30 luglio 1583: “il Principe ha mandato il memoriale de Commedianti al Signor Presidente del Senato per vedere se V. S. Illustriss. può proibire in questo modo le Commedie, [...] il Sig. Presidente farà la relazione contra i Commedianti” (GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 142, n.1). Il Presidente del Senato era Giovanni Battista Rainoldi (in carica dal 18 novembre 1569 al 10 dicembre 1587).

²²⁶ Lettera del vicario Audoeno Lodovico, del 2 agosto 1583 (Ivi, p. 143, n. 1).

²²⁷ *Ibidem*

A questo ha risposto il Decano, che li argomenti ordinariamente sono morali, e finiscono con matrimoni, ed altri fini onesti, ma si trattano poi molto diversamente con parole, atti, segni, e tratti, ed affetti amorosi, lascivi, sporchi, e disonesti, e pieni di mille lacci di peccato, per il che esso Signor Presidente è venuto nell'istesso parere, sicché l'opinione per l'Arcivescovo resta del tutto ferma, e sicura²²⁸.

I rappresentanti dell'arcivescovo esprimono qui il cuore della “teatrologia” borromeiana, che già abbiamo visto da lui espressa nella lettera al Paleotti del 1578: il problema morale posto dal teatro non risiede tanto nei contenuti, quanto nella resa di quei contenuti entro il linguaggio scenico, ovvero l'apertura alla fantasticheria lasciva e disonesta, operata attraverso parole, gesti e azioni allusive. A questo, che è l'argomento centrale di opposizione alla proposta dei Gelosi, si aggiungono, ovviamente, tutti i consueti argomenti del discorso antiteatrale: la commedia come sperpero di risorse e di tempo, il ritrovo della folla di spettatori come fomento alle risse, la professione attorica come professione infame²²⁹. Il Senato, pur propendendo apparentemente in maggioranza con il partito del vescovo, non può dare l'impressione che il potere laico si sottometta a quello ecclesiastico²³⁰; pertanto, nella successiva seduta del 3 agosto, la situazione appare in stallo²³¹:

Il Sig. Duca mostra di sentir molto affanno, vedendo ridotto questo negozio a punto di giurisdizione, e che anche il Senato questa mattina le ha fatto relazione non potere il Vescovo proibir simili cose *nisi ratione loci, & temporis*, e non solamente non vorrebbe venire a rottura alcuna, ma ne anche che si desse una minima occasione ad alcuno di presumere che tra S. E., e V. S. Ill. ci fosse qualche mala soddisfazione, ed in effetto si è lasciato intendere volere ad ogni modo scacciare questi Commedianti, ma non vorrebbe che paresse di far questo per la proibizione di V. S. Illustriss. con intacco della giurisdizione Regia, e si è andato pensando del modo di scacciarli senza pregiudizio di giurisdizione, e senza disputa, e con buona soddisfazione di S. Ecc. e si è discorso [...] che per tre, o quattro Commedie se le permettessero col vedere la bozzatura di esse Commedie, cioè l'Argomento, ed alcune parti principali, se ben non fossero così intieramente estese, ed intanto S. E. le proibirà del tutto [...]. Qui non vedo se non guadagno dal canto di V. S. Illustriss. che si mette in possesso di veder le Commedie, e di dar licenza, e potrà in ogni caso andar difficolando più queste licenze, e secondo le informazioni, che al sicuro saranno di oscenità, e disonestà, potrà dire che non si contenta, se non sono estese intieramente [...]. Dall'altro canto, se non si condescende a questa poca dissimulazione, oltre la mala soddisfazione, e ragione che ne potrebbe nascere, anco dubiterei di qualche rottura [...], sicché io sentirei con detto Monsig. Vicario di cominciare a vedere questi argomenti, come di

²²⁸ Ivi, pp. 143-144, n. 1.

²²⁹ Ivi, p. 144 n.1: “Dopo questa si è toccata la parte politica, la qua le viene offesa notabilmente sì per le spese di danari, e furti, che si commettono da figliuoli di famiglia per spenderli in questo, e perdimento di empo de' Bottegari, ma quello, che più importa, si commettono molte risse, e questioni [...]. Si è anco, avuta considerazione all'infame professione d'Istrioni, Mimi, e Commedianti, la quale sino nella primitiva Chiesa era esosa [*scil.* odiosa, abominevole], che tali professori non si ammettevano al Sacramento del Battesimo, se non dopo aver lasciata quell'arte, e dopo lunga speranza di mutazione di vita, e come scomunicati si cacciavano dalle Chiese, per il che ciascuno Cavaliere Cristiano può considerare quanto sia biasimevole a fomentare, e nutrire, e dilettersi di sentire arte, e professione tanto infame, lontana, ed indegna de' Cristiani”.

²³⁰ *Ibidem*. “Si giudica che la difficoltà sia per ridursi in saper trovare il modo di mandare via i Commedianti senza rimettervi del loro [...], e non scoprire affatto, che si ubbidisca all' Editto di V. S. Ill., pure si spera, che Dio ci mostrerà la strada, e darà lume a questi Signori di conoscere gli obblighi loro, e la buona mente di V. S. Illustriss.”.

²³¹ La seconda seduta del Senato sulla *querelle* dei Gelosi è raccontata nella lettera di Niccolao Galerio, del 3 agosto 1583 (cfr. ivi, pp. 144-146, n. 1).

sopra dissimulando per una volta, o due, e poi andare ricercando di più, massime quando non ne seguisse la total proibizione del Sig. Duca, come si spera²³².

La volontà del Senato di garantire l'indipendenza del potere laico e, insieme, il desiderio di tutte le parti di non giungere alla rottura (già ampiamente sperimentata coi governi precedenti) conduce dunque ad una "dissimulazione" che di fatto è un compromesso tra le due giurisdizioni: la Curia accetta la proposta dei Gelosi di visionare gli scenari e non i copioni distesi, mentre il "Sig. Duca" lascia intendere di proibire del tutto le commedie per il futuro. Il ripiego della "moderazione", unico compromesso possibile, viene accolto²³³: da un lato l'arcivescovo ottiene che sia il potere ecclesiastico a normare il teatro come evento legato alla morale pubblica, dall'altro però il senato (e il governo laico che esso esprime) vede infine tutelato il proprio superiore ruolo di mediazione. Certo, a monte di tutto sta la tacita promessa da parte del governatore di non ammettere mai più i commedianti in città, ma provocando lo scontro giurisdizionale tra diversi poteri il teatro professionale è finalmente entrato nel discorso pubblico ai suoi livelli più alti e, nello stallo giuridico che è riuscito a produrre, e nel compromesso che ne segue, ha rivendicato prime forme di legittimazione e istituzionalizzazione.

La *querelle* tra il Borromeo e il governo milanese intorno alla presenza in città dei Gelosi è una tappa fondamentale nel percorso di legittimazione della professione attorica, un evento che – come avremo modo di vedere – tornerà con frequenza nel discorso sul teatro professionale. In particolare, essa diverrà argomento al cuore della difesa del teatro, nella forma di una controstoria strumentalmente travisata, in cui l'arcivescovo è privato di tutta la sua carica antiteatrale e diviene protagonista di un racconto agiografico che lo vede ascoltare mite e benevolo le ragioni dei comici e, infine, apporre la sua firma in calce agli scenari per autorizzarne la messinscena²³⁴.

La realtà di questi ultimi anni di episcopato, al contrario, vede un'assoluta coerenza dell'arcivescovo nel suo sentimento antiteatrale: il 9 febbraio 1584, ad esempio, scrive a Cesare Speziani, per chiedere da Roma "notabile dimostrazione, e correzione" contro i religiosi di un convento milanese la cui colpa era di aver rappresentato un *Martirio dei Santi Giovanni e Paolo* nel quale, "oltre le maniere mimiche, e buffonesche, e certi profani episodi, che apertamente spiravano depravazioni de' costumi, v'era di più uno di essi, che sotto figura di negromante

²³² *Ibidem*.

²³³ Lettera del vicario Audoeno Ludovico, del 6 agosto 1583: "Il R. P. Panigarola ha parlato col Principe, e lo fece capace dell'ordine datomi da V. S. Illustriss. di che restò soddisfatta Sua Eccell., e diede ordine che quel dì, che era giovedì, i Commedianti andassero a S. Angelo al detto Padre per intender da lui l'ordine dato, ed ogni cosa" (Ivi, p. 147, n. 1).

²³⁴ La vicenda sarà narrata in questi termini nella *Supplica* di Niccolò Barbieri (1636), per la quale si rimanda al Capitolo 5.

spacciava a man salva magiche superstizioni”²³⁵. E il 27 marzo scrive ancora allo Speziani, lamentando che proprio Roma, col suo cattivo esempio di cardinali che favoriscono il teatro, indebolisce la possibilità stessa di un’azione severa contro le commedie²³⁶. In realtà, quale fosse il sentimento romano sulla questione del teatro, e quanto maggioritaria fosse la posizione dei “moderatori” della commedia rispetto ai più radicali proibizionisti emerge da questa lettera al Borromeo del cardinale Tolomeo Gallio (3 marzo 1584):

Desidera anco S. Santità che stante la buona volontà quale ha mostrato per l’addietro esso Sig. Governatore d’intendersi bene con V. S. Illustriss. e favorir quanto potrà senza pregiudizio della Giurisdizione Regia le cose Ecclesiastiche, V. S. Illustriss. usando la solita prudenza sua, facci ogni opera di non dargli disgusto, ma soddisfazione dove possa, a fine ch’egli non abbia da cambiare detta buona volontà, e particolarmente nel fatto de’ Commedianti, quando occorre che ne siano in Milano, parendo che possa bastare la limitazione, e le condizioni poste dal Sig. Governatore circa il modo di recitar le Commedie, e tutto ciò ha voluto S. B. che in suo nome io ricordi a V. S. Illustriss. per maggior servizio di Dio, e delle cose Ecclesiastiche, importando troppo il conservar S. E. nel buon proposito, nel quale è stato sin qui²³⁷.

La *Realpolitik* papale suggeriva insomma al Borromeo di evitare i conflitti con le autorità secolari intorno al tema dei teatranti, nel nome del “maggior servizio di Dio, e delle cose Ecclesiastiche”: le limitazioni ai comici poste dal Governatore – il controllo sugli scenari – dovevano essere considerate misura sufficiente, per non compromettere con richieste eccessive l’indispensabile armonia tra le giurisdizioni. Si sanciva così la legittimità del potere secolare e delle autorità cittadine nella normazione del teatro e, insieme, si suggeriva al cardinale di non eccedere in intransigenza sul tema dei commedianti. Evidentemente, la severa “teatrologia” borromeiana, emersa già nelle misure del primo concilio provinciale e maturata poi durante la pestilenza fino a scorgere nel teatro un’inaccettabile peste civica, non trovava il pieno appoggio politico romano.

Il conflitto giurisdizionale intorno ai Gelosi, il conseguente compromesso col potere secolare e l’invito papale ad evitare misure esageratamente intransigenti determinano non certo un arretramento nella “teatrologia” borromeiana, ma una sua finale focalizzazione sull’aspetto pastorale: se il sogno della assoluta rimozione non è nei fatti più percorribile, è chiaro che si deve puntare sulla dissuasione dei fedeli. Lo “sguardo finale” dell’arcivescovo sugli spettacoli

²³⁵ Lettera a Cesare Speziani del 9 febbraio 1584, in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., p. 157.

²³⁶ Lettera a Cesare Speziani del 27 marzo 1584, in Ivi, p. 159: “Voglio soggiungere a proposito delle commedie, che essendo venuto a ragionamento ultimamente col Sig. Governatore, egli mi allegò l’esempio di Roma, e in particolare, mi disse d’una Commedia fatta in Casa del Sig. Card. De’ Medici, dove disse ch’erano intervenuti altri otto, e più Cardinali, e però mi pare che sia cosa buona che V.S., riferisca ciò opportunamente a N. S. per il danno che può nascere di questo, e simili esempi”.

²³⁷ Lettera di Tolomeo Gallio, del 3 marzo 1584, in Ivi, p. 160-161.

emerge allora nella gravità delle sanzioni spirituali attribuite a chi li frequenta, e nella persistente presenza degli attacchi al teatro nella predicazione.

Nel *Sacramentale ambrosiano*, pubblicato nel 1584, in cui si forniscono ai ministri specifiche istruzioni su come condurre la confessione²³⁸, si inseriscono le danze e gli spettacoli tra i peccati che il confessore deve ricercare con maggiore impegno, perché sono – insieme all'usura, alla falsa testimonianza e al meretricio – ciò che genera massimo danno e scandalo tra i fedeli²³⁹. Tale superiore gravità emerge anche nei criteri consigliati al confessore sull'entità della penitenza che il fedele deve scontare per ottenere l'assoluzione: scegliere la penitenza impone sempre “prudentiam, & pietatem, & iustitiam”, il che implica proporzionalità in base alla gravità della colpa²⁴⁰; ma se in generale il confessore è lasciato abbastanza libero di stabilire la penitenza da attribuire al confessato, per chi si è dedicato alla danza o altre forme di spettacolo è invece previsto uno specifico iter penitenziale, che mette in luce la natura di anti-mondo satanico riconosciuto alla spettacolarità profana:

Mundi pompas, choreas, aliaq[ue] opera satanae consectantibus, eam poenitentiam imponet, vt in hebdomada manè certis diebus [...] sancta meditatione sibi proposita, solemnem illam sponsonem, quam per compadres in baptismo sanctè fecerunt, redintegrent, intimè Deum preca[n]do: in qua precatone, firmo stabiliq[ue] animi proposito statuant, se Christo Domino adhaerere, renunciareq[ue] iterum atque iterum saeculi pompis, operibus tenebrarum, & diabolo in primis; cui se aduersarios esse & professi sunt, & profitentur perpetuò²⁴¹.

Rinunciare allo spettacolo implica meditazione approfondita, e rinuncia esplicita: deve essere una sorta di nuovo battesimo, ovvero un mortificato e sentito reingresso nella comunità cristiana. Ma non basta: poiché la penitenza deve essere adeguatamente proporzionata alla colpa, di alcuni specifici peccati sono previsti dei “canoni” ovvero delle pene minime garantite²⁴²: per chi danza in giorno festivo, si stabilisce allora una penitenza di tre anni – elevatissima, se si considera che per tutte le altre forme di mancato rispetto della festa le pene si contano in giorni o, al massimo, in settimane – e analoga pena si prescrive per chi si traveste in maniera non conforme al proprio genere²⁴³. Sempre nel 1584, durante l'undicesimo sinodo diocesano, si ribadisce inoltre per chi danza in giorno festivo la pena dell'interdetto²⁴⁴.

²³⁸ CARLO BORROMEIO, *De Sacramento Poenitentia*, in *AEM*, cit., pp. 518-534.

²³⁹ Nella sezione *Quae in ministracione sacramenti poenitentia Parochus & Confessarius obseruet*, ivi, p. 521: “Peccata quaedam magis vsitata, & quae maximo sunt fidelibus populis damno, & scandalo, studiosiùs persequatur: contractus, quibus vsura palliata inest [...]: crimen falsi testis: choreas, & spectacula; venereas amicitias”.

²⁴⁰ Nella sezione *De modo imponendae poenitentiae*, ivi, p. 522.

²⁴¹ Ivi, p. 523.

²⁴² A questo è dedicata la sezione *Canones Poenitentiales*, ivi, pp. 525-534.

²⁴³ “Si quis antè ecclesias, vel die festo, saltationes (quas ballationes vocant) fecerit; emendationem pollicitus, poenitentiam aget annis tribus” (ivi, p. 527); “Qui vir faciem suam transformauerit habitu muliebri, & mulier habitu viri; emendationem pollicitus, annis poenitens sit tribus” (ivi, p. 533).

²⁴⁴ CARLO BORROMEIO, *Monita Executionis Decretorum, quae ad dies festos, sacra tempora, Loca item, & suppellectilem sacram pertinent*, in *AEM*, cit., p. 403: “cura praecipua sit Vicarij foranei; vt contra eos, qui die festo choreas ducunt, agatur ad praescriptum formulae traditae”.

Ma se da un lato la norma si fa sempre più severa, è la persuasione oratoria, ancora una volta, il principale strumento pastorale della polemica borromeiana contro gli spettacoli, e più in generale contro i passatempi profani. Nella *Homilia XLIV*, pronunciata il 3 luglio 1583, il cardinale riprende il tema della malattia del corpo come immagine del morbo spirituale, saldandolo con quello, a lui carissimo, dello spreco del tempo in attività profane²⁴⁵. L'occasione è data dall'episodio evangelico della guarigione dei dieci lebbrosi (*Luca*, 17), nel quale il Borromeo enfatizza ancora una volta la corrispondenza allegorica tra malattia fisica e morbo dell'anima:

Miserandum spectaculum proponit hodie nobis sacri lectio Evangelii, dilectissimi filii, quorundam hominum graviter infirmorum, & leprae morbo laborantium, quae tot miseras habet conditiones adjunctas; & quia Medicorum arte insanabilis est, & visu foeda, ac abominabilis & contagiosa, ideo ceterorum privans commercio [...]. Sed si mentis oculos aperiremus, & spiritualem animae lepram, peccatum videlicet intueremur, o quàm longè miseres ejus animadverteremus conditiones! Quàm difficiliùs id curatur! quam foedos ac turpes homines reddit! quàm denique morbus hic ceteros inficit! Sed compatitur benignissimus & misericors Deus infirmitatibus nostris: & qui sanare venerat quod fuerat infirmum²⁴⁶.

Il paesaggio spirituale è, ancora, quello del *Memoriale*: la lebbra, insanabile e contagiosa, è “miserando spettacolo”; il cristiano, di fronte a tale istruttiva *visione* deve aprire gli occhi della mente, deve conquistare una superiore vista interiore; la sanazione, insieme fisica e spirituale, non potrà che venire da un beneficio divino. Inoltre, se si fugge il contagio dei corpi, perché non si fugge con altrettanta solerzia il ben più grave contagio spirituale?²⁴⁷ Su questo ordine consueto di ragionamento, l'arcivescovo inserisce una seconda allegoria: Cristo incontra i dieci lebbrosi mentre sta attraversando la Samaria e la Galilea per dirigersi a Gerusalemme, e questo movimento del Salvatore che procede senza lentezze verso il suo obiettivo è letto come cifra del dovere cristiano di un attraversamento del mondo privo di indugi (“non per Samariam, & Galilaeam, ut Christus fecit, transeamus, sed in via diutiùs moremur”)²⁴⁸, e apre così la strada al tema della brevità della vita, e quindi alla necessità di non sprecare il tempo.

²⁴⁵ CARLO BORROMEIO, *Homilia XLIV*. In *Evangelium Lucae cap. XVII. De Decem Leprosis. Habita Leuci. Dominica V. Post Pentecostem Anno MDLXXXIII. iiii. Julii*, in ID, *Homiliae nunc primum e MSS. Codicibus Bibliothecae Ambrosianae in lucem productae Joseph Antonii Saxii praefatione, et annotationibus illustratae*, 5 voll., Mediolani, ex typographia Bibliothecae Ambrosianae apud Joseph Marellum, 1747-1748, I, pp. 333-344 [D'ora in poi, per brevità, si farà riferimento all'opera con l'abbreviazione *Homiliae*, seguita da volume e pagine].

²⁴⁶ Ivi, pp. 333-334.

²⁴⁷ Ivi, p. 336: “consideratione sanè dignum videtur, quàm sint homines solliciti ac diligentes in effugiendis morbis contagiosis, iisque reprimendis, ne omnes inficiant; quot adhibeantur vigiles custodes in locorum confinibus, ne qui eo morbo detenti sunt, aut inter illos degerint, ad sanos transeant, seu eorum res & bona deferantur. Et in effugiendo animarum contagio adeò segnes sunt homines, adeò animarum commoda negligunt”.

²⁴⁸ Ivi, p. 335.

È in questo contesto che il cardinale inserisce una lunga apostrofe ai padri e alle madri, ricordando che a loro spetta il dovere di non esporre i figli al contagio spirituale determinato da un cattivo uso del tempo affidato da Dio²⁴⁹; un contagio che ha il suo cuore proprio nei *ludi*:

Quid enim de ludis dicam , quibus adeò filii vestri sunt dediti, ut totos festos dies in iis consumant, unde postea tam multa & magna mala nascuntur? Putatis vos fortè ludum, peccatum non esse, aut non fugiendum? Sed audite, quaeso, quae breviter dicam, licèt aliquantulum digredi videar, cùm in iis potissimùm mihi sit insistendum, quae animas vestras praecipuè laedunt; neque digressio appellanda sit haec, ubi de leprae contagione tractantes, hanc speciem leprae filios vestros inficere noscimus.²⁵⁰

La “lebbra spirituale” dei *ludi* (ovvero di tutti i giochi e di tutti i passatempi mondani) si precisa nella lunga digressione: il passatempo profano implica cupidigia, blasfemia, violazione del giorno festivo e soprattutto il “potissimum ludentium peccatum, & fortè à pluribus neglectum”, ovvero la “pretiosissimi temporis consumptio”²⁵¹. Il tempo che ci è dato è dono di Dio (“Ei debemus demum tempus omne, a quo quidquid habemus & sumus, accepimus”) e dovremo renderne conto (“Quàm strictam erimus Deo reddituri rationem temporis malè consumpti!”). La proposta, ancora una volta, non può che essere la radicale rimozione del morbo: “Lepram igitur hanc, dilectissimi filii, quam inter vos regnare publicè fètur, effugite, ludos cavete”²⁵².

Se l’omelia del 3 luglio abbina la malattia dello spirito alla lebbra e lascia vasto e generico il tema dei *ludi* e dello spreco del tempo, una serie di tre omelie pronunciate il 17 luglio prende invece avvio dall’episodio dei ciechi di Gerico (*Matteo*, 20:29-34) e, focalizzandosi sul tema della cecità spirituale, presenta duri ed espliciti attacchi alla spettacolarità profana, che possono essere letti come la sintesi finale, il punto d’arrivo di tutta la teatrologia borromeiana.

²⁴⁹ Ivi, p. 336: “O patres, o matres, ad vos maximè hoc spectat, filios vestros ac filias diligenter custodire, ne inficiantur, ne pravorum hominum conversationibus corrumpantur, ne quamdiu tenellae arbores sunt, contorqueantur, ac in malam partem flectantur”.

²⁵⁰ Ivi, p. 336-337.

²⁵¹ Ivi, p. 337.

²⁵² Ivi, p. 338. Da qui in poi il testo diventa per noi meno interessante, proseguendo nella lettura allegorica dell’episodio evangelico: il cammino di Cristo attraverso la Samaria e la Galilea rappresenta Dio che si accosta al cristiano per salvarlo; i lebbrosi che si rivolgono a Cristo sono ovviamente i cristiani che chiedono di essere salvati, curati. Cristo li manda dai sacerdoti, e i lebbrosi obbediscono, venendo sanati: dunque l’obbedienza al comando di Cristo restituisce la salute spirituale. Segue una digressione sull’obbedienza (con allusione ad Abramo, disposto al sacrificio d’Isacco) e sulla disobbedienza (il serpente e la tentazione di Eva), mentre l’ultimo atto del racconto dei dieci lebbrosi è riletto alla luce del tema, carissimo al Borromeo, del dovere della gratitudine (solo uno dei dieci lebbrosi torna a ringraziare, solo uno su dieci ha ottenuto, oltre alla salute del corpo, anche la salvezza spirituale). L’omelia si chiude sul tema della punizione degli ingrati (anche questo tema consueto, che già abbiamo trovato entro il *Memoriale*), con un finale sospeso e minaccioso, in cui Dio domanda conto all’uomo del tempo sprecato: “Istae igitur sunt uvae, quas vitis tanto labore a me plantata atque exulta reddit? Haecce tanti Sanguinis, & amoris sunt praemia? Ergo pro vobis frustra sum mortuus; projectus fuit in vanum Sanguis meus? Discedite ergo, discedite a me maledicti inter ingratos in ignem aeternum, qui paratus est Diabolo, & Angelis ejus; a quo nos liberet Divina Majestas. Amen” (Ivi, p.344).

La prima delle tre omelie (*Homilia LI*)²⁵³, è di carattere introduttivo, una sorta di commento generale al brano evangelico: Cristo vi è rappresentato come Sole, astro della giustizia e celeste medico che sana insieme il corpo e l'anima (“*verus Justitiae Sol Christus Jesus, quamdiu inter nos versatus fuit, corporali sua praesentia Mundum lustrando, per Civitates atque Castella discurrendo, mirabilia operabatur in hominum corporibus pariter, atque animis*”)²⁵⁴; mentre i ciechi di Gerico sono letti come cifra dell'umanità accecata dal peccato, e, insieme, come immagine degli uomini di fede che, pur non vedendo e pur distratti e minacciati dal mondo, avvertono i segnali della presenza di Cristo, e insistono nell'invocare Dio; per questo la loro preghiera è efficace²⁵⁵. Il testo si chiude contrapponendo la saggezza dei ciechi di Gerico alla “*dementia*” dei milanesi, invitando alla conversione e così preparando il testo successivo²⁵⁶.

Il secondo testo della trilogia (*Homilia LII*)²⁵⁷ si distacca dalla lettera del brano evangelico per ricercarne il significato morale universale e quindi adattarlo alla realtà del presente (“*quid in ea lateat mysterii, quidve tropologico sensu intelligatur, nobis est inquirendum*”)²⁵⁸. La prima parte dell'orazione indaga le miserie e le diverse tipologie della cecità spirituale, che – sempre fondandosi sull'immagine binaria luce/tenebre – si riassumono nella consueta dicotomia tra Cristo e mondo, verità celeste e *vanitas* terrena, spirito e carne: accecati, gli uomini hanno cura del corpo e non dell'anima, badano all'effimero presente anziché alla vita eterna, e – cosa più grave di tutte – rivolgono la loro attenzione al mondo creato anziché al creatore²⁵⁹. Le cause di questa articolata cecità spirituale sono da identificare nei sette peccati capitali, ed è proprio qui – nel paragrafo dedicato alla lussuria – che l'arcivescovo inserisce un duro attacco al teatro:

²⁵³ CARLO BORROMEIO, *Homilia LI. In Evangelium Matthaei cap. XX. De Duobus Caecis. Habita Dominica VII. Post Pentecostem. Anno MDLXXXIII. xvii. Julii*, in *Homiliae*, cit., II, pp. 61-65.

²⁵⁴ Ivi, p. 61. La metafora di Cristo-medico è esplicitata poco dopo (ivi, p. 62): “*hodierni nostri sermonis thema futurum est, cum sacram Evangelii historiam pertractantes, Domini primo tam multa beneficia assidue exhibentis largitatem; deinde nostri, qui infirmi sumus, erga Medicum hunc coelestem partes ac munera prosequemur*”.

²⁵⁵ Ivi, p. 65: “*Ac per duos hos Caecos, humanum profecto genus intelligendum nos existimaverimus*”; p. 69: “*hi Caeci, Christum minime videre cum possent, turbae tamen transeuntis multitudinem ac pedum rumorem audientes, Christum transeuntem intelligebant*”; p. 72: “*Caeci illi prudentissimi, quos caecitatis infirmitas, & necessitatis magnitudo plus impellebat, quam turbarum increpatio aut minae retardarent, magis clamabant dicentes: Domine miserere nostri, fili David; talis enim est verae ac vivae Fidei natura, ut quanto magis vexatur, eo magis accendatur*”; p. 73: “*infusa est sanitas super eos, quam etiam voluit, ut peterent; quia licet infirmitates nostrae Deo sint perspectae, petere tamen jubemur ad humiliationem nostram, & meriti augmentum, & ut orare assuescamus*”.

²⁵⁶ Ivi, p. 75: “*Considerate, filii, Caecorum prudentiam, & vestram lugete dementia. Illi a longe clamantes, quod petierunt, obtinuerunt. Vos Christum habetis propinquum; inter vos est [...]. Stat in Cruce, caritate magis, quam clavis confixus manus, & pedes, ne discedere possit: Stat in Altari sub candidis panis speciebus. Currite, filii, currite*”.

²⁵⁷ CARLO BORROMEIO, *Homilia LII. In Evangelium Matthaei cap. XX. De Duobus Caecis. Habita Dominica VII. Post Pentecostem. Anno MDLXXXIII. xvii. Julii*, in *Homiliae*, cit., II, pp. 76-91.

²⁵⁸ Ivi, p. 77.

²⁵⁹ Ivi, p. 82: “*miseri caeci peccatores [...]: Sunt de corpore plus aequo solliciti, erga animam vero ita sunt affecti, ac si ad ipsos nil pertineret*”; pp. 82-83: “*secunda adhuc major caecitas extat, ex praesentis cum futura vita comparatione: nam si sermonis efficaciam, animae supra corpus praestantiam nemo exprimere valet; certe quantum aeterna illa vita huic fluxae atque caducae praecellat, nemo potest meditatione complecti*”; p. 83: “*Maxima adhuc tertia superest caecitas, duabus aliis eo deterior, quo creaturis suis omnibus superior est Deus [...]. Et tamen caeci, miseri ac miserabiles plerique omnia Deo praeponunt*”.

O filii cavete luxuriam, quae statim ac animam foedat, intellectum obtenebrat; in hunc enim primum jaculum tendit, primam dirigit sagittam. Cavete omnia, quae ad illam inducunt aut juvant; *fugà enim evadimus hanc pestem, ac de ea victoriam reportamus*. Et quid me miserum audio! (ut hic breviter digrediar) adeò nempe in hac Civitate sevissimam illam libidinum ac impudicitiarum officinam patère, ut frequentes Comoediae recitentur, ac in scenis personati hystiones, indignissimi homines, in Diaboli retia innumeros Urbis hujus juvenes incautos adducant. Quid Concilii Tridentini decreta profuerunt, quibus tam diligenter in libros obscenos est cautum, ut comburi praecipiantur, atque ex hominum memoria eradicari; & illos legentes severissimis poenis plectantur? Quantò magis in animas ea quae oculis ipsi aspicimus penetrant, quàm quae in libris hujusmodi legimus? Quàm graviùs adolescentium mentes viva illorum vox ferit, quàm mortua, libris insculpta? Fateor sanè, filii, me fortè dormiente, inimicum hominem haec superseminasse zizania, *& me nesciente, pestem hanc irrepsisse; sed studebimus certè in posterum, eam Deo dante reprimere*. Vos interim, filii, si intellectùs atque animae lumen vestros oblectat oculos, quaeso, abstinete ab his scenis; ac spectacula hujusmodi, veluti Daemonum laqueos atque tendiculas fugite²⁶⁰.

Peste è dunque la lussuria, un'epidemia da cui ci si salva solo fuggendo ("con la fuga scampiamo a questa peste, e su di essa otteniamo vittoria"). Ma peste è soprattutto il teatro, "officina di libidini e impudicizie", in cui gli istrioni mascherati, uomini più indegni di tutti (i "perditos homines" dei decreti conciliari), tendono la loro trappola demoniaca. Tutti gli elementi della teatrologia borromeiana si raccolgono in questo breve brano: la constatazione della potenza del linguaggio teatrale rispetto alla parola scritta ("Quanto più penetrano nell'anima le cose che da noi stessi vediamo con i nostri occhi, rispetto a quelle che leggiamo nei libri! Quanto più gravemente ferisce l'animo dei giovani la viva voce di costoro, rispetto alla voce morta stampata sui libri?"); l'esortazione ai fedeli, perché si astengano dagli spettacoli ("state lontani da queste scene, fuggite questo genere di spettacoli") e la repressione della peste attorica, che a quest'altezza cronologica appare ormai possibile solo nella forma dell'auspicio ("questa peste si è estesa, ma certamente ci daremo da fare, se Dio ce lo concederà, per reprimerla").

Ormai il teatro e i teatranti non sono più la causa dell'ira divina e quindi del flagello epidemico, come accadeva nel *Memoriale*; grazie ad un ardito slittamento metaforico che ha eliminato un passaggio intermedio, il teatro è divenuto esso stesso peste, e gli attori agenti patogeni: creature perdute e indegne di esortazione o di proposta di conversione²⁶¹.

La terza ed ultima omelia dedicata ai ciechi di Gerico (*Homilia LIII*)²⁶² è ancora coerentemente dominata da immagini di terapia e guarigione (focalizzate sul "Medicus Christus")²⁶³. La prima parte indaga i danni prodotti dalla cecità spirituale (il rischio della morte dell'anima, l'ignoranza del bene, l'ostinazione nel peccato, l'ozio, lo stare accanto a

²⁶⁰ Ivi, p. 89.

²⁶¹ L'intuizione è di Taviani: Borromeo in questa fase ci mostra ormai gli attori come gente perduta ed esclusa dalla redenzione, "essenzialmente 'diversi' dagli altri, non degni neppure di sollecitudine e di esortazione" (FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 31).

²⁶² CARLO BORROMEIO, *Homilia LIII*. In *Evangelium Matthaei cap. XX. De Duobus Caecis. Habita Dominica VII. Post Pentecostem. Anno MDLXXXIII. xvii. Julii*, in *Homiliae*, II, cit., pp. 92-105.

²⁶³ Ivi, p. 98.

Cristo e non riuscire ad avvicinarlo, il mendicare la felicità dal mondo anziché dal cielo), mentre la seconda insiste sull'unico rimedio che consenta di sanarla: la preghiera di guarigione. Una orazione che deve essere sincera, costante, ma soprattutto alta e ferma per potere sovrastare il rumore distraente del mondo: “Turbæ etiam præcedentium peccatorum vestrorum ac malorum habituum vobis comminabuntur, ne clametis ad Dominum, ac ab illo vos retrahere fortissimis veluti quibusdam funibus contendent”²⁶⁴. Il cristiano appare nel testo come un cieco che vive in un mondo di suoni strepitanti, un mondo che alza la voce, che grida per coprire il suono della preghiera; e allora la preghiera dovrà essere – proprio come nel racconto di Gerico – un urlo che irrompe in mezzo alla folla: “Sed tunc, cùm magis vobis obsistent, multò magis clamandum est”²⁶⁵.

La guarigione, che nel caso della cecità vuol dire la *visione*, implica insomma l'atto esplicito del chiedere grazia: “Christus [...] licèt enim sanitatem conferre paratus sit, vult a nobis tamen rogari, nec ininvitos beneficia conferre; cùm, ùt audivistis, mors & vita, sanitas & infirmitas, caecitas spiritùs & visio in manibus nostris posita sint”²⁶⁶. Il *vedere* è a portata di tutti, ma bisogna, come i due ciechi, *voler vedere*. Nell'atto di volizione è già contenuta la guarigione, il dono della *vista*. Che è soprattutto il dono del discernimento tra il vano e il vero, tra l'avvelenato e il dolce, tra il turpe e il bello, tra ciò che deve essere fuggito e ciò che deve essere ricercato; è cioè l'uscita dal buio verso la luce²⁶⁷.

Ma non si tratta quasi mai di una conquista ottenuta una volta per sempre: il mondo imperversa con le sue minacce, e la guerra del cristiano è una guerra permanente; pur sanati, i milanesi devono sempre tenere presente che le tenebre restano un pericolo costante, che la loro città è sempre abitata da una guerra binaria tra buio e luce:

Astat in Civitate hac Christus benefaciens: Astat èt Daemon hostis saevissimus. Christi ego vos domum docebo, nam Daemonis aedes heu nimiùm scitis! In Ecclesiis habitat Christus, in Oratoriis quæ apud vos tam sunt frequentia, in Xenodochiis, in Doctrinæ Christianæ Gymnasiis: Daemon verò in locis impudicis inhabitat, in tabernis, in scenis atque spectaculis. Uterque ad se vos advocat; uterque multos cupit asseclas habere. Sed ille jure vos repetit, utpote suos; hic tyrannicè, ut damnet, ut mactet & perdat²⁶⁸.

Nella contrapposizione tra Cristo e il demonio, i luoghi della dottrina si fronteggiano con i luoghi dell'impudicizia (tra cui, ovviamente, scene e spettacoli), e la legittima vocazione della fede si oppone all'ordine tirannico della dannazione; un ordine nel quale, ovviamente, gli attori

²⁶⁴ Ivi, p. 99.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Ivi, p. 101.

²⁶⁷ Ivi, p. 103: “Tunc, quàm vana sint, quæ ùt vera Mundus promisit; quàm venenata, quæ ùt dulcia proposuit; quàm turpia, quæ videbantur pulchra; quàm fugienda, quæ ita homines amplectenda & quaerenda putabant, agnoscit; & videt, quia e tenebris egressus lucem habet inhabitantem, ac fontem luminis, & lucem lucis ac diem”.

²⁶⁸ Ivi, pp. 103-104.

occupano il ruolo dei messaggeri delle tenebre, e il manifesto affisso a pubblicizzare lo spettacolo quello dell'invito satanico:

Ambo, Oratores suos ad vos mittunt. Mimus atque histrio vos schedulis parieti affixis ad Satanicum inventum, quod Comoediam vocant, invitat. Sed mihi credite, tragoedia vobis est semper; nam qui vivi & sani intraveratis, saepe concupiscentiis mortui, ac libidinibus sauciati inde egredimini; & innumeri, ut audio, properant ad mortem, & non modò juvenes incauti, sed senes etiam, & uxorati: Quod cum dico, non possum non rubore suffundi. Vocat vos Christus per nos, ut ad ejus, quas audistis, domos accurratis, innumera dona habituri; & tamen ejus dona negliguntur, ejus voces contemnuntur. Solus saepe remanet Christus; aut pauci tantum eum sequuntur. Proh dolor; proh dolor! Tempus veniet, dilectissimi, cum ad eum currere cupietis, & non poteritis; eum sequi, nec vobis licebit, sed ad Patriam mimis & histrionibus, ac impudicis mulieribus praeparatam transmittimini²⁶⁹.

L'ingresso alla commedia si rivela infine un baratro tragico, un invito alla perdizione: a teatro si entra vivi e sani, ma si esce malati, feriti, colpiti a morte; e la diffusione del contagio non risparmia nessuno (“non solo i giovani incauti, ma anche i vecchi e gli uomini sposati”). In questa trappola satanica, gli attori sono espliciti esecutori di un piano infernale, e quindi ancora una volta esclusi da qualsiasi chiamata alla redenzione: chi si lascia traviare dal teatro andrà nella “Patria già allestita per mimi, istrioni e meretrici”, un luogo cioè a cui i professionisti della scena sono anticipatamente destinati in quanto servi del mondo infero.

Ma se per gli attori non esiste alcun possibile riscatto, gli spettatori possono ancora recuperare la corretta vista spirituale, possono riconoscere la propria cecità e – con un atto sincero di volizione – tornare a vedere:

Sumus, Mediolanenses filii, sumus (& dicam cum lacrymis) omnes caeci, quia homines; quia per Adae peccatum, ut diximus, haec ad nos caecitas haereditate pervenit. Sed heu, quam multi inter vos propria malitia sunt magis in peccatis excaecati, ac alios etiam perniciosis doctrinis & exemplis excaecant! Cur non hodierni felicissimi Caeci vos monent, ad hujusce vestrae infirmitatis gravitatem agnoscendam? Cur ab eis recipiendi visus methodum non exploratis? Frustra-ne ergo haec a Domino vobis per sanctum suum Evangelistam proposita fuerint? [...] *Ah filii cavete*, ne terga vobis Dominus vertat; quin potius unà mecum hodie supplices omnes, cujusque conditionis sitis, ad ejus voces respondete: Aperiantur, Domine, oculi nostri; Domine fac, ut videamus quae supra nos sunt, quae infra, quae circum nos, & quae demum intra nos sunt. Videamus super nos te Deum vivum & verum, qui omnia potes, omnia scis, omnia vides, qui corda scrutaris & renes, qui vivorum & mortuorum futurus es Judex; te semper in omnibus, quae facimus, aut dicimus, praesentem habeamus [...]. Circa nos, innumeros hostes, & insidantium nobis agmina *fac Domine intueamur*, Daemones rugientes, ac nos devorare cupientes; *Mundi vanitatem, quae certè comoedia est, somnium & imago*. Orate Dominum, filii, ut corda vestra adaperiat, ad vera rerum pretia aestimanda [...]. Flentes, ad Dominum redeuntes alta voce clamate: Tetigisti tu Domine Caecos, & quia eorum misertus es, sanati sunt. Adsumus hìc èt nos miseri, secus Mundi hujus viam in peccatis hactenus sedentes. Ex intimis ad te praecordiis clamamus, corda nostra ante te expandentes: Domine miserere: Domine miserere: Domine miserere. Tange nos gratiae tuae sanctissimo digito, ut sanati, te semper, quamdiu vivimus, tua implentes praecepta sequamur²⁷⁰.

²⁶⁹ Ivi, p. 104.

²⁷⁰ Ivi, pp. 103-105.

Il cristiano è debilitato da una innata cecità (che proviene dalla colpa adamitica) e da un ulteriore offuscamento dei sensi che deriva dalla persistenza nel peccato: la parabola dei ciechi di Gerico, che con un atto di volizione chiedono la vista e miracolosamente sono sanati, deve dunque essere da stimolo ad un intero popolo di accecati, perché superino tanto l'ostinazione alla disubbidienza quanto il peccato originale. Ma chi vorrà tornare a vedere, chi avrà ottenuto finalmente la luminosa vista spirituale, non potrà che astenersi dal teatro, tempio satanico della *visione vana*, contro-santuario in cui il demonio tende le sue trappole attraverso l'offuscamento del *sogno* e dell'*illusione* ("Fa' o Signore che comprendiamo [...] la vanità del Mondo, la fantasia e l'allucinazione su cui senza dubbio si fonda la commedia").

Il trittico omiletico sui ciechi di Gerico chiude dunque proprio sul teatro – luogo della visione distorta, illusoria, allucinatoria – il suo grande arco oratorio: laddove la cecità rappresenta il peccato, e impetrare al "Christus medicus" la vista risanata significa la tensione verso la pienezza spirituale, andare a teatro (quindi scegliere di persistere nella *visione malata*, e anzi trarne piacere) significa voltare consapevolmente le spalle al potere taumaturgico della fede, e condividere il destino infero degli attori, che della *visione vana* hanno fatto il loro mestiere. In questo quadro di patologia della visione, il teatro non solo non perde la sua connessione con la peste (la seconda omelia afferma con estrema chiarezza che "questa peste si è estesa, ma ci daremo da fare, se Dio ce lo concederà, per reprimerla"), al contrario precisa le forme della sua esizialità (chiunque entri a teatro ne esce malato o già morto), della sua estrema contagiosità (che fa breccia non solo sui giovani scapoli, ma anche sui vecchi e sugli uomini sposati), e della sua trasmissione attraverso la *visione vana*, cioè attraverso il linguaggio allusivo del sogno e della fantasticheria.

Per questo (e anche per la loro cronologia tarda: il cardinale morirà a Milano il 3 novembre dell'anno successivo) le tre omelie sui ciechi di Gerico possono a buon diritto essere elette a punto d'arrivo della polemica borromeiana contro il teatro²⁷¹. In esse vediamo convergere tutti

²⁷¹ Nel vasto *corpus* delle omelie non mancano altri attacchi al teatro e alla spettacolarità profana (per quanto nessuno abbia la sintesi, la potenza e la profondità immaginifica e teologica di questa trilogia sulla cecità). Si veda, ad esempio, l'omelia 56, pronunciata il 31 luglio 1583, nella quale il pianto di Cristo sul futuro di Gerusalemme (*Luca*, 19) stimola ancora una riflessione sull'importanza del tempo, e sulla necessità di non sprecarlo (CARLO BORROMEO, *Homilia LVI. In Evangelium Lucae cap. XIX. Videns Civitatem flevit super illam. Habita in Ecclesia Praepositali Tricii Dioecesis Mediolanensis. Dominica IX. Post Pentecostem Anno MDLXXXIII. xxxi. Julii*, in *Homiliae*, cit., II, pp. 120-134; sui passatempi profani e il teatro, cfr. p. 131: "Si cognovissetis, quàm turpe sit, nobilissimum hominem ad Dei formatum similitudinem, mille expositum periculis, coelestis patriae haeredem (modò velit) futurum, instar vilissimarum bestiarum saltare, ac tripudiis incumbere, & choreas ducere, terram saltibus vestris non pollueretis, quin potiùs Ecclesiam genibus tereretis. Si cognovissent plurimi horum temporum juvenes, & fortè etiam (quod est turpius) senes, quàm periculosà sint Comoediarum spectacula, quales sint Infernalium serpentium latebrae, qualia Daemonum retia, quibus incautas animas illaqueant, & quòcumque lubet pertrahunt, jucundissima penitus libertate privatas; fugerent certè scenas plusquam patibula, comoedias plusquam Demones ipsos & quas horas diabolicis illis Inventis audiendis atque spectandis tradunt, divinis tribuerent colloquiis & orationibus"); si veda, ancora, l'omelia 96, pronunciata il 9 gennaio 1584 durante un battesimo, nel quale proprio il governatore di Milano, Carlo d'Aragona Tagliavia, aveva il ruolo del padrino (CARLO BORROMEO, *Homilia XCVI. Habita in Ecclesia Parochiali S. Bartholomaei Mediolani, Feria II. Dominicae infra Octavam Epiphaniae Ante Baptismum Infantis, quem e Sacro Fonte levavit Excellentiss. D. Carolus Dux Terrae-novae, Gubernator Mediolani, Tempore*

i nodi della “teatrologia” che abbiamo fino a qui inseguito dentro una fitta trama di testi diversi: l’aspetto repressivo, emerso nelle norme conciliari e sinodali, ma anche nella insistita ricerca di collaborazione col potere secolare, è espresso ora nella malinconica forma dell’auspicio (“ci daremo da fare, se Dio ce lo concederà”), che tradisce, dopo un ventennio di tentativi di eradicazione, la coscienza che il teatro professionale sia ormai divenuto un male endemico della città cristiana; l’aspetto persuasivo, centrale nelle lettere pastorali, nelle omelie, e nel grande lavoro retorico e poetico del *Memoriale* (oltre che nelle istruzioni redatte per i predicatori della diocesi), si manifesta ora nella complessa, articolata lettura della parabola evangelica, nel suo ridisegnarsi sulla situazione del presente e nel potente artificio retorico che abbina la cecità sanata dei miracolati di Gerico alla cecità autoinflitta dei frequentatori delle scene; e, infine, lo sguardo sottile sul teatro – seppure dal lato di chi vi si oppone – capace di riconoscere la potenza *epidemica* di un linguaggio fatto di azioni, gesti e voci che danno vita alla lettera “morta” del testo stampato, e di strategie allusive che creano spazi per l’immaginazione e la fantasticheria.

Nella elaborazione di una “estetica negativa” del teatro, Carlo Borromeo appare infine come una figura insieme aurorale e centrale nella polemica antiteatrale italiana, per il suo ruolo eminente nei ranghi della Chiesa post-tridentina (di cui incarna, per meriti storici e per precoce mitizzazione, l’autorappresentazione eroica), per la durata del suo episcopato, che consente di seguire nell’arco di un ventennio le articolazioni e le evoluzioni della politica contro la scena, e per la radicale coerenza con cui ha affrontato il problema morale posto dal teatro professionale. Un “evento”, quello del teatro, percepito sempre come realtà concorrente a quella della fede, come tempo dissacrato che si oppone ontologicamente al tempo sacro.

In questa lunga esperienza pastorale e politica, il “morbus” imprecisato che animava la precoce polemica antiteatrale di Gasparo Contarini si precisa – anche grazie alla diretta esperienza epidemica – come peste: morbo che aggredisce i legami sociali (del teatro si sottolinea in particolare l’elemento distruttivo sui patrimoni e – attraverso la lussuria – dei legami familiari), morbo fondato sul contagio (per mezzo del potentissimo linguaggio allusivo

Carnisprivi Anno MDLXXXIV. ix. Januarii, in Homiliae, cit., III, pp. 285-291; cfr. pp. 289-290, in cui il Borromeo approfitta dell’occasione per rammentare al governatore i suoi doveri di tutore della moralità civica: “Abrenunciavit universus hic Populus Satanae & pompis ejus, Mundo ac ejusdem corruptelis, Idolis gentium & eorum erroribus. Sed quid ego miserrimus per hos dies, tam multos larvatos incedentes intueor? Quid omnia crapulis & luxu perverti audio? Quid sibi volunt immensi, qui nunc fiunt sumptus, isthaec horrenda spectacula? quid innumera gravissima & lethalia peccata, quae hinc proficiscuntur? Haecine Deo promisit hic Populus, cum baptizaretur? Fiunt haec, Excellentissime Princeps; & nos tacemus?”).

e illusionistico degli attori-untori) e, soprattutto, morbo la cui guarigione implica una cura violenta, un sacrificio, un'espulsione: la cacciata dei teatranti dalla città²⁷².

La peste sta al cuore del pensiero antiteatrale del Borromeo, sia perché ne costituisce il baricentro cronologico, sia per l'efficacia del repertorio di immagini che proietta dentro la polemica: la peste dei corpi è "miserando spettacolo" eppure "beneficio", pena terribile e insieme avvio di un percorso di risanamento, memoria dolorosa eppure paradossalmente lieta, che consente di riconsacrare il tempo, di restituirlo purificato; opposto e reciproco, il teatro è peste spirituale che contagia attraverso una patologia dello sguardo, un avvelenamento dei *mores*, è spettacolo vano e malefico, abisso e santuario di morte spirituale, luogo dello spreco e della dissacrazione del tempo; e gli attori sono uomini perduti, servi inferi, oratori del male. Questo *corpus* di immagini binarie restituisce certo un conflitto che mira all'eliminazione di uno dei suoi membri (l'eradicazione del teatro, la fine della peste spirituale, della cecità, del tempo dissacrato, delle profanità), ma anche la coscienza di una atemporalità del conflitto, che rende sempre provvisoria ogni vittoria (la peste è sempre in agguato, sempre può ritornare), e quindi sempre necessaria una guerra permanente, una antiteatralità militante.

La radicalità di questa proposta non sarà mai maggioritaria in Italia, eppure l'eredità di una elaborazione teorica così articolata ed ampia sarà centrale nella polemica antiteatrale italiana (e non solo)²⁷³. I polemisti vi riconosceranno una indiscussa autorità, spesso accostando il

²⁷² Adatto qui alla teorizzazione borromeiana i tre aspetti del "thematic cluster" che, secondo René Girard, sono gli indispensabili elementi del "mito" della peste: il disordine sociale, il contagio prodotto dal desiderio mimetico e il sacrificio di un capro espiatorio (si veda RENÉ GIRARD, *The Plague in Myth and Literature*, cit., p. 845, discusso nell'Introduzione, al paragrafo 0.1).

²⁷³ Una sintesi di notevole acutezza delle diverse sfumature di antiteatralità borromeiana si deve al Bossuet, che dedica un'ampia porzione del capitolo conclusivo del suo pamphlet antiteatrale (*Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, Jean Anisson, 1694) proprio al cardinale milanese. Vale la pena riportare per intero la pagina: "Saint Charles qu'on allègue comme un de ceux, dont la charitable condescendance entra pour un peu de temps dans le dessein de corriger la comédie, en perdit bientôt l'espérance; et dans les soins qu'il prit de mettre à couvert des corruptions du théâtre, au moins le carême et les saints jours, il ne cesse d'en inspirer un dégoût universel, en appelant la comédie «un reste de gentilité» [Act. p. 4. inst. praed. edit. 1599. p.485]: non qu'il y eût à la lettre dans les spectacles de son temps des restes du paganisme; mais parce que les passions qui ont formé les dieux des gentils y règnent encore, et se font encore adorer par les chrétiens. Quelquefois à l'exemple des anciens canons, dont il a pris tout l'esprit, il se contente de les appeler «des spectacles inutiles: ludicra et inania spectacula» [Ibid. p. 6. etc.]: ne jugeant pas que les chrétiens, dont les affaires sont si graves, et doivent être jugées dans un tribunal si redoutable, puissent trouver de la place dans leur vie pour de si longs amusements; quand d'ailleurs ils ne seraient pas si remplis de tentations, soit grossières, soit délicates, et par là plus périlleuses; ni se passionner si violemment pour des choses vaines. Au reste, il range toujours ces malheureux divertissements «parmi les attraites et les pépinières du vice: illecebras et seminaria vitiorum»; et s'il ne frappe pas ceux qui s'y attachent, des censures de l'église, il les abandonne au zèle et à la censure des prédicateurs, à qui il ordonne de ne rien omettre pour inspirer de l'horreur de ces jeux pernicious, en ne «cessant de les détester comme les sources des calamités publiques [Ibid. p. 40. Conc. prov. I. pag. 86. Conc. III. p. 316. Conc. VI. etc.], et des vengeances divines. Il admoneste les Princes et les Magistrats de chasser les comédiens, les baladins, les joueurs de farce, et autres pestes publiques, comme gens perdus et corrupteurs des bonnes mœurs, et de punir ceux qui les logent dans les hôtelleries.» Je ne finirai jamais si je voulais rapporter tous les titres, dont il les note" (JACQUES BÉNIGNE BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la comédie*. Par Mre Jacques Benigne Bossuet Evêque de Meaux, Conseiller du Roy en ses Conseils, cy-devant Précepteur de Monseigneur le Dauphin, à Paris, Chez Jean Anisson, Directeur de l'Imprimerie royale, rue Saint Jacques, à la fleur de Lis de Florence, 1694, pp. 144-146). Nella sintesi di Bossuet, il Borromeo – surrettiziamente chiamato a difesa dai comici – mostra un'opposizione complessa e sfaccettata alle scene: reliquia del paganesimo, spreco di tempo e *vanitas*, luogo di contaminazione morale e origine (attraverso il meccanismo di colpa-ira-punizione) di pubbliche calamità, il teatro deve essere pubblicamente riprovato dai predicatori e proibito

cardinale milanese ai *patres* paleocristiani, mentre gli apologeti cercheranno di addolcirne strumentalmente la figura, leggendo i suoi sofferti compromessi col potere secolare come prove di una precoce legittimazione. Su un fronte e sull'altro della polemica italiana intorno al teatro professionale, Carlo Borromeo resterà sempre un punto di riferimento irrinunciabile.

dal potere pubblico. Sarà da notare, infine, come in Bossuet appaia ormai del tutto assimilata la connessione borromeiana tra il teatro e la peste, e non soltanto nella successione causale (il teatro *porta* la peste), ma proprio nell'identità ontologica (gli attori *sono* "pestes publiques").

Tabella 4: Carlo Borromeo: quadro cronologico (4)

	Biografia	Piano “normativo” Decreti, Istruzioni, Gride dei governatori	Piano “pastorale” Predicazione, Lettere pastorali e private
1580	Nuovo governatore, Sancho de Guevara y Padilla , castellano di Milano (<i>ad interim</i> , dal 10 luglio 1580 al 21 marzo 1583).		Scambio di Lettere tra Carlo Borromeo e Cesare Speziani, luglio 1580 e 6 agosto 1580 (<i>Sentimenti</i> , 113) Lettera a Carlo Bascapè, legato alla Corte di Spagna, 26 ottobre 1580 (<i>Sentimenti</i> , 114)
1581			Lettere tra Carlo Borromeo e Francesco Adorno, luglio 1581 (<i>Sentimenti</i> , 115-116)
1582		Ordine Che non si facciano maschare ne i giorni di festa [27 gennaio 1582] (<i>AEM</i> , 436) Sesto concilio provinciale (AEM) Quae ad Matrimonium pertinent (<i>AEM</i> , 315-317) Grida del governatore di Milano, 17 agosto 1582 (<i>Sentimenti</i> , 129-136)	Oratio “Morbus”, al termine del concilio provinciale (AEM, 321-328) Lettera di Audoenio Lodovico, vicario generale, 21 luglio 1582 (<i>Sentimenti</i> , 127) Lettera di Danese Filiadoni, gran cancelliere di Milano, 17 agosto 1582 (<i>Sentimenti</i> , 127-128)
1583	Nuovo governatore, Carlo d'Aragona Tagliavia, principe di Castelvetrano (21 marzo 1583-maggio 1592).	9 aprile : il nuovo governatore conferma la Grida sopra il viver politico, e Cristiano Luglio-agosto : Polemica tra governatore e curia intorno ai Gelosi (con la mediazione del Senato)	Omelia XLIV sui dieci lebbrosi (3 luglio 1583) Omelie LI-LII- LIII sui ciechi di Gerico (17 luglio 1583) Lettere sui Gelosi (26 luglio – 31 agosto 1583; Sentimenti, 141-146) Omelia LVI (31 luglio 1583)
1584	Carlo Borromeo muore a Milano il 3 novembre 1584.	Sacramentale ambrosiano: De Sacramento Poenitentia (<i>AEM</i> , 518-534) Undicesimo sinodo diocesano Monita Executionis Decretorum, quae ad dies festos, sacra tempora, Loca item, & supellectilem sacram pertinent (<i>AEM</i> , 402- 406)	Omelia XCVI (9 gennaio 1584) Polemica sul Martirio dei Santi Giovanni e Paolo : Lettera a Monsignor Speziani, 9 febbraio 1584 (<i>Sentimenti</i> , 157); Lettera a Monsignor Speziani, 27 marzo 1584 (<i>Sentimenti</i> , 159) Lettera di Tolomeo Gallio, cardinale di Como, 3 marzo 1584 (<i>Sentimenti</i> , 160-161)

L'arco di Dio è teso per scagliarvi la peste
Sermoni e trattati radicali inglesi
(1577-1582)

Playes are the inuentions of the deuil, the offrings of Idolatrie, the pompe of worldlinges, the blossomes of vanitie, the roote of Apostacy, the foode of iniquitie, ryot, and adulterie, detest them. Players are masters of vice, teachers of wantonnesse, spurres to impuritie, the Sonnes of idlenesse, so longe as they liue in this order, loath them. God is mercifull, his winges are spred to receyue you if you come betimes, God is iust, his bow is bent & his arrowe drawen, to send you a plague, if you stays too longe.

STEPHEN GOSSON
Plays confuted in five actions (1582)



Negli ultimi decenni del Cinquecento – quindi in piena coincidenza cronologica con la vicenda antiteatrale che, per l'Italia, abbiamo potuto inseguire nell'opera di Carlo Borromeo – emerge anche in Inghilterra una furiosa polemica contro il teatro, che trova il suo *medium* naturale nella predicazione e nella stampa di pamphlet e piccoli trattati. In questa produzione di testi antiteatrali, l'accostamento metaforico del teatro alla pestilenza svolge un ruolo non certo marginale e diviene – proprio come in Italia – strumento per identificare negli attori uno dei capri espiatori del contagio e uno dei mezzi per spingere i fedeli ma, soprattutto, gli esponenti del potere secolare, ad estromettere il teatro dalla città.

Nel sottotesto della polemica contro il teatro, infatti, è chiaramente leggibile una tensione dinamica di diverse forze in campo, che cercano un precario equilibrio tra esigenze politiche di normalizzazione, controllo e interessata promozione e istanze religiose e morali più radicali ed estreme: i pamphlet antiteatrali non erano certo scritti per gli irredimibili teatranti, e solo marginalmente erano destinati a chi i teatri, malgrado tutte le reprimende, continuava a frequentarli; il destinatario principale di questi testi erano proprio quelle autorità politiche che non sembravano intenzionate ad allinearsi con le sollecitazioni antiteatrali più estreme¹.

Per questo è molto significativo – perché dimostra quali fossero realmente le forze in campo nella polemica – che una delle più antiche attestazioni moderne di un contatto metaforico tra il contagio e il teatro profano si trovi in una lettera redatta il 23 febbraio 1564 dal vescovo di Londra, Edmund Grindal, e destinata a sir William Cecil, primo consigliere di Elisabetta:

I doo perceive, thatt ther is no one thinge off late is more lyke to have renewed this contagion, then the practise off an idle sorte off people, which have ben infamouse in all goode common weales: I meane these Histriones, common playours; who now daylye, butt speciallye on holydayes, sett vp bylles, wherevnto the youthe resorteth excessively, & ther taketh infection: besydes that goddes worde by theyr impure mowthes is prophaned and turned into scoffes².

In un testo in cui il discorso morale e quello medico si sovrappongono ecletticamente (l'infezione deriva dalle bocche impure dei teatranti, il respiro miasmatico coincide con la parola blasfema) il vescovo identifica nel teatro la più verosimile causa della rinnovata pestilenza, ricordando che gli attori sono storicamente reputati infami.

¹ Cfr. LOUISE MONTROSE, *The Purpose of Playing. Shakespeare and the Cultural Politics of Elizabethan Theatre*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 29: “Whether as means of entertaining the court or diverting the people, the professional theatre seems to have been perceived by the Crown as potentially if indirectly useful, both as an instrument for aggrandizement of the dynastic nation-state and for the supervision and governance of its subjects”.

² Citato in EDMUND K. CHAMBERS (ed.), *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 4 vols., 1923, IV, p. 267.

Pertanto, scrive direttamente all'uomo di stato, per chiedere misure repressive:

For remedie wheroff in my iugement ye shulde do verie well to be a meane, that a proclamation wer sette furthe to inhibitte all playes for one whole yeare (and iff itt wer for ever, it wer not amisse) within the Cittie, or 3. myles compasse, vpon paynes aswell to the playours, as to the owners off the howses, wher they playe theyr lewde enterludes³.

Il sogno repressivo, in questo testo, è evidente: l'autorità religiosa chiede ai governanti la chiusura dei teatri per un anno, ma la auspica perenne ("iff itt wer for ever, it wer not amisse"). Questa polarizzazione tra opposizione o favore nei confronti del teatro – non sarà inopportuno ricordarlo – non implica necessariamente una contrapposizione tra potere religioso e secolare: spesso il medesimo scontro si muove nel solo ambito dell'autorità pubblica, come nel caso dell'ordinanza con cui il Mayor di Londra vieta il teatro entro i confini murati della città (6 dicembre 1574), pochi mesi dopo che la Regina ha esplicitamente autorizzato e posto sotto la sua protezione l'attore e impresario James Burbage⁴. Il quale, per nulla intimorito dall'*Order* del sindaco, edifica nell'aprile 1576 (fuori dalle mura, nella *Liberty of Shoreditch*) il *Theatre*, il primo edificio londinese specificamente destinato al teatro professionale.

È in questo contesto di forze confliggenti che, nel novembre del 1577, nel pieno di una nuova *visitation* della peste, una fiammante orazione pronunciata dal pulpito di Paul's Cross inaugura la grande stagione della polemica antiteatrale inglese.

³ *Ibidem*.

⁴ Sulla coincidenza cronologica dei due atti legislativi, si rimanda, sopra, al paragrafo 1.1 (cfr. note 33-34)

3.1 *The cause of plagues are playes* l'ardito sillogismo di Thomas White

A disease is but boded or patched vp that is not cured in the cause, and the cause of plagues is sinne, if you looke to it well: and the cause of sinne are playes: therefore the cause of plagues are playes.

THOMAS WHITE
A Sermon in the Time of the Plague (1577)

A febbraio 1578 il *bookseller* Francis Coldock mette in vendita, nella forma di un pamphlet in ottavo di 98 pagine, il testo di *A Sermon[n] Preached at Pawles Crosse on Sunday the third of November 1577. in the Time of the Plague*, vasta orazione pronunciata il tre novembre dell'anno precedente da un certo T.W.⁵. L'attribuzione del testo è incerta, per quanto la critica sia concorde nell'accogliere come autore il religioso Thomas White (1550-1624), nativo di Bristol, a lungo attivo a Londra come vicario di St. Dunstan-in-the-West e poi fondatore della cattedra di filosofia morale presso l'Università di Oxford⁶. Il sermone è di particolare interesse, non solo perché propone un ardito sillogismo secondo cui il teatro è *stricto sensu* causa della peste, ma anche per la sua cronologia – novembre 1577 – che consente di eleggerlo a testo inaugurale della polemica antiteatrale nell'Inghilterra della prima modernità⁷.

⁵ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached at Pawles Crosse on Sunday the third of November 1577. in the Time of the Plague*, Imprinted at London by [Henry Bynneman for] Francis Coldock, 1578. Il sermone è citato assai spesso nella letteratura critica, ma quasi sempre solo nell'esplicito attacco al teatro come causa della peste (si vedano CHARLOTTE C. STOPES, *Burbage and Shakespeare's Stage*, London, Alexander Morin Ltd. De La More Press, 1913, p. 24; SHARON ACHINSTEIN, *Plagues and Publication. Ballads and the Representation of Disease in the English Renaissance*, «Criticism», 34(1), 1992, pp. 33-34; PAOLA PUGLIATTI, *Beggary and Theatre in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 20013, p. 114 e EAD., *Peste, pestilenza*, in REMO CESARANI, MARIO DOMENICHELLI, PINO FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, Torino, UTET, 2007, col. 1892; MARY MORRISSEY, *Politics and the Paul's Cross Sermons, 1558-1642*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 82); Alexandra Walsham cita un brano del nostro sermone, invece, per indicare White come esempio di quei religiosi "illuminati" che, pur ritenendo innegabilmente morali e provvidenziali le cause della peste, non rifiutavano tuttavia le pratiche mediche di prevenzione e contenimento (ALEXANDRA WALSHAM, *Providence in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 158). Nessuno di questi autori ha tuttavia proposto una lettura complessiva del sermone.

⁶ Stopes (*Burbage and Shakespeare's Stage*, cit.) attribuiva il testo del sermone indefinitamente a Thomas White o a Thomas Wilcox; Achinstein (*Plagues and Publication*, cit.), Walsham (*Providence in Early Modern England*, cit.), Morrissey (*Politics and the Paul's Cross Sermons*, cit.) e Mears (NATALIE MEARS, *Paul's Cross and Nationwide Special Worship, 1533-1642*, in TORRANCE KIRBY, P.G. STANWOOD (eds), *Paul's Cross and the Culture of Persuasion in England, 1520-1640*, Leiden / Boston, Brill, 2014, pp. 41-60) lo connettono a White senza incertezze, mentre Pugliatti (*Beggary and Theatre*, cit.) accoglie l'identificazione solo congetturalmente. Per una biografia di Thomas White, si rimanda a STEPHEN WRIGHT, *White, Thomas (1550-1624)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, online edition 2008 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/29273>> (10/2020).

⁷ L'orazione di Thomas White precede sia il sostanzialmente coevo trattato di John Northbrooke (dicembre 1577), sia gli scritti antiteatrali di Stephen Gosson (1579 e 1582), di Anthony Munday (1580) e di Philipp Stubbs (1583), tutti testi di cui si dirà qualcosa nei prossimi paragrafi. Sulla polemica antiteatrale inglese degli anni settanta-ottanta del Cinquecento, si rimanda ai classici di MARGOT HEINEMANN, *Puritanism & Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980 (in particolare pp. 1-47) e JONAS BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit. (in particolare pp. 80-131); una più recente sintesi in MARIO DOMENICHELLI, *Potere del Teatro e Teatro del potere nell'antico regime. Il campo di battaglia*, in DONATELLA

Il testo pubblicato da Coldock segue di pochi mesi la pronuncia pubblica del sermone, avvenuta a Paul's Cross il 3 novembre 1577 e conserva pienamente la partitura orale del testo, comprese le apostrofi all'uditorio. D'altra parte, i sermoni come quelli di Thomas White non mancavano di aspetti fortemente performativi, se non di esplicita teatralità. Paul's Cross era infatti un pulpito all'aperto, collocato tra il presbiterio e il transetto nord della cattedrale di St. Paul: un luogo all'epoca ancora utilizzato come cimitero (sarà così fino al 1581), ma anche uno spazio dal quale – di fronte ad un pubblico che poteva arrivare alle 6000 persone – venivano pronunciate orazioni della durata di due ore, normalmente la domenica mattina alle 10. Si trattava di sermoni indipendenti dalla funzione sacra e quindi aperti alla discussione di temi diversi, attinenti alla dottrina o di interesse sociale o politico; dal pulpito di Paul's Cross l'oratoria poteva persino infiammarsi nel pubblico rogo di libri proibiti, o farsi momento ufficiale nella lettura di proclami⁸. Dotate di intrinseca performatività erano tanto la struttura spaziale del luogo (con il predicatore posto in alto, e il pubblico in basso) quanto la relazione asimmetrica e gerarchica tra chi parla e chi ascolta/guarda⁹. Ma questa connaturata spettacolarità della predicazione non ostacolava la polemica contro il teatro, anzi la alimentava, tanto da essere esplicitata nel gioco allitterativo tra lo spettacolo e la preghiera, il “play” e il “pray”, un divertimento linguistico che in questi anni diverrà luogo comune nella polemica contro la scena¹⁰. È proprio la concorrenza di due mondi inconciliabili – il teatro e la preghiera, la finzione e la verità di fede, la *vanitas* e la *veritas* – ad alimentare il manicheismo di una “guerra” che non ammette compromessi e che vede nella scena una vera e propria realtà concorrente, un altrove contaminante, da stigmatizzare ed estirpare. In questa guerra di polarità inconciliabili, la polemica antiteatrale – recuperando e rivitalizzando gli argomenti di Tertulliano e degli altri *patres* – intercetta con pienezza la peste, che è insieme scena reale della città devastata e scena mentale di un discorso pubblico infetto. Da un lato si pone la purezza e la salubrità di una verità che esiste tutta intera una volta e per sempre; dall'altra la patologia contaminante della falsità, di un altrove fittizio che è gemello della peste, e della peste è causa. Sono queste le forze in campo, nel sermone di Thomas White che ci accingiamo a leggere.

Una tensione binaria, polarizzata tra la verità della rivelazione cristiana e la falsità dell'ordine mondano caratterizza il sermone fin dalle sue prime parole. Si tratta di una

PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 6-28 e JANET CLARE, *Banishing Ovid: Elizabethan Antitheatrical Polemic and its Replies*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri*, cit., pp. 53-68.

⁸ MARY MORRISSEY, *Politics and the Paul's Cross Sermons*, cit., pp. 2-8; NATALIE MEARS, *Paul's Cross and Nationwide Special Worship*, cit., p. 41.

⁹ Una relazione che ammetteva ovviamente anche il rimprovero alla *audience* distratta. Così si esprime infatti il nostro Thomas White a circa due terzi del suo sermone: “Whiche fault is greater iudge you, not to come at all, or to come, and not to heare, or to hear and not to follow? [...] the audience of y^e dead bodies vnder your feete, is as great and greater, is as good and better, than you” (T[HOMAS] W[HITE], *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., p. 68).

¹⁰ Cfr. PAOLA PUGLIATTI, *Beggary and Theatre*, cit., p. 113.

contrapposizione di due fronti incomunicabili, che domina *l'incipit* e alimenterà senza incertezze la natura militante della scrittura di White:

IT HATH bin an olde prouerbe of prooffe (right honorable & dearly beloued ec.) *Veritas odium parit*, That Flatterie breedeth frendship, & Truthe bringeth hatred [...]. Neverthesse, as the true minister of God ought to keepe himselfe uspotted and vndefilled from all offences: so especially must he be free from the great contagion of so foule a faulte, alwayes regestring and remembring y^t golde[n] sentence worthy an Apostle. If I were a ma[n]pleaser, I were not the seruant of God¹¹.

Proprio come nella lettera ai Galati posta a sigillo dell'argomentazione ("Se compiacesti gli uomini, non sarei il servo di Dio"; *Gal* 1:10)¹², l'ordine di Dio e quello del mondo appaiono nel ragionamento di Thomas White incommensurabilmente contrapposti: da un lato c'è il parlare secondo sincerità e verità, che possono generare inimicizia ma uniche si addicono al servo di Dio; dall'altro c'è la finzione adulatoria, che produce la benevolenza degli uomini ma si fonda sulla colpa della falsità¹³. Una dicotomia, che non potrebbe essere più netta, tra sincerità e lusinga, tra disciplina del vero e corruzione del falso, polarizza il "campo di battaglia" del sermone, in un discorso che sarà insieme etico e gnoseologico. È, questo, il diapason iniziale da tenere presente nella lettura del testo: il mondo della "Flatterie" (in tutte le

¹¹ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., pp. 3-4.

¹² È difficile stabilire sempre con precisione i riferimenti delle citazioni bibliche del nostro autore; all'epoca della stesura del sermone, Thomas White poteva avere a disposizione la *Bishop's Bible*, redatta nel 1568 (e rivista nel 1572) con lo specifico intento di restituire al testo sacro tradotto l'autorevolezza degli originali ebraico e greco, oltre ovviamente alle versioni inglesi precedenti – la *Great Bible* del 1538 e la *Geneva Bible* del 1557-1560 – che erano state condotte sulla *vulgata* latina. Se altrove il suo riferimento sembra essere la *Bishop's* (cfr., oltre, nota 19) in questo caso non è stato possibile trovare una precisa corrispondenza al testo paolino citato da White, per cui si deve supporre che il nostro autore citi la Scrittura a memoria (oppure traduca personalmente). Queste le versioni "ufficiali" del brano citato: "For yf I had hythereto studyed to please men, I were not the seruauant of Christ" (*Great*); "For if I should yet please men, I were not the seruant of Christ" (*Geneva*); "For yf I shoulde yet please men, I were not the seruauant of Christe" (*Bishop's*).

¹³ È interessante sottolineare almeno di sfuggita che, prima ancora che del riferimento scritturale, White si avvalga di un proverbio latino – *obsequium amicos, veritas odium parit* – che è anche una citazione da Terenzio (*Andria*, I.i.68; cf. TERENZIO [TERENCE], *The Woman of Andros. The Self-Tormentor. The Eunuch*, ed. and transl. by John Barsby, Cambridge (MA) / London, Harvard University Press, 2001, p. 56). Il fatto che un sermone dai toni schiettamente antiteatrali si apra citando il testo di un drammaturgo pagano non deve stupire: già i *patres* distinguevano sottilmente tra il valore testuale del dramma come opera letteraria (dunque accettabile nella pratica della lettura) e l'inaccettabile portata corruttrice della messa in scena; si veda, ad esempio la distinzione tra il teatro comico e tragico dei poeti e il mimo popolare, veicolo di oscenità, in Agostino, *De Civitate Dei*, II, 8 (AGOSTINO [SANCTI AURELI AUGUSTINI EPISCOPI], *De Civitate Dei Libri XXII*, recognoverint Bernardus Dombart et Alfonsus Kalb, 2 voll., Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1981, I, p. 62: "Et haec sunt scaenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae, hoc est fabulae poetarum agenda in spectaculis multa rerum turpitudine, sed nulla saltem, sicut alia multa, verborum obscenitate compositae; quas etiam inter studia, quae honesta ac liberalia vocantur, pueri legere et discere coguntur a senibus"); o anche l'esplicita ammirazione agostiniana per il teatro antico come arte d'ingegno in *De Civitate Dei*, XXII, 24 (ivi, II, p. 612: "nonne humano ingenio tot tantaeque artes sunt inventae et exercitae, partim necessariae partim voluptariae, ut tam excellens vis mentis atque rationis in his etiam rebus, quas superfluas, immo et periculosas perniciosasque appetit, quantum bonum habeat in natura, unde ista potuit vel invenire vel discere vel exercere, testetur? [...] Quae in theatris mirabilia spectantibus, audientibus incredibilia facienda et exhibenda molita sit?"). La distinzione tra lettura e messinscena è esplicita in un altro fiero polemista antiteatrale, contemporaneo di White, Stephen Gosson, il quale scrive: "whatsoever such Playes as containe good matter are set out of print, may be read with profite, but cannot be playd without a manifest breach of Gods commaundement" (STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fine actions*, London, Imprinted for Thomas Gosson dwelling in Pater noster row at the signe of the Sunne, 1582, sig. E6r-v). Su Gosson, si veda, oltre il paragrafo 3.3.

sue declinazioni: adulazione, illusione, finzione, vanità, inganno, contraffazione, molteplicità) sarà tutto ciò che conduce altrove rispetto alla “Truth”, alla verità incarnata nel mondo creato che culmina in Cristo (schiettezza, verità, pienezza, sincerità, semplicità, unità). E non sarà un caso che in questo scontro di mondi – in cui il cristiano è chiamato a collocarsi senza incertezze, e in cui al ministro spetta il compito di guidarlo – Thomas White si avvalga fin da subito di parole che pertengono anche all’ambito semantico della pestilenza, lo scenario drammaticamente reale, il rumore di fondo del suo sforzo retorico: anche in tempi di peste, il ministro deve rimanere “unspotted” e “undefilled”, intatto dal “great contagion” del falso.

White mette subito in chiaro, dunque, che la falsità è contagiosa (e questo è già un sillogismo implicito), e che la pestilenza esiste su un doppio piano di realtà: quello del corpo corrotto dalla malattia, e quello dello spirito contaminato dalla *vanitas* del mondo. E dato che i due piani sono comunicanti, il cristiano non ha che una scelta: “it is mete that we being rauished of al outward respects, & setting before our eyes the feare of God only, shuld wholly employ our selues unfaynedly to please him”¹⁴. L’autenticità è di nuovo la chiave di volta della salvezza: il cristianesimo non si può fingere (“feign”) in maniera esteriore, senza perdere di efficacia. La salvezza è solo di chi realizza il messaggio cristiano in maniera autentica (“unfeignedly”). Un solo modo c’è, prosegue White, per aderire autenticamente al messaggio cristiano: affidarsi alla Scrittura¹⁵. Nessun’altra è la strada, infatti, se non “that wee keepe touch with the veritie written, & speake wisdom, not of ma[n] nor *Apollos* Oracles, nor inuentions and fables of mans brayne, but the infallible truth of the holye Ghost”¹⁶.

Di fronte alla verità una e immutabile della parola divina, ogni cosa mondana è realtà concorrente, fantasia fondata sul nulla. Ancora Thomas White non ha lanciato la sua dura requisitoria contro il teatro, ma la questione della realtà fittizia prodotta dal “mans brayne” è filigrana che traluce nel discorso. E, varrà la pena di notarlo, non è tanto questione di idolatria (come nel caso dell’oracolo apollineo esplicitamente citato)¹⁷, né di immoralità dei contenuti,

¹⁴ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., pp. 4-5.

¹⁵ L’insistenza sulla Parola, e sulla Parola scritta, è al cuore della polemica protestante contro le immagini e più in generale contro ogni forma di rappresentazione che, in quanto *ficta*, cioè creata dall’uomo, non solo non è utile per il fedele, ma entra in concorrenza con la verità di fede. Il culto della Parola, in altri termini, si estremizza fino a farsi controcanto dell’iconofobia: “the position can be defined logolatry, the reverse of the coin of idolatry of which Catholicism stood accused by the Reformation” [MICHAEL O’CONNELL, *The Idolatrous Eye: Iconoclasm, Antitheatricalism and the Image of Elizabethan Theatre*, «English Literary History», 52(2), 1985, p. 287]. Sulla relazione tra pregiudizio antiteatrale, iconofobia e iconoclastia nell’Inghilterra della prima modernità si rimanda ancora a MARIO DOMENICHELLI, *Iconoclastia, iconofobia: il potere delle immagini nella polemica puritana*, cit., pp. 29-33.

¹⁶ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., p. 8.

¹⁷ Nel riferimento esplicito all’oracolo apollineo, echeggia forse un’altra reminiscenza paolina (1 *Cor*, 3: 2-6) in cui Apollo è citato dall’apostolo come parte – sebbene imperfetta e mutila – del disegno divino della salvezza: “I gaue you mylke to drynke, and not meate: For ye then were not stronge, neither are ye as yet. For ye are carnal. Seing then, there is among you enuying, & stryfe, and sectes, are ye not carnall, and walke as men. For whyle one sayth, I am of Paul, and another, I am of Apollo, are ye not carnall. What is Paul? what is Apollo? Only ministers are they by whom ye beleued, euen as the Lorde gaue to euery man. I haue planted, Apollo watered: but God gaue the encrease” (Versione della *Bishop’s Bible*; trad. propria: “Vi ho dato da bere latte, non carne, perché allora non eravate ancora forti, e neppure ora lo siete. Perché siete ancora carnali. Visto che ancora c’è tra voi invidia e

dato che di queste finzioni non si precisano temi e caratteristiche: le “inventions” e le “fables” sono contrapposte alla verità e alla sapienza della Scrittura in quanto *fictae*, in quanto produttrici di un altrove fantastico irrimediabilmente incompatibile – sul piano ontologico, prima ancora che su quello etico – con il messaggio cristiano. Come vedremo fra poco, quando l’attacco al teatro si farà esplicito, per Thomas White in gioco non ci saranno tanto i contenuti degli spettacoli (idolatri o immorali che siano), ma la spettacolarità in sé.

Alle vane favole dell’uomo, il predicatore deve opporre il suo “playne speaking”, un parlare schietto (nel duplice significato di semplice – senza inutili abbellimenti – e franco – sincero fino all’asprezza) che è insieme il suo dovere, il suo destino e il suo orgoglio: “And it shall be a good note for me now, and for al my breethren for euer heereafter that are planted in thys Citie, to be knowen by this marke of playne speaking: [...] as we see more than other, so are we bound to say more, except you would haue vs see all and say nothing”¹⁸.

Dopo questa lunga introduzione, indispensabile per porre con evidenza fin da subito davanti ai suoi ascoltatori (e poi davanti ai lettori) il sistema concettuale che costituisce il fondamento del discorso, Thomas White giunge finalmente a presentare il testo biblico che è l’oggetto della sua esegesi. Si tratta di un frammento dal libro del profeta Sofonia che, nelle sue scansioni, costituisce anche un vero e proprio indice del sermone:

Wo to that abhominable filthie and cruell Citie, she heard not the voice, she received not correction, shee trusted not in the Lord, she drew not neere vnto hir God, hir Rulers, within hir are as Roring Lions, hir Iudges are as Wolves in the euening. &c.¹⁹

THis Texte maye well be deuided into foure partes as it lyeth, and seeing the words themselues doe leade me to so good an order, I will contente my selfe, and not seeke to be wyser than the holy Ghost.

The firste and principall parte is a greuous accusation of the whole state of Jerusalem both for life and religion.

Secondlye, an enumeration of the particular causes thereof.

Thirdly, a reprehension of the persons, but especially of Magistrates and Ministers. And fourthly, a denouncing of woes and plagues against the[m]²⁰.

Questo “indice” sarà nella sostanza rispettato nel corso del sermone, che dedica la gran parte delle sue pagine alla “greuous accusation” contro Londra, “abhominable”, “filthie” e “cruell” come la Gerusalemme di Sofonia (pp. 14-66) e all’analisi delle “particular causes” di

discordia e divisioni, non siete forse carnali e non vi comportate al modo degli uomini? Infatti, quando uno dice: ‘Io sono di Paolo’, e un altro: ‘Io sono di Apollo’, non siete forse carnali? Che cosa è Paolo? Che cosa è Apollo? Solo servitori essi sono, attraverso i quali voi avete creduto, secondo quanto il Signore ha dato a ciascuno. Io ho piantato, Apollo ha irrigato, ma Dio ha fatto crescere”.)

¹⁸ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., p. 10.

¹⁹ A differenza del caso precedente (si veda sopra nota 12), qui il brano di Sofonia è chiaramente citato – con qualche variazione ortografica e di punteggiatura – dalla versione della *Bishop’s Bible*, che è la seguente: “Wo to that abhominable, filthy, and cruel citie. She hearde not the voyce, she receaued not correction, she trusted not in the Lorde, she drewe not neare to her God. Her rulers within her are as roaring lions, her iudges are as wolues in the euening”.

²⁰ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., pp. 13-14.

tale accusa (pp. 66-83), comprensibilmente lasciando meno spazio allo scottante e rischioso tema delle responsabilità di governanti, magistrati e ministri del culto e alla punizione che li attende per le loro colpe (pp. 84-94), prima di chiudersi sulla preghiera finale (pp. 95-98). La reprimenda contro Londra si dipana in maniera non sempre lineare, caratterizzando il testo nella sua natura di partitura orale, con digressioni, perorazioni, rivoli argomentativi, riprese. Scorriamo dunque il sermone, focalizzando l'attenzione sui momenti più significativi della polemica contro il teatro (o, più in generale, contro la "spettacolarità").

La "severa accusa" contro la città si apre suggerendo una piena immedesimazione tra la Gerusalemme dei tempi profetici e la Londra del presente, tra le due nazioni corrotte (Israele/Inghilterra) e le due voci che tentano di sanarle attraverso la Parola divina (Sofonia e il suo moderno esegeta): "Flintie and peruerse were this people, and this Prophet preuayled not amongst them: hee was one of the last that preached to them before their captiuitie into Babylon. Yet I trust better of you"²¹. Molte pagine (19-32) sono poi dedicate non soltanto a sostenere la sovrapposizione identificatrice tra le due città, ma più in generale ad indagare il cuore della loro identica corruzione, che per White si fonda su due crimini diversi ma complementari, di cui sia Gerusalemme sia Londra si sono macchiate: la "abomination of Idolatrie" e la "hypocrisie and dissimulation"²². Se il primo aspetto è quasi scontato nel contesto militante di un predicatore riformato, l'aspetto più interessante dalla nostra prospettiva è certamente il secondo, ovvero l'incoerenza tra ciò che si mostra e ciò che si è:

hee [God] respecteth no out warde shewe, but beholdeth the heart. <Let Chrystians make accompt of conscience, and bevvare of dissimulation for euer> Wherefore Hierusalem is lothsome, foule and fylthye in hys sighte, though she offer neuer so muche sacrifices, obserue neuer so many sabboths, washe neuer so oft²³.

E poco oltre, con ancora maggior chiarezza:

Two things are required for the extirpation and rooting out of Idolatry and Superstition, and for the perfecte establishyng of sincere religion: Firste that there be an outwarde forme of religion answerable to the precise rule of the Scriptures [...]. And secondly y^t there be an inward truth to answeere this outward action, that is, our spirit and soule to keepe touche with the truth of that outward forme²⁴.

Se è vero – suggerisce White – che una "forma" precisa e coerente di regole e rituali è indispensabile per una religione che si fa istituzione, è vero anche che Dio non si cura di una "esibizione esteriore" della fede; i cristiani devono guardarsi dalla "dissimulazione"; una fede

²¹ Ivi, p. 16.

²² Ivi, pp. 24 e 26.

²³ Ivi, p. 21; la nota a margine è stata inserita a testo tra parentesi uncinate.

²⁴ Ivi, pp. 25-26.

sincera è quella in cui la “verità interiore” risponde alla “azione esteriore”. Sono pagine più schiettamente dottrinali, e quindi meno centrate sulla polemica antiteatrale, ma la dicotomia tra vero e falso che sostanzierà più avanti quella polemica è già presente, e sia l’accurata scelta lessicale (“shewe”, “dissimulation”, “action”) sia l’insistenza sul tema della “truth” già preparano il contesto di quello stigma. Allo stesso modo, funzionale a quanto verrà chiarito e articolato in seguito è l’insistenza sul tema della vista: quella dell’uomo, che deve coltivare uno sguardo nitido (“they [images and reliques] blinde not the spirituall eyes (we thanke God for our sight) yet they dimme the bodily eyes, for they stoppe the light”)²⁵ e quella di Dio che eternamente guarda l’uomo (“we [...] euen in the syghte of God”; “All sinnes are abhominable in the syghte of God”)²⁶. Intravediamo, cioè, per ora solo allusi ma comunque presenti all’argomentazione i temi cari alla polemica patristica contro gli spettacoli: il tema del *divino spettatore*, il rapporto tra *realtà* e *finzione*, la responsabilità e la disciplina dello sguardo cristiano, il cui compito è proprio quello di saper consapevolmente orientare il proprio *vedere*²⁷.

Ma è nell’analisi delle altre due specifiche accuse contro Londra, città “filthie” e “cruell”, che dovremo andare a cercare il nucleo incandescente della polemica di White contro il teatro o, più in generale, il “teatrale”. In particolare, Londra è “filthie” perché troppi suoi cittadini non riuscendo più a guardare e a vedere con chiarezza, acconsentono ad una fede impura e corrotta. Essi sono metà cristiani e metà eretici, come mostri del mito:

suche Mermaydes as are half fish half flesh, or Minotaures, that be half men halfe bulles are all beasts, which thinke that God and Idols, the Sacrifice and the Sacraments, Circumcision and Baptisme, the lawe and the Gospell, nay that fleshe and the spirite, and God and Man may be ioyned together²⁸.

L’impurità della città si specifica, dunque, come risultato della indistinzione dei piani, della insipiente mescolanza di cose diverse, della confusione tra opposti. Una confusione che non riguarda solo la grande contrapposizione tra *veritas* della fede e *vanitas* del mondo (che emerge nelle coppie antifrastiche “God” *vs.* “Idols”, “spirit” *vs.* “fleshe”, “God” *vs.* “Man”), ma tocca anche ben più sottili distinzioni dottrinali (“Sacrifice” *vs.* “Sacrament”, in cui si adombra il conflitto con il cattolicesimo sul valore memoriale o sostanziale dell’eucaristia; “Circumcision” *vs.* “Baptisme”, che evoca la contrapposizione con la religione ebraica; “lawe” *vs.* “Gospell”, in cui emerge la necessità di distinguere, pur nella continuità della rivelazione, le differenze tra

²⁵ Ivi, p. 27.

²⁶ Ivi, pp. 19 e 20.

²⁷ Si rimanda qui a quanto già detto nell’*Introduzione*, seguendo i ragionamenti di LEONARDO LUGARESÌ *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008 e CARLA BINO, *Il dramma e l’immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI secolo)*, Firenze, Le Lettere, 2015.

²⁸ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., p. 33.

l'Antico e il Nuovo Testamento). Se il vero cristiano è colui che sa tenere ben chiare le differenze, le “bestie londinesi” rimescolano ogni cosa²⁹.

Ma c'è di più. Ed è qui che il ragionamento si fa per noi particolarmente interessante. Nel sermone White non pone soltanto una dicotomia tra i buoni fedeli (che, tenendo ben chiare tutte le differenze e le distinzioni della dottrina, scelgono la *veritas*) e i seguaci del mondo (che si affidano sconsideratamente alla *vanitas*). *Tertium datur*, ed è pericolosissima condizione (un vero e proprio “shipwracke of Conscience”)³⁰: sono coloro che abbracciano il mondo, ma fingono di scegliere Dio. Nella polarità tra *veritas* e *vanitas* si inserisce una grigia zona di confine, un limbo d'ignavia. Ed è proprio in questa doppiezza, mescolanza contaminante del piano umano e di quello divino, discrasia tra azione esteriore e verità del cuore, che Thomas White riconosce la forma più pericolosa di “filthiness”. È la colpa in cui cadde lo stesso Pietro (“So playde Peter whe[n] he sayde he would die before deny Christ”)³¹, la colpa di chi sa e tace, di chi vede e non si comporta coerentemente con ciò che ha visto:

thou muste not bee silent and so betray the truthe. *But and thou become an actor once, and doe participate wyth them, if thou drynke but one droppe of the Chalice of the whore <That is, swallow any iote of hir pestile[n]t doctrine>, it is toppe full of deadly poyson*³².

Chi sa (perché ha visto) non può tacere. Il silenzio equivale al tradimento, e ogni cedimento anche minimo alla logica del mondo trasforma il cristiano in un attore (emblema della doppiezza e della falsità) e lo contagia incurabilmente con la “pestilenziale dottrina” dei nemici di Dio. Il piano etico e il piano ontologico/gnoseologico qui si toccano fino a sovrapporsi: se per il cristiano non può esistere scarto tra il conoscere e l'agire, la minima incertezza fa scattare lo stigma che lo trasforma – insieme – in un istrione e in un pericoloso appestato. Insomma: “Gods seruice requireth a whole and perfect ma[n]” ma l'insidia della dissimulazione corrompente si nasconde ovunque, perché “Many haue a shew of godliness”³³. Non bastano le apparenze, ribadisce con insistenza il predicatore: “our knowledge shall but help vs to Hell, if we do not that wee know”³⁴. Nel vero fedele la doppiezza non è accettabile

²⁹ Non sarà inutile ricordare che proprio l'indifferenziazione, la labilità delle differenze è uno dei tre aspetti del “thematic cluster” che costituisce secondo Girard il nodo tematico della peste (RENÉ GIRARD, *The Plague in Myth and Literature*, cit., p. 845; per la discussione si veda l'Introduzione, paragrafo 0.1)

³⁰ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., p. 34.

³¹ Ivi, p. 35. L'allusione a Pietro non è, ovviamente, innocente. Pietro è – anche – figura del papa di Roma, di cui più oltre nel testo (ivi, pp. 69-70) si dirà, replicando il medesimo incipit formulare: “So playes the Pope, he wil not be tried by the worde (but he shall whether be will or no in the day of iudgement,) lette him ryde on cocke horse, nay on mens backes, & treade on Emperours neckes, and keepe a coyle like the Diuell in euery kingdome of this worlde, hys exalting vp to heauen, shall but deeper plunge hym into Hell, for not hearyng the voyce”. L'antipapismo è scontato in un testo così chiaramente improntato ad una rigorosa etica protestante, ma mette ancora una volta in luce la stretta relazione tra polemica anticattolica e discorso antiteatrale, accomunati nel segno della falsità, prima ancora che dell'idolatria.

³² *Ibidem*. La nota a margine è stata inserita a testo tra parentesi uncinata, i corsivi sono di chi scrive.

³³ Ivi, pp. 38 e 40.

³⁴ Ivi, p. 41.

e l'apparire contrapposto al vero essere, la finzione ingannevole (“deceive”), è “abominevole davanti a Dio”:

It was abhominabel before God for Israel to sweare, *the Lord liueth*, & yet to decyue, Ier.5. to fast, and yet to do no lesse violence <Esa.58. verse.4.> to wash, and yet to be vnclene: to sacrifice, and yet to sinne: to keepe Sabbothes, & yet to tumble in al sensualitie³⁵.

Ancora, dunque, contrapposizioni binarie. Ancora, ribadito, il diapason iniziale tra vero e falso, tra fede coerente e finzione contaminante. E proprio l'accento finale al rispetto del Sabato consente al religioso di approfondire il discorso, e di preparare la sua dura requisitoria contro il teatro. Il Giorno del Signore, egli dice, è prescritto in primo luogo per il riposo e per la preghiera³⁶; e tuttavia vi è un altro fine, meno evidente, del santificare la festa: “God rested y^e .vii. day to shew vnto vs y^e perfectio[n] of his workes, & laboured .vi. days, to giue vs an exa[m]ple of our vocation”³⁷. Dio, afferma White con un ragionamento quasi paradossale, interrompe l'atto della creazione non per contemplare egli stesso la propria opera, ma per mostrare a noi la perfezione del creato, per indicarci cosa guardare. Il fermarsi di Dio è dunque posto come *exemplum* che l'uomo ha il dovere di seguire: è una disciplina dello sguardo. È, questo, uno dei temi centrali del pensiero cristiano sugli spettacoli, che contrappone ai vani passatempi mondani lo “spettacolo della gloria”, la contemplazione del creato, dell'ordine del mondo (vale a dire: la manifestazione terrena della *veritas*) come unico “teatro di bellezza” degno dello sguardo cristiano³⁸. Ma c'è ancora qualcosa di più:

It may be not one of the least causes, that God ceased the seauenth day to beholde the excellencye of his creatures, and though he seeth them alwayes, from whose eyes nothing can be hidde, yet to take delight in their assemblings, singing of hymnes, in their praying vnto hym, and praying hys name, in their reading and hearing his word³⁹.

³⁵ Ivi, p. 42. La nota a margine è stata inserita a testo tra parentesi uncinata, il corsivo è nell'originale. I riferimenti scritturali sono a *Ger* 5:2 e *Is* 58:4.

³⁶ Ivi, p. 43: “And bycause I spake of Sabbothes, knowe you y^e euery day is a Christian Sabboth, yet one amo[n]gst the rest was specially co[m]manded to the Jewes, and commended vnto vs both to reste oure bodyes & our beasts <Iewes Sabboth Saterdag, Christians Sunday>: but the chiefe end was for Israel to go to y^e Sanctuarie, & for vs to come to the house of prayer”.

³⁷ *Ibidem*, corsivo di chi scrive

³⁸ Per una discussione del tema in ambito patristico, si rimanda a CARLA BINO, *Il dramma e l'immagine*, cit., pp. 110-112. Si vedano, come esempi, Novaziano, *De spectaculis*, IX, 1-3: “Habet christianus spectacula meliora, si velit [...], habet istam mundi pulchritudinem, quam videat atque miretur [...]. Quod theatrum humanis manibus exstructum istis operibus poterit comparari?” (NOVAZIANO, *Gli Spettacoli*, a cura di Alessandro Saggioro, Bologna, EDB, 2001, pp. 78-80) e Agostino *Enarrationes in Psalmos* 80, 1 e 3: “Intendite ad magnum hoc spectaculum. Non enim desinit Deus edere nobis quod cum magno gaudio spectemus: aut circi insania huic spectaculo comparanda est? [...] Exsultant alii circo, vos Deo” (AGOSTINO, *Opere*, vol. XXVI, *Esposizioni sui Salmi II [51-85]*, traduzione, revisione e note illustrative a cura di Vincenzo Tarulli, Roma, Città Nuova, 1970, pp. 1114 e 1120).

³⁹ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., pp. 43-44, corsivi di chi scrive.

Dio chiude la creazione e comincia a guardare la sua creatura, per godere della lode, del canto, della preghiera (tutte, in qualche modo, *performance* che l'uomo allestisce davanti al suo Dio). Ed è, quello di Dio, uno sguardo che non ha fine (Dio guarda per sempre) e non ha limite (niente può venir nascosto). È ancora il tema patristico del “divino spettatore”. Partito da una iniziale polarità dicotomica tra sincerità e lusinga, tra vero e falso, e dopo aver mostrato come anche il minimo cedimento alla finzione, alla menzogna, alla *vanitas* del mondo implichi la doppiezza istrionica (intrinsecamente contaminante), Thomas White è giunto infine a definire una chiara disciplina dello sguardo cristiano: l'unico spettacolo ammesso alla contemplazione del fedele è la bellezza del creato (ancora: la *veritas*), mentre il cristiano vive, conosce e agisce sotto il persistente sguardo dello spettatore divino.

Questo è ciò che la coerenza della vita cristiana prescriverrebbe, e che il religioso ha faticosamente dipanato per quasi cinquanta pagine di testo. Ma che cosa accade, in realtà, nella città della “filthiness”? Che cosa vede, Dio, quando posa lo sguardo sui Sabati di Londra? (“If he look downe on oure Sabbothes, what shall he finde I pray you?”)⁴⁰. È qui, nella risposta a questa domanda retorica, che White colloca quello che è il suo più esplicito e duro attacco al teatro, e che chiude il ragionamento sulla “filthiness” della capitale inglese. Londra appare come il trionfo della *vanitas*, e il teatro – questa volta il teatro in senso proprio, come edificio e come pratica scenica – si dischiude come il vero motore del male, il suo tempio e – insieme – la sua causa originante:

on oure Sabbothes, all manner of games and playes, bankettings, and surfettings, are uery rife [...]. I saye nothing of diuers other abuses, whych do carrie away thousands, and drowne them in the pernicious vanities of the worlde. Looke but vppon the common playes in London, and see the multitude that flocketh to them and followeth them: beholde the sumptuous Theatre houses, a continuall monument of Lo[n]dons prodigalitie and folly. But I vnderstande they are now forbidden bycause of the plague. I like the pollicye well if it holde still, for a disease is but boded or patched vp that is not cured in the cause, and the cause of plagues is sinne, if you looke to it well: and the cause of sinne are playes: therefore the cause of plagues are playes. *Quicquid est causa causae est causa causati*⁴¹.

Qui il discorso si fa esso stesso dramma e *performance*: in una città dilaniata dalla peste, sembra quasi di poter immaginare White che dal pulpito di Paul's Cross punta l'indice verso gli edifici, appena costruiti, del *Theatre* e del *Curtain*, in linea d'aria vicinissimi, poco oltre la

⁴⁰ Ivi, p. 44.

⁴¹ Ivi, pp. 45-47, corsivo nel testo. Uno dei più antichi esempi della locuzione latina “*Quicquid est causa causae est causa causati*” (traducibile con “tutto ciò che è causa della causa è anche causa del causato”), sintetica ed efficace enunciazione del principio di causalità, si trova nel commento di San Tommaso d'Aquino alle Sentenze di Pietro Lombardo, più in particolare nel libro II, distinzione 37, in cui si discute “*utrum Deus sit simpliciter causa peccati*” (TOMMASO D'AQUINO, *Commento alle Sentenze di Pietro Lombardo e testo integrale di Pietro Lombardo*, vol. IV, *Liber II, distinctiones 21-44. Il peccato originale e il peccato attuale*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2001, pp. 770-771).

cinta delle mura⁴². La peste ha fatto chiudere i teatri, e tale provvisoria chiusura – scrive White – dovrebbe diventare perenne, “perché una malattia è mal medicata ed è soltanto rabberciata, se non la si cura nelle sue cause”. Apocalitticamente e senza mezzi termini, il teatro è unito alla peste da un diretto legame causale: “la causa delle pestilenze è il peccato, e la causa del peccato sono gli spettacoli; perciò la causa delle pestilenze sono gli spettacoli”. Facendosi forte di questo ardito sillogismo che unisce il peccato, l’ira divina e i flagelli che ne derivano, White elegge il teatro a causa causante di un’ininterrotta catena di mali, per dimostrare infine la necessità che sia chiuso, proibito, soppresso: il teatro è, girardianamente, il *phàrmakos* da espellere. E questa espulsione deve avvenire sul piano normativo: è il potere politico – afferma White echeggiando la lettera del vescovo Grindal a William Cecil – che deve emanare specifiche norme repressive. E non solo per un anno, ma per sempre.

Di qui in poi l’invettiva si fa diretta e violenta. La furia antiteatrale di White abbandona il piano della contaminazione ontologica tra *veritas* e *vanitas* per planare su quello – assai più scontato – del “contagio” etico:

Shall I reckon vp the monstrous birds that brede in this nest? Without doubt I am ashamed, & I should surely offende your chast eares: but the olde world is matched, and Sodome ouercome, for more horrible enormities, and swelling sins are set out by those stages, then euery ma[n] thinks for, or some would beleue, if I shold paint the[m] out in their colours: without doubt you can sca[n]tly name me a sinne, that by that sincke is not set a gogge: theft and whoredome: pride and prodigality: villanie and blasphemie: these three couples of helhoundes neuer cease barking there, and bite manye, so as they are vncurable euer after, so that many a man hath the leuder wife, and many a wife the shreuder husband by it⁴³.

Il teatro, luogo di sopruso e peccato, tempio di “latrocinio e meretricio, vanagloria e dissipazione, perfidia e blasfemia”, contagia per i suoi contenuti antietici e questo è evidente. Eppure anche qui non si può non notare come White faccia bene attenzione ad istituire una gerarchia tra i due piani (quello della conoscenza e quello dell’azione: fede e morale), che sono comunicanti ma che restano distinti:

And it can not otherwise be, but that whiche robbeth flatlye the Lord of all his honor, and is directly against the whole first table of his law, should make no bones of breache of the second also, which is toward our neighbour only⁴⁴.

Il teatro è dunque prima di tutto “contro la prima tavola”, ovvero contro i primi tre comandamenti che riguardano la relazione verticale tra uomo e Dio: accedere all’altrove fittizio del teatro significa dunque, prima di tutto, contaminare il vero col falso, onorare un

⁴² Come si è già più sopra accennato (si veda Capitolo 1, nota 36), in Inghilterra la violenza degli attacchi si sviluppa in misura parallela all’istituzionalizzazione e al successo dell’impresa teatrale commerciale: il *Theatre* e il *Curtain* furono edificati, rispettivamente, nel 1576 e nel 1577.

⁴³ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., pp. 47-48.

⁴⁴ Ivi, p. 48.

idolo e – se in giorno festivo – disonorare la festa. Acconsentito a ciò, risulta inevitabile contravvenire anche alla “seconda tavola” quella che riguarda i comportamenti verso il prossimo, e dunque le relazioni orizzontali tra uomo e uomo. Accettare la realtà concorrente della scena implica dunque corrompere prima la relazione con Dio e – conseguentemente – quella con il resto del consesso umano.

Ed è qui che il teatro, causa della peste e proprio come la peste, conduce alla perdita di sé, scioglie i legami, crea l’indifferenziazione dei rapporti sociali, rende indefinito e vago ciò che dovrebbe stare saldo:

Wherefore if thou be a father, thou lovest thy child: if thou be a maister, thou lovest thy seruant: and thou be what thou canst be, thou lovest thy selfe that hauntest those scholes of vice, dennes of Theeues, & Theatres of all leudnesse: and if it be not suppressed in time, it will make such a Tragedie, y^t all London may well mourne whyle it is London, for it is no playing time, (and euery man bethinke him wel) but time to pray rather⁴⁵.

A teatro i padri perdono i figli, i padroni perdono i servi, e ognuno perde se stesso: “qualunque persona tu possa essere, perdi il tuo Sé”, perché lasciarsi contaminare dalla scena significa smarrire nell’indistinzione la propria identità, perdere per sempre l’unicità della creatura davanti al suo creatore. In questo contesto di assoluto pericolo esistenziale e spirituale – in cui il teatro fa smarrire, insieme, l’identità nel mondo terreno e l’anima nella vita eterna – il gioco linguistico nell’assonanza di “play” e “pray” rimane l’unico vezzo ludico di una scrittura radicale e senza margini di compromesso (senza spazio, cioè, per una “moralizzazione” in senso cristiano dei contenuti e dei temi della scena): l’unica soluzione, per il predicatore Thomas White, è la soppressione della spettacolarità umana. Abbattere il teatro, e tutti i consimili “luoghi infetti” come si amputa il bubbone pestilenziale⁴⁶.

Conclusa la disamina della “filthiness” londinese, culminata nell’invettiva contro il teatro, siamo ormai oltre la metà del testo, che da qui in poi diviene, dal nostro punto di vista, meno interessante. Eppure ancora saltuariamente White torna sul tema – che evidentemente gli è caro – della finzione come radice e strumento del male. La finzione è, ad esempio, riconosciuta come indispensabile strumento della violenza contro il prossimo, e quindi posta a fondamento anche della seconda accusa che Sofonia muoveva contro Gerusalemme, “cruell Citie” e che il nostro predicatore rivolge ora a Londra. White definisce la “crudeltà” prima di tutto come rottura del comandamento dell’amore, ma subito dopo precisa che essa può essere

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cfr. anche *ivi*, p. 95, in cui White elenca altri luoghi della “infezione”: “Dicing houses, Daunsing schooles, bowling-aleyes, Alehouses, are almoste lawlesse in euery place: me thinkes the policie were as good to note on those places (LORD HAVE MERCIE VPON VS) as on infected houses”. Il passo è discusso brevemente da SHARON ACHINSTEIN, *Plagues and Publication*, cit., p. 34, come esplicito esempio di equazione tra luoghi del disordine sociale e luoghi infettati dal contagio epidemico; il cuore dell’analisi di Achinstein non è tuttavia lo stigma contro il teatro, ma contro le *ballads*: “These fears about unruliness were epitomized in the ballad-trade, an unauthorized economy which transmitted morally suspect materials to a non-elite audience” (*ibidem*).

intesa, più precisamente, come avidità e ruberia che trovano proprio nella finzione il loro indispensabile strumento:

whether hee allude to that generall breach of this commaundement (Thou shalt loue thy neyghbour as thy selfe,) for as Charitie in this respecte performeth the law, so Crueltie breaketh the same [...]: or whether by this worde (cruell) he meanes a speciall vice, whiche is couetousnesse, euer vnmercifull: and it is neerer the sense, for that I reade in some translation, *Vae direptrici ciuitati*, Wo to hir that is a robbing Citie: It was boldly done of *Zophony* to call them all theeues: surely deceypte deserues no better name⁴⁷.

Interrogandosi sul senso profondo della Parola, White riconosce che la crudeltà implica necessariamente la truffa, la falsità, il travestimento (tutti significati di “deceit”). Ma se l’avidità si serve dell’inganno e della doppiezza, allora la rottura del comandamento dell’amore si basa – ancora – sulla capacità di fingere e di ingannare il prossimo. Per questa via, la città crudele e avida sembra trasformarsi in un gigantesco teatro di malizie e inganni:

Theeues steale wythoute the compasse of mans lawe, and dye for it, and you doe it wythin youre compasse, and escape: they in the hygh wayes, you in youre Shoppes: they playnely ynough, but yet wyth force: you vse no force indeede, but suttletie is youre shifte⁴⁸.

Il furto è sempre atto violento, ma ancor più è da biasimare quando è perpetrato con le sottigliezze giuridiche che consentono di sfuggire alle maglie della legge, o nel chiuso dei negozi, con i trucchi e i sotterfugi di chi sa convincere con l’astuzia. Il tema della finzione emerge poi nuovamente più avanti, nel duro attacco mosso da White contro il lusso, la *vanitas* condotta al suo estremo, che non si contenta di travestire il corpo ma contamina con la falsità persino i bisogni primari:

A Cooke among prophane menne was a straunge arte, and banished out of some common weales, as a superfluous science to make menne eate more than needes: but in England, it is a great occupation, and in London a very riche company. I speake it not agaynst the necessary vse of them, but agaynst the needelesse abuse of such as are cunning and curious, and very costly to

⁴⁷ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., pp. 49-50. Nel discutere i possibili significati della parola “cruell”, White cita una traduzione latina del profeta Sofonia, che non è evidentemente la *Vulgata* di Girolamo (il quale, in questo versetto, traduce assai diversamente: “vae provocatrix et redempta civitas columba”, ovvero “Guai a te, o provocatrice, città che eri stata redenta per essere sposa”). Anche se non è stato possibile risalire all’autore della traduzione citata da White, sarà da notare che essa si avvicina, per il senso generale, a quella di Sante Pagnini (1470-1541), monaco domenicano toscano, attivo sia alla corte medicea fiorentina che a Roma con papa Leone X e autore di una traduzione latina della Scrittura (SANTE PAGNINI, *Biblia. Habes in hoc libro utrius[que] instrumenti novam translatione aeditam à Sancte Pagnino*, Impresa est autem Lugduni. Per Antonium du Ry, 1528), assai aderente al testo ebraico e greco, e per questo diffusa e consultata anche in ambienti protestanti (Cfr. SAVERIO CAMPANINI, *Pagnini, Antonio Baldino (in religione Sante)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 80]*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2015 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baldino-pagnini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baldino-pagnini_(Dizionario-Biografico))> (10/2020). Nel luogo citato (*Sof* 3:1), Pagnini traduce “Vae foedatae, & inquinatae, ciuitati quae spoliat”.

⁴⁸ T[HOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., p. 50.

no purpose: & he is counted y^e finest Cooke now adays that ca[n] inuent new fashio[n]s, new deuises, & new disguises⁴⁹.

Nell'invettiva di White, perfino la cucina diviene teatro e travestimento, artificio e maschera, quando si allontana dal suo uso naturale (la necessità del nutrimento) per divenire pratica autoreferenziale, vuoto guscio di vanità: cibo *finto*.

Ancora, discutendo i temi dell'ascolto della Parola e della fede come unico rimedio contro la pestilenza, White non risparmia attacchi a chi, come il papa, si limita a “mettere in scena” la fede (“So playes the Pope”), e a chi non si avvicina a Dio con cuore autentico (“To come neere, is not thy bodily going to the church, or Pharisaiical pressing to y^e high Aulter, but it is a spiritual approching”)⁵⁰. L'unica soluzione, ribadita ancora nella chiusa augurale del testo, è l'obbedienza alla parola e il servizio *autentico* (“make vs more obedient to his holy worde, that we maye serue him *more truly* in holynesse and righteousnesse all the dayes of our life”)⁵¹.

Apertosi sulla chiara nota binaria della contrapposizione tra il vero e il falso, il sermone di Thomas White si chiude, infine, auspicando una adesione autentica del popolo di Dio alla verità della fede. Nella vasta e articolata – ma sempre coerente – struttura, il testo del sermone dipana un complesso congegno ideologico che ruota ininterrottamente intorno a questo scontro di opposti principi: l'autenticità e la finzione, Cristo e il mondo. Il suo obiettivo è delineare con nettezza il confine tra ciò che corrisponde alla *veritas* della fede e ciò che è solo finzione e *spectaculum*, un insieme satanico di azioni e sguardi distorti, proiettati dentro la *vanitas* del mondo. Coerente con il pensiero patristico sugli spettacoli, White dice, ripete e ribadisce che il vero cristiano non finge mai, non può mai divenire “actor” se non in quanto oggetto di perenne contemplazione da parte del divino spettatore; e in questa ininterrotta *performance*, ogni contatto con la finzione mondana deve essere bandito in quanto contaminante: pestilenziale è una fede inautentica, esiziale una pietà solo rappresentata.

In questo quadro si inserisce, ed entro queste coordinate deve essere inteso l'attacco al teatro, e la sua paradossale definizione di “causa della peste”. Così come la peste corrompendo i corpi, corrode anche le relazioni tra gli uomini, annulla le differenze, disarticola l'ordine del mondo, allo stesso modo il teatro, finzione istituzionalizzata (e – con la costruzione dei primi teatri – politicamente e urbanisticamente legittimata), “appestà” la verità della fede, la corrode nelle sue fondamenta. Prima ancora che come agente contaminante per le sue rappresentazioni immorali o idolatre, il teatro si rivela allora un attacco alla “first table” della

⁴⁹ Ivi, pp. 64-65.

⁵⁰ Ivi, pp. 67 e 82.

⁵¹ Ivi, p. 97; corsivi di chi scrive.

Legge: le sue fantasie, le sue “inventions and fables” costruiscono una realtà concorrente e inammissibile, che minaccia l’unità ontologica della verità. Una peste dell’anima che – come sancito dall’ardito sillogismo che è il climax del sermone – inevitabilmente causa l’ira divina e la conseguente punizione: la peste dei corpi.

3.2 *So noysome a pestilence to infect a Commonwealth* John Northbrooke e la peste dell'ozio

Is there no lawes or decrees that haue bene made
against such players of Enterludes, sith they are
so noysome a pestilence to infect a Common
wealth?

JOHN NORTHBROOKE
*A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and
Interludes* (1577)

Mentre il 3 novembre 1577 echeggiano a Paul's Cross le vibranti parole di Thomas White, John Northbrooke ha con ogni probabilità già portato a compimento il suo *Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes* che sarà stampato per i tipi di H. Bynneman nel dicembre dello stesso anno⁵².

Le due opere sono, di fatto, coeve⁵³, ma presentano notevoli differenze sia strutturali sia tematiche: se il cuore del sermone è lo scontro tra verità e finzione, il tema focale del trattato è piuttosto il sano uso del tempo (ovvero: la battaglia contro l'ozio e il rispetto del tempo sacro); se il testo di White, anche nella sua forma a stampa, mantiene tutte le caratteristiche di una partitura orale, il libro di Northbrooke – pur nella finzione narrativa del dialogo di tradizione platonica – presenta le scansioni complesse di una lunga elaborazione pensata per la sola lettura e si configura, di fatto, come il primo trattato antiteatrale inglese.

⁵² JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds with other idle pastimes [et]c. commonly used on the Sabbath day, are reprobud by the authoritie of the word of God and auntient writers. Made dialogueuise by Iohn Northbrooke minister and preacher of the word of God*, London, Imprinted by H. Bynneman, for George Byshop, 1577. Poco si conosce della vita di John Northbrooke, di cui si ignorano anni di nascita e morte: agli inizi degli anni '60 del Cinquecento è ordinato *minister* da Gilbert Berkeley, vescovo di Bath e Wells, mentre vive nei pressi di Bristol all'epoca della stesura del *Treatise*. Malgrado il suo evidente astio contro il teatro e i teatranti, non sembrerebbe aver vissuto a Londra, centro della vita teatrale inglese. I suoi profondi sentimenti riformisti e anticattolici (anche se non è certo che fosse un Puritano) emergono in altri suoi scritti, come *A Brief and Pithy Sum of the Christian Faith* (1571) e *The Poor Mans Garden* (1573). Per un approfondimento biografico, si rimanda a MARTHA C. SKEETERS, *Northbrooke, John*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/20323>> (10/2020).

La bibliografia sul *Treatise* comprende la ristampa anastatica JOHN NORTHBROOKE, *A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes* (1577), ed. by Arthur Freeman, New York, Garland, 1974, i brani antologizzati da TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre. A Sourcebook*, Oxford, Blackwell, 2003, pp. 1-18, e le frequenti, brevi citazioni in lavori dedicati all'antiteatralità inglese (tra i quali sarà da ricordare, per lo spazio dedicato al nostro trattatista, COLIN RICE, *Ungodly Delights. Puritan Opposition to the Theatre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997). In questo paragrafo, si metterà in luce il ruolo che la metafora epidemica, e più in generale le immagini mediche, rivestono nella complessa architettura di quello che è "the first published work attacking theater in England" (TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre*, cit., p. 1).

⁵³ È suggestivo ipotizzare che Northbrooke abbia persino voluto alludere a Thomas White quando, per esaltare il coraggio dei predicatori (che dicono la verità anche a costo dell'ostilità pubblica), cita proprio il proverbio terenziano che apriva il sermone di Paul's Cross: "That is lamentable, that the preachers are become their enimies for telling them truth, and their foes for helping them. The old saying is true, *Veritas odium parit*: Truth getteth hatred" (Ivi, p. 145). Il brano proviene da una delle ultime pagine del trattato di Northbrooke, quindi in una posizione liminare su cui l'autore può essere intervenuto nelle ultime fasi redazionali. Sulla citazione terenziana, si veda sopra la nota 13.

Unico antecedente (ma assai più contenuto e sintetico) di discorso contro il teatro nell'ambito della trattatistica inglese si potrà ritrovare nei capitoli che Geoffrey Fenton dedica allo spettacolo in *A forme of Christian pollicie* (1574)⁵⁴, traduzione dal francese de *La Police chrestienne* (1568) di Jean Talpin⁵⁵.

⁵⁴ GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie drawne out of French by Geffray Fenton. A worke very necessary to al sorts of people generally, as wherein is contayned doctrine, both vniuersall, and special touching the institution of al Christian profession: and also conuenient perticularly for all magistrates and gouernours of common weales, for their more happy regiment according to God*, Imprinted at London, By H. Middelton for Rafe Newbery, dwelling in Fleetestreat a little aboue the Conduit, 1574. Poco si conosce della parte iniziale della vita di Sir Geoffrey Fenton (1539-1608). Originario del Nottinghamshire, visitò più volte Spagna, Italia e Francia. Nella seconda metà del Cinquecento, Fenton divenne la voce inglese di moltissimi autori stranieri. Tradusse, infatti, novelle di Matteo Bandello (*Certain Tragicall Discourses of Bandello*, 1567), la *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini (*The Historie of Guicciardini*, 1579) e trattati di François Belleforest e Pierre Boaisteau. Molto impegnato dal punto di vista religioso, mise la propria attività traduttiva al servizio delle grandi battaglie dell'Inghilterra riformata: con *An Epistle or Godlie Admonition, of a Learned Minister of the Gospel* (1569) cercò, ad esempio, di promuovere l'unità della Chiesa anglicana, mentre con *Actes of Conference in Religion, Holden at Paris* (1571) si adoperò per mediare gli aspri conflitti tra cattolici e protestanti. Sul ruolo centrale assunto dalla traduzione di pensatori continentali nella politica culturale di Fenton, si veda MARK A. HUTCHINSON, *Calvinism, Reform and the Absolutist State in Elizabethan Ireland*, London-New York, Routledge, 2016, in part. pp. 86-92, "Geoffrey Fenton and French and Italian Political Thought". Per un più ampio quadro biobibliografico si rimanda a ANDREW HADFIELD, *Fenton, Sir Geoffrey*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/9296>> (10/2020).

⁵⁵ JEAN TALPIN, *La Police chrestienne: au Roy. Liure tresutile & salutaire à tous Gouverneurs de Républiques, pour heurement les regir & gouverner selon Dieu: & autant necessaire à toutes manieres de gens, de quelque estat ou vacation qu'ils soyent, a cause qu'il contient la doctrine non seulement generale, mais aussi speciale, pour l'instruction de toute particuliere & Chrestienne profession. De la doctrine duquel aussi les Curez & Predicateurs se pourront seruir quand ils voudront aduertir chacun estat de son particulier deuoir. Par M. Iean Talpin, Docteur & Chanoine Theologal a Perigueux*, A Paris, Chez Nicolas Chesneau, rue saint Iacques, à l'enseigne de l'Escu de Froben, & du Chesne verd, 1568. Poco si conosce di Jean Talpin (1504?-1571), dottore in teologia e canonico di Périgueux (Dordogne), autore – oltre che della *Police chrestienne* – di una *Résolution et accord des difficultés lesquelles sont aujourdhuy en controverse touchant la sainte messe* (1562) e di *De la Sacrificature, ou Prestrise du Nouveau Testament* (1567). I capitoli di Talpin sullo spettacolo risentono degli argomenti antiteatrali che anche in Francia, come in tutti i paesi europei, emergono a partire dalla prima metà del Cinquecento, e soprattutto nella seconda metà del secolo. Uno degli episodi fondativi si colloca nel 1541, quando il Parlamento parigino sferra un duro attacco contro la confraternita della Passione (che dal 1402 deteneva il monopolio delle rappresentazioni sacre a Parigi), cercando di proibire la messa in scena del *Mystère du Vieil Testament*. La requisitoria stigmatizza l'eccessiva licenza nell'interpretazione del testo sacro, l'incoraggiamento alla parodia blasfema, la sottrazione di tempo al culto, lo sperpero di denaro che potrebbe essere usato proficuamente per i poveri; la questione si risolve perché il re, Francesco I, rilascia *lettres patentes* e il *Mystère* può essere rappresentato. Per il testo della requisitoria, si veda ANONYME, *Affaire du Parlement de Paris (1541)*, édition de François Lecercle, Paris, Université Paris-Sorbonne-LABEX OBVIL, 2014 <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/anonyme_affaire-parlement-paris_1541/> (10/2020). Analoga è la situazione del teatro profano dove, anzi, l'assenza di un sostegno da parte del potere politico mette di fatto la sorte degli attori nelle mani di magistrati locali: una traccia dell'ostilità diffusa contro il teatro si legge in filigrana nell'apologia che Michel de Montaigne affida ai suoi *Essais* (I, 26: *De l'institution des enfants*), in cui si condanna l'oscurantismo dei polemisti e si difende l'utilità pubblica delle rappresentazioni teatrali e dell'onorabilità del mestiere attorico (MICHEL DE MONTAIGNE, *De l'institution des enfants*, in ID., *Essais*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, pp. 145-177; sulla difesa del teatro in particolare pp. 176-177). Vasta è la bibliografia sulla polemica antiteatrale in Francia tra XVI e XVIII secolo: si rimanda almeno agli studi classici di GASTON MAUGRAS, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy, 1887 e CHARLES URBAIN, EUGÈNE LEVESQUE, *L'église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930, ai lavori di MARC FUMAROLI, *La Querelle de la moralité du Théâtre avant Nicole et Bossuet*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 70, 1970, pp. 1007-1030 e ID., *La Querelle de la moralité du Théâtre au XVII^e siècle*, «Bulletin de la Société française de philosophie», 1990, pp. 65-97; ancora, di notevole ricchezza e valore, i volumi di LAURENT THIROUIN, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le Théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997 e UBALDO FLORIS, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, a cura di Luisa Mulas, prefazione di Giancarlo Fasano, Roma, Bulzoni, 2008. Per un recente quadro sintetico, si rimanda a CARMELINA IMBROSCIO, *Scena Francese. Introduzione*, in Romana Zacchi (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 153-201. Imprescindibile il lavoro online, in continuo aggiornamento, di FRANÇOIS LECERCLE, *Haine du théâtre: Bibliographie France (traités, pamphlets, documents, etc.)*, Paris, Sorbonne Université – LABEX OBVIL, édition électronique 2020 <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/bibliographie_querelle-france_2018> (10/2020).

Vasta opera di scienza politica dedicata alla descrizione e normazione del buon regno cristiano, la *Christian Pollicie* di Talpin/Fenton si articola in sette libri, dei quali il terzo analizza i peccati e i vizi che possono minare la salute dello stato. Tre capitoli di questo *Book 3* (5-7) sono dedicati ai passatempi mondani. Nel *Chapter 5*, si discutono giochi e passatempi in generale e si esprime l'idea che il passatempo sia tollerabile, ma debba essere moderato, il che implica grande attenzione e cura da parte dei governanti⁵⁶:

What then shal our christian gouernor, say to our ordinary gamesters, but euen seeing they abuse so many sportes, and practise the plaies of Infidels, contrarye to christian profession, to forbid some, & moderate others as wel by measure and limitacion of time, as by rate of money to loase at play, the same being a necessary bridle to the affection of plaiers, who seeme not to bee maisters of them selues⁵⁷.

Il *Chapter 6* è dedicato alla danza e alla musica, arti concesse, ma con molte restrizioni⁵⁸: nessun contatto deve esservi tra uomini e donne, illecita è qualsiasi parola o suono che infetti bocche e orecchie (“dauncers of this time [...] hauing their eares corrupt with the noyse of dissolute Musicke, their mouthes infected with vnchaste discourse”)⁵⁹, e il volto non deve essere celato dalla maschera:

If the face was ordained of god to shew it selfe manifestlye, and the tongue to speake publikelye, what other thing is to put on a visor, and resolue the speach to whispering, but to deface the deuine ordinaunce, & do contrary to God? [...] Can there be a greater vice, then by counterfeit visors, to disfashion it contrary to the aucthor of nature?⁶⁰

La maschera implicherebbe una contraffazione deformante della creazione divina, una superfetazione umana che fasifica il volto *vero*.

⁵⁶ *Plaies, which of themselves beare no vice are not disallowable, in respect of their endes and lawfull causes: vnlawfull games at Dice, are causes of much euill*”, in GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie*, cit., foll. 133-137. Un quadro ampio sul tema del riposo e del passatempo in età moderna è fornito dal fondamentale studio di ALESSANDRO ARCANGELI, *Passatempi rinascimentali. Storia culturale del divertimento in Europa (secoli XV-XVII)*, Roma, Carocci, 2004. Arcangeli dimostra come il tema del ‘passatempo’ coinvolga nella prima età moderna un amplissimo spettro di scritture diverse (dalle riflessioni sulle necessità fisiologiche proprie della letteratura medica ai ragionamenti sugli abusi del tempo propri della trattatistica morale, dal rigore della teologia, alle labirintiche argomentazioni del diritto) caratterizzandosi quindi come pratica sociale “sempre centrata su strutture linguistiche e mentali” (ivi, p. 24). La prima età moderna è, insomma, secondo Arcangeli, l'epoca in cui il tempo libero viene “inventato” e, contestualmente, definito e normato.

⁵⁷ GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie*, cit., fol. 136.

⁵⁸ *Daunces, with their wanton songes, at this day are vaine and vnchaste: Musicke, of an Arte liberall, is conuerted to an vnworthy vanity: what Daunces shoulde be lawfull: what Daunces, Musicke, and Songes we ought to vse: examples of boly men, who neuer would be seene in Daunces*”, ivi, foll. 137-142. Nel vasto panorama europeo di scritti moderni sulla moralità della danza, è immancabile il riferimento al volume di ALESSANDRO ARCANGELI, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Roma, Viella, 2000. Sul contesto inglese, si veda inoltre il saggio di DONATELLA PALLOTTI, ‘Under the colour of Pastime’. *La censura sulla danza nell’Inghilterra della prima età moderna*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri*, cit., pp. 191-206.

⁵⁹ GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie*, cit., fol. 139.

⁶⁰ Ivi, fol. 141.

Più specificamente dedicato al teatro è il *Chapter 7*⁶¹; se l'attività dei cantori e dei menestrelli deve essere corretta (se non del tutto proibita) per la sua connaturata sconcezza, lo stesso discorso vale per i teatranti, anche quando sembrano dotati di intenti morali o dottrinali, perché essi contaminano persino i buoni contenuti e, di fatto, a teatro non è possibile imparare nulla di buono:

Be it that by suche people somtimes, may be expressed matter morrall, and Christian doctrine: yet their good instructions is so corrupted with Jestures of scurilitie, enterlaced with vncleane and Whorelike speache, that it is not possible to drawe any profite out of the Doctrine of their Spirituall moralities⁶².

Il teatro è da rigettare quando mette alla berlina le brave persone⁶³, è satanico per la sontuosità degli allestimenti⁶⁴, ed è problematico anche nel caso in cui, pur animato da intenzioni moralizzatrici, colpisca direttamente il vizio di specifiche persone: punire il peccato non è compito del teatro, ma di confessori o magistrati⁶⁵, perché non è cristiano mettere alla berlina il prossimo⁶⁶.

Accettabili sono invece gli spettacoli allestiti e messi in scena nelle scuole come esercizi di morale e prove di eloquenza, in cui la dottrina non sia contaminata da gesti e contenuti mondani o pagani:

Heare I reprocue not the Plaies of scollers in actions of comedies & tragedies, co[m]mon and Christian, wherein is exercise of moral doctrines, & much lesse of the historye of the Bible, exhibited for good instructions & exhortacions to vertue, and by the which they are prepared to a boldnes of speache in all honorable assemblies, enhabling their tongues to readye and wel disposed eloquence. Such plaies are farre from merit of blame specially, if they hold no comixture with the superstitions of the Gentiles, nor othes by ye Gods & Goddesses, wich ofte[n] times is performed in the name of Iupiter, & pertake nothing with the lasciuious iestures & mirth of the Pagans.

⁶¹ *Minstrels are vnworthy of the state and felowship of Tonnes men, as also Puppet Players, and such as are called shoues and fights. VVhat Harmonie ought to be vsed: Players were cast out of the Church, tyl they had done penance: such people corrupt good moralities by vvanon sheues and Playes: they ought not to be suffred to prophane the Sabbath day in such sportes, and much lesse to lose time on the dayes of traunyle: all dissolute playes ought to be forbidden: all comicall and Tragicall shoues of scollers in Moral doctrines, and declamations in causes made to reprocue and accuse vice, and extoll vertue, are very profitable*, *ivi*, foll. 142-147.

⁶² *Ivi*, fol. 144.

⁶³ *Ibidem*. "Great then is the errour of the magistrate to geue sufferance to these Players, whether they bee Minstrels, or Enterludours, who, on a scaffold, Babling vaine newes to the sclander of the world, put there in scoffing the vertues of honest men".

⁶⁴ *Ivi*, fol. 145: "what sumptuous preparation apareth in those playes to doo honour to Satan".

⁶⁵ *Ibidem*. "that is not the meane to correct sinne: for that if it be secreete, it ought not to bee reuealed, but reformed by suche meanes as Jesus Christ alloweth in his Gospell: and if it be publike, why is it not punished by the Magistrate".

⁶⁶ *Ivi*, fol. 146: "we ought not to scoffe at the vices of another". Da notare che il silenzio pubblico sui peccati si giustifica con una metafora medica: il corpo politico non ostenta i suoi vizi, così come il corpo fisico non mette in risalto le proprie patologie: "Charitye (sayth the Scripture) couereth faultes, & neither reuealeth nor reioyseth in them, no more then the natural amitie of the humane bodye suffreth that one member put out to publike showe an apostume which is in any part of the rest of the body" (*ibidem*).

More praise worthy are the Plaies of scollers, if in theyr declamations, they ascrive rebuke to vice, & geue praise to vertue, contending alwaies in the co[n]trouersy of learning, as by disputacion & compositio[n]⁶⁷.

La conclusione è una quasi assoluta rimozione del teatro dalla città: i magistrati devono vigilare sulle scene e sradicare gli spettacoli che sono veleno di Satana (“let our polletike Magistrates roote vp suche co[m]mon enemies, least the licour of theyr vessel, being confected by Satan, ronne thorowe their Citie to the poyson of theyr simple communalitie”)⁶⁸. Il teatro non è dunque ancora peste (la metafora è qui piuttosto quella del veleno), ma già è visto come elemento patologico da riformare e limitare profondamente.

La posizione di Northbrooke è altrettanto radicale e si inquadra in un’ampia e articolata reprimenda contro l’ozio: proprio lo stigma contro la “idleness”, uno dei capisaldi della catechesi protestante (e specialmente puritana)⁶⁹, costituisce infatti lo sfondo concettuale del libro, e il *trait d’union* fra i tre trattati di cui esso si compone, scritti rispettivamente “contro l’ozio, i passatempo oziosi e gli spettacoli”, “contro il gioco dei dadi” e “contro la danza”⁷⁰.

Il libro si presenta come un dialogo in cui “Age” un uomo anziano e saggio, portatore della visione autoriale, ammaestra “Youth”, un giovane scapestrato incontrato casualmente per strada e che, di domanda in domanda, si mostra sempre più incline a lasciare i passatempo oziosi e a ritrovare la *salute* morale.

La dimensione della terapia spirituale e la conseguente insistenza sull’immaginario medico dominano come una nota di fondo la struttura del libro. Nella dedicatoria del trattato, ad esempio, il teatro, il gioco d’azzardo e la danza sono chiaramente identificati come *malattie* della città cristiana, e l’azione della predicazione (e della trattatistica di contenuto morale) è identificata come attività terapeutica:

⁶⁷ Ivi, foll. 146-147.

⁶⁸ Ivi, fol. 147.

⁶⁹ La battaglia contro l’ozio – che si traduceva, di fatto, nello stigma sul gioco, il passatempo e il piacere mondano – era il necessario controcanto di una moralità inflessibile, che non solo vedeva nel lavoro un ineludibile dovere nei confronti dei propri simili, della società, e dell’intera umanità, ma ricordava che di ogni istante sprecato si sarebbe dovuto un giorno rispondere a Dio. Specificamente contro la «Idleness» fu redatta una delle ‘Homelies’ “to be read in euery Paryshe Church”, con le quali nel 1563 Elisabetta I aveva inteso approntare modelli di comportamento inflessibili per i sudditi del regno (cfr. ANONYMOUS, *The Seconde Tome of Homilies, of such Matters as were promised and instituted in the former Part of Homylies, set out by the Aucthoritie of the Queenes Maiestie. And to be read in Euery Paryshe Church agreeably*, [imprinted at London, in Powles Church yard by Richarde Iugge, printer to the Queenes Maiestie], 1563 [STC (2nd ed.), 13666.4], foll. 266v-269v). Sul tema della *idleness* nella prospettiva puritana si vedano CHRISTOPHER HILL, *Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England*, London, Mercury, 1966 e, più recentemente, PAOLA PUGLIATTI, *Beggary and Theatre*, cit., in particolare pp. 55-63.

⁷⁰ Questa la scansione dei tre trattati: *A Treatise against Idlenes, Idle Pastimes, and Playes* (JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., pp. 1-76); *An Innectine against Dice-Playing* (ivi, pp. 76-113); *A Treatise against Dauncing* (ivi, pp. 113-148). L’accostamento del teatro e della danza al gioco d’azzardo mostra ancora una volta come lo sguardo dei polemisti sullo spettacolo vi veda un evento pertinente ai *mores*, non alle *artes*. E, di converso, quando isola l’aspetto tecnico del teatro – per esempio, la sua utilità come esercizio di eloquenza – ne rimuove la natura di evento pubblico, di spazio comunitario, di rito civico.

I mought therby helpe those that are diseased with any of these diseases, either of diceplaying, dauncing, or vaine playes or enterludes, whiche raigned too too much by so much amo[n]gst Christia[n]s, (especially in these dayes and light of the Gospel of Christ &c.) who soeuer therfore doth thinke him self to be a member of the commo[n]wealth of Christ, (which is his mystical body,) he must nedes much more be inforced of Christian knowledge and charitie [...]. If anie man then, which beareth the name of a Christian, and of a Gospeller, shal espy forth anie thing, that may conduce and benefite the mystical bodie, and doeth not his endeouour to the vttermost to bring the same ther vnto: verily he is to be thought an vnprofitable member not worthy (in my iudgeme[n]t) to be accompted of that me[m]ber of whom Christ Iesus is the head [...]. VVhich (according to my exiled and slender learning) haue made this little treatise againste Diceplaying, Dauncing, and Vaine playes or Enterludes, giuing herein medicines and remedies against these diseases which most of al trouble the whole me[m]bers of the body⁷¹.

La metafora organica del corpo mistico – di matrice paolina⁷² – apre la prospettiva concettuale per cui chi pecca non danneggia solo se stesso ma l'intero corpo cristiano: se ognuno è membro di un tutto organico, il peccato non può mai essere considerato una malattia individuale, ma un morbo collettivo che riguarda tutti e di fronte al quale tutti sono chiamati, in base alle proprie forze e possibilità, a porre rimedio; sempre avendo come unica guida – celeste taumaturgo sovraordinato a qualsiasi terapeuta terreno – il *Christus medicus*: “wher should we seeke for this helth of our soules, but only at Christ Iesus, who is our only Phisition[n] [...]; if thou desire to be healed (of thy disease) Christ is thy Phisition”⁷³.

Nel secondo paratesto del trattato – la lettera “To the Christian and faithful Reader”⁷⁴ – Northbrooke specifica il “disease” che afflige il corpo cristiano come “blindnesse” e “madnesse”, ne ricerca l'eziologia (identificando cinque cause: “Unbeliefe”, “Boldnesse”, “Custome of sinne”, “Securitie in wealth and prosperity”, “Hope of long life”) e infine stabilisce che solo rimuovendo queste cause il corpo sarà risanato: “Take away therfore the causes, the effectes wil easily be remedied”⁷⁵.

La metafora medica eccede poi dai paratesti e penetra, insistita, anche nella finzione narrativa dell'incontro tra Youth e Age: appena dopo la soglia del testo, Age rimprovera Youth per non essere stato alla funzione domenicale e lo ammonisce di non aver assunto la sua dovuta dose di medicine⁷⁶ e più oltre, nella vasta disamina dei motivi per cui il cristiano è

⁷¹ Ivi, sigg. Aii(r)-(v).

⁷² Northbrooke ha ovviamente in mente l'immagine paolina della Chiesa come corpo di Cristo, di cui chiunque fa parte pur nelle differenze etniche e sociali, proprio come molte e diverse sono le membra ma uno solo è il corpo (1Cor, 12, 12-27).

⁷³ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., sigg. Aii(v) e Aiii(r).

⁷⁴ Ivi, sigg. Aiii(v)-aiii(v).

⁷⁵ Ivi, sig. aiii(r).

⁷⁶ Ivi, p. 3: “YOVTI. [...] I praye you, gyue mee to vnderstande, whye you are so desirous to haue hadde mee at Churches especiallye thys morning? AGE. Bicause I wishe your soules health. YOVTI. Was there a Phisition at Churches this daye, that coulede minister any medicines? AGE. Yea that there was, who hath ministred such medicines to our soules this day, that no tongue can expresse the benefite we haue gotten and obtained thereby”.

chiamato costantemente all'ascolto della parola, ribadisce la condizione d'infermità dell'uomo nell'esilio del mondo⁷⁷.

La necessità terapeutica dell'ascolto e insieme il dovere della fruizione della parola dominano tematicamente l'apertura del testo (pp. 1-17), e preparano quello che è il tema centrale del trattato: l'ozio. Incalzato da Age sui motivi per cui non si è recato alla funzione, Youth confessa infatti di aver mancato l'ascolto della parola per non essersi svegliato in tempo ("I haue playde all this night, that this morning I coulde scarce holde open my eyes for sleepe, and therefore was fayne for to recouer my loste sleepe this forenoone")⁷⁸, destando in tal modo la dura reprimenda di Age ("The Lorde biddeth you watch and pray, and you watch and play all night long, wherby you are not able to doe your dutie in hearing of Gods worde")⁷⁹. Si avvia così un lungo frammento (pp. 25-31) sulla natura del riposo e dello svago, esigenze umane, certo, ma che non devono mai condurre allo spreco del tempo (perché "wee must yelde account to God of the whole course of our life, and of eche particular dede thereof")⁸⁰. Proprio il tema del tempo, e del suo buon uso, introduce finalmente la questione centrale: la *idleness*. Sommo tra i vizi perché da esso si generano tutti gli altri⁸¹, l'ozio si configura quindi – coerentemente con l'immaginario medico che domina il libro – come la più grave delle malattie che possono affliggere il corpo sociale: "*Otium fuge vt pestem, Flee ydlenesse, as thou wouldest flee from the plague of pestilence*"⁸².

L'accostamento tra l'ozio e la peste non è una mera figura idiomatica, un rapido automatismo del linguaggio. Al contrario, più avanti nel testo, attraverso una specifica domanda di Youth sull'esistenza di leggi contro l'ozio ("Was there euer any lawes made against this kinde of ydle life, and sharpe punishment appointed for such ydle persons?")⁸³ la metafora epidemica viene condotta a fondo, con tutte le sue implicazioni di proibizioni e profilassi, la potenza delle sue interdizioni e l'identificazione dei capri espiatori che, una volta eliminati, garantiscano il risanamento e l'igiene della comunità.

Age risponde infatti al quesito di Youth richiamando dapprima una legge imperiale romana, emanata dall'imperatore Alessandro Severo, nella quale l'ozio è dipinto come "the sinke which

⁷⁷ Ivi, p. 12: "The thirde cause is our owne infirmities, for that we are nothing, we knowe nothing, nor can perceyue any thing, as of ourselues, without the helpe of Gods spirit, and the word of his promise".

⁷⁸ Ivi, p. 17.

⁷⁹ Ivi, p. 25. Si noti, ancora una volta, il gioco allitterativo tra *pray/play*, che già abbiamo visto attivo nel sermone di Thomas White, ma che qui si adatta al tema evangelico della veglia in attesa dei tempi ultimi (*Mc* 13:33).

⁸⁰ Ivi, p. 27. La prospettiva di Northbrooke non è tuttavia così radicale da escludere del tutto lo svago: "I doe not then forbid or condemne all playe, neither mislike that a faithfull Christian doe sometimes play and sport himselfe, so that such play and pastime be in lawfull and honest things, and also done with moderation" (ivi, p. 31).

⁸¹ Ivi, pp 32-33: "of all things, ydlenesse is most to be eschued and auoyded of all men (especiallye of those that professe the Gospell of Christ) bicause it is the fountayne and well spring whereout is drawne a thousande mischiefes: for it is the onely nourisher and mayntainer of all filthinesse, as whoredome, theft, murder, breaking of wedlocke, periurie, Idolatrie, Poperie, &c. vaine playes, filthy pastimes, and drunkennesse".

⁸² Ivi, p. 33.

⁸³ Ivi, p. 50.

receyeth all the stinking chanel of vice, which once being brymfull, sodenly runneth ouer, through the whole Citie, and wyth his pestiferous ayre infecteth a great multitude of people, ere it maye bee stopped and clensted”⁸⁴. Se non si prendono adeguate misure di prevenzione – prosegue Age – “the people being once corrupted and infected with this pestilence, shal with great difficultie, and with long tract of time bee deliuered”⁸⁵. Le misure di profilassi implicano il non ammettere nel consesso sociale gli ‘untori dell’ozio’ (pratica preventiva in uso presso l’antica Marsiglia, che non apriva le porte della città a chi non vi fosse chiamato per una precisa e definita occupazione)⁸⁶, oppure punire gli oziosi per indurli al lavoro (e in questo caso il richiamo è al diritto contemporaneo, con le leggi contro vagabondi e mendicanti emanate da Elisabetta negli anni settanta del Cinquecento)⁸⁷.

Lo sforzo normativo deve mirare alla rimozione di tutti coloro che possano contagiare la città con il morbo dell’ozio:

If these and such lyke lawes were executed iustlye, truly, and seuerely (as they ought to be) without any respect of persons, fauour or friendshippe, this dung and filth of ydlenesse woulde easily be reiected and cast oute of thys Common wealth, there woulde not be so many loytering ydle persons, so manye Ruffians, Blasphemers, and Swinge Buckelers, so many Drunkardes, Tossepottes, Whooremaisters, Dauncers, Fydlers, and Minstrels, Diceplayers, and Maskers, Fencers, Theeues, Enterlude players Cutpurses, Cosiners, Maisterlesse seruauntes, Iugglers, Roges, sturdye Beggers, counterfaite Egyptians. &c. as there are, nor yet so manye Plagues to bee amongst vs as there are, if these dunghilles and filthe in Common weales, were remooued, looked vnto, and cleane caste oute, by the industrie, payne, and trauell of those that are sette in authoritie, and haue gouernemente⁸⁸.

Le “pubbliche pesti” sono identificate con precisione in un dettagliato ma anche disparato elenco, che mette insieme e rimescola la licenza sessuale (“Ruffians”, “Swinge Buckelers”, “Whooremaisters”), gli eccessi nel bere (“Drunkardes”, “Tossepottes”), l’irriverenza religiosa (“Blasphemers”), l’ozio (“Maisterlesse seruauntes”, “Roges”, “sturdye Beggers”), il furto e la

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*. Il testo prosegue descrivendo il provvedimento preso da Alessandro: “And therefore he made a law: That if any one of the people had bene founde ydle, by the space of one whole daye, hee shoulde bee whipped, and after by the Conseruatours committed to some one Crafte that he was of, and for euery daye that he was scene to be ydle, the person to whome he was committed, shoulde (for a Monethes space) sette him to anye labour that hee pleased, as his slaue and bondman, and that no man should giue him meate, or to talke with him, vnlesse it were to chyde and rebuke him”.

⁸⁶ *Ibidem*: “The Massyliens woulde suffer, nor receyue anye manne to dwell within their Citie, that had not some Arte and facultie to get his liuing withall. For (say they) *Nullam vrbibus pestem nocentiorum esse otio*, There is no worse pestilence to a citie than ydlenesse”. La fonte principale sulla morale della Marsiglia paleocristiana è Salviano, tuttavia la frase latina qui citata non è presente nel *corpus* delle opere del vescovo marsigliese; pertanto l’accostamento dell’ozio alla peste sembrerebbe un’interpolazione dello stesso Northbrooke.

⁸⁷ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., p. 51: “Queene Elizabeth in the xiiij. and xvij. yeres of hir gracious reygne, two Actes were made for ydle vagrant and maisterlesse persons, that vsed to loyter, and woulde not worke, shoulde for the first offence haue a hole burned through the gristle of one of his cares of an ynche compasse. And for the seconde offence committed therein, to be hanged”. I due provvedimenti a cui Northbrooke allude sono il *Vagabonds Act* del 1572 e il *Poor Act* del 1575 (cfr. PAUL SLACK, *The English Poor Law 1531-1782*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1990, pp. 18-19).

⁸⁸ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., p. 51.

truffa (“Fydlers”, “Theeues”, “Cutpurses”, “Cosiners”, “counterfaite Egyptians”), i passatempo mondani (“Diceplayers”, “Maskers”, “Fencers”) e i mestieri della performance e della strada (“Dauncers”, “Minstrels”, “Enterlude players”, “Tugglers”). Tutti insieme, questi capri espiatori devono essere “remooued, looked vnto, and cleane caste oute”: la rimozione deve cioè completarsi vietando con la sorveglianza il rimanifestarsi del male e assicurando, con la perenne estromissione, la purezza della *civitas*. La metafora pestilenziale – adeguatamente strutturata – amplifica insomma con le sue risonanze di catastrofe medica la potenza interdittoria dello stigma.

Così chiariti i due punti fondamentali del ragionamento – ovvero: che l’ozio è una peste e che determinate categorie di persone devono essere rimosse dalla città per garantire l’estinzione del contagio – Northbrooke passa ad analizzare le tre “pubbliche pesti” cui il suo tripartito trattato è dedicato: gli attori, i giocatori di dadi e i danzatori.

Al solito, è una domanda di Youth ad aprire il nuovo argomento:

Seing that we haue somewhat largely talked and reasoned together of ydle playes and vaine pastimes, let me craue your further pacience, to knowe your iudgement and opinion as touching Playes and Players, which are commonlye vsed and much frequented in most places in these dayes, especiallye here in this noble and honourable citie of London⁸⁹.

La risposta di Age, vasta e articolata, occupa tutta la seconda parte del primo trattato. L’anziano moralista inizialmente afferma – con una riluttanza che è chiaramente un artificio retorico – la difficoltà della domanda posta da Youth (“You demaunde of me a harde question”)⁹⁰ e si dilunga su questioni storiche ed etimologiche che servono a preparare lo stigma: l’enumerazione dei *ludi* romani evoca le origini pagane del teatro, mentre la paraetimologia di *Histriones* da *histrices* dà occasione di indicare nell’attore una creatura insieme bestiale e dannosa (“Histris is a little beast with speckled prickles on his back, wiche he wil cast of, and hurt menne with them”)⁹¹. Assecondando la credenza popolare secondo cui l’istrice possa scagliare i propri aculei contro i nemici, Northbrooke evoca per parallelismo un’immagine aggressiva dell’attore, istintivamente, fisiologicamente strutturato per “gettare” sul pubblico parole e gesti acuminati e venefici.

Il primo argomento di Northbrooke contro il teatro non riguarda tuttavia la pericolosità della pratica attorica, ma la natura stessa del teatro come dissipazione. Il teatro è inaccettabile in primo luogo in quanto eccesso, in quanto prodigalità, spreco del denaro che si dovrebbe usare per i bisogni: “for Christ hath giuen vs a farre better rule and order, how to bestowe

⁸⁹ Ivi, p. 57.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Ivi, p. 58.

our goodes vpon his needie members”⁹² (e non sarà inutile evidenziare, ancora, l’uso della metafora organica del corpo mistico: i poveri sono “membra bisognose” del corpo di Cristo). Ecco perché la legittimazione urbanistica del teatro (sancita dalla costruzione del *Theatre* e del *Curtain* nel 1576) risulta del tutto inaccettabile, mentre l’argomento del teatro come spreco scolora nello stigma del teatro come luogo di satanica immoralità:

YOVTH. Doe you speake against those places also, whiche are made vppe and builded for such Playes and Enterludis, as the Theatre and Curtaine is, and other suche lyke places besides?
AGE. Yea truly. For I am persuaded that Satan hath not a more speedie way and fitter schoole to work and teach his desire, to bring men and women into his snare of concupiscence and filthie lastes of wicked whoredome, than those places and playes, and theatres are: And therefore necessarie that those places and Players shoulde be forbidden and dissolued and put downe by authoritie, as the Brothell houses and Stewes are⁹³.

Il teatro deve dunque essere proibito, distrutto, abbattuto non solo in quanto luogo dello spreco di risorse da destinare alla beneficenza ma, soprattutto, in quanto luogo del desiderio immorale⁹⁴. Ed è proprio nell’analisi delle dinamiche del desiderio che Northbrooke fa emergere, sebbene in maniera negativa (e limitata all’ambito moralmente perturbante del desiderio sessuale), un’estetica dell’esperienza teatrale. Al solito, il discorso si avvia con un quesito di Youth:

I haue hearde manye both men and women saye, that they can resort to such playes, and beholde them without any hurt to themselues, or to others, and that no lust nor concupiscence is inflamed or stirred vp in them, in the beholding of anye person, or of the playes themselues. Howe say you, maye it be so?⁹⁵

Youth domanda cioè se qualcuno possa sfuggire il contagio scenico, la cui fisiologia è espressa qui con la doppia immagine del fuoco e del rimescolamento interiore (“inflamed” / “stirred up”). La risposta di Age si fonda sulla citazione/commento di un passo omiletico di Giovanni Crisostomo in cui il pentimento di David (caduto in tentazione per aver visto casualmente una donna) è contrapposto alla sicumera di chi crede di poter essere immune

⁹² Ivi, p. 59.

⁹³ Ivi, pp. 59-60.

⁹⁴ L’immagine del teatro abbattuto si appoggia su uno dei luoghi topici dell’antiteatralità cristiana, il passo agostiniano (*De Civitate Dei*, II, 31-33) sul pontefice Scipione Nasica, fiero oppositore del teatro: “In consideration of this and the like, Scipio Nasica (that worthe Romaine) obteyned in the Senate, that all Theatres and Stage playes shoulde be abolished, for that it was so hurtfull vnto publike and ciuill maners” (JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., p. 60). In realtà, Nasica non fece abolire i teatri, ma convinse i romani a non costruire nell’Urbe un teatro sul modello greco. L’episodio è trattato con maggiore ampiezza, e meglio integrato nel ragionamento complessivo, da Stephen Gosson nel suo *Plays confuted in five actions* (1582), per cui se ne parlerà più avanti. Per le fonti su Nasica, si rimanda oltre alle note 234-235.

⁹⁵ Ivi, p. 61.

dalla corruzione del teatro (luogo in cui la tentazione non è casuale, ma fisiologica all'esperienza della scena)⁹⁶:

Saint Chrysostome shall answer them [...]. Some curious, daintie, and nyce persons (sayeth he) hearing this, will saye (to excuse their sinnes and follies) we that do resort to beholde and consider the beautie and fairenesse of wome[n] at Theaters and Stage playes, are nothing hurt thereby. Dauid (sayeth he) was sore hurt (in beholding Bersave) and thinkest thou to escape? He did not behold an harlot, but on the top of his house. *Tu autem in Theatro vbi co[n]demnat animam sapientis*, Thou beholdest the[m] in an open theatre, a place where ye soule of the wise is snared & condemned⁹⁷.

Il ragionamento è chiaro: Davide, uomo prediletto da Dio, uomo santo, non sfuggì alla tentazione di uno sguardo casuale su una donna onesta (sguardo da cui derivò adulterio e assassinio: per poter avere Betsabea, il re procurò infatti la morte di Uria, marito della

⁹⁶ Cfr. GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *Homilia in Titulum Psalmi Quinquagesimi, et de Poenitentia Davidis, et de quae fuit Uriae*, in JOHANNIS CHRYSOSTOMI, *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. V [Patrologia Graeca 55], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, col. 570: “Ακουέτωσαν οἱ περιέργοι, οἱ τὰ ἀλλότρια περιεργαζόμενοι καὶ καταμανθάνοντες κάλλη. Ἀκουέτωσαν οἱ περὶ τὰ θεάτρα μεμνηότες, οἱ λέγοντες· Θεωροῦμεν μὲν, οὐδὲν δὲ βλαπτόμεθα. Ὁ Δαυῖδ ἐβλάβη, καὶ σὺ οὐ βλάπτῃ; Ἐκεῖνος ἐνικήθη, καὶ σοὶ ἔχω θαρρήσαι; Ὁ τοσσαύτην ἔχων Πνεύματος χάριν, βέλος ἐδέξατο· καὶ σὺ ἄνθρωπος διαμένεις ἐν τῇ τῶν ἀτόπων θεωρίᾳ; Καίτοι ἐκεῖνος οὐκ εἶδε πόρνην, ἀλλὰ σάφρονα γυναῖκα καὶ σεμνήν· καὶ οὐκ ἐν θεάτρῳ, ἀλλ’ ἐν οἰκίᾳ· σὺ δὲ ἐν θεάτρῳ, ὅπου καὶ ὁ τόπος κολάζει ψυχὴν· ὅπου οὐ βλέπεις μόνον, ἀλλὰ καὶ ἀκούεις ῥημάτων αἰσχυρῶν, καὶ βλέπεις στολὴν πορνικὴν καὶ ἄσματα διαβολικά· καὶ πανταχόθεν πλήττεται σου ἡ διάνοια· τῇ ὄψει ἀφ’ ὧν εἶδες· τῇ ἀκοῇ ἀφ’ ὧν ἀκούεις· τῇ ῥίνι ἀφ’ ὧν ὀσφραίνῃ. Τοσαῦται φθοραὶ, τοσαῦτα βάραθρα, καὶ ἔχω σοὶ θαρρήσαι, ὅτι οὐ γινῆ θηριάλωτος; Μὴ γὰρ λίθος εἶ; μὴ γὰρ σίδηρος εἶ; Ἄνθρωπος εἶ, τῇ κοινῇ τῆς φύσεως ἀσθενεὶα ὑποκειμένος. Πῶρ κρατεῖς, καὶ οὐ καίῃ; καὶ πῶς ἔχει λόγον; Θὲς λύχνον εἰς χόρτον, καὶ δύνασαί μοι εἰπεῖν, ὅτι οὐ καίεται ὁ χόρτος; Ὅπερ ἐστὶν ὁ χόρτος, τοῦτο καὶ ἡ ἡμετέρα φύσις” [trad. propria: “Ascoltino i curiosi, quelli che perdono tempo con ciò che appartiene ad altri e che stanno sempre a cercare la bellezza. Ascoltino quelli che sono presi dalla smania dei teatri, e che dicono ‘Guardiamo soltanto, ma non ne subiamo danno’. David fu colpito, e tu non lo sarai? Lui fu vinto, e io posso fare affidamento sulla tua forza? Lui che poteva contare sulla grazia dello Spirito, fu colpito dal dardo, e tu resti intatto mentre guardi cose indegne? E inoltre: lui non vide una meretrice, ma una donna onesta e pudica; e non in teatro, ma a casa; tu invece sei nel teatro, dove il luogo stesso deturpa l’anima, dove non soltanto guardi, ma ascolti parole impure, vedi abiti degni solo di prostitute, ascolti canti diabolici e la tua anima è colpita da ogni parte: dalla vista, per ciò che vedi, dall’udito, per ciò che senti, dall’olfatto, per gli odori che senti. Sono tali le seduzioni, tali gli abissi, che potrò fidarmi della tua forza d’animo, credere che non sarai afferrato dalla belva? Sei fatto di pietra? Di ferro? No, sei un uomo, sottoposto alla comune debolezza della nostra natura. Sei il sovrano del fuoco, e non brucerai? C’è forse logica in questo? Avvicini una lucerna al fieno, e oserai dirmi che il fieno non brucia? Proprio come il fieno è la natura nostra”].

Northbrooke non cita dall’originale, ma da una versione latina (di traduttore ignoto) ricca di interpolazioni, tra cui la più evidente è l’inserimento – alieno all’originale del santo costantinopolitano – del riferimento agli occhi come “finestre dell’anima”: “Audia[n]t curiosi qui pulchritudines co[n]syderant alienas, audiant qui ex spectaculis insaniunt theatralibus, qui ad excusandas excusationes in peccatis dicunt: Spectamus quidem, sed nihil nocemur. Dauid talis ac tantus laesus est, & tu te putas non posse laedi? Ille nocitus est, qui tantam habebat spiritus gratiam: & tibi quomodo credere potero sine uulnere euasisse? Et ille quidem non uidit meretricem, sed in solario domus suae: tu autem in theatro ubi & locus condemnat anima[m] sapientis. Ibi enim no[n] solum uides res infaustas, sed etia[m] audis spurciloquia, & ex ipso incessu meretricis, habituq[ue] molliris, ubi & auditu & ca[n]tu diabolico laedu[n]tur aures, & undiq[ue] percutitur me[n]s tua, uisus de eo quod uides, auditus de eo quod audis, & reliqui laeduntur sensus, dicente propheta: Mors intrauit per fenestras nostras quia oculi nostri tanqua[m] fenestrae sunt animae. Et cu[m] tantae sint corruptelae, tanta praecipitia, quomodo possum tibi credere qu[ui]d à talibus bestijs uulneratus no[n] fis? Nunquid lapideus es, aut ferreus? Homo co[m]munis naturae subditus i[n]firmitati, igni collocaris, et no[n] ardebis? Pone lucerna[m] in foenu[m], si poteris dicere, quonia[m] non exuritur foenu[m]. Quod ergo foenu[m] est, hoc & nostra natura” (GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *Homilia I in Psalmum Quinquagesimum*, in ID., *Tomus Quintus Operum Divi Ioannis Chrysostomi Episcopi Constantinopolitani*, Basiliae, apud And[reas] Cratander, 1522, p. 6).

⁹⁷ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., p. 61.

donna)⁹⁸; quanto maggiore sarà allora il danno che procurano i sensi dentro l'edificio teatrale, in cui il desiderio (e quindi il peccato) non nasce per caso, ma è connaturato sia al luogo, sia all'evento?

In those places (sayth he) thou seest not only *Res infaustas*, vnlawfull things: but also hearest *spurciloquia*, filthie speaches, whereof is (sayth he) *inCESSu meretricis*, the beginning of whoredome, and the habite of all euilnesse and mischiefe, where thou shalt by hearing diuelishe and filthie songs hurte thy chaste eares, and also shalt see that which shall be greeuous vnto thine eyes: for our eyes are as windowes of the mynde, as the Prophete sayeth: Death entred into my windowes, that is, by mine eyes⁹⁹.

Attraverso Crisostomo, Northbrooke elabora una vera e propria fisiologia del contagio scenico, che si sostanzia sia nel *vedere* “unlawfull things” (le cose rappresentate, i gesti degli attori), sia nell'*udire* “filthie speaches” e “filthie songs” (le parole e le canzoni, pronunciate e cantate dai *performer*): occhi e orecchie sono i veicoli di un contagio a cui non si può sfuggire perché – e qui viene in soccorso una lettura allegorica di un passo di Geremia¹⁰⁰ – la morte spirituale entra nell'anima attraverso i sensi, le metaforiche “finestre” dell'individuo. Un contagio inevitabile, contro il quale non esistono resistenze possibili:

Possible thou wilt say (sayeth he) I am not mooued with those sightes. What art thou, yron (sayth he) stone, or an Adamant? art thou wiser, stronger, and holier than Daud? A little sparkle of fire cast into strawe, beginneth quickly to kindle & flame, our fleshe is strawe, and will burne quickly, and for that cause the holy ghost setteth Daud for an example to vs, that we shoulde beware of such contagiousnesse¹⁰¹.

È ancora Crisostomo a fornire le immagini finali del ragionamento: neppure Davide fu ferro, pietra, o diamante davanti alla tentazione, figurarsi un uomo comune, che è come paglia davanti alla più piccola scintilla. Circolarmente, Northbrooke recupera così, nelle ultime fasi della risposta di Age, l'immagine del fuoco contenuta nell'iniziale domanda di Youth: il contagio scenico (in questo momento ridefinito e ridotto a puro desiderio sessuale) è una fiamma a cui la carne fragile dell'uomo non può resistere, e che si può sconfiggere solo sfuggendo ogni occasione di contatto.

Nato all'interno di un discorso generale sull'ozio e sullo spreco del tempo, il ragionamento sul teatro è divenuto di domanda in domanda, una riflessione sulla disturbante fascinazione dell'occhio: *guardare* è pericoloso. E non solo nella dinamica scenica, per cui gli spettatori guardano gli attori e ne vengono contaminati, ma anche perché a teatro tutti guardano tutti, in un reticolo di sguardi che è una rete di perdizione collettiva:

⁹⁸ L'episodio di Davide e Betsabea (un riferimento frequente nella polemica antiteatrale) è narrato in *2Sam*, 11-12.

⁹⁹ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., p. 61.

¹⁰⁰ *Ger* 9:20.

¹⁰¹ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., p. 61.

what safegarde of chastitie can there be, where the woman is desired with so many eyes, where so many faces looke vpon hir, and againe she vppon so manye? She must needes fire some, and hir selfe also fired againe, and she be not a stone: for what minde can bee pure and whole among such a rablement, and not spotted with any lust? [...] What inconueniences and wickednesse is gotten thereby, and what lust and concupiscence is stirred vp thereby in beholding of it, and what filthie and soule actes are done of whoredome and baudrie, to the hurte of the beholders¹⁰².

A teatro tutti, guardati e guardanti, si perdono nel contagioso fuoco comune della lussuria (fino a che ogni cosa è contaminata: “all honestie is defiled and defaced”)¹⁰³, ma tutto si origina dalla scena, perché se è vero che il contagio riguarda chiunque entri nell’edificio teatrale, è chiaro che in principio esso si origina dal gesto e dalla parola attorica:

Those filthie and vn honest gestures and mouings of Enterlude players, what other thing doe they teache, than want on pleasure, and stirring vp of fleshly lustes vnlawfull appetites and desires? with their bawdie and filthie sayings and counterfeyt doings¹⁰⁴.

In pochi tratti, Northbrooke abbozza infine una compiuta fisiologia del contagio: l’azione scenica dell’attore genera un rimescolamento, un disordine interiore nello spettatore, che a sua volta lo conduce al desiderio e alla ricerca del piacere. E tutto questo attraverso la parola, immancabilmente “sconcia”, e l’azione “falsa”. Perché il teatro – Youth non deve dimenticarlo – non è solo ozio (spreco del tempo), prodigalità (spreco di risorse), e contagioso gioco di sguardi (desiderio, appetito carnale, lussuria): il teatro è anche il luogo dove si abbandona la verità per accedere al mondo della *vanitas*. Recuperando la contrapposizione binaria *veritas/vanitas* che già abbiamo visto approfondita nel sermone di Thomas White, Northbrooke rammenta infine che a teatro si entra “to delyte in vanitie, and leaue veritie”¹⁰⁵, e quindi sulla scena “you will learne how to bee false”¹⁰⁶.

Procedendo per accumulazione di argomenti diversi, il teatro di Northbrooke appare dunque, insieme, tempio dell’ozio, della libidine, e della falsità. Tre “capi d’accusa” il cui elemento unificante è il *guardare* malato, la perversione dello sguardo che si fa, infine, cecità:

¹⁰² Ivi, p. 63.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Ivi, p. 65.

¹⁰⁵ Ivi, p. 67.

¹⁰⁶ *Ibidem*. E, proprio come nel sermone di White, la falsità e la frode conducono ad un potenzialmente infinito trionfo del peccato e del vizio: “in their Playes you shall learne all things that appertayne to crafte, mischief, deceytes, and filthinesse. &c. If you will learne howe to bee false, and deceyue your husbandes, or husbandes their wyues, howe to playe the harlottes, to obtayne ones loue, howe to raiushe, howe to beguyle, howe to betraye, to flatter, lye, sweare, forswear, howe to allure to whoredome, howe to murther, howe to poyson, howe to disobey and rebell agaynst Princes, to consume treasures prodigally, to mooue to lusts, to ransacke and spoyle cities and townes, to bee ydle, to blaspheme, to sing filthie songs of loue, to speake filthily, to be prowde, howe to mocke, scoffe, and deryde any nation” (Ivi, pp. 67-68).

Therefore as Christ sayth: The light of the bodie is the eye: If then the eye be single, thy whole bodie shall be light. But if thine eye bee wicked, then all thy body shall be darke. &c. [Mt 6: 22-23] As if he would saye: It thine affections and wicked concupiscence ouercome reason, it is no maruell though men be blinded and be lyke vnto beatles, and followe all carnall pleasures¹⁰⁷.

Il contagio prodotto dal teatro si configura allora come una vera e propria malattia dell'occhio, una tenebrosa "blindness"¹⁰⁸ che si contrappone alla luce della verità nella acronica guerra in bianco e nero tra il bene e il male, tra Cristo e il diavolo ("the Deuill founde oute Stage playes first, and were inuented by his crafte and policie [...] . And therefore the Diuell builded Stages in cities")¹⁰⁹. Ecco perché, come già aveva a suo tempo spiegato Fenton traducendo Talpin, anche Northbrooke afferma che il teatro non può essere corretto, non può essere "purificato" mettendo in scena le Scritture ("Assuredly that is very euill so to doe, to mingle scurtilitie with Diuinitie, that is, to eate meate with vnwashed hands"¹¹⁰). Scena e Parola sono mondi la cui opposizione è irrisolvibile, pertinente ad una dicotomia tra il puro e l'impuro ("let vs seperate our selues, and touche no vncleane thing")¹¹¹, in cui il teatro risulta problematico nella sua modalità espressiva e nei suoi linguaggi (il corpo, la voce, i sensi), prima che nei contenuti che quei codici sono chiamati a veicolare.

E proprio la dimensione della impurità, della contaminazione (con le immagini connesse della malattia e dell'infezione) implica un ritorno dell'immaginario epidemico. Ormai convinto del danno che il teatro può provocare alla città, Youth domanda, infatti: "Is there no lawes or decrees that haue bene made against such players of Enterludes, sith they are so noysome a pestilence to infect a Common wealth?"¹¹². Ed è molto significativo che questa volta la connessione tra teatro e peste non appartenga al portavoce d'autore, Age, ma appaia del tutto interiorizzata dal personaggio che, nella finzione narrativa, incarna il lettore. L'ormai acquisita consapevolezza di Youth – il teatro è *evidentemente* una peste che infetta gli stati – è una vera e propria *mise en abyme* del desiderio autoriale: la rappresentazione, dentro il trattato, dell'effetto che il trattato stesso vuole avere sui suoi lettori. La risposta di Age (dal nostro punto di vista assai meno interessante della domanda) è di fatto una lunga compilazione di norme, che prende avvio da una legge dell'imperatore Costantino contro gli istrioni, e termina citando ancora gli *Statutes* di Elisabetta contro i vagabondi e i mendicanti¹¹³.

A questo punto, l'interiorizzazione del discorso antiteatrale da parte di Youth appare completa:

¹⁰⁷ Ivi, p. 69.

¹⁰⁸ Northbrooke lo aveva anticipato nella lettera "To the Christian and faithful Reader". Si veda, sopra, la nota 74.

¹⁰⁹ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., p. 71.

¹¹⁰ Ivi, p. 65.

¹¹¹ Ivi, p. 66.

¹¹² Ivi, pp. 69-70.

¹¹³ Leggi, queste ultime, che Age/Northbrooke aveva già citato in una fase precedente delle sue argomentazioni antiteatrali (cfr. sopra nota 87).

YOVTH. I doe nowe well perceyue the wickednesse hereof, by that I haue hearde of you, out of auncient authorities, Councels, Lawes, and Decrees, and I woulde to God suche lawes were nowe executed vpon such things, which are occasions and loade stones to draw people to wickednes. I maruaile the magistrates suffer them thus to continue, and to haue houses builded for such exercises and purposes which offende God so highly¹¹⁴.

L'obiettivo di Northbrooke, evidentemente, non è più solo quello di convincere i lettori comuni, ma dimostrare anche (soprattutto) a governanti e magistrati la pericolosità del linguaggio scenico: la “noysome pestilence” ha bisogno di una profilassi e di una cura che può venire solo da chi detiene il potere di sorvegliare, proibire, punire, abbattere¹¹⁵.

Con la piena interiorizzazione da parte di Youth dei ragionamenti antiteatrali di Age, il primo trattato si conclude, lasciando spazio a nuovi temi – il gioco dei dadi e la danza – che riguardano in maniera molto marginale il teatro, ma mostrano un disegno autoriale vasto e coerente. Nel trattato sui dadi, ad esempio, la polemica antiteatrale e quella contro il gioco d'azzardo trovano interessanti somiglianze argomentative, come quando Age afferma che il gioco si basa sullo spreco e sul desiderio (“in desiring other mens goodes, he consumeth his owne, and hath no respect of his patrimonie”)¹¹⁶ e che usa come mezzo la falsità (“This arte is the mother of lies”)¹¹⁷; o quando ribadisce l'artificio allitterativo tra preghiera e gioco (“The sicke and aged haue more neede to pray than to play”)¹¹⁸: o, ancora quando, appoggiandosi su un'*auctoritas* classica, riprende la metafora del morbo civico, in polemica contro i governanti e i magistrati troppo permissivi:

AGE. [...] I see that a great many of our Rulers and Magistrates, doe not onely neglect the execution of lawes herein, vpon Diceplayers, but are content to receyue into their houses very worthily, such loytering Diceplayers and Mummings [...]. Seneca sayth: *Gravissimus morbus est qui a capite diffunditur*, It is a moste dangerous disease that commeth from the heade¹¹⁹.

¹¹⁴ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., pp. 74-75.

¹¹⁵ Cfr. anche ivi, p. 73: “YOVTH. [...] They [the theatres] ought to be ouerthrowne and put downe. AGE. You say truth”. Non sarà inutile notare che per Northbrooke il problema posto dal linguaggio teatrale riguarda esclusivamente la sfera pubblica: a risultare problematico è il teatro come momento ludico della *civitas*, mentre la scena risulta accettabile (sebbene con molte riserve) nella pratica didattica. Cfr. ivi, pp. 75-76: “YOVTH. Before we reason of anye other matter, lette me vnderstande your iudgement as touching Comedies, and suche lyke things, whiche Schollers doe manye times practise and vse, both in the Uniuersities, and also in diuerse other good Schooles. AGE. [...] I thinke it is lawfull for a Scholemaister to practise his schollers to play Comedies, obseruing these and the like cautions. First that those Comedies which they shall play, be not mixt with any ribaudrie and filthie termes and wordes (which corrupt good manners). Secondly, that it be for learning and vtterance sake, in Latine, and very seldome in Englishe. Thirdly, that they vse not to play commonly, and often, but verve rare and seldome. Fourthlye, that they be not pranked and decked vp in gorgious and sumptuous apparell in their play. Fiftly, that it be not made a common exercise publikely for profit and gaine of mony, but for learning and exercise sake. And lastly, that their Comedies bee not mixte with vaine and wanton toys of loue. These being obserued, I iudge it tollerable for schollers”.

¹¹⁶ Ivi, p. 102.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Ivi, p. 112.

¹¹⁹ Ivi, p. 106. La citazione in realtà non è di Seneca, ma di Plinio il Giovane, *Epistulae*, IV, 22, 7 (“utque in corporibus sic in imperio gravissimus est morbus, qui a capite diffunditur”; cfr. PLINIO IL GIOVANE [PLINY],

Il trattato sulla danza, tematicamente più vicino a quello contro il teatro, presenta tuttavia posizioni meno radicali: per Northbrooke la danza comunemente praticata in Inghilterra è certamente illegittima in quanto lasciva¹²⁰, ma esistono danze ammesse, ovvero quelle che manifestano a Dio la gioia, la lode, il ringraziamento¹²¹. Le danze consentite sono quelle di cui si trovano esempi nelle scritture, danze come preghiere, caratterizzate da movimenti sobri (quasi assenti) e soprattutto prive di contatti tra uomini e donne:

Iudeth that daunced with the other women of Israell, for ioye of their deliuerie. &c. daunced not with yong men, but apart by themselues among women and maydens (which celebrated their victories) but seuerally by themselues among men. Also their daunces were spirituall, religious, and godly, not after our hoppings, and leapings, and interminglings men with women. &c. (dauncing euery one for his part) but soberly, grauely, and matronelyke, mouing scarce little or nothing in their gestures at all, eyther in countenance or bodie: they had no Minstrels or pypers to play vnto them: but they tooke their Timbrels into their owne handes (that coule play) and not as our foolishe and fonde women vse to mixe themselues with men in their Daunce¹²².

Sono, cioè, danze sante e religiose, di cui si dichiara esplicitamente l'assoluta anti-teatralità:

Dauid did sing and daunce before the arke of the Lorde, not for wantonnesse and pleasure, but for religion: not leaping and turning of his bodie with Player-lyke mouings and gestures, but did expresse his diligent mynde, and religious agilitie of his body¹²³. (119)

Il danzatore/sacerdote, di cui il salmista fornisce un conclamato *exemplum*, è dunque un vero e proprio anti-attore, che non fa guizzi, piroette e spettacolari gesti da istrione, ma sa esprimere con movimenti agili e stilizzati la lode e la purezza della fede¹²⁴. Esattamente il

Letters, with an English Translation by William Melmoth revised by W. M. L. Hutchinson, 2 voll., London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1915, I, p. 340).

¹²⁰ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., p. 113: "I must make a distinction. If you speake speciallye of our kynde and maner of Dauncing (in these our dayes) then I say it is not lawfull nor tollerable, but wicked and filthie".

¹²¹ Uno degli esempi biblici presentato da Age è "that Daunce that Miriam Aarons sister (and the other women vsed) was no vayne and wanton Daunce, for carnall and filthie pleasures (as yours is) [...] they did it in praying God, signifying and declaring their great ioye, that Moses and Aaron, with all the children of Israell, were passed the redde sea in safetie, and their enimies (Pharao and his hoste) destroyed" (Ivi, p. 117; la danza di Miriam è raccontata in *Es* 15: 20-21).

¹²² Ivi, p. 118. La danza e il canto di Giuditta sono narrati nel libro eponimo: *Giud*, 15:14 – 16:1-17.

¹²³ Ivi, p. 119.

¹²⁴ Una posizione assai più radicale sull'arte coreutica è quella espressa nel quasi coevo trattato sulla danza, traduzione di un trattatello francese di autore ignoto (ANONYMOUS, *A Treatise of daunses wherin it is shewed, that they are as it were accessories and depe[n]dants (or things annexed) to whoredome, where also by the way is touched and proued, that playes are ioyned and knit together in a rancke or rowe with them*, s.l., H. Middleton?, 1581), in cui si nega legittimità anche alle danze di lode, viste come ritualità anacronistiche, soppresse dalla nuova legge di Cristo: "a man may also referr the tabourets & other instrumentes of musicke to the ceremonies of Moyses law: which ceremonies haue bene abolished at the comming of Jesus Christ" [ivi, sig. C(r)]. Da notare, anche in questo caso, l'uso delle metafore epidemiche per definire lo stigma: "For the thing beyng so vilanous, and so infected of his own nature, as daunsing is, it is impossible, that he which vseth it, should not bee infected, neither more nor lesse: then it is impossible to touch any filthines, and not to bee once vncleane, infected, and defyled" [ivi, sig. A8(v)]. Sulla vicenda editoriale di questo trattatello, si rimanda a DONATELLA PALLOTTI, 'Under the colour of Pastime', cit., p. 197, n. 21. Di particolare interesse per questa ricerca è la notazione dell'autrice secondo la quale "per descrivere l'azione insidiosa del ballo, i moralisti spesso ricorrono alla metafora della malattia, dell'infezione che s'infiltra

contrario è quanto accade nella danza lasciva, la cui natura di morbo corruttivo è espressa con gli stessi termini dello stigma contro il teatro: la danza oscena, come il teatro, è un fuoco che si appicca al cuore, e vi produce disordine morale (“they stirre vp and inflame the hearts of men, which are otherwise euill inough, euen from their beginning”)¹²⁵, danneggia sia chi ne è protagonista sia chi ne rimane passivo osservatore (“they are snares and offences, not only vnto the Dauncers, but also to the beholders”)¹²⁶, e – proprio come il teatro – finisce per configurarsi come una perversione dello sguardo. Una malattia dell’occhio dalla quale, seguendo l’esempio biblico di Giobbe, è essenziale sfuggire:

The eyes are therefore called, *Fores & foenestrae animae*, the doores and windowes of the minde. Iob sayde (when as he felt the discommoditie in beholding such vaine sightes) I made a couenant wyth mine eyes: why then should I thinke on a mayde? As if he would say: Sith I vse not these wanton lookes to behold vaine pastimes & beautie, I haue no desire & lust kindled in me¹²⁷.

“I use not these wanton looks to behold vaine pastimes”: è in questa triangolazione tra lo sguardo, la *vanitas* e lo spreco del tempo che l’ozio trova infine la sua compiuta definizione, la quale a sua volta costituisce il punto di tangenza tra passatempi difformi come il teatro, i dadi e la danza. Sapere dove e come guardare, sfuggire la vanità e usare bene il tempo sono i doveri che il cristiano deve apprendere, e che Youth, sul finire del libro, mostra di avere compiutamente interiorizzato¹²⁸. Il giovane scapestrato che, all’inizio del libro, confessava candidamente di non aver partecipato alla funzione domenicale per aver giocato tutta la notte e dormito tutta la mattina, ora si lancia in un’invettiva contro chi si abbandona ad una vita dissoluta:

YOVT. O Lorde, howe beastly they are, which are ledde by the sensualitie and pleasures of the fleshe.

AGE. It is very true my sonne: for so sayth Saint Peter, that those as bruite beastes, ledde with sensualitie, and made to be taken and destroyed, speake euill of those things whiche they knowe not, and shall perish through their owne corruption, and shall receyue the wages of vnrighteousnesse, as they which count it pleasure to liue deliciouslye for a season, spotted they are and blots, delyting themselues in their deceyuings and feastings¹²⁹.

contagiosa; la cura è indicata nei loro trattati, ma gli ‘infettati’ resistono strenuamente e, adducendo argomenti a favore del ‘germe’ fatale, contribuiscono alla sua diffusione” (ivi, pp. 200-201). Il tema epidemico, insomma, circola a diversi livelli nel dibattito pubblico sul buon uso del tempo, e può essere utilmente adoperato contro le più diverse tipologie di spettacolarità e divertimenti profani.

¹²⁵ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., p. 122.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Ivi, p. 123. La citazione biblica, che Northbrooke reinterpreta, è in *Gio* 31:1.

¹²⁸ Ivi, p. 139: “These your sayings haue pierced my hearte, and done me very much good, I pray God that I maye followe this good counsell of yours, for I see nowe, that we must and ought to walke in a vertuous life and conuersation, that are baptised into Iesus Christ”. L’interiorizzazione da parte di Youth degli insegnamenti di Age prevede anche l’assimilazione dei giochi retorici del “maestro”: “YOVT. You haue made a godlye prayer, and the Lorde graunt it may take effecte in vs all: But I feare me it is, as it was in the tyme of Abraham: whyles hee prayed, the people played”.

¹²⁹ Ivi, p. 140. La citazione biblica viene dalla seconda lettera di Pietro (2P 2:12).

Nella risposta di Age allo scandalizzato Youth, Northbrooke recupera, quasi sulla soglia finale del libro, la metafora medica che aveva informato il ragionamento sin dai suoi primi passi: coloro che, guidati dai sensi, sprecano la vita, non sono altro che “spottes [...] and blots”, ovvero macchie e bubboni del corpo civico. Corruzione morale e degenerazione organica corrono, ancora una volta, paralleli.

Dopo un nuovo richiamo a “rulers” e “magistrates”¹³⁰, è tempo ormai di chiudere il trattato, con poche battute affidate alla finzione narrativa. È il momento del commiato (“Now my sonne Youth, time calleth me away”)¹³¹ e dell’auspicio finale: “I shal neuer let slip out of my minde, these your godly sayings and fatherly instructions, but wil write them vp in my hart”¹³². In una coerente metafora organica, la guarigione di Youth (e, con lui, del lettore) dalla peste dell’ozio si compie solo nel momento in cui la parola terapeutica di Age si fa carne viva, perenne scrittura sulla pulsante pagina del cuore.

¹³⁰ Ivi, p. 142: “God graunt that we may leaue this filthie vyce of Dauncing among all the rest, and that the Magistrates and rulers may in such sort cut downe this wicked vice”.

¹³¹ Ivi, p. 147.

¹³² *Ibidem*.

3.3 *Sure disease of uncertaine causes*

La guerra di Stephen Gosson, teatrante guarito

But the abuses of plaies cannot be shown, because they passe the degrees of the instrument [...]. Therefore he that will auoyde the open shame of pryuy sinne, the common plague of priuate offences, the greate wracks of little Rocks; the sure disease of vncertaine causes; must set hande to the sterne, and eye to his steppes, to shunne the occasion as neere as he can.

STEPHEN GOSSON
The Schoole of Abuse (1579)

Quasi al termine della sua invettiva contro il teatro (siamo nelle ultime pagine del primo libro di *A Treatise Against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes*), Northbrooke affronta brevemente il tema della conversione degli attori: “If they leaue this lyfe, and become good true labourers in the Common wealth” – chiede Youth – “shall not they be admitted and taken againe to the Lords table, and afterwarde to be reputed and taken for honest men?”¹³³. Ovviamente, risponde Age, essi possono essere riammessi nella comunità dei credenti, purché si pentano e rinuncino per sempre alla strada del male:

To Players of Enterludes and Comedies, and other such lyke infamous persons and Apostates, conuerting and returning to the Lorde (by repentance) grace and reconciliation is not to bee denied. And this is according to the saying of the Prophete Ezechiell: If the wicked will returne from all his sinnes that he hath committed, & kepe all my statutes, and doe that which is lawfull and right, he shall surely liue and not die¹³⁴.

Queste scarse righe – poco più che una glossa di passaggio – si sarebbero rivelate inconsapevolmente profetiche: solo due anni dopo la pubblicazione del *Treatise* di Northbrooke, infatti, i lettori londinesi avrebbero potuto leggere *The Schoole of Abuse*, la pubblica abiura di Stephen Gosson, primo di una serie di attacchi che questo attore e drammaturgo pentito avrebbe sferrato contro il teatro del suo tempo, tra 1579 e 1582¹³⁵.

¹³³ JOHN NORTHBROOKE, *A treatise*, cit., p. 71.

¹³⁴ *Ibidem*. La citazione scritturale proviene da Ez 18:21.

¹³⁵ STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse, containing a plesaunt inuectiue against poets, pipers, plaiers, iesters, and such like caterpillers of a co[m]monwelth; setting vp the flagge of defiance to their mischieuous exercise, [et] ouerthrowing their bulwarkees, by prophane writers, naturall reason, and common experience*, Printed at London, By [Thomas Dawson for] Thomas VWoodcocke, 1579. Gosson è tra i polemisti contro il teatro del tardo cinquecento inglese, quello a cui è stata dedicata una maggiore attenzione: si vedano WILLIAM RINGLER, *Stephen Gosson. A Biographical and Critical Study*, Princeton, Princeton University Press, 1942; ARTHUR F. KINNEY, *Markets of Bawdrie. The Dramatic Criticism of Stephen Gosson*, Salzburg, Salzburg Studies in English Literature, 1974 e ID., *Gosson, Stephen (bap. 1554, d. 1625), anti-theatrical polemicist and Church of England clergyman*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/11120>> (10/2020); HÉLOÏSE SÉNÉCHAL, *The Antitheatrical Criticism of Stephen Gosson*, «Literature Compass», 1(1), 2005, s.p. e JENNIE VOTAVA,

Nato a Canterbury nel 1554, Gosson studiò prima alla Cathedral School della sua città, quindi – a partire dal 1572 – al Corpus Christi College di Oxford, senza tuttavia laurearsi: nel 1577 si trasferì a Londra, dove intraprese la sua breve carriera di attore e drammaturgo (che comprende una tragedia, *Catiline's Conspiracy*, una commedia, *The Comedy of Captain Mario*, e un *moral*, *Praise at Parting*)¹³⁶. L'avventura teatrale non dovette essere fortunata, se già nel 1578 Gosson abbandonò Londra e le sue scene per diventare un tutore privato e attendere – nel frattempo – alla scrittura di un romanzo mitologico e didattico in prosa, *The Ephemerides of Phialo*¹³⁷.

La pubblicazione della *School of Abuse*, nel 1579, avviò una serie di reazioni a catena: un'anonima (e perduta) replica in difesa del teatro, intitolata *Strange News out of Africk*, apparve pochi mesi dopo, e lo stesso Gosson controrispose, ancora nel 1579, con *An Apologie of the School of Abuse*, pubblicata in appendice a *The Ephemerides of Phialo*¹³⁸. Un altro poeta e drammaturgo, Thomas Lodge, sempre nello stesso anno scrisse in forma anonima una risposta in difesa della poesia e del teatro¹³⁹, mentre un certo “Anglo-phile Eutheo” (pseudonimo sotto il quale si ritiene di poter riconoscere Anthony Munday, ancora un drammaturgo “pentito”) pubblicò l'anno seguente un nuovo pamphlet antiteatrale, *A second and third blast of retrait from plaies and theaters*, presentandolo come una diretta prosecuzione della *School* di Gosson¹⁴⁰. Lo stesso Gosson tornò ad attaccare l'arte scenica, e in termini ancora più

Comedy, the Senses, and Social Contagion in Plays Confuted in Five Actions and The Comedy of Errors, in DARRYL CHALK, MARY FLOYD-WILSON (eds), *Contagion and the Shakespearean Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 25-45. Per una selezione antologica dei tre testi antiteatrali di Gosson, si veda anche TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre*, cit., pp. 19-36 e 84-114.

¹³⁶ I tre titoli derivano da porzioni autobiografiche inserite dallo stesso Gosson nei suoi scritti contro il teatro: “*Catilins conspiracies* [...], because it is knowen too be a Pig of myne owne Sowe, I will speake the lesse of it; onely giuing you to vnderstand, that the whole marke which I shot at in that woorke, was too showe the rewarde of traytors in *Catilin*, and the necessary gouernment of learned men, in the person of *Cicero*, which forsees euery da[n]ger that is likely to happen, and forstalles it continually ere it take effect” (STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, cit., p. 23r); “two Playes of my making were brought to the Stage: the one was a cast of Italian deuises, called, *The Comedie of Captaine Mario*: the other a *Moral, Praise at parting*” (STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in five actions, prouing that they are not to be suffred in a Christian common weale, by the waye both the cauils of Thomas Lodge, and the play of playes, written in their defence, and other obiections of players frendes, are truly set downe and directhe aunswared. By Steph. Gosson, stud. Oxon.*, London, Imprinted for Thomas Gosson dwelling in Pater noster row at the signe of the Sunne, [1582], sig. A7r).

¹³⁷ STEPHEN GOSSON, *The Ephemerides of Phialo, deuided into three bookes. The first, a method which he ought to follow that desireth to rebuke his freend, when he seeth him swarue: without kindling his choler, or hurting himselfe. The second, a canuazado to courtiers in foure pointes. The third, the defence of a curtezan ouerthrowen. And a short apologie of the Schoole of abuse, against poets, pipers, players, [et] their excusers. By Step. Gosson, stud. Oxon.*, Imprinted at London, by Thomas Dawson, 1579.

¹³⁸ STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse, against Poets, Pipers, Players and their Excusers*, in Id., *The Ephemerides of Phialo*, cit., foll. 81-65 (id est 92).

¹³⁹ [THOMAS LODGE], *Protogenes can know Apelles by his line though he se him not, and wise men can consider by the penn the authoritie of the writer though they know him not*, [London, Printed by H. Singleton?, 1579]. Di questo testo e del suo autore si dirà più diffusamente nel Capitolo 5, dedicato alle apologie.

¹⁴⁰ ANGLOPHILE EUTHEO [i.e. ANTHONY MUNDAY?], *A second and third blast of retrait from plaies and theaters: the one whereof was sounded by a reuerend byshop dead long since; the other by a worshipful and zealous gentleman now aliue: one showing the filthines of plaies in times past; the other the abomination of theaters in the time present: both expressly prouing that that common-weale is nigh vnto the curse of God, wherein either plaiers be made of, or theaters maintained. Set forth by Anglo-phile Eutheo*, Imprinted at London, by Henric Denham, dwelling in Pater noster Row, at the signe of the Starre, being the assigne of William Seres. Allowed by auctoritie, 1580. Come spiegato nei paratesti introduttivi, il “first blast” è il libro di Gosson, il “second blast” è una traduzione del libro 6 del *De Gubernatione Dei* di Salviano di Marsiglia

duri, nel 1582, con quello che è il suo trattato più colto e articolato: *Plays Confuted in Five Actions*¹⁴¹.

Dopo la pubblicazione del trattato maggiore, Gosson sembra perdere interesse nella letteratura e nelle questioni della moralità dell'arte, e investe le sue energie nella vita religiosa: nel 1584 dopo una breve permanenza all'English College di Roma, prende i voti da *minister* nella St. Martin's Church di Ludgate, a Londra, nei pressi della Cattedrale di St. Paul; nel 1585 è trasferito a St. Dunstan, nel villaggio di Stepney, a est di Londra, quindi nel 1586 è nominato vicario alla St. Alban's Church di Sandrich, nello Hertfordshire. Si sposa nel 1587, e nel 1591 è parroco a Great Wigborough, nell'Essex. Nel 1600 torna a Londra, nominato rettore di St. Botolph, dove resta fino alla morte, avvenuta nel 1624.

La dimensione autobiografica della rinuncia, del pentimento, dell'abiura al teatro è una costante negli scritti antiteatrali di Gosson, dei quali costituisce anzi uno dei principali artifici retorici. Il motivo dell'abiura, efficacemente intrecciato con il tema della guarigione (e quindi con quello, tematicamente connesso, della malattia), appare fin dalla dedicatoria di *The Schoole of Abuse* ("To the right noble Gentleman, Master Philip Sidney Esquier")¹⁴². In questo paratesto, il pamphlet (un durissimo attacco contro il teatro e, più in generale, contro la poesia) è presentato come la raccolta dei "buoni consigli" che il malato affida agli amici dopo la convalescenza: "He that hath ben shooke with fierce ague giueth good counsel to his friends when he is wel"¹⁴³. Secondo una strategia che già abbiamo visto potentemente attiva nel trattato di Northbrooke, il discorso medico – la dimensione della patologia, della cura, della guarigione – informa profondamente anche l'antiteatralità di Gosson (e, come vedremo, fornisce potenti strumenti per l'analisi fisiologica del teatro e delle sue dinamiche). Ciò che appare particolarmente originale (qui, sulla soglia del testo, ma anche in altri momenti dell'invettiva) è che l'abiurata esperienza di attore e drammaturgo consente a Gosson l'inedita sovrapposizione tra medico e paziente:

(archetipo degli scritti antiteatrali moderni, di cui anche Carlo Borromeo curò una traduzione: si veda nel Capitolo 2, la nota 156), mentre il "third blast" è il testo effettivamente composto da Munday. A proposito di quest'operetta, si veda, oltre, la nota 273).

¹⁴¹ STEPHEN GOSSON, *Plays confuted in five actions, proving that they are not to be suffred in a Christian common weale, by the waye both the cauils of Thomas Lodge, and the play of playes, written in their defence, and other objections of players frendes, are truly set downe and directlye answered. By Steph. Gosson, stud. Oxon.*, London, Imprinted for Thomas Gosson dwelling in Pater noster row at the signe of the Sunne, 1582.

¹⁴² STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse*, cit., fol. →3(r). Gosson dedica sia la *School* che le *Ephemerides* al poeta Philip Sidney (1554-1586), senza ottenerne tuttavia l'appoggio sperato nella campagna di moralizzazione dell'arte: Sidney, al contrario, scriverà nel 1581 una *Defence of Poesie* (che non sarà pubblicata se non postuma, nel 1595) che in parte appare come una confutazione degli argomenti di Gosson. A questo testo si accennerà nel Capitolo 5.

¹⁴³ Ivi, foll. →4(r)-(v).

I perswade my selfe, that seeing the abuses which I reveale, trying them thorowly to my hurt, and bearing the stench of them yet in my owne nose, I may best make the frame, found the schoole, and reade the first lecture of all my selfe, to warne every man to auoyde the perill¹⁴⁴.

Il malato – una volta guarito – può dunque proporsi come medico per chi ancora rischia di soccombere al male e l’esperienza personale del morbo garantisce *de plano* l’autorevolezza della cura proposta. Gosson può dunque fondare la “Scuola”, autonominarsi primo “lecturer”, e identificarsi con il “buon medico”, lasciando tuttavia ad altri il compito – che riconosce superiore alle sue competenze – della chirurgia:

A good Physition, when the disease cannot be cured within, thrusteth the corruption out in the face, and delivereth his Patient to the Chirurgion: though my skill in physike bee small, I have some experience in these maladies, which I thrust out with my penne to every mans view, yeelding the ranke fleshe to the chirurgions knife, and so ridde my handes of the cure, for it passeth my cunning to heale them privily¹⁴⁵.

L’insistenza sulle metafore mediche non è sorprendente, tanto più in un testo il cui obiettivo sia la confutazione della moralità non solo del teatro, ma della poesia tutta. La strategia retorica di Gosson appare dunque fin da subito l’aggressione, e dalle fondamenta, del principio oraziano del *miscere utile dulci*, che proprio nell’accostamento tra il medico e il poeta trovava uno dei suoi più efficaci appigli figurali. La poesia, questo è il presupposto di tutto il libro, è incorreggibilmente dannosa: “the whole practise of Poets, eyther with fables to shew theyr abuses, or with plaine tearmes to vnfold theyr mischiefe, discover theyr shame, discredit them selues, and disperse their poyson through all the worlde”¹⁴⁶. E la scelta lessicale non è ovviamente ingenua: se la poesia è “poyson”, allora il consueto rapporto con la medicina è destinato ad essere scardinato:

I must confesse that Poets are the whetstones of wit, notwithsta[n]ding that wit is dearly bought: where hony and gall are mixed, it will be hard to seuer the one from the other. The deceitfull Phisition giueth sweete Syrropes to make his poyson goe downe the smoother¹⁴⁷.

I poeti restano maestri di acutezza, ma il loro *wit* scolora nell’ingannevole astuzia; e la poesia, che pure conserva tutta la propria potenza verbale, non è più il dolce miele che

¹⁴⁴ Ivi, fol. →4(v).

¹⁴⁵ Ivi, fol. →5(r). La questione dell’abiura, declinata però fuori dall’ambito medico e quindi per noi meno interessante, innerva anche il secondo paratesto, la lettera “To the reader”. Cfr. ivi, fol. →6(v): “Gentlemen and others, you may wel thinke that I sell you my corne and eate chaffe, barter my wine and drink water, sith I take upon me to deterre you from Playes, when mine owne woorkes are dayly to be seene upon stages, as sufficient witnesses of mine owne folly, and severe judges against my selfe. But if you sawe howe many teares of sorrowe my eyes shed when I beholde them, or how many drops of blood my heart sweates when I remember them, you would not so much blame me for missespending my time when I knew not what I did”.

¹⁴⁶ Ivi, fol. 1(v).

¹⁴⁷ Ivi, fol. 2(r).

consente al paziente di sopportare l'amaro farmaco dell'insegnamento – e quindi pervenire alla guarigione morale – ma diviene una trappola di veleni addolcita di sciroppi, che rende agevole e svelta la morte spirituale di chi vi acconsente. I poeti sono, insomma, – come già ammoniva Platone – maestri di falsità¹⁴⁸: “pul off the visard that Poets maske in, you shall disclose their reproch, bewray their vanitie, loth their wantonnesse, lament their follie”¹⁴⁹.

A partire da questa premessa, la prima parte del libretto di Gosson elabora una serie di argomenti intorno alla liceità della poesia, in cui l'accumulazione di tesi diverse non manca di evidenti contraddizioni. Da un lato, la condanna di matrice platonica si presenta senza possibilità di eccezioni, come quando Gosson accomuna i poeti ai cuochi, nel segno dell'incontinenza, dello smodato piacere e dell'immoralità (“the pleasures of the one winnes the body from labor, & conquereth the sense; the allurement of the other drawes the mind from vertue, and confoundeth wit”)¹⁵⁰; o quando, compiaciuto, racconta episodi della storia romana in cui i poeti sono uccisi, banditi, censurati (“Tiberius the Emperour sawe somewhat, when he iudged Scarus to death for writing a Tragidie: Augustus, when hee banished Ouid:

¹⁴⁸ La furia antimimetica di Gosson trova ovviamente in Platone una delle sue principali *auctoritas*: “No marueyle though Plato shut them out of his Schoole, and banished them quite from his common wealth, as effeminate writers, vnprofitable members, and vtter enimies to vertue” [ivi, fol. 2(v)-3(r)].

Il tema del bando o almeno del controllo statale sulla poesia drammatica è, come è noto, centrale nell'utopia politica platonica, che può a buon diritto essere considerata l'atto fondativo del pensiero antiteatrale: si veda su questo tema JONAS BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit., in particolare il cap. 1, “The Platonic Foundation”. Pagine illuminanti sulla condanna platonica della *mimesis* si trovano inoltre in un celebre saggio di JACQUES DERRIDA, *La farmacia di Platone*, trad. it. di Rodolfo Balzarotti, nuova introduzione di Silvano Petrosino, Milano, Jaca Book, 2007² (ed. orig. *La Pharmacie de Platon*, in *La dissémination*, 1972), nel quale si chiarisce come il bando delle arti mimetiche non derivi solo dall'argomento epistemologico-metafisico (l'arte come *vanitas*, imitazione di un'imitazione del vero; cfr. ivi, p. 133: “l'imitatore [...] è lontano di tre gradi dalla verità originaria”) ma anche – se non soprattutto – da considerazioni di carattere politico; l'arte, e specialmente l'arte di parola, è un *pharmakon* che rischia di avvelenare il corpo dello Stato. Il tema è ripreso ed esplicitato da CHRISTOPHER PRENDERGAST, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 10: “the real worry is [...] less metaphysical than political; less an anxiety about duplicity than about duplication, or less a question of truth than of taxonomy. For what is at risk in the potentially uncontrollable proliferation of ‘images’, the endless play of representations made possible by mimesis, is a proper sense of ‘division’ and classification. Through his doublings and multiplications, the mimetic artist introduces ‘improprieties’ (a ‘poison’) into a social system ordered according to the rule that everything and everyone should be in its/his/her ‘proper’ place. He disturbs both the law of identity and the law of differentiation, confuses the hierarchical system of category-distinctions that is fundamental to the organisation of the City: if any one person can ‘imitate’ being a carpenter, a soldier, a doctor, a prince, then the boundary lines of recognition and separation which alone ensure the stability of the City dissolve into a promiscuous, undifferentiated mess. In brief, mimesis is excommunicated not because it is a threat to truth, but because it is a threat to order”. L'illusione mimetica prodotta dall'arte è cioè per Platone un veleno (un *pharmakon*) che consente ai membri dello Stato di *pensarsi* in ruoli diversi da quelli per loro stabiliti: si pone quindi come agente di eversione politico-sociale e, in ultima analisi, attenta all'ordine della città ideale. La minaccia è quella della indifferenziazione di ruoli che – varrà la pena rammentarlo di passaggio – è proprio uno dei tratti centrali dell'immaginario epidemico.

Su platonismo e *mimesis*, si vedano inoltre STEPHEN HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton (NJ)-Oxford, Princeton University Press, 2002 (*L'Estetica della Mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, trad. it. di Daniele Guastini e Lorian Maimone Ansaldo Patti, a cura di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica, 2009); JEAN-FRANÇOIS PRADEAU, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris, Aubier, 2009; LIDIA PALUMBO, *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli, Loffredo, 2009.

¹⁴⁹ STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse*, cit., fol. 2(v).

¹⁵⁰ Ivi, fol. 4(v).

And Nero when he charged Lucan, to put vp his pipes, to stay his penne and write no more”¹⁵¹.

In altri momenti, invece, la poesia appare accettabile, almeno a date condizioni: con moderazione e in specifici (ma non precisati) contesti può, ad esempio, essere consentita alle donne (“I set not this downe too condemne the giftes of versifying, daunsing, or singyng in women, so they bee vsed with meane, & exercised in due tyme”¹⁵²; e Gosson non manca di rimarcare lo straordinario valore della poesia antica, che narrando le gesta degli eroi, e le vite sante e nobili dei giusti, produceva non solo effetti di civilizzazione (“After this maner were the Baeotians trained from rudenesse to ciuilitie”¹⁵³), ma addirittura alimentava prodigi:

Chiron by singing to his instrument, quencheth Achilles furye; Terpandrus with his notes, layeth the tempest, and pacifies the tumult at Lacedaemon: Homer with his Musicke cured the sick Souldiers in the Grecians campe, and purged euery mans Tent of the Plague¹⁵⁴.

La poesia degli antichi, dunque, non era inganno e falsità, ma – addirittura – poteva avere il taumaturgico potere della guarigione dal supremo dei mali: la peste. La contraddizione tra la risoluta condanna della poesia su base platonica e il riconosciuto prestigio della tradizione classica è evidente, tanto che Gosson cerca di ricomporla, nei termini dell’involutione storica:

We haue infinite Poets, and Pipers, and suche peeuishe cattel among vs in Englande, that liue by merrie begging, mainteyned by almes, and priuily encroch vppon euerie mans purse. But if they that are in authoritie, and haue the sworde in their handes to cut off abuses, shoulde call an accompt to see how many Chirons, Terpandri, and Homers are heere, they might cast the summe without pen, or counters [...], because they were not. He that compareth our instruments, with those that were vsed in ancient times, shall see them agree like Dogges & Cattes¹⁵⁵.

Se nei confronti della poesia Gosson lascia aperto qualche spiraglio di possibilità (la poesia è stata anche cosa buona; la poesia può essere cosa buona in date circostanze), quando giunge a parlare del teatro, che è il cuore dei suoi interessi, la condanna risulta pressochè inappellabile¹⁵⁶. L’attacco all’arte scenica occupa gran parte del testo (foll. 11v-27v),

¹⁵¹ Ivi, fol. 5(v).

¹⁵² Ivi, fol. 5(r).

¹⁵³ Ivi, fol. 7(v).

¹⁵⁴ Ivi, foll. 7(v)-8(r).

¹⁵⁵ Ivi, foll. 8(r)-9(v).

¹⁵⁶ Qualche eccezione sarà ammessa – tra cui, ovviamente, i *plays* scritti dallo stesso Gosson – laddove il testo e la messinscena non siano contaminati “neither with Amorous gesture wounding the eye: nor with slouenly talke hurting the eares of the chast hearers” [ivi, fol. 22(v)]; ma testi simili sono rarissimi, e in ogni caso il teatro è arte pericolosa di per sé, e certo non adatta a tutti gli spiriti: “yet are they not fit for euery mans dyet: neither ought they commonly to bee shewen. Playes are not to be made common” [ivi, 23(r)-23(v)].

avvalendosi ancora una volta più di una accumulazione di argomenti che di un'ordinata e retoricamente avvertita discussione del tema¹⁵⁷.

Il primo obiettivo di Gosson è chiaramente la confutazione del principale argomento apologetico sul teatro, quello secondo cui, facendosi specchio del vizio, le scene forniscono un insegnamento morale (“Nowe are the abuses of the worlde reuealed, euery man in a play may see his owne faultes, and learne by this glasse, to amende his manners”)¹⁵⁸. A teatro, obietta Gosson, se anche vi fossero tracce di moralità, si perderebbero a favore del principale obiettivo, che è il piacere (“The sweetenesse of musicke, and pleasure of sportes, temper the bitternesse of rebukes, and mittigate the tartenesse of euery taunt”)¹⁵⁹; in ogni caso, se si cercano insegnamenti è meglio rivolgersi ai predicatori (“if people will bee instructed, (God be thanked) wee haue Diuines enough to discharge that”)¹⁶⁰, *ergo* cercare pedagogia morale a teatro è folle come cercare uva tra i cardi (“If wee gather Grapes among thistles, or seeke for this foode at Theaters, wee shall haue a harde pyttaunce”)¹⁶¹.

Sgombrato il campo da qualsiasi beneficio attribuibile al teatro, Gosson può a questo punto – e siamo nelle pagine per noi più interessanti – descriverne l'intrinseca malvagità. Il primo argomento, già sostenuto a suo tempo da Northbrooke, è che il teatro corrompe per la sua capacità di ammaliare le facoltà sensitive dell'uomo. Ma se per Northbrooke era la vista il senso principale attraverso cui il contagio scenico penetra fino a corrompere l'interiorità dello spettatore, Gosson – anche attraverso la comparazione con altre arti sensuali: la cucina e la pittura – pone l'accento sulla molteplicità di sensi coinvolti nell'esperienza teatrale:

Cookes did neuer shewe more crafte in their iunckets to vanquish the taste, nor Painters in shadowes to allure the eye, then Poets in Theaters to wounde the conscience. There setthey abroche straunge consortes of melody, to tickle the eare; costly apparel, to flatter the sight; effeminate gesture, to rauish the sence; and wanton speache, to whet desire too inordinate lust. Therefore of both barrells, I iudge Cookes and Painters the better hearing, for the one extendeth his arte no farther then to the tongue, palate, and nose, the other to the eye; and both are ended in outwarde sense, which is common too vs with brute beasts. But these by the priuie entries of the eare, slip downe into the hart, & with gunshotte of affection gaule the minde, where reason and vertue should rule the roste¹⁶².

Cuochi e pittori corrompono solo attraverso pochi sensi (gli uni tramite gusto e olfatto, gli altri per mezzo della vista), e in ogni caso con “sensi esteriori che sono comuni a noi e alle bestie brute”, mentre il teatro, ‘arte totale’, coinvolge un sensorio complesso e molteplice al

¹⁵⁷ Un ordine rigoroso informerà invece il trattato maggiore, *Plays confuted in five actions*: le “cinque azioni”, come vedremo, corrisponderanno a quattro ragionamenti di matrice aristotelica (il teatro confutato nelle sue cause: efficiente, materiale, formale e finale) seguiti da una ricapitolazione conclusiva e sintetica.

¹⁵⁸ Ivi, fol. 13(r).

¹⁵⁹ Ivi, foll. 13(r)-13(v).

¹⁶⁰ Ivi, fol. 13(v).

¹⁶¹ Ivi, fol. 14(r).

¹⁶² Ivi, foll. 14(v)-15(r).

cui centro sta l'ammaliante potere dell'udito. L'allusione all'udito come senso proprio dell'uomo, e che quindi marca una fondamentale distinzione rispetto ai bruti, deve essere letta anche alla luce della centralità che il culto della Parola assume nel cristianesimo riformato, in contrapposizione al culto delle immagini proprio del mondo cattolico¹⁶³: senso spirituale e varco dell'interiorità, l'udito conduce direttamente al cuore dell'uomo in quanto è il senso specificamente preposto all'accoglienza della parola di Dio¹⁶⁴. Ed è dunque attraverso una perversione dell'udito nelle sue finalità ultime, che il teatro “sconvolge la mente, lì dove la ragione e la virtù dovrebbero dettar legge”.

In questo mondo di sensi corrotti, vivono come parassiti gli attori, portatori di una forza distruttiva resa attraverso l'accostamento ad animali o a mostri della mitologia:

such are the Caterpillers that haue deuoured and blasted the fruite of Aegypt: Such are the Dragons that are hurtful in Affricke: Such are the Adders that sting with pleasure, and kil with paine: and such are the Basiliskes of the world, that poyson, as well with the beame of their sighte, as with the breath of their mouth¹⁶⁵.

Gli attori sono, per Gosson, vermi che corrompono i raccolti o draghi devastatori (immagini, insieme, della corruzione morale, ma anche dello spreco di risorse che potrebbero essere ben altrimenti utilizzate); ma sono, anche vipere e basilischi, accomunati – ancora una volta – dall'immagine venefica che è uno dei *leitmotiv* del testo. Proprio come i poeti, falsi medici, nascondono con sciroppi il loro mortale veleno, così gli attori sono serpi che celano il morso fatale col piacere, o basilischi che “avvelenano con i lampi dei loro sguardi, o col fiato delle loro bocche”. Nell'immagine del basilisco, la fisiologia del contagio scenico si completa, in un trionfo di complessità sensoriale: non solo l'udito è il viatico dell'avvelenamento teatrale; ma anche – come già aveva notato Northbrooke – la vista, per mezzo del gioco degli sguardi, e l'olfatto, attraverso l'inalazione del pericoloso fiato degli attori, veicolo – insieme – di vapori mefitici e di parole corrompenti, in un contagio che è insieme spirituale e fisico¹⁶⁶.

¹⁶³ Sulla centralità della Parola – quasi una “logolatria” – nel cristianesimo riformato, si veda sopra la nota 15.

¹⁶⁴ Un riferimento scritturale imprescindibile è la lettera di San Paolo ai Romani, in cui si afferma che la fede si origina nell'udito, e che il senso dell'udito proviene dalla Parola, cioè trova nell'ascolto della Parola la sua finalità e la sua giustificazione: “Howe shall they beleue on hym of whom they haue not hearde? Howe shal they heare, without a preacher? [...] So then fayth commeth by hearyng, and hearyng commeth by the worde of God” (*Rom* 10:14 e 17, nella versione della *Bishop's Bible*).

¹⁶⁵ *Ivi*, fol. 16(r).

¹⁶⁶ Nelle pagine successive, Gosson si dilunga a descrivere il teatro londinese come luogo di lussuria e meretricio (cfr. *ivi*, fol. 18(r): “To celebrate the Sabboth, flock to Theaters, and there keepe a generall Market of Bawdrie [...] euery wanton and his Paramour, euery man and his Mistresse, euery John and his Joan, euery knaue and his queane, are there first acquainted & cheapen the Merchandise in that place”), per poi affermare di non poter dire neppure la metà di ciò che ha visto [*ivi*, fol. 19(v): “I intende not to shewe you al that I see, nor halfe that I heare of these abuses, lest you iudge me more wilfull to teach them, then willing to forbid them”]. È un gioco retorico di preterizione, che consente ancora una volta di dare autenticità allo stigma rivendicando l'autorevolezza della propria esperienza di perdizione, pentimento e abiura.

È attraverso questa multisensoriale analisi del contagio che Gosson può, a questo punto, riaffermare l'immaginario medico su cui fin dai paratesti ha impostato la sua trattazione: se gli attori sono vettori di avvelenamento, allora è chiaro che il teatro è una malattia dello Stato. Una malattia che rimane innominata – Gosson non parla mai esplicitamente della peste – ma che con la peste ha in comune l'enigmaticità sfuggente, la difficile analisi delle cause biologiche (“the abuses of plaies cannot be shown, because they passe the degrees of the instrument”)¹⁶⁷. Proprio come la peste, il teatro non è altro che uno “sure disease of vncertaine causes”¹⁶⁸, e i responsabili del contagio, gli attori, dovrebbero essere estromessi dal corpo sociale allo stesso modo in cui si amputano dal corpo malato le piaghe purulente: “I trust that they which haue the swoorde in their hands among vs to pare away this putryfied flesh, are sharper sighted”¹⁶⁹. Ancora una volta, l'accostamento immaginativo tra teatro ed epidemia conduce al desiderio repressivo di espiazione e purificazione: il richiamo è al potere pubblico che non si mostra abbastanza risoluto contro le ‘pubbliche piaghe’.

Nel frattempo, Gosson rivendica di aver almeno portato a termine il compito terapeutico che si era prefissato, ovvero quello di aver indicato ai propri concittadini il male, e di averne proposto una cura:

This haue I set downe of the abuses of Poets, Pypers, and Players which bringe vs too pleasure, slouth, sleepe, sinne, and without repentaunce to death and the Deuill [...]. The Patient that will be cured, of his owne accorde, must seeke the meane: if euery man desire to saue one, and drawe his owne feete from Theaters, it shall preuayle as much against these abuses, as Homers Moly against Witchcraft, or Plynies Peristerion against the byting of Dogges¹⁷⁰.

Fedele all'immaginario medico che ha dato il diapason all'operetta, Gosson rivendica per sé ancora una volta il ruolo del paziente volitivo che ha ricercato la propria cura, e che – desideroso di salvare altri pazienti come lui – propone infine il suo libretto come farmaco. Un medicamento infallibile, come la “molu” che Ermes dona a Ulisse, per renderlo immune agli incantesimi della maga Circe (*Odissea* X, 304-306)¹⁷¹, o come la pianta “peristereos”, descritta da Plinio, vera panacea che – tra le altre cose – si riteneva tenesse lontani i cani (*Naturalis Historia*, XXV, lxxviii, 126)¹⁷². Citazioni colte dalla letteratura classica che, evocando la malia

¹⁶⁷ Ivi, fol. 21(r).

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Ivi, fol. 24(v).

¹⁷⁰ Ivi, foll. 24(v)-25(r).

¹⁷¹ Cfr. OMERO, *Odissea*, prefazione di Fausto Codino, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963, p. 276: “ρίζη μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἶκελον ἄνθος; / μῶλυ δὲ μιν καλέουσι θεοί: χαλεπὸν δὲ τ’ ὀρύσσειν / ἀνδράσι γε θνητοῖσι, θεοὶ δὲ τε πάντα δύνανται”; trad. ivi, p. 277: “La radice era nera, al latte simile il fiore, / «molu» la chiamano i numi. Strapparla è difficile / per le creature mortali, ma gli dèi tutto possono”.

¹⁷² Cfr. PLINIO [IL VECCHIO], *Storia naturale*, 5 voll., prefazione di Italo Calvino, saggio introduttivo di Gian Biagio Conte, traduzioni e note di Alessandro Barchiesi, Roberto Centi, Mauro Corsaro, Arnaldo Marcone e Giuliano Ranucci, Torino, Einaudi, 1982-1988, vol. III**, p. 690 “Peristereos vocatur caule alto, foliato, cacumine in alios caules se spargens, columbis admodum familiaris, unde et nomen. Hanc habentes negant latrari

magica e l'aggressione del cane, contribuiscono ad ampliare ulteriormente il repertorio immaginifico del contagio attorico, identificandovi l'azione ineffabile del *maleficium*¹⁷³, e la violenza (e l'infettività) del morso rabico.

Il mondo di Gosson è un mondo di pericoli, in cui l'uomo, dotato di ragione e conoscenza, rischia continuamente di superare i limiti di ciò che è lecito¹⁷⁴; un mondo in cui le pulsioni devono essere tenute a bada, come si dominano le forze selvagge della natura:

I cannot lyken our affection better than to an Arrowe, which getting lybertie, with winges is carryed beyonde our reach; kepte in the Quiuer, it is still at commaundement: Or to a Dogge, let him slippe, he is straight out of sight, holde him in the Lease, hee neuer stirres: Or to a Colte, giue him the bridle, he flinges aboute; raine him hard, & you may rule him: Or to a ship, hoyst the sayles it runnes on head; let fall the Ancour, all is well¹⁷⁵.

È in questo pericoloso equilibrio tra potenza selvatica e ragionevole controllo che, proprio come una freccia, un cane, un puledro o una nave, l'emozione ("affection") deve essere indirizzata, trattenuta, imbrigliata, ancorata. Il teatro – questo è il sottinteso – agisce in direzione opposta: devia la freccia, sguinzaglia il cane, scioglie le briglie al puledro, disancora la nave e abbandona l'uomo in balia delle forze incontrollate dell'emozione. La soluzione è una sola:

Let vs but shut vppe our eares to Poets, Pypers and Players, pull our feete back from resort to Theaters, and turne away our eyes from beholding of vanitie, the greatest storme of abuse will be ouerblowen, and a fayre path troden to amendment of life. Were not we so foolish to taste euery drugge, and buy euery trifle, Players would shut in their shoppes, and carry their trashe to some other Countrie¹⁷⁶.

Per guarire l'emozione sfrenata, bisogna negare l'ascolto a poeti e teatranti (ancora, per Gosson, è l'ascolto il cuore del sensorio 'malato' del teatro), abbandonare i teatri e non posare gli occhi sulla loro vanità, non assaggiare il veleno attorico e non cadere nei suoi trucchi. In

a canibus"; trad. ivi, p. 691: "Viene detta peristereo [=pianta dei piccioni] un'erba che ha il gambo alto, fronzuto, e dalla cui cima si dipartono altri gambi. È molto cara ai piccioni, da cui prende anche il nome. Dicono che i cani non abbaino a coloro che hanno con sé quest'erba"]. Erba dalle infinite proprietà, il *peristereos* è nominato da Plinio anche in XXV, lxxxiv (134) come cura del mal di testa, in XXV, xxci (143) insieme a olio di rosa e aceto, come rimedio contro la lacrimazione eccessiva; in XXVI, lxxiv (121) è detto efficace contro le infiammazioni della pelle; in XXVI, lxxxvii (144) contro ogni tipo di ulcera e in XXVI, xc (155) contro il soffocamento isterico e il ritardo mestruale.

¹⁷³ L'arte attorica come *maleficium* e come fascinazione diabolica è stata ampiamente indagata, nel contesto italiano, da FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit.

¹⁷⁴ STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, cit., foll. 25(v)-26(r): "Man is enriched with reason and knowledge: with knowledge, to serue his maker and gouerne himselfe; with reason to distinguish good and il, & chose the best, neither referring the one to the glory of God, nor vsing the other to his owne profite [...]. But we which haue both sense, reason, wit, and vnderstanding, are euer ouerlashing, passing our boundes, going beyonde our limites".

¹⁷⁵ Ivi, foll. 26(v)-27(r).

¹⁷⁶ Ivi, fol. 27(v).

altre parole, costringere gli attori a fuggire via, ad abbandonare la *civitas* per mancanza di profitti.

Il resto del libretto, dedicato ad altre forme di corruzione e di spreco del tempo (“Fencers, Dycers, Dauncers, Tumbles, Carders, and Bowlers”)¹⁷⁷, si fa per noi meno interessante, salvo per le sue conclusioni, in cui Gosson, riavvicinandosi a Northbrooke nello stigma contro la *idleness*, esplicita in maniera netta l’immagine dello Stato come corpo:

laye our handes and heades, and helpes together, to auoyd the danger, & saue that, which must be the suretie of vs all. For as to the body, there are many members, seruing to seuerall vses, the eye to see, the eare to heare, the nose to smell, the tongue to taste, the hande to touch, the feete to beare the whole burden of the rest, and euery one dischargeth his duetie without grudging; so shoulde the whole body of the common wealth consist of fellow laborers, all generally seruing one head, & particularly following their trade, without repining. From the head to the foote, from the top to the coe, there should nothing be vaine, no body idle¹⁷⁸.

La *salute* del corpo civico si persegue insomma con l’adeguatezza costante alla funzione stabilita per ogni membro, per ogni organo. E se il compito che Gosson sente per sé è quello della parola risanante del filosofo, che deve allearsi con la forza coercitiva del potere politico (“the word and the sword be knit together”)¹⁷⁹, anche la parola non deve cedere all’eccesso, per evitare di diffondere essa stessa – dilungandosi troppo nelle descrizioni – quella peste pubblica che vorrebbe bandire:

It is not good for euery man too trauell to Corinth, nor lawfull for all to talke what they liste, or write what they please, least their tongues run before their wites, or their pennes make hauock of their Paper. And so wading too farre in other mens manners, whilst they fill their Bookes with other mens faultes, they make their volumes no bettern then an Apothecarics Shop, of pestilent Drugges [...]. He that taketh vpon him to shew men their faules, may wound his owne credite, if he goe too farre [...]. Therefore I will content my selfe to shew you no more abuses in my Schoole [...]; If I haue beene tedious in my Lecture, or your selues be weary of your lesson, harken no longer for the Clock, shut vp the Schoole, aud get you home¹⁸⁰.

Resta ancora spazio, tuttavia, per due interessanti paratesti. Il primo è indirizzato a Richard Pipe, Mayor di Londra¹⁸¹, a dimostrazione che il vero lettore implicito di questi documenti fosse soprattutto chi deteneva il potere repressivo, e solo in seconda battuta i frequentatori dei teatro: “I touch that which is needefull to bee shewen. Wherein I goe not about to instruct you howe to rule, but to warne you what danger hangs ouer your heads, that you may auoyde

¹⁷⁷ *Ibidem*. “There are other which haue a share with them in their Schooles, therefore ought they to daunce the same Rounde: and bee partakers together of the same rebuke: Fencers, Dycers, Dauncers, Tumbles, Carders, and Bowlers”.

¹⁷⁸ *Ivi*, foll. 33(v)-34(r).

¹⁷⁹ *Ivi*, fol. 35(v).

¹⁸⁰ *Ivi*, foll. 36(r)-37(r).

¹⁸¹ *To the right honorable Sir Richard Pipe, Knight, Lorde Maior of the Citie of London, and the right worshipful his brethren, continuance of health and maintenance of ciuil government*, *ivi*, foll. n.n. 38(r)-41(r).

it”; e ancora: “I would the abuses of my Schoole were as wel knowen of you, to reformation”¹⁸².

Il secondo paratesto è invece un messaggio alle donne di Londra¹⁸³ che, in un quadro ideologico pienamente patriarcale, si motiva esplicitamente con la debolezza femminile: “The reuerence that I owe you Gentlewomen, because you are Citizens; & the pitie wherwith I tender your case, because you are weake; hath thrust out my hand, at the breaking vp of my Schoole, to write a few lines to your sweete selues”¹⁸⁴.

Gosson si sofferma qui su un tema non approfondito all’interno del trattato: il gioco di sguardi che ha per protagonisti gli spettatori (e, soprattutto, le spettatrici). Le donne vanno a teatro per guardare, ma soprattutto per essere guardate (“they which shew themselues openly, desire to bee seene”)¹⁸⁵ e quello che ne deriva è solo un progressivo accendersi della lussuria, attraverso il desiderio e la fantasia che sono – come tutto ciò che alimenta la venefica aria del teatro – “poyson”¹⁸⁶.

Il rimedio è anche in questo caso, ovviamente, l’astensione: “These are harde lessons vvhich I teach you; neuerthesse, drinke vppe the potion, though it like not your tast, and you shall be eased; resist not the Surgeon, though he strike in his knife, and you shall bee cured”¹⁸⁷.

Su queste immagini – la pozione medica, amara ma necessaria; il bisturi che ferisce ma risana – Gosson chiude circolarmente il suo primo libretto contro il teatro. Un libretto che si struttura fin dalle prime pagine su metafore e immaginari di ambito medico: aperto dalla negazione del valore terapeutico della poesia, giunge a presentare il teatro come luogo venefico e i teatranti come vettori d’infezione di “un morbo certo dalla cause incerte”, sempre fondando la propria autorevolezza su un’esperienza di carriera teatrale abiurata, letta nei termini di un percorso di malattia e guarigione.

¹⁸² Ivi, foll. n.n. 38(v) e 39(v).

¹⁸³ *To the Gentlewomen Citizens of London, Flourishing dayes with regarde of Credite*, ivi, foll. n.n. 41(v)-44(v).

¹⁸⁴ Ivi, fol. n.n. 41(v).

¹⁸⁵ Ivi, fol. n.n. 42(r).

¹⁸⁶ Ivi, foll. n.n. 42(r)-42(v): “Thought is free: you can forbidd no man, that vieweth you, to noate you, and that noateth you, to iudge you, for entring to places of suspition [...] Looking eyes, haue lyking hartes, liking hartes may burne in lust. [...] The litle God [Cupid] houereth aboute you, & fanneth you with his wings to kindle fire: when you are set as fixed whites, Desire draweth his arrow to the head, & sticketh it vppe to the fethers, and Fancy bestirreth him too shed his poyson through euery vaine. If you doe but listen to the voyce of the Fouler, or ioyne lookes with an amorous Gazer, you haue already made your selues assaultable, & yelded your Cities to be sacked [...] If you giue but a glance to your beholders, you haue vayled the bonnet in token of obedience”.

¹⁸⁷ Ivi, fol. n.n. 44(v).

L'immaginario medico punteggia anche il secondo intervento di Stephen Gosson nella polemica intorno alla liceità del teatro: *An Apologie of the Schoole of Abuse*, pubblicata, come abbiamo visto, alla fine del 1579 in risposta ad un'anonima e perduta difesa delle scene¹⁸⁸.

In continuità con la *Schoole*, che si presentava essa stessa come farmaco e rimedio, Gosson presenta i poeti e i teatranti come pazienti riottosi che hanno rifiutato la cura del loro medico:

If I giue them a Pil to purge their humor, they neuer leaue belking till it bee vp, wherein you may perceiue what vnruely patientes I deale withall, howe vnwilling they are to receiue remedy, when their disease hath gotten the vpper hande, howe ill good cookerie agrees with their queasy stomackes, and how they had rather suffer destruction to ouertake them, then seeke any meane to saue their soules. It is the propertie of hony though it be sweete, to torment those partes of the bodie that are infected¹⁸⁹.

Il medico, allora, non potrà che insistere, incrementando l'intensità della cura.

Sebbene Gosson affermi di aver voluto, con la *School of Abuse*, mostrare esclusivamente gli abusi di poeti e teatranti, e di non voler affatto condannare le arti della parola nella loro totalità¹⁹⁰, la *Apologie* mostra in realtà un indurimento delle critiche, e una sempre maggiore severità contro quelli che egli vede come i corruttori dello Stato. Nella prima parte della *Apologie*, destinata a mettere in luce i danni procurati dalla poesia, Gosson definisce i poeti, senza mediazione “fathers of lies”¹⁹¹, ponendoli quindi – come già aveva fatto Thomas White – sul polo oscuro e negativo della dicotomia verità/menzogna.

Tutta la religione pagana, argomenta Gosson, non è in fondo altro che un'invenzione dei poeti, “monsters of nature”¹⁹² che hanno creato Giove e Venere elevando a padre degli dei un re parricida, e aurando di divinità una notoria prostituta. Trasformando in esseri soprannaturali quelle che non erano altro che “brute beastes, in the likenes of men”¹⁹³, i poeti hanno mostrato di essere “open liers”; e se poi si vuol sostenere l'argomento allegorico, secondo il quale essi dicono una cosa per intenderne un'altra, allora essi sono “desemblers”¹⁹⁴. Sospesi tra menzogna e dissimulazione, i poeti sono in ogni caso nemici della verità.

Ma è contro i teatranti che, ancora una volta, Gosson mostra la maggior articolazione delle accuse. I teatranti, “the worste, and daungerousest people in the world”¹⁹⁵, sono peggio dei ladri:

¹⁸⁸ STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse*, cit.

¹⁸⁹ Ivi, foll. 82(r)-(v).

¹⁹⁰ Ivi, fol. 82(v): “He that readeth with aduise the booke which I wrote, shall perceiue that I touche but the abuses of all these”.

¹⁹¹ Ivi, fol. 83(r).

¹⁹² Ivi, fol. 84(r).

¹⁹³ Ivi, fol. 85(r).

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Ivi, fol. 87(v).

A theefe is a shrewde member in a common wealth, he empties our bagges by force, these ransacke our purses by permission, he spoileth vs secretly, these rifle vs openly, hee gettes the vpperhand by blowes, these by merry iestes, he suckes our bloud, these our manners, he woundes our bodie, these our soule [...]. He suffereth for his offence, these stroute without punishment, vnder our noses, & lyke vnto a consuming fire are nourished stil with our decay¹⁹⁶.

Proprio come i ladri, i teatranti vampirizzano la città, ne consumano le risorse economiche esercitando la violenza e l'inganno. Ma, a differenza dei ladri, non vengono puniti per le loro malefatte¹⁹⁷. E, peggio dei ladri, derubano sul piano morale e spirituale, mostrandosi di fatto anche peggio degli assassini:

So corrupt is our iudgement in these matters, that we accompt him a murderer, whome we see delight in sheading of bloode, and make him a iester, that woundeth our conscience, we cal that a slaughter house, where bruits beastes are killed, and hold that a pastime, which is the verie butcherie of Christian soules¹⁹⁸.

I teatranti si rivelano, infine, macellai di anime.

Pertanto, argomenta Gosson tornando ad avvalersi di un immaginario medico/venefico, il teatro è un luogo naturalmente malsano, in cui gli spettatori, malati impenitenti¹⁹⁹, assistono a spettacoli tossici²⁰⁰, messi in scena da attori che, come ragni, tessono tele ingannatrici e mortali: “players counterfaiting a shew to make vs merrie, shoote their nettes to worke our misery”²⁰¹.

Ladri e assassini di anime, architetti di trappole venefiche, i teatranti sono il cuore di questa patologia civica, patologici essi stessi nel loro essere malati che si oppongono alle cure:

Senecas wife had a she folle called Harpastes, which though she was sodenly striken blinde, coulde not be perswaded that shee had loste her sight, but iudged the house too bee somewhat darke. In my opinion our Players are as bad as shee, though they do not perceiue their owne

¹⁹⁶ Ivi, foll. 87(v)-88(r).

¹⁹⁷ Echeggia in questo brano una movenza retorica che già abbiamo visto nel sermone di T[HOMAS] W[HITE], *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse*, cit., p. 50: “Theeues steale wythoute the compasse of mans lawe, and dye for it, and you doe it wythin youre compasse, and escape: they in the hygh wayes, you in youre Shoppes: they playnely ynough, but yet wyth force: you vse no force indeede, but suttletie is youre shifte”. L’oggetto d’interesse del predicatore era però la truffa (e probabilmente l’usura) in una città divenuta tutta quanta un teatro di inganni: qui Gosson riutilizza i medesimi argomenti, rivolgendoli esplicitamente contro gli attori. Cfr. sopra, nota 48.

¹⁹⁸ STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse*, cit., fol. 88(v). Come già aveva evidenziato Northbrooke, Gosson sottolinea che bandire il teatro non significa negare la necessità del riposo, che tuttavia deve essere esperito con moderazione: “they muste not thinke that I banishe recreation, because I barre them: the Souldier hath aswel a time to sleepe, as to keepe Sentinel, to rest his bones, as to labour his body [...]. Moderate sleepe refresheth man, too much killeth him in time. Therefore we must neither be laboured too muche, for ouerloading, nor loyter to long, for making our selues vnapt to any thing” [Ivi, fol. 89(r)]. Si possono trovare – anche se Gosson non precisa quali – passatempi sani [Ivi, foll. 89(r)-89(v): “There are other good pastimes to be founde”].

¹⁹⁹ Ivi, foll. 89(v)-61*id est* 90(r): “It is a great folly in vs to seeke too liue in those places that are healthie to the body, not to flie from those that are hurtfull too the soule, and as harde a matter for him to be cured, that knoweth not the grieffe with he is troubled”.

²⁰⁰ Ivi, fol. 88(v): “playes [...] are ranke poison”; “playes are venemous arrowes to the minde”.

²⁰¹ *Ibidem*. La metafora dell’attore come ragno velenoso, qui solo accennata, diverrà esplicita nella “fifth action”. Si veda, oltre, nota 266.

abuses, yet will they not say they haue lost theyr eyes, but that their lippes hang in their light, or else they are ouerspread with a Cloude, and worse then those that confesse themselues blinde, for they yelde themselues too bee led, these had rather lye in the Chanell, then leane too a guide²⁰².

Proprio come la schiava Arpaste – la buffona che Seneca teneva in casa come passatempo della moglie²⁰³ – gli attori sono ciechi che negano la propria cecità e si rifiutano di essere guidati verso la guarigione²⁰⁴. E a nulla valgono i deboli argomenti che improvvidi apologeti cercano di costruire in loro difesa:

Let him speake what hee liste in Players cause, he shall finde them shaken with a wonderous Feuer: throwe fetherbeds on them, they are neuer the warmer, and all his excuses shall stande for perfumes, which faintly set them vpon their feete, that grouell in the dust with the falling sicknesse, but cannot deliuer them of their disease²⁰⁵.

Di là da qualsiasi sforzo apologetico, il teatro è insomma una malattia che affligge tutti coloro che ne prendono parte: gli spettatori, che frequentano un luogo malsano e si lasciano avvolgere dai mefitici veleni delle scene; e, ovviamente, gli attori, i vettori del morbo, scossi dai brividi della febbre, messi in piedi da rimedi abborracciati che sempre li fanno ricadere nel loro male.

La *Apologie* è, di fatto, un breve scritto d'occasione: un'appendice argomentativa posta in calce ad un romanzo didattico, che accentua argomenti già proposti nella *Schoole*, variandoli e arricchendoli. In particolare, Gosson vi enfatizza la propria autorialità di scrittore/medico, in cui la parola antiteatrale è farmaco che deve risanare un morbo cittadino che coinvolge – insieme – attori e spettatori. Quello che manca, rispetto alla *Schoole*, è l'approfondimento e l'uso della metafora epidemica, sia come argomento a favore di un intervento repressivo da parte dell'autorità pubblica, sia come occasione d'analisi per il funzionamento della relazione tra attore e spettatore. Su entrambi questi piani, la metafora del contagio teatrale diverrà potente strumento retorico nel trattato maggiore.

²⁰² Ivi, fol. 61(r) *id est* 90(r).

²⁰³ L'episodio è narrato in Seneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 50, 2: “Harpasten, uxoris meae fatuam, scis hereditarium onus in domo mea remansisse. Ipse enim aversissimus ab istis prodigiis sum; si quando fatuo delectari volo, non est mihi longe quaerendus; me rideo. Haec fatua subito desiit videre. Incredibilem rem tibi narro, sed veram: nescit esse se caecam. Subinde paedagogum suum rogat ut migret. Ait domum tenebricosam esse” (SENECA, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, with an English translation by Richard M. Gummere, 3 vols., London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1917, I, p. 330; trad. propria: “Arpaste, la buffona di mia moglie, è rimasta, come sai, in casa mia come peso lasciatomi in eredità. Io sono del tutto contrario a queste mostruosità; se di quando in quando voglio dilettermi di un buffone, non devo cercarlo lontano: rido di me. Orbene, questa buffona ha perduto improvvisamente la vista. Ti racconto una cosa incredibile, ma vera: non sa di essere cieca; chiede allo schiavo che le fa da guida di potersi recare altrove; dice che la casa è buia”).

²⁰⁴ Il tema della cecità è, come si è visto nel Capitolo 2, uno dei temi centrali dell'omiletica del Borromeo contro il teatro. In Gosson, invece, il tema è appena accennato.

²⁰⁵ STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse*, cit., foll. 93(r)-93(v) *id est* 91(r)-91(v).

Playes confuted in Five Actions (1582) costituisce il punto d'arrivo della polemica di Gosson contro il teatro, non solo per la maggiore e più compiuta complessità testuale, ma anche per la radicalità delle sue conclusioni²⁰⁶. Se la *Schoole* e la *Apologie* lasciavano aperta qualche debole possibilità di liceità al teatro, dichiarando di voler colpire gli abusi e non l'arte in sé²⁰⁷, l'*opus* finale di Gosson tende a dimostrare che la forma stessa del teatro – il suo specifico linguaggio – è un agente di corruzione, di fronte al quale l'unica possibilità resta la totale abolizione. Lasciando da parte ogni argomentazione collaterale (disinteressandosi cioè sia della poesia che della musica, che avevano avuto invece qualche spazio nelle altre due operette), Gosson indaga ora specificamente il teatro per dimostrarne la totale e assoluta inaccettabilità in una città “sana”.

Due sono i macro-argomenti che sostanziano la tesi: il primo, sostenuto con una ricca messe di riferimenti scritturali e patristici, vede nel teatro una macchinazione diabolica, creata, radicata e diffusa nel mondo dal demonio per indurre l'uomo all'idolatria e al peccato; il secondo, per il quale Gosson si avvale invece di riferimenti platonici e più in generale greco-latini, si focalizza sullo specifico del linguaggio teatrale, aggredendo in particolare la mimesi e l'atto recitativo (che implica la trasformazione e la finzione). È chiaro che i due ordini del discorso (quello religioso-filosofico e quello formale) sono strettamente interrelati: l'analisi del funzionamento dell'atto scenico come *forma* corrobora l'origine demoniaca di quello stesso linguaggio; e la constatazione su base religiosa di una provenienza diabolica dell'*ars* serve a sostenere l'inaccettabilità del linguaggio con cui quell'*ars* si manifesta.

Il trattato è organizzato in cinque *azioni*, ognuna delle quali è caratterizzata da una forte unità tematica: nella “first action” si discute la nascita del teatro (la sua “causa efficiente”), che risulta da rigettare per la sua origine pagana, e quindi per la sua natura di celebrazione idolatrica; alla “second action” spetta il compito di indagare i contenuti (la “causa materiale”) del teatro, che deve essere abolito in quanto realtà *ficta*, regno di cose inesistenti; la “third action” discute il teatro nel suo specifico linguaggio (la sua “causa formale”): inaccettabile risulta il modo stesso della rappresentazione, perché recitare è mentire; nella “fourth action” l'obiettivo è dimostrare che il teatro sia da rigettare nei suoi scopi (la “causa finale”), che sono il “far sì che le nostre emozioni straripino”, con l'obiettivo di far diventare gli uomini schiavi del diavolo; tali effetti deleteri sono infine esposti nella “fifth action”, che riunisce i fili del

²⁰⁶ STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in five actions*, cit.

²⁰⁷ In particolare, nella *Schoole of Abuse*, Gosson ammetteva alcune forme di teatro morale e didattico, destinato solo a selezionati spettatori (si veda sopra, la nota 156); nella *Apologie*, Gosson affermava di voler solo mostrare gli abusi dell'arte, ma tale apertura era ormai già solo ipotetica, e l'attacco al teatro risultava privo di eccezioni (si veda la nota 190).

discorso e mostra come l'origine e la finalità diaboliche del teatro, avvalendosi della materia e della forma specifica delle scene, conducano inevitabilmente all'apostasia, alla vanità, alla malvagità e al trionfo dell'immoralità²⁰⁸.

Il libro è preceduto, al solito, da paratesti di grande interesse. Il primo è una dedica del trattato a Francis Walsingham, il potente segretario di Stato di Elisabetta I²⁰⁹; una dedicatoria che presenta la causa dell'abolizione del teatro come una fatica eroica, affrontabile solo con l'aiuto di un sostegno erculeo:

Finding Playes of themselues, as filthy as the stables of Augia, impossible to bee cleansed before they be carried out of Englande, wyth a stiffe streame, and the banishinge of them as worthy to be registred in the labors of Hercules as the conqueringe the monstrous wilde Bore, of Erymanthus, that wasted the countrey round about: If euer so notable a thinge bee brought to passe it must bee done by some Hercules in the Court, whom the roare of the enemy can neuer daunt. Whiche perswaded mee amongest all the patrones of vertue in her Maiesties court to dedicate both this & my selfe vnto your honor, that your wisdome might be a countenance to my study, your authoritie a buckler vnto my life²¹⁰.

Accostando il teatro ad un cinghiale di Erimanto²¹¹ e quindi Walsingham ad un Ercole chiamato a sconfiggerlo, Gosson mostra di avere piena coscienza della protezione che lo Stato (e ai suoi livelli più alti) accordava alle scene, e della necessità di eleggere i detentori del potere pubblico a destinatari privilegiati del suo lavoro²¹². Il secondo paratesto è invece indirizzato ai Gentlemen dell'Università e delle corti di giustizia²¹³, indicati in questo modo, di fatto, come i lettori impliciti del trattato: Gosson si mostra preoccupato del favore che il teatro ha ormai assunto su ampie porzioni del consesso sociale ("I mistrust that the fauour, which Players

²⁰⁸ Il piano dell'opera, di matrice schiettamente aristotelica, è esplicitato dallo stesso Gosson in apertura della "fifth action": "as I haue already discovered ye corruption of playes by ye corruption of their causes, The Efficient, the Matter, the Forme, the end, so will I conclude ye Effects yt this poyson works among vs" [ivi, sig. G4(r)].

²⁰⁹ "To the Right Honorable Sir Frances Walsingham Knight, one of the principall Secretaries to her excellent Maiestie, of her highnesse most honorable Priuy Counsell, & Chauncellor of the order, Stephen Gosson wisbeth prosperitie in this life, and life euerlasting in Christ our Sauour", ivi, sigg. s.n. 1(r)-A2(v).

²¹⁰ Ivi, sig. s.n. 4(r)-s.n. 4(v).

²¹¹ Nella bestia sconfitta da Ercole si leggono però anche echi scritturali: il cinghiale selvaggio è anche rappresentazione dei nemici di Dio che devastano la sua vigna, cfr. *Sal* 80:8-13 ("Thou dydst translate a vine out of Egypt: thou didst cast out the Heathen, and planted it. Thou madst roome before it: thou causedst it to take roote, and it hath filled the lande. The hilles were couered with her shadowe: and goodly high Cedar trees with her bowes. She stretched out her braunches vnto the sea: and her bowes vnto the riuer. Why hast thou then broken downe her hedge: that all they whiche go by plucke of her grapes. The wylde bore out of the wood rooteth it vp: and the wylde beast of the fiede deuoueth it").

²¹² Francis Walsingham (circa 1532-1590) fu "principal secretary" di Elisabetta dal dicembre 1573 alla morte; pur vicino ai Puritani, mostrò un certo favore agli attori, e non sembra che la dedica di Gosson abbia modificato queste sue simpatie per il mondo del teatro professionale: "Sir Francis Walsingham, known to be a Puritan sympathizer, was involved in the formation of the Queen's players in 1584 and intervned on behalf of the actors when his nonconformist friends, through the London Corporation, attempted to stop play performances on weekdays" (PAUL W. WHITE, *Calvinist and Puritan Attitudes Toward the Stage in Renaissance England*, «Explorations in Renaissance Culture» 14, 1988, p. 46).

²¹³ "To the Rightworshipful Gentlemen and studentes, of both Vniuersities, and the Innes of Court", STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, cit, sigg. A3(r)-A8(v).

haue gotte with the greater multitude, will make them preiudiciall to the cause I handle”²¹⁴ e dunque chiama a suo sostegno intellettuali e giudici, per averli accanto nella sua battaglia. Così chiariti i veri destinatari del libro, Gosson può procedere con le sue “actions”.

Nella “first action” del trattato, dedicata – come abbiamo accennato – ad indagare l’origine demoniaca del teatro, le immagini collegate all’ambito dell’avvelenamento, dell’infezione e della pestilenza costituiscono l’asse portante dell’argomentazione, fin dai suoi primi passi.

Appena dopo la soglia del libro, infatti, dopo aver lodato lo zelo omiletico dei predicatori londinesi²¹⁵, Gosson lamenta che essi restino inascoltati perché i cuori degli uomini sono ormai troppo corrotti dal morso venefico del diavolo: “the deuill our ancient enemies hath stricken so deepe and so venemous a tothe into the hart of man, as hath infected, and wounded the soule to death”²¹⁶. La movenza retorica di questa “first action” è già tutta qui, in questa sintesi immaginifica che lega insieme saldamente il dente velenoso del demonio (che richiama ovviamente la figura del serpente tentatore), con il teatro visto come infezione della coscienza.

Una certezza anima il nostro teatrante pentito: se il teatro è invenzione demonica, la sua sconfitta è inevitabile perché rientra nel disegno provvidenziale²¹⁷. Pertanto, chiunque osi

²¹⁴ Ivi, sig. A3(r). Questo secondo paratesto è interessante anche perché contiene la più ampia e articolata delle abiure di Gosson. Contro alcuni difensori del teatro, che lo accusavano di inveire ipocritamente contro le scene continuando a lavorarvi, Gosson ribadisce il suo definitivo abbandono del palcoscenico a favore di una nuova carriera di precettore: “since my publishing the *Schole of Abuse*, two Playes of my making were brought to the Stage: the one was a cast of Italian deuises, called, *The Comedie of Captaine Mario*: the other a Moral, *Praise at parting*. These they very impudently affirme to be written by me since I had set out my inuectiue against them. I can not denie, they were both mine, but they were both penned two yeeres at the least before I forsoke them, as by their owne friends I am able to proue: but they haue got suche a custome of counterfaiting vpon the Stage, that it is growen to an habite, & will not be lefte. God knoweth, before whom to you all I doe protest, as I shal answer to him at the last day, when al hidden secrets shal be discouered, since the first printing of my Inuectiue, to this day, I neuer made Playe for them nor any other. Therefore if euer they be so shameles, and graceles to belye me again, I beseech God, as he hath giuen me more wit, to spende my time well: so to sende to them more honestye, to speake a trueth. I coulde purge my selfe of this sclaunder in many words, both how I departed from the City of London, and bestowed my time in teaching yong Gentlemen in the Countrie, where I continue with a very worshipfull Gentleman, and reade to his sonnes in his owne house: but the men are so vaine, & their credite so light, that the least worde I speake is inough to choke them. He that reprehends a vice, & shunnes it not, snuffes the Lampe to make it burne, but puts in no oyle to nourishe the flame. Therefore as sonne as I had inueighed against Playes, I withdrew my selfe from them to better studies, which so long as I liue I trust to follow” [ivi, sigg. A7(r)-A8(r)].

²¹⁵ Ivi, sig. B2(r)-B2(v): “The abhominable practises of playes in London haue bene by godly preachers, both at Paules crosse, and elsewhere, so zealously, so learnedly, so loudly cried out vpon to small redresse; that I may well say of them, as the Philosophers reporte of the moouing of the heauens, we neuer heare them, because we euer heare them”.

²¹⁶ Ivi, sig. B2(v).

²¹⁷ Ivi, sigg. B2(v)-B3(r): “The worde of God is liuelie, and mightie in operation: being liuelie, if it doe not quicken and stirre vs vp to a newenesse of life, it is a token that we haue no life, but are al readie stone deade, in the workes of darkenes: being mightie in operation, both the plaiers and wee must be persuaded, that their idle occupation, hauing so stoute, so strong, so puyssante, so mightie an enemy as the worde of God, though the honour and authoritie of their Masters hold them vp for a time, yet in the end they must haue a fall”.

difendere l'arte scenica si sta di fatto ponendo al di fuori della città cristiana: "I hope that no Christian wilbe so shamelesse to say that the doctrine & inuention of the Deuill, is to bee suffered in that common weale, where the glad tidings of grace is truelie preached"²¹⁸. Ancora una volta, come già era stato nel sermone di Thomas White, la questione del teatro è posta dunque in primo luogo non sul piano della moralità dei contenuti, ma su quella dell'ontologia: il teatro è invenzione del diavolo perché è *falsità* che si oppone alla parola *vera*; è un anti-mondo che concorre con la verità della fede.

Tale contrapposizione dicotomica si chiarisce ulteriormente quando Gosson descrive l'erezione dei teatri come parte di una precisa strategia guerresca attraverso la quale il demonio combatte la sua eterna battaglia contro Dio:

They which haue any experience in martial discipline, know y^t the easiest way to conuere, is either to bribe y^e Captaine, to betrayd his Prince, or to allure y^e Souldiers, to reuolte & forsake their Captaine. Our enimie whose experience is great by continuall practise had from the beginning tried his cunning vpon Christe but tooke the foyle: yet leauing no thing vnsifted that may serue his purpose, and séeing that neither riches nor preferment of this world, could moue our Captaine to fall forward and worship him, because we are commanded to followe our Captaine foote by foote which is Irksome to performe, hee settes Comedies abroach and erecteth Theaters to make vs fall backward & flie the fielde²¹⁹.

Non essendo riuscito a tentare il "Captaine", il demonio ha inventato astutamente i teatri per sconfiggere Cristo attraverso i suoi ben più fragili "Souldiers". Il teatro è insomma una grande macchina funzionale all'allontanamento dei cristiani dalla via della verità e della vita, e rientra quindi pienamente tra le tentazioni che caratterizzano la via antitetica a quella di Dio, la via degli empi che Gosson richiama con una citazione diretta del *Salmo 1*:

Happy saith the Prophet is he *That walketh not in the Counsell of the vngodly, nor standeth in the way of sinners, nor sits in the chaire of pestilence*. The counsell of the vngodly is the cunning drift, the déepe search, the subtill cast of the Children of darkness which are sharpe sighted in all kinde of mischiefe. The way of sinners is the procéedings and practises of sinners. The chaire of pestilence is the Assembly of wicked worldlings²²⁰.

²¹⁸ Ivi, sigg. B3(v)-B4(r). Con questa formula, Gosson introduce una breve digressione in cui è contenuto il primo dei duri attacchi a Thomas Lodge, attore e drammaturgo che nel 1579 aveva fatto circolare anonima una difesa del teatro: "Thomas Lodge in that patchte pamphlet of his wherein he taketh vp on him the defence of playes, little perceiuinge how lustely ye chippes flye in his face, whilst he heweth out timber to make the frame, confesseth openly that playes were consecrated by the heathens to y^e honour of their gods, which in deede is true, yet serueth it better to ouerthrow them than to establish them: for, whatsoever was consecrated to the honour of the Heathen Gods was consecrated to idolatrie, Stage Playes by his owne confession were consecrated to the honour of Heathen Gods, therefore consecrated to idolatrie. Being consecrated to idolatrie, they are not of God, if they proceede not from God, they are the doctrine and inuentions of the deuill" [ivi, sig. B4(v)]. Su Lodge e la sua apologia, cfr. sopra nota 139 e, nel seguito, Capitolo 5.

²¹⁹ Ivi, sig. B6(v).

²²⁰ Ivi, sigg. B6(v)-B7(r). Nell'originale, redatto in *black letter*, il verso del *Salmo 1* è reso in *roman letter*. Qui l'enfasi è stata resa col corsivo.

La citazione è di particolare interesse perché l'enigmatica espressione “chaire of pestilence” mostra che Gosson non attinge qui a traduzioni *early modern* del libro dei Salmi, ma ad una fonte diversa, più antica e più confacente all'immaginario epidemico che è una delle chiavi portanti del suo discorso antiteatrale²²¹. Il sintagma “cattedra della peste” si ritrova, infatti, nelle traduzioni che derivano dalla Bibbia dei Settanta, versione greca del III secolo che in questo passo traduce, appunto, “ἐπι καθέδρα λοιμῶν”²²², mentre già dal IV secolo si diffondono traduzioni più vicine alla lettera del testo ebraico: san Girolamo, nella *Vulgata*, traduce “in cathedra derisorum”²²³.

Gosson leggeva (e traduceva) con ogni probabilità da quello che è l'archetipo patristico del discorso contro gli spettacoli, e che cita diffusamente anche altrove nel testo, ovvero il *De Spectaculis* di Tertulliano. Nel capitolo 3 del suo libretto, Tertulliano si rivolge infatti a quei cristiani secondo cui non esistono esplicite proibizioni scritturali contro il teatro. È vero, sostiene l'apologeta, che nella Bibbia non si ritrovano, riguardo agli spettacoli, comandamenti espliciti come il “non uccidere”, ma certamente esistono divieti impliciti contro le scene:

plane nusquam invenimus, quemadmodum aperte positum est: “non occides, non idolum coles, non adulterium, non fraudem admittes”, ita exerte definitum: non ibis in circum, non in theatrum, agonem, munus non spectabis. sed invenimus ad hanc quoque speciem pertinere illam primam vocem David: “felix vir”, inquit, “qui non abiit in concilium impiorum et in via peccatorum non stetit nec in cathedra pestium sedit”²²⁴.

Proprio la descrizione della via degli empi, con cui David inaugura il libro dei salmi, è per Tertulliano del tutto pertinente alla proibizione degli spettacoli: non c'è nessuna compagnia

²²¹ In tutte le bibbie inglesi *early modern* in *Sal* 1:1 la “chair of pestilence” è assente: “O blessed is ye man, yt goeth not in the counsell of ye vngodly: yt abydeh not in the waye off synners, & sytteth not in ye seate of the scornefull” (Coverdale, 1535); “O blessed is the man, that goeth not in the counsayll of the vngodly: that abydeh not in the waie of sinners and sitteth not in the seate of the scorneful” (Matthew, 1537); “Blessed is the man that hath not walked in the council of the vngodly, ner stonde in the waye of sinners, & hath not sytt in the seate of the scornefull” (Great, 1539); “Blessed is the man that walketh not in the counsell of the vngodly: nor standeth in the way of sinners, nor sitteth in the seate of the scornefull” (Bishop's, 1568); “Blessed is the man that doeth not walke in the counsell of the wicked, nor stand in the way of sinners, nor sit in ye seate of the scornefull” (Geneva, 1599); “Blessed is the man that walketh not in the counsel of the ungodly, nor standeth in the way of sinners, nor sitteth in the seat of the scornful” (King James, 1611). In inglese, l'espressione “cattedra della peste” è presente solo nella traduzione trecentesca di Wycliff (“Blessid is the man, that yede not in the council of wickid men; and stood not in the weie of synneris, and sat not in the chaier of pestilence”).

²²² Cfr. *Septuaginta: id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, edidit Alfred Rahlfs, 2 vols., Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1950, II, p. 1: “Μακάριος ἀνὴρ, ὃς οὐκ ἐπορεύθη ἐν βουλῇ ἀσεβῶν / καὶ ἐν ὁδῷ ἀμαρτωλῶν οὐκ ἔστη / καὶ ἐπὶ καθέδραν λοιμῶν οὐκ ἐκάθισεν”; trad. propria: “Felice l'uomo che non cammina in compagnia degli empi, che non si sofferma sulla via dei peccatori, e che non si siede sul seggio delle pesti”. Il testo ebraico non presenta nessun riferimento alla pestilenza, ma parla – come tradotto in tutte le versioni attuali – del “seggio degli schernitori”.

²²³ “Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum et in via peccatorum non stetit, in cathedra derisorum non sedit”. L'espressione che stiamo discutendo sarà riavvicinata nel 1592 dalla *Vulgata clementina* (“Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum, et in via peccatorum non stetit, et in cathedra pestilentiae non sedit”) e da qui nella traduzione inglese (cattolica) della Bibbia di Douay-Rheims (1610: “Blessed is the man who hath not walked in the counsel of the ungodly, nor stood in the way of sinners, nor sat in the chair of pestilence”).

²²⁴ Tertulliano, *De Spectaculis*, III, 2-3 (TERTULLIANO [TERTULLIAN], *Apology. De Spectaculis*, transl. by T. R. Glover, Cambridge (MA) / London, Harvard University Press, 1931, p. 238).

più empia di quella dei pagani (“si enim pauculos tunc Iudaeos impiorum concilium vocavit, quanto magis tantum conventum ethnici populi? minus impii ethnici, minus peccatores, minus hostes Christi quam tunc Iudaei?”)²²⁵ e anche strutturalmente l’edificio teatrale, composto di ambulacri e sedute per gli spettatori, appare un trionfo di vie peccaminose e seggi pestilenziali (“nam apud spectacula et in cathedra sedetur et in via statur; vias enim et cardines vocant balteorum per ambitum et discrimina popularium per proclivum; cathedra quoque nominatur ipse in anfractu ad consessum situs”)²²⁶. Il “seggio della peste” di cui parla il salmo è dunque per Tertulliano chiara immagine del luogo (insieme pagano e demoniaco) in cui lo spettatore si accomoda per farsi infettare l’anima, e collocarsi così nell’antimondo dei nemici di Dio. Le “cattedre della peste”, come l’apologeta chiarisce più avanti nel testo, non sono infatti altro che i “sedilia hostium Christi”²²⁷.

Anche sant’Agostino, d’altra parte, leggeva nell’ambigua formula del *Salmo* 1, “cattedra della peste”, un’immagine di insegnamento perverso, di indottrinamento eretico. Nelle sue *Esposizioni sui Salmi*, il vescovo di Ippona propone infatti due diverse letture simboliche di questa enigmatica espressione; in primo luogo vi legge l’immagine della superbia e del desiderio di gloria terrena, che proprio come la peste non risparmia nessuno; ma subito dopo, e – precisa – in maniera più pertinente (“accommodatius”), vi scorge la figura di una dottrina pericolosa, cioè un’interpretazione scorretta della parola di Dio:

*Et in cathedra pestilentiae non sedit [Sal 1:1]. Noluit regnum terrenum cum superbia; quae ideo cathedra pestilentiae recte intellegitur, quia non fere quisquam est qui careat amore dominandi et humanam non appetat gloriam. Pestilentia est enim morbus late pervagatus, et omnes aut paene omnes involvens. Quamquam accommodatius accipiatur cathedra pestilentiae, pernicioza doctrina, cuius sermo ut cancer serpit [2Tim 2:17]*²²⁸.

Se per Tertulliano il “seggio della peste” è quello dello spettatore, seduto a ricevere il potenziale infetto delle scene, per Agostino è invece la cattedra da cui si apprendono le dottrine eretiche, le false interpretazioni della parola di Dio²²⁹. In entrambi i casi, la metafora epidemica mette in luce i due elementi che convergono nella polemica contro il teatro: la forza

²²⁵ Tertulliano, *De Spectaculis*, III, 5 (Ivi, p. 240).

²²⁶ Tertulliano, *De Spectaculis*, III, 6 (*Ibidem*).

²²⁷ Tertulliano, *De Spectaculis*, XXVII, 4 “non ergo fugies sedilia hostium Christi, illam cathedram pestilentiarum ipsumque aerem qui desuper incubat scelestis vocibus conspurcatum?” (Ivi, p. 292).

²²⁸ Agostino, *Enarrationes in Psalmos* 1, 1 (AGOSTINO, *Opere*, vol. XXV, *Esposizioni sui Salmi I (1-50)*, introduzione di Angelo Corticelli, traduzione di Riccardo Minuti, revisione e note illustrative a cura delle Benedettine di S. Maria di Rosano, Roma, Città Nuova, 1967, p. 2).

²²⁹ Della doppia interpretazione fornita da Agostino, quella che connette il pestilente al dottrinalmente o moralmente scorretto è senz’altro quella per noi più interessante, oltre che quella prevalente in epoca moderna: l’*Oxford English Dictionary* registra già a partire dal 1513 l’aggettivo “pestilent” col significato di “injurious to religion, morals or public peace” e dal 1531 “pestilential” come “morally baneful or pernicious”; nella prima edizione del *Dizionario della Crusca* (1612), alla voce “pestilenza” si legge: “Davit dice nel saltero, che l’huomo non segga nella cattedra della pestilenza, cioè nell’errore”.

di diffusione legata al contagio e i tratti di falsità propri di una realtà che concorre con la creazione e la rivelazione.

Ed è proprio di questo immaginario – in cui la peste lega insieme il demoniaco, il pagano e l'eretico – che il nostro Stephen Gosson si avvale nella sua “first action” contro la scena. Così si esprime, infatti, commentando l'incipit del libro dei Salmi:

But if we flocke to Theaters to gaze vpon playes, wee walke in the Counsell of the vngodly, because playng is one of those politike hornes which our enemie dosseth against the Gospell; We stand in the way of sinners, because plaies are the procéedings & practises of the Gentiles in their Idolatrie; We sit in the chaire of pestilence, because we thrust our selues into the companie of them, which being ouergorged with the preaching of the word, begin to lift at seuerer discipline, and worship the Deuill by falling backward²³⁰.

Il teatro è demoniaco, perché è uno dei corni del diavolo, una delle armi che il demonio usa contro il Vangelo; è peccaminoso e pagano, anzi peccaminoso *in quanto* pagano (cioè creazione dei Gentili idolatri: tema che Gosson approfondirà di qui a poco); ed è “cattedra della peste” perché insegna a tutti i suoi partecipanti, gli spettatori come gli attori, la deleteria e mortale pratica di una controliturgia.

La metafora del contagio sta al cuore di questa argomentazione. E non solo perché il teatro ha inconfutabili effetti contaminanti sugli spettatori (ben più pericoloso di qualsiasi impurità che penetrando dalla bocca debba essere digerita solo dal corpo, il teatro, attraverso gli occhi e le orecchie, cioè gli organi specificamente preposti alla comunicazione spirituale, giunge ad inquinare e ad infettare l'anima)²³¹; ma anche perché il teatro, “cattedra della peste”, è stato inventato dai pagani proprio durante una pestilenza:

about 400. yeares after ye building of Rome, in ye Consulship of Sulpicius & Stolon the inhabitantes beinge mightelie deuowred with a greate plague, the Deuill foreseeing the time when the plague should cease, taught ye Romanes by the oracles of Sibilla to set forth plaies to appease ye anger of ye Gods, yt ye pestilence ceasing after this solemnising of their plaies, might nussle them in idolatrie and wantonnesse euer after [...], yet did not the Sicknes of bodie surcease, because the delicate phrensie of playng entred, but the craftines of wicked spirits foreseeing that the pestilence shoulde haue an end, tooke aduantage hereby to infect not the bodies, but the manners of the Citizens with a greater plague²³².

Il diavolo – argomenta Gosson – ha surrettiziamente convinto i pagani ad istituire il teatro come rimedio contro la peste perché – nella sua astuzia – preconosceva il momento in cui la

²³⁰ STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in five actions*, cit., sig. B7(r).

²³¹ Ivi, sig. B8(v): “yf we be carefull that no pollution of idoles enter by the mouth into our bodies, how dilligent, how circumspect, how wary ought we to be, that no corruption of idols, enter by the passage of our eyes & eares in to the soule? we knowe that whatsoeuer goeth into the mouth defileth no but passeth away by course of nature; but that which entreth into vs by the eyes and eares, muste bee digested by the spirite, which is chiefly reserued to honor God”. La precisa modalità di tale infezione (lo straripamento dell'emozione) è il tema che verrà approfondito nella “fifth Action”.

²³² Ivi, sigg. C(r)-C2(r).

peste sarebbe naturalmente cessata. Così ingannati, i gentili hanno inventato il rito idolatrico del teatro e, convinti di far cessare col teatro la peste dei corpi, hanno invece dato spazio ad una peste ben più grave, immateriale e spirituale.

In questa connessione tra teatro e pestilenza – una connessione che sta sia sul piano della storia che su quello, atemporale, della lotta tra il diavolo e Dio – Gosson cita e traduce con libertà da un passo della *Città di Dio* in cui sant’Agostino, rifacendosi a Tito Livio, opponeva l’istituzione dei ludi scenici a Roma (in occasione della pestilenza del 365-364 a.C.)²³³ al discorso di Scipione Nasica che nel 155 a.C., nel suo ruolo di *pontifex maximus*, riuscì ad evitare l’edificazione di un teatro in pietra sul modello greco²³⁴:

31. [...] [Scipio Nasica] caveam theatri senatum construere molientem ab hac dispositione et cupiditate compescuit persuasitque oratione gravissima, ne Graecam luxuriam virilibus patriae moribus paterentur obrepere et ad virtutem labefactandam enervandamque Romanam peregrinae consentire nequitiae [...]. Quanto studio iste ab urbe Roma ludos ipsos scaenicos abstulisset, si auctoritati eorum, quos deos putabat, resistere auderet, quos esse noxios daemones non intellegebat aut, si intellegebat, placandos etiam ipse potius quam contemnendos existimabat! [...].

32. [...] Ecce attendite, si mens tam diu potatis erroribus ebria vos aliquid sanum cogitare permittit! *Dii propter sedandam corporum pestilentiam ludos sibi scaenicos exhiberi iubebant; pontifex autem propter animorum cavendam pestilentiam ipsam scaenam constitui prohibebat.* Si aliqua luce mentis animum corpori praeponeatis, eligite quem colatis! Neque enim et illa corporum pestilentia ideo comquievit, quia populo bellicoso et solis antea ludis circensibus adueto ludorum scaenicorum delicata subintravit insania; sed *astutia spirituum nefandorum praevidens illam pestilentiam iam fine debito cessaturam aliam longe graviolem, qua plurimum gaudet, ex <hac> occasione non corporibus, sed moribus curavit immittere* [...].

²³³ La fonte sull’istituzione dei *ludi scenici* è Livio, *Ab Urbe condita*, VII, 2: “C. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consulibus [364 a.C.] pestilentia fuit. Eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum exoscendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit. Et cum vis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina levaretur, victis superstitione animis ludi quoque scenici, nova res bellicoso populo—nam circi modo spectaculum fuerat—inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur” (TITO LIVIO [LIVY], *From the Founding of the City, Books V, VI, VII*, transl. by B.O. Foster, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1924, pp. 358-360). Livio è noto probabilmente anche a Gosson, che cita i nomi dei due consoli (“in ye Consulship of Sulpicius & Stolon”) assenti nel sunto di Agostino.

²³⁴ Le fonti sull’opposizione di Scipione Nasica all’istituzione di un teatro di foggia greca sono Tito Livio e Valerio Massimo. Cfr. Tito Livio, *Periochae*, XLVIII (“Cum locatum a censoribus theatrum exstrueretur, P. Cornelio Nasica auctore tamquam inutile et nociturum publicis moribus ex senatus consulto destructum est, populusque aliquamdiu stans ludos spectavit”; TITO LIVIO [LIVY], *Summaries, Fragments and Obsequens*, translated by Alfred C. Schlesinger, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1959, p. 20); Valerio Massimo, *Facta et dicta memorabilia*, II, 4, 1-2 (“Proximus <a> militaribus institutis ad urbana castra, id est theatra, gradus faciendus est, quoniam haec quoque saepenumero animosas acies instruxerunt, excogitataque cultus deorum et hominum delectationis causa non sine aliquo pacis rubore voluptatem et religionem civili sanguine scaenicorum portentorum gratia macularunt. Quae inchoata quidem sunt a Messalla et Cassio censoribus. ceterum auctore P. Scipione Nasica omnem apparatus operis eorum subiectum hastae venire placuit, atque etiam senatus consulto cautum est ne quis in urbe propiusve passus mille subsellia posuisse sedensve ludos spectare vellet, ut scilicet remissioni animorum standi virilitas propria Romanae gentis iuncta esset”; VALERIO MASSIMO [VALERIUS MAXIMUS], *Memorable Doings and Sayings*, edited and translated by D. R. Shackleton Bailey, London / Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000, p. 150). Si veda anche Paolo Orosio, *Historiae adversum Paganos* IV, 21, 4 (“eodem tempore censores theatrum lapideum in urbe construi censuerunt. Quod ne tunc fieret, Scipio Nasica grauiissima oratione obstitit dicens, inimicissimum hoc fore bellatori populo ad nutriendam desidiam lasciuamque commentum, adeoque mouit senatum, ut non solum uendi omnia theatro comparata iusserit, sed etiam subsellia ludis poni prohibuerit” (PAOLO OROSIO [OROSE], *Histoires (Contre les Païens). Tome II, Livres IV-VI*, texte établi et traduit par Marie-Pierre Arnaud-Lindet, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 69).

33. [...] *Hanc animorum labem ac pestem, hanc probitatis et honestatis eversionem vobis Scipio ille metuebat, quando construi theatra prohibebat* [...]. Neque enim censebat ille felicem esse rem publicam stantibus moenibus, ruentibus moribus. Sed in vobis plus valuit quod daemones impii seduxerunt, quam quod homines providi praecaverunt²³⁵.

L'artificio retorico dell'Ipponate è chiaro: da un lato sta la peste del corpo, quella che – illusoriamente – i pagani cercarono di sanare istituendo i *ludi*; dall'altro, una peste ben più grave, suggerita dal demonio per infettare lo spirito e che Nasica – saggiamente – tentò di arginare proibendo un teatro stabile.

Proprio su questa stessa polarità Gosson innesta l'ultima parte del suo ragionamento sull'origine demonica del teatro. Se il teatro è controliturgia e insegnamento pestilenziale (“*cathedra pestilentiae*”), e se è stato istituito come “peste dell'anima” approfittando di una pestilenza dei corpi, allora spetta a uomini avveduti come Nasica prendere l'unico provvedimento possibile:

The noble Scipio Nasica perceiuing that the Citie cannot longe endure whose walles stande and manners fall, when hee sawe the whole Senate bent to builde vpp Theaters, aud sett out Playes, with earnest persuasion drewe them from it [...]. Wherefore I beséech God so to touch the heartes of our Magistrates with a perfite hatred of sinne, and feare of Iudgement; so to stirre vpp some noble Scipio in the Courte, that these daunsing Chaplines of Bacchus, and all such as set vp these wicked artes, may be driuen out of Englande, may bee shutt from the companie of the Godly, & as open professors of Idolatrie, separated from vs by Sea and Lande²³⁶.

L'esempio del saggio *pontifex* romano porta senza soluzione di continuità alla preghiera e all'auspicio di vedere finalmente il risveglio dei Nasica londinesi: il “sogno repressivo” originato dalla peste implica ancora una volta l'identificazione del capro espiatorio. La città deve essere purificata dagli attori, affinché “the vtter suppressing of a fewe, bréed a swéete reformation in many thousandes”²³⁷.

Con queste parole si chiude il ragionamento della “first action” di Gosson: invenzione del demonio, controliturgia di parole e gesti falsi e idolatrici che si oppongono alla verità cristiana, il teatro è da rigettare per le sue origini demoniache, e deve dunque essere rimosso senza esitazioni né eccezioni, per purificare la città cristiana. In questo immaginario pienamente apocalittico, dominato dal tema della purificazione che deve avvenire attraverso la rimozione di un capro espiatorio, la peste penetra in due momenti distinti e complementari: prima nella definizione del teatro come “*cathedra pestilentiae*”, cioè come spazio e tempo controliturgico in cui tutti, attori e spettatori, sono imbevuti di falsità satanica, idolatrice, eretica; quindi nella

²³⁵ Agostino, *De Civitate Dei*, I, 31-33 (AGOSTINO [SANCTI AURELII AUGUSTINI EPISCOPI], *De Civitate Dei Libri XXII*, recognoverint Bernardus Dombart et Alfonsus Kalb, 2 voll., Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1981, I, pp. 48-50 (corsivi di chi scrive).

²³⁶ STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, cit., sigg. C2(v)-C3(r).

²³⁷ Ivi, sig. C3(v).

ricostruzione (para)storica delle origini stesse del gioco scenico, identificate secondo l'autorità di Livio e di Agostino in una peste romana.

Fondandosi sull'autorità patristica di Tertulliano e di Agostino, Gosson intravede dunque sempre la peste nel contropiede del teatro: esso è un contagio che esiste contemporaneamente fuori dal tempo, nell'immagine davidica del "seggio della peste" in cui si incarna la guerra eterna tra la verità di Dio e la falsità del diavolo, e dentro il tempo, nella pestilenza che indusse i romani ad inventare l'arte scenica, e che di quella guerra metafisica e perenne costituisce la prima manifestazione nella storia.

La "Second action" del trattato indaga i contenuti immorali del teatro (ovvero la sua "causa materiale"), ed è quasi interamente costruita in aperta polemica con Thomas Lodge. Questi aveva fondato la sua difesa del teatro su una definizione ciceroniana della commedia – "*Comedia (saith he) is Imitatio vitae, speculum consuetudinis, & imago veritatis*"²³⁸ – che Gosson ritiene, a torto, inventata²³⁹:

Yonge Master Lodge thinking to iett vpon startoppes, and steale an ynche of his hight by the bare name of Cicero, allegeth from him, yt a Play is *the School-mistresse of life; the lookinge glasse of manners; and the image of trueth* [...]. It séemeth that Master Lodge saw this in Tullie with other folks eyes, and not his owne. For to my remembrance I neuer read it in him, neither doe I thinke that Master Lodge can shewe it me²⁴⁰.

Pur ritenendo falsa la citazione tulliana, Gosson decide di confutare comunque, una dopo l'altra, tutte le sue articolazioni: "I will [...] rippe vp euery part of this definition"²⁴¹.

Il teatro, afferma, non è mai insegnamento attraverso la *imitatio vitae*, perché sulle scene non si impara nulla²⁴²; anche quando c'è qualcosa di buono, è sempre commisto col malvagio²⁴³, e

²³⁸ [THOMAS LODGE], *Protogenes can know Apelles by his line*, cit., p. 36.

²³⁹ In realtà, per quanto perduta nella citazione originale, la frase è effettivamente attribuita a Cicerone (*De re publica* [IV, 11]), sulla base della testimonianza di Elio Donato, grammatico del IV secolo, che la cita nel suo *De Tragoedia et Comoedia*. Il testo di Elio Donato era facilmente fruibile nel Rinascimento, in quanto incorporato come prefazione alle commedie di Terenzio, in un'edizione del 1546: "Comoedia esse Cicero ait, imitationem uitae, speculum consuetudinis, imaginem ueritatis" (ELIO DONATO, *De Tragoedia et Comoedia*, in TERENCE [PUB. TERENCE APHRI], *Comoediae Sex, Post omnes omnium editiones summa denuò uigilantia recognitae*, Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1546, pp. 23-24). Qui, con ogni probabilità, poté leggerla anche Thomas Lodge.

²⁴⁰ STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fine actions*, cit., sig. C4(r).

²⁴¹ Ivi, sig. C5(r).

²⁴² Ivi, sig. C6(r): "Sometime you shall see nothing but the aduentures of an amorous knight, passing from countrie to countrie for the loue of his lady, encountring many a terrible monster made of broune paper, & at his retorne, is so wonderfully changed, that he can not be knowne but by some posie in his tablet, or by a broken ring, or a handkircher, or a piece of a cockle shell, what learne you by that?"

²⁴³ Ivi, sig. C5(v): "The best play you can picke out, is but a mixture of good and euill, how can it be then the schoolemistres of life?"

gli attori sono in ogni caso cattivi maestri: “the example of vngodly Masters, poyson vs rather then instructe vs”²⁴⁴.

Le scene non possono mai essere *speculum consuetudinis*, cioè specchio (e quindi denuncia) dei cattivi comportamenti, per il luogo in cui avviene la denuncia (il teatro non è spazio adatto al giudizio)²⁴⁵; per le persone che si arrogano impunemente il ruolo di giudici (i teatranti non hanno l'autorevolezza necessaria a questo ruolo)²⁴⁶; per i modi (la correzione deve avvenire in privato, e non in pubblico; dettata da compassione e non – come a teatro – da malizia o corruzione)²⁴⁷; e per i fini (la denuncia a teatro ha per fine la rabbia, il profitto, il divertimento; mai il bene)²⁴⁸.

Ancor meno, il teatro può essere *imago veritatis*, perché – come Gosson ha già implicitamente dimostrato nella “first action” – le scene sono il regno della *falsità*, della *controverità* demoniaca. Quindi, argomenta ora, o il teatro si occupa di finzioni, oppure rende finte anche le cose vere:

in Playes, either those thinges are fained, that neuer were, as Cupid and Psyche [...], or if a true Historie be taken in hand, it is made like our shadows, longest at the rising and falling of the Sunne, shortest of all at hie noone. For the Poets driue it most commonly vnto such pointes, as may best shewe the maiestie of their pen, in Tragical speaches; or set the hearers a gogge, with discourses of loue; or painte a fewe antickes, to fitt their owne humors, with scoffes & tauntes; or wring in a shewe, to furnish the Stage, when it is to bare; when the matter of it selfe comes shorte of this, they followe the practise of the cobler, and set their teeth to the leather to pull it out²⁴⁹.

La poesia del teatro trova qui – seppure attraverso una via “negativa” – una notevole definizione della propria estetica: lungi dall'essere spazio di realtà, il teatro si fa regno della manipolazione, della metamorfosi, della stilizzazione; ombre che cambiano dimensione a seconda dell'esigenza scenica, le parole del teatro sono qui osservate in tutta la loro potenza

²⁴⁴ Ivi, sig. C7(v).

²⁴⁵ Ivi, sig. C8(r): “no priuate mans life ought to be brought in question or accused, but where hée may pleade in his owne defence and haue indifferent iudges to determine the cause”. Già Geoffrey Fenton, in *A forme of Christian pollicie* (1574), aveva stigmatizzato la pubblica ostentazione teatrale dei vizi privati (si vedano, sopra, le note 65 e 66).

²⁴⁶ Ivi, sig. D2(v): “If any deformity be reprehended there, it is to be done by the players mouth, he that will shewe another man his fault, must purge him selfe first. For as they were forbidden in old time to expounde anie Oracles which had anie infection about their bodies: so haue they no grace in rebuking others, that nourish a canker in their owne soules”. Da notare, anche qui, l'uso della metafora medica, nella doppia accezione della malattia corporale, che inibiva nell'antichità la pubblica lettura dell'oracolo, e del “cancro dell'anima”, che toglie agli attori l'autorevolezza della denuncia morale.

²⁴⁷ Ivi, sigg. D2(v)-D3(v): “Concerning the maner of rebuking whosoeuer taketh that office vpon him must do it secretly, of compassion, and in the spirit of meeknes [...]. But when any thing is reprehended by Players vpon the Stage, it is openly blowne into the eares of many [...], it procedeth not of sorrow, or compassion towards him that hath offended, but springeth either of y^c Poets mallice [...] or of corruption”.

²⁴⁸ Ivi, sigg. D3(r)-D4(v): “neither the Poets which penne the playes, nor the Actors that present them vpon the Stage, doe seeke to doe any good vnto such as they rebuke, for the Poets intente, is, to wreake his owne anger [...]; the Actors either hunt for their own profit, as the players in London; or followe the humor of their owne fancies, and youthfull delightes, as the students”.

²⁴⁹ Ivi, sigg. D4(v)-D5(r).

immaginifica, maestose o buffonesche, capaci – come materiale plastico – di torcersi o allungarsi, e persino di farsi corpo e materia, di ‘arredare’ per sola forza di suono un palcoscenico vuoto (“furnish the Stage, when it is to bare”). Insomma: “Plays are no Images of trueth, because sometime they handle such thinges as neuer were, sometime they runne vpon truethes, but make them séeme longer, or shorter, or greater, or lesse then they were, according as the Poet blowes them vp with his quill”²⁵⁰.

E siamo ormai alla fine della “second action”; dopo aver confutato, una dopo l’altra, le articolazioni della citazione ciceroniana proposta da Thomas Lodge, a Gosson non resta che un’ultima obiezione da affrontare: esiste la possibilità di un contenuto moralmente accettabile del teatro? O, detto altrimenti: è possibile riformare il teatro e integrarlo nella città cristiana?²⁵¹ Proprio la capacità manipolatoria del teatro appena messa in luce nega *ab origine* la possibilità di usare il teatro come mezzo di persuasione al bene. Poiché il teatro, che fa le cose “più lunghe, più corte, più grandi o più piccole di quanto siano” è falsità che proviene dal diavolo, la possibilità di un teatro moralizzato non esiste, perché qualsiasi materia, anche la più santa, facendosi teatro, partecipa della sua natura intrinsecamente demonica, e si *avvelena*:

as no man, which desireth to giue you a deadly poyson will temper the same with gaul, and Elleborus, or any thing that is bitter, and vnpleasaunt; but with sweete & holsome confections: So the Deuill, at Playes, wil bring the comfortable worde of God, which, because it norisheth of nature is very conuenient to carry the poyson into our vaines²⁵².

Lungi dal giustificare la liceità del teatro, dunque, la presenza di contenuti positivi in uno spettacolo non è altro che il segno di una maggiore astuzia demoniaca: anche in questo caso (anzi: soprattutto in questo caso) il miele della Parola non serve ad altro che a nascondere meglio il veleno teatrale²⁵³. Le tenui aperture ad un teatro moralmente accettabile, presenti –

²⁵⁰ Ivi, sig. D5(r).

²⁵¹ Questo doveva essere il tema del *Play of Plays*, uno spettacolo messo in scena il 23 febbraio 1582 al *Theatre*, al cui autore Gosson fa esplicito riferimento: “saith the Authour of the Playe of playes shoven at the Theater, the three and twentieth of Februarie last, They shalbe nowe purged, the matter shalbe good. Bée it as hee sayth, let vs graunte him that hee may haue Playes, if hee please whose matter is good, simple, swéete, and honest” (ivi, sig. D5(v)).

²⁵² Ivi, sigg. D5(v)-D6(r). Cfr. Tertulliano, *De Spectaculis*, XXVII, 4-5: “sint dulcia licebit et grata et simplicia, etiam honesta quaedam. nemo venenum temperat felle et elleboro, sed conditis pulmentis et bene saporatis, et plurimum dulcibus id mali inicit. ita et diabolus letale quod conficit rebus dei gratissimis et acceptissimis imbuit. omnia illic seu fortia seu honesta seu sonora seu canora seu subtilia perinde habe ac stillicidia mellis de lucunculo venenato nec tanti gulam facias voluptatis quanti periculum per suavitatem” (TERTULLIANO [TERTULLIAN], *Apology. De Spectaculis*, cit., p. 292).

²⁵³ La metafora dell’avvelenamento funziona, a maggior ragione, quando il ruolo del miele o dello zucchero torna ad essere – come da tradizione – occupato dalla poesia: “Because the sweete numbers of Poetrie flowing in verse, do wonderfully tickle the hearers eares, the deuill hath tyed this to most of our playes, that what soeuer he would haue sticke fast to our soules, might slippe downe in suger by this intisement, for that which delighteth neuer troubleth our swallow. Thus when any matter of loue is enterlarded though the thinge it selfe bee able to allure vs, yet it is so sette out with sweetnes of wordes, fitnes of Epithites, with Metaphors, Alegories, Hyperboles, Amphibologies, Similitudes, with Phrases, so pickt, so pure, so proper; with action, so smothe so liuely, so wanton; that the poyson creeping on secretly without grieffe chookes vs at last, and hurleth vs downe in a dead sleepe” [STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fine actions*, cit., sigg. D8(r)-E(v)].

come si ricorderà – nella *Schoole of Abuse*, sono ora completamente rinnegate²⁵⁴: il teatro, peste della coscienza e veleno del diavolo, è da rigettare sempre e comunque.

Se nella “first action” il teatro è “cattedra della peste”, e trova proprio nella pestilenza romana la sua origine storica, e nella “second action” il tema epidemico, pur non presente in maniera esplicita, echeggia nell’immaginario – contiguo – dell’avvelenamento, le due sezioni successive del trattato di Gosson non presentano immagini direttamente collegate al tema dell’infezione, del contagio o della contaminazione; piuttosto, isolano e mettono a fuoco, separatamente, i due protagonisti della relazione teatrale: l’attore e lo spettatore.

Nella “third action”, dedicata a dimostrare l’inaccettabilità del teatro nei modi stessi della rappresentazione (la “causa formale”), Gosson affronta il tema della metamorfosi attorica: recitare implica mentire, essere ciò che non si è e quindi contravvenire all’identità che Dio assegna a ciascuno una volta e per sempre²⁵⁵. Un interessante corollario di questo argomento è che se il teatro come linguaggio performativo non è mai accettabile, perché implica la menzogna attorica, il testo teatrale, purché destinato alla sola lettura, risulta invece ammesso: “whatsoever such Playes as containe good matter are set out of print, may be read with profite, but cannot be playd without a manifest breach of Gods commaundement”²⁵⁶. Il problema posto dal linguaggio teatrale emerge qui con estrema chiarezza, mostrando che in questione non è la mimesi al livello linguistico, ma proprio la dimensione performativa dell’attore in scena, l’uso della voce, del corpo, del gesto, che sono ricondotti alla dimensione del rito demonico e quindi dell’idolatria²⁵⁷.

La “fourth action”, per converso, si focalizza sui frequentatori degli spettacoli, e identifica lo scopo del teatro (la “causa finale”) nella sollecitazione della peggior parte della mente umana, la passione:

²⁵⁴ Si veda, sopra, la nota 156.

²⁵⁵ Gosson affronta la questione sia dal punto di vista dell’identità sessuale [ivi, sig. E3(v): “The Law of God very straightly forbids men to put on wome[n]s garments, garments are set downe for signes distinctiue betwene sexe & sexe, to take vnto vs those garments that are manifest signes of another sexe, is to falsifie, forge, and adulterate, contrarie to the expresse rule of the worde of God”] sia da quello del ruolo sociale [ivi, sig. E5(r): “in Stage Playes for a boy to put one the attyre, the gesture, the passions of a woman; for a meane person to take vpon him the title of a Prince with counterfeit porte, and traine, is by outwarde signes to shewe them selues otherwise then they are, and so with in the compasse of a lye”].

²⁵⁶ Ivi, sigg. E6(r)-E6(v).

²⁵⁷ Ivi, sigg. E6(v)-E7(r): “Action, pronuntiation, apparel, agility, musicke, seuerally considered are the good blessings of God, nothing hurtfull of their owne nature, yet being bound vp together in a bundle, to set out the pompe, the plaies, the inuentions of the Diuell, it is abhominable in the sight of God, & not to be suffred among Christians, Euery streame hath a taste of the spring from whence it flowes, sweete or sower; euery branch is partaker of the quality of the tree wheron it grewe, hote or cold; and euery play to y^e worldes end, if it be presented vp on the Stage, shall carry that brand on his backe to make him knowne, which the deuil clapt on, at the first beginning, that is, idolatrie”.

He that trauellet to aduance the worst part of the minde, is like vnto him, that in gouernement of Cities, giues all the authoritie to the worste men, which being well weighed, is to betraye the Citie, and the best men, into the handes of the wicked. But the Poetes that write playes, and they that present them vpon the Stage, studie to make our affections ouerflow, whereby they draw the bridle from that parte of the mind, that should euer be curbed, from runnings our heade: which is manifest treason to our soules, and deliuereth them catiue to the deuill²⁵⁸.

Il teatro, sostiene Gosson in quella che è una vera e propria fisiologia del piacere teatrale, ha come fine lo straripamento dell'emozione, il che equivale ad un tradimento – quasi un colpo di stato – nell'equilibrato regime del corpo dello spettatore. Il piacere del teatro, infatti (e in particolare il riso), ottenebra la ragione, impedisce l'azione, inebria fino a far barcollare e a rendere persino incapaci di parlare (“it is a blocke in the way of reason, because it locketh vp ye powres of the minde from doing their duetie, & like a kinde of drunkennes, maketh vs stagger, very vnfit, either to speake; or to walke as we shoulde in our vocation”)²⁵⁹. In questo stato di piacere malato, di ebbrezza stupefatta e di inebetita sospensione di ogni razionalità, l'uomo si dispone naturalmente ad abbandonare la legge di Dio, e ad accogliere la dottrina del diavolo:

Therefore I may well say the delight which springeth of Comedies (wherby superiority is giuen to affections and so rebellion raysed against reason, the lawes of God are broken which bid vs come out and departe from the doctrine of the Diuell) so marketh the corruption of our maners in our foreheaddes, that euery one that hath iudgmente may poynte it out²⁶⁰.

Il fine del teatro è così messo in luce: sovvertire l'ordinato governo della mente umana attraverso una forma morbosa di piacere, per disporla al male e così creare la precondizione della corruzione morale.

In nessuna delle due sezioni appena riassunte, Gosson si avvale direttamente della metafora epidemica; piuttosto, isola e analizza singolarmente ognuno dei due poli del contagio: nell'indagare la “forma” del teatro, Gosson guarda all'attore e al funzionamento del suo linguaggio corrompente; nello studiare il “fine” del teatro, osserva lo spettatore nella fisiologia del piacere che dispone alla corruzione. Coerentemente – e circolarmente, dato che la peste è, come abbiamo visto, al cuore della “first action” – l'immaginario epidemico torna nell'ultima sezione del trattato, quella che mettendo insieme tutti i fili del discorso, mostra in atto gli effetti intossicanti dell'arte scenica: “as I haue already discouered y^e corruption of playes by y^e

²⁵⁸ Ivi, sigg. F(r)-F(v).

²⁵⁹ Ivi, sig. F6(r).

²⁶⁰ Ivi, sigg. F6(v)-F7(r).

corruption of their causes, The Efficient, the Matter, the Forme, the end, so will I conclude y^e Effects y^t this poyson works among vs²⁶¹.

La “fifth action” riassume e ricompone le quattro che l’hanno preceduta, mostrando in modo particolareggiato il funzionamento del contagio scenico:

The diuel is not ignorant how mightly these outward spectacles effeminate, & soften y^e hearts of men, vice is learned w^t beholding, sense is tickled, desire pricked, & those impressions of mind are secretly conueyed ouer to y^e gazers, which y^e plaiers do counterfeit on y^e stage. As long as we know our selues to be flesh, beholding those examples in Theaters y^t are incident to flesh, wee are taught by other mens examples how to fall. And they that came honest to a play, may depart infected²⁶².

Il contagio funziona insomma attraverso un indebolimento delle facoltà di controllo (“these outward spectacles effeminate, & soften y^e hearts of men”), attraverso le sollecitazioni dei sensi e del desiderio (“sense is tickled, desire pricked”); queste sollecitazioni provengono dalle vicende messe in scena, che sono immancabilmente mondane, carnali e quindi immorali (“examples [...] y^t are incident to flesh”): gli esempi del teatro producono ‘impressioni’ sulla mente degli spettatori, e lo fanno in maniera sottile e non evidente (“secretly”) attraverso lo specifico linguaggio attorico, un linguaggio che ottiene questo risultato grazie al subdolo potere della finzione (“plaiers do counterfeit on y^e stage”); è attraverso questo meccanismo – contenuto immorale/potenza del linguaggio attorico/impressione debilitante – che l’infezione scenica appesta immancabilmente chi vi si espone.

L’effetto “infettivo” del teatro, così chiaramente analizzato da Gosson in via teorica, è anche mostrato con un *exemplum* classico, tratto dal *Simposio* di Senofonte, in cui la performance scenica del racconto di Bacco e Arianna procura un’immediata eccitazione imitativa negli spettatori:

What force there is in the gestures of Players, may bee gathered by the Tale of Bacchus, and Ariadne, whiche Xenophon reporteth to bee Played at a banquet, by a Syracusan and his boy, and his dauncing Trull. In came the Syracusan not vnlike to Prologue of our Playes, discoursing the argumete of the fable, then entred Ariadne, gorgeously attyred like a Bride, and sate in the presence of them all, after came Bacchus dauncing to the Pipe, Ariadne perceiuing him, though shee neither rose to meete him, nor stirred from the place to welcome him, yet she shewed by her gesture that shee sate vpon thornes.

When Bacchus behold her, expressing in his daunce the passions of loue, he placed him selfe somewhat néere to her, and embraced her, she with an amorous kind of feare and strangenes, as

²⁶¹ Ivi, sig. G4(r).

²⁶² *Ibidem*.

though shee woulde thruste him away with the litle finger, and pull him againe with both her handes, somewhat timorously, and doubtfully entertained him.

At this the beholders beganne to shoute, when Bacchus rose vp, tenderly listing Ariadne from her seate, no small store of curtesie passing betwene them, the beholders rose vp, euery man stooode on tippe toe, and seemed to houer ouer the praye, when they sware, the company sware, when they departed to bedde; the company presently was set on fire, they that were married posted home to their wiues; they that were single, vowed very solemnly, to be wedded²⁶³.

I due attori in scena – racconta Gosson traducendo liberamente Senofonte²⁶⁴ – sono in grado di rappresentare il desiderio e l'amore esclusivamente con la sapienza dei gesti: Arianna quasi non si muove all'arrivo di Bacco, eppure mostra di “stare sulle spine” davanti alla presenza del dio; questi esprime la passione con i movimenti della danza, quindi abbraccia delicatamente la fanciulla, la quale riesce a rendere, insieme, il desiderio e il timore, la brama e l'incertezza; sono sufficienti questi gesti minuti (“no small store of curtesie passing betwene them”) per incendiare gli spettatori e trasmettere loro il desiderio amoroso: i mariti corrono a casa a soddisfare il desiderio con le loro mogli, gli scapoli giurano di sposarsi al più presto.

²⁶³ Ivi, sigg. G4(v)-G5(r).

²⁶⁴ L'episodio è narrato in Senofonte, *Simposio*, IX, 2-7: “Ἐκ δὲ τούτου πρῶτον μὲν θρόνος τις ἔνδον κατετέθη, ἔπειτα δὲ ὁ Συρακόσιος εἰσελθὼν εἶπεν· ὦ ἄνδρες, Ἀριάδνη εἴσειν εἰς τὸν ἑαυτῆς τε καὶ Διονύσου θάλαμον· μετὰ δὲ τοῦθ' ἤξει Διόνυσος ὑποπεπωκὸς παρὰ θεοῖς καὶ εἴσειν πρὸς αὐτήν, ἔπειτα παιζοῦνται πρὸς ἀλλήλους. Ἐκ τούτου πρῶτον μὲν ἡ Ἀριάδνη ὡς νόμφη κεκοσμημένη παρήλθε καὶ ἐκαθέζετο ἐπὶ τοῦ θρόνου. Οὐπω δὲ φαινόμενου τοῦ Διονύσου ἠϋλεῖτο ὁ βακχεῖος ῥυθμός. Ἐνθα δὴ ἠγάσθησαν τὸν ὄρχηστοδιδάσκαλον. Εὐθύς μὲν γὰρ ἡ Ἀριάδνη ἀκούσασα τοιοῦτόν τι ἐποίησεν ὡς πᾶς ἂν ἔγνω ὅτι ἀσμένη ἤκουσε· καὶ ὑπήντησε μὲν οὐ οὐδὲ ἀνέστη, δῆλη δ' ἦν μόλις ἡρεμοῦσα. Ἐπεὶ γε μὴν κατεῖδεν αὐτήν ὁ Διόνυσος, ἐπιχρεύσας ὥσπερ ἂν εἴ τις φιλικώτατα ἐκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων, καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν. Ἡ δ' αἰδομένη μὲν ἐφόκει, ὅμως δὲ φιλικῶς ἀντιπεριελάμβανεν. Οἱ δὲ συμπόται ὀρῶντες ἅμα μὲν ἐκρότου, ἅμα δὲ ἐβόων αἴθις. Ὡς δὲ ὁ Διόνυσος ἀνιστάμενος συνανέστησε μεθ' ἑαυτοῦ τὴν Ἀριάδνην, ἐκ τούτου δὴ φιλοῦντων τε καὶ ἀσπασζομένων ἀλλήλους σχήματα παρῆν θεάσασθαι. Οἱ δ' ὀρῶντες ὄντως καλὸν μὲν τὸν Διόνυσον, ὠραίαν δὲ τὴν Ἀριάδνην, οὐ σκόπτοντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας, πάντες ἀνεπερωμένοι ἐθέδωντο. Καὶ γὰρ ἤκουον τοῦ Διονύσου μὲν ἐπερωτῶντος αὐτήν εἰ φιλεῖ αὐτόν, τῆς δὲ οὕτως ἐπομνουσῆς <ῶστε> μὴ μόνον τὸν Διόνυσον ... ἀλλὰ καὶ τοὺς παρόντας ἅπαντας συνομόσαι ἂν ἢ μὴν τὸν παῖδα καὶ τὴν παῖδα ὑπ' ἀλλήλων φιλεῖσθαι. Ἐφόκσαν γὰρ οὐ δεδιδαγμένοι τὰ σχήματα ἀλλ' ἐφειμένοι πράττειν ἂ πάλαι ἐπεθύμουν. Τέλος δὲ οἱ συμπόται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὡς εἰς εὐνὴν ἀπίοντας, οἱ μὲν ἄγαμοι γαμεῖν ἐπόμνυσαν, οἱ δὲ γεγαμηκότες ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλκον πρὸς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας, ὅπως τούτων τύχοιεν” (SENOFONTE, *Tutti gli scritti socratici, Apologia di Socrate, Memorabili, Economico, Simposio*, saggio introduttivo di Giovanni Reale; introduzione ai testi, traduzione, note e apparati di Livia De Martinis, testi greci a fronte, Milano, Bompiani, 2013, pp. 946-948; traduzione ivi, pp. 947-949: “Poi, per prima cosa, fu collocato nella sala un trono, quindi il Siracusano entrò e disse: «Signori, Arianna sta per entrare nel talamo suo e di Dioniso; poi arriverà Dioniso, che ha bevuto un po' fra gli dèi, e andrà da lei e giocheranno insieme». Poi, prima entrò Arianna, vestita da sposa, e si sedette sul trono. Poiché Dioniso ancora non si mostrava, il flauto intonò un'aria bacchica. A questo punto furono presi d'ammirazione per il maestro di danza. Appena Arianna udì quest'aria, fece qualcosa da cui tutti poterono capire che era stata lieta di udirla: non andò incontro al dio, né si alzò, ma era chiaro che faticava a trattenersi. Quando Dioniso la vide, danzando nel modo più appassionato sedette sulle sue ginocchia, e dopo averla abbracciata la baciò. Ella, pur mostrando di vergognarsi, allo stesso modo l'abbracciò con passione. I convitati, vedendo ciò, applaudivano e gridavano: «Ancora!». Dioniso, alzatosi, fece alzare con lui anche Arianna, e poi si mostrarono nell'atteggiamento di baciarsi e abbracciarsi tra di loro. Vedendo che Dioniso era davvero bello, ed era nel fiore della bellezza anche Arianna, e che non fingevano, ma si baciavano sulla bocca veramente, tutti guardavano pieni di eccitazione. Udivano Dioniso che domandava a lei se veramente lo amasse, e lei che diceva di sì giurandolo, cosicché non solo Dioniso ... ma anche tutti i presenti avrebbero giurato che il ragazzo e la fanciulla si amavano. Non sembravano, infatti, attori addestrati alla rappresentazione, ma persone cui era consentito di fare ciò che da tempo desideravano. Alla fine, quando i convitati li videro abbracciati, come se stessero per andare a letto, quelli che non erano sposati giurarono di prendere moglie, quelli sposati montarono a cavallo e si precipitarono dalle loro mogli, per godere di questi piaceri”).

La glossa con cui Gosson commenta il racconto senofonteo rende esplicita la potenza venefica della relazione attore-spettatore: “As the sting of Phalangion spreadeth her poyson through euery vaine, when no hurt is seene; so amorous gesture, strikes to the heart when no skinne is raced”²⁶⁵. Il “tocco” infettante dell’attore è paragonato a quello di un ragno²⁶⁶, il cui morso diffonde in tutto il corpo il veleno mortale, ma resta invisibile (“no hurt is seene”): allo stesso modo, la potenza attorica giunge a trafiggere il cuore inspiegabilmente (o, come Gosson ha detto più sopra, “secretly”) senza che la pelle dello spettatore mostri traccia di attraversamento (“no skinne is raced”).

È impossibile non scorgere, in questo immaginario, chiari echi delle contemporanee teorie sul contagio, in particolare l’aurorale teoria dei “seminaria contagionum” elaborata dal medico veronese Girolamo Fracastoro nel suo *De contagione* (1546)²⁶⁷. Proprio come la peste si trasmette, secondo Fracastoro, attraverso invisibili “semi” infetti, così per Gosson restano invisibili, segreti, misteriosi i modi attraverso cui l’infezione scenica si compie: come già aveva affermato nella *Schoole of Abuse*, la peste istrionica è uno “sure disease of vncertaine causes” e “the abuses of plaies cannot be shown, because they passe the degrees of the instrument”²⁶⁸.

Quale che sia la reale modalità del contagio scenico – in che modo gli “spectacles” producano le “impressions” resta segreto – quello che è certo è che dagli attori la patologia della scena rischia di diffondersi in tutto lo Stato. Nelle ultime pagine della “fifth action”, infatti, Gosson completa il suo stigma anti-attorico, recuperando il cuore dell’argomentazione antiteatrale di Northbrooke: gli attori non sono infetti e infettanti solo per ciò che rappresentano e per come lo rappresentano, ma anche perché dedicandosi al teatro – creazione demonica – contravvengono al ruolo sociale che Dio ha stabilito per tutti. Sono, insomma, membra malate, che non rispondono alla funzione ad essi assegnata entro il corpo civico:

A common weale is likened to the body, whose heade is the prince, in the bodie: if any part be idle, by participation the damage redoundeth to the whole, if any refuse to doe theire duetie, though they be base, as the guttes, the gall, the bladder, howe daungerous it is both to the bodie, and to the heade, euerie man is able to coniecture²⁶⁹.

Detto altrimenti, gli attori – contravvenendo alla vocazione stabilita da Dio per ogni uomo – sono responsabili di un catastrofico disordine organico nel corpo statale:

²⁶⁵ STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, cit., sig. G5(r).

²⁶⁶ La descrizione del ragno “Phalangion” si può leggere in Plinio, *Naturalis Historia*, XXIX, xxvii (84-88). Cfr. PLINIO [IL VECCHIO], *Storia naturale*, 5 voll., prefazione di Italo Calvino, saggio introduttivo di Gian Biagio Conte, traduzioni e note di Alessandro Barchiesi, Roberto Centi, Mauro Corsaro, Arnaldo Marcone e Giuliano Ranucci, Torino, Einaudi, 1982-1988, vol. IV, pp. 334-341.

²⁶⁷ Si veda nell’Introduzione, note 66-68.

²⁶⁸ STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, cit., fol. 21(r).

²⁶⁹ STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, cit., sig. G6(v).

If we grudge at the wisdom of our maker, and disdain the calling he hath placed vs in, aspiring some what higher then we shoulde, as in the body; when the feete woulde bee armes, the armes would be eyes; the guttes would be veines, the veines would be nerues; the muscles would be flesh, the flesh would be spirit, this confusion of order weakens the head: So in a commonweale, if priuat men be suffered to forsake their calling because they desire to walke gentleman like in sattine & veluet, w^t a buckler at their heeles, proportion is so broken, vnitie dissolued, harmony confounded, y^t the whole body must be dismembred and the prince or the heade can not chuse but sicken. Wherefore I hope y^e wise will accompt it necessarie, that such as haue lefte their occupations, eyther be turned to the same againe, or cut of from the body as putrified members for infecting the rest²⁷⁰.

La metafora del *body politic*, applicata all'infezione attorica, è spinta così da Gosson alle sue estreme conseguenze. Lasciata libera di diffondersi, la malattia pestilenziale del teatro, che spinge a desiderare di essere altro da ciò che si è, devasterebbe tutto il corpo dello Stato, diffondendo la confusione e la disarmonia lungo l'intera gerarchia sociale, fino alla testa: la regina. Per evitare tale disperante orrore, l'unica soluzione è – al solito – l'amputazione dei membri infetti²⁷¹.

E siamo ormai alla fine del *Plays confuted in five actions*: mancano solo poche righe finali. Eccole:

Playes are the inuentions of the deuil, the offrings of Idolatrie, the pompe of worldlinges, the blossomes of vanitie, the roote of Apostacy, the foode of iniquitie, ryot, and adulterie. detest them. Players are masters of vice, teachers of wantonnesse, spurres to impuritie, the Sonnes of idlenesse, so longe as they liue in this order, loath them. God is mercifull, his winges are spred to receyue you if you come betimes, God is iust, his bow is bent & his arrowe drawn, to send you a plague, if you stays too longe²⁷².

Chi non si libererà dall'infezione delle scene, sarà punito da Dio – in una sorta di contrappasso analogico – proprio con la suprema delle piaghe: la peste. D'altra parte, come già aveva scandito pochi anni prima Thomas White, “the cause of plagues are plays”.

Col recupero della relazione causale tra pestilenza e scena, si chiude, circolarmente, il lungo percorso di elaborazione del nesso peste/teatro inaugurato dal sermone di Paul's Cross.

Nel giro di pochi anni, tre voci si alzano contro le scene – Thomas White, John Northbrooke e, in posizione decisamente dominante, Stephen Gosson – elaborando,

²⁷⁰ Ivi, sigg. G7(r)-G7(v).

²⁷¹ In questo brano appaiono evidenti i tre elementi fondanti del “mito” della peste (secondo il “thematic cluster” di Girard): il desiderio di essere altro da sé, il disordine sociale, la risoluzione apocalittica col sacrificio di un capro espiatorio (si veda RENÉ GIRARD, *The Plague in Myth and Literature*, cit., p. 845, discusso nell'Introduzione, al paragrafo 0.1).

²⁷² STEPHEN GOSSON, *Plays confuted in five actions*, cit., sig. G8(v).

all'interno di un più ampio discorso antiteatrale, un ricco contatto metaforico tra il teatro e la piaga epidemica, che si arricchisce progressivamente di sfumature e risonanze²⁷³.

Nel sermone di Thomas White, dominato dalla nota binaria verità/finzione, il teatro – come pratica e come edificio – appare in maniera netta ma ancora generica come il tempio della falsità e della corruzione morale e il legame con la peste è espresso nei termini della causalità: causa della peste, ma non ancora esso stesso malattia epidemica, il teatro genera il peccato, che causa l'ira divina, che a sua volta motiva il tragico accanirsi del flagello sui corpi degli uomini.

Una progressiva metaforizzazione appare invece pienamente attuata nel trattato di John Northbrooke, che si avvale in abbondanza di immaginari medici, e che fa del teatro una delle principali manifestazioni della “peste dell'ozio”; Northbrooke è anche il primo ad abbozzare una fisiologia del contagio attorico, da lui identificata in una patologia dei sensi che ha il suo centro nel *vedere* e, in subordine, nell'*udire*: attraverso gli occhi e le orecchie gli spettatori sono ammaliati e incendiati dalla passione, condotti allo spreco del tempo e istruiti nella falsità. L'energia epidemica e infettante del teatro è in questo modo già ampiamente messa in luce, indagata nelle meccaniche del suo funzionamento e nella vasta portata patologica dei suoi effetti.

La piena maturazione del contatto tra teatro e peste si raggiunge, infine, con Stephen Gosson, che anche avvalendosi dell'elemento autobiografico – una carriera teatrale abiurata, presentata come malattia e guarigione – fa dell'immaginario medico una delle sue armi retoriche più efficaci. In una elaborazione che mette insieme la personale conoscenza del mondo del teatro, il progressivo approfondimento delle argomentazioni e un ricco arsenale di conoscenze patristiche e classiche, Gosson propone una sistemazione organica degli

²⁷³ Altre voci di questo dibattito che varrà la pena di menzionare almeno di sfuggita sono quella di Anthony Munday, che nel 1580 pubblica, in continuità con la *Schoole* di Stephen Gosson, *A Second and Third Blast of Retrait from Plaies and Theaters* (si veda sopra la nota 140) e di Philip Stubbes, che dedica alcune pagine contro il teatro nel suo ampio trattato morale *The Anatomy of Abuses* [cfr. PHILIP STUBBES, *Of Stage-Playes and Enterludes, with their wickedness* in ID., *The anatomie of abuses: contayning a discoverie, or brieve summarie of such notable vices and imperfections, as now raigne in many Christian countreyes of the worlde: but (especiallie) in a verie famous ilande called Ailgna: together, with most fearefull examples of Gods iudgements, executed vpon the wicked for the same, aswell in Ailgna of late, as in other places, elswhere. Verie godly, to be read of all true Christians, euerie where: but most needefull, to be regarded in Englande. Made dialogue-wise, by Phillip Stubbes. Seene and allowed, according to order*, Printed at London, By [John Kingston for] Richard Iones, 1583, sigg. L5(r)-M(v)].

Nelle sue poche pagine contro il teatro, Stubbes reitera senza originalità argomenti ben diversamente approfonditi da Northbrooke e Gosson, focalizzando l'attenzione soprattutto sul teatro come rito idolatrico e come luogo di corruzione morale, e sugli attori come campioni dell'ozio, senza avvalersi in nessun momento di immagini legate al tema del contagio. Altrettanto ripetitivo e poco originale è Munday, che accenna al tema epidemico – definendo il teatro “common plague” – solo mentre auspica l'intervento repressivo delle autorità pubbliche: “In the beginning euerie disease is to be stopped, and cured; but if a sore run ouerlong it wil growe past the cure of the Physition. The Magistrate is therefore to prouide in time a remedie to redresse the mischiefes that are like to ensue by this common plague. They which gouerne the state are to trie, and decerne each cause, that they appeare not to deale vnaduisedly. They are to be diligent to finde out the truth of things; and when a matter is knowen of them to be euil, it is their part to reforme it; otherwise by negligence they shal run into the displeasure of God” (ANGLOPHILE-EUTHEO [ANTHONY MUNDAY], *A Second and Third Blast*, cit., pp. 72-73).

argomenti contro le scene – scanditi infine, con eleganza aristotelica, nell’articolazione di origine, contenuti, forma e scopi del teatro – ed elabora una fisiologia dell’infezione attorica, che si avvale anche di precisi riferimenti alle più aggiornate teorie mediche sul contagio. Negli scritti di Gosson, la relazione tra teatro e pestilenza si fa pertanto molteplice e sfaccettata: recuperando Tertulliano, il teatro è definito ontologicamente (e quindi atemporalmente), “cattedra della peste” in quanto luogo di insegnamenti satanici, idolatrici, eretici; attingendo ad Agostino, è raccontato storicamente (quindi dentro il tempo), come “peste spirituale” istituita in epoca romana nell’illusione di placare la peste dei corpi; rileggendo in maniera strumentale Senofonte, è analizzato fisiologicamente nel suo funzionamento sensoriale e nella sua potenza immaginifica vista come forza “segreta” che attraverso misteriose “impressioni” indebolisce la ragione, fa straripare le emozioni e dispone al male. In tutto ciò, Gosson recupera e integra anche gli argomenti dei suoi predecessori: il teatro resta (come era per John Northbrooke) trionfo della *idleness*, grandiosa peste civica che può infettare lo Stato fino alle sue più elevate gerarchie; oltre che (come già aveva stabilito Thomas White), offesa che desta l’ira divina e quindi, immancabilmente, la punizione pestilenziale sulla carne del popolo peccante.

Per questa ricchezza e complessità di immaginari distinti, ma tutti insieme raccolti e risuonanti, *Plays confuted in five actions* risulta un primo punto d’arrivo (e un immancabile riferimento) nella vicenda degli scritti inglesi contro il teatro²⁷⁴.

²⁷⁴ Per la continuità dei suoi scritti contro il teatro, per il progressivo “indurimento” degli argomenti, per gli effetti che ebbe nella polemica successiva, Gosson si può considerare a buon diritto la voce più importante di questa fase della polemica antiteatrale inglese. Cfr. TANYA POLLARD, *Shakespeare’s Theatre*, cit., p. 19: “Stephen Gosson was neither the first nor the most intellectually prominent of the critics of the theater, but he was almost certainly the most important: his contributions developed some of the most compelling arguments against the stage, and powerfully shaped the debates that followed”.

Variegatae inventiones che infettano lo spirito
L'infuriare della polemica
(ca. 1580 – ca. 1625)

Playes [...] haue sundry inuentions which infect the spirit, and replenish it with vnchaste, whoorish, cosening, deceitfull, wanton and mischieuous passions.

I.G.,
A Refutation of the Apology for Actors (1615)



4

I decenni finali del Cinquecento e i primi del Seicento sono il fuoco centrale della polemica contro il teatro, sia nel contesto italiano che in quello inglese: è il momento, infatti, in cui la furia contro le scene cresce e matura di pari passo con l'evoluzione e la strutturazione dell'impresa teatrale¹. In Italia questo cinquantennio si sovrappone al periodo del primo, grande sviluppo delle compagnie dell'arte²; mentre in Inghilterra coincide con la grande stagione del teatro elisabettiano e giacomiano³. Dal nostro punto di vista, questi sono i decenni centrali perché in entrambi i contesti la polemica, fondandosi sui suoi antecedenti (Carlo Borromeo e, per l'Inghilterra, soprattutto Stephen Gosson), si arricchisce e si approfondisce, delineando con sempre maggiore chiarezza non solo le sue direttrici e i suoi obiettivi, ma anche i suoi immaginari.

In Italia, come vedremo fra poco, rimane centrale l'eredità del cardinale milanese; figure a lui vicine per amicizia e per condivisione d'intenti, come il vescovo di Novara Carlo Bascapè, sviluppano il tema strettamente borromeiano della contrapposizione/sostituzione tra tempo sacro e tempo profano, continuando ad avvalersi di un immaginario medico che oppone il tempo sano al tempo infetto e – sul piano delle immagini – fa coincidere con sempre maggiore chiarezza il teatro con l'epidemia pestilenziale.

Elementi di novità vengono dalla trattatistica pedagogica, in cui il teatro è annoverato tra i principali sovvertitori della morale pubblica. Qui di particolare interesse risulta non solo

¹ Come suggerisce icasticamente Jonas Barish, "The stage provokes the most active and sustained hostility when it becomes a vital force in the life of a community" (JONAS BARISH, *The Anti-theatrical Prejudice*, cit., p. 66).

² Siro Ferrone identifica proprio nel cinquantennio 1580-1630 gli estremi cronologici per lo sviluppo delle "prime generazioni dell'Arte", sul piano economico-organizzativo come su quello dell'appoggio politico: "In questi anni, l'assetto delle compagnie registra una trasformazione e una crescita che sono conseguenza della riorganizzazione dei luoghi dello spettacolo. Accanto al sistema cortigiano si va creando un embrione di libero mercato teatrale [...]. Il fenomeno si intreccia, rafforzandosi, con la nascita di sale teatrali contigue alle corti e con la specializzazione nelle funzioni impresariali di cortigiani o membri delle dinastie regnanti. Tra il 1580 e il 1630 si definisce così in Italia un sistema dello spettacolo 'mercenario' che non ha eguali in Europa" (SIRO FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e Attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 148).

³ È impossibile sintetizzare la portata straordinaria, nella universale storia del teatro, di questo cinquantennio di scene inglesi: anni in cui – malgrado le forze ostili – il teatro si istituzionalizza come edificio pubblico e come pratica, con il sostegno della corona e della nobiltà patrocinante, e in cui l'attività drammaturgica è ricchissima per quantità e qualità; sono gli anni di Thomas Kyd (1558-1594), di Christopher Marlowe (1564) e degli "University Wits" Thomas Lodge (1557-1635), Thomas Nashe (1567-1601), Robert Greene (1558-1592) e George Peele (1557-1596); anni in cui emerge la figura del drammaturgo professionista, con Thomas Heywood (1570-1641), John Fletcher (1579-1625), e Ben Jonson (1572-1637), il primo a rivendicare la portata letteraria del testo teatrale, con la stampa delle sue *Works* (1616); e sono, ovviamente, gli anni di William Shakespeare (1564-1616), "eccezionale epitome della stagione elisabettiana [...], il drammaturgo più studiato e più rappresentato di tutti i tempi. Attore nella compagnia del fondatore del Theatre, James Burbage, patrocinato dal Lord Chamberlain, poi azionista della stessa compagnia dal momento della fondazione del teatro Globe, scrittore dei drammi che la compagnia mette in scena per i frequentatori del teatro pubblico, come per la corte di Elisabetta, e poi per Giacomo I, il re che diventerà il grande patrono degli uomini del Globe, Shakespeare come drammaturgo forgia immagini per la storia nazionale inglese [...], scenari romantici, festosi e arguti per i suoi mondi di commedia [...], plasma complessi eroi tragici [...] e delicate atmosfere magiche [...], rappresentando così la punta più alta dei processi di catalizzazione di tradizioni teatrali, sperimentazioni e innovazioni, in atto tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento" (ROBERTA MULLINI, ROMANA ZACCHI, *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Napoli, Liguori, 2003, p. 147).

L'appropriazione del Borromeo come *auctoritas* antiteatrale (il cardinale viene accostato, senza soluzione di continuità, tra i grandi oppositori paleocristiani della scena), ma anche una sempre più approfondita analisi del teatro come linguaggio: in opere come lo *Stimolo alla virtù* (1592) di Guglielmo Baldessano o il *Giovane cristiano* (1611) di Cesare Franciotti, nel tentativo di spiegare *come* il teatro operi per corrompere le coscienze, inizia cioè ad emergere quella 'estetica in negativo' che nel Borromeo era solo accennata e che ora invece guarda con acume alle tecniche degli attori e ai processi interiori degli spettatori per cercare di disinnescarli.

Punto d'arrivo di questo 'sguardo', che si avvale dell'immaginario del contagio per identificare il funzionamento della relazione attore-spettatore, è come vedremo la *In actores et spectatores paraenesis* (1621) del religioso siciliano Francesco Maria del Monaco: qui una avvedutissima coscienza del teatro come potente linguaggio si affiancherà anche ad un chiaro senso di impotenza di fronte ad un fenomeno che ha, evidentemente, il sostegno dei principi e delle corti.

In Inghilterra, a raccogliere l'eredità di Northbrooke e Gosson (e più in generale della grande produzione antiscenica del quinquennio 1577-1582) è William Rankins: lo stigma del suo *Mirroure of Monsters* (1587) si appunta, più che sul teatro in generale (che comunque è esplicitamente definito luogo infero e satanico), sugli attori come vettori di un irrefrenabile contagio morale, in cui le metafore legate alla peste, all'epidemia, e all'avvelenamento restano sul piano del costume e non conducono – ancora – ad un'indagine sul linguaggio teatrale.

Diverso è il discorso – parallelo a ciò che accade in Italia – sulla trattatistica e, in misura minore, sulla predicazione, dove è possibile identificare una centralità del tema del corpo politico, in base al quale lo squilibrio morale dello Stato trova il suo correlativo nello squilibrio organico tra le membra del corpo. Qui emerge il parallelismo, tutto protestante, tra l'attore membro ozioso della comunità e il membro incancrenito dell'organismo, che deve essere sanato o amputato; ma anche la percezione dell'evento spettacolare come forza squilibrante della salute corporea. L'immaginario del contagio domina la predicazione radicale di William Crashaw e – con esiti molto interessanti sul piano della comprensione del teatro come linguaggio – i trattati di Thomas Beard (1597) e Henry Crosse (1603). Crosse è forse l'autore che più di tutti usa l'immaginario della peste e del contagio per indagare tanto i disequilibri dello Stato (in particolare l'ozio) quanto il funzionamento biologico del teatro e le modalità attraverso le quali il piacere scenico si fa comunicazione di contenuti; ed è anche l'unico, nel contesto inglese, a lasciare aperta la strada ad un teatro moderato e risanato.

Punti d'arrivo di questa fase centrale della polemica antiteatrale inglese sono l'anonimo autore della *Refutation of the Apology for Actors* (1615) e Alexander Leighton con il suo *Shorte treatise against stage-playes* (1625), opere che non sono interessanti tanto per la loro novità, ma per il senso di sicurezza che in essi si può leggere. L'opera di Leighton, in particolare, con la

sua sintesi estrema che ha evidenti finalità di disseminazione popolare, mostra un'ostilità al teatro che sente di potersi trasformare (come di fatto sarà di qui a poco) in progetto politico.

Le due polemiche hanno ovviamente sia punti di contatto sia distanze, ma certo condividono l'ambizione degli obiettivi e l'incessante ricerca di nuovi argomenti e immagini. In entrambi i casi, le relazioni tra i diversi testi sembrano talvolta superare le rispettive frontiere linguistiche: costruiscono cioè un ampio macrotesto caratterizzato da una policroma ed intrecciata intertestualità, che si nutre non solo della comune radice paleocristiana (su tutti Crisostomo e Tertulliano), ma anche di una chiara osmosi tra testi coevi. Cerchiamo allora di distinguere ed ascoltare le diverse voci di questo doppio coro che, tra Inghilterra e Italia, si leva contro la scena.

4.1 *Faccenda pernicioso e pestilente* **Compagni di strada ed eredi del Borromeo nella polemica contro lo spettacolo profano (1578-1607)**

Mirum sit rem adeò perniciosam, & pestilentem
potissimum Juventuti inter Christianos tolerari
tamdiu potuisse.

ANTONIO SENECA
De Comiciis Spectaculis Tollendis (ca. 1597)

Nella sua proposta radicale e per certi versi utopica (una città cristiana in cui il carnevale, le danze, il teatro e, in generale, tutte le manifestazioni della spettacolarità profana siano rimosse), il cardinale Carlo Borromeo non resta certo una figura solitaria: è vero che la Chiesa romana ha al suo interno anche voci più moderate⁴, ma per diversi decenni, a cavallo tra Cinque e Seicento diverse posizioni – caratterizzate da maggiore o minore severità – entrano in tensione fra loro.

Come abbiamo già potuto vedere, un significativo episodio di frizioni fra posizioni moderate e istanze più radicali intorno al teatro è la polemica – avvenuta nell'estate 1578 – intorno alla licenza delle commedie nella diocesi di Bologna⁵, che vede tra i suoi protagonisti Gabriele Paleotti, amico personale del Borromeo e, come lui, convinto fautore della centralità del governo vescovile nella riforma post-tridentina⁶. Paleotti non ha, tuttavia, a Bologna la medesima autonomia pastorale che il Borromeo può rivendicare a Milano: occupando il ruolo di guida spirituale in una città che, sul piano secolare, è parte dello Stato pontificio, si trova a gestire un fragile equilibrio di poteri, spesso pesantemente condizionato dalla curia romana⁷. L'episodio della licenza ai commedianti – che Roma concede e poi revoca, dopo le pressioni

⁴ Si ricordi (Capitolo 2, note 34-35) la polemica del Borromeo intorno alla "scrittura" del cardinale Dolfino, *Ragioni che le commedie emendate si debbano permettere* (1566).

⁵ Per una ricostruzione della vicenda, si veda sopra nel paragrafo 2.3.

⁶ "Il suo impegno nel governo pastorale della diocesi bolognese [...] costituì il fulcro della sua importanza storica come uno dei massimi interpreti della riforma tridentina, in parallelo con l'attività che Carlo Borromeo intraprese a Milano [...] nel tentativo di sperimentare un'attuazione della riforma in senso nettamente episcopale, ponendo alla base della rispettiva azione pastorale le direttive del Tridentino sulla residenza di diritto divino dei vescovi, sui concili provinciali ogni tre anni, sul sinodo diocesano annuale, visto non tanto come sede di emanazione di ordini quanto come riunione di tutto il clero della diocesi intorno al vescovo" [PAOLO PRODI, *Paleotti, Gabriele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 80]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014 <http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriele-paleotti_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020)]. Gabriele Paleotti (1522-1597) fu figura di spicco negli anni conclusivi del Concilio di Trento. Docente di diritto, avvocato e giudice uditore del tribunale della Rota Romana, nel 1566 fu prima ordinato sacerdote e poi consacrato vescovo da Carlo Borromeo. Fu vescovo e poi (dal 1582) arcivescovo di Bologna fino alla morte. Molto ammirato presso le alte gerarchie dello Stato della Chiesa, divenne cardinale nel 1587 per volere di papa Gregorio XIII. L'opera maggiore è il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) che dettò i principi a cui dovevano attenersi gli artisti della Controriforma.

⁷ *Ibidem*. "Il rapporto con le congregazioni romane e con i rappresentanti del governo pontificio a Bologna appare difficile sin dai primi anni: Paleotti lamenta di essere un «vescovo con la mitra senza il pastorale» [...], di essere ostacolato cioè dal potere politico e di non godere, con il suo clero, di alcuna delle autonomie e dei privilegi previsti dall'ordinamento canonico tradizionale".

sia del Paleotti che del Borromeo, chiamato in soccorso dal collega bolognese – è chiara manifestazione di questo difficile bilanciamento di poteri e di istanze diverse. Ma è interessante anche perché ci mostra un Paleotti pienamente coinvolto, con Carlo Borromeo, nella battaglia contro gli spettacoli.

L'antiteatralità militante del Paleotti trova senz'altro il suo *acmè* proprio con la *Scrittura nella quale si pongono in vista alcune ragioni contro agli Spettacoli Teatrali*⁸, il testo inviato a Roma nel giugno 1578, per chiedere al cardinale Buoncompagno la revoca della licenza agli attori. La *Scrittura*, marcatamente antiteatrale e pienamente consonante con le idee più radicali del Borromeo, è un testo di notevole sintesi, che raccoglie in sette punti una ricca serie di argomentazioni sulla pericolosità sociale del teatro e degli attori:

Prima ragione è: perché queste commedie da pochi anni in qua introdotte si vede, che fanno effetti in tutto contrari alla causa, per la quale anticamente furono introdotte le Commedie, cioè per notare i vizi, ed aiutare i costumi, e queste piuttosto li corrompono.

Seconda. Perché questi che le rappresentano per l'ordinario sono vagabondi e di mal nome, e conducono seco Donne di mala vita, quali fanno anche recitare in Commedia, e questi tali, secondo le leggi, sono riputati per infami, perchè lo fanno per guadagno.

Terza. Sono dannosi al popolo in molti modi, perchè portano fuori della Città assai danari, e danno occasione a giovani, e putti di rubare alli loro Padri per pagare alla Commedia, e fuggono la scuola, e bottega, e introducono per tutto mali costumi.

Quarta. Vi vanno meretrici, giovani, putti, donde si dà occasione a mille peccati, e per il gran concorso vi nascono anche spesso molte questioni.

Quinta. In questi tempi così calamitosi per gl'insulti degli Eretici, che ci sono attorno, e per le reliquie della pestilenza, che ancora non è estinta, pare che si doveria attendere ad ogni altra cosa, e più tosto a deplorare le cause della miseria nostra, che a stare in su le burle pubblicamente.

Sesta. Tutte le adunanze di persone indifferenti, quando si continuano, sono pericolose per le conventicole, che causano, massime in questi tempi sospetti di eresie.

Settima. Si è veduto per esperienza che per il passato alcuni Gentilomini si sono invaghiti di queste Donne Commedianti, ed anno consumato gran parte delle loro sostanze con loro, con rovinare le proprie famiglie, e con gran fatica si sono poi separati dal commercio⁹.

Il teatro – argomenta il Paleotti nella 'prima ragione' – può anche essere nato con buone intenzioni (“notare i vizi, ed aiutare i costumi”), ma si è ormai così allontanato dai suoi obiettivi iniziali ed è diventato così corrompente, che le nuove “commedie da pochi anni in qua introdotte” non possono in alcun modo essere accettate nella città cristiana. Gli ordini di motivi su cui fondare tale bando sono diversi. Il teatro è inaccettabile innanzitutto in quanto professione: gli attori, “perché lo fanno per guadagno”, causano la dilapidazione dei patrimoni, i furti in casa, la rovina delle famiglie; per questo “sono riputati per infami” (ragione seconda, terza e settima); oltre che (corollari della ragione terza) perché il teatro fa sprecare il tempo (“fuggono la scuola, e bottega”) e diffonde il vizio (“introducono per tutto mali costumi”).

⁸ GABRIELE PALEOTTI, *Scrittura fatta per ordine del Cardinal Gabriello Paleotti Arcivescovo di Bologna, nella quale si pongono in vista alcune ragioni contro agli Spettacoli Teatrali*, in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti*, cit., pp. 88-89, n. 1., riportata in FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 39-40.

⁹ GABRIELE PALEOTTI, *Scrittura*, cit., pp. 88-89.

Un secondo elemento centrale è la presenza del perturbante femminile: nelle commedie recitano “Donne di mala vita”, nel pubblico si mescolano le “meretrici”, e sono proprio le “Donne Commedianti” a causare spesso la rovina, economica e morale, delle famiglie (ragione seconda, quarta e settima).

C'è infine – e questa è la questione più interessante – una chiara preoccupazione di fronte alla folla, all'addensarsi delle persone che crea il naturale *humus* di diverse forme di contagio: il “gran concorso” può far nascere risse e “questioni” (ragione quarta), ma soprattutto le “conventicole” possono favorire il diffondersi della peste eretica (ragione quinta e sesta), oltre che – in subordine – della peste fisica. Peste ideologica e peste dei corpi corrono parallele: i tempi sono “calamitosi per gl'insulti degli Eretici” e “per le reliquie della pestilenza, che ancora non è estinta”. Entrambe queste calamità pestilenziali – conclude il cardinale – impongono la contrizione e la preghiera più che il pubblico divertimento¹⁰.

Le ragioni contro gli spettacoli evocano insomma, attraverso la pericolosa presenza della folla, sia la peste dell'eresia sia la catastrofe medica dell'epidemia; ma al di là da questo veloce accostamento, non è presente, nella *Scrittura* del Paleotti, una ricca elaborazione del fenomeno teatrale che si avvalga di metafore epidemiche. Nel resto del testo si ribadisce soltanto che in nessun caso, malgrado le parziali aperture teologiche, il teatro può essere ammesso, perché la sua pericolosità nella pratica prevale sulla sua accettabilità teorica¹¹; e neppure si ammette una politica di controllo, negata dalla natura effimera dell'improvvisazione¹².

La piena consonanza del Paleotti nell'antiteatralità borromeiana emerge anche nella assoluta considerazione degli attori come perturbatori della morale: nel *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (1582), l'opera più celebre del cardinale bolognese e vera messe di principi d'arte controriformistica, l'elenco dei soggetti indegni di apparire nelle opere di pittura si compone di

¹⁰ L'accostamento tra l'eresia e la peste – chiarissimo nella *Scrittura* del Paleotti – trova un icastico precedente anche nella bolla *Ut pestiferarum opinionum*, con cui, il 13 settembre 1572, Gregorio XIII conferma l'istituzione della Congregazione dell'Indice (cui spetta il compito di compilare l'*Index Librorum Prohibitorum*), provvisoriamente avviata dal suo predecessore Pio V: “Ut pestiferarum opinionum disseminandarum omnis tollatur occasio et conscientiarum tranquillitati, quantum in nobis est, consulatur, vehementer cupimus Indicem librorum prohibitorum in eam formam primo quoque tempore redigi ut Christifideles intelligant quos libros tuto legere possint, et a quibus abstinere debeant” (in JOSEPH HILGER (Hrsg. von), *Der Index der Verbotenen Bücher. In seiner Neuen Fassung dargelegt und Rechtlich-Historisch gewürdigt*, Freiburg im Breisgau, Herrsche Verlaghandlung, 1904, p. 514).

¹¹ GABRIELE PALEOTTI, *Scrittura*, cit., p. 89: “Non basta il dire, che queste sono materie indifferenti, e che i Teologi, e Sommisti le ammettono, perché si dice che tutti i Padri Santi antichi le detestano gravemente, e l'esperienza maestra delle cose lo mostra chiaramente, perché non ne riesce se non effetto malo, e corruttela grande de' costumi, e però nelle azioni della vita bisogna riguardare alla pratica quotidiana, e non alle ragioni speculative”.

¹² *Ibidem*: “Non basta il dire, che prima si rivedano queste Commedie, e si levi il cattivo, perché in pratica non riesce, perché sempre vi aggiungono parole, o motti che non sono scritti, anzi non mettono essi in iscritto, se non il sommario, o l'argomento, e il resto fanno tutto all'improvviso, e il volerli poi condannare per quelli ha del difficile. Di poi fanno atti, e movimenti lascivissimi, e inonestissimi, che non si scrivono, introducono femmine pubbliche, e piene di ogni inverecundia, fanno nascere all'improvviso cose che non si averiano mai pensate, né proibite, e in somma il rivedere queste loro cose è come un autenticare le loro pazzie, il che pare si abbia da fuggire”.

“meretrici, lenoni, ciurmatori, bagatteglieri, histrioni mercenarij, buffoni, crapuloni, ò altri che fossero tenuti per infami”¹³, facendo eco al coevo decreto borromeiano *Quae ad Matrimonium pertinent*, in cui il concilio provinciale milanese vietava agli osti di ospitare troppo a lungo “lenones, meretrices, histriones, mimos, & caeteros malae conditionis homines”¹⁴. Al di là di questa antiteatralità assoluta e totalizzante, tuttavia, non si trovano negli scritti del Paleotti specifici usi della peste come stigma contro le arti sceniche, salvo il labile cenno, più sopra evidenziato, nella *Scrittura* del 1578¹⁵.

Tra i compagni di strada ed eredi del Borromeo, un ruolo di spicco è certamente occupato da Carlo Bascapè¹⁶. Collaboratore personale del cardinale milanese, e poi vescovo egli stesso

¹³ GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diuiso in cinque libri. Doue si scuoprono varij abusi loro, Et si dichiara il vero modo che christianamente si doueria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo. Raccolto & posto insieme ad vtile delle anime per commissione di monsignore illustriss. & reuerendiss. card. Paleotti*, In Bologna, per Alessandro Benacci, 1582, p. 156. Nel 1594, esce in Germania un'edizione latina dell'opera: *De imaginibus sacris, et profanis Gabrielis Palaeoti cardinalis, libri quinque. Quibus multiplices earum abusus, iuxta sacrosancti Concilii Tridentini decreta, deteguntur, Ac variae cautiones ad omnium generum picturas ex Christiana disciplina restituendas, propuntur. Ad usum quidem ecclesiae suae Bononiensis scripti, caeterum bono omnium ecclesiarum nunc primum Latine editi*, Ingolstadii, Ex officina typographica Davidis Sartorii, 1594; anche qui gli istrioni sono elencati tra i soggetti indegni di rappresentazione pittorica, in quanto infami: “meretrices, lenones, circulatores, prestigiarum magistri, histriones mercenarij, parasiti, lurcones, aut ali huius ordinis homines” (p. 214)

¹⁴ CARLO BORROMEEO, *Quae ad Matrimonium pertinent*, in *AEM*, cit., p. 316. Si veda il Capitolo 2, nota 207.

¹⁵ Ciò è vero anche nel caso della *Lettera nel pericolo della peste* (1576), inviata dal Paleotti ai parroci affinché ne traggano insegnamento sul comportamento spirituale e pastorale da tenere in occasione dell'epidemia del 1575-1576, la stessa che devasta la Milano del Borromeo, e che sfiora soltanto Bologna; cfr. GABRIELE PALEOTTI, *Lettera pastorale di mons. ill.mo et reuer.mo cardinal Paleotti Vescouo di Bologna, al popolo suo nel pericolo della peste*, in Bologna, per Alessandro Benaccio, 1576. Mentre nel *Memoriale* borromeiano il carnevale e gli spettacoli sono direttamente chiamati in causa come origine dell'ira divina, e quindi della peste (CARLO BORROMEEO, *Memoriale*, cit., pp. 8 e 204: “le mostruose pazzie dei spettacoli, giuochi, et uostri carneali antepassati, hanno hauuta non picciola parte in prouocare Dio à flagellarci con la peste”; “quei spettacoli profani, da i quali hauemo quasi uisibilmente ueduto, che è uenuta la calamità della peste”), la *Lettera* del Paleotti trova la giustificazione dell'ira in una generica definizione di “peccato”, “offesa”, “ingiuria” da parte del popolo bolognese, senza indicare mai nel teatro o negli spettacoli una diretta causalità rispetto alla pestilenza. Lo stesso accade anche in una *Predica intitolata la peste* (1577) del francescano Girolamo (in religione Francesco) Panigarola [FRANCESCO PANIGAROLA, *Predica intitolata La Peste. Per essersi fatta in San' Petronio di Bologna, à tempo che quella Città era in grandissimo pericolo di infettione*, in ID., *Prediche di monsig. reuer. Panigarola vescono d'Asti. Fatte da lui spezzatamente, E fuor de' tempi Quadragesimali in varii luoghi, et a varie occasioni più illustri*, In Asti, per Virgilio Zangrandi, a instantia di Gio. Dominico Tarino, 1591, foll. 289(v)-301(v)]. Si veda a questo proposito anche l'interessante confronto stilistico e tematico proprio tra il *Memoriale* borromeiano, la *Lettera* del Paleotti e la *Predica* del Panigarola proposto da LAURA ZANETTE (*Tre predicatori per la peste: 1575-1577*, «Lettere Italiane» 42 (3), 1990, pp. 430-459): “Lo stesso tema della peste, che porta il Borromeo ad una analisi dei ‘peccati’ e quindi ad un quadro descrittivo morale in senso lato della realtà milanese [...] non induce il Panigarola che a riferimenti generici [...]. Nel testo del Paleotti d'altronde, che pure presenta una maggiore vivacità descrittiva, la relazione dei mali cittadini rimane nella genericità” (ivi, p. 449).

¹⁶ Carlo Bascapè (1550-1615), nato a Melegnano entro una famiglia di antica nobiltà feudale, studiò diritto a Pavia; ricevette gli ordini minori nel 1575, e fu ordinato sacerdote dal cardinale Borromeo nel 1576; fedele collaboratore del Borromeo, nel 1579 entrò nell'ordine barnabita, del quale compilò le costituzioni (1579) e di cui fu in seguito nominato, per tre volte (1586, 1588, 1591), proposto generale. Nel 1593 fu nominato dal papa Clemente VIII vescovo di Novara, carica che tenne fino alla morte. L'incarico vescovile fu il campo in cui il Bascapè applicò l'esperienza acquisita come collaboratore del Borromeo: pilastri del suo episcopato furono la riorganizzazione della diocesi attraverso i vicari foranei, la frequenza delle visite pastorali, l'ampliamento del seminario.

nella diocesi di Novara, Bascapè incarna una politica contro gli spettacoli che appare in tutto coerente con quella del suo mentore e che si dipana tanto sul piano normativo quanto su quello pastorale¹⁷.

Sul piano normativo, emergono senza dubbio – per gli echi con gli analoghi documenti milanesi – un *Editto per l'osservanza delle feste* (1 maggio 1595)¹⁸, nel quale si precisa la durata della festa (“dalla mezzanotte precedente al giorno della festa, sino alla mezzanotte seguente”)¹⁹, il divieto di maschere e “vane ciance”²⁰ e, ovviamente, di “comedie, giuochi di schena, balli, tornei, ò altri simili spettacoli, e giuochi pubblici”²¹; e un *Editto per l'osservanza della Quadragesima* (19 febbraio 1599)²² che, pur in assenza di uno specifico richiamo agli spettacoli, vieta durante il sacro tempo che precede la Pasqua le “burle, & ciancie [...], i solazzi, i ragionamenti vani, & molto più i lasciui, e scandalosi”²³.

Come già più sopra ricordato, il Bascapè fu tra i più attivi collaboratori nella politica borromeiana contro gli spettacoli: è infatti lui a compilare, nel 1580 il libretto *De Choreis*, inviato poi a Roma durante la dura polemica contro il governatore Ayamonte (CARLO BORROMEO [i. e. CARLO BASCAPÈ], *Opusculum De choreis & Spectaculis in Festis diebus non exhibendis*, cit.; cfr. Capitolo 2, nota 198); il legame spirituale e affettivo col cardinale milanese emerge anche nel 1592, quando Bascapè pubblica la prima biografia di Carlo Borromeo (CARLO BASCAPÈ, *De Vita et Rebus Gestis Caroli*, cit.; si veda Capitolo 2 nota 200): “il valore dell’opera, prima nel suo genere, consiste nell’esaltazione del nuovo ideale di santità pastorale della riforma cattolica, visto non astrattamente, ma incarnato nella vita dell’arcivescovo milanese, descritta con una solida ricerca degli avvenimenti sulla base dei documenti e delle testimonianze, da parte di chi gli era stato fedele discepolo e collaboratore” (PAOLO PRODI, *Bascapè, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [volume 7], Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1970 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-bascapè_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-bascapè_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020). Come ricorda ancora Paolo Prodi, Bascapè ebbe anche un ruolo centrale nel processo di santificazione del suo mentore: “nel VII concilio provinciale milanese del 1609 fu eletto a patrocinare in Roma la causa di canonizzazione di Carlo Borromeo: fu l’ultimo servizio che il B. offrì al suo maestro e si concluse con la solenne proclamazione del nuovo santo nell’anno successivo” (*ibidem*). La fonte principale sulla vita del Bascapè resta ancora l’antica biografia del Chiesa (1636), per la quale si veda l’edizione critica INNOCENZO CHIESA, *Vita di Carlo Bascapè barnabita e vescovo di Novara (1550-1615)*, a cura di Sergio Pagano, Firenze, Olschki, 1993; per una più recente rilettura della vita e dell’opera del vescovo novarese si rimanda inoltre agli apparati dell’edizione, con traduzione italiana, della sua opera documentaria *Novaria seu de ecclesia Novariensi libri duo. Primus de locis, alter de episcopis* (1612): CARLO BASCAPÈ, *Novaria. Terre e vescovi della diocesi*, a cura di Giancarlo Andenna e Dorino Tuniz, Novara, Interlinea, 2015.

¹⁷ In linea con l’esempio del Borromeo è anche la scelta di raccogliere in un unico volume tutti i testi prodotti nel corso dell’episcopato, sia quelli di carattere omiletico sia i documenti legati al governo della diocesi: cfr. CARLO BASCAPÈ, *Scritti pubblicati da Mons. Reverendiss. D. Carlo Vescovo di Novara Nel gouerno del suo Vescouato dall’anno 1593. Fino al 1609. Ridotti in vn volume per comodità de’ Clerj, & popoli della sua Chiesa*, In Novara, Appresso Girolamo Sesalli, 1609.

¹⁸ CARLO BASCAPÈ, *Editto per l'osservanza delle feste [1 maggio 1595]*, in ID., *Scritti*, cit., pp. 619-622.

¹⁹ CARLO BASCAPÈ, *Editto per l'osservanza delle feste*, cit., p. 620: “Nelle feste dunque [...], dalla mezzanotte precedente al giorno della festa, sino alla mezzanotte seguente (che tale è l’osservanza di questa Chiesa) non si faccia alcuna di quelle opere, che conforme alle sacre dottrine sono vietate dalla S. Chiesa in tal giorno”.

²⁰ CARLO BASCAPÈ, *Editto per l'osservanza delle feste*, cit., pp. 620-621: “Non si mettano fuori, ne si portino intorno p[er] vendere, ne si vendano effettivamente cose non mangiatue, di qualsivoglia sorte che siano, quantunq[ue] minute; ne anco libri, imagini, pitture, & cose tali di diuotione, ne si diano à fitto maschere, ne veste a vso di mascherarsi. Non essercitino i Ceretani, Salt’inbanchi, & simil sorte di gente le sue vane ciancie, ne vendano cosa alcuna, ancorche aque, ò altro sotto pretesto di vendere medicamenti. Non si tenga Scuola di scrima, ne di ballare, saltare, & simili”.

²¹ CARLO BASCAPÈ, *Editto per l'osservanza delle feste*, cit., p. 621.

²² CARLO BASCAPÈ, *Editto per l'osservanza della Quadragesima [19 febbraio 1599]*, in ID., *Scritti*, cit., pp. 622-627.

²³ CARLO BASCAPÈ, *Editto per l'osservanza della Quadragesima*, cit., p. 625: “In ogni tempo conuiene, che il Christiano s’astenga da burle, & ciancie; ma in tempo della Quadragesima tanto più diligentemente ha da farlo, quanto più souente, e studiosamente ha d’attendere all’oratione, all’astinenza, & a ogni sorte di penitenza. Fuggirà dunque i solazzi, i ragionamenti vani, & molto più i lasciui, e scandalosi”.

Analoga all'opera borromeiana è anche la severità normativa sulla moralità dei religiosi: al 15 gennaio 1596 risale infatti una nota *Contra i religiosi che vanno a comedie*²⁴, in cui non solo i detestati spettacoli sono vietati agli ecclesiastici “sotto pena della sospensione a diuinis”, ma si stabilisce addirittura l'imprigionamento per gli impenitenti²⁵. Ancor più ampio e dettagliato sulle proibizioni ai religiosi è poi un *Editto et Monitiones Della vita & honestà del Clero* (19 marzo 1605)²⁶. Qui il Bascapè riporta per intero il decreto conciliare *De Reformatione*, del 17 settembre 1562, col quale i padri di Trento avevano proibito ai religiosi la frequenza di balli, giochi, e altre occupazioni mondane²⁷ (“porremo qui prima d'altra cosa il bellissimo decreto, che sopra di ciò fece vn tanto Concilio”)²⁸, quindi articola – con precisi echi borromeiani – le diverse proibizioni per i chierici:

Non facciano mascare, ne lascino fare inanzi a se [...].

Non interuengano a balli, ne a nozze doue tali spassi si hanno [...].

S'astengano da comedie, giostre, & altri spettacoli, & di vdire Ceretani, & simili [...].

Non giuochino a carte, ne dadi, ne pallone, ne pallamaglio; ne meno stiano a vedere altri a giuocare, & anche s'astengano dalla palla in publico, & in tutti quei luoghi, o modi che saranno indecenti per loro [...].

Non stiano presenti a vedere tormentare, o fare morire alcuno, se pure non ci fussero à fare officio di consolatore [...]²⁹.

²⁴ CARLO BASCAPÈ, *Contra i religiosi che vanno a comedie [15 gennaio 1596]*, in ID., *Scritti*, cit., p. 597.

²⁵ CARLO BASCAPÈ, *Contra i religiosi che vanno a comedie*, cit., p. 597: “Intendendo che gli ecclesiastici nostri vanno alle comedie, contra la dispositione de' sacri Canonì, con gran dishonore della professione loro, e scandalo di molti [...], comandiamo a tutti gli Ecclesiastici di qual si voglia grado, & stato che non intrauengano in verun modo alle dette comedie, & attioni d'Histrioni, in qualunque nome siano chiamate, sotto pena della sospensione a diuinis, da incorrersi ipso facto, la cui assolutione ci riseruiamo: auertendogli che si procederà ancora per cattura contra gl'inobedienti”.

²⁶ CARLO BASCAPÈ, *Editto et Monitiones Della vita & honestà del Clero [19 marzo 1605]*, in ID., *Scritti*, cit., pp. 584-592.

²⁷ Si riportano qui le più interessanti porzioni del decreto, di cui già si è discusso sopra (cfr. Capitolo 1, nota 58): “Nihil est, quod alios magis ad pietatem, & Dei cultum assidue instruat, quam eorum uita, & exemplum, qui se diuino ministerio dedicarunt. Cum enim a rebus saeculi in altiore[m] sublatis locum conspiciantur; in eos, tamquam speculum, reliqui oculos coniciunt; ex iisq[ue] sumunt, quod imitentur. Quapropter sic decet omnino Clericos, in sortem Domini uocatos, uitam, moresq[ue] suos omnes componere, ut habitu, gestu, incessu, sermone, aliisq[ue] omnibus rebus nil, nisi graue, moderatum, ac religione plenum, praeseferant, leuia etiam delicta, quae in ipsis maxima essent, effugia[n]t; ut eorum actiones cunctis afferant uenerationem[...]. Statuit sancta Synodus, ut quae alias a summis Pontificibus, & a sacris Conciliis de Clericorum uita, honestate, cultu, doctrinaq[ue] retinenda, ac fimul de luxu, co[m]mensationibus, choreis, aleis, lusibus, ac quibuscumque criminibus, necnon saecularibus negotiis fugiendis copiose, ac salubriter sancita fueru[n]t; eadem in posterum iisdem poenis, uel maioribus, arbitrio Ordinarii imponendis, obseruentur” (*Sessio XXII, Quae est sexta sub Pio III, Pont. Max. Celebrata die XVII Sept. MDLXII. Decretum de reformatione*, in *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici et generalis concilii tridentini sub Paulo III, Iulio III, Pio III, Pontificibus Max. Index dogmatum et reformationis*, Romae, apud Paulum Manutium, Aldi f., 1564, p. cxlvii).

²⁸ CARLO BASCAPÈ, *Editto et Monitiones Della vita & honestà del Clero*, cit., p. 585.

²⁹ Ivi, pp. 589-590. I riferimenti agli *Acta* borromeiani possono essere molteplici. Si richiamano qui soltanto le norme sulla famiglia del vescovo, del 1566 (CARLO BORROMEO, *De Disciplina Familiae*, in *AEM*, cit., p. 816: “Nullus ex familia nec armis certare, nec chartis lusorij aut talis, aut pila maiori, aut alio eiusmodi indecoro ludi genere ludere, ludentesuè spectare, nec choreas exercere, nec personatus incedere, nec venationi, fabulis, comedijs, alijsuè histrionum impuris actionibus vacare audeat. Rerum nouarum curiositas fugiatur: uentur pariter sermones dissolutiores, libri scurriles uel impuri, profanae cantiones, deliciosaeque modulationes”) e le *Monitiones* al clero, del 1574 (CARLO BORROMEO, *De uita, & honestate clericorum*, in *AEM*, cit., p. 170: “Ne cùm neces & cruciamenta improbis hominibus magistratuum iudicio illata, multitudini spectans proponuntur, vilo modo ecclesiastici ordinis uiri intersint; nisi eorum pia opera, consolandi[que] officium vsui futurum illis sit, qui ad supplicium ducuntur”).

Sempre in linea con l'episcopato del maestro, Bascapè elabora poi prescrizioni per la stesura delle omelie (*Avvertenze et ordini dati a' Predicatori*, 1597)³⁰, nelle quali gli spettacoli e le commedie sono inseriti tra gli eventi che il predicatore deve riprovare pubblicamente:

Esclami contra i contratti simulati, macchiati d'vsure, & ingiustitie.

Contra gli adulteri, stupri, incesti, concubinati, & altri vitij di carne; nel che si prepari parole, & locutioni tali, che le orecchie caste non se ne offendano.

Contra gli spettacoli, & comedie.

Contra i balli, massime in giorni di festa.

Contra il concorso alle stalle, di huomini, e donne, che si fa il verno, massime con suoni, & mangiamenti; occasioni, e cause di offendere Dio, in mille modi³¹.

In questo elenco di peccati degni di esclamazione, non sarà superfluo evidenziare – come già a proposito delle liste borromeiane – che gli spettacoli, le commedie, le feste e i balli sono posti, senza soluzione di continuità, accanto a falsi contratti, episodi di usura, e relazioni sessuali irregolari; il che segnala, ancora una volta, la considerazione del mondo della spettacolarità profana nell'ambito della perversione dei *mores*, e non (ancora) delle *artes*³².

Ancor più direttamente connessa all'opera borromeiana, è poi la prassi omiletica del Bascapè, che riprende dal cardinale milanese la grandiosa immagine dello scontro tra tempo profano e tempo sacro come conflitto dicotomico di mondi contrapposti, male contro bene, Mondo contro Cristo. Un conflitto binario che implica l'impossibilità della conciliazione e l'inevitabile eliminazione di uno dei suoi membri³³.

Emblematica, da questo punto di vista, è la lettera pastorale *Contra gli errori, che si commettono auanti la Quaresima* (24 gennaio 1594)³⁴, scritta nei “giorni [...] più pericolosi alle anime”, ovvero nei “giorni cattivi” del carnevale³⁵. Qui Bascapè, grazie all'appiglio paolino della Lettera ai Romani, colloca il tempo della festa profana come polo oscuro nella contrapposizione luce/tenebra, di fatto presentandolo come l'esatto contrario del cristianesimo:

Dunque pur con S.Paolo torno a dirui, *Abiciamus opera tenebrarum, e induamur arma lucis*: Gettiamo via queste opre di tenebre, & vestiamoci d'armi di luce [Rom 13:12]. Queste opere carnealesche

³⁰ CARLO BASCAPÈ, *Avvertenze et ordini dati a' Predicatori*, in ID., *Scritti*, cit., pp. 201-209.

³¹ CARLO BASCAPÈ, *Avvertenze et ordini dati a' Predicatori*, cit., pp. 207-208.

³² Cfr. FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. xlvi-xlviii: “la visione del teatro [...] degli uomini della Controriforma è, innanzi tutto, il risultato di un esame del fenomeno spettacolo condotto in rapporto non a paradigmi estetici e culturali, ma ai paradigmi che classificano i costumi, la partizione della vita interiore e della vita comunitaria”.

³³ Cf. ivi, p. 48: “Il carnevale non si oppone più agli altri giorni come il riposo si oppone al lavoro, il sonno alla veglia, la comicità urbana alla meditazione filosofica; ma come il male al bene, il Mondo a Cristo: la contraddizione non può essere risolta per composizione, uno dei suoi membri deve essere eliminato”.

³⁴ CARLO BASCAPÈ, *Contra gli errori, che si commettono auanti la Quaresima [24 gennaio 1594]*, in ID., *Scritti*, cit., pp. 21-28.

³⁵ Ivi, pp. 21-22: “Et tanto più uolontieri ui scriuo, quanto che questi giorni sono più pericolosi alle anime: poiche per una certa pazza vsanza, i Christiani in gran parte scronno in molte attioni indegne di tal nome [...]. Diciamo pure, che sotto nome de' spassi, & recreationi le pouere anime, in questo te[m]po particolarmente, si lasciano tirare in tutti i viti capitali [...]. Liberateui da questo tempo, percioche sono giorni cattiu”.

sono opre di tenebre, opre di gente, alla quale Iddio non habbia mostrata la luce della sua dottrina, che non sà raffrenare le sue cupidità, ma si dà in preda a sensi, & alla cieca và dietro a piaceri humani, & a dilette bestiali. Ma le armi della luce sono quelle, che ci riparano da vitii e peccati, sono le opre pie, gli eserciti sacri, la frequenza de' sacramenti, & diuini officij: sono le considerationi degli officii, & oblighi Christiani. Eccoui un raggio di questa luce, il considerare un poco che tempi sono questi, ne' quali il mondo fà le pazzie, & il contrario apunto di quello che dourebbe³⁶.

A questa sovversione carnealesca, a questo mondo della festa profana percepito come impazzimento e rovesciamento del mondo, il cristiano deve rispondere con “armi di luce”, che si traducono – come già era stato nella predicazione borromeiana – con la progressiva sostituzione del tempo sacro al tempo profano: al Natale vengono fatti seguire uno dopo l'altro i riti della Settuagesima, della Sessagesima, della Quinquagesima, di fatto non lasciando alcun varco allo scatenamento carnealesco³⁷. È in questa azione sostitutiva che le settimane del carnevale, riconsacrate grazie alla penitenza, divengono – attraverso la metafora medica – un tempo risanato e risanante: “ci si fa incontro la Domenica della Settuagesima, come soccorso, e sostegno alle *anime inferme*: nella quale in molti modi la Chiesa vuole ritirarci da vitii, & disporci alla penitenza”³⁸. Nel frattempo, e reciprocamente, il carnevale è invece visto come tempo infetto e infettante:

Come sarà anche possibile, che conueneuamente entri nella Santa Quaresima, & fruttuosamente la faccia, chi questi giorni auanti attende à cose in tutto differenti, anzi contrarie? Non si può passare in vn subito da crapule à digiuni, da balli à prediche e diuini officij, da opre del Demonio ad opre di Dio. Di qui è, che molte, & molte volte le sporcizie del Carneuale passano poi ad *infettare* la santa osseruanza quadregesimale, gli effetti mondani, e sensuali si trasferiscono dalle piazze alle Chiese, dalle conuersazioni profane à diuini officij³⁹.

Tematicamente analoga, sebbene assai più tarda, è la predica *Della Settuagesima* (8 gennaio 1606)⁴⁰, dove ancora una volta il Carnevale è letto come tempo concorrente a quello cristiano, e la penitenza delle domeniche precedenti la Quaresima – proprio come era stato col Borromeo nella omonima *Letera sopra la settuagesima* del 1574⁴¹ – diuene riconsacrazione del tempo profano⁴².

³⁶ Ivi, pp. 23-24.

³⁷ Ivi, p. 24: “Apena sono finite le feste del santo Natale, che ci si rappresenta la Settuagesima, poi la Sessagesima, & la Quinquagesima, che ci seruono come di adito, e vestibolo in certo modo della Quaresima santa. E come resta al Christiano, ò animo, ò tempo da rilassarsi, & darsi à dissolutioni?”.

³⁸ *Ibidem*. Corsivo di chi scrive.

³⁹ Ivi, p. 26. Corsivo di chi scrive.

⁴⁰ CARLO BASCAPÈ, *Della Settuagesima [8 gennaio 1606]*, in ID., *Scritti*, cit., pp. 28-41.

⁴¹ CARLO BORROMEO, *Letera sopra la settuagesima*, in *AEM*, cit., pp. 1015-1019. Per la discussione di questo testo, si veda sopra, il paragrafo 2.2.

⁴² La visione della festa profana come “tempo rovesciato” è del tutto esplicita nella definizione del Carnevale come “tempi, ne' quali i mondani lasciato il freno à gli appetiti sensuali, communemente si danno a' piaceri, & dilette del corpo, quasi insino alla pazzia, operando tutto il contrario di quello che siamo auisati, & ammaestrati dalla Chiesa” (CARLO BASCAPÈ, *Della Settuagesima*, cit., p. 29).

La vicinanza, strutturale e tematica, alla lettera pastorale del Borromeo emerge in molti momenti del testo, a partire dall'immagine biblica su cui si fonda l'argomentazione principale. Come già era stato nella lettera del cardinale milanese, anche per il Bascapè la domenica di Settuagesima evoca infatti i settanta anni dell'esilio babilonese, che rappresentano simbolicamente, a loro volta, sia il tempo che va dalla caduta di Adamo alla redenzione in Cristo, sia il tempo della vita umana, esilio rispetto alla vita del cielo, sia lo stato di peccato dell'uomo mondano:

Dicono i sacri Dottori, che & il corso de' secoli auanti alla Redentione, & l'altro della presente vita, & anche lo stato del peccato, furono per figura, & simiglianza rappresentati in quei settanta anni, ne' quali il popolo Hebreo, popolo di Dio, stette captiuo in Babilonia. Sapete, che non volendo quel popolo obedire al Signore, conforme à quelloaturlche gli raccordauano i Profeti serui suoi, alla fine lo castigò grauemente, dandolo in mano al Rè degli Assirij, che ne condusse la maggior parte in Babilonia, & gli tenne captiui per settanta anni. Similitudine, & figura è questa molto atta à mostrarci lo stato dell'huomo auanti la redentione, nel quale così era soggetto al Demonio, come gli Hebrei furono a quel Rè barbaro. Molto accommodata ancora a mostrarci lo stato della presente vita: nella quale così siamo fuori della patria nostra del Cielo, come quelli infelici Hebrei trasportati in quei paesi stranieri [...]. Molto accommodata è parime[n]te à mostrarci lo stato di chi si troua in peccato, come sbandito dalla gratia di Dio, & soggetto à continui stratij, che il Demonio come tiranno fà dell'anima sua. (pp. 31-32).

L'evocazione della cattività babilonese, che contrappone dicotomicamente l'esilio alla patria, la vita mortale a quella eterna, il re terreno al re celeste, fornisce un'immagine biblica pienamente confacente alla contrapposizione tra i due mondi inconciliabili della quaresima e della festa, dell'uomo cristiano e dell'uomo mondano⁴³. E allora, se tutta la vita, in quanto esilio terreno, deve essere penitenza, l'esplicita proibizione della spettacolarità profana non sarà che una conseguenza inevitabile (“i balli, le mascare, le comedie, i conuiti, i giuochi, i trattenime[n]ti otiosi, e uani, che tanto sono essercitati in questi te[m]pi, che altro sono, che le opre contrarie affatto al sentime[n]to della Chiesa?”)⁴⁴; e una proibizione che non si limiterà al tempo di carnevale, ma che diverrà perenne (“Vedete figliuoli, che non la ragione sola del sacro tempo, & del misterio ne induce à lasciare le opre vane, che in esso si vsano: ma la malitia stessa, il pericolo, e il danno di opre tali, sempre vietate, & sempre da essere fuggite da' fedeli di Christo”)⁴⁵.

Ecco allora che il Carnevale e la Quaresima non potranno in nessun caso strare tra loro in relazione simile a sonno e veglia, o pasto e digiuno. Si tratta di stati – insieme spirituali e fisici – assolutamente incompatibili:

⁴³ Il Borromeo, come si ricorderà, univa all'evocazione dell'esilio anche la citazione del salmo 136, definendo così la vita terrena non semplicemente come esilio, ma come “terra straniera” in cui non si può cantare (*Sal* 136:4). Tale citazione consentiva di fondare anche scritturalmente un'implicita proibizione alla spettacolarità mondana.

⁴⁴ CARLO BASCAPÈ, *Della Settuagesima*, cit., p. 36.

⁴⁵ Ivi, p. 37.

No[n] aiuta la crapula à potere poi digiunare, anzi impedisce; perciocche oltre che induce à lasciua, & petulanza, indebolisce il corpo, & lo rende indisposto, cosa che lo fà più inhabile all'astinenza, & al digiuno. Non dispongono le conuersazioni, né le vagationi otiose à ritirame[n]ti salutari: né i balli a' diuini officii, né i ragionamenti licentiosi, & lasciui alle prediche: né i pensieri vani, alle meditationi spirituali; anzi tutto il contrario adoprano. Chi no[n] vede, come da sì fatte vanità, & opre male l'anima rimane distratta, e suiata affatto dietro alle cose sensuali? & fatta molle, e sneruata perde ogni vigore di spirito, né si sà raccogliere per buon pezzo, almeno à procurare le cose appartenenti alla salute?⁴⁶

Con un accorto uso di immagini fisiologiche, in cui la *salute* del corpo si fa specchio di quella dell'anima, Bascapè suggerisce – seppure non esplicitandolo – che il tempo del carnevale sia una condizione di malattia collettiva, tempo che distrae e svia l'anima proprio mentre indebolisce e indispone il corpo, in un rammollimento e in uno snervamento che riguardano l'interezza della persona. Ecco allora che questo tempo ammalante e ammalante si rivela, infine, tempo demoniaco: “ben sà il Demonio quello che fà, inducendo i miseri Christiani à gouernarsi ne' giorni auanti, & rendersi inhabili poi à godere i frutti spirituali di tempo così vtile, & salutare”⁴⁷. Il cristiano non ha allora che una scelta, ovvero “schifare, & abhorrire le vanità, & peccati di questi te[m]pi” e comportarsi “con destra maniera”⁴⁸ di fronte all'astuzia demonica:

Si fanno giostre, & tornei? andate voi à' diuini officii, & a visitare le Chiese, & le Reliquie de' Sa[n]ti. si fanno comedie, & mascherate? & voi ritirateui à leggere qualche buon libro. siete inuitati à ballare, giuocare, & vaneggiare; à co[n]iuiti, à trebbi, à veglie, e simili trattenime[n]ti troppo pericolosi, & licentiosi? scusateui co[n] destra maniera, state à curare la vostra casa, e à fare i fatti vostri; ad occuparui vtirme[n]te, & à superare l'appetito, e la sensualità: che ue ne trouarete poi conte[n]ti, & lieti⁴⁹.

La strategia sostitutiva del sacro al profano, con la sua radicalità di esplicita matrice borromeiana, non potrebbe essere più chiara⁵⁰.

La più emblematica e completa esecrazione che il Bascapè pronunci contro la spettacolarità profana è però la lettera *De' balli* (17 dicembre 1595), nella quale la natura pagana (e quindi

⁴⁶ Ivi, p. 38.

⁴⁷ Ivi, pp. 39-40.

⁴⁸ Ivi, p. 40.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Nel corso della *Lettera*, due sono i momenti in cui Carlo Borromeo è chiamato in causa. Una prima volta, il richiamo è soltanto allusivo: “Questo nostro secolo hà donato lume tale, leggi, & huomini tali, che opposti alla mala vsanza hanno in gran parte leuati abusi tanto indegni. Procuriamo noi ancora di seguire sì fatto lume, & di andare riduce[n]do i riti pij, & Christiani allo stato suo” (ivi, p. 38). Più oltre, il riferimento al magistero carolino si fa invece esplicito: “Ricordateui ancora la bella occasione di ritirarui da sì fatte dissolutioni, e pericoli, che ci ha lasciato il Beato Carlo Arciuescouo nostro di santa memoria: & il pretioso premio, che hà proposto à tutti, con hauere ottenuto dalla santa Sedia Apostolica Indulgenza plenaria a quelli, che co[n]fessati, si comunicassero [...] nella Domenica della Quinquagesima, quando maggiormente bolle il desiderio della vanità, & la pazzia de' mondani” (ivi, p. 41).

satanica) dello spettacolo e la contrapposizione di tempo sacro e tempo profano conducono anche a considerazioni di tipo politico, che coinvolgono la responsabilità del potere secolare⁵¹.

La lettera pastorale si apre con una considerazione sulla natura “istrionica” del peccato che, avendo volto orribile, si presenta il più delle volte mascherato da cosa buona:

È così brutta, & dispiaceuole la faccia del peccato, anime care; che se così come ella è, si presentasse a gli occhi degli huomini, massime Christiani; a pena, credo io, che si trouasse chi lo commettesse. Ma perche suole, nascosta la bruttezza sua, mostrarsi sotto coperta di cosa buona, ò lecita, ò comportabile almeno: auiene, & per l’humana miseria, & peruersità, che facilmente s’inganna; & per la malita del Demonio, che sempre ogni arte adopra contra l’humana salute, che s’inducono gli huomini a com[m]etterlo, & ad offendere Dio, & cadere in grandissimi errori⁵².

La maschera, d’altra parte, è – come dimostra l’esempio della tentazione di Eva – specifico attributo del diavolo: “Cominciò il Demonio questo miserabil giuoco co’ primi huomini, & parenti nostri [...]. Non mostrò alla nostra madre Eua, la vista bruttissima di quel gran peccato, di far contra il precetto del suo creatore: ma la coprì, & quasi mascherò di cosa ottima, & profittuolissima”⁵³. Il compito che il vescovo prende per sé è allora proprio quello di smascherare l’inganno demoniaco: “habbiamo preso a farui accorti, & a leuare vna maschera di piacere, & diletto honesto [...] che mette il Demonio ad vna trappola crudele, che egli tende alle anime; & questo è il ballo”⁵⁴. In realtà, il discorso della *Lettera* non si limita alla stigmatizzazione della danza, ma coinvolge l’intera gamma dello spettacolo profano.

Innanzitutto, Bascapè deve sgombrare il campo da qualsiasi argomento a favore della danza che chiami in causa gli esempi scritturali, e lo fa con l’argomento consueto, secondo il quale i balli di oggi non hanno nulla a che vedere con i balli ammessi dalle Scritture. I balli del passato erano in lode e festeggiamento, i balli contemporanei si fanno solo per vanità e lascivia:

Hor chi non vede chiaramente, che i balli si fanno hoggidi comunemente à fin cattiuo? perche non si fa egli ballo dagli huomini soli, o dalle donne sole e che così, potrebbesi forse dire non esserci altro, che vanità? chi non vede, che gli autori de balli, che gli fanno, ò fanno fare ad altri, sono ordinariamente persone date a gli amori carnali, & alle lasciuie⁵⁵.

Ecco allora una lunga enumerazione dei pericoli della danza: il pericolo dello sguardo, che incendia la concupiscenza⁵⁶, i pericoli della vicinanza, del parlare, del toccar la mano, del

⁵¹ CARLO BASCAPÈ, *De’ balli [17 dicembre 1595]*, in ID., *Scritti*, cit., pp. 110-141. Questa lettera, a differenza delle due precedenti, non è stata ancora oggetto di specifica lettura critica.

⁵² Ivi, p. 110.

⁵³ Ivi, p. 111.

⁵⁴ Ivi, p. 112.

⁵⁵ Ivi, pp. 113-114.

⁵⁶ Ivi, p. 115: “d’indi surge l’ardore della concupiscenza come di fuoco; & che molto facil cosa è di cadere perciò nel peccato; & che molti si sono perduti per sì fatta cagione”.

muoversi insieme⁵⁷; ma anche rischi non direttamente legati al piacere della carne, come le risse⁵⁸ e gli sprechi⁵⁹. E, su tutto, il rammollimento dell'anima, la sua disposizione al male: “Né crediamo noi, che sia il minor male de balli; il rimanere l'anima per questa attione tanto ammollita, effeminata, & quasi prostrata, che à gran fatica può solleuarsi poi ad alcuno bene; & all'incontro inclinata, e traboccheuole ad ogni male”⁶⁰.

D'altra parte – e ci avviciniamo così al tema cruciale della polemica, ovvero la guerra binaria tra mondi e tempi incompatibili – non possono derivare che simili “mali effetti” da un'usanza pagana:

Alla fine figliuoli perche non ci marauigliamo di tanti mali effetti de balli, notiamo, che sono vsanze da Pagani passate nel Christianesimo doue più, & doue meno per opra del Demonio, & de' mali huomini con dolore, & repugnanza de pastori della Chiesa, & degli huomini timorati, & spirituali⁶¹.

La danza è insomma niente altro che un rito pagano sopravvissuto grazie all'opera demoniaca. Ed è per questo che il ballo e, con esso, tutti gli altri spettacoli profani, sono tanto più gravi durante il tempo sacro:

Ma quel sacro tempo, che è trà la Settuagesima, & la Quaresima [...], è bene durissima cosa, vedere, che sia tanto profanato: che doue la Chiesa vuole penitenza, & mestitia [...], i Christiani a punto vaneggiano più che tutto il restante tempo dell'anno, & impazziscono dietro a balli, & ad ogni altra dissolutione. Come possono questi chiamarsi Christiani con verità, se fanno tanto all'aperta, e senza rispetto alcuno a punto il contrario di quello, che vuole la Chiesa di Christo? Ma che diremo delle sante feste, giorni deputati propriamente al culto diuino, & al profitto delle anime: le quali sono per contrario propriamente vsate dalla pessima consuetudine degli huomini a' piaceri profani, & ad offendere Dio; & ciò per tutto il corso dell'anno. Se ballo, mascherata, torneo, comedia, ò altro spettacolo alcuno è da fare, al santo giorno della festa, si rimette; come se di nuouo le feste Christiane si mutassero in quelle de' Pagani⁶².

Fare spettacolo nel giorno festivo è, dunque, paganesimo e idolatria, perché attraverso lo spettacolo la festa cristiana si muta in festa pagana, convertendo il tempo sacro della verità nel tempo dissacrato della vanità. Ancora una volta, dunque, l'idolatria non è nei contenuti dello spettacolo, ma nel fatto stesso che lo spettacolo sia un rito che appartiene *per se* al tempo

⁵⁷ Ivi, p. 117: “Hora, anime mie care, se tal pericolo, & sì facile corre, chi non sà custodire lo sguardo suo, & diuertirlo dalla bellezza muliebre; come potrà dire di hauere pur vn poco di pensiero della sua salute, anzi come non si potrà dirgli, che l'habbia sotto i piedi, & per disperata; chi à posta v' à porsi auanti alle donne: & iui dimora, & se ne stà le hore continue, & quasi le giornate, ò le notti intiere; & s'auicina quanto può, & vi aggiunge il parlare, ò il toccare la mano, & il saltare, con tante altre circostanze?”

⁵⁸ Ivi, p. 120: “Né mancano oltre alle lasciue, altri pericoli, & mali, che il ballo cagiona, & nutrice: come sono le questioni, & risse, hora per vna occasione, & hora per vn'altra, quando per gelosie di femine, quando per sopercherie”.

⁵⁹ Ivi, p. 121: “Aggiungiamo le crapule, & le souerchie spese, che non solo in conseguenza del vizio carnale, ma da se accompagnano il ballo, in suoni, investimenti, in compagnie dissolute”.

⁶⁰ Ivi, p. 121.

⁶¹ Ivi, p. 126.

⁶² Ivi, p. 128.

dissacrato e che, reciprocamente, dissacra il tempo cristiano. Balli e spettacoli sono, cioè, per loro stessa natura (per origine e per finalità) naturalmente contrari al tempo della vera fede, e parteciparvi implica l'inimicizia con Dio⁶³. Al cuore di questa argomentazione sta proprio ed esclusivamente il tempo, nel senso che abitare il tempo falso e dissacrato del ballo e dello spettacolo implica negarsi l'accesso al tempo santo:

non volendo torre il tempo alle cose del mondo, più tosto si vuol leuare all'anima, & à Dio. S'aggraua, & si radoppia l'errore, non commettendo solamente il male ordinario del ballo, ma questo di più, che insieme si tolga all'anima quel tempo, che da Dio le fu assegnato per suo profitto, & per compire col creator suo. Il tempo, che dourebbe l'huomo spendere in pensare, & confessare i suoi peccati, in pascersi del cibo diuino della santissima Eucharistia, in recitare salmi, & preci sante [...]; spendono tutto in prepararsi, & trouarsi al ballo: & douendo empirsi la mente di pensieri spirituali, e diuoti; tutta l'occupano, & affogano in pensieri, & imaginationi profane, & carnali⁶⁴.

Lo spettacolo non ha insomma "solamente il male ordinario", cioè tutti quegli aspetti di lascivia e vanità propri di un'occupazione profana che il Bascapè ha più sopra descritto. Lo spettacolo partecipa anche di un male sovraordinato, ovvero dello sprecare e del destinare altrove il tempo specificamente assegnato alla cura dell'anima. Questi due tempi, l'uno il contrario dell'altro, non possono convivere e si escludono a vicenda:

chi non vede, che cose tanto frà se contrarie non possono stare insieme [...] si che le cose mondane, & sensuali per l'humana fragilità non occupino ogni cosa, escludendo il profitto spirituale dell'anima, con fare di più notevole ingiuria alle cose sacre, & allo spirito di Dio, volendoui mescolare cose tanto contrarie, & indegne?⁶⁵

Dopo avere in questo modo smascherato il pericolo della danza e degli spettacoli (lascivia e vanità, certo, ma soprattutto dissacrazione del tempo santo), non resta da affrontare che un'ultima questione: "Hora, che ci resta hormai nella proposta materia, se non inanzi à Dio voltarmi qui à tutti coloro, che si lasciano co[n]durre à questo infelicissimo abuso del ballare [...]: & a quelli, che potendo vietarlo, non lo fanno?"⁶⁶. La coscienza che la danza e lo spettacolo profano siano così pericolosi per la salute dell'anima conduce insomma al tema (anch'esso di matrice borromeiana) della responsabilità del potere secolare, di fatto il principale colpevole di un così esecrabile peccato collettivo:

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 129: "Oh all'hora si che conueniuano gli spettacoli, i balli, i banchetti, le rappresentationi lasciuie, & cose tali, come cose simili alle attoni, & costumi di quei falsi Dei, che si honorauano, & come opre grate al Demonio, che sotto quei nomi si faceua adorare, ma hora, che hanno a fare con l'honor di Dio, & de suoi santi? non vediamo noi chiaro, che anzi sono cose al tutto contrarie; & sono come affronti, & ingiurie alla suprema maestà di Dio, & a' Santi suoi? vogliono le feste allegrezza, ma spirituale, & no[n] carnale, letitia, che ci faccia più grati à Dio, & non ci faccia suoi nemici".

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, pp. 131-132.

⁶⁶ *Ivi*, p. 135.

Errore certo è di tutti coloro, che si lasciano suiare, & tirare a balli: ma molto maggiore errore di quelli, che sono autori, & mantenitori de' balli, di quelli, che deono impedirli, & non lo fanno, ò che è peggio, gli difendono. Questi non del suo solamente, ma dell'altrui peccato ancora renderanno stretto conto al Giudice supremo⁶⁷.

Proprio come era stato per Carlo Borromeo, anche per il Bascapè la radice del problema sta nella troppa indulgenza del potere secolare, che non emana specifiche proibizioni e che lascia sola la Chiesa nella sua battaglia contro il tempo dissacrato e infettante dello spettacolo profano⁶⁸.

Forse la più efficace sintesi della polemica intorno agli spettacoli in area milanese, erede dell'utopia controriformistica del Borromeo ma consapevole delle difficoltà giurisdizionali col potere secolare, è quella proposta, proprio sul finire del secolo, da Antonio Seneca⁶⁹. Collaboratore sia di san Carlo che del cugino Federico, Seneca elaborò proprio per quest'ultimo, nel 1597, una "memoria" dal significativo titolo *De comicis spectaculis tollendis*⁷⁰, nella quale il teatro è definito "il principale" tra "i mezzi inventati dalle astute arti di Satana per infettare con cattivi costumi le anime dei fedeli"⁷¹, e il male delle commedie è specificamente connesso con la peste, prima attraverso un fugace aggettivo ("c'è da meravigliarsi che una faccenda tanto perniciosa e pestilente, specialmente per la gioventù, abbia potuto essere

⁶⁷ Ivi, p. 136.

⁶⁸ Non sarà inutile segnalare che la lettera *De' Balli*, redatta a dicembre 1595, si colloca proprio al principio di un nuovo periodo di serrato scontro tra l'arcidiocesi milanese e il governo spagnolo, aperta dall'insediamento del cardinale Federico Borromeo, cugino di Carlo, a giugno 1595 e chiusa solo vent'anni dopo: "Solamente nel 1615, dopo lunghissime discussioni e innumerevoli riunioni della commissione cardinalizia, fu sottoscritta dal Borromeo e dal nuovo governatore Pedro de Toledo Osorio la *Concordia iurisdictionalis inter forum ecclesiasticum et forum saeculare Mediolani*, ratificata poi da Paolo V e da Filippo III nel 1617 e pubblicata a Milano nel 1618" [PAOLO PRODI, *Borromeo, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 13]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1971 <http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-borromeo_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020)].

⁶⁹ Antonio Seneca (1543-1626), originario di Norcia, fu collaboratore e vicario di Carlo Borromeo (dal 1576 al 1584), poi vicario generale della diocesi di Milano sia per il diretto successore del Borromeo, Gaspare Visconti, sia per il cugino di san Carlo, Federico Borromeo. Nel 1598 passò a Roma come segretario della Congregazione dei Vescovi e Regolari. Nel 1607 divenne vescovo di Anagni, titolo che mantenne fino alla morte (cfr. INNOCENZO CHIESA, *Vita di Carlo Bascapè*, cit., p. 326, n. 67).

⁷⁰ ANTONIO SENECA, *De Comicis Spectaculis Tollendis*, in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli; a sua altezza reverendissima monsignor Cristoforo de' Migazzi arcivescovo di Vienna*, in Bergamo, appresso Pietro Lancellotti, 1759, pp. 171-180. La memoria di Antonio Seneca, scritta intorno al 1597 su richiesta di Federico Borromeo e ad uso interno della diocesi milanese, è pubblicata per la prima volta dal Castiglione nel 1759. Castiglione afferma che il "il picciolo trattato sopra la estirpazione degli spettacoli" e alcuni Canoni compilati sullo stesso argomento "si conservano manoscritti nell'Ambrosiana" (ivi, pp. 171-172). Il trattatello è contenuto in effetti in un MS della Biblioteca Ambrosiana di Milano, che lo attribuisce direttamente al cardinale: FEDERICO BORROMEO, *Copia litterarum ad regem catholicum. De comicis spectaculis tollendis*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 15 suss., 19, carte 15(v)-17(v). Il testo è trascritto da FERDINANDO TAVIANI, *La Fascinazione del teatro*, cit., pp. 109-110 (con traduzione italiana ivi, pp. 113-116).

⁷¹ ANTONIO SENECA, *De Comicis Spectaculis Tollendis*, cit., p. 172: "Multa ubique sunt in universa Christiana Republica ad fidelium animos pravis moribus imbuendos, astutis Satana artibus adinventata, sed illud sine ulla dubitatione censeris praecipuum videtur, quo hominibus honesta voluptatis speciem ad omnem obscenitatem, & turpitudinem Comicis spectaculis via monstratur".

tollerata così a lungo nella cristianità”⁷², quindi attraverso una citazione dal *De Spectaculis* di Tertulliano in cui il teatro è “*cathedra pestilentiae*” (“anche Tertulliano, commentando il Salmo 1, sostiene che gli spettacoli dell’Urbe sono vietati a colui che non siede sulla Cattedra della peste”)⁷³. Attraverso la rara e antica traduzione dell’*incipit* del libro dei salmi, il teatro, “seggio della pestilenza”, appare come il luogo in cui si insegnano e si apprendono dottrine false, idolatriche, demoniache⁷⁴.

Gli attori, argomenta dottamente Seneca, citando leggi secolari e canoni ecclesiastici, sono sempre stati reputati dannosi ed infami, e il teatro, che mostra ogni genere di scelleratezza contaminante, dovrebbe essere estromesso dalla città cristiana: “è indubbio che, per la sua immoralità, questo genere di spettacoli deve essere soppresso dalla radice”⁷⁵. Ma Seneca sa bene che una estirpazione totale dello spettacolo profano non è possibile, e infatti propone – senza soluzione di continuità della frase – una scelta di compromesso: “o almeno, prima che simili rappresentazioni siano messe in scena davanti al pubblico, si deve sottoporre il testo alla lettura e all’approvazione di uomini pii e dotti, designati dal Vescovo a suo giudizio”⁷⁶.

Seneca riserva ovviamente al vescovo il diritto di proibire del tutto il teatro ad alcune categorie di persone (e qui si leggono echi delle preoccupazioni su donne e bambini del vescovo Gasparo Contarini, esplicitamente citato)⁷⁷, e nel contempo rammenta alle magistrature laiche il loro indispensabile ruolo di controllo⁷⁸; ma nella Milano attraversata dalle dispute giurisdizionali tra Chiesa e Stato, la revisione dei testi teatrali – la pratica che Carlo Borromeo aveva accolto solo come soluzione estrema, e solo per evitare una conflittualità sempre latente col potere secolare – diviene di fatto l’unica realistica soluzione da perseguire: la “*res perniciosa, & pestilens*” del teatro non può essere rimossa, ma certamente deve essere – proprio come un focolaio epidemico – strettamente controllata.

⁷² Ivi, p. 173: “*mirum sit rem adeo perniciosam, & pestilentem potissimum Juventuti inter Christianos tolerari tamdiu potuisse*”.

⁷³ *Ibidem*. “*Idem etiam Tertullianus Psal. I, contendit vetari spectacula Urbis illi, qui in Cathedra pestilentiae non sedit*”.

⁷⁴ Dell’espressione “*in cathedra pestilentiae*” (delle sue origini e dei suoi possibili significati) si è discusso più sopra, nel paragrafo dedicato a Stephen Gosson (cfr. paragrafo 3.3, note 222-230).

⁷⁵ Ivi, p. 175: “*Verum haec omnia, & alia multa latius ex processu, & examinatis testibus cognoscuntur, ut dubitare non possit, quin propter impuritatem haec genera spectaculorum tollenda penitus sint*”.

⁷⁶ Ivi, pp. 175-176: “*aut certe, antequam Populo exhibeantur hujus generis fabulae, piis, doctisque, viris ad Episcopi arbitrium legendas, & approbandas tradi eas oportet, quod fieri etiam in editione librorum solitum sit*”.

⁷⁷ Ivi, p. 176: “*quemadmodum Ecclesiastici Pastoris est ovium emendare peccata, ita ad eundem spectare iudicium de his, quae ansam peccatis praebent, eorumque omnem, quoad potest, utum vetare. Gaspar. Contarenus S. R. E. Cardinalis, 2. lib. de Episcopi Officio ad hunc maxime pertinere vult, ut, a spectaculis mulieres, pueros, quoscumque demum prohibeat*”. Sul ruolo antesignano di Gasparo Contarini nella polemica antiteatrale italiana, si veda sopra il paragrafo 1.2.

⁷⁸ *Ibidem*. “*Quod item pro sua parte faciendum esset Magistratibus Saecularibus, quos omnes corruptelarum occasiones extirpare deceret*”.

Questa piccola costellazione di autori – legati al Borromeo da amicizia, collaborazione, o vera e propria venerazione – si completa con un *Discorso contra il Carnevale*, che esce anonimo a Venezia nel 1607, ma che condivide con gli autori gravitanti intorno alla severa antiteatralità milanese sia la concezione della festa profana e carnevalesca come tempo dissacrato e concorrente, sia le conseguenti ansie repressive⁷⁹.

Il *Discorso* si apre con una prima sezione introduttiva, *Contra il Carneval*, nella quale l'autore accumula una dopo l'altra tutta una serie di argomentazioni analogiche volte a mostrare l'assurdità razionale, prima ancora della pericolosità morale, dello sconvolgimento carnevalesco. Il Carnevale è confusione e indistinzione, e l'anonimo lo dimostra enumerando diverse immagini, tutte accomunate dall'ibridazione, dalla mescolanza o dal disordine (gli uomini dell'antichità, indistinguibili dalle fiere erranti per i boschi; le Amazzoni, donne vestite da uomini; la poligamia dell'Asia; i "populi Agatirsi", dove le donne sono messe in comune; l'Egitto, dove il furto non è punito) per poi concludere che "di tutte queste introduzioni [...] non vi è alcuna che di stupore, di riso e di correzione più degna sia quanto questa del Carnevale"⁸⁰. Lo smodato sbrigliamento del carnevale, allora, non sarà altro che una "invecchiata piaga per il lungo tempo già infistolita"⁸¹. Una malattia civica che trova – proprio come era stato per il Borromeo – la sua origine e le sue motivazioni nell'intervento diabolico. Il carnevale "tempo contrario" a quello di Dio, è infatti niente altro che un tempo concorrente istituito dal demonio: "indefesso inimico di Dio e dell'Immagine sua, non vede opera buona instituirsi nel mondo, che non voglia introdurvi il suo contrario"⁸². Ecco allora che le giustificazioni degli apologeti (il carnevale come preparazione del corpo alle fatiche della Quaresima) devono essere risolutamente rigettate; lungi dall'essere un'accumulazione di energie che prepara il digiuno, il carnevale non è altro che un veleno che annulla gli effetti

⁷⁹ ANONIMO, *Discorso contra il carneuale. Doue si tratta delle maschere, et balli, et si dimostra, come per interesse di religione, & beneficio publico delle città, & priuato de cittadini, si douerebbe in tutto estirpare dal commun vso de' christiani*, In Venetia, ad istanza di Iseppo Marcello, 1607. Le citazioni nel testo sono tratte da ANONIMO, *Discorso contra il carneuale*, in FERDINANDO TAVIANI, *La Fascinazione del teatro*, cit., pp. 70-81. Allo stesso Taviani si deve l'intuizione critica della vicinanza tematica del *Discorso* all'antiteatralità borromeiana.

Tra gli autori che sono parte della "costellazione" borromeiana, almeno un cenno meriterà anche Giovanni Botero (1544-1617), a lungo collaboratore del Borromeo e autore, nell'anno della sua morte, di una *Predica per il primo giorno di novembre* che contiene interessanti brani contro il teatro (GIOVANNI BOTERO, *Predica per il primo giorno di novembre. Della guerra vinta da' santi*, in *Del dispregio del mondo libri cinque. Del D. Giouanni Botero piemontese. All'Illustriss. Signore Andrea Bathori da soglio, Preuosto di Michonia, Oratore del Serenissimo Rè di Polonia alla Santità di N.S. &c. et due prediche appartenenti all'istessa materia. Al molto illust. Sig. Conte Federico Borromeo*, In Milano, nella stamperia di Michel Tini. Ad istanza di Francesco e Simon Tini fratelli, 1584, pp. 227-260). La predica, posta in appendice al vasto trattato *Del dispregio del mondo*, è interessante in particolare per il brano in cui analizza le "armi della carne" nella guerra contro la salvezza dell'uomo: tra i diversi trucchi demoniaci (la cucina elaborata, i libri, la ricchezza dei vestiti; pp. 233-234) "armi del mondo" sono anche gli spettacoli (p. 237). È un ottimo esempio della concezione controriformistica del teatro che vi vede uno dei tanti artifici della *vanitas* mondana. Non sarà qui oggetto di specifica trattazione, poiché in essa non si sono trovati cenni, neppure labili, al teatro come patologia civica o come evento epidemico.

⁸⁰ Ivi, p. 71.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 72.

benefici della penitenza, anzi li impedisce: “Quanto sia vero che anzi il Carnevale sia distruttore, non costruttore della Quaresima, non medicina, anzi veneno di lei, si vedano gli effetti perniciosi che da lui risultano”⁸³.

Malattia dell’anima che precede e causa la malattia del corpo, lo sfrenamento carnevalesco non è altro che una patologia dell’intera persona che – attraverso i deleteri effetti della memoria – impedisce il recupero della salute fisica e spirituale durante la Quaresima: “di queste infermità di corpo e passioni d’animo ne è sola cagione il Carnevale; del quale, quanto più devoti siamo stati a’ piaceri suoi, tanto meno siamo divoti a’ precetti di lei; onde, se bene il Carnevale è passato, tutavia resta un vestigio di lui nell’anima nostra”⁸⁴. Insomma: “non troveremo la peste esser così dannosa et orribile quanto l’introduzione di questo scelerato costume”⁸⁵.

L’accostamento tra la spettacolarità profana e la peste (modulata in questo caso, addirittura sulla considerazione del carnevale come piaga peggiore della peste) è ormai divenuta un luogo comune, un *tòpos* immancabile della polemica. Ed è da qui, dal carnevale come “pestifero mostro”, che l’anonimo muove per analizzarne più dettagliatamente il “particular de’ vizii”:

Ma non mi giova in una trascorsa di penna aver così descritto in generale le bruttezze di questo pestifero mostro, che, a guisa di scultor o di pittore, doppo l’aver abbozzata tutta la faccia intiera alla sua dovuta quantità, viene delineando poi gl’occhi, il naso e la bocca per più minutamente fare apparere la destinata effigie, così ora a me giova su ‘l particular de’ vizii mostrare quanto ha questo mostro difforme non meno tutto in se stesso, che tutto in tutte le sue parti⁸⁶.

Le due sezioni che seguono, *Contra le maschere* e *Contra li balli*, ampliano lo sguardo sulla ‘piaga’ carnevalesca identificando quelle che l’anonimo percepisce come le sue due più gravi manifestazioni.

Il discorso contro la maschera procede, ancora una volta, per accumulazione e, insieme, per progressiva astrazione e concettualizzazione: le maschere – ed è questo il più ovvio degli stigmi – consentono quel comportamento lascivo che non sarebbe concesso a volto scoperto (“incognito tenta di commettere cose che, alla scoperta, né anco oserebbe pur di pensare”)⁸⁷, e danno libertà, oltre che allo sfrenamento sessuale, ai più orribili delitti (“si sente nel tempo di questa maledetta usanza, più che in altro tempo giamai, quel misero essere stato ingiuriato, quell’altro ferito, quell’improvvisamente morto, quella giovane diflorata, quella cosa rubbata, quell’infelice assassinato. Da chi è, non si sa. Furono maschere”)⁸⁸. Ma c’è di più: nell’universale mascheramento della città, sono i vizi stessi che indossano maschere, che si

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, p. 73.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ivi, p. 74.

⁸⁷ Ivi, p. 75.

⁸⁸ *Ibidem*.

travestono fino a rendersi indistinguibili dalle virtù (“tutti li vizii usciti dal tenebroso abisso alla luce del sole a concorrenza l’uno dell’altro ancor essi cercano di nascondere se stessi sotto alcuna maschera di virtù”)⁸⁹. La conclusione, inevitabile, è che il carnevale è esso stesso un tempo mascherato, un tempo che si traveste per non mostrare la verità del proprio orrore: “S’alcuno vuole vedere la bruttezza dell’aspetto del Carnevale, gli levi per un poco questa maschera della Consuetudine con la quale ancor lui mascherato si va coprendo”⁹⁰.

Meno originale è, invece, il discorso contro la danza, stigmatizzata come di consueto nelle sue origini (demoniache) nei suoi fini (lo sfrenamento della lussuria) e nei suoi effetti (la lascivia, lo spreco economico, la discordia). La novità argomentativa più rilevante è che il ballo è insania, impazzimento, follia collettiva; l’anonimo lo dimostra con un’argomento paradossale, ovvero invitando il lettore a immaginare i balli privandoli del suono della musica:

se questo suono ti levarai dalle orecchie, ti levarai una benda dagl’occhi che non ti lascia discernere quale sia la sua pazzia: ritroverai la più insipida et stomachevole cosa che veder o immaginar si possa, uomini, donne, con maschere e senza, d’ogni età, d’ogni condizione, insieme confusi e misti, mirarsi, affascinarsi, toccarsi, spignersi, urtarsi l’uno con l’altro, chi di qua, chi di là girarsi a torno; o che vanità! o che pazzia!⁹¹

La mescolanza, la confusione, l’indistinzione, il mascheramento, i movimenti e i gesti stilizzati e insieme grotteschi dei danzatori: tutto è enfatizzato dall’artificioso silenzio di questo sguardo allucinato e astrante che, eliminato ogni suono, vede solo la “vanità” e la “pazzia” di una folla che si veste, si comporta e si muove in maniera insensata⁹².

Su questa immagine, il percorso metaforico che trasforma lo spettacolo profano in malattia epidemica tocca uno dei suoi vertici espressivi: come già nell’ultimo Borromeo, il carnevale (e lo spettacolo profano che ne è espressione) non si limita più a *portare* la peste (cioè la punizione divina per un comportamento morale scorretto) ma *è* una peste. È un tempo dissacrato e contrario, un tempo velenoso, mascherato e folle. Tempo appestato: “invecchiata piaga”, “pestifero mostro” esso stesso.

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ Ivi, p. 76; un’immagine simile era quella usata dal Bascapè nella lettera *De’ Balli*: “la faccia del peccato [...] suole, nascosta la bruttezza sua, mostrarsi sotto coperta di cosa buona, o lecita, o comportabile almeno” (si veda sopra, nota 52).

⁹¹ Ivi, p. 81.

⁹² Il *Discorso* accenna labilmente al teatro, inserendo tra gli orrori del carnevale anche le “infami comedie” (ivi, p. 81). Ma non è necessaria una specifica condanna delle scene per leggere nel *Discorso* un testo antiteatrale: per l’anonimo, l’intero carnevale è un unico e grandioso spettacolo del mascheramento, della vanità, della falsità, della follia.

4.2 *Sbandire gli Histrioni come peste* L'infezione e i suoi rimedi nella trattatistica italiana (1592-1614)

Concludiamo du[n]q[ue] che le ragioni addotte co[n]tra le comedie oscene restano nel suo vigore, & efficaceme[n]te prouano, esser pec[cato] mo[r]tale l'interuenirui; e che però haueua molta ragione S. Carlo Borromeo ad essortare i Prencipi à sba[n]dire da gli stati loro gli Histrioni come peste.

CESARE FRANCIOTTI
Il giovane christiano (1611)

Uno dei 'territori letterari' in cui la polemica antiteatrale italiana della Controriforma si mostra con particolare evidenza ed efficacia è la trattatistica pedagogica: libri scritti da religiosi di rigorosa osservanza, pensati per l'edificazione morale di giovani lettori (e di giovani lettrici), e spesso adottati come testi di studio nei collegi. Esempio tra i più antichi e interessanti è lo *Stimolo alle virtù proprie del giouane christiano*, pubblicato nel 1592 dal medico e teologo gesuita Guglielmo Baldessano come manuale per il Collegio dei convittori di Torino, un istituto per l'educazione della nobiltà piemontese del quale egli era rettore⁹³.

Il libro, scritto esplicitamente "à beneficio della gioventù", e con l'obiettivo di "insegnare la vera strada del diritto, & accendere ne i petti de' giouani l'amore della virtù con ragioni, &

⁹³ GUGLIELMO BALDESSANO, *Stimolo alle virtù proprie del giouane christiano. Partito in tre parti. La prima contra l'intemperanza. La seconda dell'honestà. La terza, delle altre virtù. Del Sig. Dottor Guglielmo Baldesano canonico e theologo della chiesa archiepiscopale di Turino*, In Roma, appresso Aloisio Zannetti, 1592. Il libro ebbe un notevole successo, tanto da essere ampliato e ristampato ad Anversa (1594), a Carmagnola (1595) e a Colonia (1604). Le citazioni nel testo saranno tratte da questa edizione: ID. *Stimolo alle virtù proprie del giouane christiano. Partito in tre parti. La prima contra l'intemperanza. La seconda dell'honestà. La terza, delle altre virtù. Del Sig. Dottor Guglielmo Baldesano canonico e theologo della chiesa archiepiscopale di Tvrino, Stampata prima in Roma, & ristampata in Carmagnola, con nuove Aggiunte dello stesso Autore*, In Carmagnola, Appresso Marc'Antonio Bellone, 1595.

Guglielmo Baldessano (1545-1611), nato a Carmagnola (all'epoca un importante avamposto del marchesato di Saluzzo entrato proprio in quegli anni sotto il controllo francese), si trasferì a Torino per dedicarsi dapprima agli studi di medicina (in cui si laureò nel 1569), e successivamente a quelli filosofici e teologici (si addottorò in teologia nel 1582). A Torino, intorno al 1571, Baldessano si avvicinò agli ambienti gesuitici: si stabilì presso il collegio della Compagnia di Gesù, dove fu ordinato sacerdote. Divenuto rettore del collegio dei convittori (per il quale scrisse lo *Stimolo*), nel 1592 fu promosso canonico teologo della chiesa metropolitana di Torino. Rimase alla guida del Collegio dei convittori fino alla morte, nel 1611, lasciando tutti i suoi beni alla Compagnia di Gesù. Ad eccezione dello *Stimolo*, l'intera produzione di Baldessano si compone di opere a carattere storico-religioso. La più celebre è la *Sacra historia thebea* (Torino, 1588). Una breve miniatura biografica sul Baldessano, con introduzione allo *Stimolo alla virtù* si legge in FERDINANDO TAVIANI, *La Fascinazione del teatro*, cit., pp. 95-96. L'unica monografia sul gesuita piemontese è ancora quella di RITA DOTTA, *Guglielmo Baldessano, storico della Chiesa nell'età della Controriforma*, Carmagnola, Arktos Oggero, 1991; aggiornamenti critici più recenti sono quelli di PAOLO COZZO, *Fra militanza cattolica e propaganda dinastica. La storiografia di Guglielmo Baldessano (1543-1611) nel Piemonte sabauda*, in MASSIMO FIRPO (a cura di), «Nunc alia tempora, alii mores». *Storici e storia in età posttridentina. Atti del Convegno internazionale (Torino, 24-27 settembre 2003)*, Firenze, Olshki, 2005, pp. 397-414; e ELISABETTA LURGO, *Lutherani, zwingliani, calvinisti, politici: i Monstri di Guglielmo Baldessano*, in «Rivista di Storia del Cristianesimo», 2 (2009), pp. 435-488.

esempi”⁹⁴, si divide in tre parti: “Contra l’intemperanza”, “Della Virtù dell’Honestà” e “Delle altre Virtù proprie del giouane Christiano”. La porzione testuale che ci interessa è il cap IX della parte prima, significativamente intitolato *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*⁹⁵.

Il testo, ricco e complesso, propone uno stigma del teatro che si avvale di molte e diverse relazioni metaforiche: lo spettacolo è accostato ad un annegamento e ad un incendio dei sensi, è paragonato ad una prigionia (con le immagini connesse delle corde e delle catene), ma anche – come già nell’antiteatralità di area milanese – ad una patologia civica che ha i tratti del veleno pestilenziale. Al solito, tutte queste relazioni metaforiche mirano ad un solo obiettivo: l’eradicazione del teatro dalla città cristiana. Uno scopo che Baldessano esplicita fin dalle primissime righe del testo: gli spettacoli, “che bene spesso si fanno nelle Corti de i Prencipi, ne i palazzi dei Signori, & nelle case priuate”, sono straordinaria occasione di intemperanza che dovrebbe essere vietata, per “honore di Dio, e salute di tante anime, che perciò si rovinano”⁹⁶.

La condanna del teatro passa in primo luogo dall’escrazione degli attori, “schiaui di Satana, & nemici di Dio”, che con la loro “infame professione” offrono irresistibili tentazioni agli spettatori, “onde non solamente non aiutano al bene delle Republiche, come possono pensare quelli che le tolerano con tanta indulgenza, ma più presto le incaminano alla totale distruzione loro”⁹⁷. A dimostrazione della tesi, il gesuita piemontese elenca “i danni, che portano queste persone al publico”, avvalendosi di un’ampia citazione dalla *In Matthaenum Homilia XXXVIII* di san Giovanni Crisostomo, vera fonte-guida del nostro autore⁹⁸. La lista di “danni” prodotti dagli attori comprende, al solito, l’istigazione all’adulterio e alle sedizioni, l’occasione d’ozio per la gioventù, e – tramite la rappresentazione scenica degli incantamenti amorosi – l’incoraggiamento all’uso delle arti magiche. Ma è interessante per noi soprattutto per la sua clausola finale:

Il che è tanto come dire, che costoro siano per professione huomini non solamente pessimi in se stessi, e per se stessi, ma ancora maestri di iniquità per gli altri, e per ciò perniciosissimi alle città, & à regni, seditiosi, stregoni, negromanti, ruina de’ patrimonij, distruzione della più stretta vnione, che naturalmente sia fra mortali, ch’è quella de’ matrimonij. di modo che hà bene ragione di dire l’istesso Chrisostomo, chi distruggesse costoro, *non leges, sed iniquitatem euerteret, & omnem pestem extingueret*⁹⁹.

⁹⁴ GUGLIELMO BALDESSANO, *Stimolo alle virtù proprie del giouane christiano*, cit., foll. 2(r)-3(r).

⁹⁵ GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*, in ID., *Stimolo alle virtù proprie del giouane christiano*, cit., pp. 120-141.

⁹⁶ Ivi, p. 120.

⁹⁷ Ivi, p. 121.

⁹⁸ Il testo originale è leggibile ora in GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Matthaenum Homilia XXXVIII*, in JOHANNIS CHRYSOSTOMI, *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. VII, t. 1 [*Patrologia Graeca*, 57], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 419-428.

⁹⁹ GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*, cit., p. 122.

Chi eliminasse dallo Stato gli attori – sostiene Baldessano appoggiandosi all'*auctoritas* patristica – estinguerebbe completamente la peste. Nell'originale greco dell'omelia di Crisostomo, a dire il vero, la connessione tra attori ed epidemia è assai più sfumata:

Τί οὖν; εἰπέ μοι· τούς νόμους ἀνατρέψομεν ἅπαντας; Καὶ μὴν παρανομίαν ἔστιν ἀνατρέψαι, ταῦτα λύοντας τὰ θέατρα. Οἱ γὰρ ταῖς πόλεσι λυμαινόμενοι ἐκ τούτων εἰσὶν· ἐντεῦθεν γούν στάσεις καὶ ταραχαί¹⁰⁰.

[Trad. propria: “E che, dunque? Dimmi: abatteremo così tutte le leggi? No, è tutto il contrario: abbattere questi teatri significa abbattere la trasgressione delle leggi. *Tutti coloro che contaminano le città*, infatti, appartengono al novero di questi attori: da costoro infatti derivano le ribellioni, e i tumulti].

L'omelia greca non si riferisce cioè in maniera esplicita alla peste, ma più indirettamente – attraverso il verbo *λυμαίνομαι* (“distruggere”, ma anche “corrompere”, “contaminare”) – agli attori come ad una forza devastatrice e infestante. L'esplicitazione degli attori come peste si trova invece (e da qui la trae Baldessano) nella traduzione latina dell'omelia di Crisostomo, realizzata alla metà del Quattrocento dall'umanista bizantino Giorgio Trapezunzio (1395-1472/73) tra le sue *Nonaginta homiliae in Mattheum* (Strasburgo, 1466), che circolarono in Europa come edizione di riferimento per tutto il Rinascimento e fino all'inoltrato Settecento¹⁰¹. Così il Trapezunzio traduce il passo sopra citato di Crisostomo:

Quid igit[ur] inquis an leges om[n]es euertem[us] / quib[us] hec co[n]stituta sunt? immo vero his theatralib[us] ludis euersis: *non leges / sed iniquitate[m] euertetis: ac o[mn]em ciuitatis pestem extinguetis*. Hinc eni[m] seditio[n]es excitant[ur]: hinc tumultus oriunt[ur].¹⁰²

Ecco che l'icastica immagine del teatro come peste da estinguere, assente (o per lo meno assai più sfumata) nell'originale greco, compare invece nella versione rinascimentale dell'omelia. E da qui Baldessano la assume e la riusa, in un tempo e in un contesto in cui ormai il rapporto analogico tra contagio scenico e epidemia pestilenziale è divenuto *tòpos* della polemica contro il teatro.

¹⁰⁰ GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Mattheum Homilia XXXVIII*, cit., col 427.

¹⁰¹ Cfr. PAOLO VITI, *Giorgio da Trebisonda*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 55]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2001 <http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-da-trebisonda_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020): “Tradusse [...] fra il 1448 e il 1450, le *Nonaginta homiliae in Mattheum* di s. Giovanni Crisostomo (in parte autografe nel Vat. lat. 388 e poi stampate fino ai primi decenni del Settecento; editio princeps: Strasburgo, John Mantelin, c. 1466)”. Sulla prima traduzione latina delle *Homiliae in Mattheum* di Crisostomo, si veda anche GIANLUCA MASI, *Le traduzioni latine del Crisostomo nel secondo Quattrocento*, in LUISA SECCHI TARUGI (a cura di), *Significato e funzione della cattedrale, del Giubileo e della ripresa della patristica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del XXIII Convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 18-21 luglio 2011)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013, pp. 311-334. In particolare (pp. 315-317) Masi spiega che le *Nonaginta homiliae in Mattheum* attribuite al Trapezunzio raccolgono in realtà traduzioni di Aniano (IV secolo d.C., omelie 1-25) del Trapezunzio (omelie 26-88) e di Burgundio da Pisa (1110-1193, omelie 89-90).

¹⁰² GIOVANNI CRISOSTOMO, *Homelia XXXVIII Ex capitulo Matthei XI*, in ID., *Opera dini Joannis Chrysostomi archiepiscopi Constantinopolitani*, 2 voll., Basileae, Ex officina Jacobi de Pfortzen, ductu [ver]lo [&] impensa Uuolgangi Lachner, 1504, II, fol. 77(v).

Tanto più che uno degli argomenti principe del nostro autore – stante anche la destinazione pedagogica dello *Stimolo* – è proprio che gli attori siano cattivi maestri e il teatro luogo di insegnamento perverso, scuola d’iniquità. Il che fa intercettare anche al Baldessano l’immagine del teatro come ‘cattedra della peste’, ovvero luogo di apprendimento del male:

Adunque la prima ragione c’hà da considerare il giouane, per intendere, se gli mette conto, lasciarsi indurre dentro i theatri di costoro, sia [...] far consideratione sopra le persone, che sono maestri di questa scuola [...]. & che essere tirati ne gli alberghi loro, è entrare (come scriue altroue Crisostomo stesso), *ad communem luxuriae officinam, ad publicum incontinentiae gymnasium, ad cathedram pestilentiae, in pessimum, plurimorumque morborum xenodochium, in fornacem Babylonicam*¹⁰³.

Se Stephen Gosson e Antonio Seneca traggono l’espressione dal *De Spectaculis* di Tertulliano, Baldessano la recupera invece, ancora una volta, da Crisostomo, in particolare dalla *De Poenitentia Homilia VI*¹⁰⁴:

Ποῖον κέδρος νηστεύοντας εἰς τὰ θέατρα παρανομίας ἀναβαίνειν, εἰς τὸ κοινὸν τῆς ἀσελγείας διδασκαλεῖον εἰσιέναι, εἰς τὸ δημόσιον τῆς ἀκολασίας γυμνάσιον, ἐπὶ τὴν καθέδραν καθέζεσθαι τῶν λοιμῶν; Καὶ γὰρ καὶ καθέδραν λοιμοῦ, καὶ ἀκολασίας γυμνάσιον, καὶ διδασκαλεῖον ἀσελγείας, καὶ πάντα τὰ αἰσχίστα τὴν ὀρχήστραν τις προσειπὼν οὐκ ἄν ἀμάρτοι, τὸ πονηρότατον ἐκεῖνο χωρίον καὶ νοσημάτων γέμον παντοδαπῶν, τὴν Βαβυλωνίαν κάμινον.¹⁰⁵

[Trad. propria: “Quale profitto c’è nel digiuno, se poi ci si arrampica nei teatri dell’iniquità, si entra nella scuola universale della lussuria e nel pubblico ginnasio dell’incontinenza, se ci si siede sulla cattedra delle pestilenze? E davvero non sbaglierebbe chi chiamasse cattedra della peste, ginnasio dell’incontinenza, scuola di lussuria e orchestra di ogni turpitudine quel luogo malvagissimo, quella stiva di morbi d’ogni genere, quella fornace di Babilonia”.]

Se nella *In Matthaenum Homilia XXXVIII* la “peste attorica” rimaneva solo allusa in un generico verbo di distruzione/contaminazione, qui Crisostomo (e con lui Baldessano) non usa mezzi termini: il teatro, luogo di ogni degrado morale (“ginnasio dell’incontinenza, scuola di lussuria e orchestra di ogni turpitudine”), è “seggio di pestilenza” oltre che – a significare con pienezza la sua natura patologica – “stiva di variegati morbi”.

Non solo alla peste, tuttavia, il nostro gesuita accosta il teatro. Se l’immagine epidemica serve a dichiarare icasticamente l’azione degradante delle scene sul piano morale, l’esperienza avvolgente e totalizzante della narrazione scenica è resa tramite la metafora dell’annegamento:

¹⁰³ GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*, cit., pp. 123-124 (corsivo nell’originale).

¹⁰⁴ GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *De Poenitentia Homilia VI*, in JOHANNIS CHRYSOSTOMI, *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. II, t. 1 [Patrologia Graeca, 49], accurate et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 313-324.

¹⁰⁵ GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *De Poenitentia Homilia VI*, cit., coll. 314-315.

perciò vien lodato Alcibiade, il qual hauendo l'imperio d'Athene, fece per sentenza affogare nel mare Eupoli comediante, dicendogli mentre lo vedeua ingiottire, & essere ingiottito dall'acque salse, *Tu me in scaena saepe mersisti Eupoli; ego te semel in mari*¹⁰⁶.

Attraverso la vicenda del commediografo Eupoli affogato dal generale ateniese Alcibiade, Baldessano evoca il 'sogno repressivo' di una eliminazione anche fisica dei professionisti del teatro e – insieme – nel crudele contrappasso dell'uccisione per annegamento – mette in luce la coscienza del potere immersivo e alienante del teatro¹⁰⁷. La persistenza memoriale dell'azione scenica, e i suoi effetti di lunga durata sulla coscienza dello spettatore sono invece evocati dal confronto tra il teatro e la prigione (ancora una volta, un gioco retorico che il Baldessano trae da Crisostomo)¹⁰⁸:

si gode in vn'altro luogo l'istesso Dottore, di prouare molto distesamente, ch'è senza comparatione molto più eligibile il viuere in qual si voglia benche stretta, scura, e mal conditionata prigione, che trouarsi dentro quel luogo, doue si fanno spettacoli così indigni. percioche vn'uomo, che sia stato tocco da qualche prigione, ò trauaglio tale, che l'habbia alquanto afflitto, se prima era orgoglioso diuenta mansueto; se superbo humile; se fastidioso paziente. sente la mutatione, & instabilità delle cose del mondo, e dalla tribulatione, che l'hà tocco, e' resta per l'auuenire molto bene ammaestrato, di modo che la prigione, che è luogo di trauaglio, gli serue per scuola di virtù. ma dalle case di costoro, che bene si può riportare, poiche *illic omnia contraria; risus, ineptitudo, diabolicus fastus, effusio, temporis impendium, superflua dierum consumptio, malae cupiditatis inductio, adulterij meditatio, fornicationis gymnasium, intemperantiae schola, turpitudinis exhortatio, risus materia, inonestatis exempla. At in carcere non ita, sed illic humilitas, supplicatio, philosophici profectus, secularium rerum contemptus, omnia conculcata sunt, & contempta, & tanquam infanti paedagogus adest timor, ad omnia congrua dirigens eum.* e se non lo credi, mira in faccia ad vno, che venga dalla prigione, & ad vno, che sia vscito da Comedia infame, *huius animam videbis fastidientem, turbatam, verèq[ue] constrictam, illius autem solutam, promptam, & ferè elatam. nam ille à theatro recedit oculis mulierum adstrictus, quouis ferro grauiora ferens vincula, hic autem ab omnibus liberatus*¹⁰⁹.

La citazione in questo caso viene dalla *In Acta Apostolorum Homilia XLII*, nella quale il santo di Costantinopoli confrontava teatro e carcere, identificando nel secondo una scuola di umiltà contrapposta al teatro come scuola di vanità ma anche – e soprattutto – leggendo paradossalmente nel carcere un luogo di progressiva liberazione dalle cose mondane, e nel

¹⁰⁶ GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*, cit., p. 122.

¹⁰⁷ Baldessano travisa, forse volutamente, la fonte: nel racconto greco, infatti, Alcibiade non si vendica per essersi sentito 'immerso' e quindi 'contaminato' dai drammi di Eupoli, ma – più banalmente – per essere stato dileggiato da Eupoli sulle scene. L'episodio è riportato da diverse fonti antiche, tutte raccolte da IAN CHRISTOPHER STOREY, *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2003, che definisce il racconto "a long-running and remarkably resilient legend in the ancient world" (ivi, p. 101). La fonte più vicina al nostro testo è uno scolio al retore greco Elio Aristide: "[Alkibiades] Κομωδηθεὶς γὰρ παρὰ Εὐπόλιδος ἔρριπεν αὐτὸν ἐν τῇ θαλάσῃ ἐν Σικελίᾳ συστρατευόμενον εἰπὼν· βάρπτες μὲν ἐν θυμέλῃσιν· ἐγὼ δὲ σὲ κύμασι πόντον / βαπτίζων ὀλέσω νόμασι πικροτάτοις" (*ibidem*) [traduzione propria: "Alcibiade, essendo stato dileggiato in una commedia da Eupoli, quando si trovò ad averlo come soldato in Sicilia, lo fece gettare in mare, dicendo: «tu mi hai gettato dentro le scene; ed io ti ucciderò, gettandoti nelle salate e fluenti onde del mare»".]

¹⁰⁸ Il luogo di riferimento, qui, è GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Acta Apostolorum Homilia XLII*, in JOHANNIS CHRYSOSTOMI, *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. IX [*Patrologia Graeca*, 60], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 295-302.

¹⁰⁹ GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*, cit., pp. 124-125.

teatro uno spazio di imprigionamento e incatenamento sensuale¹¹⁰. La peste, l'annegamento e la prigione costituiscono dunque, insieme, le tre immagini tramite le quali Baldessano costruisce la sua visione barocca (ma anche, la sua lucida estetica 'negativa') del teatro: le scene devono essere fuggite per la loro potenza capace di contagio, di immersione e di vincolo.

Dopo avere a lungo indagato, per così dire 'ontologicamente', gli attori e il loro mestiere contaminante, Baldessano esamina rapidamente una 'seconda ragione', di tipo storico, per fuggire le scene, ricordando brevemente l'origine idolatrica del teatro e richiamando la più antica autorità sul tema, Tertulliano:

Alla sopradetta ragione vi si aggiunge la seconda, ch'è come storica. & è, perché quei primi Christiani, nei quali nacque, e fiorì per sì gran tempo, la bellezza della christiana disciplina (hoggi tanto caduta nei secolari, che à pena ve ne resta vestigio) abhorriano di tal modo i spettacoli, c'haueano l'andarui per caso quasi simile, à chi andato fosse à sacrifici degl'idoli. nel che come notati da gentili, & anche ripresi, fù loro necessario venirne alle difese. come fece Tertulliano, il quale da questo indotto scrisse vn libro intiero¹¹¹.

Ma è la terza ragione quella ancora più interessante, perché è qui che la violenza dell'attacco al teatro, raccogliendo e unificando tutte le argomentazioni precedenti, manifesta e rende

¹¹⁰ Cfr. GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Acta Apostolorum Homilia XLII*, cit., col. 301: "Θέλεις τὰ δεσμωτήρια, καὶ τὰ θεάτρα ἀντεξετάσωμεν; Ὁ μὲν γὰρ θλίψεως, ὁ δὲ ἡδονῆς τόπος. Φέρε οὖν, ἴδωμεν τὰ ἐξ ἑκατέρων συμβαίνοντα. Ἐκεῖ φιλοσοφία πολλή· ἔνθα γὰρ ἀθυμία, καὶ φιλοσοφία πάντος. Ὁ πρὸ τούτου πλουτῶν, ὁ μέγала φυσῶν, καὶ τοῦ τυχόντος ἀνέξεται διαλεγόμενου πρὸς αὐτὸν, τοῦ φόβου καὶ τῆς ἀθυμίας καθάπερ τινὸς πυρὸς σφοδροτέρου ἐπιπεσόντος αὐτοῦ τῇ ψυχῇ, καὶ μαλάττοντος τὸ σκληρόν· τότε ταπεινὸς γίνεται, τότε σκυθρωπὸς, τότε τῆς μεταβολῆς αἰσθάνεται τῆς βιωτικῆς, τότε καρτερεῖ πρὸς πάντα. Ἐν δὲ θεάτρῳ πάντα τὰ ἐναντία, γέλως, αἰσχρότης, πομπὴ διαβολικῆ, διάχυσις, ἀνάλωμα χρόνου, καὶ δαπάνη ἡμερῶν περιττή, ἐπιθυμίας ἀτόπου κατασκευῆ, μοιχείας μελέτη, πορνείας γυμνάσιον, ἀκολασίας διδασκαλεῖον, προτροπὴ αἰσχρότητος, γέλωτος ὑπόθεσις, ἀσχημοσύνης παραδείγματα. Ἄλλ' οὐ τὸ δεσμωτήριον τοιοῦτον· ἀλλ' ἐκεῖ ταπεινοφροσύνη, παράκλησις, φιλοσοφίας προτροπὴ, ὑπεροψία τῶν βιωτικῶν· πάντα πεπότηται καὶ καταπεφρόνηται, καὶ καθάπερ παιδίῳ παιδαγωγὸς ὁ φόβος ἐφέστηκε, πρὸς πάντα τὰ δέοντα ῥυθμίζων αὐτόν. Ἄλλ' εἰ βούλει, πάλιν ἐτέρως ἐξετάσωμεν τοὺς αὐτοὺς τόπους. Ἐβουλόμην συντυχεῖν ἀνθρώπῳ ἀπὸ θεάτρου κατιόντι, καὶ ἄλλῳ ἀπὸ δεσμωτήριου ἐξίοντι, καὶ εἶδες ἂν τοῦ μὲν τὴν ψυχὴν ἐπτομένην, τεθορυβημένην, δεδεμένην ὄντως, τοῦ δὲ ἀνειμένην, λελυμένην, ἐπερωμένην. Ὁ μὲν γὰρ ἀπὸ τοῦ θεάτρου ἀναχωρεῖ, ταῖς ὄψεσι τῶν ἐκεῖ γυναικῶν προσδεθείς, παντὸς σιδήρου χαλεπώτερα φέρων δεσμά, τοὺς τόπους τοὺς ἐκεῖ, τὰ ῥήματα, τὰ σχήματα· ὁ δὲ ἀπὸ δεσμωτηρίου, πάντων ἀνεθείς, οὐκ ἔτι ἠγήσεται πάσχει τι δεινόν, τοῖς τῶν ἐτέρων τὰ αὐτοῦ παραβάλλον" [traduzione propria: "Vuoi che confrontiamo le carceri con i teatri? L'uno è un luogo di tormento, l'altro di piacere. Ma andiamo oltre, dunque, e vediamo che cosa corrisponda a ciascuno. Nella prigione c'è molta filosofia: lì dentro, infatti, è sgomento, e comprensione di ogni cosa. Chi prima era ricco e s'inorgoglia con chiunque gli rivolgesse la parola, ora che la paura e lo sbigottimento, più brucianti del fuoco, gli sono entrati nell'anima e gli hanno addolcito la durezza, è diventato umile, mesto, sente la precarietà delle cose del mondo, e sarà più forte di fronte ad ogni esperienza. Nel teatro, invece, c'è tutto il contrario: il riso, la sconcezza, la pompa diabolica, la dissipazione, lo spreco del tempo, il dispendio vano dei giorni, la preparazione di un desiderio volto al male, la meditazione dell'adulterio, il ginnasio della fornicazione, la scuola dell'intemperanza, l'esortazione della turpitudine, il pretesto per il riso, gli esempi di condotta disonesta. Nel carcere non è così: lì trovi l'umiltà, la capacità di supplicare, l'esortazione alla filosofia, il disprezzo per le cose del mondo; tutto vi è calpestato e disprezzato, e la paura è sempre presente come un pedagogo accanto al suo allievo, per insegnare tutti i doveri. E se vuoi, possiamo analizzare ancora più a fondo e con altri argomenti questi due luoghi. Vorrei che ti figurassi un uomo che venga dal teatro e uno che sta uscendo dal carcere: vedrai l'anima del primo nauseata, confusa, legata, quella del secondo quieta, svincolata, libera. L'uno va via dal teatro con gli occhi ancora avvinti a quelle donne di scena, carico di catene più dure del ferro, vale a dire le situazioni, le parole i gesti dello spettacolo; l'altro esce dal carcere completamente libero e, se confronta la sua situazione con quella degli altri, non ha più nulla di cui dover soffrire"].

¹¹¹ GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*, cit., p. 125.

esplicita una notevole comprensione del teatro e dei suoi meccanismi di funzionamento; seppure, come al solito, una comprensione che si costruisce per via negativa:

le sopradette ragioni per, verissime, che siano, potranno forse parere ad alcuno alquanto lontane dal proposito in che noi stiamo, del fuggire in tutti i modi le occasioni esteriori, che ci porgono i sensi contra la purità, à fauore dell'intemperanza. perciò restringendomi à questo, dico, che questi spettacoli in ogni modo s'hanno à fuggire, perche sono la fornace dell'incendio, che sopra tutto deve attendere il giouane à tenere sempre lontano, ò estinto. perche doue in altre occasioni entra la tentatione per vn senso solo, hor per quello, hor per quello, nei theatri de' spettacoli men che honesti, s'aprono tutte le porte de' sensi humani, per far strada larga al peccato, & al demonio¹¹².

La potenza corruttiva del teatro, argomenta Baldesano, è amplificata dal fatto che le scene sollecitano e coinvolgono (quindi invitano al peccato) non una sola facoltà sensoriale, ma una pluralità di sensi. Proprio questo argomento consente, come in un meccanismo di variazione e quasi di contrappunto, il richiamo di tutti gli accostamenti metaforici già sopra discussi, che dal reciproco intreccio risultano potentemente amplificati: il teatro come affogamento (“da i theatri, doue attioni incomposte, & dishoneste si rappresentano, esce fuori vn diluuio d'immonditia, la quale basta à sommergere, & affogare tutta la purità de' sensi, e del cuore, e tutto l'huomo interiore, & esteriore”)¹¹³, il teatro come incendio dei sensi e fornace di peccato (“il theatro è come vna mostra d'ogni bruttezza, anzi com'vn auuicinare il fuoco all'esca del senso nostro, il quale anche bel lontano dall'oggetto, molte volte s'accende, arde, e consuma. che farà dunque vicino?”)¹¹⁴; e, ancora e su tutto, il teatro come cattedra d'iniquità:

è di più com'una scola aperta all'intelletto confederato col senso per imparare ogni male. Onde non è occasione sola di peccato la rappresentazione brutta, ma è insieme catedra: né solamente ti prouoca al male ma te lo insegna: né te lo insegna in vn modo, ma con l'esempio, mezo efficacissimo per apprendere ogni cosa [...]: né con l'esempio solo, ma con le parole ancora, che sole, & semplice, come tante scintille bastano per accendere dentro di noi ogni grande incendio: che faranno dunque moltissime insieme tanto artificiosamente fra di loro collegate, & recitate

¹¹² Ivi, p. 127. La multisensorialità, che rende il teatro più pericoloso rispetto ad altre occasioni di peccato, è tema che deriva alla polemica antiteatrale moderna dallo scrittore cristiano del V secolo Salviano di Marsiglia. Così si esprime Salviano nel *De Gubernatione Dei* (VI, 3): “Talia enim sunt quae illic fiunt, ut ea non solum dicere, sed etiam recordari aliquis sine pollutione non possit. Alia quippe crimina singulas sibi ferme in nobis vendicant portiones, ut cogitationes sordidae animum, ut impudici aspectus oculos, ut auditus improbi aures; ita ut cum ex his unum aliquod erraverit, reliqua possint carere peccatis. In theatris vero nihil horum reatu vacat, quia et concupiscentiis animus et auditu aures et aspectu oculi poluuntur” (SALVIANO DI MARSIGLIA [SALVIANI MASSILIENSIS PRESBYTERI], *De Gubernatione Dei*, in SALVIANI MASSILIENSIS PRESBYTERI, S. PATRICII, HIBERNORUM APOSTOLI, ARNOBII JUNIORIS, MAMERTI CLAUDIANI, *Opera Omnia. Intermiscentur Auctoris Anonymi De Haeresi Praedestiniana Libris Tres, quibus accedit, appendicis vice, Jacobi Sirmondi Historia Praedestiniana*, [Patrologia Latina, 53], accurate et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1865, col. 111). Il riferimento di Baldesano a Salviano è esplicito, in quanto citato *verbatim* nel testo (GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*, cit., p. 128).

Il libro sesto del *De Gubernatione Dei* di Salviano costituisce una sorta di libro-guida dell'antiteatralità della prima età moderna europea fin dai suoi albori: come abbiamo visto, è tradotto in italiano e posto in calce al *Memoriale ai milanesi* (1579) di Carlo Borromeo (si veda Capitolo 2, nota 156) e compare in traduzione inglese in *A second and third blast of retrait from plaies and theaters* (1580) di Anthony Munday (si veda Capitolo 3, nota 140).

¹¹³ GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*, cit., p. 128.

¹¹⁴ Ivi, p. 129.

con tanta efficacia, e vaghezza, con tanta variatione di voci prononciate, accompagnate poi con gli atti viui, à bello studio alla corruzione de' costumi tuoi incaminati?¹¹⁵

Il contagio, l'affogamento, l'incendio dei sensi nascono da una precisa efficacia del linguaggio teatrale, che si avvale dell'*exemplum*, certo, ma di un'esemplarità costruita, stilizzata, ricercata attraverso un'accuratissima arte di parola, voce, suono e gesto; il teatro appare qui insomma, seppure entro lo stigma e la denuncia, un'*ars* ricca e complessa, in cui la piena consapevolezza dell'efficacia della lingua scenica mostra anche la coscienza della lunga preparazione ("a bello studio") necessaria agli attori per ottenere quella potenza espressiva.

Ma non basta. Baldessano non è solo pienamente cosciente del fatto che il teatro sia – seppure diabolicamente – un linguaggio efficace e acutamente predisposto; egli sa anche che quel linguaggio e quegli attori sanno garantire una lunga permanenza delle azioni sceniche dentro la memoria dello spettatore. E da qui deriva allora la metafora dell'avvelenamento e, ancora, della prigionia:

non nuoce l'istrione solamente dal palco, mentre tu vedendolo, & vedendolo, ti lasci da lui, come animalaccio inuolgere nel fango delle bruttezze, ma di tal maniera t'abbeuera di quello suo veneno, che pian piano t'instilla, e con tanta efficacia, con quel suo dire, & anche cantare t'incanta, che resti preso ne i lacci del peccato, e schiauo con mille catene posseduto dal demonio, per molto tempo poi. si che non solamente ti fà cadere, ma ti rompe le braccia, acciò più non ti possi aiutare à leuarti [...]. Che queste sono le catene, & i ceppi, con i quali dice Chrisostomo, che escono auunti quelli, che fuori del teatro salgono. restando posseduti dalla tirannia dell'immonditia, nella memoria, senza potersi quasi scordare di quelle infami specie, nell'intelletto, & imaginatione, senza potersi parare d'atorno quell'importunissimi oggetti, nella volontà, & nell'appetito sensuale¹¹⁶.

Memoria, intelletto, immaginazione, volontà e appetito dei sensi: non c'è area dell'identità che il teatro non sia in grado di contagiare, affogare, incendiare e imprigionare.

Così dimostrata – anche attraverso un'acuta lettura del teatro come linguaggio – la pericolosità delle scene, Baldessano dispiega nella seconda parte del testo le sue argomentazioni più politiche:

[le Republiche] al certo, ò malamente si tengono, se sono piene di tal gente vitiosa, ò finalmente mancano. permettendolo così Dio, all'hora specialmente, quando non solamente vien prouocata la giustissima sua vendetta da peccati de particolari, che tanti sono, ma ancora da peccati (per così dire) delle Republiche medesime, le quali con introdurre abusi generali, in pregiudicio della diuina legge, non pur castigano i delitti, ma li fomentano: e con tollerare questi theatri infami, pare che mantengano aperte le scuole dell'impictà¹¹⁷.

¹¹⁵ Ivi, pp. 129-130.

¹¹⁶ Ivi, pp. 130-131.

¹¹⁷ Ivi, pp. 133-134.

Poiché è evidente che il teatro è “rouina delle città, e delle Republiche istesse”, le conseguenze di ordine repressivo sono inevitabili: i reggitori degli Stati sono responsabili di fronte a Dio dei peccati collettivi che, attraverso il teatro, fomentano. Due sono le soluzioni: o attendere la punizione che deriva dall’ira divina per i peccati collettivi; oppure estromettere il teatro dalla città cristiana. E allora a nulla valgono le proteste e le difese dei protettori del teatro: non ha senso affermare che “poco male è il vedere, e non più”¹¹⁸, poiché, come già ampiamente dimostrato, il teatro non è solo spettacolo per gli occhi, ma mette in scena “spettacoli diletteuoli per se stessi secondo tutti i sensi, attrattiui sopra ogn’altra cosa della concupiscenza, incaminati non pure à prendere gl’occhi, ma à cattiuare il cuore, à legar l’animo, à sepolire in eterne tenebre ogni purità, & integrità di mente, e di corpo terreno”¹¹⁹; né ha senso sostenere che il teatro possa essere tollerato dato che vi è chi non ne trae danno (“quantunque ad alcuno nuocano simili trattenimenti; si sà, ch’à molti non hanno nociuto nulla”)¹²⁰, perché, se anche così fosse, a maggior ragione bisognerebbe proteggere i fragili dando il buon esempio (“grauemente fallano i padri, e gouernatori dei giouani, i quali misurando con la fortezza loro [...] la fragilità de’ giouani, li conducono nel mezzo de’ pericoli”)¹²¹; infine, è del tutto insensato difendere il teatro come puro passatempo, perché il buon cristiano non ha mai tempo da dedicare all’ozio (“La terza scusa d’alcuni suol essere, che

¹¹⁸ Ivi, p. 135.

¹¹⁹ Ivi, p. 138. Benché il suo riferimento principale sia chiaramente Crisostomo, nel confutare la pretesa innocenza del teatro come puro passatempo dello sguardo, Baldessano si avvale anche di un’altra fonte patristica, rammentando l’episodio di Alipio, amico di Sant’Agostino; questi, convinto della propria forza morale, va a teatro certo di poter resistere al suo fascino (ivi, p. 136: “se mi strascinate, e mi mettete nel theatro quanto al corpo, non potrete però forzare né l’anima, né gl’occhi miei, acciò si fissino nelle immagini di quei spettacoli, mi ci trouerò, & così resterò vincitore, e di voi, e di loro”), ma poi ne esce completamente stravolto e mutato nel profondo dell’anima (ivi, p. 137: “non riuolse lo sguardo, ma ve lo fise, e tracanaua furia, & rabbia, e non se n’accorgeua, e diletandosi di quella brutta battaglia, si imbricò di quel sanguinolento piacere, e non era più colui ch’era venuto”). L’episodio di Alipio è narrato da Agostino in *Confessiones*, VI, 8: “Cum enim auersaretur et detestaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli, cum forte de prandio redeuntibus pervium esset, recusantem vehementer et resistentem familiari violentia duxerunt in amphitheatrum crudelium et funestorum ludorum diebus haec dicentem: ‘Si corpus meum in locum illum trahitis et ibi constituitis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? Adero itaque absens ac sic et vos et illa superabo’. Quibus auditis illi nihilo setius eum adduxerunt secum, id ipsum forte explorare cupientes utrum posset efficere. Quod ubi ventum est et sedibus quibus potuerunt locati sunt, ferebant omnia immanissimis voluptatibus. Ille clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala procederet. Atque utinam et aures obturauisset! Nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi vehementer eum pulsasset, curiositate victus et quasi paratus, quidquid illud esset, etiam visum contemnere et vincere, aperuit oculos et percussus est graviore vulnere in anima quam ille in corpore, quem cernere concupivit, ceciditque miserabilius quam ille, quo cadente factus est clamor; qui per eius aures intravit et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiceretur audax adhuc potius quam fortis animus et eo infirmior, quo de se praesumpserat, qui debuit de te. Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit et non se avertit, sed fixit aspectum et hauriebat furias et nesciebat et delectabatur scelere certaminis et cruenta voluptate inebriabatur. Et non erat iam ille, qui venerat, sed unus de turba, ad quam venerat, et verus eorum socius, a quibus adductus erat. Quid plura? Spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde secum insaniam, qua stimularetur redire non tantum cum illis, a quibus prius abstractus est, sed etiam prae illis et alios trahens” (AGOSTINO [S. AURELII AUGUSTINI], *Confessionum Libri XIII*, edidit Martinus Skutella, Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1969, pp. 111-112)

¹²⁰ GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*, cit., p. 138.

¹²¹ Ivi, p. 139.

tali trattenimenti seruono più per passatempi. al che rispondo, che i passatempi sono, per chi hà tempo d'auanzo")¹²².

L'unica soluzione, per un'antiteatralità radicale ed estrema come quella del Baldessano, è ancora affidata a Crisostomo: "La conclusione dunque per questa, & per tutte le scuse, che possono apportare gl'amici di questi pericoli siano le parole dell'istesso santissimo dottore. *Non ergo inutiliter contendamus, nec vanas excusationes excogitemus, cum vna nobis sufficiat excusatio, longe a fornace Babyloniae fugere*"¹²³.

Dal teatro, che con profusione barocca d'immagini Baldessano ha accostato all'affogamento, alla prigione, all'incendio, al veleno e, ovviamente, alla peste, si può solo fuggire come dalla fornace di Babilonia¹²⁴.

Un altro interessante esempio di manuale ad uso dei giovani, in cui non manca un potente stigma contro il teatro, è *Il giovane cristiano*, pubblicato nel 1611 dal lucchese Cesare Franciotti al fine di "instruire i buoni giouani alla deuotione, per viuere in grazia di Dio".¹²⁵ Ispirato ad un ideale ascetico di purezza e distanza da qualsiasi occasione di peccato (tutto il trattato, dedicato alla Madonna della Neve, ruota instancabilmente intorno all'immagine

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Ivi, pp. 140-141. Nel finale, Baldessano riprende circolarmente l'omelia di Crisostomo da cui aveva avviato le sue argomentazioni: GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Matthaeum Homilia XXXVIII*, cit., col 428: "Μη τοίνυν περιττά φιλονεικῶμεν, μηδέ ἀνονήτους ἀπολογίας ἐπινοῶμεν. Μία γὰρ ἀπολογία, τὸ φεῦγειν τὴν κάμινον τὴν Βαβυλωνίαν, τὸ πόρρω γενέσθαι τῆς Αἰγυπτίας πόρνης, κἂν γυμνὸν δέη τὰς ἐκείνης χεῖρας διαφυγεῖν". [trad. propria: "Non facciamo sofismi inutili, e non andiamo cercando vane apologie: c'è una sola difesa possibile, vale a dire fuggire la fornace di Babilonia, sottrarci alla prostituta d'Egitto, anche se dovessimo sfuggire via nudi dalle sue mani"].

¹²⁴ Una riscrittura quasi verbatim di questo capitolo contro il teatro dello *Stimolo alle virtù* ricomparirà come terza parte di un altro trattatello pedagogico di ambiente gesuita, apparso anonimo nel 1608: ANONIMO, *Antidoto contra le comedie, e rappresentazioni poco honeste*, in ID., *Antidoto contra le compagnie cattive, parlar dishonesto, comedie, rappresentazioni, e libri poco honesti. Con un breue trattato del modo di bene studiare, e far profitto nelle lettere, Diuiso in cinque parti. Posto nuouamente in luce da un religioso teologo bresciano allieuo della reuerendi padri della Compagnia di Giesu*, In Milano, per l'herede di Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia, stampatori archiepiscopali, 1608, pp. 282-310.

¹²⁵ CESARE FRANCIOTTI, *Il giovane cristiano del r.p. Cesare Franciotti, nel quale si tratta in che modo si deuino instruire i buoni giouani alla deuotione, per viuere in grazia di Dio. Et in particolare à quelli che sono deuoti della santissima vergine Maria nostra auuocata*, In Venetia, presso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, 1611.

Cesare Franciotti (1557-1627), nato in un'antica e nobile famiglia lucchese, studiò filosofia e teologia e si dedicò precocemente, anche contro le ambizioni paterne, alla vita religiosa e alla predicazione. Entrato nel 1575 nella Congregazione della Madre di Dio (detta anche ordine leonardino, dal sacerdote Giovanni Leonardi che la fondò nel 1574), fu ordinato sacerdote nel 1581. Dal 1590 fu primo rettore della casa di Lucca della Congregazione, ma viaggiò molto, predicando a Roma, a Napoli, Siena. La scrittura di opere devozionali e di edificazione spirituale e la pubblicazione delle prediche furono parte integrante di una vita all'insegna dell'evangelizzazione post-tridentina. *Il giovane cristiano* ebbe tre edizioni (Venezia, 1611, 1616 e 1623) e fu completato da un secondo manuale, *Della giovane cristiana* (CESARE FRANCIOTTI, *Della giovane cristiana: ouero ammaestramento per vna figliuola ben nata, intorno a quello, che deue fare come christiana. Done si discorre anco dell'obbligo delle madri in ben'educarla. Del P.Cesare Franciotti, religioso della madre di Dio*, In Venetia, presso Gio. Battista Combi, 1625). Per un approfondimento biografico, si rimanda a ELENA DEL GALLO, *Franciotti, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 50]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1998 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-franciotti_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-franciotti_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).

dell'educazione come preservazione del candore niveo dell'anima), il testo del Franciotti vede nel teatro un'insanabile minaccia per la gioventù e più in generale per ogni cristiano. La porzione del trattato dedicata al teatro è il cap XV della parte Terza: *Con ragioni si proua esser peccato mortale l'andare alle Comedie de' nostri tempi*.¹²⁶

Se l'anima del discorso antiteatrale di Guglielmo Baldessano erano le fonti patristiche (e in particolare Crisostomo) che, attraverso una profusione di immagini analogiche, consentivano una ricca lettura del fenomeno teatrale, il cuore del ragionamento del Franciotti, assai più freddo e analitico, sono i canoni e le norme: il testo è, di fatto, una lunga, articolata dissertazione teologica sul tema dell'andare a commedia come peccato mortale¹²⁷. Seguire e dipanare i ragionamenti in punta di diritto canonico, all'interno del complesso apparato di citazioni allestito dal Franciotti, consente ancora una volta di percepire la forma dello "sguardo" sul fenomeno teatro.

Le premesse del ragionamento, appena in apertura del testo, sono l'infamia degli attori ("si ha dalle leggi ciuili e dai sacri canoni [...] che simili persone sono infami")¹²⁸; il teatro come "occasione prossima" di peccato ("chi scientemente, e volontariamente si pone in quelle, pecca")¹²⁹; la questione dello "scandalo", cioè del cattivo esempio ("non è lecito fare quello, che altri più deboli di me, vede[n]do l'esse[m]pio mio, fara[n]no, e vi erreranno, ben che io no[n] vi erri")¹³⁰; la questione della cooperazione nel peccato da parte degli spettatori e dei governanti ("non solamente pecca chi opera effettivamente alcun male, ma anche chi consente à quegli che l'operano")¹³¹; il teatro come evento intrinsecamente disonesto (le commedie "sono fuori del termine dell'honestà, contenendo sempre cose lasciuie, atti, parole, trattamenti, e discorsi dishonesti")¹³². Tutto questo considerato come premessa, ne consegue che chi va a teatro è in peccato mortale, in primo luogo – e qui ci imbattiamo in argomenti ormai topici nella polemica contro le scene – perché chi va a commedia si espone volontariamente al "veleno" attorico, tanto più potente perché penetra attraverso tutti i sensi:

chi vi vâ, si espone à manifestissimo pericolo di peccare mortalmente, almeno nell'animo, per la forza gra[n]de, che hanno di prouocare a questo le oscenità di tali comedie [...]. Che habbiano gran forza l'oscenità delle comedie, si proua, perche non entra il veleno solamente per la via di vn senso solo, come in altre occasioni, nelle quali se s'imbratta l'occhio, non forse l'orecchio, e

¹²⁶ CESARE FRANCIOTTI, *Con ragioni si proua esser peccato mortale l'andare alle Comedie de' nostri tempi*, in ID., *Il giovane christiano*, cit., pp. 316-343.

¹²⁷ Non sarà da tralasciare, seppure accennandovi rapidamente, che il testo del Franciotti si avvale di una preesistente trattazione – probabilmente orale – elaborata da un altro sacerdote della Congregazione lucchese, Pietro Casani: "tutta questa materia, che qui sono per scriuere, l'hò presa di parola in parola da vn discoso, che intorno à tal soggetto fece con molto suo studio, e con sodisfazione di quegli, che il tutto videro, il nostro Reuerendo P. Pietro Casani" (ivi, p. 318).

¹²⁸ Ivi, p. 318.

¹²⁹ Ivi, pp. 318-319.

¹³⁰ Ivi, p. 319.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

se l'orecchio, no[n] forse l'occhio; ma in queste s'apre la porta a tutti i sensi, a gli occhi, all'orecchi, alla gola, alla lingua, senza ch'io dica di altri, di modo che sono vna fornace di libidine; hora se siamo tenuti a fuggire vna sola occasione di peccato, quanto piu tante insieme?¹³³

In secondo luogo, chi frequenta le scene pecca mortalmente perché si diletta del peccato altrui, e – attraverso il pagamento – induce altri a peccare (“l'andarui, e massime dandogli mercede è vn fomentare il peccato di questi tali, e cooperare al loro peccato, inducendouegli”)¹³⁴. Infine, perché dà occasione di peccato ai più intemperanti (“Finalmente per ragione dello scandalo, che si da massime da persone di credito à i deboli”)¹³⁵. La vasta articolazione di argomenti canonici contro il teatro, qui brevemente compendiata, ha come notevole conseguenza di ordine politico il tentativo di coinvolgere i governanti nella causa antiteatrale. Un tentativo che si avvale di un doppio patrocino:

la Santa memoria di San Carlo Borromeo, che in se, e nella sua diocesi haueua rinouato l'antica santità di quei primi prelati santi, essorta in vn concilio i Precipi massime della sua Diocese, à non ammettere tali comedianti nelle città, e terre loro, e le sue parole referite nel lib. intitolato Act. Mediolan. Eccl. part. prima sono queste. *De his etiam Principes & Magistratus commonendos esse duximus, ut hystriones & mimmos, caeterosque circulatores, & eius generis perditos homines è suis finibus eijciant; & in caupones, & alios, quicumque eos receperint, acriter animaduertant.*

Che se alcuno dicesse; i Precipi le permettono, e le riceuono; Sappia, che (stando questo in verità pur troppo) si dee credere, che facciano, conforme all'obbligo loro quella diligenza, che voleua Platone si facesse nelle Republiche ben'ordinate intorno à tali soggetti. Perche nel libro sexto, septimo, & nono, de leg. & altroue ancora, vuole che gli histrioni osceni non si ammettino nelle Città; e quegli di loro, che professano di dire, e representare cose honeste, si essaminino, e prouino, se i fatti rispondano alle parole, e promesse, e con tale conditione se gli dia licenza di recitare.¹³⁶

¹³³ Ivi, p. 320. Il riferimento alla multisensorialità del teatro richiama, ancora una volta, Salviano. Cfr. sopra nota 112.

¹³⁴ Ivi, p. 321.

¹³⁵ Ivi, p. 322.

¹³⁶ Ivi, pp. 322-323. Franciotti allude qui con molta libertà al brano delle *Leggi* in cui Platone discute il ruolo del teatro nell'educazione dei giovani. Il filosofo ateniese riservava l'esecuzione del teatro comico solo “a stranieri e schiavi”, e solo col preciso intento di conoscere il ridicolo per evitarlo. Quanto al teatro tragico, esso era ammesso solo dopo una rigorosa analisi dei testi da parte dei filosofi custodi, che ne vagliassero la corrispondenza con i valori dello Stato. Cfr. *Leggi*, VII, 816d-817d: “[816d] [...] τὰ δὲ τῶν αἰσχροῶν σωμάτων καὶ διανοημάτων καὶ τῶν ἐπὶ τὰ τοῦ γέλωτος κωμωδήματα τετραμμένων, κατὰ λέξιν τε καὶ ὄδῃν καὶ κατὰ ὄρχησιν καὶ κατὰ τὰ τούτων πάντων μιμήματα κεκωμωδημένα, ἀνάγκη μὲν θεάσασθαι καὶ γνωρίζειν· ἄνευ γὰρ γελοίων τὰ σπουδαῖα καὶ πάντων τῶν [816 e] ἐναντίων τὰ ἐναντία μαθεῖν μὲν οὐ δυνατόν, εἰ μέλλει τις φρόνιμος ἔσεσθαι, ποιεῖν δὲ οὐκ αὐτὸ δυνατόν ἀμφοτέρω, εἴ τις ἄρα μέλλει καὶ μικρὸν ἀρετῆς μεθέξειν, ἀλλὰ αὐτῶν ἕνεκα τούτων καὶ μανθάνειν αὐτὰ δεῖ, τοῦ μὴ ποτε δι' ἄγνοιαν δρᾶν ἢ λέγειν ὅσα γελοῖα, μηδὲν δέον, δούλοις δὲ τὰ τοιαῦτα καὶ ξένοις ἐμίσθοις προστάττειν μιμῆσθαι, σπουδῆν δὲ περὶ αὐτὰ εἶναι μηδέποτε μὴδ' ἡντιοῦν, μὴδὲ τινα μανθάνοντα αὐτὰ γίνεσθαι φανερόν τῶν ἐλευθέρων, μήτε γυναῖκα μήτε ἄνδρα, καινὸν δὲ αἰεὶ τι περὶ αὐτὰ φαίνεσθαι τῶν μιμημάτων. ὅσα μὲν οὖν περὶ γέλωτὰ ἐστὶν παίγνια, ἃ δὴ [817 a] κωμωδίαν πάντες λέγομεν, οὕτως τῶ νόμῳ καὶ λόγῳ κείσθω· τῶν δὲ σπουδαίων, ὡς φασὶ, τῶν περὶ τραγωδίαν ἡμῖν ποιητῶν, εἴαν ποτέ τινες αὐτῶν ἡμᾶς ἐλθόντες ἐπανερωτήσωσιν οὕτωςί πως, Ἴ ξένοι, πότερον φοιτῶμεν ὑμῖν εἰς τὴν πόλιν τε καὶ χώραν ἢ μή, καὶ τὴν ποίησιν φέρωμέν τε καὶ ἄγωμεν, ἢ πῶς ὑμῖν δέδοκται περὶ τὰ τοιαῦτα δρᾶν; τί οὖν ἂν πρὸς ταῦτα ὀρθῶς ἀποκρινάμεθα τοῖς θεοῖς ἀνδράσιν; [817 b] ἔμοι μὲν γὰρ δοκεῖ τάδε, Ἴ ἄριστοι, φάναι, τῶν ξένων, ἡμεῖς ἐσμὲν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταὶ κατὰ δύναμιν ὅτι καλλίστης ἅμα καὶ ἀρίστης· πᾶσα γοῦν ἡμῖν ἢ πολιτεία ξυνέστηκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου, ὃ δὴ φαμεν ἡμεῖς γε ὄντως εἶναι τραγωδίαν τὴν ἀληθεστάτην. ποιηταὶ μὲν οὖν ὑμεῖς, ποιηταὶ δὲ καὶ ἡμεῖς ἐσμὲν τῶν αὐτῶν, ὑμῖν ἀντίτεχνοί τε καὶ ἀνταγωνισταὶ τοῦ καλλίστου δράματος, ὃ δὴ νόμος ἀληθῆς μόνος ἀποτελεῖν ἐφύκεν, ὡς [817 c] ἢ παρ' ἡμῶν ἐστὶν ἐλπίς. μὴ δὴ δόξητε ἡμᾶς ῥαδίως γε οὕτως ὑμᾶς ποτε παρ'

La citazione diretta degli *Acta Ecclesiae Mediolanensis* (in particolare, del decreto *De Histriionibus*, emanato nel Primo Concilio Provinciale milanese del 1565)¹³⁷ mostra come nel giro di pochi decenni Carlo Borromeo sia ormai divenuto un'autorità indiscussa nella polemica antiteatrale italiana, tanto più se si considera che, immediatamente dopo nel testo, la memoria borromeiana si salda con argomenti censori di esplicita origine platonica: la centralità del Borromeo nella guerra contro il teatro è sancita dal suo accostamento al fondatore stesso del pensiero antiteatrale¹³⁸.

D'altra parte, la doppia *auctoritas* Platone-Borromeo, col cenno all'esame preventivo dei testi delle commedie, potrebbe far pensare ad una lettura 'moderata' del fenomeno teatrale da parte del Franciotti, disposto cioè ad ammettere il teatro nella città, purché sottoposto a controllo statale. In realtà, la vasta parte centrale del testo che stiamo leggendo è tutta destinata a

ἡμῖν εἶσιν σκηνάς τε πῆξαντας κατ' ἀγορὰν καὶ καλλιφόνους ὑποκριτὰς εἰσαγαγομένους, μεῖζον φθειρομένους ἡμῶν, ἐπιτρέψαι ὑμῖν δημηγορεῖν πρὸς παῖδάς τε καὶ γυναῖκας καὶ τὸν πάντα ὄχλον, τῶν αὐτῶν λέγοντας ἐπιτηδεύματων περὶ μὴ τὰ αὐτὰ ἄπερ ἡμεῖς ἀλλ' ὡς τὸ πολὺ καὶ ἐναντία τὰ πλεῖστα· σχεδὸν γάρ τοι κἂν μαινοίμεθα [817 d] τελέως ἡμεῖς τε καὶ ἅπαντα ἡ πόλις, ἥτις οὖν ὑμῖν ἐπιτρέποι δρᾶν τὰ νῦν λεγόμενα, πρὶν κρίναι τὰς ἀρχὰς εἴτε ῥητὰ καὶ ἐπιτήδεια πεποιήκατε λέγειν εἰς τὸ μέσον εἴτε μὴ. νῦν οὖν, ὃ παῖδες μαλακῶν Μουσῶν ἔκγονοι, ἐπιδείξαντες τοῖς ἀρχουσι πρῶτον τὰς ὑμετέρας παρὰ τὰς ἡμετέρας ψῆδὰς, ἂν μὲν τὰ αὐτὰ γε ἢ καὶ βελτίω τὰ παρ' ὑμῶν φαίνηται λεγόμενα, δώσομεν ὑμῖν χορὸν, εἰ δὲ μὴ, ὃ φίλοι, οὐκ ἂν ποτε δυναίμεθα" (PLATONE [PLATO], *Laws. Volume II, Books VII-XII*, with an English translation by R. G. Bury, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1926, pp. 96-98; traduzione italiana di Attilio Zadro in PLATONE, *Opere Complete. Volume settimo: Minosse, Leggi, Epinomide*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 244-245: "Ora è necessario considerare ed approfondire la conoscenza delle espressioni imitative dei corpi deformi, dei pensieri bassi, di ciò che è orientato alla canzonatura che suscita il riso, nella dizione, nel canto, nella danza, nelle imitazioni comiche operate in tutti questi campi. Non è possibile conoscere infatti ciò che è serio senza il ridicolo, né tutti i contrari senza tutti i loro contrari, se si vuole essere tale da usare l'intelligenza; ma d'altra parte non è possibile fare l'una e l'altra cosa insieme se uno vuole poi partecipare della virtù anche in parte minima; si devono così apprendere anche le cose comiche per se stesse, e ciò perché mai, a causa di ignoranza, si metta in pratica nelle azioni o si dica nei discorsi quanto è ridicolo, senza necessità. Si deve invece comandare che operino siffatte imitazioni schiavi e stranieri stipendiati, ma non ci si dedichi mai assolutamente a nessuna di simili occupazioni; nessun uomo libero abbia fama di apprendere tali cose, nessun uomo e nessuna donna, e al contrario, in quel che riguarda queste imitazioni, ci sia sempre un senso di estraneità e di distacco. Per quanto riguarda tutti i giochi che hanno come fine il riso e che noi tutti diciamo 'commedie', sia stabilito così dalla legge e dal nostro discorso; quanto ai nostri poeti "seri", come si dice, quelli delle tragedie, se alcuni di questi venuti da noi ci interrogassero press'a poco così: «Ospiti, possiamo frequentare la vostra città e la vostra regione o no? Possiamo portarvi e introdurre le nostre opere o come avete deciso di fare per questa materia?», se ci interrogassero così che cosa mai dunque potremmo correttamente rispondere a questi uomini divini, a queste domande? A me infatti sembra che potremmo dir così: «Ospiti illustrissimi, noi stessi siamo poeti di una tragedia e, per quanto si possa, della migliore, della più bella; tutta la nostra costituzione è stata organizzata come imitazione della vita più nobile e più elevata e diciamo che questa è in realtà la tragedia più vicina alla natura della verità. Poeti siete voi, poeti siamo anche noi delle stesse cose, vostri rivali nell'arte e nella rappresentazione del dramma più bello che solo la vera legge, per natura, può realizzare, come è la nostra speranza ora. Non pensate che così facilmente vi permettiamo di piantare le vostre scene nelle nostre piazze e di introdurre attori dalla bella voce, che grideranno più di noi, non pensate che vi permettiamo di arrangare i giovani e le donne e tutta la turba del popolo, che vi lasciamo parlare sugli stessi costumi in modo diverso da nostro, e che vi lasciamo dire in maggior numero, e per lo più, cose contrarie rispetto a quelle che diciamo noi. Saremmo diventati quasi completamente pazzi, noi e tutto lo stato, qualsiasi stato vi lasciasse fare le cose dette ore prima che i magistrati abbiano giudicato se quello che voi avete composto può essere detto ed è meritevole di essere divulgato fra i cittadini o non lo è affatto. Ora voi, figli delle dolci Muse, mostrate dunque ai magistrati i vostri carmi, prima di tutto, accanto ai nostri, e se risulterà che voi dite le stesse cose che noi diciamo, o anche se le direte migliori, noi vi apriremo i teatri, ma se non è così, amici, noi proprio mai potremmo farlo»").

¹³⁷ La citazione proviene da CARLO BORROMEO, *De Histriionibus, Cingaris, tabernis meritorijs, & aleatoribus*, in *AEM*, cit., p. 40. Si veda sopra, Capitolo 2, nota 23.

¹³⁸ Sul ruolo fondante dell'utopia platonica nel pensiero antiteatrale si veda sopra, Capitolo 3, nota 148.

confutare le pretese apologetiche dei difensori della commedia ‘onesta’: in linea di principio è vero, afferma Franciotti, che “sì de’ comedianti, come delle Comedie ve ne sono due sorti [...]: cioè alcuni honesti, & alcuni osceni”, ma nei fatti, le commedie contemporanee sono tutte disoneste, e si potrebbe dimostrarlo facilmente “se alla grauità, e modestia delle persone a chi si scriue, conuenisse il sentire, e leggere ad vna, ad vna le oscenità, & infamie delle parole, degli atti, e de’ discorsi che quiui si fanno”¹³⁹.

Per questo, afferma il Franciotti, “haueua molta ragione S. Carlo Borromeo ad essortare i Precipi à sba[n]dire da gli stati loro gli Histrioni come peste”¹⁴⁰: a sigillo dell’argomentazione è posta ancora una volta l’autorità del cardinale milanese, fatto garante – con le sue parole, e con tutta la sua esperienza pastorale – della portata epidemica ed esiziale degli infami attori.

E siamo all’epilogo, in cui, abbandonato il tono argomentativo e pacato del diritto canonico, il Franciotti si lancia in una vera e propria invettiva contro il teatro del suo tempo:

È dunque possibile, che si troui chi chiami honeste quelle comedie, nelle quali, poco altro si negotia, che adulteri, tradime[n]ti, & inuentioni diaboliche p[er] souuertire le donne di honore oue si ordiscono trame, p[er] le quali s’insegna di facilme[n]te co[n]seguire ogni dishonesto inte[n]to; oue no[n] si sà muouere vn ridicolo senza bruttissime parole, & esecrabili attioni, oue finalmente non si vede, né si ode, no[n] si gusta altro, che lasciuie manifeste o cose che alla lasciua p[er] dritto co[n]ducono? che se altro no[n] vi fosse, che la mostra sco[n]cia che fa[n]no di loro le Do[n]ne per altro impudicissime, i gesti, le parole, i ca[n]ti dell’istesse, basterebbono p[er] infettare il mo[n]do¹⁴¹.

Nello scandalo destato dai movimenti, dalle parole e dai canti delle attrici – che, da soli, “basterebbono p[er] infettare il mo[n]do” – la peste teatrale si specifica, infine, come ‘peste del femminile’:

do[n]ne ta[n]to impudiche, e procaci, che oltre l’adornarsi co[n] orname[n]ti di meretrici co[m]pariscono in scena co[n] gesti ta[n]to effeminati, e molli, e dicono parole così arde[n]te, e piene di fiamma infernale, che bastano per far ardere ancora i più saui del mo[n]do [...]. E se S. Paolo 1. Tim. 2. prohibiua alle do[n]ne il parlare in Chiesa, & interrogare publicame[n]te ancora di cose sante, & appartenenti alla loro salute [...]; che effetto possiamo creder, che facciano, q[ua]ndo à bello studio con artificio hystionico parlano per infia[m]mare, e di cose poi, che da p[er] loro stesse possono far ardere d’impudica fia[m]ma anco la neue? Co[n] le parole si co[n]giungono anco i mouime[n]ti della p[er]sona gli sguardi, i sospiri, li sdegni, e (quel che no[n] può dirsi senza rossore) gli abbracciame[n]ti, & altro di peggiore, che da queste infernali furie in publica scena si vede fare, e tali attioni sono da i Christiani stimate honeste? e che senza pericolo si possano vedere?¹⁴²

Ben diversamente dal Baldessano, che attraverso un’accurata scelta di metafore lasciava intendere l’intuizione, se non la comprensione, della potenza del teatro come linguaggio, il

¹³⁹ CESARE FRANCIOTTI, *Con ragioni si proua esser peccato mortale l’andare alle Comedie de’ nostri tempi*, cit., pp. 324-325.

¹⁴⁰ Ivi, p. 338.

¹⁴¹ Ivi, p. 339.

¹⁴² Ivi, p. 340.

discorso del Franciotti, abbandonato il campo del diritto canonico e dell'argomentazione morale, non perviene ad altro che ad una generica fobia del perturbante femminile, e a una condanna del teatro come fomento della lussuria¹⁴³. La conseguenza è un sogno repressivo che non ammetta eccezioni:

quei tali, che ta[n]to sicurame[n]te ha[n]no detto di no[n] hauer peccato nell'intervenir à simili comedie, ò sono di queglii, che arriuati già all'alto stato dell'insensibilità, hanno hauuto da Dio quella gran promessa scritta in Esaia, al cap. 43, *Cu[m] ambulaueris in igne no[n] co[m]bueris, et fla[m]ma no[n] ardebit in te*. ò pur di q[ue]lli altri (il che no[n] vorrei) che fatto il callo alla coscienza, no[n] sentono così di facile la pu[n]tura del peccato [...]; da i quali tutti no[n] deue alcuno pigliare argume[n]to di costituire vna regola generale per ciascuno, no[n] da i seco[n]di, per il manifesto inganno in che si trouano; no[n] da i primi, per esser rarissimi, e poco meno, ch'io non dico, operatori di miracoli¹⁴⁴.

Anche ammettendo che esista qualcuno capace di resistere alla bruciante forza del teatro (ma l'*adynaton* sulla carne che non arde, appoggiato all'autorità di Isaia, mostra quanto tale possibilità sia posta solo come artificio retorico), tali casi sono talmente rari ed eccezionali che non possono essere usati come argomento a favore delle scene: “sempre si deue co[n]siderare la natura [...], haue[n]do riguardo alla co[m]mune co[n]dizione di tutti gl'huomini”. La sentenza è, infine, inappellabile: “restera chiaro ogn'vno esser q[ue]sta sorte di comedie, occasione propinquissima di Pec. Mort. alli spettatori di quelle, e perciò douersi schiuare sotto pena di pec. mort.”¹⁴⁵.

In questo quadro, la peste – evocata nell'eroica memoria di san Carlo, ma ben lontana dal ricco uso immaginifico del cardinale di Milano – fornisce solo una similitudine interdittoria (“sbandire [...] gli Histrioni come peste”) che non avvia nessuna riflessione analogica e resta al di qua di qualsiasi approfondimento sul funzionamento del contagio scenico.

Un contributo non trascurabile alla polemica antiteatrale italiana, tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento, è quello delle traduzioni di trattati di edificazione morale e spirituale provenienti dall'area spagnola, territorio culturalmente vicino, tanto nella difesa del cattolicesimo dalla rivoluzione luterana quanto nella tensione della riforma cattolica¹⁴⁶. È

¹⁴³ Cfr. la lapidaria nota sul Franciotti di FERDINANDO TAVIANI, *La Fascinazione del teatro*, cit., p. 165: “Tutta la noiosa discussione, condotta sulle autorità dei canoni, dei Padri, dei Dottori e dei summisti, culmin[a] – nell'*Epilogo* – con la rappresentazione del fascino della donna in teatro, il pericoloso fascino del teatro che è, per ora, punto di arrivo e non ancora punto di partenza per una analisi dello spettacolo veramente nuova”.

¹⁴⁴ CESARE FRANCIOTTI, *Con ragioni si proua esser peccato mortale l'andare alle Comedie de' nostri tempi*, cit., pp. 341-342.

¹⁴⁵ Ivi, p. 343.

¹⁴⁶ La più completa raccolta di testi sulla “guerra al teatro” in Spagna è ancora la monumentale opera di EMILIO COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas, y Museos, 1904; aggiornamenti critici di rilievo sono quelli di ANTONIO GARCÍA BERRIO, *Intolerancia*

importante accennarvi, non tanto perché tali testi apportino significativi tratti di originalità al dibattito italiano – propongono anzi temi e argomenti antiteatrali assai consueti e ripetitivi – quanto perché mostrano l'intensità di tale dibattito, e la continua richiesta di testi di questo genere da parte di stampatori, librai e soprattutto lettori¹⁴⁷.

Un ruolo di primo piano in queste traduzioni è da riconoscere a Giulio Zanchini, nobile fiorentino, traduttore dallo spagnolo di vite di santi e trattati morali¹⁴⁸, al quale si devono – tra gli altri – i due volumi del *Profitto spirituale*, versione italiana dello *Aprovechamiento espirital*, una raccolta di sei trattati devozionali del gesuita spagnolo Francisco Arias¹⁴⁹.

La critica al teatro da parte dell'Arias si colloca in un breve capitolo intitolato *Della mortificazione de gli occhi particolarmente in vedere rappresentazioni, balli, & altre cose che provocano à male*, che è parte di un più ampio discorso sulla mortificazione dei sensi, e in particolare della vista¹⁵⁰. Il “profitto spirituale”, argomenta il gesuita, può raggiungersi solo attraverso un progressivo processo di controllo e annichilimento delle pulsioni sensuali¹⁵¹. Di questo processo fa immancabilmente parte l'astensione dagli spettacoli, che Arias sostiene con argomenti antiteatrali canonici: il cristiano deve tenersi lontano dalle scene perché mostrano

de poder y protesta popular en el siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro, Málaga, Universidad de Málaga, 1978, MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, *La crítica ante el teatro barroco español*, Madrid, Ambos Mundos, 2001. Per un recente quadro sintetico, si rimanda a CRISTINA FIALLEGA, *Scena Ibero-americana. Introduzione*, in ROMANA ZACCHI (a cura di), *La scena contestata*, cit., pp. 203-245. La polemica antiteatrale spagnola si fonda sulle stesse *autoritates* classiche e patristiche richiamate dai coevi polemisti italiani, e si basa su analoghi argomenti: l'infamia degli attori; lo spreco del tempo e delle risorse; l'immoralità del teatro contemporaneo, indifendibile sul piano del sano intrattenimento poiché, se mai l'ha avuta, ha perduto ogni condizione di moralità e virtù; l'inaccettabilità della donna in scena.

¹⁴⁷ Cfr. FERDINANDO TAVIANI, *La Fascinazione del teatro*, cit., p. 120, a proposito di un libro contro il teatro del francescano Juan de Pineda, di cui si dirà fra poco: “Che il *Discorso* del de Pineda sia sorto da una realtà diversa da quella italiana è, per noi, meno importante del fatto che esso si prestava facilmente ad essere *tradotto*, nel senso più ampio del termine”. La volontà di tradurre un libro proveniente da un altro contesto linguistico implica la preesistenza, per quel libro, di un pubblico potenziale.

¹⁴⁸ Pochissimo è noto di Giulio Zanchini, e quasi tutto si trae dai paratesti delle opere da lui pubblicate (tutte traduzioni di opere spirituali e morali, per lo più dallo spagnolo). Nato a Castiglionchio, a pochi chilometri da Firenze, visse tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, fu commendatore dei Cavalieri di Malta e spedalingo di Santa Maria Nuova. Tradusse almeno una quindicina di opere, tra trattatistica e agiografia.

¹⁴⁹ Francisco Arias (1533-1605), gesuita, teologo, fu professore di teologia morale a Cordova, a Trigueros e a Cadice (cfr. THOMAS J. CAMPBELL, *Arias, Francis*, in *The Catholic Encyclopedia [volume 1]*, New York, Robert Appleton Company, 1907, p. 711).

Arias raccolse nel suo *Aprovechamiento espirital* sei trattati devozionali su diversi argomenti: FRANCISCO ARIAS, *Aprovechamiento espirital. Va diuidido en dos partes. En la primera se contienen los tratados siguientes. Exhortacion al aprouechamiento espirital. Desconfianza de si mismo. Rosario deuotissimo de los cinquenta mysterios. Imitacion de nuestra Señora. En la segunda parte se contienen estos tratados. De la oracion mental. De la mortificacion, con vna apendice del buen uso de los sacramentos. Y vn exercicio de la presencia de Dios*, 2 voll., Impreso en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, a la plaça de la Yerua, 1588.

Zanchini pubblicò la sua versione dei trattati di Arias in due volumi, tra il 1596 e il 1599: FRANCISCO ARIAS, *Profitto spirituale, nel quale s'insegna a fare acquisto delle virtu, e progresso nello spirito. Del M.R. padre Francesco Arias della Compagnia di Giesu. Tradotto dalla lingua spagnuola, dal cavaliere fra Giulio Zanchini da Castiglionchio*, In Firenze, nella stamperia di Michelag. Sermartelli, 1596; ID., *Seconda parte del profitto spirituale nel quale s'insegna à fare acquisto delle virtù, e progresso nello spirito. Del m.r. padre Francesco Arias della Compagnia di Giesu. Tradotto dalla lingua spagnuola dal cavaliere fra Giulio Zanchini da Castiglionchio*, In Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1599.

¹⁵⁰ FRANCISCO ARIAS, *Della mortificazione de gli occhi particolarmente in vedere rappresentazioni, balli, & altre cose che provocano à male*, in ID., *Seconda parte del profitto spirituale*, cit., pp. 393-401.

¹⁵¹ Ivi, p. 393: “Da questo appetito disordinato d'andare scorrendo cògli occhi à caccia de' dilette sensuali, ne nasce il desiderio, e la solicitudine, che si pone in vedere spettacoli diletteuoli alla vista [...]. Questo desiderio bisogna molto mortificare”.

azioni riprovevoli (“tengono in se gradissima vanità indegna di personaggi Christiani: Imperò che essendo la natura corrotta dell’huomo in se inclinata a viti, che sarà, se con la mala inclinatione ha dauanti agli occhi cose che la prouocano à male?”)¹⁵²; perché sono un’inutile e dannoso passatempo (“si perde molto tempo otiosame[n]te, e si veggono, & si odono molte cose vane, e lasciuè, & disoneste, & contrarie à buoni costumi, che dispongono i cuori deboli a cadere in molti peccati”)¹⁵³, e perché infuocano i sensi con la presenza delle attrici (“in q[ue]ste Comedie recitano le do[n]ne tra gl’huomini. Auisaci la sacra scrittura che la veduta della donna acconcia scandaleza, & vccide i cuori di molti: Che il suo ragionar piaceuole è come il fuoco, che accende i cuori all’amore dishonesto, & che è, come coltello di due tagli, che ferisce, & amazza l’anima con morte di colpa, e di pena eterna”)¹⁵⁴.

Si tratta insomma di un testo non particolarmente interessante per questa ricerca – non vi si trovano, infatti, espliciti riferimenti al teatro come pestilenza – se non fosse per un breve passaggio in cui Arias, nell’ambito di un discorso pienamente calato nell’intento di moralizzazione, fa emergere un’aurorale intuizione del funzionamento del ‘contagio scenico’, attraverso il coinvolgimento totale della sensorialità e dell’emotività dello spettatore:

L’appetito del diletto che è nella carne, esce come da vna fonte, & si sparge per tutti i sensi, come per cinque fiumi, & con gli occhi, come con certe mani incorporee, tocca tutto quello, che vuole, & quelle cose che con le mani corporali non puote toccare, le abbraccia con gli stessi occhi, & le imagini, & le figure delle cose, che riceve con gli occhi le stampa nel cuore, & con quelle infiamma tutto il corpo di diletto, & in questa guisa tutti i sensi indirizzano le operationi al diletto, come ad vna Regina loro: & così contaminano l’anima, & la fanno carnale¹⁵⁵.

La contaminazione dell’anima, la sua ‘carnalizzazione’, avviene attraverso una degradazione della vista, divenuta una sorta di ‘tatto incorporeo’, in cui gli occhi si fanno ‘mani’ che ‘toccano’, e riportano indietro ‘figure’ per ‘stamprarle’ nel cuore. Arias, insomma, nel tentativo di spiegare fisicamente il processo attraverso il quale il linguaggio teatrale incide sulla memoria dello spettatore, opera una prodigiosa mutazione sensoriale che rende possibile, almeno sul piano delle immagini, il ‘contagio’: se la vista è assimilabile al tatto (cioè al senso attraverso il quale avviene la trasmissione epidemica)¹⁵⁶, allora proprio questo ‘tatto incorporeo’ sarà il mezzo attraverso cui avviene la contaminazione spirituale.

¹⁵² Ivi, p. 394.

¹⁵³ Ivi, p. 395

¹⁵⁴ Ivi, p. 396.

¹⁵⁵ Ivi, p. 393.

¹⁵⁶ Come si è detto più sopra (si veda nell’Introduzione, note 66-68), la teoria del contagio elaborata dal medico veronese Girolamo Fracastoro nel *De Contagione* (1546), aveva identificato nel contatto con i “semina contagionum” – un contatto che poteva essere diretto, indiretto o a distanza – il meccanismo di trasmissione delle malattie epidemiche.

Ancora più interessante è un'altra traduzione di Zanchini: il *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lasciui spettacoli*, del francescano Juan de Medina del Campo Pineda¹⁵⁷. L'operetta presenta un andamento retorico e un repertorio di riferimenti patristici molto vicini a quelli di Guglielmo Baldessano (Crisostomo è, anche qui, il riferimento principale), ma è interessante perché, a differenza di tutti i testi visti fino a qui, non è una porzione testuale di opere più ampie, ma un libretto autonomo: di fatto, "la prima opera dedicata interamente alla polemica contro il teatro pubblicata in Italia dopo il Concilio di Trento"¹⁵⁸. Per questa sua singolarità, ma anche perché la metafora epidemica occupa un ruolo non marginale nelle argomentazioni dell'autore, vale la pena seguirne da vicino le articolazioni.

Il trattatello si apre presentando il teatro come 'laccio del diavolo', trappola demoniaca che imprigiona gli spettatori con l'astuzia:

Tra i maggiori, & peggiori abusi, & inco[n]uenienti, che hoggidi sono nel mo[n]do, & tra gli no[n] sò se dico più occulti, o più palesi lacci del diauolo per pigliar' l'anime incaute de miseri mortali, & piu pericolosi, precipitij per sobissarle in eterno, pare a me che siano quelli spettacoli, o rappresentationi, che comunemente si chiamano comedie, comedie dico, dove interuenghino atti, o parole lasciue, come ordinariame[n]te auuiene in buona parte; perche se bene alle volte auuiene, che in simili rapprese[n]tationi si dichino cose buone quest'istesso può esser' inganno dell'astutissimo serpente per accreditare colla presenza de buoni, che volentieri si ritrouano a sentir' cose buone, le malvage che poi s'ha[n]no da rappresentare, acciò i[n] questo modo piglino autorità, e credito, e niun' si tenga à vergogna andare doue va[n]no persone d'autorità, e di bontà¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Scarse le notizie su Juan de Medina del Campo Pineda (1521?-1599?), francescano, da non confondere con l'omonimo (ma più tardo: 1558-1637) Juan de Pineda, gesuita. Bibliografo e storico di cultura enciclopedica, Medina del Campo Pineda fu autore di un gran numero di opere, tra cui *Vida y excelencias maravillosas del glorioso san Juan Batista* (1574); *Monarquía eclesiástica o Historia universal del mundo* (1576); *Agricultura christiana* (1589). Cfr. la voce biobibliografica curata da JAVIER LORENZO, *Pineda, Juan De (Madrigal de las Altas Torres, 1521? - Medina del Campo, 1599?)*, in PABLO JAURALDE POU (curador), *Diccionario filológico de Literatura española del siglo XVI*, Barcelona-Madrid, Castalia, 2009, pp. 809-815.

L'operetta tradotta da Zanchini si presenta nel frontespizio come una raccolta di brani tratti da diverse opere del francescano spagnolo (JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lasciui spettacoli, raccolto dall'opere del p.f. Giovanni di Pineda del Ordine di S. Francesco. Tradotto dalla lingua spagnuola dal comend. fra Giulio Zanchini da Castiglionchio. Cavaliere di San Giouanni. Spedalingo di Santa Maria Nuova di Firenze*, In Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1599); in effetti il *Discorso*, più che una traduzione, appare come una rielaborazione (di autore sconosciuto) di estratti dall'opera maggiore del Pineda, l'*Agricultura Christiana* [in particolare dal Diálogo 15: cfr. JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Primera parte de los Treynya y cinco Dialogos familiares de la Agricultura Christiana, compuesta por Fray Juan de Pineda, Religioso de la orden del Seraphico padre Sant Francisco de la observancia. Es obra en que el autor procura poner la mas varia, provechosa, curiosa, apazible, y mejor provada doctrina que supo, y pudo*, En Salamanca en casa de Pedro de Adurça, y Diego Lopez, 1589, foll. 349(r)-351(v)]. Un confronto con il testo spagnolo mostra la ripresa di alcuni materiali, pur rimaneggiati, ma anche l'interpolazione di argomenti (per esempio quelli intorno alla liceità del teatro nell'opera di san Tommaso, assenti nel testo di partenza) che rispondono a esigenze del contesto italiano. La questione autoriale non è essenziale ai fini di questa ricerca, ma è importante in ogni caso segnalare che questa "traduzione" sembra, in realtà, un'operetta originale che si accredita attraverso l'uso di un nome celebre.

¹⁵⁸ FERDINANDO TAVIANI, *La Fascinazione del teatro*, cit., p. 119.

¹⁵⁹ JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lasciui spettacoli*, cit., pp. 7-9.

Laccio insieme occulto e palese, il teatro è sempre macchinazione diabolica: sia quando mostra apertamente la propria lascivia corrompente, sia quando – in maniera ancor più subdola – cela il male col bene e accredita le proprie malvagità nascoste con contenuti solo apparentemente positivi. Agli apologeti del ‘teatro onesto’ si oppone, dunque, l’idea che l’onestà possa in realtà sempre celare la demoniaca astuzia. Posto così in chiaro che frequentare le scene è sempre pericoloso – e questa premessa dovrà essere tenuta presente quando, nella chiusa del testo, l’autore del *Discorso* sembrerà concedere una debole apertura ad un teatro ‘onesto’ – l’autore prosegue allestendo una progressiva ‘costruzione’ del pericolo teatrale, a partire dai suoi elementi fondanti: la parola, la visione e – da ultimo - la fisicità degli attori.

A teatro, infatti, si viene corrotti prima di tutto attraverso l’udito, cioè attraverso i contenuti immorali del testo, e tale azione corruttrice basta, da sola, a sviare il cristiano dalla retta via: “San Paolo disse [*1Cor*, 15:33] le cattive parole, che si odono hauer’ ta[n]ta potenza, che eran’ bastanti a corrompere, e guastare i buoni costumi, & habiti”¹⁶⁰. Ma non fosse sufficiente l’udito, il teatro aggiunge tra i suoi mezzi corruttivi anche la vista, affermazione che l’autore consolida con una citazione dall’*Ars Poetica* di Orazio: “E se è incitamento al peccato l’vdirè, molto più il vedere, poi che è certo, come disse vn’ Poeta, che molto più muouono le cose, che si rappresentano a gl’occhi, che quelle, che entrano per gl’orecchi, *Segnius irritant animos demissa per aures, quam quae sunt oculis subjecta fidelibus*”¹⁶¹. Il maggior potere corruttivo della vista si amplifica poi ulteriormente, quando si consideri che a teatro l’immagine è carne viva, la rappresentazione è personificazione e azione: “e se nel mirare alcune pitture lasciuè c’è tanto pericolo di diletto illecito, che faranno l’istesse persone proprie, quando lasciuamente attioni lasciuè ci rappresentano?”¹⁶². Come al solito, la preoccupazione destata dal teatro è di carattere morale, ma gli argomenti con cui si sostiene mostrano una precisa sensibilità nei confronti del linguaggio scenico e della sua efficacia.

E si tratta di un’efficacia estremamente minacciosa, che l’autore del *Discorso* sostiene con due esempi che sono veri *tòpoi* della polemica antiteatrale. Il primo, tratto dalla patristica, è il racconto di Alipio, amico di Agostino, ammaliato dai *ludi* ad onta della propria integrità e intransigenza:

Racconta Sant’Agostino d’Alipio giouane molto buono, e lontano da ogni bruttezza, e fierezza, anzi puro, & desideroso di mortificarsi, che menato per forza a star’ presente a certi spettacoli,

¹⁶⁰ Ivi, p. 10.

¹⁶¹ Ivi, pp. 11-12. La citazione è da Orazio, *Ars Poetica*, vv. 180-182: “segnius iritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator [...]” (ORAZIO [HORACE], *Satires, Epistles and Ars Poetica*, with an English translation by H. Rushton Fairclough, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1929, p. 464).

¹⁶² JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lascini spettacoli*, cit., p. 15.

doue staua co gl'occhi serrati, pur tuttaua ad un certo maggior rumore, & applauso aprendoli restò ta[n]to inuaghito di quelli, che si diede tutto in preda a quel che prima ta[n]to abborriua¹⁶³.

Il secondo viene invece dalla classicità, ed è il racconto degli amori di Bacco e Arianna nel *Simposio* di Senofonte, uno spettacolo di tale potenza che genera negli spettatori un disturbante desiderio:

In verso il fin' del conuito di Zenofonte si dice, che li fù rappresentata vna comedia d'amore, essendo al conuito, & che s'accesero tutti tanto di amore disonesto, che furon' forzati andar' tutti cercando come estinguere quelle arde[n]tissime fiamme di lasciui desiderij da tali rappresentationi accese¹⁶⁴.

In entrambi gli episodi, il teatro assume i connotati di una forza malefica e irresistibile, capace di inibire la volontà stessa degli spettatori, di 'forzarli' a guardare, a desiderare, e poi a cercare il modo di saziare un desiderio che resta, di fatto, sempre insanabile. La conclusione del ragionamento può essere solo spezzare il circolo vizioso di questa ipnosi collettiva: cacciare dalla città i commedianti. O addirittura, secondo il racconto della vendetta di Alcibiade sul drammaturgo Eupoli, sopprimerli: "meritamente è lodato Alcibiade, il quale haue[n]do l'imperio d'Athene fece per sententia affogare nel mare Eupoli comediante dicendoli mentre si affogaua, *Tu me in scaena saepe mersisti Eupoli, ego te semel in mar?*"¹⁶⁵. In tre passaggi – l'analisi del linguaggio scenico nei suoi elementi costitutivi, gli esempi della sua maligna efficacia, l'auspicio repressivo – l'autore del *Discorso* ha di fatto articolato un ragionamento antiteatrale che non ammette eccezioni¹⁶⁶.

Una simile intransigenza, tuttavia, non poteva non fare i conti con le argomentazioni apologetiche, che insistevano proprio sulla necessità di distinguere tra teatro onesto e disonesto e si fondavano sulla solidissima autorità di san Tommaso¹⁶⁷. In un brano della *Summa Theologiae* (II.2, q. 168, art. 3), infatti, Tommaso aveva difeso la liceità morale del piacere originato dai *ludi* (e in particolare dagli spettacoli degli *histriones*) e la possibilità che tali "giochi" potessero essere oggetto di uno specifico mestiere, adeguatamente retribuito:

ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae. Ad omnia autem quae sunt utilia conversationi humanae, deputari possunt aliqua officia licita. Et ideo etiam officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, idest, non utendo aliquibus illicitis verbis vel

¹⁶³ *Ibidem*. La vicenda di Alipio è narrata da Agostino in *Confessiones*, VI, 8 (si veda sopra, la nota 119).

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 17. L'episodio è narrato da Senofonte in *Simposio*, IX, 2-7 (si veda sopra Capitolo 3, nota 264).

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 19. Anche questo riferimento è topico: si veda sopra, la nota 106.

¹⁶⁶ Ad ulteriore sostegno del disegno repressivo, segue nel testo un lungo ossessivo elenco di provvedimenti contro gli attori, per dimostrare che in ogni epoca "dalle leggi canoniche, e ciuili sono date queste sorte di persone per infami" (*ivi*, p. 22).

¹⁶⁷ Tommaso, come vedremo, sarà l'*auctoritas* principale delle apologie della scena, mentre il tema della 'distinzione' costituirà il cuore argomentativo della principale difesa del teatro pubblicata in Italia, quella di Niccolò Barbieri (si veda oltre, nel Capitolo 5).

factis ad ludum, et non adhibendo ludum negotiis et temporibus indebitis. Et quamvis in rebus humanis non utantur alio officio per comparationem ad alios homines, tamen per comparationem ad seipsos et ad Deum, alias habent seriosas et virtuosas operationes, puta dum orant, et suas passiones et operationes componunt, et quandoque etiam pauperibus eleemosynas largiuntur. Unde illi qui moderate eis subveniunt, non peccant, sed iusta faciunt, mercedem ministerii eorum eis attribuendo. Si qui autem superflue sua in tales consumunt, vel etiam sustentant illos histriones qui illicitis ludis utuntur, peccant, quasi eos in peccato foventes¹⁶⁸.

Proprio questo brano allora deve essere intercettato – e, in qualche modo, ‘anestetizzato’ – dall’autore del *Discorso*:

San Tommaso se ben’ dice che tal’arte in se non è cattiva, e per conseguenza che i comedianti come tali no[n] sono i[n] stato di peccato, perche vi sono delle rappresentazioni honeste ò almeno indifferenti che sono gioueuoli alla vita humana per ricreatione, diletto, e riposo, afferma pur tutta uia che sono in stato di peccato ogni volta, che non si seruono bene di questa arte, ma abusandola si seruono di parole, atti, ò gesti cattiuu & inhonesti, & come ordinariamente son’ tali ordinariamente non si ponno esercitare, ne vdire senza peccato, e pericolo di graue peccato¹⁶⁹.

La chiave di tutto sta nella collocazione di un avverbio: “ordinariamente”. È vero che Tommaso ammette un teatro onesto, ma “ordinariamente” il teatro non lo è, “ordinariamente” è abuso sia per chi lo esercita che per chi lo fruisce, e dunque bisogna fuggirlo¹⁷⁰.

Tutta la seconda parte del trattatello – volta a dimostrare che il cristiano deve senza eccezioni tenersi lontano dal teatro – è costruita su un montaggio di passi dal principe dell’antiteatralità patristica: san Giovanni Crisostomo. Non si può andare a teatro – argomenta l’autore del *Discorso* – e presumere di non essere intaccati dalla malefica forza delle scene, se un uomo santo come David è stato condotto al male da un fuggevole e casuale sguardo sulla bellezza di Betsabea: “Dire *Spectamus, & nihil nocemur*, non è altro che *Quaerere excusationes in peccatis*; David, seguita il santo, *Talis & tantus, laesus est, & tu te putas non posse laedi?* [...] *Nunquid*

¹⁶⁸ *Summa Theologiae*, II^a-IIae, q. 168 a. 3 ad 3 (TOMMASO D’AQUINO, *La somma Teologica. Seconda Parte. Seconda Sezione*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2014, p. 1505. Trad. italiana – leggermente modificata – *ibidem*. “L’intrattenimento è un’esigenza della vita umana. Ora, per ciascuna di queste umane esigenze può essere deputato un mestiere corrispondente, che risulta lecito. Perciò anche l’arte degli istrioni, che è ordinata a divertire gli uomini, di suo non è illecita, ed essi non sono in stato di peccato: purché non abusino dell’intrattenimento, ricorrendo a parole e ad atti illeciti, o non badando alle circostanze e al tempo che non lo permettono. E sebbene costoro nella società non abbiano altre mansioni rispetto agli altri uomini, tuttavia rispetto a Dio e a se stessi esercitano anche altre funzioni serie e virtuose: ossia pregano, regolano le loro passioni e i loro atti, e talora fanno anche l’elemosina ai poveri. Perciò quelli che moderatamente li sovvenzionano non fanno peccato, ma un atto di giustizia, dando loro la mercede corrispondente alla loro funzione. Pecca invece chi sperpera i suoi beni per questi istrioni, oppure sostiene quelli che fanno dei giochi illeciti, perché così li incoraggia a peccare”).

¹⁶⁹ JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lasciuu spettacoli*, cit., pp. 28-29.

¹⁷⁰ È, questa, la più consueta risposta alle apologie del teatro basate sull’autorità di Tommaso e sulla distinzione tra teatro onesto e disonesto. Nel quasi coevo *Trattato contro alle comedie lascive* (ca. 1604) del domenicano fiorentino Domenico Gori, si osserva un meccanismo retorico analogo: si accetta la distinzione proposta da Tommaso, ma poi si dice che, nei fatti, tutto il teatro contemporaneo è disonesto perché ricolmo di abusi: “appresso S. Tommaso non si può usare parole né gesti che di lor natura sien peccati mortali; mi negherà forse che adulteri o fornicazioni di lor natura non sien mortali? [...] Trattar di concluder un incesto, uno strupo, un adulterio, è peccato mortale, e di questi son ripiene le nostre comedie” (DOMENICO GORI, *Trattato contro alle comedie lascive*, MS (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2232), ca. 1604, in FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 141-142).

*lapideus es, aut ferreus? igni coniungeris, & non ardebis?*¹⁷¹. Qui il palinsesto è chiaramente la *Homilia in Titulum Psalmi Quinquagesimi, et de Poenitentia Davidis* nella quale Crisostomo mostrava la caduta del re poeta davanti al fascino muliebre, e si domandava come potesse, un uomo ben più comune, presumere di riuscire dove persino Davide fallì, e resistere al fascino delle attrici¹⁷².

Da Crisostomo (in particolare dalla *De Poenitentia Homilia VI*) l'autore del *Discorso* trae anche l'orrorifica descrizione del teatro come luogo traboccante di peccato, di fiamme inferi, e di morbi fisici e spirituali¹⁷³:

andarete dice il medesimo *ad communem lussuriae officinam, ad publicum incontinentiae gymnasium, ad cathedram pestilentiae, ad omnem impudicitiae orchestram, in pessimu[m], plurimorumq[ue] morborum Xenodochium, in fornacem Babylonica[m]*, e non v'imbratterete, non vi appestarete, no[n] vi ammorerete, non vi abbruciate¹⁷⁴

Qui il dialogo tra l'autore del *Discorso* e Crisostomo è particolarmente interessante: il padre costantinopolitano proponeva infatti sei diverse definizioni del teatro, di cui tre pertinenti all'ambito della morale sessuale (“lussuriae officina”, “incontinentiae gymnasium”, “impudicitiae orchestra”), due al campo della patologia spirituale e fisica (“cathedra pestilentiae”, “plurimorum morborum Xenodochium”) e una all'immaginario igneo e infero (“fornax Babylonica”); l'autore del *Discorso* conserva la movenza paratattica dell'elenco, ma ne modifica le proporzioni: solo un verbo, peraltro assai neutro, corrisponde alle tre definizioni del teatro come luogo di abbruttimento morale (“v'imbratterete”), mentre si conservano due verbi per le due definizioni patologiche (“vi appestarete”, “vi ammorerete”) e uno per la designazione del teatro come fornace infernale (“vi abbruciate”). Il significato generale è analogo a quello della fonte, ma nella riscrittura moderna la visione del teatro come luogo infetto e infettante assume maggiore rilevanza. Coerentemente, poco oltre Crisostomo sarà nuovamente chiamato in causa per un altro legame tra peste e teatro: “dice bene il medesimo, che chi distruggesse costoro, *Non leges, sed iniquitatem euerteret, & peste[m] omnem extingueret*”¹⁷⁵.

¹⁷¹ JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lasciui spettacoli*, cit., pp. 30-31.

¹⁷² L'argomento è trattato in GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *Homilia in Titulum Psalmi Quinquagesimi, et de Poenitentia Davidis*, cit. Per un esempio inglese del riuso-citazione di questa omelia, si veda sopra il Capitolo 3, nota 96.

¹⁷³ Cfr. GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *De Poenitentia Homilia VI*, cit., per la quale si veda sopra, nota 104.

¹⁷⁴ JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lasciui spettacoli*, cit., pp. 31-32.

¹⁷⁵ Ivi, p. 33. Il riferimento qui è la *In Matthaicum Homilia XXXVIII*, nella traduzione latina del Trapezunzio, per la quale si veda sopra la nota 102. Da Crisostomo l'autore del *Discorso* trae anche il confronto tra teatro e prigione: “meglio mille volte dice altroue sarebbe andarsene a stare in vna oscura, & pessima prigione, donde vsce[n]do se l'huomo era superbo esce humile, se fastidioso, paziente, se orgoglioso ma[n]suetto, se amator delle cose terrene, disprezzator di quelle, se scostumato ammaestrato molto bene, & finalmente *Ab omnibus liberatus*, doue che dalle comedie, se vi entrò casto, n'esce lasciuo, se humile superbo, se paziente orgoglioso, se diuoto & raccolto, n'esce tutto distratto e pien' di vana allegrezza, se modesto tutto immodesto e scomposto” (JUAN DE MEDINA DEL

La metafora epidemica diviene, insomma, centrale: a teatro ci si appesta, e chi distruggesse il teatro toglierebbe ogni peste dal mondo.

È chiaro che la preoccupazione principale del nostro autore è e resta sempre quella morale (“& non dico quanti adulteri diuentino per queste rappresentationi, & simulationi & quanto sfacciati coloro, che vi stanno presenti”)¹⁷⁶, eppure – come spesso abbiamo avuto modo di notare – l’inquietudine non nasconde ma si sovrappone ad un consapevole sguardo sulla complessità linguistica del teatro:

se un’oggetto solo proposto ad vn’ sol’ sentimento può tanto per muouerlo, che faranno tanti oggetti, & oggetti per tutti i sensi, così diletteuoli ad vna natura ta[n]to amica del piacere, & che tanto facilmente, & volentieri li cede per l’i[n]clinatione, e corruttione? doue non ma[n]ca vana bellezza all’occhio, lasciui canti, & suoni all’orecchio, sozze parole alla lingua, riso, & cachinni alla bocca, applauso alle mani, salti a i piedi, vana allegrezza al cuore, & a tutto l’huomo, si che pare, & così è, ch’in questa sola attione, ò teatro sia raccolto in vno tutto quel che è sparso per tutto il mondo d’occasioni, soffi, & materia, e fomento di peccato [...], doue porta tanta albagia, & go[n]fieza, & superbia il recitare, i luoghi primi, & secondi, l’apparato, & ornamento, & mille altre cose, l’occhio vede, & gusta, l’orecchio ode, & gode; le nari si diletmano, la lingua ciancia, e si spalancha alle scurrilità, la mano applaude, il piede salta, il cuor’ esulta, e tutto si spande, e spe[n]de nelle vane allegrezze, & in vanità, & pazzie piene di falsità¹⁷⁷.

Le consuete parole dello stigma (“vana bellezza”, “lascivi canti”, “sozze parole”, “vana allegrezza”, “vanità”, “pazzie”, “falsità”) non celano la fascinazione per un’arte che appare totale e totalizzante (il teatro si rivolge “a tutto l’huomo”, e raccoglie “tutto quel che è sparso per tutto il mondo”), in un’estetica complessa che coinvolge tutti i sensi nel piacere scenico. Proprio questa complessità della macchina teatrale (la sua potenza linguistica, capace di coinvolgere “tutto l’huomo” per dannarlo) rende imperdonabilmente orgoglioso chi rischia lo sguardo sullo spettacolo profano, presumendo di non restarne corrotto¹⁷⁸.

Dopo aver indagato la natura contaminante del teatro, essersi opposto agli argomenti degli apologeti, e aver mostrato la pericolosità delle scene anche a chi si ritiene abbastanza forte da farvi fronte, l’autore del *Discorso* affronta un ultimo, spinoso argomento, ovvero quali siano i giusti passatempi per i cristiani: “Ma direte per finir’ vna volta quel che hò incominciato bisogna pur’ darci qualche trastullo, e passatempo”¹⁷⁹.

Tre sono le risposte, graduate su tre livelli di severità decrescente:

CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lasciuu spettacoli*, cit., pp. 32-33). Il riferimento qui è la *In Acta Apostolorum Homilia XLII*, per la quale si veda sopra, nota 110.

¹⁷⁶ JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lasciuu spettacoli*, cit., p. 45.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 38-40.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 54-55: “come tu puoi, se no[n] presuntiosame[n]te confidare della fortezza, che Iddio t’ha data per forte accorto, prouido, e cauto, e per preseruarti da pericoli, che occorrono, e no[n] da quelli nelli quali tu spo[n]taneame[n]te senza niuna ragioneuol’ causa ti metti, seruendotene per metterti in mezzo di grauissimi pericoli, & vrge[n]tissime occasioni di precipitarti, come se fosse lecito mettersi in mezo del fuoco a sproposito, di suo capriccio, co[n] speme di non ti abbruciare, e toccar’ la pece senza imbrattarti le mani, e in questo modo te[n]tare Iddio?”.

¹⁷⁹ Ivi, p. 57.

Prima non è lingua questa, ne pensiero dice Chrisostomo, *eorum, qui ad aeternum regnu[m] uocati sunt, quique in coelesti illa ciuitate conscripti sunt, non est spiritualia arma gesta[n]tium*, i quali hanno da combattere contra la propria sensualità, contra il piacere, e dilette del mondo, anzi sono chiamati *ad redigendum in seruitutem corpus, & castigandum* [1Cor 9:27], à raffrenar' gli appetiti del senso, à mortificar la volu[n]tà, a portar' la croce con Cristo, a pia[n]gere i peccati, a passar' il tempo sì, ma in penitentia, a spettacoli sì, ma di tormenti, di dolori, di croce, di morte per amor di Cristo, a quali è proibito fino il ridere, *Vae vobis qui ridetis, quia flebitis* [Lc 6:25], & per il contrario esortati al pia[n]to, *Beati qui lugent* [Mt 5:5]¹⁸⁰.

In primo luogo, insomma, il cristiano non cerca passatempi vani, perché ha da contemplare il grande, doloroso spettacolo della redenzione e, coerentemente con la sofferenza del Cristo, deve mortificare se stesso. La visione dello spettacolo della morte e della resurrezione del Salvatore si fa cioè *exemplum* della mortificazione del fedele che, attraverso la sofferenza, la penitenza e il tormento, può attingere alla salvezza; la ricerca del passatempo profano, invece, è indegna “di coloro che sono chiamati al regno eterno, che sono convocati alla cittadinanza del cielo, che portano le armi spirituali”. Così argomentando, l'autore abbina ai puntelli scritturali – la lettera paolina ai Corinzi, e il discorso delle beatitudini strumentalmente volto alla lode del pianto e alla polemica contro il riso – ancora una citazione diretta da Crisostomo (*In Matthaeum Homilia VI*)¹⁸¹. E si tratta proprio di un brano in cui il riso (e in particolare il riso che si pratica a teatro) è definito in maniera esplicita come una pratica anticristiana e diabolica:

Οὐ τοίνυν ἡμέτερον τὸ γελᾶν διηνεκῶς καὶ θρύπτεσθαι καὶ τρυφᾶν ἀλλὰ τῶν ἐπὶ σκηνῆς, τῶν πορνεομένων γυναικῶν, τῶν εἰς τοῦτο ἐξυρημένων ἀνδρῶν, τῶν παρασίτων, τῶν κολάκων· οὐ τῶν ἐπὶ τὸν οὐρανὸν κεκλημένων, οὐ τῶν εἰς τὴν ἄνω πόλιν ἐγγεγραμμένων, οὐ τῶν ὄπλα βασταζόντων πνευματικά, ἀλλὰ τῶν τῷ διαβόλῳ τελουμένων¹⁸².

[Trad. propria: “Non è appropriato a noi, dunque, vivere perpetuamente nel riso, nella mollezza e nello sfarzo, ma a coloro che stanno sulle scene, alle prostitute, agli uomini che pensano sempre a come procacciarsi queste cose, ai parassiti, e agli adulatori; non è appropriato a coloro che sono chiamati al cielo, non a coloro i cui nomi sono stati iscritti alla cittadinanza del paradiso, non a coloro che impugnano armi spirituali, ma a coloro che sono consacrati al diavolo”]

La prima risposta a chi cerca passatempi su questa terra è dunque di una rigorosa radicalità: il paradiso è di chi soffre, chi ride in terra piangerà in eterno. Ciò non vuol dire, però, che al cristiano non sia consentita nessuna forma del riposo:

Ma direte dunque non habbiamo ad hauer ricreatione veruna? si dice Chrisostomo, forse mancano altri spassi leciti, & modeste ricreationi? e p[er]ciò quei che non vanno a comedie

¹⁸⁰ Ivi, pp. 57-59.

¹⁸¹ GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Matthaeum Homilia VI*, in JOHANNIS CHRYSOSTOMI, *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. VII, t. 1 [*Patrologia Graeca*, 57], accurate et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 61-72.

¹⁸² Ivi, col. 71.

muoiono, e non si pigliono spasso, *Hortos petas, fluentes riuos conspicias, ingentes lacus consedera amoena cernas loca, cicadas, & aues audias canentes, in templis Martyrum conuersare, vnde & singularem capies voluptatem, & ad animam tuam eximia peruenit utilitas, & praecipua tibi corporis sanitas tribuetur, quoniam inde nullum damnum, nullus dolor, nulla mestitia consequitur habes uxorem, non cares liberis, abundas amicis, quae omnia ad dilectionem honestam, et emolumenta nonnunquam sole[n]t praeberē*¹⁸³.

Anche questa seconda risposta si appunta sull'immane Crisostomo (ancora dalla *In Matthaeum Homilia XXXVIII*):

Εἰ γὰρ βούλει ψυχαγωγεῖσθαι, βάδιζε εἰς παραδείσους, ἐπὶ παραρρέοντα ποταμὸν καὶ λίμνας· καταμάνθανε κήπους, ἄκουε τεττίγων ἁδόντων, ἐπιχωρίαζε σηκοῖς μαρτύρων, ὅπου σώματος ὑγεία καὶ ψυχῆς ὠφέλεια, καὶ βλάβος οὐδέν, οὐδὲ μετάνοια μετὰ τὴν ἡδονήν, καθάπερ ἐνταῦθα. Ἔχεις γυναῖκα, ἔχεις παιδία· τί ταύτης τῆς ἡδονῆς ἴσον; Ἔχεις οἰκία, ἔχεις φίλους, ταῦτα τὰ τερπνά, πολὺ μετὰ τῆς σωφοσύνης καὶ τὸ κέδρος παρέχοντα¹⁸⁴.

[trad. propria: “Se infatti vuoi rilassare l’animo, vai a camminare per i giardini, lungo i fiumi e le sponde dei laghi, esplora gli orti, ascolta cantare le cicale, recati a visitare i tempietti dei martiri, dove c’è salute del corpo e utilità per l’anima, e nessun danno, nessun pentimento del piacere, come accade invece là [nei luoghi di spettacolo]. Hai una donna, hai dei figli: che piacere ci sarà mai uguale a questo? Hai una casa, hai degli amici: tutto ciò ti offre, con temperanza, molti piaceri e grande giovamento”].

La ricreazione lecita per il cristiano esiste, ed è quella che abbiamo già in precedenza incontrato: lo ‘spettacolo della gloria’¹⁸⁵, cioè la contemplazione della bellezza del creato, della storia cristiana e della famiglia, tutte manifestazioni corporee della *veritas* divina. Se dunque, nella prima risposta alla ricerca di un piacere cristiano, il *Discorso* propone la severa contrapposizione binaria tra riso e pianto, tra peccato e penitenza, tra dannazione e salvezza, nella seconda – spostandosi dal piano strettamente morale a quello gnoseologico – offre invece una polarizzazione tra *vanitas* e *veritas*, tra il vuoto ontologico della scena profana, e la pienezza spettacolare, insieme conoscitiva ed emotiva, che può viverci nell’incontro con la natura, con le vite sante, e nei legami familiari e sociali¹⁸⁶. Il teatro – luogo in cui ci si imbratta, ci si brucia, ci si ammorbida, ci si appesta – è dunque non solo luogo di abbruttimento morale, ma anche di allontanamento dalla verità delle cose create, che sono specchio della verità divina. Ancora una volta, insomma, lo stigma colpisce il teatro da due punti di vista distinti: come fomento del malcostume, e come contro-verità.

Da ultimo – e siamo alla terza proposta di lecito piacere – l’autore del *Discorso* afferma che, eccezionalmente, il cristiano può accedere allo spettacolo del teatro:

¹⁸³ JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lascini spettacoli*, cit., pp. 59-60.

¹⁸⁴ GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Matthaeum Homilia XXXVIII*, cit., col. 428.

¹⁸⁵ Si veda sopra, Capitolo 3, nota 38.

¹⁸⁶ Tra i piaceri leciti, l’autore del *Discorso* non dimentica ovviamente quelli che più avvicinano a Dio, la filosofia e la mistica: “gli studij ancora, qua[n]ta recreatione apportano, qua[n]to gusto all’animo [...]? & come potrà il cuor’ pieno d’Iddio, che è vera dolcezza, & infinita, viuer senza diletto? Co[n]cludiamo dunque che altrove, che in questi spettacoli si ritroua diletto suffic[i]e[n]te per ricreare gli animi delle persone” (JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lascini spettacoli*, cit., pp. 60-61).

& quando pure di spettacoli ti dilettaſſi, io non biasimo, ne vitupero quei spettacoli, i quali come ben' dice l'Angelico Dottor' s. Tomaso honestamente poſſono exercitarsi, & ſono comuneme[n]te quelli, i quali hanno honesta materia per ſoggetto, & con honeste parole, & attioni, in luoghi, e tempi honesti da honeste persone co[n] honesti habiti ſi rappresentano¹⁸⁷.

Una conclusione apparentemente sorprendente, posta al termine di un libretto nel quale l'autore ha esplicitamente dichiarato che un teatro onesto non esiste: l'autore dei *Discorso* ha infatti chiarito in apertura che, quando anche il teatro sembra buono, proprio allora bisogna diffidarne, perché può sempre avere malvagità nascoste; e nel corso dell'operetta ha ribadito che “ordinariamente” il teatro è abuso e grave peccato. Il rapido alludere ad uno spettacolo lecito, purché rispettoso dei precetti di Tommaso, non sarà allora da leggere come una posizione tollerante o bendisposta nei confronti di un ‘teatro onesto’, quanto piuttosto come un cenno obbligato ad una *auctoritas* difficilmente aggirabile. Ma un cenno in cui l'ossessiva e forse ironica ripetizione di uno stesso aggettivo (“honesto materia”, “honeste parole, & attioni”, “luoghi, e tempi honesti”, “honeste persone”, “honesti abiti”) fa di fatto scolorare l'apparente concessione finale dall'eccezionalità all'impossibilità¹⁸⁸. L'autore del *Discorso* – è bene non dimenticarlo – vede le scene con gli occhi dei *patres* più intransigenti e, proprio come loro, scorge nel teatro solo e sempre una grande macchina infera, dove l'essere umano si imbratta, s'incendia, si ammorba, si appesta.

Un'ultima, interessante traduzione dallo spagnolo (su cui vale la pena soffermarsi, per la rilevanza che vi assume il tema epidemico), è il *Tratado de la Tribulación* (1589) del gesuita spagnolo Pedro de Ribadeneira¹⁸⁹, volto in italiano nel 1605 dal medico veronese Bartolomeo Paschetti col titolo *Della Tribolazione*¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Ivi, pp. 61-62.

¹⁸⁸ Anche il coevo *Trattato* di Domenico Gori, dopo una lunga serie di argomenti contro le scene, chiude con una sorprendente e apparente apertura del tutto simile a quella del Pineda: “Con questo sta che le commedie oneste son lecitissime, appartengono alla virtù dell'Eutrapelia, e però non solo non è peccato, ma è virtù andarvi a luogo e tempo” (DOMENICO GORI, *Trattato contro alle commedie lascive*, cit., p. 143). Ad entrambi i testi si adatta quanto Ferdinando Taviani scrive a proposito del Gori: “L'ultima affermazione [...] non deve far pensare ad una posizione tollerante verso il teatro; sta di fatto che, a questo stadio della polemica, le diverse posizioni non si possono distinguere in base a formule di principio, ma soltanto tenendo conto dell'indirizzo del pensiero di un autore. Scritti come quello del Gori appaiono, allora, totalmente indirizzati, quali che siano le loro affermazioni di principio, alla dimostrazione dell'immoralità del teatro” (FERDINANDO TAVIANI, *La Fascinazione del teatro*, cit., p. 135).

¹⁸⁹ PEDRO DE RIBADENEIRA, *Tratado de la Tribulación. Repartido en dos libros. En el Primero se trata de las Tribulaciones particulares: y en el Segundo del las generales que Dios nos embia, y del remedio dellas. Compuesto por el P. Pedro de Ribadeneira, Religioso de la Compañia de Jesus. Dirigido à la Magestad de la Emperatriz doña Maria*, en Madrid, por Pedro Madrigal, 1589.

Pedro de Ribadeneira (1526-1611), gesuita, allievo fedelissimo di Ignazio di Loyola, entrò nella Compagnia di Gesù nel 1540, quindi studiò a Parigi, Lovanio e Padova. Nel 1553 fu inviato dal Loyola nelle Fiandre per

Il trattato, un'opera caratterizzata da un provvidenzialismo radicale e da un severo ideale ascetico, si fonda sul principio che tutte le “tribolazioni”, ovvero tutte le disgrazie individuali o sociali, siano punizioni divine che impongono al cristiano l'abbandono del peccato attraverso la penitenza e l'ascesi. Il capitolo in cui il gesuita lancia il suo attacco al teatro (*De' mezzj che pigliano i cattivi per riuscire dalle Tribolazioni*)¹⁹¹ nasce all'interno di un discorso più vasto sull'incapacità dei peccatori di riconoscere le vere ragioni delle disgrazie che li affliggono. I malvagi – argomenta Ribadeneira – non operano sul vero motivo delle loro afflizioni (cioè 'ira di Dio, che potrebbero evitare pentendosi), ma cercano lenimenti esteriori:

La cagione per la quale i cattivi non cauano dalle tribolazioni, né trouano alleggiamento, e consolatione in esse, è perché non la cercano doue si deue cercare, né indouinano à dare nella vena de' loro trauagli [...] Perche vedendosi angustiati, e trauagliati, non pensano, che quell'angustia gli venga dalla man di Dio, e che sia cagionata da i peccati loro, né procurano di leuar la cagione, emendando la vita accioche Dio leui il gastigo [...]. Anzi, ouero imaginandosi, che quel male venga loro à caso, ouero che il rimedio sia dimenticarlo, procurano con vn falso, e dannoso inganno di distraersi, occupandosi in cose di trattenimento¹⁹².

Il “rimedio” alla sofferenza si rivela, insomma, insieme falso e dannoso, proprio come un farmaco sbagliato. La parola “rimedio”, qui, pertiene già all'ambito medico, dato che immediatamente il testo identifica la condizione di cecità spirituale dei peccatori con quella di pazienti incapaci di riconoscere l'eziologia del proprio male: “non veggono che viuono come esternamente sanati, ma di dentro vi stà la piaga, & in fin'à tanto che non si tagli la radice della pena, ch'è il peccato, sempre germoglierà, e renderà frutto di morte. E che sono come le donne di mala sorte, putrefatte di dentro, e di fuori imbellettate”¹⁹³. L'immagine dell'infezione che divora dall'interno e della piaga incurata che si fa sempre più purulenta quanto più viene

impiantarvi la Compagnia. Predicatore di caratura continentale, fu a Londra durante la malattia che condusse alla morte Maria Tudor (novembre 1558), quindi ricoprì diversi ruoli di governo nella Compagnia: fu nominato provinciale della Toscana, commissario generale per la Sicilia, visitatore per la Lombardia, e infine assistente per Spagna e Portogallo (1574). Qui Ribadeneira dedicò la seconda parte della sua vita alla scrittura: tra le sue molte opere, sono da segnalare almeno *La vida del padre San Ignacio de Loyola fundador de la Compañia de Jesús* (Madrid, 1583), che ebbe un ruolo importante nella canonizzazione del fondatore della Compagnia, e un trattato politico sul ‘principe cristiano’, espressamente elaborato in risposta al Machiavelli, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados: contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de este tiempo enseñan* (1595). Cfr. FRANCIS VAN ORTROY, *Ribadeneira, Pedro de*, in *The Catholic Encyclopedia* [volume 13], New York, Robert Appleton Company, 1912, pp. 29-30.

¹⁹⁰ PEDRO DE RIBADENEIRA, *Della Tribolazione Trattato del padre Pietro di Ribadenera Religioso della Compagnia di Giesù in duo Libri diuiso: Nel primo si tratta delle Tribolazioni particolari, che in tutti gli stati si trouano, e del rimedio loro: Nel secondo delle Generali, che Dio ci manda. Nuouamente dalla lingua Spagnuola nella volgare Italiana tradotto: Con l'aggiunta di due Tauole copiosissime, una de' Capitoli, & l'altra de' luoghi della sacra Scrittura*, in Milano, Appresso Girolamo Bordone, & Pietro Martire Locarni compagni, 1605.

Ignote sono le date di nascita e morte di Bartolomeo Paschetti, medico e filosofo veronese, allievo dell'Università di Padova, ma attivo a Genova tra il 1578 e il 1616. Oltre a tradurre il trattato del Ribadeneira, Paschetti scrisse soprattutto della capitale ligure: *Le bellezze di Genova* (1583), *Gli annali di Genova* (1586), *Del conservare la sanità, et del viuere de' genovesi* (1602). Cfr. GIOVANNI BATTISTA PESCHETTO, *Baschetti Bartolomeo*, in ID., *Biografia Medica Ligure*, Genova, Regio Istituto Sordo-Muti, 1846, pp. 155-166.

¹⁹¹ PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezzj che pigliano i cattivi per riuscire dalle Tribolazioni*, in ID., *Della Tribolazione*, cit., pp. 78-96.

¹⁹² Ivi, pp. 78-79.

¹⁹³ Ivi, p. 79.

nascosta, anticipa insomma l'immaginario epidemico che costituirà uno degli assi portanti del testo. Il capitolo si caratterizza infatti come un polifonico intreccio di citazioni patristiche¹⁹⁴, tra le quali Ribadeneira isola con particolare attenzione proprio quelle che si avvalgono della metafora pestilenziale. In tal modo il teatro, sebbene si presenti illusoriamente come lenimento della tribolazione (“il mezo più efficace che alcuni pigliano per ingannare e dissimulare le sue pene, è trattenersi con comedie, e rappresentazioni”)¹⁹⁵, si rivela infine come la vera scaturigine del contagio.

Il primo autore cristiano citato da Ribadeneira è Cipriano, il quale

hauendo prima parlato d'altri mali della Republica, aggiunge queste parole: Volgi quindi gli occhi ad altri danni non men degni di pianto de gli spettacoli, i quali con la contagione loro infettano. Ne' teatri vedrai cose che ti cagionino dolore, e vergogna¹⁹⁶.

La citazione viene dall'opera più importante del vescovo cartaginese, la *Ad Donatum*¹⁹⁷, un lungo trattato morale in forma di lettera ad un discepolo. In essa, dopo aver parlato (al capitolo 7) dell'orrore del circo, ovvero del luogo in cui si assiste alla spettacolarizzazione della morte, Cipriano sposta lo sguardo sul teatro proprio accostandolo ad un male epidemico e infettante: “Conuerte hinc uultus ad diuersi spectaculi non minus paenitenda contagia: in theatris quoque conspicias, quod tibi et dolori sit et pudori”¹⁹⁸. Il teatro è, insomma, una malattia civica che produce dolore e vergogna. Seguendo da vicino il testo di Cipriano, Ribadeneira chiarisce anche la modalità attraverso cui il teatro produce (e soprattutto riproduce) il male: rimemorando gli antichi delitti, opera in modo che non vengano mai dimenticati (“Non moiono mai per la vecchiezza del secolo i delitti; già mai l'iniquità finisce col tempo; non mai il peccato si sepelisce con l'oblio”)¹⁹⁹. La contro-verità del teatro funziona cioè, attraverso la replicazione (verrebbe da dire: la replicazione virale) del male, che non viene

¹⁹⁴ La dimensione del florilegio di fonti è esplicita: “voglio pigliar licenza di riferir quiui qualche poco di quel molto che intorno à questo punto dicono alcuni Illustri, e santissimi Dottori, che sono stati lumiere della Chiesa Cattolica, i quali non riprendono i spettacoli solamente per essere stati anticamente instituiti da gentili in honore de' loro falsi Dei (che per questo titolo ben si vede che sono detestabili, e meritano d'esser fuggiti dal Christiano) ma anco per l'offesa, quale per molti altri rispetti vien fatta a nostro Signore con essi, e per la corruttela de' costumi, e danno che ne segue alla Republica” (ivi, pp. 81-83). Vale la pena di segnalare, di passaggio, la distinzione posta da Ribadeneira delle tre tipologie di stigma contro il teatro: idolatria, offesa a Dio, incitamento al malcostume. Sono esattamente i tre ‘capi d'accusa’ di Tertulliano, secondo il quale il teatro viola lo “status fidei”, la “ratio veritatis”, e il “praescriptum disciplinae” (si veda nell'Introduzione, la nota 53).

¹⁹⁵ Ivi, p. 81.

¹⁹⁶ Ivi, pp. 82-83.

¹⁹⁷ Per un'edizione ricente, si rimanda a CIPRIANO DI CARTAGINE, *A Donato e La Virtù della Pazienza (Ad Donatum - De bono patientiae)*, testo critico a cura di M. Simonetti e C. Moreschini, introduzioni e note di Jean Molager, Traduzione di Attilio Carpin, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2007. Per un'analisi del pensiero antiteatrale del vescovo cartaginese Cipriano (III secolo d.C.), si rimanda a LEONARDO LUGARESI, *Il teatro di Dio*, cit., pp. 438-449.

¹⁹⁸ CIPRIANO, *Ad Donatum*, 8 [CIPRIANO DI CARTAGINE, *A Donato e La Virtù della Pazienza*, cit., p. 94].

¹⁹⁹ PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezz che pigliano i cattiu per riuscire dalle Tribolazioni*, cit., p. 83.

mai dimenticato, perché continuamente ri-prodotto e ri-attuato in un processo finzionale che trasforma il delitto in *exemplum*.

Il tema dell'infezione è poi ribadito in una citazione (piuttosto libera) dalle *Divinae Institutiones* del retore cristiano Lattanzio²⁰⁰:

Lattanzio, seguendo san Cipriano, dice: I gesti e muouimenti de rappresenta[n]ti, qual altra cosa insegnano, che bruttezza? che faranno i giouani, e le donzelle, vedendo che tali cose si rappresentano senza impedimento, e vergogna, e son viste da tutti con applauso, & allegrezza? Certo che da quello che veggono, sono auisate di quello che possono fare, e s'infiammano à dishonesta concupiscenza: la quale per niuna cosa più s'accende, che per la vista, e ridendo approuano quel che veggono; e tornano alle sue case più rouinate, *portando ferite le viscere del cuore, e toccate dall'herba velenosa*, e non solo i giouani, che si deuono allontanare da simili occasioni, *acciò non s'infettino auanti il tempo*, ma anco i vecchi, a quali non è conueniente peccare, cascano in simili disordini²⁰¹.

Ecco il testo originale:

quid de mimis loquar corruptelarum praeferentibus disciplinam, qui docent adulteria, dum fingunt, et simulacris erudiunt ad uera? quid iuuenes aut uirgines faciant, cum haec et fieri sine pudore et spectari libenter ab omnibus cernunt? admonentur utique quid facere possint et inflammantur libidine, quae aspectu maxime concitatur, ac se quisque pro sexu in illis imaginibus praefigurat probantque illa, dum rident, et *adhaerentibus uitiiis* corruptiores ad cubacula reuertuntur, nec pueri modo, *quos praematuris uitiiis imbui non oportet*, sed etiam senes, quos peccare iam non decet²⁰².

La traduzione si discosta dal testo di Lattanzio proprio nei punti in cui si enfatizza l'effetto patologico, violentemente fisico dell'azione del teatro sull'interiorità: laddove l'originale dice che giovani e fanciulle se ne tornano a casa “*adhaerentibus uitiiis*” (“con i vizi attaccati addosso”), il traduttore sostituisce “portando ferite le viscere del cuore, e toccate dall'herba velenosa”, inserendo cioè un immaginario della ferita e dell'avvelenamento assenti nel testo del retore africano. Allo stesso modo, il verbo “imbui” (‘impregnarsi’, ‘tingersi’, ‘macchiarsi’): “non è opportuno che si macchino di vizi prima del tempo”) vira decisamente sui territori epidemici: “acciò non s'infettino auanti il tempo”. La ‘forzatura’ della traduzione, presente già nel testo spagnolo e conservata nella versione italiana²⁰³, serve a dare coerenza ad una discussione del male teatrale che trova proprio nella dimensione della patologia (in questo caso triplice: ferita-avvelenamento-contagio) il proprio tema unificante.

²⁰⁰ LATTANZIO [L. CAELI FIRMIANI LACTANTII], *Divinae Institutiones*, in ID. *Opera Omnia accedunt Carmina Eius quae feruntur et L. Caecilii qui inscriptus est De Mortibus Persecutorum Liber*. Pars I [Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 19], recensuerunt Samuel Brandt et Georgius Laubmann, Vindobonae, F. Tempsky, 1890, pp. 1-672.

²⁰¹ PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezz che pigliano i cattini per riuscire dalle Tribolazioni*, cit., p. 84. Corsivi di chi scrive.

²⁰² Lattanzio, *Divinae Institutiones*, VI, 20, 30-31 (L. CAELI FIRMIANI LACTANTII, *Divinae Institutiones*, cit., pp. 560-561. Corsivi di chi scrive).

²⁰³ PEDRO DE RIBADENEIRA, *Tratado de la Tribulación*, cit., p. 63: “bueluen à sus casas mas perdidos, lleua[n]do heridas las entrañas; y tocadas de la yerua ponçoñosa”; “por[que] no se inficionen antes de tiempo”.

Il ragionamento, condotto sempre sul filo di un'imitazione del male che assume contorni epidemici, prosegue con l'immane Crisostomo: "San Giouanni Chrisostomo in vna parte chiama queste representationi pestilenza della Republica [...]. In altra, cattedra di pestilenza, scuola d'incontinenza, operatore di lussuria, fornace di Babilonia"²⁰⁴.

La definizione del teatro come "seggio della peste" è la ormai familiare citazione dalla *De Poenitentia Homilia VI*²⁰⁵. Più interessante – per la sua nettezza – è la definizione del teatro come "pestilenza della Republica", nella quale Ribadeneira recupera con ogni probabilità un'altra omelia di Crisostomo, la *In Matthaem Homilia VI*²⁰⁶:

Ἐκεῖνος γάρ ἐστιν, ἐκεῖνος, ὁ καὶ τέχνην τὸ πρᾶγμα ποιήσας, ἵνα τοὺς στρατιώτας ἐκλύσῃ τοῦ Χριστοῦ, καὶ μαλακώτερα αὐτῶν ποιήσῃ τῆς προθυμίας τὰ νεῦρα. Διὰ τοῦτο καὶ θέατρα ὠκοδόμησεν ἐν ταῖς πόλεσι, καὶ τοὺς γελωτοποιοὺς ἐκεῖνους ἀσκήσας, διὰ τῆς ἐκεῖνων λύμης κατὰ τῆς πόλεως ἀπάσης τὸν τοιοῦτον ἐνσκήπτει λοιμὸν²⁰⁷.

[Trad. propria: È lui [il diavolo], è lui che usando l'astuzia di questo marchingegno cerca di debilitare i soldati di Cristo, e di rendere più fragili i nervi della loro anima. Perciò edificò i teatri nelle città, e facendo uso di quei buffoni, grazie alla loro forza distruttiva fa sorgere questa peste in tutto lo stato].

Nella triangolazione tra Cipriano, Lattanzio e Crisostomo, insomma, il gesuita spagnolo costruisce un sistema di coordinate patristiche in cui la scena appare, immancabilmente, come luogo patologico di contaminazione pestilenziale. Ma quali sono le modalità di funzionamento di questa infezione? E quali i suoi effetti? Per Ribadeneira, il cuore della questione è il potere del femminile, che è insieme causa ed effetto del processo infettivo: da un lato infatti al centro dello stigma sta proprio la presenza scenica dell'attrice; dall'altro l'effetto più temuto del teatro è identificato nella capacità, propria della scena, di 'effeminare' la società.

La fonte-guida di questa seconda parte del testo è, ancora, Crisostomo, in questo caso la *De Davide et Saule Homilia III*²⁰⁸:

Et in altro luogo [Crisostomo] dice: Se Christo nostro Signore dice, che colui che vedrà la donna con cattiuo desiderio, hà di già nel suo cuore adulterato; e se vediamo, che vna donna incontrata à caso per la strada senza alcuna curiosità di vestito, molte volte ruba, e peruerte il cuore di chi la mira con attenzione; e la sola vista di lei è bastante *à prenderlo, & incatenarlo*; che diremo di coloro, che stanno tutto il dì molto di proposito mirando le donne belle, e leggiadre nelle

²⁰⁴ PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezi che pigliano i cattiuu per riuscire dalle Tribolazioni*, cit., pp. 84-85.

²⁰⁵ GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *De Poenitentia Homilia VI*, cit., per la quale si veda sopra, nota 104.

²⁰⁶ GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Matthaem Homilia VI*, cit., per la quale si veda sopra, nota 181.

²⁰⁷ GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Matthaem Homilia VI*, cit., col. 71. Da Crisostomo, Ribadeneira trae poco dopo anche il paragone tra il teatro e la prigione, per il quale si veda invece GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Acta Apostolorum Homilia XLII*, cit. (cfr. sopra, nota 110).

²⁰⁸ GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *De Davide et Saule Homilia III*, in JOHANNIS CHRYSOSTOMI, *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. IV, t. 2 [*Patrologia Graeca*, 54], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 695-708.

rappresentazioni? doue oltre la *vista velenosa*, vi sono parole lasciuie, e brutte, canti di Sirene, voci soaui e melate, gli occhi dipinti, imbellettate le faccie, tutto il corpo leggiadro e composto, e *mill'altri lacci* per ingannare e prendere quei che mirano; doue tanta trascuraggine e confusione si troua, e tutte le cose inuitano à dishonestà, e corruttione de presenti, e degli assenti ancora, i quali sentono riferire dipoi quello, che nella comedia è stato rappresentato. A questo s'aggiungono altri allettamenti di stromenti musici e di voci, ch'alletano i cuori, e gli peruertono, e fanno *cadere nella rete*, ouero gli dispongono acciò vengano à cadere facilmente. Perche se nella Chiesa, doue si ca[n]tano i Salmi, e si predica la parola di Dio, e stà l'huomo con raccoglimento, e riuerenza del Signore, molte volte ci assalisce come ladro la concupiscenza, e peruerso desiderio: com'è possibile, che nella comedia doue non si ode, né si vede cosa buona, ma da tutte le parti siamo come assediati da pericoli, possiamo scampare da così domestico e pericoloso nemico?²⁰⁹

Enfatizzando immagini legate all'imprigionamento (“bastante à prenderlo, & incatenarlo”, “mill'altri lacci”, “cadere nella rete”) e, ancora, all'avvelenamento (“la vista velenosa”), che sono assenti o solo alluse nel testo originale²¹⁰, la traduzione di Ribadeneira conserva pienamente l'idea centrale del ragionamento di Crisostomo, e cioè che – attraverso un sensorio complesso che coinvolge l'interrezza dello spettatore²¹¹ – al cuore del contagio stia il

²⁰⁹ PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezi che pigliano i cattini per riuscire dalle Tribulationi*, cit., pp. 85-86. Corsivi di chi scrive.

²¹⁰ Cfr. GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *De Davide et Saule Homilia III*, cit., coll. 695-696: “Καὶ εἰ βούλει μαθεῖν καὶ τὸν τρόπον τῆς μοιχείας, οὐκ ἐμὸν ἐρῶ σοι λόγον, ἀλλ' αὐτοῦ τοῦ μέλλοντος ἡμῶν δικάζειν τὴν ζωὴν ἅπασαν· Ὁ γὰρ ἐμβλέψας, φησί, γυναῖκα πρὸς τὸ ἐπιθυμῆσαι αὐτῆς, ἤδη ἐμοίχευσεν αὐτὴν ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ. Εἰ δὲ ἡ ἀπὸ ταῦτομάτου κατὰ τὴν ἀγορὰν ἐντυχοῦσα γυνὴ καὶ ὡς ἔτυχεν ἐσταλμένη τὸν περιέρχων ἰδόντα εἶλε πολλάκις τῆ τῆς ὄψεως θεωρία· οἱ μὴ ἀπλῶς μηδὲ ἀπὸ ταῦτομάτου, ἀλλ' ἀπὸ σπουδῆς τοσαύτης, ὡς καὶ τῆς Ἐκκλησίας ὑπεριδεῖν, καὶ διὰ τοῦτο ἀναβάντες ἐκεῖ, καὶ διημερεύσαντες, καὶ ταῖς ὄψεσι τῶν ἡτιμωμένων γυναικῶν ἐκείνων προσηλωμένοι, πῶς δυνήσονται λέγειν, ὅτι οὐ πρὸς ἐπιθυμίαν εἶδον; ὅπου καὶ ῥέματα διακεκλασμένα, καὶ ἄσματα πορνικά, καὶ φωνὴ πολλὴν ἡδονὴν ἔχουσα, καὶ ὀφθαλμῶν ὑπογραφαί, καὶ ἐπιτρίμματα παρειᾶς, καὶ στολὴ περιεργότερον συγκειμένη, καὶ σχῆμα γοητείας γέμον πολλῆς, καὶ ἕτεραι πολλαὶ μαγγανεῖαι πρὸς ἀπάτην καὶ δέλεαρ τῶν ὁρώντων κατεσκευασμένοι, καὶ ῥαθυμία ψυχῆς τῶν θεωμένων, καὶ πολλὴ ἡ διάχυσις, καὶ ἡ παρὰ τοῦ τόπου πρὸς ἀσέλγειαν παράκλησις, καὶ ἡ τῶν φθασάντων, καὶ ἡ τῶν μετὰ ταῦτα ἀκουσμάτων· ἡ διὰ τῶν συρίγγων, ἡ διὰ τῶν αὐλῶν καὶ τῶν ἄλλων τῶν τοιούτων μελωδία καταγοητεύουσα, καὶ τὸ στερρὸν τῆς διανοίας καταμαλάττουσα, καὶ ταῖς τῶν πορνῶν ἐπιβουλαῖς προεντρεπίζουσα τὰς τῶν καθημένων ψυχὰς, καὶ εὐαλότους ποιοῦσα. Εἰ γὰρ ἐνταῦθα, ὅπου ψαλμοί, καὶ εὐχαί, καὶ θεῶν λογίων ἀκρόασις, καὶ Θεοῦ φόβος, καὶ εὐλάβεια πολλή, πολλάκις, ὡσπερ τις ληστής κακοῦργος, λαθοῦσα ἐπεισηλθεν ἡ ἐπιθυμία· πῶς οἱ ἐν θεάτρῳ καθήμενοι, καὶ μηδὲν μῆτε ὁρώντες, μίτ' ἀκούοντες ὑγιές, ἀλλὰ πολλῆς γέμοντες αἰσχροτήτος, πολλῆς τῆς βλακειᾶς, καὶ διὰ πάντων πολιορκούμενοι, καὶ δι' ὠτῶν, καὶ δι' ὀφθαλμῶν, δύναιτ' ἂν ἀνώτεροι γενέσθαι τῆς πονηρᾶς ἐκείνης ἐπιθυμίας;” [trad. propria: “E se vuoi conoscere la natura dell'adulterio, non ti riferirò parole mie, ma di colui che dovrà giudicare l'intera nostra vita: *Chiunque guarda una donna per desiderarla*, – dice – *ha già commesso adulterio con lei nel suo cuore* [Mt 5:28]. Se la donna incontrata per caso nella piazza, vestita come capita, spesso cattura anche solo con l'aspetto del volto chi la guarda con curiosità, questi qui, che vanno a teatro non con purezza né per caso, ma con premeditazione, e come per sdegnare la Chiesa, e proprio con quel fine, e ci trascorrono tutto il giorno, e hanno gli occhi imprigionati da quelle donne spregevoli, come potranno dire che non le guardano per desiderarle? Proprio lì dove ci sono parole spezzate, canzoni sconce, una voce che produce infinita voluttà, gli occhi truccati, le guance tinte, la veste sistemata con esagerata ricercatezza, il movimento del corpo ricolmo di trappole, e molti altri incantamenti astutamente predisposti per sedurre e adescare chi guarda? Lì dove regna l'apatia d'animo degli spettatori, l'esagerata distrazione, e l'esortazione alla lussuria del luogo stesso, sia per chi ci è stato, sia per chi ne sente parlare? E poi c'è la musica, che ammalia con le siringhe, i flauti e con simili strumenti, che rammollisce il rigore dell'intelletto, che predispone le anime di chi siede a teatro alle macchinazioni delle meretrici, e li rende più facili da conquistare. E se, nel luogo dei salmi, delle preghiere, dell'ascolto della parola divina, della paura di Dio e della più grande riverenza, spesso il desiderio ci sorprende di nascosto come un ladro scellerato, in che modo quelli che siedono nel teatro, che non vedono né ascoltano niente di salutare, ma sono ricolmi di molta turpitudine, di grande ozio, e sono assediati da ogni parte, dagli occhi, e dalle orecchie, possono prevalere su quel perverso desiderio?”]

²¹¹ Più avanti, Ribadeneira toccherà ancora il tema della multisensorialità del teatro, attingendo esplicitamente all'autorità di Salviano di Marsiglia: “Perche se le parole cattive corro[m]pono, come dice l'Apostolo S. Paolo, i

potere seduttivo dell'attrice. Nel gioco di sguardi, voci e canti, nei trucchi degli occhi e negli imbellettamenti del volto, nella cura dei costumi e dei movimenti, insomma in tutto il complesso apparato che gravita intorno al corpo muliebre, la potenza del teatro esercita un'azione infettante che si chiarisce qui come indebolimento delle facoltà di controllo e come facilitazione al male (“fanno cadere nella rete, ouero gli dispongono acciò vengano à cadere facilmente”), e che può esercitarsi non solo direttamente, ma anche – in una sorta di contagio di secondo grado – attraverso il racconto (“corruttione de presenti, e degli assenti ancora, i quali sentono riferire dipoi quello, che nella comedia è stato rappresentato”).

Questa forza corruttiva che si esercita attraverso il corpo dell'attrice ha un duplice effetto: da un lato – ed è cosa ovvia – la diffusione del malcostume; ma dall'altro, come effetto permanente, una generale femminilizzazione della società: “Ma non solo si corrompono i costumi e si rouinano le republiche, come dicono questi Santi con questo modo di rappresentationi, ma si fà di più la gente otiosa, delicata, effeminata, e femminile”²¹². Tema ribadito, quando l'autore ricorda “il pensiero ch'ebbero tutti i Grandi Gouvernatori della Republica, di allontanare da essa tutto ciò che poteua ò corrumpere i costumi, ò ammolire, & effeminare gli animi, ò imbrattare, & oscurare l'eccelle[n]za, e splendore del glorioso titolo c'habbiamo, di Christiani”²¹³; o, ancora, quando la questione della peste scenica diviene un chiaro programma politico repressivo:

Si vede parimente come presupposto ancora, che per legge di governo politico si debba dare qualche recreatione, e trattenimento al volgo, perche difficilmente può viuerne senza, non è però buona recreatione quella, che è nociua à buoni costumi, e distruggitrice del vigore, e forza virile, con tanta offesa di Dio²¹⁴.

L'infezione del teatro si rivela infine – proprio come abbiamo già visto nel manuale del Franciotti, ma con una ben diversa insistenza – una ‘peste femminile’, un contagio che distrugge il vigore dello Stato perché lo effemina, indebolendo o addirittura distruggendo la sua componente maschile²¹⁵. E c'è di più, perché in una vorticoso, abissale degradazione la

buoni costumi, che faranno poi le cose brutte, e dishoneste, mentre si veggono? posciache è più acuto il senso della vista, che dell'udito; e più ferisce, e muoue l'animo quello, che vie[n] rappresentato per gli occhi che per gli orecchi: Massime che nelle rappresentationi come dice Saluiano, tutti i sensi sono combattuti e contaminati” (PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezi che pigliano i cattini per riuscire dalle Tribolationi*, cit., pp. 93-94). Sulla persistente presenza di Salviano nella polemica antiteatrale della prima età moderna, si vedano sopra le note 112 e 133.

²¹² PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezi che pigliano i cattini per riuscire dalle Tribolationi*, cit., p. 90.

²¹³ Ivi, p. 91.

²¹⁴ Ivi, p. 92.

²¹⁵ L'ansia di “effeminazione” è un elemento che emerge con costanza nelle riflessioni (filosofiche, mediche, politiche, estetiche) intorno alla polarità maschile/femminile della prima età moderna, che vedono sempre presente, per il maschio, la possibilità di “regredire” ad uno stato femminile, inteso come un maschile imperfetto: “The fear of effeminization is a central element in all discussions of what constitutes a ‘real man’ in the period, and the fantasy of the reversal of the natural transition from woman to man underlies it” [STEPHEN ORGEL, *Nobody's perfect; or, Why did the English stage take boys for women?*, «South Atlantic Quarterly», 88 (1), 1989, p. 15]. Tale paura era ovviamente sostenuta con argomentazioni mediche, che si sostanziano sulla concezione galenica del

peste civica del teatro non solo trasforma l'uomo in donna, ma addirittura lo 'animalizza': "queste femminelle che rappresentano, ordinariamente son belle, lasciuè & hanno venduta l'honestà loro, e con i muouime[n]ti, e gesti di tutto il corpo, e con la voce molle, e soaue, con il vestito, e leggiadria, à guisa di Sirene incantano, e trasformano gli huomini in bestie"²¹⁶.

È chiaro allora che una pratica così pericolosa non può in nessun caso rientrare tra gli 'onesti intrattenimenti' consentiti dalla 'eutrapelia' aristotelica e dalla riflessione di Tommaso sul lecito riposo:

E se bene egli è vero, che per essere limitata la virtù dell'huomo, non può star sempre occupato in cose graui, onde hà bisogno d'intermissione nelle fatiche, e di qualche honesta ricreazione, e secondo Aristotile, e S. Tomaso, e virtù sapersi ricreare, e dare trattenimento à gli altri con quella misura, e tassa che comanda la ragione; & à farlo come si deue, ci aiuta la virtù ch'essi chiamano Eutrapelia, e noi possiam chiamarla in latino *Iucunditas*, & in volgare Honesto trattenimento, ouero piaceuole conuersatione; è però anco vero quello, che l'istesso Angelico Dottore c'insegna, che è peccato vsare in queste ricreationi, e trattenimenti parole lasciuè, ouero atti brutti, e dishonesti, e lasciarsi traportare senza misura, e freno dal gusto, e trattenimento (qual deue essere come il sale nel cibo,) & il fare, ò dir cosa, che non sia accompagnata con le debite circostanze, e molto conueniente al luogo, & al tempo, & alla persona che si ricrea²¹⁷.

corpo umano, una sorta di modello organico monosessuale in cui il corpo femminile era concepito come quasi identico a quello maschile, salvo per la dislocazione o il mancato sviluppo di alcuni organi, oltre che per l'inversione degli apparati sessuali; una "menomazione", o meglio una incompletezza, giustificata con la carenza di umore secco nel corso della gestazione: "In fact, Galen argued, 'you could not find a single male part left over that had not simply changed its position.' Instead of being divided by their reproductive anatomies, the sexes are linked by a common one. Women, in other words, are inverted, and hence less perfect, men" (THOMAS LAQUEUR, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1990, p. 26). Questa vicinanza organica tra maschile e femminile, il primo legato ad un pieno sviluppo dell'individuo, il secondo definito nei termini dell'incompletezza, lasciava sempre aperta la possibilità di un regresso: nel quadro di una concezione fisiologica di tipo umorale, una condotta non pienamente virile (e il teatro rientrava senza dubbio tra queste) poteva sempre far regredire il maschio verso la femminile imperfezione. Una pericolosa fluidità di genere, dunque, che si credeva intrinseca all'anatomia umana, minacciava l'integrità dell'identità maschile: è in questo immaginario che si motiva e deve essere intesa l'ossessione di Ribadeneira per il teatro come peste civica femminilizzante.

²¹⁶ PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezzi che pigliano i cattiuu per riuscire dalle Tribolazioni*, cit., p. 94.

²¹⁷ Ivi, pp. 92-93. La virtù della *eutrapelia* è trattata da Aristotele nella *Etica nicomachea* (II, 7, 1108a), nell'ambito di un generale discorso sul giusto mezzo e sulle virtù che ne derivano: "περὶ δὲ τὸ ἥδῦ τὸ μὲν ἐν παιδιᾷ ὁ μὲν μέσος εὐτράπελος καὶ ἡ διάθεσις εὐτραπελία, ἡ δ' ὑπερβολὴ βωμολοχία καὶ ὁ ἔχων αὐτὴν βωμολόχος, ὁ δ' ἐλλείπων ἄγρικός τις καὶ ἡ ἔξις ἀγροικία" (ARISTOTELE [ARISTOTLE], *The Nichomachean Ethics*, with an English translation by H. Rackham, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1934, pp. 102-104; trad. italiana di Carlo Natali in ARISTOTELE, *Opere. Volume settimo: Etica Nicomachea*, Roma-Bari, Laterza, 1983, p. 43: "Quanto al piacevole che vi è nel divertimento, chi è nel giusto mezzo può dirsi faceto, e questa disposizione d'animo facezia, l'eccesso buffoneria e chi ne fa uso buffone, chi ne manca invece rozzo e questa disposizione d'animo rozzezza". Cfr. ALESSANDRO ARCANGELI, *Passatempi rinascimentali*, cit., p. 86: "Aristotele fornisce un buon punto di partenza per inquadrare la tradizione occidentale del giudizio morale sulle attività ricreative. La sua *Etica nicomachea* comprendeva una breve discussione della virtù dell'*eutrapelia*, un termine che descriveva l'arte di divertirsi e divertire moderatamente i propri interlocutori nella vita di relazione, mantenendo il giusto mezzo tra il riso eccessivo e l'eccessiva serietà. Il filosofo tracciava una caricatura di entrambi gli estremi come privi di educazione. Dal nostro punto di vista, è degno di nota che si classificasse come antisociale non soltanto la mancanza di *gravitas* di un buffone, ma anche la tediosa serietà di una persona noiosa. Il termine aristotelico per quest'ultima, *àgrios*, significava 'rustico', un appropriato contraltare rurale all'"urbanità" dell'*eutrapelos*".

Ancora una volta, il riferimento a Tommaso serve a destituire di ogni forza le pretese degli apologeti di un teatro ‘onesto’, che si fondavano proprio sull’*auctoritas* dell’aquinate²¹⁸. E, ancora una volta, fornisce l’occasione per ribadire che le commedie del presente sono tutte disoneste e quindi non rientrano nella casistica lecita²¹⁹. Tanto più che, conclude Ribadeneira, “nelle cose morali non si deue considerar tanto quello che si può, e deue fare, quanto quello che si fà, e secondo il corso comune probabilmente sempre si farà”²²⁰: in questo modo, le aperture di Tommaso ad un teatro onesto sono addirittura poste in una sorta di limbo teorico, una pura possibilità priva di attuazione nella prassi.

Lungi dall’essere un “rimedio” per le tribolazioni, insomma, il teatro è per Ribadeneira una pericolosissima patologia civica che, prendendo in prestito le parole di Cipriano, di Lattanzio e di Crisostomo, il gesuita spagnolo non esita a collocare nell’immaginario del contagio, dell’infezione, della pestilenza. La ‘peste teatrale’ di Ribadeneira non mostra particolare originalità nell’analisi dei meccanismi del contagio – di fatto riproduce, tramite Crisostomo, l’idea della multisensorialità del teatro veicolata dall’azione scenica dell’attrice – quanto piuttosto nell’insistenza sugli effetti ‘politici’ di tale contagio, che ha come esito non solo il malcostume individuale, ma la generale effeminazione dello Stato.

È impossibile, al termine della lettura di questi testi, non ascoltare le risonanze che essi producono gli uni nei confronti degli altri; non osservare cioè, pur nelle variazioni e nei diversi ‘sguardi’ sul fenomeno teatrale, l’appartenenza al medesimo quadro ideologico, le persistenze tematiche, l’ossessivo riferirsi alle medesime fonti patristiche (su tutti: Crisostomo) e alle stesse immagini: il teatro come forza imprigionante della volontà, come annegamento e, insieme, fuoco dei sensi, come patologia epidemica declinata nelle diverse forme dell’appestamento morale, del morbo idolatrico, della corruzione della verità della fede o come pestilenza effeminante. Sono testi che si richiamano incessantemente e si rievocano gli uni con gli altri, quasi ‘contagiandosi’ e costituendo un intreccio di reciproci rimandi intertestuali che risuonano con tanta più efficacia proprio nel loro accostamento, nella loro giustapposizione.

²¹⁸ Si vedano, sopra, le note 167-170.

²¹⁹ “Pertanto non occorre, che alcuno voglia mantellarsi sotto la dottrina di S. Tomaso, e dire che sia bene quello, che al presente si fà, per quello che questo sapientissimo Dottore dice potersi fare. Percioche [...] intrauenendo nelle rappresentationi parole lasciuie, atti brutti, muouimenti, e gesti prouocatiui à dishonestà, da huomini infami, e femminelle perdute, & essendo eccesso, e disordine nelle comedie quali hoggidì si rappresentano, sono illecite, e pregiudiciali, secondo la dottrina dichiarata dell’istesso S. Tomaso, il quale anch’esso l’hauerrebbe condannate, in quel modo che adesso in molte parti si vsano” (PEDRO DE RIBADENEIRA, *De’ mezi che pigliano i cattini per riuscire dalle Tribolazioni*, cit., pp. 94-95).

²²⁰ Ivi, p. 95.

E forse fu proprio questo senso di familiarità fra testi diversi ma appartenenti ad un ideale macrotesto unitario a suggerire, nel 1614, una notevole operazione editoriale: la costruzione di una antologia (di cui ignoriamo il compilatore) che raccogliesse insieme i frammenti testuali contro il teatro di Guglielmo Baldessano, Pedro de Ribadeneira, Cesare Franciotti e Francisco Arias, sotto il suggestivo titolo di *Theriaca fina contra il pestifero veleno delle comedie mercenarie, lascive & impudiche de' nostri tempi. Composta di varii ingredienti di trattati di eccellenti autori. Secondo le regole del gran Mitridate del cielo*²²¹.

L'aspetto più interessante di questo florilegio anonimo è, ovviamente, la metafora sottesa alla costruzione stessa del libro: la miscellanea di testi contro la commedia mercenaria si presenta come "theriaca" (cioè come potentissimo antidoto)²²² contro il "pestifero veleno" delle commedie, affinché – come scrive nell'introdurre l'antologia l'anonimo estensore – "ogniuno auerta à casi suoi, e vegga quanto siano dannose, e pestifere alla christianità, & à i popoli"²²³.

²²¹ ANONIMO, *Theriaca fina contra il pestifero veleno delle comedie mercenarie, lascive & impudiche de' nostri tempi. Composta di varii ingredienti di trattati di eccellenti autori. Secondo le regole del gran Mitridate del cielo*, In Cremona, appresso Christoforo Draconi, & Barucino Zanni, 1614. L'antologia è così composta: Guglielmo Baldessano, *Del fuggire li theatri, le Scene, & la Vanità de i Spettacoli lasciu, e dishonesti. Cauato dalla prima parte del Stimolo alle virtù* (ivi, pp. 6-26); Pedro de Ribadeneira, *Estratto dal capo 11. del libro primo della tribulazione* (ivi, pp. 26-39); Cesare Franciotti, *Con ragioni si proua esser peccato mortale l'andare alle Comedie lasciu de' nostri tempi. Cap. XV. Del Giouane Christiano* (ivi, pp. 39-67); Francisco Arias, *Della mortificazione de gli occhi particolarmente in vedere rappresentationi, balli, & altre cose che prouocano à male. Cauato dal Profitto Spirituale* (ivi, pp. 67-72). L'antologia si chiude con una cruda denuncia di Tommaso Garzoni contro l'immoralità dei comici mercenari (ivi, pp. 73-75; cfr. TOMMASO GARZONI, *La piazza vniuersale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili. Nuouamente formata, e posta in luce da Tomaso Garzoni da Bagnacavallo. Al Sereniss. Et Invittiss. Alfonso Secondo Da Este Duca di Ferrara*, In Venetia, appresso Gio. Battista Somascho, 1585, pp. 754-755).

La piazza vniuersale del Garzoni, vasto, affascinante testo dedicato alla descrizione di tutti i mestieri umani, dedica al mondo del teatro tre 'discorsi' [*De' Comici, e Tragedi, così Auttori, come Recitatori, cioè de gli Histrioni* (ivi, pp. 752-757); *De' formatori di spettacoli in genere, e de' ceretani o ciurmatori massime* (ivi, pp. 757-764); *De' buffoni, o mimi, o bistrioni* (ivi, pp. 828-831)]. Benchè l'anonimo estensore della *Theriaca* antologizzi (comprensibilmente, visto il suo quadro ideologico di riferimento) solo un frammento di dura critica ai teatranti, la posizione del Garzoni (egli stesso un religioso: era un canonico regolare della Congregazione Lateranense) è in realtà molto equilibrata. Nelle *Piazza* si leggono sia le preoccupazioni morali degli oppositori, sia l'argomento al cuore delle apologie dei comici, ovvero la distinzione tra le 'commedie oneste' dei grandi attori dell'Arte e le 'perversioni' degli istrioni mercenari: "I motivi presenti nei tre discorsi che Garzoni dedica alla professione dell'attore sono quelli su cui si basa già in quegli anni la polemica sul teatro condotta dai controriformisti, ma sono anche quelli che i grandi comici adducono a difesa di quell'accademia delle forme sceniche che è l'Improvvisa nelle sue espressioni più elevate [...]. Altro è l'organismo comico dell'Improvvisa adottato dalle grandi compagnie in presentare le loro 'oneste commedie', altro è il gioco mimico farsesco degli spettacoli di piazza o la licenziosità oscena dei buffoni" (FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI, *La professione del teatro*, cit., p. 9; i tre 'discorsi' del Garzoni sul teatro sono introdotti ivi, pp. 5-10 e trascritti ivi, rispettivamente pp. 11-14; 15-19 e 20-23).

²²² "La teriaca è forse il medicamento più celebre della storia del farmaco e ha dominato la scena medico-farmacologica per più di un millennio; era ritenuta una panacea, un rimedio infallibile [...] la regina degli antidoti" (ELSA M. CAPPELLETTI, GIUSEPPE MAGGIONI, GIOVANNI RODIGHIERO, *La spezieria. Medicamenti e arte farmaceutica nel Veneto dal Cinquecento ad oggi*, Treviso, Antilia, 2002, p. 15). Le ricette della teriaca variano nei diversi speziari e ricettari del Rinascimento, ma contengono sempre in prevalenza piante non endemiche in Italia: ecco perché la produzione della teriaca aveva il suo centro nel Veneto, e in particolare a Venezia, che si trovava in posizione privilegiata per i suoi commerci con l'Oriente e poteva vantare una quarantina di farmacie autorizzate alla produzione del prodigioso farmaco (ivi, pp. 21 e 31). L'origine leggendaria di questo potentissimo farmaco è fatta risalire a Crateva, medico di Mitridate VI re del Ponto (ca. 132- 63 a.C.), che lo usava per garantirsi l'immunità da eventuali attentati: coerentemente, il titolo della nostra antologia si riferisce a Dio con l'epiteto di "gran Mitridate del cielo".

²²³ ANONIMO, *Theriaca fina contra il pestifero veleno delle comedie mercenarie*, cit., sig. A2(v).

L'immagine dell'avvelenamento (contigua e anzi del tutto pertinente a quella della peste)²²⁴, è presente in quasi tutti i testi che compongono la *Theriaca*: Baldessano aveva già rammentato che il teatro “t'abbeuera di quello suo veneno, che pian piano t'instilla”²²⁵, e Franciotti aveva ammonito che “non entra il veleno solamente per la via di vn senso solo”²²⁶; Ribadeneira, dal canto suo, aveva tuonato contro la “vista velenosa” del teatro, osservando con rammarico ragazzi e ragazze tornare a casa “portando ferite le viscere del cuore, e toccate dall'herba velenosa”²²⁷.

Nell'avvicinamento testuale proposto dall'estensore della *Theriaca*, nel reciproco ‘contagio’ di immagini e di riferimenti, ogni testo diviene allora un ‘ingrediente’ di un rimedio contro il veleno pestifero del teatro, un rimedio che funziona proprio perché ognuno degli elementi si potenzia mescolandosi agli altri. L'antologia del 1614 condensa e quasi fossilizza, in un unico libro, un reticolo macrotestuale che le preesiste, perché proprio la proliferazione e la ripetitività di questi testi – di autori italiani o di traduttori poco importa – è funzionale al tentativo di eradicazione della peste attorica: al veleno pestilenziale delle compagnie di istrioni si risponde con un antiveleno prodotto da una insistente voce collettiva. Una epidemia di testi antiteatrali risponde all'epidemia delle scene, come una sorta di compagnia ‘celeste’ che tenta di opporsi coralmemente alle compagnie diaboliche.

²²⁴ Come si è già osservato (si veda nell'Introduzione), la teoria del contagio nella prima età moderna è “multifattoriale”: la peste è vista *contemporaneamente* come una disarmonia dell'equilibrio interno del corpo (teoria endogena, umorale, di derivazione galenica), come un male provocato dalla corruzione dell'aria o dal contatto con agenti patogeni (altri malati, oggetti infetti, veleni o sostanze ‘pestifere’: teoria esogena, nella variante fracastoriana del ‘contagio’), a monte del quale si pone quasi sempre un'origine soprannaturale (la punizione divina per un peccato collettivo). Per questo motivo spesso ci troviamo davanti a testi in cui sono allusi due o più ‘fattori’ di questa sfaccettata teoria. Sul concetto di “multifactorial approach” nella teoria del contagio della prima età moderna, si rimanda a DARRYL CHALK, MARY FLOYD WILSON, *Beyond the Plague*, cit., specialmente pp. 4-11.

²²⁵ GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli*, cit., p. 130.

²²⁶ CESARE FRANCIOTTI, *Con ragioni si proua esser peccato mortale l'andare alle Comedie de' nostri tempi*, cit., p. 320

²²⁷ PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezzi che pigliano i cattiuu per riuscire dalle Tribolazioni*, cit., pp. 85 e 84.

4.3 *Peste evocata dagli inferi* Antidoti al veleno attorico nella *In actores et spectatores paraenesis* (1621) di Francesco Maria Del Monaco

Venenum non nisi aureo cratere propinat
Babilonia illa meretrix: Haec fictae Sapientiae
malesano fulgore excitata ab Inferis Pestis,
docere audent quae integer audiit nemo, nemo
pius, nemo doctus.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO
In actores et spectatores (1621)

Tutti i testi visti fino a qui, proprio mentre stigmatizzano il teatro, ne identificano un pericoloso fascino e ne avvertono, almeno in parte, sia le caratteristiche ‘linguistiche’ (quando intuiscono la profonda differenza tra il testo scritto e il testo ‘agito’ sulla scena, e l’artificio scenico come lunga elaborazione da parte degli attori) sia il funzionamento sul corpo e sulla mente dello spettatore (in particolare: il coinvolgimento multisensoriale nell’esperienza scenica, la sua immersività, la sua persistenza nella memoria). Questa ‘estetica in negativo’ del teatro, fin qui afferrabile solo per intuizioni e cenni, giunge in Italia ad una prima, compiuta formulazione nel 1621, con la pubblicazione, a Padova, del trattatello *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, del teologo siciliano Francesco Maria del Monaco²²⁸.

La *Paraenesis* (‘avvertimento, esortazione’) si presenta come un testo complesso, rigorosamente scandito in sette ‘classes’ e tre ‘sylloges’, in cui all’enorme sforzo citazionistico corrisponde un’acuta sensibilità per le caratteristiche del linguaggio scenico.

Nelle prime sei ‘classi’, sono enumerate le *auctoritates* contro il teatro: i riferimenti scritturali²²⁹, i canoni conciliari e le leggi civili²³⁰, i padri della Chiesa²³¹, i teologi²³², i pareri della

²²⁸ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, Patauij, typis Laurentij Pasquati impress. episc. [1621]. Del Monaco (1593-1651), originario di Trapani, entrò nel 1606 nell’ordine dei chierici regolari teatini. Insegnò filosofia e teologia a Vicenza e a Padova. Fu consultore e censore del Sant’Uffizio in Sicilia, e poi vescovo di Reims. Fu confessore del cardinale Mazzarino, a cui dedicò un’opera politica (*Lettre contenant des avis de politique et de conscience, enuoyee au cardinal Mazarin a saint Germain en Laye, par son confesseur le pere Monaco, superior des theatins*, Parigi, 1649) e poté godere dell’amicizia del Re Sole, Luigi XIV. La sua opera maggiore, postuma, è un commento ad Aristotele (*In vniuersam Aristotelis philosophiam quae in scholis praelegi solet disputationes et commentaria*, Parigi, 1652). La *In Actores et Spectatores* fu una delle sue prime opere. Una breve porzione del testo, con traduzione e nota introduttiva, si può leggere in FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 183-222.

²²⁹ “*Classis Prima. Auctoritatu[m] Sacrarum Scripturam*” [FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sig. A(r)].

²³⁰ “*Classis Secunda. Auctoritatum ex Sacris Sanctionibus Summorum Pontificum, conciliorum, & LL. Ciuilium*” [Ivi, sigg. A(v)-A2(v)]. Interessante segnalare, di passaggio, che tra queste *auctoritates* Del Monaco inserisce anche il decreto del cardinale Borromeo contro gli istrioni (CARLO BORROMEO, *De Histrionibus, Cingaris, tabernis meritorijs, & aleatoribus*, in *AEM*, cit., p. 40): “ACTA MEDIOLAN. Ecclesiae sub Sanctissimo Antisteti Diuo Carolo Borromeo p.par. vbi de Histrionibus, & Comicijs, De his etiam Principes & Magistratus commonendos esse duximus, vt histriones & mimos, & eius generis perditos homines, è suis finibus eijciant, & in caupones & alios

giurisprudenza²³³, gli scrittori pagani²³⁴; mentre la settima contiene una enumerazione di *prodigia* (sogni, visioni, incidenti e crolli che hanno per protagonisti spettatori, attori, o danzatori), in cui Dio stesso sembra intervenire nel mondo per ‘parlare’ in via segnica contro lo spettacolo profano²³⁵. Questa vasta antologia iniziale, con la sua ossessiva enumerazione di fonti, serve a dimostrare che in ogni epoca del passato gli spiriti più illuminati hanno condannato il teatro e ritenuto infami gli attori.

La seconda parte è invece costituita da tre “Syllogi”, in cui Del Monaco volge lo sguardo sul teatro del presente, e proprio mentre vi si oppone ne identifica con efficacia caratteristiche e linguaggi: la “*Sylloge [prima]. Rationum praecipuarum, quibus ostenditur Mortalis criminis esse reos Comoediarum nostri temporis Actores, & Inspectores*” vuole dimostrare che le commedie dei comici mercenari sono tutte infami, per cui le condanne del passato sono applicabili al presente e dunque gli attori e gli spettatori sono in peccato mortale²³⁶; la “*Sylloge Altera. Obiectionum contra predicta*” confuta le obiezioni degli apologeti²³⁷; la breve “*Sylloge tertia. Remediorum in huiusmodi animarum luem*”, recuperando l’ormai tipico tema del teatro come veleno e pestilenza si propone esplicitamente come antidoto alla ‘peste dell’anima’ costituita dalle commedie²³⁸.

Il carattere sintetico di quest’operetta – quasi una ricapitolazione e una messa a ‘sistema’ di tutto ciò che l’ha preceduta – è chiarito dal Del Monaco fin dalla dedicatoria “*Pio et Christiani lectori*”²³⁹, le cui parole d’apertura affermano che di quest’opera, di fatto, è inutile cercare l’autore:

Tibi cuditur, Christiane Lector, haec Parhaenesis. Authorem ne quaere: tot sunt, quot hic tuo bono loquentes audis, vides, Viros Patresq[ue] Sanctissimos ac doctissimos. Tibi perpluunt hi sacrarum nubium imbres, etiam dum tonitribus piè seaiunt. Diuinae hae voces Coelo elapsae tibi prestrepuunt; tantùm audias²⁴⁰.

Questa immagine corale di una scrittura ‘celeste’, ispirata da Dio ad una pluralità di voci sante, esplicita l’autorialità polifonica della polemica contro le scene e la pone a fondamento

quicumque eos receperent, acriter animaduertant” [FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, cit., sig. A2(v)].

²³¹ “*Classis Tertia. Autoritatum ex Sacris Doctoribus & antiquissimis Ecclesiae Patribus, qui Christianam Religionem ac pietatem acerrimè tutati sunt*” [Ivi, sigg. A3(r)-B(v)].

²³² “*Classis Quarta. Autoritatum ex Principibus Theologis Scholasticis qui docent mortali peccato esse obnoxios & qui comoedias ludosq[ue] exhibent tum qui spectant*” [Ivi, sigg. B(v)-B3(v)].

²³³ “*Classis Quinta. Autoritatum ex Pontificij Caesareique Jurisconsultis*” [Ivi, sig. B4(r)].

²³⁴ “*Classis Sexta. Autoritatum ex Gentilibus & à fide alienis, qui ant Christum naturali lumine Theatrorum lasciniam horruerunt*” [Ivi, sigg. B4(r)-C(v)]. Questa ‘classis’ si apre [cfr. sig. B4(r)] con la prescrizione della lettura dei copioni, tratta da Platone, *Leggi*, VII, 817a-817d (su cui si veda sopra la nota 136).

²³⁵ “*Classis Septima. Prodigiorum, diuinarumq[ue] animaduersionum, quibus meritò a spectaculis deterreri debemus*” [FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, cit., sigg. C(v)-C3(r)].

²³⁶ Ivi, sigg. C3(r)-E2(v).

²³⁷ Ivi, sigg. E2(v)-F3(r).

²³⁸ Ivi, sigg. F3(r)-F3(v).

²³⁹ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sigg. A2(r)-A4(r).

²⁴⁰ Ivi, sig. A2(r).

dell'intero ragionamento: quella che il lettore sta per leggere non dovrà essere intesa come la voce di un singolo, ma una tonitruante e pluviale corallità purificatrice (le voci sono, infatti, “piogge di sacre nubi”). L'io lascia spazio al noi, proprio mentre contrappone le voci sante alle voci ingannatrici ed infere del teatro (“Fuge Syrenarum voces, id adhortamur”)²⁴¹; e schiera la sapienza del cielo contro quella infernale, proprio identificando in quest'ultima la potenza venefica dell'epidemia:

Venenum non nisi aureo cratere propinat Babilonia illa meretrix: Haec fictae Sapientiae malesano fulgore excitata ab Inferis Pestis, docere audet quae integer audijt nemo, nemo pius, nemo doctus²⁴².

Il teatro, veleno babilonico e peste infernale, è insomma chiaramente identificato come contro-verità: è una sapienza falsa perché basata sulla *fictio* scenica, ed è una falsità che si configura nei termini patologici di una “Peste evocata dagli Inferi con il malsano splendore di una Sapienza inventata”. La polarità vero/falso, Cristo/inferno, salute/malattia non potrebbe essere più esplicita: nessun uomo dotto e pio può volgersi a questa *ficta sapientia* che assomma in sé falsità, vanità diabolica e patologia.

Eppure, proprio mentre esercita la violenza dello stigma, la dedicatoria di Del Monaco per la prima volta definisce il teatro come “Sapientia’: per quanto finto, infero, venefico e pestilenziale, il gioco scenico è riconosciuto come un *sapere*. Diviene cioè esplicito ciò che in testi precedenti rimaneva solo alluso, o ancora solo nebulosamente intuito: la peste del teatro si caratterizza solo in seconda battuta come un contagio di tipo morale, perché al cuore della questione sta la dimensione ontologica, la dottrina falsa opposta alla *veritas* della fede, la vanità della finzione umana che osa sfidare la pienezza della creazione divina.

Ovviamente, l'idea che il teatro sia un contagio si puntella sulle consuete autorità patristiche, citate *verbatim*: in particolare, nella ‘classis’ dedicata ai padri della Chiesa, Del Monaco riporta Crisostomo – sia la *De Poenitentia Homilia VI* (“Theatra Pestilentiae Cathedram vocat, incontinentiae gymnasium, luxuriae officinam, Impudicitiae orchestram, Babylonicam fornacem”)²⁴³, sia la *In Matthaeum Homilia XXXVIII* (“Theatralibus ludis euersis non leges sed iniquitatem euertetis, ac omnem ciuitatis pestem extinguetis”)²⁴⁴ – il *De Spectaculis* di Tertulliano

²⁴¹ *Ibidem*. Le voci da temere sono – nella consueta fobia del perturbante femminile – soprattutto le voci ammalianti delle attrici; cfr. *ivi*, sig. A2(v): “aures dum pascis, in fauces abis non puellarum, sed draconum. Sirenes in Voluptatis delubris praecipitia adornant dum saltant: gemitus parant, dum concinunt: dabunt post risus exordium, exodium lacrymarum”.

²⁴² *Ivi*, sig. A3(r).

²⁴³ *Ivi*, sig. A4(v). Cfr. GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *De Poenitentia Homilia VI*, cit., per la quale si veda sopra, nota 104.

²⁴⁴ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sig. B(v). Cfr. GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *In Matthaeum Homilia XXXVIII*, cit., nella traduzione del Trapezunzio (si veda sopra, nota 102).

(“non ergo fugies sedilia hostium Christi, cathedra pestilentiarum[...]?”)²⁴⁵, e la *Ad Donatum* di Cipriano (“Conuerte hinc uultus ad diuersi spectaculi non minus paenitenda contagia”)²⁴⁶. Ma la vera originalità di questo testo sta non tanto nella profusione di testi raccolti nelle ‘classes’, quanto nel ragionamento delle ‘sylloges’: è qui che, pur nell’evidente ostilità, i mezzi della comunicazione teatrale sono osservati con notevole acume.

La “Sylloge [prima]” si presenta a sua volta divisa in tre parti, che analizzano rispettivamente lo statuto morale della commedia (“*Turpes Comoediae, aut Honestae quae*”), dell’attore (“*An peccent lethaliter histriones*”) e dello spettatore (“*An atiam mortaliter peccent Comoediarum nostri temporis Inspectores*”).

La prima questione da sciogliere (“quali siano le commedie turpi e quali quelle oneste”) aggredisce il principale argomento degli apologeti, che Del Monaco risolve con un netto sillogismo: “*Turpes Comoediae eae sunt, quae foedissimas hominum mulierumve coram exhibent actiones*”, ma poiché il teatro contemporaneo non è altro che una infinita congerie di atti lascivi tra uomini e donne, “certissimum atq[ue] euidentis remanet, omnes nostri temporis Comoedias obscenas esse, atq[ue] inhonestas & turpes”²⁴⁷. È chiaro che con queste argomentazioni il discorso resta ancora tutto sul piano morale, come anche quando l’immoralità del teatro si riduce alla questione del perturbante femminile: poiché in tutte le commedie contemporanee compaiono attrici (e per lo più belle) che muovono alla lascivia, ne deriva che tutte le commedie contemporanee sono turpi²⁴⁸.

Il discorso di Del Monaco diviene assai più originale e interessante quando aggancia il problema della finzionalità del teatro. A chi obietta che il teatro non è da considerarsi immorale perché le azioni immorali sono rappresentate, e quindi non sono reali (“*Dices Ideo non turpia, non inhonesta, quia ficta*”)²⁴⁹, ribatte che non solo la finzionalità non toglie immoralità alle azioni, ma al contrario le rende ancora più gravi perché le moltiplica, le dissemina e, attraverso il male finto, diviene scuola del male vero (“*simulatis criminibus instruunt ad vera*”)²⁵⁰. Ecco che allora il teatro è accostato ad una “fonte inquinatissima”: “*impurissimi riui non nisi sordidissimum fontem arguunt: qui eò perniciosior, quò pluribus*

²⁴⁵ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sig. A3(r). La citazione tertulliana viene da *De Spectaculis*, XXVII, 4, per la quale si veda sopra, Capitolo 3, nota 227.

²⁴⁶ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sig. A3(r). La citazione viene dalla *Ad Donatum*, 8, per cui si veda sopra, nota 198.

²⁴⁷ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sig. C3(v).

²⁴⁸ Ivi, sig. C4(v): “*Honesti ludi ij sunt, in quibus nulla omnino mulier, nulla lasciuias, amor nullus, nulla inquam mulier, quia vbiq[ue] ea sit, praesertim si venustate & gratia polleat, (quale vt plurimum eae sunt, quae in Theatris inducuntur) semper libidinis incitamentum, & ad mores corrumpendos potentissima*”.

²⁴⁹ Ivi, sig. C3(v).

²⁵⁰ Ivi, sig. C4(r).

obuius, quò communior, quò nocentior²⁵¹. Attraverso la finzione – o, come Del Monaco chiarirà più oltre, attraverso il piacere che deriva dal linguaggio della finzione – il male diviene più pericoloso perché diviene accessibile a più persone (“pluribus obuius”) e si fa più comune; proprio come una fonte inquinata propaga tanto maggiormente la propria forza venefica quanto più è facile raggiungerla. Attraverso la metafora del fonte avvelenato, il teatro è dunque attaccato al solito in quanto portatore di malcostume, ma anche in quanto contro-verità che moltiplica il male: e anzi i due aspetti, pur distinti, sono saldati uno con l’altro, perché è proprio grazie al linguaggio finzionale della scena che il veleno dell’immoralità può propagarsi meglio, perché la finzione, amplificando il male su un secondo piano di realtà, lo diffonde: “Audio dicere peius hoc fingere, quàm peccare: longè quippe criminosiùs mala docere, quàm agere²⁵². Chi pecca nella realtà, pecca una volta soltanto; chi rappresenta il peccato nella iper-realtà del teatro, pecca infinite volte, perché reitera il male, insegnandolo.

Stabilito che la finzione è un peccato più grave di quelli che rappresenta, una sorta di ‘peccato di secondo grado’ che funziona da risuonatore e amplificatore del male, non resta che spostare lo sguardo sui due protagonisti di questo scambio peccaminoso: l’attore e lo spettatore.

Quattro – argomenta Del Monaco – sono i motivi per cui gli attori peccano mortalmente: perché usano materiali osceni che soffocano, feriscono, uccidono l’anima (“Prima, quia causa ludi vtvtur (vt supra ostendimus) turpibus verbis, vel factis [...]. Quia turpibus lasciuisq[ue] non remittitur animus, sed illigatur, sed opprimitur, sed vulneratur, saepè occiditur²⁵³”; perché con tali contenuti osceni contaminano irrimediabilmente se stessi e gli altri, impedendo l’accesso al cielo (“Rursus peccant mortaliter Histriones, quia turpibus verbis, vel factis se & alios Christiana cordis munditia priuant, sine qua nemo Deum videbit vnquam²⁵⁴”; in conseguenza, peccano perché sono distruttori di città e stati (“Tertio sceleratè agunt Histriones, quia bonos mores in Ciuitatibus & Rebus publicis euertu[n]t²⁵⁵” e perché il loro fare qualsiasi cosa in nome del guadagno mostra il loro assoluto disprezzo di Dio (“Dei verò contemptum aspice. Histriones nanq[ue] cum omnia per lucrum faciant, & omnia lucro metiantur, nil ob Dei timorem praeteru[n]t, dummodo lucrum accedat. Inde [...] cum ingenti Dei contemptu id non facient²⁵⁶”). Ecco perché i pontefici e i canoni espellono gli istrioni dalla comunità cristiana²⁵⁷, e – non sarà inutile notare la pungente stoccata contro gli apologeti

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Ivi, sig. D(r).

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Ivi, sig. D(v).

²⁵⁶ Ivi, sig. D2(r).

²⁵⁷ *Ibidem*. “Rursus Summorum Pontificum & Conciliorum contemptus qua[m] ingens? scenicos extra Ecclesiam pellit”. È interessante notare, di passaggio, che in questo punto il Del Monaco richiama ancora una volta l’autorità di Carlo Borromeo: “perditi homines à Sanctissimo Carolo appellantur; tu honestos hos dices?” [ivi, sig.

– senza alcuna distinzione tra comici onesti e istrioni degenerati: “Dicunt non eos esse Histriones, qui à Pontificibus excommunicantur: at dicant ipsi qui sint? Scio Canones nullo excipere”²⁵⁸.

Non è certo in questo rapido compendio di consueti e ripetitivi argomenti contro l’immoralità della scena che andrà cercata la novità di Del Monaco, quanto piuttosto nello sguardo su come tale azione immorale si prepara e si attua. La temibile contro-verità del teatro, quella *finzione* che agisce da risuonatore e amplificatore del male è infatti un *sapere* che – pur venefico – si sviluppa nello studio e nell’esercizio:

Quae enim cordis mu[n]ditia, ijs quibus immundae aures, plena fabulis pectora, artibus, veneficijs, adagijs, scurrilitatibus, lasciuis[ue] carminibus capita, qui dies totos in id insumunt, noctes totas siue se praepare[n]t, siue prodeant, siue domi, siue in proscenio. an haec coelorum regno apata mundities, puritas quo nil ingreditur coinquinatum?²⁵⁹

Tanto più pericolo, dunque, si nasconde in questa “ficta Sapientia”, laddove si riconosca all’attore un lungo studio preparatorio, un lungo esercizio diurno e notturno; laddove si ammetta insomma che l’improvvisazione dell’attore non è estemporanea, ma necessita di studio, di “un’anima ricolma di storie inventate”, e di un cervello allenato a memorizzare “artifici, venefici, proverbi, oscenità, canti lascivi”. Dalla “peste dell’anima” ci si difende solo se si ammette fino in fondo la sua perniciosità, riconoscendone la complessità di artificio e di esercizio²⁶⁰.

E non solo: per difendersi adeguatamente, sarà necessario indagare assai più a fondo che in passato anche gli effetti che il teatro esercita sullo spettatore: “Spectatorum namq[ue] voces considera, facies intuere, oculos obserua, verba expende, suspiria intellige, nutus inspicere, & mecum fatebere quot facinora”²⁶¹.

Anche in questo caso, il discorso di Del Monaco è dominato dalla preoccupazione teologico-morale: gli spettatori – argomenta – partecipano del peccato mortale degli attori in primo luogo perché li sostengono con la loro presenza e con il loro denaro (“Peccant ergo Comoediarum nostri temporis inspectores vi cooperationis, quia [...] fouent autoritate,

D2(v)]. La citazione è ancora dal decreto *De Histrionibus, Cingaribus, tabernis meritorijs, & aleatoribus*, in *AEM*, cit., p. 40, per il quale si veda sopra la nota 230.

²⁵⁸ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sig. D2(v).

²⁵⁹ Ivi, sigg. D(r)-D(v).

²⁶⁰ Il brano di Del Monaco, proprio per la sua coscienza della ricchezza dello studio attoriale, consuona – seppure da un punto di vista opposto – con gli analoghi argomenti usati nelle apologie. Cfr. NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta, et ampliata Discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame Diretta à quelli, che scriuendo, ò parlando, trattano de’ Comici, trascurando i meriti delle azzioni virtuose. Lettura per que’ galanthuomini, che non sono in tutto critici, ne affatto balordi. Al M.R.P. il Padre Maestro Cesareo Manzolini Diffinitore Gener. Della Provincia di Romagna, e priore di s. Lorenzo di Budrio*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1636, p. 47: “I Comici studiano, & si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d’amore, rimproueri, e deliri, per hauerli pronti all’occasioni?”. Sulla *Supplica* si rimanda oltre, al Capitolo 5.

²⁶¹ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sig. D(v).

pecunia, vel saltem praesentia. quod ipsis est cooperari: mortaliter verò operantibus cooperari, & in crimen quoquo pacto influere, lethale est”²⁶²; gli spettatori sono in peccato mortale perché danno il cattivo esempio (“Peccant praeterea mortaliter Spectatores Ratione Scandali. Scandalum enim est dictum, vel factum minus rectum praebens occasionem ruinae; estq[ue] mortale peccatum, etiamsi grauis ruinae alterius sit causa per accidens”)²⁶³; e, infine, perché si espongono volontariamente ad occasione di peccato (“Tertio peccant spectatores ratione periculi, & proximae occasionis cui se ingerunt”)²⁶⁴.

Tuttavia, pur nella struttura di argomentazioni consuete, anche in questo caso emerge una consapevolezza nuova del funzionamento del pericolo scenico. Nel peccato di “cooperazione”, infatti, Del Monaco fa passare del tutto in secondo piano l’argomento più ovvio – gli spettatori cooperano al peccato degli attori perché li pagano – a favore di un’argomentazione molto più sottile, che pone a fondamento dello spettacolo la relazione emotiva tra attore e spettatore:

Quòd dum adstant Histrionibus, ijsq[ue] fauent, arriident; ijsdem cooperentur, & in eorumdem crimen influant, manifestum sit. Nil enim magis loquenti cooperatur, quàm audiens: Quique coram populo agit à nemine magis adiuuatur, & quodammodo vires in dicendo accipit, quàm ab auditoribus, si ij praesertim plaudant, arrideant, nutibus faueant, aut saltem oculos intendant: accipit qui dicit ab auditoribus quodammodo verba, sales, sententias, quodq[ue] mirabilius est, etiam vires & latera; atq[ue] (vt ita dicam) ingeni[m], ex solo adstantium obtutu²⁶⁵.

La cooperazione dello spettatore al peccato è piena e non solo accessoria proprio perché la presenza del pubblico è riconosciuta come fondante l’atto spettacolare: l’attore prende forza dallo spettatore (“vires in dicendo accipit”), dal suo plauso, dalla sua risata, dai suoi gesti e sguardi. Anzi (ed è per Del Monaco l’aspetto più straordinario, quasi soprannaturale: “mirabilius est”), sembra quasi che proprio dal pubblico l’attore tragga le parole che dice, in virtù della forza e del sostegno (“vires & latera”) che provengono dalla sala. L’esercizio dell’attore, e lo sguardo partecipe dello spettatore sono posti sullo stesso piano, entrambi fondamentali (e quindi entrambi mortali) perché l’atto spettacolare (il peccaminoso atto spettacolare) possa compiersi²⁶⁶. In questa nuova dimensione relazionale, lo spettatore non è

²⁶² Ivi, sig. D3(r).

²⁶³ Ivi, sig. D3(v)-D4(r).

²⁶⁴ Ivi, sig. D4(v).

²⁶⁵ Ivi, sig. D3(r).

²⁶⁶ Mi pare che, pur per via negativa e pur mosso solo da preoccupazione morale, Del Monaco giunga ad intuire che al cuore del teatro (sua cellula minima, rispetto a cui tutto il resto è elemento accessorio) sta la dimensione relazionale tra attore e spettatore. È esattamente ciò che, più di tre secoli dopo, costituirà l’idea centrale del grotowskiano ‘teatro povero’. Cfr. JERZY GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, preface by Peter Brook, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968 pp. 32-33: “The number of definitions of theatre is practically unlimited. To escape from this vicious circle, one must without doubt eliminate, not add. That is, one must ask oneself what is indispensable to theatre. [...] Can the theatre exist without costumes and sets? Yes, it can. Can it exist without music to accompany the plot? Yes. Can it exist without lighting effects? Of course. And without a text? Yes; the history of the theatre confirms this. In the evolution of the theatrical art the text was one of the last elements to

più solo passivo recettore ma anche attivo produttore della ‘peste’ scenica (l’attore trae dal pubblico “verba, sales, sententias”): è contagiato e contagia, in una circolarità indissolubile.

La dimensione del contagio, presente ma implicita nel brano che abbiamo appena letto, si fa esplicita quando Del Monaco sposta lo sguardo sulla relazione tra spettatori, cioè quando condanna i fruitori del teatro nel loro dare il cattivo esempio:

Petes, qui potissimùm sint qui alijs scandalum faciunt. Expediam breuiter, omnes. atq[ue] vt Senecae verbis vtat, *Nulla tam detestabilis pestis est quae non homini ab homine nascatur, nec tam sincerus ullus, qui non queat infici*, addo nec tam humilis qui parem no[n] habeat quem non possit inficere²⁶⁷.

Attraverso la citazione classica (in realtà non senecana ma ciceroniana)²⁶⁸, Del Monaco ribadisce quanto già aveva stabilito nella dedicatoria: il teatro è “excitata ab Inferis Pestis”, e in quanto tale si contagia, dentro e fuori dal teatro. Perché lo spettatore, ormai infettato, cerca compagnia nel peccato e così facendo diffonde ulteriormente il potere contaminante delle scene. Un potere dilagante, in cui la metafora epidemica si lega, come di consueto, a quella dell’incendio²⁶⁹.

La pericolosità dell’epidemia scenica è pienamente riconosciuta, allora, nelle sue stesse modalità di funzionamento (nella dimensione finzionale della rappresentazione, che amplifica e moltiplica il male, e nella duplice relazionalità tra attore e pubblico e tra spettatore e spettatore): il teatro – questa è l’intuizione più acuta di Del Monaco – è pericoloso per le sue modalità di funzionamento, prima che per ciò che dice e rappresenta²⁷⁰.

Proprio questo aspetto – la pericolosità del teatro come linguaggio – è al cuore della *Sylloge altera*, destinata a confutare gli argomenti in difesa delle scene.

be added [...]. But can the theatre exist without actors? I know of no example of this [...]. Can the theatre exist without an audience? At least one spectator is needed to make it a performance. So, we are left with the actor and the spectator. We can thus define the theatre as ‘what takes place between spectator and actor’. All the other things are supplementary – perhaps necessary – but nevertheless supplementary”.

²⁶⁷ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sig. D4(r).

²⁶⁸ Solo la prima parte è effettivamente citazione da Cicerone, *De officiis*, II, 16: “Atque ut magnas utilitates adipiscimur conspiratione hominum atque consensu, sic nulla tam detestabilis pestis est, quae non homini ab homine nascatur” (CICERONE, [CICERO], *De Officiis*, with an English translation by Walter Miller, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1913, p. 182). La seconda parte, “nec tam sincerus ullus, qui non queat infici”, sembrerebbe un’interpolazione di Del Monaco.

²⁶⁹ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sig. D4(r): “Incendium aspice in denso nemore ne dum densa quercus, aut foliorum diues sublimisq[ue] populus flammis concipit, ac proximis impartitur, sed arbustum, arbusto, & miricis mirica, sociam quaelibet afficit. ita in populo nemo spectacula adit, vt comites non optet; nemo comites optat, vt etiam non habeat; nemo habet, vt non laetetur”.

²⁷⁰ Ecco perché le distinzioni morali (ovvero: consentire il teatro a chi è abbastanza forte moralmente per non restarne intaccato) sono un tema che Del Monaco liquida con nettezza: “Cauea[n]t ergo Confessarij docere id, eamq[uae] enuntiare sententiam, quae vt plurimùm & in pluribus fallit, rarò contingit ac vix” [ivi, sig. E2(r)]; e ancora: “Dei o Administri, in sententijs edisserendis, cum quid omnibus docentes pronuntiamus, non inspicienda vnus vel alterius hominis natura, est sed plurium communisque hominum conditio [...]. Mendacesque illas audebimus aperire praecisiones mulieribus, virisq[ue] qui vix bonum à malo norunt? Neq[ue] omnibus, neq[ue] vni, nec priuatim, nec publicè id dicendum: Fit multorum exemplum vnus licentia: Abstineat à Theatris qui sine peccato adesse potest, si tamen potest; vt abstineat, qui sine peccato minimè potest. Nemini in publico quid licet, quod multis nocet” [ivi, sig. E2(v)].

I primi due argomenti discussi da Del Monaco, ovvero la mancanza nella Sacra Scrittura di un esplicito interdetto al teatro e il fatto che gli argomenti dei *patres* contro l'immoralità del teatro antico non si adattino al teatro contemporaneo, non sono di particolare interesse dal nostro punto di vista: il teologo trapanese oppone al primo le letture patristiche della Bibbia (e in particolare ribadisce l'applicazione al teatro del dettato del salmo 1 – “felix vir qui non abiit in concilium impiorum et in via peccatorum non stetit nec in cathedra pestium sedit” – operata come sappiamo dal *De Spectaculis* di Tertulliano)²⁷¹ mentre risponde al secondo affermando che se pure il teatro moderno è meno immorale di quello antico, resta in esso immoralità sufficiente per bandirlo²⁷².

Il discorso di Del Monaco si fa interessante soprattutto quando deve opporsi ad un terzo argomento apologetico, ovvero l'incongruenza tra il considerare peccato veniale le lascivie nel testo scritto mentre la loro rappresentazione scenica è condannata come peccato mortale:

si legi possunt comoediae nec peccato lethali adstringimur, etia[m] si turpes, si de amoribus viri & foeminae colloquantur; Rursus si fatentur Fidei Quaesitores nullo modo contra bonos mores eas esse, ideoq[ue] se vt in lucem prodeant, permittere: cur easdem in scena audire nefas? cur exitiale adeo, vt ad crimen obliget in prosenio easdem spectare? quid addit scena vt mala vix: statim pessima? res sunt quae mouent, non feriens aerem vox. res autem vtrobique eadem siue scribantur seu proferantur²⁷³.

Tanto la domanda di questo ignoto apologeta (“cosa aggiunge la scena per rendere tutt’a un tratto pessimo ciò che prima era solo cattivo?”), quanto l’affermazione che ne consegue (“sono le *res*, i contenuti, ad avere importanza”, e sono “sempre gli stessi, siano essi scritti o recitati”) sono predisposte da Del Monaco con il preciso intento di ribaltarle. È fuor di dubbio che il teatro aggiunga qualcosa al testo scritto, e senz’altro la questione centrale non sono le *res*:

Scire aues quid amplius scena habeat, vt quae extra scenam mala vix: in ea statim pessima? Dica[m] statim, Gestus, Vultus, Voces. At quàm fortia haec, qua[m] potentia in humanis actibus, ipse vides. vidisti hominis cadauer? at vidisti saepius, illic & oculos habes, sed vitreos: aures, sed pendulas: nares genasq[ue] at exangues; porrecta genua, rigentes manus, ora pallentia, immota o[mn]ia, totusq[ue] ille frigido simillimus Hermae. At qualis si viuat? oculos intueri animae scintillulas, in quibus anima praesertim emanat ac floret, in quibus tanqua[m] à geminis orbibus tota in lacrymas defluit, tota in flammis exardet; tota in delitijs lasciuit; tota in tristitia obnubitur; & planè, oculos syderibus conferes. Vultus aspice, aut genas natiua purpura diuites roseasq[ue]; & qua[m] gratae dices, quàm pulchrae, qua[m] decentes? Vides in me[m]bris totoq[ue] in corpore sensum motumve, & diuinum & coelo dignum pronuntiabis: planè idem si lectionem scripturamq[ue] cum scena conferas²⁷⁴.

Il teatro aggiunge al testo scritto qualcosa di incommensurabile con la fissità della pagina, ovvero “gesti, sguardi, voci”. La relazione tra il testo scritto e quello messo in scena è, per Del

²⁷¹ Ivi, sig. E3(r): “Eiusmodi praeceptum innui[t] initio Psalmorum[m], vt diximus supra”.

²⁷² Ivi, sig. E3(v): “Respondetur planè ea spectacula inhonestiora: at nostra haec vtinam non inhonestà”.

²⁷³ Ivi, sig. E4(r).

²⁷⁴ *Ibidem*.

Monaco, la medesima che c'è tra il cadavere e l'uomo vivo, tra gli occhi vitrei della morte e gli occhi infiammati dalle emozioni dell'anima, tra le membra rigide e fredde di un corpo raffermo come una statua, e la mobilità vivace e comunicativa di un corpo animato dal soffio vitale.

Sulla scena, le voci degli attori sono in grado di rendere l'intera gamma di emozioni umane (“In Scena etenim voces ad voluptatem effusae: iucundae ad laetitiam: ad molestiam demissae: haesitantes ad metum: flebiles molliterque circumflexae ad miserationem: ad iracundiam acutae crebroqu[ue] incidentes”)²⁷⁵; nel rappresentare quelle stesse emozioni, gli attori sanno accendere di colori infiniti gli sguardi (“In Scena os Vultusq[ue] in ira ardens: in gaudio hilaris: in aduersis adstrictus: in probris petulans: in serijs compositus: remissus in ludicris: in arduis acer”)²⁷⁶; infine, il *sapere* degli attori sa appoggiare quelle emozioni sui movimenti e i gesti, in particolare sulle mani, “che inseguono le parole”, e che sono quasi “le frecce del discorso” (“In Scena deniq[ue] manus verborum comites, siue (vt dicam meliùs) verbisequae, saepè interpretes: quam argutae, quam sapientes, implentes verba, eorumque impetum, & vim, vt rectè quispiam illas dixerit orationis telum”)²⁷⁷.

Rispetto a questa grandiosità vitale di linguaggio, la lettura solitaria non appare se non muta, mutila, e – ancora – morta (“Lectionem vero nec gestus implent, nec oculi adiuuant, nec voces augent, omnino mutam, omnino mutilam, imò emortuam”)²⁷⁸.

Non basta, perché il teatro, oltre alla sua essenziale natura di linguaggio attorico – gesto/sguardo/voce – si avvale anche di elementi accessori, che lo rendono ancora più efficace:

Quid si ad haec addas [...] Scenae pompam, apparatus, vestes, personas, saltationes, chordarum modulationes, choreas? & inquires idem esse vtrobiqu[ue] periculum voluptatisq[ue] discrimen siue legantur comoediae siue audia[n]tur?²⁷⁹

Scenografie, macchinari scenici, costumi, maschere, musica, danze sono tutti elementi che arricchiscono il linguaggio del teatro e, insieme alla tecnica attorica conducono lo spettatore ad una ipnosi voluttuosa che la morta pagina scritta del copione non sa creare, e che – quindi – non si può neppure chiamare teatro: “Ego scriptam comoediam aequivocè comoediam dico si cum ea quae in proscenijs agitur, comparetur; nec plus hanc cum ea conuenire, quàm si cum vero homine, hominem pictum conferas”²⁸⁰.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Ivi, sigg. E4(r)-E4(v).

²⁷⁷ Ivi, sig. E4(v).

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*.

Vivo/morto e vero/dipinto: su queste due coppie relazionali Del Monaco fonda una comparazione tra scena e testo in cui al teatro sono riconosciute proprio le categorie della vita e della verità. Per eterogenesi dei fini, la volontà di trovare l'argomento finale contro il teatro conduce Del Monaco a riconoscere a quel *sapere* infero e mortale contro cui sta armando la sua retorica la straordinaria capacità di dare la vita alle cose morte e la verità alle cose finte. Vita e verità pericolosissime, ovviamente, perché proprio questa forza vivificante e veritativa (mai prima d'ora riconosciuta con questa forza) rende il linguaggio teatrale così pernicioso: testo e scena non sono confrontabili, perché non è confrontabile il “pericolo e il rischio del piacere” che i due *media* producono.

Spostare il cuore della questione dalla moralità dei contenuti alla *voluptas* del linguaggio che trasmette quei contenuti, significa insomma dimostrare senza possibilità di fraintendimento che quel linguaggio è problematico *per se*, per come dice e non per cosa dice. Il che è funzionale a sostenere che il teatro è *tutto quanto* veleno mortale, anche quando pretende di fornire insegnamenti morali:

Obijciunt quartò Comoediae vt Tragoediae ad humana vitae exemplum adiuventae sunt, vt per eas discerent populi tanquam per tenebras lucem [...]. Quae verò illic exhibentur, ideo fiunt, vt quae mala sunt horreas, seceris quae bona: vt pericula quae in Scena spectas, extra Scenam vites: dolos dum rides in proscenio, domi caueas [...]. Sacra haec si finem inspicias, licet parum honesta, si actus: at Poetarum est vtile dulci admiscere, & comico hoc melle nauseanti ad virtutem animo medicinam facere. Responsionem quam extorques, accipe qui sic loqueris. Quae haec medendi ratio, mortem bibere, vt venenum euomas?²⁸¹

Uno degli argomenti più cari alle apologie – il teatro dà insegnamenti morali perché insegna ad amare la virtù e a detestare il vizio, e lo fa attraverso il piacere, mescolando l'utile al dolce come la medicina al miele – è completamente destituito di valore nel momento in cui proprio quel dolce, proprio quella *voluptas* diviene il problema. Il teatro, linguaggio che dà vita e verità a ciò che finge, rende piacevole qualsiasi cosa rappresenti, per cui l'antico principio dell'addolcire col miele il farmaco si ribalta nel nascondere col piacere il veleno. Andare a teatro è, senza mezzi termini e del tutto a prescindere dai contenuti rappresentati, “bere la morte”²⁸². Al teatro si riconosce, sì, una straordinaria potenza linguistica, ma proprio quella notevolissima pagina in cui Del Monaco analizza il potere di “Gestus, Vultus, Voces” serve a dimostrare che la potenza voluttuosa della scena distrae le facoltà di controllo degli spettatori e di fatto è proprio il mezzo attraverso cui la “Peste invocata dagli inferi”, la “Sapienza inventata” del teatro amplifica il male, riproducendolo, e insegnandolo. Tanto più si studiano

²⁸¹ Ivi, sigg. E4(v)- F(r).

²⁸² Il corollario di questa totale rinuncia ad un teatro morale è il richiamo al “teatro della gloria” cristiano: la Scrittura, la vita di Cristo, la vita dei santi e delle sante. Cfr. ivi, sig. F(r): “Si verè virtutem sititis, in Illum aspiciate, in illustrium Martyrum acta, ad Sanctarum Puellarum exempla; inde fortitudinem, inde prudentiam, inde pudicitiam & honestatem desumite”.

le modalità di funzionamento e si riconosce l'efficacia di questa "peste dell'anima", tanto meglio si potranno trovarne gli antidoti.

La metafora dell'antidoto contro la peste sostiene, non a caso, tutta l'ultima parte della *In actores et spectatores*: l'operetta, che si è aperta presentando nella dedicatoria il teatro come "excitata ab Inferis Pestis", si chiude circolarmente, proponendo un elenco di "Remediorum in huiusmodi animarum luem".

Il primo 'medicamento' proposto da Del Monaco è l'istituzione di una magistratura censoria, secondo la proposta platonica ("Primùm vt viri graues praeficiantur, qui, iuxta Platonis sententiam, eorum dicta factaq[ue] expendant, an honesta & Reipublicae proficua, nec prodeant donec singula probentur")²⁸³, che appare più un omaggio all'autorità del filosofo che una possibilità applicabile nella realtà: se il problema del teatro è il piacere che suscita, e se il teatro contemporaneo – come Del Monaco ha più sopra affermato – è tutto disonesto, l'istituzione di una magistratura simile sarebbe di fatto solo uno spreco di tempo e risorse. E infatti tale "remedium" è subito etichettato come "minimè necessarium, quandoquidem omnes quae à venalibus hisce histrionibus comoediae exhibentur, inhonestae censerì debeant, cum in ijs viri & mulieres de amoribus colloquantur"²⁸⁴.

Il secondo "remedium" è quello più radicale ed efficace: guarire la malattia eliminando la causa: "Secundu[m] longè tutissimum, in quod omnes ferè conueniunt, qui in histriones scripserunt, nimirum, vt eijciantur pellanturque [...] ne turpes ij histriones & mimi Vrbes & Ciuium domos inficiant". L'espulsione dei teatranti dalla città sta, ancora una volta, al cuore del "sogno repressivo" degli scrittori antiteatrali più radicali. L'evocazione del teatro come peste implica, cioè, l'identificazione degli attori come capro espiatorio il cui sacrificio è necessario per la guarigione.

L'ultimo 'farmaco' è quello in cui l'ansia repressiva più radicale deve, tuttavia, venire a patti con la realtà:

Postremu[m] erit cùm id minimè per Principes saeculares fiet, penes quos est, pestes eiusmodi Urbibus exigere, vt à confessarijs & concionatoribus singuli admoneantur, lethali peccato esse obnoxios tum actores, tum inspectores²⁸⁵.

Poiché il potere politico contravviene al proprio compito ("assai di rado accade che queste pesti siano rimosse dalle Città ad opera dei Principi secolari, come sarebbe loro compito"), i religiosi devono agire capillarmente e quasi molecolarmente, avvertendo uno per uno ("singuli") i cristiani, siano essi attori o spettatori, della mortalità del loro peccato.

²⁸³ Ivi, sig. F3(r). Il riferimento è ovviamente alla prescrizione di PLATONE, *Leggi*, VII, 817a-817d (per cui cfr. sopra, nota 136).

²⁸⁴ FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores*, cit., sig. F3(r).

²⁸⁵ Ivi, sig. F3(v).

Breve nell'estensione e consapevolmente fragile nei contenuti, questa "Sylloge tertia" mostra dunque ancora una volta che, negli scritti-cardine dell'antiteatralità italiana, all'acutezza delle analisi sul funzionamento del teatro come linguaggio corrisponde anche la coscienza di una situazione sociale e politica in cui le posizioni più radicali contro le scene sono minoritarie. L'unico rimedio contro la peste del teatro così sottilmente indagata si rivela, infine, la cura del confessionale e della predicazione. Oltre, ovviamente, al libro stesso che il lettore tiene fra le mani, e il cui fine è stato, fin dalle sue prime pagine, proprio quello di mostrare ad attori e spettatori la loro condizione di appestati dell'anima, e di fornire loro antidoti in forma di parole.

4.4 *Such is the infectious poison of these men* Il potere avvelenante degli attori nel *Mirroure of Monsters* (1587) di William Rankins

Such is the infectious poison of these men, and
such danger is it to be néere the view of their
vicious exercise; he therefore that feares the
sting, let him auoide the hissing of the harmefull
Adder.

WILLIAM RANKINS
A Mirroure of Monsters (1587)

La carriera letteraria di William Rankins (1565-ca. 1609) segue un arco complementare e opposto a quello di Stephen Gosson: se Gosson nasce drammaturgo e diviene in seguito fiero oppositore del teatro (identificando proprio nell'abiura il perno del suo attacco alle scene), Rankins inaugura invece la sua scrittura con un duro attacco agli attori – *A Mirroure of Monsters* (1587)²⁸⁶ – per poi divenire egli stesso uno scrittore di drammi. Pochissimo è noto della sua vita: di lui restano uno scritto contro la moda all'italiana (*The English Ape*, 1588) e una raccolta di satire (*Seven Satires Applied to the Week*, 1598), mentre tutte le opere per il teatro (*Mulmutius Durnvallow*, 1598 e – in collaborazione – *Hannibal and Scipio*, *Scogan and Skelton* e *The Conquest of Spain by John of Gaunt*, tutte del 1601) sono perdute²⁸⁷.

A Mirroure of Monsters non è interessante tanto per le novità che apporta al dibattito contro il teatro (anzi, il pamphlet non è altro che una raccolta e una variazione di argomenti ormai topici contro l'immoralità degli attori)²⁸⁸, quanto per la struttura narrativa in cui Rankins intreccia la sua polemica (il *Mirroure* è un'allegoria sotto forma di racconto di viaggio), e – dal nostro punto di vista – per il ruolo che il tema del contagio assume nel testo.

Il tema epidemico è evidente fin dal titolo – “*A mirroure of monsters: wherein is plainly described the manifold vices, & spotted enormities, that are caused by the infectious sight of playes, with the description of the subtile slights of Sathan, making them his instruments*” – in cui, attraverso la coppia rimica “sight”/“slight”, la visione dello spettacolo come agente infettivo e contaminante (“the

²⁸⁶ WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters: wherein is plainly described the manifold vices, & spotted enormities, that are caused by the infectious sight of playes, with the description of the subtile slights of Sathan, making them his instruments*, London, printed by I[ohn] C[harlewood] for T[homas] H[acket], 1587. Si veda, per alcuni cenni interessanti all'operetta di Rankins, TRACEY HILL, “*He hath changed his cobby*”: *Anti-Theatrical Writing and the Turncoat Player*, «Critical Survey», 9(3), 1997, pp. 59-77; cfr. inoltre la selezione di brani edita in TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre. A Sourcebook*, cit., pp. 124-134.

²⁸⁷ Per gli scarni dati biografici si rimanda a SUSAN P. CERASANO, *Rankins William (bap. 1565, d. in or after 1609)*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/23134>> (10/2020).

²⁸⁸ TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre. A Sourcebook*, cit., pp. 124-125. “*A Mirror of Monsters* is an odd variation on the typical antitheatrical attack [...]. Rankins adds nothing new to the debate; his story offers the conventional antitheatrical claims that actors contaminate an otherwise idyllic commonwealth with the sins of pride, lechery, idleness, flattery, ingratitude, dissent, blasphemy, and impudence”.

infectious sight of playes”) è fatta consuonare con l’origine luciferina del teatro (“the subtile slights of Sathan”).

Il libro, privo di paratesti e di suddivisioni interne, si presenta come il racconto di viaggio di un mai precisato io narrante, che in gioventù ha visitato la mitica e benedetta terra di “Terralbon”, nome parlante dietro cui si cela ovviamente l’Inghilterra: “Desirous in youth (not satisfied with Maps) to confer the nature of my natiue soile, with the common condition of other countries [...], I arriued in a countrie named *Terralbon*, situate in the Westerne parts, and contained in the compasse of Europa”²⁸⁹.

Benedetta dalla fortuna per le sue risorse (“plentie of oile and wine, store of milke and honie”), per il buon governo (“So godlie in gouernement, so politique in procéedings, so walled for warre, and fortified with fréends”) e, soprattutto, per la presenza di una virtuosa regina (“Amongst which blessed benefits, and heape of celestially graces, there is aboute the rest a most vertuous and godlie princesse”)²⁹⁰, *Terralbon* è però minacciata da creature verminose e parassitarie (“In whose flourishing fields amongst the statelie trées cleaueth consuming Caterpillers”)²⁹¹, gli attori:

What men are these? (naie rather monsters) that thus corrupt so swéete a soile: such are they, as in outward shew séeme painted sepulchres, but digge vp their déeds, and finde nothing but a masse of rotten bones. Some terme them Comedians, other some Players, manie Pleasers, but I Monsters, and whie Monsters? Bicause vnder colour of humanitie, they present nothing but prodigious vanitie. These are wels without water, dead branches fit for fuell, cockle amongst corne, vnwholesome wéedes, amongst swéete hearbes, and finallie, féends that are crept into the worlde by stealth, and holde possession by subtill inuasion²⁹².

In una densa successione di immagini, per lo più neotestamentarie, gli attori sono agenti patogeni che rendono corrotto il terreno, sepolcri imbiancati – simbolo per eccellenza dell’ipocrita, secondo l’autorità del vangelo (*Mt* 23:27-28) – mostri il cui prodigio si risolve in vuota vanità, fonti senz’acqua (*2Pt* 2:17), legno morto da bruciare e zizzania mescolata alla messe (*Mt* 13: 24-30, 37-42); immagini diverse, legate ai temi della corruzione, della sterilità e dell’inganno, che si raccolgono infine nel tema unificante del demoniaco: “demoni fatti strisciare di nascosto per il mondo, e che ne hanno preso possesso con un’invasione segreta”.

Nella sua violenta invettiva Rankins sa bene, però, di dover far fronte ad uno degli argomenti più forti degli apologeti, ovvero il sostegno che la corona garantiva ai teatranti, o almeno ad alcuni (“But some of their societie may fortune to obiect, that [...] I am malicious

²⁸⁹ WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters*, cit., fol. 1(r).

²⁹⁰ Ivi, foll. 1(r)-1(v).

²⁹¹ Ivi, fol. 1(v). L’immagine dei “caterpillars” connette direttamente Rankins a Gosson, che proprio ai bruchi divoratori aveva paragonato gli attori sia nel titolo che nel testo della *School of Abuse*; cfr. STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse, containing a plesaunt inuective against poets, pipers, plaiers, iesters, and such like caterpillers of a co[m]monwelth*, cit., fol. 16(r): “such are the Caterpillers that haue deuoured and blasted the fruite of Aegypt”.

²⁹² WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters*, cit., fol. 2(r).

without measure, proud with presumption, and alledge more then I dare auouche, to speake against them that are privileged by a Prince”²⁹³. La scottante questione dell’appoggio regale è allora rapidamente risolta da Rankins con un accurato uso della metafora del corpo politico:

Princes are as Gods, and may command, subiects inferior creatures, and must not offend. What reason hath the foote to saie, my head recreates himselfe with pleasure, therefore may I walke at leasure, for this is no consequent: The Prince must be pleased, therefore the subiect be diseased. For that is poison to some, which is medicinable to other, and of a perticular good, by abuse maye spring a generall euill²⁹⁴.

Il Principe, rappresentante di Dio in terra, può compiere qualsiasi atto per il proprio piacere, senza che questo sia in alcun modo di giustificazione per il suddito. Testa e piede sono anatomicamente diversi e opposti, nelle funzioni organiche come nei meccanismi di azione e di riposo, e pertanto nulla toglie che ciò che è bene per l’uno possa essere (e anzi sia) pernicioso per l’altro. La metafora del corpo politico, opportunamente ‘smontato’ nelle sue componenti anatomiche, consente a Rankins una posizione ambigua: il teatro è, insieme, riposo e farmaco per il Principe (la testa) e malattia e veleno per il popolo (i piedi). Sperimentata ricerca di equilibrio trasformista, per un testo che deve da un lato ossequiare un quadro ideologico radicale, e dall’altro non inimicarsi le più alte gerarchie dello Stato²⁹⁵.

La questione dell’appoggio regale al teatro rimane tuttavia una insanabile contraddizione nel momento in cui Rankins riconosce che i teatranti non sono vere membra dello stato, ma membra del corpo di Satana:

First are they his head that studie to deceiue the people with intising shewes, which (if Hydraes) the sword of iustice might soone cut. They are his toongs, which roare out pleasing (but yet damnable) tales into the ears of the people, easilie puld out by Iustice. They are his armes that stretch out to catch the people within the compasse of his chaine, whose ioints Iustice may breake. They are his clouen fêet that plod in damned paths, in whose steps spring vp sundrie séeds of deadlie desires²⁹⁶.

Ecco dispiegata, in poche consapevoli immagini, la pericolosissima strategia dell’attore: Rankins sa bene come, attraverso la seduzione dello spettacolo e la piacevolezza del racconto, si possano costruire catene e diffondere i mortali semi del desiderio. Ed ecco allora che, come

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Ivi, fol. 2(v).

²⁹⁵ Il testo di Rankins, così evidentemente equilibrato, nacque probabilmente non da un sentito coinvolgimento nella polemica (tanto più se si considera la successiva vicenda teatrale dell’autore) quanto piuttosto come scritto su commissione da parte delle autorità cittadine londinesi. Cfr. TRACEY HILL, “*He hath changed his copy*”, cit., p. 65: “Rankins [...] was a man of highly dubious ‘Puritan’ credentials: he is suspected of having been paid by the City of London to write his tirade. Rankins, [...] rather than belonging to the category of zealous religious campaigner, is best regarded as a complaisant scribbler, a hack writer who could not, or did not wish to, make a living from the theatre alone, and was consequently for hire regardless of the nature of the publication or its sponsors”.

²⁹⁶ WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters*, cit., fol. 2(v).

contro-azione, il nostro autore sceglie di usare le stesse armi: poiché “they are to be discovered by their déedes”²⁹⁷, la polemica contro gli attori non sarà costruita con argomenti teologici o citazioni patristiche, ma proprio narrando uno spettacolo che mostri – esso stesso “intising show” e “pleasing tale” – i vizi del mestiere attorico.

Il lettore è dunque condotto dall’io narrante in un luogo oscuro e pericolosissimo che, nella lampante allegoria del racconto, non è altro che il teatro:

In this countrie of *Terralbon*, whereof I haue som what spoken, is a place famous for filthinesse, well knowne of manie, for the most part noted of all, whose name as necessarie we must not forget: called *Κοιλοφρέαρ* a place well scituate in sinne, senced with frawde, built by briberie, whose pathes are well beaten, as the perfect waie to wickednesse, the entrie easie, [...] where either by the nature of the place (whether enchanted by charmes) or by my owne darkesome disposition (ignorant of mine owne harmes) I know not, but there restlesse I rested without regarde, and plunged my selfe in the depth of follie²⁹⁸.

Come già Gosson, anche il Rankins/narratore pone al cuore del testo la propria personale esperienza del teatro – in questo caso nel ruolo dello spettatore – così identificando nella testimonianza l’artificio retorico della persuasione. Inabissandosi nel “*Κοιλοφρέαρ*” – neologismo greco che vale ‘pozzo profondo’ – Rankins identifica dunque il teatro come un luogo tetto (nel segno del peccato, della frode, della corruzione e del male), quasi ‘selva oscura’ in cui smarrirsi – per naturale forza d’incantamento del luogo o per personale ignoranza del rischio – per ritrovare infine, all’uscita dal labirinto, la strada del bene²⁹⁹. In questo luogo oscuro, labirintico e peccaminoso, il narratore contemplerà una sorta di doppio spettacolo: prima la celebrazione di un matrimonio, quindi un *masque* messo in scena in onore degli sposi.

Il matrimonio tra *Faustus* e *Luxuria* (che la glossa a margine traduce “Pride and Leacherie”)³⁰⁰, sancisce l’incontrastato regno di orgoglio e lascivia sul teatro: “The one hath reigned *Rector*, since the first foundation of that blessed building. The other as *Ladie* of the world [...] striueth to rule in the hearts of most men”³⁰¹. La scena del matrimonio si dipana a lungo [foll. 4(r)-6(r)], officiata da “*Meschéefe*” e “*Beggerie*” nella cappella dell’adulterio³⁰²; il banchetto che segue ha tra i servitori “*Presumption*”, “*Contempt*” e “*Subtiltie*”³⁰³. È chiaro da questo breve sunto che il discorso di Rankins non si discosta mai dal piano etico, e neppure sfiora una anche superficiale analisi dei meccanismi della scena: il contagio attorico – che pure è immagine frequente nel *Mirror* – è sempre e solo corruzione morale, e il teatro non è altro

²⁹⁷ Ivi, foll. 3(r)-3(v).

²⁹⁸ Ivi, fol. 3(v).

²⁹⁹ *Ibidem*, nota a margine: “this monstrous Laborinth of Plaies”.

³⁰⁰ Ivi, fol. 4(r), nota a margine: “Pride and Leacherie caused by Plaiers”.

³⁰¹ Ivi, fol. 4(r).

³⁰² Ivi, fol. 4(v), nota a margine: “The Theater & Curtine may aptlie be termed for their abomination, the chappell Adulterinum”. La nota allude ovviamente ai due teatri della *liberty* di Shoreditch, il *Theatre* e il *Curtain* (cfr. Capitolo 1, nota 35).

³⁰³ Ivi, foll. 6(v)-7(r).

che una sfilata di vizi. Letteralmente, dato che il festeggiamento di matrimonio prosegue con un dono delle entità inferie – Proserpina e Plutone/Satana – che si rivela un *masque* dei più gravi peccati umani: “Proserpina counselled Pluto to send to *Fastus* and *Luxuria*, a Maske chose from the most famous fellowes of all hys dominion, with visards to vale theyr vices, and apparell to couer theyr deformed conditions”³⁰⁴. I vizi – non dovrà passare inosservato – indossano maschere e costumi per contraffare il loro turpe aspetto; il tempo del teatro è tempo vizioso in quanto mascherato, ma anche costretto a mascherarsi perché vizioso, in una circolarità senza fine tra immoralità e falsità.

Plutone acconsente al suggerimento di Proserpina, e ordina a Cerbero di liberare i vizi: inaugura il “masque” *Idleness*, “the roote of mischiefe, and originall of vices”³⁰⁵, seguito poi da *Flattery*, *Ingratitude*, *Dissention*, *Blasphemy* e, ultima, *Impudence*.

Primo vizio e origine di tutti gli altri, l’ozio è definito da Rankins proprio attraverso la metafora epidemica, in piena continuità con l’immaginario a suo tempo inaugurato da John Norhbrooke³⁰⁶:

the infection of this vice is so contagious, that as the Ryuer Laethes maketh hym that drynketh therof, presentlie to forget his own condition & former déedes, so this damnable vice of idlenes, so besotteth the sences, and bewitcheth the myndes of menne, as they remembred not the profitable fruites of vertuous labour³⁰⁷.

Infezione, contagio e veleno (nella forma dell’acqua venefica del Lete, fiume infernale della dimenticanza) sono le immagini che accompagnano il primo protagonista di questo ‘spettacolo’ dei vizi: vibrione archetipico e originario di ogni malattia morale (non a caso, come si è più volte osservato, sempre al centro della polemica inglese contro le scene), l’ozio è visto come peccato sommo perché non si esaurisce in sé, ma dispone l’anima all’accoglimento di tutti gli altri vizi. Gli attori sono ovviamente emblemi dell’ozio (come di ogni altro vizio), e hanno con esso una doppia relazione: da un lato sono essi stessi oziosi – perché non compiono nessun lavoro utile alla società – e dall’altro sono di cattivo esempio per cittadini altrimenti operosi (“[they] will not themselues doo good in the commonwealth, but séeke by their vitious example to defile other”)³⁰⁸. Contagiati e portatori del contagio, appestati e appestanti, contro gli attori oziosi non si può immaginare nessun intervento che non sia repressivo e, soprattutto, definitivo: “if then (as sure it is) idlenesse be the root of euill, and

³⁰⁴ Ivi, fol. 7(v).

³⁰⁵ Ivi, fol. 8(r).

³⁰⁶ Si veda sopra, al Capitolo 3, note 81-82.

³⁰⁷ WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters*, cit., fol. 8(r).

³⁰⁸ Ivi, fol. 9(v).

these men the root of Idlenesse, it were pittie but such a root should be fuell for the fier, to the inte[n]t the branches may flourish no longer³⁰⁹.

Secondo attore dello spettacolo dei vizi è *Flattery*, il peggiore dei figli dell'ozio, non a caso esplicitamente definito il più pestilente e velenoso:

Of all the stinking wéeds that choke swéet flowers growing in the garden of a flourishing commonwealth, I find none sooner rooted nor more pestilent then the sensuall séed of flatterie, whose branches spred, and are nourished with the moist sappe of traiterous deuises, whose leaues are fresh and gréene, and whose blossoms gaie and gorgious to dazle their eyes, which peraduenture might decerne the secret poison & hidden harmes, that lurketh vnder the deadlie shadowe of so beautifull a trée. The fruits whereof in outward shew pretend loue, and by the swéet melodie of sugred words, banish all feare of mistrust, but inwardlie they are filled with hatred, contempt, and vnnaturall reuenge³¹⁰.

L'immaginario prevalente qui è chiaramente quello evangelico dell'erba cattiva che si mescola alla messe (ancora, la parabola della zizzania di *Mt* 13: 24-30, 37-42), ma tanto il cenno al "secret poison" quanto l'aggettivo "pestilent" connettono con coerenza le immagini botaniche dell'erba velenosa e avvelenante con quelle della strisciante patologia del corpo civico. Come già era avvenuto a suo tempo nel sermone di Thomas White, d'altra parte, il tema dell'adulazione si amplia in un più generale discorso intorno alla coppia antinomica verità/falsità:

Flatterie, by his golden pretence of vnfaigned affection, entrappeth the simple, betraieth the innocent, corrupteth iustice, and peruerteth the wise, and good disposition to vnciuill brutishnesse. What may be more contrarie to the ground of humaine societie (which is faith in words and constancie in our déeds) then this pernitiuous vice of Flatterers, which séeme to be that they are not, and are that they séeme not to be? [...] The Lord is truthe it selfe, and such as resist the truthe, resist the high maiestie of God³¹¹.

Chi adula, fingendo amore per tendere la venefica trappola del tradimento, è doppiamente reietto: in primo luogo, chi "sembra ciò che non è ed è ciò che non sembra" si chiama fuori dalla società perché viola la legge fondamentale delle relazioni umane, ovvero la verità e coerenza della propria parola e delle proprie azioni; in secondo luogo, chi vive nel falso non può entrare in rapporto con il Dio vero, perché nella guerra binaria tra la verità di Dio e la falsità del diavolo, si pone sul polo oscuro della finzione. Su entrambi i piani gli attori sono colpevoli, perché intessono incanti di falsità (quindi contravvengono al patto di verità tra gli uomini) e perché con il loro mestiere conducono gli spettatori lontano dalla virtù, quindi dalla verità di Dio:

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ivi*, fol. 10(v).

³¹¹ *Ivi*, foll. 10(v)-11(r).

Of which sorte of men are these Players, who pynne Cushions vnder the elbowes of young wits, to make them snorte in securitie, & present before they eyes, as well in life as continuall exercise, such inchaunting Charmes, and bewitched wyles, to alienate their mindes from vertue³¹².

Anche nella descrizione del terzo vizio, *Ingratitude*, Rankins si avvale della metafora del veleno, in questo caso puntando su un immaginario non più botanico, ma ofidico:

as the venimous broode of the Uiper, doth destroy her damme that did nourishe her [...], so doth the vngratefull person, not onely enuenome his benefactor or reléueur, wyth poysoned ingratitude, but likewise séeke to kill him that saued his life, destroye him that nourished him, and let him perrish for reliefe, that whilom saued him from daunger³¹³.

L'ingrato è insomma colui che danneggia (o addirittura uccide) chi lo nutre, e tale danno si caratterizza proprio nella forma dell'avvelenamento, del morso fatale della vipera, tanto irricoscente da uccidere addirittura chi la alleva. Anche in questo caso, gli attori sono eletti ad emblemi del vizio:

Of which sort are these Plaiers, that like the Uiper forget them that féedes their venom with their poison, thereby to increase their stings, and to hurt the world which they are borne to offend, and vngratefullie reward them, that will spend their time for their profit, labour for their lust, and painefull trauaile to please them, whose pleasure as poison spreddeth it selfe into the vaines of their beholders³¹⁴.

In un notevole cortocircuito venefico, gli attori sono insomma come vipere ingrate, che avvelenano proprio chi alimenta il loro veleno (ovvero chi, pagando, consente loro di esercitare il proprio mestiere). Una tossina, quella del teatro, che qui si specifica chiaramente nel *piacere della visione*: “il diletto come veleno si diffonde nelle vene di chi li guarda”, e penetra nei corpi degli spettatori dannandoli. Il subdolo mestiere dell'attore, insomma, è tanto più dannoso quanto più è ben fatto: tanto più sembra dare ciò per cui è pagato (il *pleasure*), tanto più in realtà va a fondo con il suo venefico morso (“to increase their stings”). L'unica soluzione per non cadere in questa temibile trappola è, appunto, temerla; ovvero assecondare la paura e stare lontano dall'attore, serpe infetta: “such is the infectious poison of these men, and such danger is it to be néere the view of their vitious exercise; he therefore that feares the sting, let him auoide the hissing of the harmefull Adder”³¹⁵.

Ancora, il veleno campeggia nella descrizione del quarto vizio, *Dissention*, questa volta nell'immagine del cane rabbioso:

³¹² Ivi, foll. 13(r)-13(v).

³¹³ Ivi, fol. fol. 15(r).

³¹⁴ Ivi, fol. 17(r).

³¹⁵ *Ibidem*.

So venemous are the téeth of this barking Dogge, that wheresoeuer hee biteth hee leaueth behinde him extirpation, continuall Iarres, contempt of equalitie, and an aspiring minde of superioritie, naye such is it, that in what commonwealth so euer it be, héeretofore flourishing, naught now is to be expected, but ruine, desolation, mourning and wringing of hande³¹⁶.

La discordia è chiaramente un anatema per lo Stato – anche in questo caso: un morso velenoso che non provoca altro che rovina e lutto – eppure quando si tratta di abbinare il vizio al mondo attorico Rankins esita ad accusare direttamente il teatro di fomentare il dissenso politico (è, questa, un'accusa che ritroveremo a breve in un attacco al teatro vergato da Henry Crosse)³¹⁷, limitandosi piuttosto ad accusare gli attori di insanabile rivalità:

such is their dissentious mindes, that like Dogges striuing at a bone, they gnarre one at another, one hateth another, and séeke by all means possible to worke mischéefe by their dissentious minds. But these matters can they finelie cloake, with the visard of fréendlie fauour, and coulour their pretences with loue they owe to them, they set them at debate³¹⁸.

L'accusa di malcelata discordia diviene allora niente altro che una variante della 'flattery': gli attori sono gente falsa, che maschera la rivalità con la finta amicizia.

Dopo la "contagiosa infezione" dell'ozio, la "segreta pozione" della falsità, il "tossico morso" dell'ingratitude e il "velenoso dente" della discordia, nella descrizione degli ultimi due vizi – *blasphemy* e *impudence* – Rankins abbandona gli immaginari della malattia, dell'avvelenamento e del contagio. La Blasfemia entra in scena come una creatura infernale "who spends his time in throwing out throbbes of damnable desires, and breathing out mischiefe that lurketh in his inward heart, and bellowing out the beastlie blasphemie of his inward minde"³¹⁹; mentre l'Impudenza, coerentemente con il proprio statuto (im)morale, appare come un essere "whose brasen face shameth the beholders, and whose gracelesse me[m]bers no wise man but hateth"³²⁰.

Con l'uscita di scena del sesto vizio, il *masque* termina, nella gioia generale ("they were almost dryuen into an extasie such was the ioy they conceiued thereof")³²¹, e il narratore può finalmente chiudere il suo racconto:

³¹⁶ Ivi, foll. 18(r)-18(v).

³¹⁷ Si veda nel seguito (nota 356), a proposito di *Vertues Commonwealth* (1603), ampio trattato politico del *minister* Henry Crosse.

³¹⁸ Ivi, fol. 19(v).

³¹⁹ Ivi, fol. 20(r). Vale forse la pena di segnalare il movimento anaforico dei verbi con i quali è descritto il movimento violento di questo 'cane infernale': "throwing out", "breathing out", "bellowing out". Sono verbi che rendono in maniera figurativamente efficace la furia rabbiosa del bestemmiatore (che *scaglia fuori*, *sbuffa fuori*, *urla fuori* le parole) ma che insieme suggeriscono anche il pericolo organico insito in questo movimento dall'interno all'esterno del corpo bestemmiante: il male non sta solo nelle parole del blasfemo, ma anche nell'emissione del fiato su cui quelle parole si appoggiano (un "breathing out" che può farsi veicolo di un contagio che, come al solito, è insieme fisico e spirituale).

³²⁰ Ivi, fol. 22(r).

³²¹ Ivi, fol. 24(r).

When *Fastus* and *Luxuria*, and the rest of the company hadde well recreated theyr minds with dauncing and disporting amongst these Maskers beholding them at large (whose custome was not to speake) they commaunded them to be ledde into ye Hall of Misery, and there to be feasted with delicate dyshes, of continual vexation, guilty conscience, worlds of woe, and neuer dying torments. where drinking of the accursed wine of forgetfulnes, they returned to Sathan from whence they came³²².

Anche nell'effimero, oscuro teatro di *Terralbon* – proprio come nei teatri di Londra – gli attori scompaiono, e lo spettatore rimane infine da solo a contemplare ciò che resta: la gioia evocata dal *masque* dei vizi non può che chiudersi nella miseria, nella cattiva coscienza, nel tormento. Restano solo le – prevedibili – riflessioni finali:

Sith then such is the wicked exercise of these Players, gyue me leaue a word or two to tell you in exhortation, how happy it is to auoyd theyr presence, and to banish them from the entrayles of theyr harts. Whatsoeuer is contrary to the word of God, is not agréable with God, Playes are contrary to the word of God, therefore agréé they not wyth God³²³.

Appoggiandosi su un nuovo, radicale, sillogismo, Rankins chiude il suo racconto con una proposta finale che è, come al solito, il bando degli attori. La novità è che il bando non prevede (o almeno non prevede solamente) un'estromissione dalla città, ma prima di tutto dal luogo in cui soltanto può avvenire l'avvelenamento spirituale: le "viscere del cuore". Intossicazione e contagio sono d'altra parte le immagini che dominano il *Mirroure of Monsters*, dandogli unità e coerenza: i vizi sono infezioni e veleni, e gli attori – che di ogni vizio sono definiti i maggiori rappresentanti – sono per naturale conseguenza vettori del contagio e dell'avvelenamento.

Il discorso di Rankins, tuttavia, resta sempre coerente al suo impianto esclusivamente morale e il tema del contagio si ferma sempre al di qua di usi metaforici che rendano conto del funzionamento del teatro come linguaggio: la relazione tra attore e spettatore è sempre considerata nei termini del degradamento etico, mai in quelli della comunicazione di contenuti (benchè negativi). Le modalità di trasmissione del vizio non sono, insomma, in nessun caso indagate.

Eppure c'è un aspetto dell'industria teatrale – del suo funzionamento imprenditoriale – che Rankins mette in luce (primo fra i polemisti), ovvero la diffusione pubblicitaria attraverso la stampa. Il tema è affrontato proprio all'inizio del testo, quando la notizia del matrimonio tra *Faustus* e *Luxuria* è diffusa dalla Fama:

By this time Fame (that bringeth abroad secrets digged from the very depth of darknes) had manifested to most menne the manner of this marriage, and proclaimed as well the estate, as then vnknowne, as the future happines should therby insue, so farre foorth that the stréetes of

³²² *Ibidem*.

³²³ *Ibidem*.

Terralbon were stuck with their bylles, and almost euery post was a witnes to these pompous procéedings³²⁴.

La pubblicità del matrimonio evoca ovviamente l'affissione delle locandine teatrali (“le strade di *Terralbon* furono tappezzate dai loro manifesti”), e gli attori sono esplicitamente presentati come agenti infettanti che usano la stampa come vettore del contagio: “Players by sticking of their bils in Londo[n], defile the streetes with their infectious filthines”³²⁵. In un testo così denso di immagini epidemiche, Rankins forse non coglie pienamente il funzionamento del contagio emotivo tra spettatore e attore, ma certo – da futuro drammaturgo – ha già piena consapevolezza del potere virale della stampa e della pubblicità.

³²⁴ Ivi, fol. 6(r).

³²⁵ Ivi, fol. 6(r), nota a margine.

4.5 *Children of Babylon that will not be healed* Sguardi inglesi sul morbo attorico, tra trattatistica e predicazione (1597-1607)

They are daily made to know, but all in vaine,
they be children of Babylon that will not bee
healed: nay, they grow worse and worse.

WILLIAM CRASHAW
The sermon preached at the Crosse (1607)

Echeggianti da un testo all'altro nell'insistita riproposizione, tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento l'immaginario del contagio (o, più in generale, la considerazione dell'attività teatrale come patologia civica) è ormai *tòpos* della polemica contro la scena. Come già abbiamo potuto indagare nel contesto italiano, anche in Inghilterra la trattatistica raccoglie, rielabora e amplifica temi e immagini di questo stigma, contribuendo a diffonderli.

Nel 1597, ad esempio, è pubblicato a Londra per i tipi di Adam Islip *The Theatre of Gods Iudgements*, di Thomas Beard³²⁶ che, a dispetto del titolo, si occupa solo marginalmente del teatro, ma certo mostra una piena ricezione degli immaginari del contagio e dell'avvelenamento. Il trattato, prima e più celebre opera di Beard, è una vasta opera pedagogica che affida il proprio messaggio morale alla narrazione: il libro è infatti una policroma raccolta di aneddoti scanditi da un ossessivo meccanismo di colpa umana e punizione divina.

In realtà (come esplicitamente dichiarato nel frontespizio) l'opera di Beard è una traduzione/rielaborazione di una analoga opera francese, le *Histoires memorables des grans et merueilleux jugemens et punitions de Dieu* (1586) del pastore ugonotto Jean de Chassanion³²⁷, del

³²⁶ THOMAS BEARD, *The theatre of Gods iudgements: or, A collection of histories out of sacred, ecclesiasticall, and prophane authours, concerning the admirable iudgements of God vpon the transgressours of his commandemens. Translated out of French, and augmented by more than three hundred examples, by Th. Beard*, London, Printed by Adam Islip, 1597.

Thomas Beard (ca. 1568-1632), nativo di Huntingdon, studiò a Cambridge, per poi essere ordinato diacono, quindi *minister* nel Suffolk e nell'Essex. Nel 1604 torna ad Huntingdon, dove diviene maestro di grammatica (avrà tra i suoi allievi il futuro Lord Protector, Oliver Cromwell). Oltre al *Theatre of Gods iudgements* (noto per aver raccontato per la prima volta la violenta morte del drammaturgo Christopher Marlowe), scrisse due fieri trattati anticattolici, *A Retractive from the Romish Religion: Contayning Thirteene Forcible Motives* (1616) e *Antichrist the Pope of Rome, or, The Pope of Rome's Antichrist* (1625). Per un approfondimento biobibliografico, si rimanda a ALEXANDRA WALSHAM, *Beard Thomas (c. 1568-1632)*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 < <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/1818> > (10/2020). La bibliografia su Beard e sul *Theatre* è per lo più legata o al suo ruolo come precettore di Cromwell (si veda JOHN MORRILL, *The making of Oliver Cromwell*, in ID. (ed. by), *Oliver Cromwell and the English Revolution*, London, Longman, 1990, pp. 19-48) oppure a fonte antiquaria sulla morte di Marlowe (a titolo di esempio, si può citare ROY KENDALL, *Christopher Marlowe and Richard Baines. Journey through the Elizabethan Underground*, London, Associated University Press, 2003, pp. 184-189 e 201). Il breve attacco al teatro da parte di Beard non è invece stato oggetto di particolare attenzione critica, se si esclude la trascrizione di TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre. A Sourcebook*, cit., pp. 166-169.

³²⁷ JEAN DE CHASSANION, *Histoires Memorables des grans et merueilleux jugemens et punitions de Dieu, auuenues au monde principalement sur les grans, à cause de leurs mesfaits, contreenans aux Commandemens de la Loy de Dieu*, [Genève], Par Jean

quale conserva la struttura e molti capitoli, aggiungendovi materiali originali: entrambi i libri costruiscono la loro pedagogia mostrando il peccato punito (le fonti sono soprattutto le Scritture, ma anche cronache medievali e moderne, da cui gli autori traggono episodi di attualità); ed entrambi sono organizzati seguendo l'ordine delle tavole della Legge: i racconti di colpa/punizione si susseguono cioè in base all'ordine dei Comandamenti che, uno dopo l'altro, vengono infranti. Il primo libro dell'opera di Chassanion/Beard narra episodi che si riferiscono ai comandamenti della 'prima tavola', quindi colpe di carattere religioso che intaccano la relazione verticale uomo-Dio; il secondo libro (quello dove è collocato l'attacco al teatro) analizza invece le punizioni per i delitti contro la 'seconda tavola', quindi le relazioni orizzontali uomo-uomo o, più in generale, tutte le questioni morali.

In una struttura testuale così chiaramente scandita, anche la collocazione dei frammenti è dunque particolarmente significativa: la breve porzione testuale che Beard dedica allo spettacolo (siamo nel secondo libro, al capitolo XXXIV) chiude la trattazione dei peccati che infrangono il sesto comandamento, identificando dunque il teatro come comportamento 'impuro', colpa eminentemente morale e specificamente contaminante³²⁸.

Il testo di Beard/Chassanion non è certo interessante per le sue novità; al contrario, gli argomenti a sostegno della tesi antiteatrale sono ordinari e molto sintetici: il teatro è agente di corruzione morale; gli attori sono sempre stati considerati infami; i padri – Tertulliano, Crisostomo e Agostino – hanno sempre condannato le scene³²⁹; da Tertulliano provengono anche i due episodi scelti per mostrare il meccanismo colpa/punizione nei confronti degli spettatori³³⁰. L'interesse del breve testo, dal nostro punto di vista, è proprio la sua ripetitività

le Preux, 1586. Come si è già avuto modo di vedere (Capitolo 3, nota 55), anche la Francia conosce, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, un notevole dibattito intorno alla liceità del teatro, e testi di area francese (specie se di ambienti protestanti, come in questo caso) sono prontamente tradotti oltre Manica. Come già in Italia, anche in Inghilterra le traduzioni contribuiscono pertanto ad alimentare la polemica contro il teatro, e – poiché ogni traduzione implica la preesistenza di una possibile ricezione – possono a buon diritto essere analizzate al pari dei testi autoctoni (a questo proposito, si veda quanto affermato da Taviani sulle traduzioni spagnole in contesto italiano: cfr. sopra, nota 147).

³²⁸ THOMAS BEARD, *Chap. xxxiiii. Of vnlanfull gestures, Idleness, Gluttony, Drunkennes, Daunsing, and other such like dissolutenes*, in ID., *The theatre of Gods iudgements*, cit., pp. 365-376; traduce, molto da vicino, JEAN DE CHASSANION, *Chap. xxx. Des atouchemens illicites, & de l'oisineté, gloutonie & yurognerie, & des danses, & autres telles dissolutions*, in ID., *Histoires Memorables*, cit., pp. 392-407.

³²⁹ Cfr. TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre. A Sourcebook*, cit., p. 166: "Beard's account of the dangers of the theater essentially restricts itself to a cursory summary of ancient attacks on plays. After briefly describing the theater's pernicious effects (primarily, corrupting youth with sin), he refers to several classical authors and politicians who criticized the theater, and turns the remainder of his brief account to the writings of early Christian thinkers".

³³⁰ THOMAS BEARD, *The theatre of Gods iudgements*, cit., pp. 365-376: "How odious and irkesome in the sight of the Lord such spectacles are, and what power and sway the deuill beareth therein, the iudgement of God vpon a Christian woman (reported by *Tertullian*) may sufficiently instruct vs: There was a woman (saith he) that went to the Theatre to see a play, and returned home possessed with an vnclane spirit: who being rebuked in a coniuration for daring to assault one of the faith, that professed Christ; answered that he had done well because he found her vpon his owne ground. The same author reporteth another example as strange, of a woman also that went to see a tragedie acted, to whome the night following appeared in a dreame the picture of a sheet (a presage of death) casting in her teeth that which she had done; and fiue daies after, death himselfe seized vpon her". Traduce Tertulliano, *De Spectaculis*, XXVI, 1-3: "Cur ergo non eiusmodi etiam daemioni penetrabiles fiant?"

(che segnala una consolidata *koinè* culturale di riferimento, pienamente sovranazionale) e, con essa e in essa, la piena acquisizione delle metafore del contagio e dell'avvelenamento, che sono utilizzate proprio in apertura del brano:

It resteth now that we speake somewhat of Plaies & Comedies, and such like toies and may games which haue no other vse in the world but to depraue and corrupt good manners, and to open a dore to all vncleannesse: the ears of yong folke are there polluted with many filthy & dishonest speeches, their eies are there infected with lasciuious and vnchast gestures and countenances, and their wits are there stained and imbrued with so pernicious liquor, that (except Gods good grace) they will euer sauour of it³³¹.

L'asserzione apodittica – gli spettacoli “non hanno altra funzione al mondo che traviare e corrompere i buoni costumi” – si sostanzia su un sintetico ma articolato meccanismo di contagio, che passa dall'inquinamento uditivo provocato dalle parole (“le orecchie [...] sono guastate da molti discorsi osceni e disonesti”), procede con l'infezione visiva (“gli occhi sono infettati da gesti ed espressioni lascive e impure”), e si conclude con una nuova conformazione organica del corpo peccante: “i loro umori sono intinti e intrisi di un succo così nocivo che, salvo la buona grazia di Dio, ne conserveranno l'aroma per sempre”.

Il riferimento alla teoria umorale è lampante, tanto che il meccanismo di contagio/avvelenamento attorico in questo testo sembra pertinente più al piano della biologia che a quello metaforico della retorica: le parole e i gesti del teatro – sembra suggerire Beard/Chassanion – sono così potenti da provocare un mutamento umorale effettivo negli spettatori, un ricondizionamento definitivo e immodificabile (fatto salvo, ovviamente, il salvifico intervento divino) del bilanciamento interno dell'organismo.

Un simile sconfinamento – dal metaforico al biologico – e con ben più profonde implicazioni, anima il discorso antiteatrale di un altro interessante trattato: *Vertues common-wealth or, The high-way to honour* (1603), dell'ineffabile Henry Crosse³³². Come il libro di Beard,

Nam et exemplum accidit domino teste eius mulieris, quae theatrum adiit, et inde cum daemone rediit. Itaque in exorcismo cum oneraretur immundus spiritus, quod ausus esset fidelem aggredi, constanter: 'et iustissime quidem' inquit 'feci: in meo eam inveni'. Constat et alii linteum in somnis ostensum eius diei nocte, qua tragoedum audierat, cum exprobratione nominato tragoedo nec ultra quintum diem eam mulierem in saeculo fuisse". (TERTULLIANO [TERTULLIAN], *Apology. De Spectaculis*, cit. p. 290.

³³¹ THOMAS BEARD, *The theatre of Gods iudgements*, cit., p. 374. Traduce JEAN DE CHASSANION, *Histoires Memorables*, cit., pp. 403-404: “Reste que nous disions vn mot des ieux de farces, comedies & autres telles plaisanteries & batelages, qui ne seruent aussi que de corrompre les bonnes moeurs, & ouurir la porte principalemant à toute lubricité. La les oreilles des ieunes gens seront pollues & souiliées de plusieurs paroles sales & deshonestes. là leurs yeux seront infectez de beaucoup de gestes & contenances lasciuies & impudiques, & leurs esprits demeurero[n]t abruuez de quelque pernicieuse liqueur”.

³³² HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth. Or The high-vvay to honour. Wberin is discovered, that although by the disguised craft of this age, vice and ignorance may be exalted: yet by tyme (the triall of truth) it is most manifestly reproofed. Necessary for age*

anche quello di Crosse non è specificamente un testo contro il teatro: si presenta piuttosto come un ampio progetto pedagogico (e politico) che si interessa del teatro nel vasto quadro della riedificazione morale dello Stato.

Il trattato discute inizialmente il tema della *Vertue* – scandendolo secondo la quadripartizione delle virtù cardinali: “*Prudence, Iustice, Fortitude, and Temperance*”³³³ – quindi indaga il *Vice*, polo diametrico alla Virtù, e le sue polimorfe manifestazioni³³⁴; ma in nessun caso la discussione resta sul piano dell’astrazione. E non solo per la ricchezza di esempi narrativi – che, proprio come Beard, Crosse trae dalla Scrittura, dal mito, dalla storia e persino dalla cronaca contemporanea – ma perché al cuore del suo progetto sta una *spendibilità* della morale nella politica: ciò che interessa il nostro autore è – come il titolo stesso lascia immediatamente intendere – uno Stato virtuoso, in cui il comportamento ‘sano’ dell’individuo è finalizzato alla ‘salute’ del corpo politico.

L’immaginario organico è centrale nel discorso di *Vertues common-wealth*. Emerge ad esempio con molta chiarezza quando Crosse discute i vizi, opposti ma entrambi dannosi, dell’avidità e della prodigalità e inserisce un breve passaggio sulla compassione nei confronti dei bisognosi:

As there is a diuine coherence between the members of the bodie, though they haue all a distinct and peculiar office, yet they all minister to the common societie: so in like manner we being members of that bodie, whereof Christ is the head, ought to bend our actiutie for the health & welfare of the same, and to beare such a mutuall coniunction and simpatie, as feeling members, to open the bowels of compassion on such as are in want: and this onely is *Vertues Commonwealth*³³⁵.

Qui il riferimento alla comunità come corpo la cui unità si fonda sulla reciprocità dell’aiuto è chiaramente di matrice paolina³³⁶, ma il tema emerge ancora – e in chiave più strettamente politica – quando Crosse discute la necessità dell’obbedienza di tutti e di ciascuno al proprio ruolo:

to moue diligence, profitable for youth to shun wantonnesse: and bringing to both at last desired happinesse, London, printed [by Thomas Creede] for Iohn Newbery, dwelling in Paules Church yard, at the Signe of the Ball, 1603.

Pochissimo è noto di “Henry Crosse”, salvo appunto la pubblicazione nel 1603 del trattato di cui ci stiamo occupando: non esistono altre pubblicazioni a lui attribuite (il che suggerisce che potrebbe persino trattarsi di uno pseudonimo) e l’*Oxford Dictionary of National Biography* non ha una voce a suo nome. È sovente citata la sua netta, icastica opposizione al teatro sacro [si veda ad esempio, ALISON SHELL, *Shakespeare and Religion*, London, Bloomsbury, 2010, p. 44: “*In Vertues Common-Wealth*, for instance, Henry Crosse described how plays ‘intermixe the sacred words of God, that never ought to be handled without feare and trembling, with their filthy and scurrillous Paganisme’ (f. P3r)”], ma se si eccettua la trascrizione di TANYA POLLARD, *Shakespeare’s Theatre. A Sourcebook*, cit., pp. 189-197 il suo discorso antiteatrale non è stato ancora oggetto di approfondimento critico.

³³³ HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, cit., sig. B2(r).

³³⁴ Ivi, sig. G3(v): “*hauing thus rudely run ouer the profitable studie of Vertue, in this homely manner, as the dulnesse of my wit, and shortnesse of time would suffer, it now remaineth to blaze out her enemie Vice, & more liuely to paint out those capitall euils which oppose themselues against honestie*”. L’opposizione bipolare di Vizio e Virtù è espressa *ivi*, nella nota a margine: “*A diometrical opposition betwixt Vice and Vertue*”.

³³⁵ Ivi, sig. N2(r).

³³⁶ *1Cor*, 12, 12-27.

Three things vphold a Monarchie in peace & tranquillitie, *Scil: tu supplex, ora, tu protege, tuque labora*, Pray thou, defend thou, and labor thou: these 3. imploy the happinesse of euery state; the first the Ecclesiasticall discipline: the second, the politique state: and the third, the state subiugate: so that by these, & in these, a peaceable gouernment is maintained: and these are the employments of the particulars members of a politique bodie, within the limits of which, euery one must keepe and containe himselfe³³⁷.

La divisione in tre classi, che ha chiari echi platonici³³⁸, implica un'appartenza stabile di ogni cittadino alla classe di appartenenza, resa appunto con l'immagine delle membra che devono compiere la loro funzione, e solo quella: non rimanere contenuti nel proprio ruolo significa essere dominati da un "greedie desire" che conduce immancabilmente alla rovina dello Stato³³⁹. Da qui deriva, proprio come nel progetto platonico, la centralità dell'educazione posta a fondamento del bene pubblico³⁴⁰ e, soprattutto, la considerazione della *Temperance* come "the most glorious Vertue in any kinde of estate [...], whose office is to couet nothing that may bee repented of afterwarde, nor to excede the boundes of modestie, but to keepe desire vnder the yoake of reason"³⁴¹. Se ognuno deve stare entro i propri confini, è chiaro che il desiderio deve essere sottoposto alla ragione, e tutto ciò che opera per invertire questa relazione implica uno sconvolgimento tanto dell'individuo quanto dello Stato:

<this little microcosmie is vpheld by Temperance> Shee tempereth and keepeth in frame the whole body of man, without whose aide many enemies would creepe in, and infect our best parts, and vtterly ruinate and cast downe the bulwarke of reason, and walles of vnderstanding³⁴².

Il corpo del cittadino non è altro che miniatura del corpo della Città, microcosmo che riflette il grande ordine della *res publica*; e allora l'invasione del desiderio – un'invasione che si definisce nei termini patologici della 'infezione': "many enemies [...] infect our best parts" – corrompe lo Stato proprio nel momento in cui contagia il singolo individuo.

La temperanza, dote del 'giusto mezzo', sarà allora definibile proprio nei termini farmacologici della 'pozione' e dell'antidoto: "A potion to purge the soule, an Antidote against

³³⁷ HENRY CROSSE, *Virtues common-wealth*, cit., sig. I(v).

³³⁸ La divisione della città in tre classi è uno dei temi centrali della *Repubblica* platonica. Tra i momenti in cui tale tripartizione sociale compare con più chiarezza si ricorderà innanzitutto la "favola fenicia", secondo la quale gli dei hanno distribuito nei corpi degli uomini anima d'oro, d'argento o di ferro che determinano, rispettivamente, l'appartenza alla classe dei governanti, dei soldati, o dei lavoratori (*Repubblica*, IV, 415a-c). Varrà la pena rievocare inoltre il momento in cui, nel corso del dialogo, il personaggio di Socrate discute la corrispondenza tra le tre anime dell'uomo (razionale, irascibile e concupiscibile) e le tre componenti dello Stato ideale: i filosofi/governati, i soldati, e i lavoratori/produttori (*Repubblica*, IV, 441c-442d). Tutto il discorso di Crosse, secondo cui lo Stato si regge sulla virtù della temperanza, sia individuale che sociale, è chiaramente di matrice platonica. Cfr. (

³³⁹ HENRY CROSSE, *Virtues common-wealth*, cit., sigg. I(v)-I2(t): "But if any man fall into extrauagant courses, hee slippeth into those euils that flowe from the complexion of nature. Wee see howe many are rapt vp with greedie desire of getting, and neuer satisfied with that they haue".

³⁴⁰ Ivi, sig. G4(r): "Now the chiefe motiue herevnto, is diligent education & training vp youth in discipline, wherby a vniuersall good is attained; for this is the maine pillar that holdeth vp & vnderprops the gouernment, without which no Commo[n]wealth could stand & peaceably continue".

³⁴¹ Ivi, sigg. C2(r)-C2(v).

³⁴² Ivi, sig. C2(v); nota a margine inserita a testo.

pride, and a valiant tryumpher ouer flaming desires, not like *Aetna*, too hotte, or *Caucassus* too colde: but is content betweene both, and reioyceth in it³⁴³. O, ancora, potrà essere correlata – traendo ancora una volta l’immagine dall’ambito medico – alla dieta corretta che consente di mantenere in equilibrio le differenti componenti dell’organismo e dell’anima:

If the bodie be not dieted with moderation, it will proue a stubborne seruant to the soule, vnfruitfull, fit for nothing but thorny cogitations, the greatest enemies to the spirituall powers that can be, for the flesh pampered in delicates, or kept short of her naturall needments, is effeminated, corrupted, and weakened, and many diseases be gotten, which are all staid by a meane and temperate dyet and the boyling lusts of the bodie asswaged³⁴⁴.

In questo quadro, nel quale il corpo dello Stato si specchia nel corpo dei suoi cittadini, il desiderio ha portata infettiva e la temperanza è indicata come antidoto ad ogni disequilibrio, Crosse si avvale molto spesso di immagini metaforiche legate al contagio (e specificamente alla peste). E in tutte le sue occorrenze il tema mostra specifiche relazioni con la sua propria tradizione.

Come già accadeva nel sermone di Thomas White, ad esempio, la peste (accanto al suo correlativo, il veleno) è collegata alla falsità dell’ipocrita che, per pura apparenza, finge una virtù che non possiede:

this idle shewe and false appearance, ô how dangerous it is to the truth! Being possessed with nought but treacherie and casonage, a capitall plague, it is for the wicked to make shewe of goodnesse, and may fitly be sorted to the Apothicaries painted boxes, that haue nothing within but poyson, or some deadly compound³⁴⁵.

La falsità è dunque una peste perché ha della peste la capacità di restare nascosta fino al momento in cui è ormai troppo tardi per sfuggirne le mortali conseguenze; ed è come un veleno che ne sta nascosto nell’anima dell’ipocrita proprio come i mortali composti celano i loro esiziali poteri dentro i cofanetti colorati dei farmacisti.

Diverso – e più complesso – è per Crosse il rapporto tra la peste e l’ozio. Si tratta di un accostamento che, come abbiamo visto, si origina nel trattato di John Northbrooke, ma che Crosse approfondisce in maniera inedita. Il rapporto analogico tra ozio e peste viene infatti spinto all’estremo, identificando al suo interno precise corrispondenze organiche:

³⁴³ Ivi, sig. C3(r). Il tema della medietà domina il trattato di Crosse, che ricorda assai spesso la necessità di sfuggire gli estremi [ivi, sig. C2(v): “Extremes are euer hurtfull; for if a man eate too much or too little, doth it not hurt the body? so is it of too immoderate labour, or too much idlenesse, of too much boldnesse, and too much cowardnesse: these extremities are vicious and euill, but the meane doth temper them both”], talvolta ricorrendo anche a risorse mitologiche consuete nel moralismo della *aurea mediocritas*, come Icaro e Fetonte: “The meane therefore is the safest path to walke in, in which whosoeuer goeth, is safe from stumbling vpon extremities: If *Ycor* as had held his *medium tutissimum*, he had not so vntimely fallen: or *Phaeton*, obserued the good counsell of his father, he had not bin striken with thunder; but presumption & arrogance, casteth men healong into woe and misery” [ivi, sig. F3(v)].

³⁴⁴ Ivi, sig. C3(r).

³⁴⁵ Ivi, sigg. H2(v)-H3(r).

If the bodie be not set on worke, the minde goeth astray, whereby this litle world is soone ouerthrowne by the inuasion made against it by concupiscence: as whe[n] a man doth fast long and abstaine from bodily foode, the emptinesse of the stomacke and passages, draweth into the bodie windie humours and infectious vapours, because according to Philosophie, there is no *vacuum*, but a present supply of ayre: so that often eyther by the disposition of the elements, or by reason of some accidentall cause, the ayre is so infected and poysoned, as it pierceth into the vitall powers, and either bringeth a vniuersall mortalitie, or some lingring disease and sicknesse: so in like manner when the body is kept from corporall labour, and the minde from studious exercise, a fit mansion for don Sathan is prepared, euery roome emptied, and the whole poores and faculties of soule and body really possesst with wicked impietie, wherein this grand-traitor to mans happinesse, as in a workehouse forge, or common shoppe, dooth stampe and coine a multitude of euils, and suggest abhominable vices into the heart³⁴⁶.

Per sostenere la sua argomentazione, Crosse fa qui riferimento ad una teoria del contagio di tipo esogeno. Il contagio, argomenta, entra nel corpo dell'appestato sotto forma di aria infetta, qualora si verificchino due condizioni: la prima implica che l'esagerato digiuno abbia formato all'interno dell'organismo cavità che devono necessariamente essere riempite dall'aria (non essendo ammissibile in natura il *vacuum*, il vuoto assoluto); la seconda è che l'aria esterna sia "infected and poysoned" (ancora una volta, peste e veleno sono accostati); secondo questo modello, la peste si origina per la presenza contemporanea di una disposizione del corpo (le cavità dovute al digiuno) e di una circostanza esterna (l'aria infetta).

Analogamente, due condizioni implicano l'appestamento spirituale dell'uomo: la prima è l'ozio, che – proprio come il digiuno – crea l'ambiente adatto alla penetrazione del male ("a fit mansion for don Sathan is prepared, euery roome emptied") e la seconda è l'effettiva azione del demonio, che in quel vuoto colloca i vizi. Un'azione che è resa plasticamente con la metafora del timbro e del conio ("dooth stampe and coine a multitude of euils"): il male è insomma un'infezione che si riproduce per imitazione, è forma che si duplica, un'originale che produce copie di sé qualora si abbassino le difese e gli si prepari l'ambiente di coltura adatto. Ecco perché, allora, Crosse potrà dire che non solo l'ozio *prepara* il corpo alla pestilenza, ma è esso stesso una peste esiziale: "Idlenesse is a capitall plague, a sore vexing the body with extreame torment, and loading the bones till they cracke with weakenesse, pouertie, impotencie"³⁴⁷. Una peste di cui il paziente non è vittima ma colpevole, perché ha acconsentito all'inammissibile *vacuum* del tempo, così lasciando entrare il potere infettante del peccato.

Nell'ambito di questo immaginario complesso, intessuto di fitte corrispondenze tra salute individuale e salute pubblica, tra virtù viste come antidoti riequilibranti e vizi intesi come forze infettive, Crosse mostra – in linea con il quadro platonico che domina il suo trattato – una specifica attenzione alle arti della parola: il discorso contro il teatro di *Vertues common-wealth* è

³⁴⁶ Ivi, sigg. Q4(v)-R(r).

³⁴⁷ Ivi, sig. R(r).

infatti parte di una più ampia sezione del libro, in cui l'invettiva è diretta in primo luogo a chi scrive. O, meglio, a chi usa la scrittura per infettare lo Stato anziché per sanarlo.

Il problema dei cattivi libri angustia Crosse sotto molteplici aspetti. La prima preoccupazione sono ovviamente i libri che fomentano il dubbio dottrinale (“great volumes of nice and curious questions, ambiguities, & doubts [...], as though God had called them to counsel”)³⁴⁸, e la curiosità e il dubbio in materia di dottrina sono, senza mezzi termini, una grave malattia dello Stato: “This curiositie therefore is a daungerous disease, and a sore that must be healed, least it fester and run ouer the whole body”³⁴⁹. In secondo luogo, Crosse è turbato dai libri che fomentano il dissenso politico (“Others there bee that haue such a leaproisie of wit, that they to disquiet and trouble the estate, seeke for innouation, and displant all good order established, not onely thereby amazing the weake Christians, but also alienating the hearts of many from their due obedience”)³⁵⁰; anche in questo caso, il male è indicato in termini patologici (“leaproisie of wit”), sottintendendo immaginificamente nella lebbra il disfacimento e quasi lo smembramento del corpo politico³⁵¹. In terzo luogo – ed è la tipologia di libri “infettanti” contro cui Crosse dispiega con maggior veemenza le sue arti retoriche – vengono i libri che infiammano il desiderio sessuale:

those vaine, idle, wanton Pamphlets and lasciuious loue-bookes, which as fire-brands, inflame the concupiscence of youth [...]; doo they not labour in vaine cunning to infect and poison delicate youth? Are not there idle Poems of carnall loue, lust, and vnchaste arguments? The very nurses of abuse, by which the minde is drawne to many pestilent wishes. For when as young folkes haue licked in the sweete iuice of these stinking bookes, their conuersation and manners are so tainted and spotted with Vice, that they can neuer be so cleane washed, but some filthy dregges will remaine behinde [...]; many of these bookes haue glorious outsides, and goodly titles: as if when a man tooke them in hand, he were about to read some angelicall discourse: but within, full of strong venome, tempered with sweete honey: now while the minde is occupied in reading such toyes, the common enemy of man is not idle, but doth secretly insnare the soule in securitie³⁵².

Il brano è di grande interesse, perché mostra la ricchezza e la vitalità della metafora del contagio, la sua coesistenza con quella del fuoco e del veleno (“inflame [...] infect, and poison”), il suo legame col tema del desiderio (“many pestilent wishes”), della vanità e dell’ozio (“those vaine, idel, wanton Pamphlets”), oltre che con quello della falsità (“glorious

³⁴⁸ Ivi, sig. N3(r). Tra le altre cose, Crosse segnala che proprio da questo genere di dubbi derivano i guadagni degli odiati papisti: “by this, the Romaine marchant hath fetched in his greatest gaine, I meane by false reuelations, and fond opinions, as Purgatorie” (*Ibidem*).

³⁴⁹ Ivi, sig. N3(v).

³⁵⁰ Ivi, sig. N3(v).

³⁵¹ La disobbedienza sociale non è per Crosse niente di diverso dall’assoluto sovvertimento dell’ordine organico dello Stato: “it is no sure opinion (as the learned suppose) to goe about to change lawes, and breake downe discipline, which is already established, least all comelinesse and good order be therewith ouerthrowne” (*Ibidem*).

³⁵² Ivi, sigg. N4(r)-N4(v).

outsides, and goodly titles [...] but within, full of strong venome”). Una metafora potente, e potentemente insistita:

they corrupt good learning, & subuert all sanctimony, and by a tedious prating ouer-sway the memory from that good purpose whervnto it ought to be imployed, not informing the iudgement in matters worthy to be learned. From whence then creepeth in this pestilence, but out of these vaine bookes[?] [...] Doo not these idle pernicious bookes poyson the well disposed manners of youth, and macerate and kill the seedes of Vertue that begin to bloome?³⁵³

E ancora: “all prophane and lasciuious Poems, are as an infectious aire that brings a generall plague, because they striue against honestie”³⁵⁴; “they are but stinking infectious writings, which as mudde and dyrt defile the body, so do they pollute the soule”³⁵⁵. A quest’insistenza sul tema epidemico non può infine corrispondere altro che un auspicio di carattere repressivo: “this contagion, ought seriously to be considered by men of riper iudgement, and by such as haue authoritie to suppress the abuses”³⁵⁶.

Tenendo presente questo quadro ideologico e questo ricco tessuto di immagini si può infine accostare lo sguardo di Crosse sugli spettacoli. Il teatro, come e più dei libri lascivi, è per Crosse induzione al male, pericolosissima macchina di contagio morale:

is not Vice set to sale on open Theaters? is there not a *Sodome* of filthinesse painted out and tales of carnall loue, adulterie, ribaldrie, leacherie, murther, rape, interlarded with a thousand vncleane speeches, euen common schooles of bawdrie? is not this the way to make men ripe in all kinde of villanie, and corrupt the manners of the whole world? And there wanteth no Art, neither to make these bawdie dishes delightfull in taste. For are not their Dialogues puft vp with swelling wordes? are not they arguments pleasing and rauishing? and made more forcible by gesture and outward action? surely this must needes attract the minde to imitate such vices as are portrayed out, whereby the soule is tainted with impietie: for it cannot be, but that the internall powers must be moued at such visible and liuely obiects. And principally, youth are made pliant to wantonnes & idlenes, and the tender buddes of good maners vtterly rooted out³⁵⁷.

L’aspetto interessante non è ovviamente la superficiale considerazione del teatro come luogo di corruzione, ma – al solito – la sottile analisi delle modalità attraverso cui la corruzione si avvale della macchina scenica. Il teatro è un potente linguaggio, che fa convergere tutte le

³⁵³ Ivi, sigg. O2(v)-O3(r).

³⁵⁴ Ivi, sig. O3(v).

³⁵⁵ Ivi, sig. P1(v).

³⁵⁶ Ivi, sig. O4(r). Il discorso di Crosse è focalizzato sugli abusi, non è mai contro la scrittura in sé, cfr. ivi, sig. O(r): “Neuertheles, I would not haue any man think, that I inueigh against, or discommend Poetrie; for in al ages it hath bin thought necessarie: but only against those abusers of Poesie”. Coerentemente, tutto il discorso sulla corruzione delle arti della parola si chiuderà – come vedremo – con un invito ai poeti e agli scrittori a volgere al bene la loro arte.

³⁵⁷ Ivi, sigg. P2(v)-P3(r).

arti (“non c’è Arte che vi manchi”), che si avvale della retorica (“dialoghi gonfiati con turgide parole”) e di una specifica gestualità (“argomenti [...] resi più energici dal gesto e dall’azione esteriore”): è la potenza di artificio del linguaggio scenico che “provoca la mente ad imitare i vizi che sono rappresentati”.

La corruzione morale si avvale insomma di un processo imitativo (non sarà inutile rammentare che, per Crosse, il contagio funziona per duplicazione, come il ‘timbro’ e il ‘conio’), che in questo caso si fonda su una specifica potenza della scena: la forza ‘linguistica’ del teatro obbliga lo spettatore ad imitare ciò che vede, perché lo spettacolo agisce organicamente sulla sua conformazione interiore: “it cannot be, but that the internall powers must be moued at such visible and liuely obiects”. Tanto vivido è il linguaggio dello spettacolo, che le forze interiori sono obbligate a sconvolgersi e a riposizionarsi, e questo sconvolgimento dispone all’accoglienza del male.

Anche per il teatro, dunque, proprio come accade per l’ozio (e per la peste, che di entrambi è il correlativo), un doppio movimento è necessario per l’ammorbamento spirituale: la ‘creazione del vuoto’ e la ‘penetrazione dell’aria infetta’, la disposizione al male, e l’effettivo processo di contagio. Il teatro opera contemporaneamente su entrambi i fronti: attraverso la potenza del linguaggio scenico, commuove e riposiziona le “internall powers” dello spettatore per disporle ad accogliere il male; attraverso i contenuti osceni rappresentati, avvia un inevitabile processo imitativo (“surely this must needes attract the minde to imitate such vices as are portrayed out”) che porta a compimento la degradazione morale.

Lo spettatore è insomma oggetto di una vera e propria riconfigurazione interiore, che opera in maniera misteriosa ma inevitabile; l’effetto è un crescendo di piacere, che è però anche un crescendo di violenza ‘tattile’, dal solletico, alla marchiatura (ancora: il ‘timbro’ e il ‘conio’ di Satana), al totale sconvolgimento dei sensi e delle emozioni: “the eare is tickled with immodest speeches, the minde imprinted with wanton gesture, and the whole affections rauished with sinful pleasure”³⁵⁸.

Vi sono altri due capi d’accusa che Crosse imputa al teatro suo contemporaneo. Il primo implica vedere negli spettacoli una profanazione della Parola di Dio, nel caso in cui i materiali biblici siano utilizzati come fonte per la composizione teatrale; l’argomento centrale, e certo non inconsueto, è che i divini misteri non devono essere mescolati con i piaceri profani³⁵⁹. Più

³⁵⁸ Ivi, sig. Q(v).

³⁵⁹ Cfr. ivi, sig. P3(r): “And many times (which is most sinfull) intermixe the sacred words of God, that neuer ought to be handled without feare and trembling, with their filthy and scurrillous Paganisme: is not this abhominable prophanation? is not that humble reuerence of the oracles of God, hereby blasphemed, and basely scorned? is this fit to be suffered where Christ is professed? must the holy Prophets and Patriarkes be set vpon a Stage, to be derided, hist, and laught at? or is it fit that the infirmities of holy men should be acted on a Stage, whereby others may be inharted to rush carelesly forward into vnbrideled libertie? doubtlesse the iudgement of God is not farre off from such abusers of diuine mysteries: as wee haue an example in Eusebius, [*Praep. Ev.*] lib. 8. to this effect, of a certaine Poet, who mixing the word of God in a Heathinish Play, was suddenly smitten

interessante per la sua novità – e coerente con l’immagine del corpo politico, così dominante nel trattato – è la seconda imputazione, secondo la quale il teatro incoraggia la disobbedienza e l’erosione della gerarchia³⁶⁰; un’affermazione che Crosse sostiene anche attingendo alla storia contemporanea, rammentando un’insurrezione che, all’epoca di Edoardo VI, scoppiò proprio durante uno spettacolo³⁶¹.

Ma il cuore dell’invettiva di Crosse contro il teatro sta nel potere contaminante dell’imitazione, che si fonda sull’efficacia dei suoi mezzi espressivi. È su questi aspetti che si sostanzia la sua critica, ed è qui che la sua prosa insistentemente ritorna.

blinde for his prophanenese”. Il riferimento è a Teodette, poeta tragico che, secondo una leggenda tramandata da diverse fonti fu punito da Dio con la cecità per aver inteso trarre dalla Bibbia il materiale per un dramma. Cfr. Eusebio, *Praeparatio Evangelica* VII, 5, 49: “Καὶ παρὰ Θεοδέκτου δὲ τοῦ τῶν τραγωδιῶν ποιητοῦ μετέλαβον ἐγὼ· διότι παραφέρειν μέλλοντός τι τῶν ἀναγεγραμμένων ἐν τῇ βίβλῳ πρὸς τι δρᾶμα τὰς ὄψεις ἀπεγλαυκώθη, καὶ λαβῶν ὑπόνοιαν ὅτι διὰ ταῦτ’ αὐτῷ γέγονεν, ἐξίλασάμενος τὸν θεὸν, ἐν πολλαῖς ἡμέραις ἀποκατέστη” [EUSEBIO [EUSEBII PAMPHILI], *Praeparationis Evangelicae Libri Quindecim*, in EUSEBII PAMPHILI, *Opera Omnia quae extant, curis variorum*, nempe: Henrici Valesii, Francisci Vigeri, Bernardi Montfauconii, Card. Angelo Mai edita, t. 3 [*Patrologia Graeca*, 21], collegit et denuo recognovit J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1857, col. 596]. Trad. propria: “Da Teodette, il poeta tragico, io fui informato che, volendo egli trasporre in dramma uno degli eventi raccolti nella Bibbia, perse la vista, e venendogli il sospetto che la cecità fosse sopraggiunta per questo motivo, si riconciliò con Dio, e dopo molti giorni tornò in salute”.

³⁶⁰ HENRY CROSSE, *Virtues common-wealth*, cit., sigg. P3(r)-P3(v): “Furthermore, there is no passion wherwith the king, the soueraigne maiestie of the Realme was possest, but is amplified, and openly sported with, and made a Maygame to all the beholders, abusing the state royall, mocking the auntient Fathers and Pastors of the Church [...]. When the faults and scandalls of great men, as Magistrates, Ministers, and such as hold publike places, shall be openly acted and objected to the sences, or faigned to bee replenished with vice and passion, it must needes breed disobedience, and slight regard of theyr authoritie, whereof ensueth breach of lawe, and contempt of superiours”.

³⁶¹ Ivi, sigg. Q(r)-Q(v): “For what more fitter occasion to summon all the discontented people together, then Playes? to attempt some execrable actio[n], commotions, mutinies, rebellio[n]s, as it hapned at *Windba[m]* in *Norff[olk]* in the time of *Ed[ward]* the 6. where at a Stage Play (according to a drunken custome there vsed) the horrible rebellio[n] of *Ket* and his complices, by a watch-word giuen, brake out, to the trouble of the whole kingdome: and doth it not daily fall out in common experience, that there is either fighting, whereof ensueth murther? robbing and theeuering, whereof commeth hanging? or spotting the soule with wickednesse, that he becommeth the very sonne of *Beliall*? and are they not growne odious to good men, and ill reported of? are these indifferent to bee vsed? nay verily, if a man loue his owne safetie, he ought to withdrawe himselfe from such vaine spectacles”.

L’episodio a cui Crosse si riferisce avvenne nel 1549, quando nel Norfolk scoppiò – guidata da un proprietario locale, Robert Kett – un’insurrezione legata a conflitti sulla distribuzione delle terre. L’episodio è così raccontato nella cronaca di Raphael Holinshed (1587): “In diuerse other parts of the realme, namelie in the south and east parts, did the people (as before ye haue heard) assemble themselues in rebellious maner, committing manie foule disorders: but yet by good policie and holesome persuasions they were appeased, except in Norffolke [...]. They chieflie declared a spitefull rancor and hated conceiued against gentlemen, whome they maliciouslie accused of inordinat couetousnesse, pride, rapine, extortion, and oppression, practised against their tenants and other, for the which they accounted them worthie of all punishment [...]. This was doone before Midsummer, and so it rested till the sixt of Iulie, at which time there should be a publike plaie kept at Wimondham, a towne distant from Norwich six miles, which plaie had béene accustomed yearelie to be kept in that towne, continuing for the space of one night and one daie at the least. Wherevpon the wicked contriuers of this vnhappy rebellion, tooke occasion by the assembling of such numbers of people as resorted thither to see that plaie, to enter further into their wicked enterprise: and vpon conference had, they immediatlie assembled at Morleie a mile from Wimondham, & there they cast downe certeine diches of maister Hubbords on the tuesdaie, and that night they repaired to Wimondham againe, where they practised the like feats” (RAPHAEL HOLINSHED, *The third volume of Chronicles, beginning at duke William the Norman, commonlie called the Conqueror; and descending by degrees of yeeres to all the kings and queenes of England in their orderlie successions: first compiled by Raphaell Holinshed, and by him extended to the yeare 1577. Now newlie recognised, augmented, and continued (with occurrences and accidents of fresh memorie) to the yeare 1586*, At London printed [by Henry Denham] in Aldersgate street at the signe of the Starre, [1587], p. 1028).

La questione dell'imitazione è ribadita quando Crosse ammette che il teatro è stato creato con buone intenzioni, regolato nei contenuti e soprattutto elitario nel pubblico di riferimento (“was inuented to good purpose, the subiect, matter of morall documents, the assembly, the Senators and chiefe Cittizens”)³⁶²; ma che ormai l'arte teatrale – destinata ai cittadini peggiori (“Now the common haunTERS are for the most part, the leaudest persons in the land”)³⁶³ – è del tutto degradata:

Albeit some benefite might come if circumstances were obserued, yet now is it farre otherwise, for these moderne Playes, wherewith the world is now so pestred, are altogether made vpo[n] lasciuious arguments, and serue as the very Organs & Instruments to vanitie & the honour due to God, and reuerence to man, is laid aside, *Vertue* disroabed, and Vice exalted; and in stead of morallitie, fictions, lies, and scurrillous matter is foysted in, and is cunningly conueied into the hearts of the assistants, whereby they are transformed into that they see acted before them: for the rusticke & common sort, are as Apes, that will imitate in themselues, that which they see done by other³⁶⁴.

Le oscenità del teatro contemporaneo sono “ingegnosamente comunicate ai cuori degli spettatori, per cui essi si trasformano in ciò che vedono recitato”: agli occhi di Crosse il potere alienante del teatro si trova ora davanti niente più che spettatori-scimmia, carni malleabili e acritiche, capaci solo di riprodurre senza intendimento ciò che hanno visto rappresentato sulla scena. Se mai la forza imitativa del teatro è stata utilizzata per educare al bene, ormai tale azione benefica è stata completamente pervertita, sia perché a teatro si raccoglie il peggio della società, quindi la sua porzione meglio predisposta ad una ulteriore degradazione³⁶⁵; sia perché il teatro ha irrecuperabilmente perduto la sua missione didattica, il “good purpose” per cui era stato creato.

Il riconoscimento di una origine positiva dello spettacolo (manca in *Vertus common-wealth* qualsiasi riferimento al problema delle origini pagane e idolatriche del teatro) non implica in nessun caso la sua accettabilità entro i confini della *civitas*. Al contrario, Crosse dedica alcune pagine proprio a confutare quelle che ritiene le più comuni argomentazioni apologetiche della

³⁶² HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, cit., sig. P3(v). Sul carattere elitario del teatro antico, Crosse torna ancora poco oltre: “neither can I imagin, but that they obserued many particulars, as well in the choise of their Auditorie, as of good matter, without greedie desire to multiply excessiue gaine, and no doubt were played priuately in their Accademies, at some set times, at which were present the chiefe Burgomaisters, Senators, and graue Fathers of the citie” [ivi, sigg. P4(r)-P4(v)].

³⁶³ Ivi, sig. Q(r).

³⁶⁴ Ivi, sigg. P3(v)-P4(r).

³⁶⁵ Gli spettatori del teatro contemporaneo, per Crosse, sono “apt for pilferie, periurie, forgerie, or any rogorie, the very scum, rascallitie, and baggage of the people, theeuues, cut-purses, shifters, cousoners; briefly, an vnclene generation, and spaune of vipers” Ne deriva che “a Play is like a sincke in a Towne, wherevnto all the filth doth runne: or a bile in the body, that draweth all the ill humours vnto it” [Ivi, sig. Q(r)]. L'immagine del teatro come una bile che raccoglie gli umori malati è potente, ma contraddittoria sul piano retorico: per quanto oscura e degradata sia la sua funzione (nella fisiologia umorale, il filtro dei fluidi corporei, quindi la sentina di ogni nefandezza organica), la bile è pur sempre un organo necessario alla salute complessiva del corpo umano. La metafora, sfuggita alla penna di Crosse, implicherebbe dunque la piena pertinenza del teatro alla Città (nella forma di un organo umile ma necessario), e non certo la sua rimozione.

scena: il teatro come accettabile occupazione per gli oziosi e come luogo di edificazione morale per chi non frequenta i predicatori.

La prima obiezione (“some will obiect they are necessarie, and fit to be allowed in pollicie: and why so? because they are meanes to occupie idle people, and keepe the worser sort from worser exercises”)³⁶⁶ è scardinata nel suo stesso fondamento: il problema non è occupare il tempo vuoto, ma redimerlo tutto quanto, e quindi eliminare tutte le possibilità di sprecarlo: “Time flyeth away apace, and therefore we are commanded to redeeme the time [...]. Idlenesse is a sinne great inough of it selfe, though it haue no nourishment by sinfull games and sports: but doubtlesse if the cause were remoued, the effect would soone cease”³⁶⁷.

La seconda obiezione è quella più interessante, perché ribadisce l’antica contrapposizione ‘play’/‘pray’ (“Others will belch out this blasphemie, that a man may edifie as much at some Play, as at a Sermon”)³⁶⁸, ma proprio mentre proclama la blasfemia del confronto tra le due attività riconosce ancora una volta il potere immersivo del linguaggio teatrale, e quindi la sua intrinseca potenza:

the affections are not alike: for at a Play the whole facultie of the minde is altogether bent on delight, the eye earnestly fixed vpon the obiect, euery sence busied for the time, the eare narrowly waiteth to catch that that is vttered, sending it to wit: wit to reason: reason to memorie, which locketh it vp in a clozet, least it slip out againe: the diuell in the meane time like a quiet fellow, doth not trouble the affections with strange delusions; and why so? because they are occupied in his worke. Furthermore, a man is not wearied be it neuer so tedious, because they doo not onely (as I say) feed the eare with sweete words, equally ballanced, the eye with variable delight, but also with great allacritie doth swiftly runne ouer in two houres space, the dooings of many yeares, galloping from one countrey to an other, whereby the minde is drawne into expectation of the sequell, and carried from one thing to an other with changeable motions, that although hee were vnacquainted with the matter before, yet the cunning Art hee seeth in the conueyance, maketh him patiently attend the Catastrophae: when as at a Lecture and holy exercise, all the sences are mortified and possesst with drowsinesse: so that by this then we may see our corrupt nature, and the sore that runneth ouer the whole body; for the minde is nothing so tentible at a good instruction, nor the eare so audible, as at a vaine and sportiue foolerie: ô how dull is the affections to the one, and how prompt to the other! how the tongue will iterate and repeate the one with great ioye, and smoulder vp the other in drowsie melancholye³⁶⁹.

Il teatro e la predicazione sono posti sui poli diametrali: da un lato c’è la pienezza sensuale, che in una progressiva catena di facoltà sensitive, razionali e spirituali (‘eye’-‘ear’-‘wit’- ‘reason’- ‘memory’) produce uno stabile, benchè demoniaco, apprendimento (“the diuell in the meane time [...] doth not trouble the affections [...] because they are occupied in his worke”); non solo: il teatro è il dominio della velocità, della “great allacritie” che afferra la mente dello spettatore nella successione degli eventi, dei luoghi, delle diverse azioni, ed è proprio questa arte della rapidità che lo fa restare vigile e attento in attesa dello scioglimento. Per converso, il

³⁶⁶ Ivi, sig. Q(v).

³⁶⁷ Ivi, sig. Q2(r).

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ Ivi, sigg. Q2(r)-Q2(v).

sermone è il tempo della mortificazione dei sensi e dell'apatia sonnolenta ("all the senses are mortified and possess with drowsinesse"). Contrari sono – ovviamente – anche gli effetti: da un lato i sensi vigili producono una memoria efficace e quindi una viva capacità d'imitazione ("the tongue will iterate and repeat the one with great ioye"), dall'altro non rimane che carenza d'attenzione, dimenticanza e cupezza ("and smoulder vp the other in drowsie melancholy").

Questa disparità di effetti è fatta derivare dalla corruzione della natura umana, dal suo essere incapace di discernere tra l'insegnamento morale e la pedagogia del diavolo, un'incapacità che mostra quanto essa sia intrinsecamente *malata* ("by this then we may see our corrupt nature, and the sore that runneth ouer the whole body"). Ma certo non è inevidente, in questa disamina così analitica del funzionamento scenico, una sottile e quasi gelosa ammirazione per un linguaggio tanto complesso ed efficace, capace di catturare l'interesse della persona e di lasciare in essa impressioni vivide e durature³⁷⁰.

È per questa consapevolezza che Crosse, pur nella severità del suo sguardo sulle scene contemporanee, non arriva mai ad esplicitare un bando assoluto: certamente il cattivo teatro e la cattiva letteratura devono essere distrutti ("therefore it were to bee wished, that all loue-bookes, Sonnets, and vile pamphles, were burned, and no more suffered to be printed, nor filthy Playes rehearsed")³⁷¹, ma un buon teatro e una buona letteratura sono sempre auspicabili, e sarà possibile averli purché "first seene and allowed, by some of approued and discreet iudgement"³⁷².

Ecco allora l'apostrofe finale ai poeti, cui si riconosce un 'ingegno ammirevole' e che sono pertanto invitati a 'volgere la penna' verso più fruttose e virtuose imprese³⁷³; ma soprattutto – e in piena coerenza con l'ispirazione platonica di tutto il libro – ecco il richiamo finale alla sorveglianza sulle arti della parola:

³⁷⁰ Simile, ma ancora più astiosa, era stata la discussione della concorrenza tra libri lascivi e libri didattici. Cfr. *ivi*, sig. O4(r): "Is it not lamentable? That a Pamphlet discoursing nought but Paganisme, should be so vendible, and vertuous bookes want sale, the one bought vp thicke and three fold, the other lye dead, for there commeth forth no sooner a foolish toye, a leaud and bawdy ballad, but if sung in the market, by the diuels quirristers, they flocke to it as crowses to a dead carkasse, buying them vp as Iewels of price, be they neuer so ribauld, filthie, or dorbellicall; but bookes of Christianitie, of modest argument, that tend to rectifie the iudgment, lieth still in the Stationers hand as waste paper, not so much as looked after: so that by this we may plainly see, what a froward generation we are fallen into, where in such bookes as are most hurtfull and daungerous, are most deuoutly coueted".

³⁷¹ *Ivi*, sigg. Q3(r)-Q3(v).

³⁷² *Ivi*, sig. Q3(v).

³⁷³ *Ibidem*. "To conclude, it were further to be wished, that those admired wittes of this age, Tragaedians, and Comaedians, that garnish Theaters with their inuentions, would spend their wittes in more profitable studies, and leaue off to maintaine those Anticks, and Puppets, that speake out of their mouthes: for it is pittie such noble giftes, should be so basely employed, as to prostitute their ingenious labours to inrich such buckorome gentlemen. And much better it were indeed they had nor wit, nor learning at all, then to spend it in such vanitie, to the dishonour of God, and corrupting the Common-wealth [...]: turne thy pen, write not with a goose quill any longer, clense thy wit of grosse folly, and publish things profitable and necessary, new, and good, to the building vp of Vertue and godlinesse".

And this was *Platoes* diuine institution [...], that it is needfull in euery Common-wealth to prescribe and giue order that it be not permitted to any man to publish any thing hee hath composed, except it be first perused and allowed by indifferent Iudges therevnto assigned. If this iniunction were duly obserued, so many leaud bookes, vaine pamphlets, and scurrillous ditties would not so easily passe, neither would idle wits bend themselues to write. For now through the abundance of naughtie bookes, wee are greatly endamaged, for by learning the sound doctrine of good men, the basest and blindest manner of writers is most-what approued. From this spring or fountaine is risen this mortall and monstrous infection before noted³⁷⁴.

La profilassi della censura, coerentemente con l'immaginario del corpo politico che anima l'intero progetto di Crosse, si manifesta infine come unica arma contro lo sviluppo della 'mortale e mostruosa infezione' di una parola lasciata fuori controllo. Ed è un processo di prevenzione e cura che deve coinvolgere sia il potere laico dei magistrati che quello spirituale dei predicatori:

the consideration of these abuses before named, ought to stirre vp both superiour magistrates, and inferiour officers, to aduance *Vertue*, and reforme Vice: because as the one begetteth most heauenly things in this earthly world: so is the other the ouerthrowe of all happinesse, both here and in the life to come. The Minister of the word therefore is not exempt from this labour, for as he is the Phisition of the soule, so is hee to watch ouer the sicke patient³⁷⁵.

È sotto la luce di questa considerazione finale che possiamo infine rivalutare complessivamente l'ossessività del tema infettivo entro il libro di Crosse: è nell'idea di uno Stato come corpo, ma soprattutto come corpo malato da tenere sotto sorveglianza in vista della guarigione, che si spiega e si motiva l'uso reitarato del tema del contagio. Un contagio che ha sfaccettature ampie (il contagio attorico, il potere infettante dei libri, le malattie civiche dell'ozio e dell'ipocrisia), e che si inserisce potentemente in un coerente quadro pedagogico e politico di matrice platonica. Corpo pubblico sempre in bilico sull'infezione, *Vertues common-wealth* è uno Stato che, come il corpo umano, deve basarsi sul potere riequilibrante della "temperance". In esso il teatro appare come una rischiosa macchina di riconfigurazione organica e psichica: le sue parole, i suoi gesti, la sua complessità sensoriale e la sua velocità ipnotizzante sono oggetto di ravvicinata analisi ma non di esplicito bando, mentre il richiamo ai poeti e al loro ruolo di moralizzazione della scrittura lascia aperta – pur in un quadro di stigma e di forte opposizione – la possibilità di una riforma delle scene e di un loro uso *sano* all'interno della 'Res Publica della Virtù'.

³⁷⁴ Ivi, sig. V3(r).

³⁷⁵ Ivi, sig. V3(v).

Se il pensiero antiteatrale trova certo nella trattatistica uno dei suoi naturali vettori, non abbandona quello che è uno dei suoi territori originari: la predicazione. Nel febbraio 1607, infatti – a trent’anni dal sermone di Thomas White, che aveva riconosciuto nel teatro la causa della peste – un duro attacco contro le scene risuona ancora dal pulpito di Paul’s Cross. A sferrarlo è William Crashaw, fiero predicatore antipapista, in un lungo sermone che sarà pubblicato all’inizio dell’anno successivo in forma di pamphlet, con il titolo di *The Sermon preached at the Crosse*³⁷⁶.

Il cuore del *Sermon* non è il teatro, quanto piuttosto la controversia dottrinale e morale tra protestanti e cattolici; Crashaw sceglie infatti come versetto da commentare un passo del libro di Geremia, nel quale il profeta constatava l’impossibilità di sanare Babilonia dalla sua colpa e, quindi, l’inevitabile condanna della città perversa (*Ger* 51:11: “We would haue cured Babel, but shee would not be healed: let vs forsake her, and goe euery one into his owne countrey: for her iudgement is come vp into heauen, and lifted vp to the cloudes”)³⁷⁷; il processo di Riforma della chiesa è letto da Crashaw nella filigrana dello scontro biblico tra ebrei e babilonesi, un traslato in cui i cattolici rappresentano la nuova Babilonia, che rifiuta ostinatamente la ‘cura’ proposta dalla vera Chiesa. Non a caso, la ‘malattia’ di Roma/Babilonia è identificata in venti ‘piaghe’ – cioè venti errori dottrinali o morali – da cui i papisti si rifiutano di guarire³⁷⁸. È

³⁷⁶ WILLIAM CRASHAW, *The sermon preached at the Crosse, Feb. xiiij. 1607. By W. Crashawe, Batchelour of Diuinitie, and preacher at the temple; iustified by the authour, both against papist, and Brownist, to be the truth: wherein, this point is principally followed; namely, that the religion of Rome, as now it stands established, is worse then euer it was*, Imprinted at London, by H. L[ownes] for Edmond Weauer, and are to be solde at the great North-gate of S. Paules Church, 1608.

William Crashaw (1572-1626), originario di Handsworth nello Yorkshire, cominciò la sua carriera ecclesiastica presso la sua comunità, mettendosi in luce per le sue doti oratorie; giunse a Londra nel 1605, dove ottenne il ruolo di predicatore all’Inner Temple, prestigiosa scuola di diritto. A quest’epoca risalgono anche alcuni dei suoi più duri attacchi al cattolicesimo, *Romish Forgeries and Falsifications* (1606) e soprattutto *Newes from Italy of a Second Moses* (1608), narrazione di un cattolico italiano che si converte al protestantesimo. Il sermone del 14 febbraio 1607 ebbe grande risonanza per il suo fiero antipapismo e per il suo richiamo all’unità dei protestanti (cfr. MARY MORRISSEY, *Politics and the Paul’s Cross Sermons*, cit., pp. 186-189). Alla polemica antiteatrale – che, come vedremo, occupa solo le ultime pagine del sermone – è dedicato invece il lavoro di ENNO RUGE, *Preaching and Playing at Paul’s: The Puritans, The Puritaine, and the Closure of Paul’s Playhouse*, in BEATE MÜLLER, *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, Rodopi, Amsterdam, 2004, pp. 33-61. Ruge si occupa in particolare della connessione tra il sermone di Crashaw e la quasi coeva chiusura della Paul’s Playhouse, sede di una compagnia di boys actors, i “Children of Paul’s”, giungendo a dimostrare che l’evento fu dovuto a motivi commerciali e non all’intervento censorio del predicatore. In ogni caso, la lettura di Ruge non analizza l’immaginario medico nel sermone, e il suo uso (o riuso) del *tòpos* epidemico. Per un profilo biobibliografico su William Crashaw, si rimanda a WILLIAM H. KELLIHER, *Crashawe [Crashaw], William*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/6623>> (10/2020).

³⁷⁷ Il testo di Geremia, da cui il sermone prende avvio, è riportato ivi, p. 1.

³⁷⁸ Il vasto testo del sermone (che si dispiega per ben 174 pagine) è infatti in larga misura dedicato a mostrare “The XX. Wounds found to be in the body of the present Romish religion, in doctrine and in manners: & Proued in this Sermon non to bee yet healed” [WILLIAM CRASHAW, *The sermon preached at the Crosse*, cit., fol. 4(r)]. Le “venti ferite non sanate” della religione papista pertengono sia al piano dottrinale che a quello morale, e sono elencate ivi, foll. 4(r)-4(v): “1. The Pope is a God, & the Lord God, and such a head of the Church, as infuseth spiritual life & heauenly grace into the body of the Church. 2. The Pope hath done more then God: for he deliuered a soule out of hell. 3. God hath diuided his kingdome with the Virgine Marie, keeping Iustice to himselfe, but committing and giuing vp his mercie to her; so that a man may appeale from him to hir. 4. The Popes decrees bee equall to the Canonick scripture. 5. The Christian Religion is founded rather from the Popes mouth, then from Gods in the Scripture. 6. The holy Scriptures are therefore of credit, and to be believed, because they are allowed and autorized by the Pope: and being by him authorized, they are then of as good

chiaro già da questa breve sinossi che ancora una volta è l'immaginario medico a fare da sfondo macrotestuale al libro e alla sua tessitura retorica: le colpe sono “wounds”, e il predicatore è il “physician” che interviene (o che prova a intervenire) per sanarle.

È in questo contesto di malattia e cura che, nelle ultimissime pagine del libro – quasi come in una sorta di appendice che acquisisce risonanza proprio per la sua posizione finale – Crashaw volge lo sguardo su alcuni ‘effetti collaterali’ della grande malattia babilonica rappresentata dal cattolicesimo, e identifica “other little pettie Babylons, namely, incurable sinnes amongst vs, which are Babels, or at least daughters of Babylon, and sprigs of that cursed roote”³⁷⁹: malattie di secondo grado, che però conservano col cattolicesimo – “quella maledetta radice” – un esplicito rapporto di filiazione. Queste tre nuove ‘piaghe’ sono “That great sacriledge and Church-robbing committed by *Impropriations*”³⁸⁰, “The vngodly Playes and Enterludes”³⁸¹ e “The horrible abuse of the Sabbath day”³⁸².

Lasciando da parte la prima di queste ‘figlie di Babilonia’, che attiene ancora una volta ad aspetti strettamente dottrinali e di organizzazione ecclesiastica – ovvero l’affidamento delle parrocchie a ministri incapaci e corrotti³⁸³ – è interessante osservare invece lo sguardo di Crashaw sul teatro e sul connesso tema della profanazione del giorno sacro, perché su entrambi i fronti il nostro predicatore intercetta, ancora una volta, il tema della peste.

Innanzitutto, Crashaw istituisce un vero e proprio ‘albero genealogico’ del teatro, che attraverso accurate scelte di parentela lo connette a tutti i nemici di Dio:

The vngodly Playes and Enterludes so rife in this nation; what are they but a bastard of Babylon, a daughter of error and confusion, a hellish deuice, (the diuels owne recreation to mock at holy things) by him deliuered to the Heathen, from them to the Papists, and from them to vs?³⁸⁴

authority, as if the Pope himselfe had made them. 7. Images are good books for lay men, and better & easier then the Scriptures. 8. An Image of God or a Crucifixe, or a Crosse are to be worshipped with the same worship as God and Christ, with latria that is diuine worship. [...] and that we may speake and pray to the Crosse it selfe, as we do to Christ. 9. Frier Francis was like to Christ in all things, and had 5. wounds as Christ, that did bleede on good-Fridaie; yea, he did more then Christ euer did. 10. The Pope may and doth grant Indulgences, for a hundred thousand yeares, and giue men a power to redeem soules out of Purgatory. 11. The Pope may annexe Indulgences for many thousands of yeares, to such beades, Crucifixes, pictures and other like toies, that are hallowed by his hands. [...] The popish Church baptizeth bells. 12. The Pope denieth the Cup in the Sacrament to the Laitie, tho Christ ordained the contrarie. 13. The popish Church alloweth many sorts of sanctuaries for wilfull murder. 14. Romish religion publickly tolerates, and permits Stewes, and takes rent for them. 15. By the Popes lawe, he that hath not a wife may haue a Co[n]cubine. 16. Some men had better lie with another mans Wife, or keepe a whore, then marry a wife of his owne. 17. Priests in popery may not marry, but are permitted to keep their whores, vnder a yeerely rent. 18. Such Priests as be continent, and haue no whores, yet must pay a yeerely rent, as they that haue, because they may haue if they will. 19. Their Liturgie is ful of blasphemie, their Legend ful of lies, their Ceremonies of superstition. 20. A generall corruption of manners in all estates”.

³⁷⁹ Ivi, p. 169.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ Ivi, p. 170.

³⁸² Ivi, p. 172.

³⁸³ Cfr. ivi, p. 169, dove si specifica che la ‘impropriation’ avviene quando “it comes to passe (aboue any other one meanes) that an ignorant and vnteaching Ministerie is set ouer a great part of our people, which is the sourse & fountaine of all other euils in our Church”.

³⁸⁴ Ivi, p. 170.

‘Figli di Babilonia’ e ‘marchingegni del diavolo’, di filiazione in filiazione gli spettacoli appaiono empì perché satanici, *quindi* pagani e *quindi* papisti. È questa relazione di derivazione – tenuta insieme proprio dal teatro – che unisce tutti i nemici della vera Chiesa. “Playes and Enterludes” divengono cioè il tratto comune di tutto ciò che è “ungodly”, un’infezione pestilenziale che emerge in tutti i contesti dove il male sembra prevalere, e che tutti i veri cristiani hanno sempre cercato di sanare: “Of this euill and plague, the Church of God in all ages can say, truly and with a good conscience, *wee would haue healed her*”³⁸⁵.

Il discorso di Crashaw non è dunque interessante tanto per i suoi argomenti antiteatrali, che sono molto consueti (l’abominio dell’uso del costume femminile per gli uomini; gli attori come creature oziose, prive di vera utilità sociale; la profanità e la blasfemia dei testi; la profanazione del tempo sacro)³⁸⁶, quanto per questa considerazione degli attori e del teatro come manifestazione, come *sintomo* del male: “[actors] are in the State like warts on the hand, or blemishes in the face”³⁸⁷, verruche sulla mano o macchie sul viso che dichiarano un sottostante disordine organico.

In questo contesto, il problema della *cura* degli attori (cioè di una loro possibile redenzione e riammissione all’interno della comunità) è ovviamente del tutto eluso: gli attori non sono membri della comunità cristiana, sono – citando ancora Geremia – “children of Babylon that will not bee healed. nay, they grow worse and worse”³⁸⁸. Malati incurabili, i teatranti sono ferite infette che mettono in pericolo lo Stato:

Are they thus incurable? then happie hee that puts to his hand to pull downe this tower of Babel, this daughter of confusion, happie he that helpes *to heale this wound* in our State: but most happie that Magistrate, who, like zealous *Phinebes*, takes some iust vengeance on that publike dishonour laid vpon our Churches³⁸⁹.

La malattia pubblica del teatro, in un testo così esplicitamente militante, non può che avere come esito una ‘cura’ violenta, che Crashaw rende in maniera indiretta attraverso un doppio riferimento biblico. Il crollo della torre di Babele, simbolo di affronto a Dio e di caos, suggerisce, per traslato, l’abbattimento dell’edificio teatrale³⁹⁰; ancora più interessante è però la

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 170: “God accounts it abomination for a man to put on womans apparell”; *ivi*, p. 171: “they [actors] know they haue no calling”; *ivi*, pp. 171-172: “I speake nothing of their continuall prophanenesse in their phrases, and sometime Atheisme and blasphemie nor of their continuall prophaning of the Sabbath”

³⁸⁷ *Ivi*, p. 171.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 172.

³⁹⁰ Il mito della torre di Babele è narrato nella Genesi, subito dopo il diluvio: rappresenta sia la superbia umana, che osa costruire edifici che sfidano Dio, sia il caos e la confusione, perché la punizione divina – la diversità delle lingue – pone fine all’unità del genere umano. Cfr. SILVIA MADDALO, *Babele*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1992, vol. II, p. 820: “secondo il racconto delle Sacre Scritture (*Gn.* 11, 1-9) i discendenti di Noè vollero costruire un edificio, la c.d. torre, alto fino a raggiungere il cielo; ma Dio ne impedì la costruzione, disperdendo poi per tutta la terra i suoi edificatori. La torre è stata presa di conseguenza a simbolo di ambizione smisurata [...]. Significa inoltre confusione, perché il racconto biblico precisa che Dio

seconda reminiscenza scritturale, il riferimento al sommo sacerdote Fineas, la cui vicenda è narrata nel libro dei Numeri (*Nm* 25:1-8). È un momento di crisi spirituale per il popolo d'Israele che, appena uscito dall'Egitto, si lascia corrompere dall'idolatria e dalla lascivia delle "figlie di Moab", suscitando l'ira divina e il conseguente flagello della peste; per liberare il popolo dalla piaga, Dio chiede a Mosè una purificazione radicale: l'uccisione di tutti coloro che hanno aderito al culto idolatrico. Nel momento in cui Mosè sta comunicando ai giudici d'Israele la richiesta divina, ovvero che ognuno identifichi ed uccida i colpevoli nella propria tribù, avviene un evento inatteso:

one of the children of Israel came and brought unto his brethren a Midianitish woman in the sight of Moses, and in the sight of all the congregation of the children of Israel, who were weeping before the door of the tabernacle of the congregation. And when Phinehas, the son of Eleazar, the son of Aaron the priest, saw it, he rose up from among the congregation, and took a javelin in his hand; And he went after the man of Israel into the tent, and thrust both of them through, the man of Israel, and the woman through her belly. So the plague was stayed from the children of Israel. And those that died in the plague were twenty and four thousand³⁹¹.

Gli idolatri si pongono sfacciatamente "sotto lo sguardo di Mosè" e "sotto lo sguardo di tutta la comunità dei figli d'Israele"; lo sdegno di Phineas è immediato e violento: la coppia impura è trafitta e uccisa sul colpo, e questo sacrificio rituale produce *ipso facto* la fine di una pestilenza che, secondo il racconto, aveva già provocato ventiquattromila morti.

Nell'evocare contro gli attori (che, anche loro, agiscono "sotto lo sguardo di tutta la comunità") l'immagine di un giudice che sia "like zealous *Phinebes*" e che allontana la peste con un atto omicida, Crashaw richiama dunque uno dei momenti più cruenti della moralità veterotestamentaria, in cui allo sfacciato *spettacolo* della colpa e al conseguente flagello divino si pone fine con una "vengeance"; o, come dice ancora il testo biblico, con un "atonement", un rito di espiazione³⁹². Il sogno repressivo ed espiatorio di fronte alla peste attorica non potrebbe essere più esplicito. L'immaginario apocalittico di Crashaw collega il teatro alla peste dunque non soltanto nella esplicita definizione degli spettacoli come "this euill and plague"³⁹³, ma

sventò il progetto dei costruttori di B. confondendo le loro lingue: *ut non audiat unus quisque vocem proximi sui* (*Gn.* 11, 7), *quia ibi confusum est labium universae terrae* (*Gn.* 11, 9). Agostino, nel *De civ. Dei*, riprende alla lettera questo passo, sostituendo *Babel* con *Confusio*". Il riferimento è ad Agostino, *De Civitate Dei*, XVI, 4 (cfr. AGOSTINO [SANCTI AURELI AUGUSTINI EPISCOPI], *De Civitate Dei Libri XXII*, cit., II, pp 129-130: "Ista civitas, quae appellata est confusio, ipsa est Babylon, cuius mirabilem constructionem etiam gentium commendat historia, Babylon quippe interpretatur confusio"). Il passo agostiniano è forse presente alla memoria di Crashaw quando definisce Babele "this daughter of confusion". Il crollo della torre in realtà non è narrato nella Genesi (in cui si dice che, incapaci di comunicare, gli uomini non ne completarono la costruzione), ma è evocato nel crollo di Babilonia, sia nelle profezie di Isaia ("Et munimenta sublimium murorum tuorum concident, et humiliabuntur, et detrahentur in terram usque ad pulverem"; *Is* 25:12), sia nell'Apocalisse ("Et exclamavit in fortitudine, dicens: Cecidit, cecidit Babylon magna"; *Ap* 18:2).

³⁹¹ *Nm* 25: 6-9, nella versione della 'King James Bible'.

³⁹² *Nm* 25: 13, nella versione della 'King James Bible': "He was zealous for his God, and made an atonement for the children of Israel".

³⁹³ WILLIAM CRASHAW, *The sermon preached at the Crosse*, cit., p. 170.

anche – e ben più sottilmente – attraverso un richiamo biblico che sottintende una peste sorta dal peccato e dall'ira, e una guarigione legata ad un violento atto di espiazione.

L'immaginario medico è sotteso anche alla breve analisi dello “horrible abuse of the Sabbath day”³⁹⁴, anch'esso strettamente connesso al tema degli spettacoli (“their continuall prophaning of the Sabbath” è proprio una delle accuse mosse specificamente ai teatranti)³⁹⁵. Il mancato rispetto del tempo sacro si definisce ancora in termini di patologia civica, come una metastasi collettiva, che coinvolge il corpo statale “dal piede alla testa” (“it creepes as a canker thorow our whole State, from the foot to the head”)³⁹⁶. Un'espressione, questa, in cui Crashaw ostenta severità anche nei confronti delle più alte gerarchie del Regno, subito precisando, però, che se tutti osserveranno i propri doveri, questa infermità potrà essere sanata: “O therefore happy he that puts to his helping hands *to heale this wound*, which yet is curable enough, if we would do our duties”³⁹⁷.

Per Crashaw d'altra parte, proprio come per Thomas White che lo ha preceduto sullo stesso pulpito, c'è una causalità evidente tra il peccato, peste spirituale, e il male epidemico che aggredisce il corpo.

La questione è messa a tema per due volte nel corso del testo. Una prima volta, nella parte iniziale del sermone, in un più generale discorso sul male, sul dolore e sulla responsabilità che l'uomo ha nel provocarlo:

Are the times euill? Nay, are they not made euill by thee? at least, are they not the worse for thee and thy sinnes? Who can shew his face and saie; I haue committed no sins, that may be in part a cause to bring downe the spirituall and corporall plagues that are amongst vs? Then what are they that are so busie to complaine of the times, and so slacke to complain of their sins? But it is a trick of hypocrisie, to be so eagle eied in prying into the illnesse of the times, & so blind and dull in considering his owne sinnes, the cause of all that ill³⁹⁸.

Ognuno, ragiona Crashaw, è pronto a riconoscere nei peccati altrui la causa delle pesti spirituali e corporali che affliggono la città, ma nessuno è altrettanto solerte a riconoscere la propria responsabilità nell'aver provocato il male. Eppure, di questo tempo malato, di questo generale peccato che contamina il tempo e lo infetta, tutti sono corresponsabili: il peccato collettivo – ragiona il predicatore connettendo causalmente colpa e piaga – è “la causa di tutta questa disgrazia”.

Il legame tra colpa e pestilenza torna poi proprio in chiusura del testo, in stretta connessione con il tema della profanazione del tempo sacro: “if wee still neglect this cause of God, and suffer his Sabbath daily thus to be prophaned; then let vs look for nothing but

³⁹⁴ Ivi, p. 172.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Ivi, p. 173.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Ivi, pp. 34-35.

continuance and increase of these grieuous plagues that haue so long lien vpon vs³⁹⁹. La peste non avrà fine, se non saranno rimosse le sue cause spirituali: l'auspicio di una città sanata si chiude nella minaccia di una pestilenza permanente e sempre più grave.

Con la vibrante orazione di Crashaw, colpa, peste ed espiazione tornano dunque a triangolarsi sul pulpito di Paul's Cross, identificando ancora una volta nei teatranti una delle cause primarie del male. Thomas White auspicava la chiusura dei teatri; nel suo immaginario punitivo e apocalittico, Crashaw va oltre: immagina il crollo finale del lazzaretto babelico ed evoca un magistrato che, come Phineas, sia disposto ad usare anche i mezzi più cruenti per rimuovere il male.

³⁹⁹ Ivi, p. 173.

4.6 *There is no plague that consumeth these Fooles* Le sottili ragioni del sogno repressivo (1615-1625)

One thing there is at which I much wonder: that the Earth-quakes ouerthrow the houses, great inuadations carry away the bridges, the frost perish the vines, and the contagious aire infecteth Wise-men: But yet there is no plague that consumeth these Fooles.

I.G.,
A Refutation of the Apology for Actors (1615)

Nel febbraio del 1615, tra i libri messi in vendita dal *book-seller* Thomas Langley, compare un volumetto intitolato *A Refutation of the Apology for Actors*, attribuito dal frontespizio ad un ineffabile I.G.⁴⁰⁰. Si tratta di un testo molto interessante che, pur nella relativa brevità (66 pagine in 4°), costituisce una vera e propria ricapitolazione della polemica contro il teatro in terra inglese, una ‘messa a sistema’ in cui gli argomenti sono disposti all’interno di tre “books” tematici: il primo libro, come dichiarato dalla *title-page*, vuole dimostrare che il teatro è una “Heathenish and Diabolicall institution” e si focalizza quindi sul problema delle origini; il secondo analizza le fonti antiche e moderne ostili a spettacoli e attori per dimostrare “Their ancient and moderne indignitie”; il terzo infine si concentra sull’immoralità degli spettacoli, mettendo in luce “The wonderfull abuse of their impious qualitie”⁴⁰¹. Questa strutturazione così salda e organica si connette strettamente alla natura responsiva del testo, che nasce come diretta confutazione di una delle (rare) difese del teatro pubblicate in Inghilterra, la *Apology for*

⁴⁰⁰ I.G., *A refutation of the Apology for actors. Diuided into three briefe treatises. Wherein is confuted and opposed all the chiefe groundes and arguments alleaged in defence of playes: and withall in each treatise is deciphered actors, 1. beathenish and diabolicall institution. 2. their ancient and moderne indignitie. 3. the wonderfull abuse of their impious qualitie.* By I.G., Imprinted at London by W. White, and are to be sold by Thomas Langley in Iuic lane, 1615. L’identità dell’autore di questo interessante pamphlet non è nota, per quanto il libretto sia convenzionalmente attribuito a “John Green” almeno a partire dal 1831 (cfr. JOHN PAYNE COLLIER, *History of English Dramatic Poetry and Annals of the Stage*, 3 vols., London, Murray, 1831, III, p. 410, in cui Collier integra le iniziali in “J.G[reen]”, identificandovi uno dei “puritanical opponents of the stage”). Di “John Green” non si conoscono altre pubblicazioni, né dati biografici: nel testo della *Refutation* egli afferma di non essere un “graue Senior, or learned Clarke”, e si definisce, con ostentata modestia, uno fra i tanti “vnlearned Nouices [...] neuer schooled in the arts of Humanitie, nor practized in Rhetoricke & Eloquence” (I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit. pp. 1-2), per quanto il suo accorto uso delle fonti classiche e patristiche mostri quantomeno una conoscenza molto approfondita del dibattito antiteatrale che lo ha preceduto.

Il libro di I.G. è stato oggetto di diverse edizioni, in coppia con la *Apology* di Heywood, a cui si oppone. Cfr. THOMAS HEYWOOD, *Apology for Actors* and I.G., *Refutation of the Apology for Actors*, ed. by Richard H. Perkinson, New York, Scholars’ Facsimile & Reprints, 1941; THOMAS HEYWOOD, *An Apology for Actors* and I.G., *A Refutation of the Apology for Actors*, introductory notes by J. W. Binns, New York, Johnson, 1972; THOMAS HEYWOOD, *An Apology for Actors* and I.G., *A Refutation of the Apology for Actors*, ed. by Arthur Freeman, New York, Garland, 1973. Una più recente edizione antologica del testo (con importanti omissioni) si può leggere in TANYA POLLARD, *Shakespeare’s Theatre. A Sourcebook*, cit., pp. 255-273.

⁴⁰¹ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., frontespizio.

Actors di Thomas Heywood (1612)⁴⁰², di cui riprende e ribalta l'architettura: anche Heywood aveva infatti organizzato in tre trattati la sua apologia delle scene, dedicati rispettivamente a illuminare "Their Antiquity", "Their ancient Dignity", e "The true use of their quality"⁴⁰³.

La simmetria strutturale tra i due testi (sebbene quello di I.G. risulti assai più lungo della *Apology* cui si oppone) è rivendicata dall'autore della *Refutation* nella ostentata esposizione del suo metodo: "I will set downe the Method, I meane to follow in my succeeding Discourse: Which is, First to refute and oppose such assertions wherewith *M. Actor* seemes to defend himselfe: And afterward, to aduance the truth I take in hand; yea'uen in the same tripartit diuision, as himselfe hath vsed in his *Apologie*"⁴⁰⁴. La postura retorica di I.G. è l'esibizione della propria sicurezza: confutare Heywood – afferma, con posa di modestia – sarà un'operazione semplice, che non necessita di grande ingegno⁴⁰⁵, e in ogni caso la verità ha una forza autoevidente: "Trueth the more naked it appeares, the more comely it presents it selfe to all men, except her Aduersaries"⁴⁰⁶. Nel farsi così esplicitamente (e retoricamente) alfiere della "truth", I.G. colloca dunque ancora una volta la scrittura antiteatrale nel quadro dicotomico di una battaglia tra verità e falsità, che altro non è se non una porzione della grande contrapposizione cristiana tra bene e male.

La questione emerge con chiarezza in un breve paragrafo introduttivo, il cui titolo eloquente lo identifica come un principio divino e quindi non negoziabile:

A Iehoue principium

GOD, who in the beginning, Created all things for his owne Glorie; and next himselfe, for the seruice of Mankind, among other things hath Created many for the Recreation of mans wearied spirites, that after some refection, hee might the more diligently and earnestly apply himselfe to the honest labours of his Calling. This benigne grace of the *Almightie*, men not content thankfully to accept of, nor moderatly to vse, they haue vnthankfully peruerted and abused; turning the grace of God into wantonnesse: and in continuance of time by little and little, through *Sathans* meanes, haue deuised many vnlawfull artificiall Pleasures [...]: But to the corruption of their Manners, drowning all Virtues in them, and choaking vp of the good *Seed* of the *Word*, which should dwell plentifully in their heartes, and in stead thereof, sowing the *Tares* reaped from vngodly and obscaene *Stage-plays*, the most impious and pernicious of all other vnlawfull artificiall Pleasures⁴⁰⁷.

Il "Iehoue principium" contrappone le oneste ricreazioni, collocate nel momento della creazione, quindi pertinenti al mondo della natura, alle forme artificiali di piacere inventate

⁴⁰² THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors. Containing three briefe treatises. 1 Their antiquity. 2 Their ancient dignity. 3 The true vse of their quality. Written by Thomas Heywood*, London, printed by Nicholas Okes, 1612. Di questo testo si parlerà nel prossimo capitolo, dedicato – appunto – alle apologie.

⁴⁰³ THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, cit., frontespizio.

⁴⁰⁴ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., p. 3.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 2: "I [...] haue notwithstanding vndertaken to oppose and refute this *Apologie*, because it doth not require a better Ingene then mine owne".

⁴⁰⁶ Ivi, pp. 2-3.

⁴⁰⁷ Ivi, pp. 3-4.

dall'uomo per induzione satanica, e delle quali il teatro è la più empia e pericolosa. Il teatro è un piacere artificiale e demoniaco (e demoniaco *in quanto* artificiale), perché natura e artificio sono collocati sui due poli opposti del bene e del male, come il seme buono e l'erba cattiva della parabola (*Mt* 13: 24-30, 37-42). È chiaro dunque che, dato questo principio, ad Heywood (sempre indicato come "M. Actor"), sarà attribuito il ruolo dell'avversario del vero e del naturale e, quindi, del nemico di Dio. La difesa della professione attorica diviene, nel nuovo 'ambiente' retorico prodotto da I.G., la difesa di un atto empio⁴⁰⁸.

Posto tale principio, il "book first" della *Refutation* ribatte punto per punto le argomentazioni di Heywood, che trovava uno dei suoi punti di forza proprio nell'antichità del teatro, e nella rivendicazione di una lunga tradizione drammaturgica e attorica. Il principio di ribaltamento adoperato da I.G. consiste nell'utilizzare le fonti per dimostrare invece che l'antica origine del teatro ne fa una invenzione idolatrica (e quindi demoniaca).

Tale questione è però avvicinata lentamente, preceduta da argomenti collaterali e fitti rivoli argomentativi, che sono generati dalla necessità di rispondere puntualmente alle rivendicazioni dell'apologeta: Heywood aveva sostenuto che l'antica nobiltà del teatro si mostra nel pubblico apprezzamento dei principi, e allora I.G. risponde che "Princes in these times, suffer (not allow) such enormities, for the hardnesse of their subiectes heartes; and for no other causes"⁴⁰⁹; e ribatte che le autorità londinesi hanno cacciato gli attori fuori dalle mura: "Besides, the honourable Citie of *London* hath spued them out from within her Walles, and reiected them to take vp their standing in the Remotest places of the Suburbes, or no where else within her Iurisdiction"⁴¹⁰. Heywood aveva rivendicato l'antico ruolo del teatro come scuola morale per gli Stati; I.G. costruisce, in risposta, una contro-storia romana in cui proprio al teatro si attribuisce la responsabilità delle guerre civili, e della conseguente monarchia cesarea⁴¹¹, e poi l'ulteriore degradamento dell'ordinamento monarchico in tirannide⁴¹², per concludere che "whiles *Playes* were had in greatest honour, by the corruption of manners that proceeded from them, was the *Romane* Common-wealth changed into a Monarchie, and the

⁴⁰⁸ L'atto oppositivo della *Refutation* non disdegna neppure l'attacco personale ad Heywood, accusato – come tutti gli attori – di parassitismo, avidità e superbia; cfr. *ivi*, p. 4: "by giuing two howers vaine Babling for as many howers gathering of Money, some of them become rich in the Common-wealth; and withall, proud to publish vnsauorie *Apologies*".

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 5.

⁴¹⁰ *Ivi*, p. 6.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 11: "whiles *Theaters* flourished, and Stage playes were presented in greatest pompe, is the most flourishing estate of the *Romane* Common-wealth brought into a Monarchy".

⁴¹² *Ivi*, p. 12: "Now therefore *Nero* giues himselfe to all licentiousnesse: now magnificent *Theaters* are erected, and *Stage-playes* instituted: now the *Poets* pennes are set on worke, Tragedians and Comedians are busily occupied: now all these flourish more then before, or afterwards they euer did. Now *Nero* becommeth a Sword-player, and chaser of wilde beasts vpon the *Theater*, and thereby commeth to bee butcherous and bloudie minded; afterward a murtherer and a manqueller. Now *Nero* acteth cruell Tragedies and scurrilous Comedies in his owne person; and thereby learneth to act all dissolutenesse, and performe whatsoeuer mischief could be deuised".

Monarchie afterwards into Tyrannicall gouvernement”⁴¹³. Ancora: Heywood rivendicava al teatro un primigenio e nobile ruolo didattico, sostenendo che un buon attore è anche un buon retore⁴¹⁴: I.G., fedele al suo “Iehoue principium”, pone la questione sul duopolio vero-falso, e descrive invece il teatro come allenamento sofisticato alla contro-verità: “*Plaies* [...] makes a bold *Sophister*, that is plainely, a too cunning, or false reasoner, to knit preposterous and intertangled syllogismes, obscure Sorites, Aenigmaticall Crocodilites, and forke-horned *Dilemma’s* to ensnare and obnubilate the truth”⁴¹⁵.

Solo dopo un lungo e certosino contrappunto a distanza, I.G. affronta finalmente la questione dell’antichità dell’arte scenica (“the very subiect of *Actors* Antiquity, both for their Originall and first Induction into *Rome*, is yet more narrowly to be inuestigated”)⁴¹⁶, occupandosi dapprima dell’origine greca del teatro, quindi della successiva assimilazione romana.

La storia del teatro greco, che la *Refutation* compendia in pochi paragrafi, serve principalmente ad enfatizzarne la natura idolatrica (I.G. evidenzia che sia la tragedia sia la commedia nascono come rituali offerti alle divinità pagane)⁴¹⁷; ma anche a tracciare un percorso involutivo, nel quale ciò che già era inaccettabile in quanto rito empio si perverte poi ulteriormente in macchina di pubblica diffamazione: “exercising their grudges with sharpnes, and vsing their pens for their weapons”, i teatranti infangano il nome innocente delle persone

⁴¹³ Ivi, pp. 13-14.

⁴¹⁴ L’inserimento della recitazione nell’alveo delle arti oratorie è uno dei principali strumenti retorici delle apologie del teatro, che in tal modo collocavano l’arte scenica entro i confini delle *artes* ufficiali: “La tendenza a sviluppare il teatro nelle forme dettate dalla cultura ufficiale rendeva ovviamente inevitabile l’inserimento della recitazione nell’ambito dell’arte oratoria” (CLAUDIO, *La teoria della recitazione. Dall’antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 119; tutto il capitolo 4 del libro di Vicentini (pp. 114-160: “L’orizzonte dell’oratoria”) è dedicato a tale questione: l’autore mette in luce come, da un lato, l’inserimento della recitazione tra le arti oratorie la privi – almeno inizialmente – di un’adeguato approfondimento dei suoi aspetti corporei e vocali più dissonanti rispetto all’idea classica del decoro retorico; mentre dall’altro favorisca un’analisi teorica dell’interpretazione attorica e quindi, di fatto, la nascita di una vera e propria “teoria della recitazione”.

⁴¹⁵ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., p. 17. Il discorso di I.G. sul rapporto tra scene e oratoria è interessante, perché – coerentemente con il “Iehoue principium” posto all’inizio del testo, colloca il teatro sul piano dell’artificio e la retorica su quello della natura. Per I.G. la retorica nasce infatti insieme al linguaggio, come una sua organica derivazione sorta naturalmente con l’uso: “no sooner had God giuen to men language in the beginning, but that presently experience taught them, how aptly to apply their words, how to perswade, and diswade, how to exhort, discourage, animate, praise or dispraise, defend, confute, extenuate and aggrauate any matter, and consequently how to rise and fall with the voice, to stop, to breath, distinguish, interrogate, and to obserue all other elegancie of speech” (ivi, p. 18); il teatro è invece macchina artificiale (“*Playes* are a fictiue Art, and not a liberall Science”), che usa (e perverte) le regole naturali del linguaggio: “*Rhetorick* graceth *Playes* by the instruction it giues, for breathing spaces, distinctions, and good deliuey of words, and not poesie and *Playes* euer gae that facultie to *Rhetorick*” (*ibidem*).

⁴¹⁶ Ivi, pp. 18-19.

⁴¹⁷ Ivi, p. 20: “The old Husbandmen of *Greece*, vsing euery yeare to sacrifice to *Bacchus* for their fruits: First vsed in stead of Prayers, to sing something at putting the fire to the Altars. And then to please his Deity the better, they sung ouer all his victories, warres, conquests, and captiuation of Kings. For reward of which their paines, a Goat was first appointed, or the skinne of a Goat full of Wine [...]. And this song was called a *Tragedy*: either of τράγος, a Goate, which they offered to *Bacchus* as an enemy to the Vines, or which was the reward of the singers; or of the *Wine leese* with which they besmeared their faces, (before that *Aeschilus* deuised vizors for them) called in Greek τρύγας. Some will haue the *Comedie* to haue had the Originall from these Sacrifices also. Others from the solemnities of *Apollo Nomius*, the Guardian of Shepherds and Villages. Some say, that both these Sacrifices were celebrated at once”.

a loro ostili (“they would sometime traduce Princes that neuer had deserued any such matter”)⁴¹⁸. Uso infame del teatro a cui Alcibiade pone fine con l’assassinio del commediografo Eupoli (“when *Eupolis* had plaied with *Alcibiades*, in his Comedie called *Baptis*, he caused him to bee taken and throwne into the Sea, saying these words: *Thou hast often drowned mee vpon the Stage, Eupolis, I will once drowne thee in the Sea*”)⁴¹⁹, un riferimento non nuovo nella polemica antiteatrale europea, che allude alla più estrema delle azioni repressive contro gli attori: la loro eliminazione cruenta⁴²⁰.

Ancora più interessante è il secondo momento di storia del teatro sintetizzato da I.G., ovvero le circostanze in cui la commedia greca è assimilata dalla civiltà romana. L’autore della *Refutation* attinge – come a suo tempo aveva fatto Stephen Gosson⁴²¹ – alla lettura agostiniana di Tito Livio, secondo la quale il teatro fu introdotto a Roma durante una pestilenza, per suggerimento demoniaco:

In the 400 yeare, or thereabout, of *Romes* foundation, there was such a sore plague in the Cittie, that they determined not to number the thousands which were dead, but the few that remained yet aliue. And then their Gods (which the holy Scriptures sheweth to be Deuils) for the asswaging of the Pestilence, that seised on their bodies, and for the augmentation of their Religion; commaunded an institution of Stage-playes presently to bee effected in their Honors, and annexed to the celebration of their Sacrifices. And yet that bodily Pestilence did not cease, because that delicate vanity of Stage-playes entred into the eares of the people, which were then wholly giuen to warres, and accustomed onely to the *Circensian games*. For *Linie* in his seauenth Booke, saith: *This first institution of Playes for augmentation of Religion, did neither augment Religion in their minds, nor diminish the Pestilence in their bodies*. But the wily Deuils knowing by naturall reason, that the plague should once haue an end, and beeing not satisfied that they had already infected Greece, but they would also corrupt Rome, and by her, afterwards all the world: by this meanes tooke occasion to thrust a farre worse plague, not into their bodies, but into their manners, saith Saint *Augustine*, in corrupting of which lyeth all their ioy. And surely the Deuill would neuer haue instituted Playes, but that he knew they were, and would bee beneficiall to his Kingdome⁴²².

La tessitura tra Livio (*Ab Urbe condita*, VII, 1-3) e Agostino (*De Civitate Dei*, I, 31-33), le due più antiche fonti che connettano con chiarezza il teatro e la peste, è qui davvero notevole: la narrazione “storica” degli eventi del 364 a.C. – la peste invade Roma, gli dei (cioè, nella rilettura agostiniana, i demoni) chiedono i *ludi scaenici* come nuova forma rituale, la pestilenza cessa per cause naturali – si intreccia con le due asserzioni focali delle due fonti: citando Livio, I.G. constata che il teatro, istituito come sacrificio pagano, fu un rimedio inutile sia sul piano spirituale, perché non procurò un incremento di religiosità, sia sul piano fisico, perché non

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ Sull’assassinio di Eupoli nella polemica antiteatrale italiana, si rimanda sopra alle note 106-107 e 165.

⁴²¹ Si veda sopra, Capitolo 3, note 232-236.

⁴²² *Ivi*, p. 21.

diede alcun sollievo alla peste⁴²³; citando poi Agostino, stabilisce che il teatro, al contrario, fu uno stratagemma demonico grazie al quale, profittando surrettiziamente di una peste fisica, il diavolo riuscì a far penetrare a Roma una peste spirituale⁴²⁴. E, da Roma, e grazie a Roma (una Roma che è indistintamente la capitale dell'impero pagano ma anche il cuore del cattolicesimo papista), tale peste ha potuto poi diffondersi in tutto il mondo.

Il discorso sulle origini diviene, nella manipolazione di I.G. una “storia del teatro” scandita nelle tappe di una vera e propria analisi epidemiologica, che identifica l'inventore del morbo (il diavolo), il suo primo focolaio (la Grecia) e un focolaio secondario (Roma), caratterizzato da straordinaria potenza di contagio e dal quale la peste scenica può diffondersi in tutto il mondo. La conclusione, lapidaria, non fa che ribadire l'assioma di partenza: “By this its euident, that these vanities were not first brought vp in Rome by the corruptions of men, but by the direct commandement of Idoldeuils”⁴²⁵.

È chiaro allora che la questione dell'antichità del teatro – orgogliosamente rivendicata da Heywood – è del tutto spogliata di significato nella nuova ambientazione epidemica: il fatto che la ‘peste attorica’ possa vantare una lunga storia nulla toglie alla sua esiziale e demoniaca natura di morbo spirituale.

Il secondo libro, dedicato a dimostrare la “ancient and moderne indignity” degli attori⁴²⁶, si struttura, come il primo, su un serrato contrappunto con la *Apology* di Heywood, in una successione episodica di argomentazioni, confutazioni, esempi.

Gli attori sono per I.G. incontrovertibilmente pedagoghi del male: dal teatro – scuola di falsità – i congiurati appresero come tradire Cesare [“from Playes (which are stuffed full of such matters) they learned the cleanly conueyance of their trechery, and how, in what sort, with what secrecy, and by what meanes to effect their treason”]⁴²⁷; e se Heywood rivendicava l'amore degli imperatori romani per i teatranti, I.G. risponde, domandando: “but who were they more then meere Heathen men and very Athiests, most of them vnthrifits and profuse spenders?”⁴²⁸.

⁴²³ Cfr. Tito Livio, *Ab Urbe condita*, VII, 3 “Nec tamen ludorum primum initium procurandis religionibus datum aut religione animos aut corpora morbis levavit” (TITO LIVIO [LIVY], *From the Founding of the City, Books V, VI, VII*, transl. by B.O. Foster, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1924, p. 364.

⁴²⁴ Cfr. Agostino, *De Civitate Dei*, I, 32: “sed astutia spirituum nefandorum praevidens illam pestilentiam iam fine debito cessaturam aliam longe graviolem, qua plurimum gaudet, ex hac occasione non corporibus, sed moribus curavit immittere” (AGOSTINO [SANCTI AURELIJ AUGUSTINI EPISCOPI], *De Civitate Dei Libri XXII*, recognoverint Bernardus Dombart et Alfonsus Kalb, 2 voll., Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1981, I, p. 49.

⁴²⁵ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., p. 22.

⁴²⁶ Ivi, p. 24

⁴²⁷ Ivi, p. 25.

⁴²⁸ *Ibidem*.

Al cuore di questo secondo libro sta la confutazione di un concetto-chiave delle apologie, ovvero la necessità di discernere tra buoni e cattivi attori; una distinzione che è apoditticamente destituita di fondamento, e con essa ogni possibilità di una riforma del teatro:

Next M. *Actor* could wish (but he will not) that such as are condemned for their licentiousnesse, were excluded their society. And wish long enough hee may without redresse, himselfe among others neuer seeking for it. For exempt their licentiousnesse only out of Playes, too too small alas will bee their gettings to maintaine their idle life⁴²⁹.

L'immoralità – argomenta I.G. – è connaturata al teatro, perché la rappresentazione dei cattivi costumi (e in particolare, qui, la licenziosità sessuale) costituisce l'unico elemento di attrazione per il pubblico e quindi la sola fonte di guadagno per gli attori. Per converso, un teatro moralizzato sarebbe segnato dall'insuccesso, e risulterebbe impossibile per i teatranti porlo a fondamento della propria professione.

Il ragionamento di I.G., vale la pena precisarlo, si riferisce sempre ai contenuti del teatro, alla sua radice testuale, mancando nella *Refutation* qualsiasi approfondimento sullo specifico linguaggio (gestuale, fonico, emotivo) degli spettacoli. Il che appare con chiarezza quando l'autore confronta i poeti con i drammaturghi:

all Poetry is not to bee condemned: they are called by some a diuine kinde of men, namely when they sing hymnes to the Deitie: as *Dauid* in his Psalmes, *Solomon* in his Canticles, and the Prophets in their pleasant Psalmodies [...]. But such good Poets, Play-Poets in these daies are not: and if they will be Play-poets, then to please their hearers such they cannot be. And therefore are they vnnessearie in a common-wealth⁴³⁰.

I.G. classifica, di fatto, la poesia drammatica come 'non-poesia': la *poiesis* è quella che pertiene alla verità perché è lode di Dio ed è da lui direttamente ispirata, come la scrittura davidica dei Salmi, il Cantico di Salomone o i versi profetici. La drammaturgia sta su un campo radicalmente opposto: non è inno grato, ma solleticamento del piacere, non ha alcuna utilità spirituale, anzi è "non necessaria in uno stato", per cui i "play-poets" non sono neppure degni del nome di poeti. Nella radicale visione antiteatrale della *Refutation*, il teatro è territorio del male già a partire dai suoi *verba*, prima ancora di farsi gesto e voce.

In questo contesto argomentativo, determinato a mettere in luce l'indegnità degli attori (e dei poeti drammatici), il tema epidemico non assume rilevanza e, di fatto, l'immaginario medico e pestilenziale nel secondo libro della *Refutation* è assente. Torna invece, e con straordinaria ampiezza, nel terzo libro, focalizzato sugli effetti sociali degli spettacoli: "the wonderfull abuse of their impious qualitie"⁴³¹.

⁴²⁹ Ivi, p. 27.

⁴³⁰ Ivi, p. 35.

⁴³¹ Ivi, p. 38.

Come già accaduto negli altri due *books*, anche il terzo procede per accumulazione di argomenti, avvicinando lentamente il tema centrale. I.G. apre il libro ribadendo l'origine idolatrica e demoniaca degli spettacoli (“they were first instituted of Diuels and for Diuels, and therefore as things first consecrated to Diuels, ought to be abandoned”)⁴³²; quindi si oppone all'affermazione di Heywood, fondata sull'autorità di Cicerone, che il teatro sia *imago veritatis*. In primo luogo lascia intendere che la citazione ciceroniana non esista, e che Heywood l'abbia inventata (“suppose it were of his owne braine gathered from *Ciceroes* saying, I know not where”)⁴³³; quindi procede con la sua confutazione, basata sull'idea che il teatro non possa avere nulla a che fare con la verità, perché proprio la falsità è la sua sostanza (o, meglio, la sua non-sostanza): “A Comedy is not like vnto truth, because it is wholly composed of Fables and Vanities: and Fables and Vanities, are lyes and deceipts: and lyes and deceipts are cleane contrarie to truth, and altogether vnlike it, euen as vertue is vnlike to vice”. Nel dichiarare senza incertezze lo statuto di contro-verità del teatro, I.G. torna ad avvalersi di polarità contrapposte: la coppia vero/falso si specchia senza soluzione di continuità in quella virtù/vizio.

E siamo così al terzo, e più approfondito, “abuse” del teatro, ovvero la sua immoralità⁴³⁴: “Playes are [...] full of filthy words and gestures, such as would not become very lacques and Courtezans: and haue sundry inuentions which infect the spirit, and replenish it with vnchaste, whoorish, cosening, deceitfull, wanton and mischieuous passions”⁴³⁵.

È in questa definizione del teatro come insieme di “variegata invenzioni che infettano lo spirito” che la polemica di I.G. torna ad intercettare pienamente le immagini del contagio pestilenziale.

In primo luogo, la *Refutation* torna alla connessione agostiniana tra peste e teatro. “Animorum labem ac pestem”, definiva gli spettacoli Agostino, e “plague of minde” li definisce ora I.G. traducendo il *De Civitate Dei*:

Saint *Augustine* in his booke of the *City of God*, speaking of some vices in the *Romaines* which their Cities ruine, by the *Barbarian Gothes*, did not reforme, exclaymeth thus. O you sencelesse men!

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ Ivi, p. 39. Come si è già avuto modo di ricordare (cfr. Capitolo 3, nota 239), la definizione ciceroniana della commedia si legge in una nota del grammatico Elio Donato, tradizionalmente posta in apertura delle commedie di Terenzio: “Comoedia esse Cicero ait, imitationem uitae, speculum consuetudinis, imaginem ueritatis” (ELIO DONATO, *De Tragoedia et Comoedia*, in TERENCE [PUB. TERENCE APHRI], *Comoediae Sex, Post omnes omnium editiones summa denuò uigilantia recognitae*, Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1546, pp. 23-24). Come già aveva fatto Gosson, confutando Lodge, I.G. scardina la pericolosa e autorevole definizione del teatro come “imago veritatis” negandone la paternità ciceroniana.

⁴³⁴ Non sarà inutile notare che in questa tripartizione (idolatria, falsità, immoralità) echeggiano i tre ‘capi d'accusa’ del fondatore dell'antiteatralità cristiana; cfr. TERTULLIANO, *De Spectaculis*, I, 1: “Qui status fidei, quae ratio veritatis, quod praescriptum disciplinae [...] spectaculorum voluptates adimat, dei servi, cognoscite” (TERTULLIANO [TERTULLIAN], *Apology. De Spectaculis*, transl. by T. R. Glover, Cambridge (MA) / London, Harvard University Press, 1931, p. 230).

⁴³⁵ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., p. 39.

how are you bewitched not with error but furor? That when all the nations in the East (as we heare) bewaile your Citties ruine, and all the most remote regions bewaile your misery, and publike sorrow, you your selues runne headlong vnto the Theaters: seeking them, filling them, and playing farre madder parts now then euer you did before. This your plague of minde, this your wracke of honesty, was that which *Scipio* so feared when hee would not haue any Theaters built for you⁴³⁶.

Peste della mente, piaga spirituale, il teatro induce al male e nel frattempo impedisce di cogliere la realtà della propria decadenza morale; ed è proprio questa peste che uomini saggi e avveduti come Scipione Nasica cercarono di arginare, frenando la diffusione del ‘morbo greco’ a Roma⁴³⁷. Sono strade argomentative già ampiamente percorse dalla polemica antiteatrale moderna, sia inglese che più in generale europea, che I.G. poteva trarre, ad esempio, dal *Plays confuted in five actions* di Stephen Gosson⁴³⁸.

Più interessante e innovativo è il modo in cui I.G. affronta il passaggio argomentativo ulteriore, ovvero quello della profilassi contro la ‘peste attorica’. Per sostenere il bando definitivo dei teatranti dallo Stato si avvale infatti di una fonte del tutto nuova, una lettera attribuita a Marco Aurelio nella quale l’imperatore romano scriveva al governatore dell’Ellesponto per comunicargli l’imminente arrivo di tre navi cariche di teatranti, appena banditi da Roma. L’epistola di Marco Aurelio è per I.G. una fonte autorevolissima, nella quale l’imperatore-filosofo si rende protagonista di un atto politico radicale che realizza plasticamente il sogno repressivo dei più fieri oppositori delle scene: un argomento solidissimo, dunque, se la lettera non fosse – come invece è – una pura invenzione narrativa. L’episodio aureliano dei teatranti esiliati in una remota e imprecisata isola dell’Ellesponto è infatti narrato in una lettera apocrifa che il francescano spagnolo Antonio de Guevara (1480?-1544) inserisce dapprima nel suo *Libro aureo del emperador Marco Aurelio* (1528), quindi nel *Relox de principes* (1529), una riscrittura e ampliamento dell’opera precedente⁴³⁹. L’opera del De Guevara si presenta come traduzione spagnola di un immaginario manoscritto ritrovato a

⁴³⁶ Ivi, p. 44. Cfr. Agostino, *De Civitate Dei*, I, 33: “O mentes amentes! quis est hic tantus non error, sed furor, ut exitium vestrum, sicut audivimus, plangentibus orientalibus populis et maximis civitatibus in remotissimis terris publicum luctum maeroremque ducentibus vos theatra quaereretis intraretis impleretis et multo insaniora quam fuerant antea faceretis? Hanc animorum labem ac pestem, hanc probitatis et honestatis eversionem vobis Scipio ille metuebat, quando construi theatra prohibebat” (AGOSTINO [SANCTI AURELII AUGUSTINI EPISCOPI], *De Civitate Dei Libri XXII*, recognoverint Bernardus Dombart et Alfonsus Kalb, 2 voll., Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1981, I, p. 50).

⁴³⁷ Sull’opposizione di Scipione Nasica alla costruzione di un teatro greco a Roma, altro *tòpos* della polemica contro le scene, si veda sopra, Capitolo 3, nota 234.

⁴³⁸ Cfr. STEPHEN GOSSON, *Plays confuted in five actions*, cit., sigg. C(r)-C3(v); per il commento, si rimanda sopra al paragrafo 3.3.

⁴³⁹ ANTONIO DE GUEVARA UREÑA, *Libro aureo de Marco Aurelio, emperador y eloquentissimo orador*, Fue impresso en la noble y muy leal ciudad de Seuilla, por Iuan cromberger, 1528; ID., *Libro llamado Relox de principes en el qual va incorporado el muy famoso libro de Marco aurelio*, Valladolid, por maestre Nicolas tierri imp[re]ssor, 1529. Per un confronto tra le due opere, si rimanda a EMILIO BLANCO, *Las dos redacciones de la vida de Marco Aurelio*, «Archivo Ibero-Americano», 53(209-212), 1993, pp. 17-66.

Firenze e ha come fine, attraverso un apocrifo ritratto epistolare dell'imperatore-filosofo, la costruzione di un principe ideale che sia modello del principe cristiano⁴⁴⁰.

Tradotti prontamente come *The golden booke of Marcus Arrelivs* e *The diall of princes*, tanto il *Libro aureo* quanto il *Relox de principes* hanno grande successo in terra inglese, e numerose ristampe⁴⁴¹. L'operazione di I.G., che poteva dunque leggere la lettera di Marco Aurelio a Lamberto in traduzione⁴⁴², è spregiudicata: isola il frammento dal suo contesto romanzesco – di cui difficilmente è inconsapevole – e lo tratta come fonte, inserendolo quasi integralmente entro il corpo del suo trattato, senza fornire nessuna indicazione che possa far risalire alla natura finzionale del testo⁴⁴³: “*Marcus Aurelius* wrote a letter to *Lambertus* his friend, certifying him that he had banished from *Rome*, all Iesters, Fooles, and Loytering Players [...]. Some fragments of this letter I will heare repeat”⁴⁴⁴.

Nella nuova collocazione, l'epistola costituisce di fatto uno dei pilastri argomentativi della *Refutation*, perché aggredisce il principale fondamento delle apologie attoriche: il sostegno da parte dei vertici del potere politico. Nella 'lettera' a Lamberto, infatti, mentre Marco Aurelio invia alla periferia dell'impero tre navi di “Testers, Fooles, Players, and Vagabunds”⁴⁴⁵, si augura paradossalmente di avere indietro da Lamberto un piccolo vascello popolato di saggi (“*O Lambert*, what seruice shouldest thou doe to God, and Profit to our Mother Rome, if for three ships of Fooles thou didest returne vs one onely Barke of Wise-men”)⁴⁴⁶, si lamenta della situazione di Roma, domatrice di barbari e oggi schiava dei teatranti (“Finally I saw Rome,

⁴⁴⁰ Cfr. MICHAEL P. MEZZATESTA, *Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century*, «The Art Bulletin», 66(4), 1984, pp. 620-633; VALENTINA RICCIO, *Il principe perfetto di frate Antonio de Guevara. Il 'personaggio' Marvo Aurelio*, «InStoria», 40, 2011 <http://www.instoria.it/home/marco_aurelio_frate_antonio_de_guevara.htm> (10/2020).

⁴⁴¹ Il *Libro aureo* è tradotto per la prima volta in inglese nel 1535 (ANTONIO DE GUEVARA, *The golden booke of Marcus Arrelivs emperour and eloquent orator*, Londini, in aedibvs Thomae Bertheleti Regii impressoris, anno 1535; più volte ristampato). Mentre il *Relox de principes* è tradotto nel 1557: ANTONIO DE GUEVARA, *The diall of princes. Compiled by the reuerende father in God, Don Anthony of Gueuara, Bysshop of Guadix. Preacher and cronicler, to Charles the fyft Emperour of Rome. Englysshed oute of the Frenche, by Thomas North, seconde sonne of the Lorde North. Ryght necessary and pleasaunt, to all gentylmen and others whiche are louers of vertue*, Imprinted at London, by [Thomas Marsh for] Iohn Waylande, 1557; poi ristampato, in edizione riveduta, nel 1568: ANTONIO DE GUEVARA, *The dial of princes, compiled by the reuerend father in God, Don Antony of Gueuara, Bysshop of Guadix, preacher, and chronicler to Charles the fyfte, late of that name Emperour. Englished out of the Frenche by T. North, sonne of Sir Edward North knight, L. North of Kyrtheling*, [London], Now newly imprinted by Richarde Tottill, and Thomas Marshe, Anno. Domini. 1568. Si citerà da questa edizione, che è quella più vicina al testo di I.G. e quindi quella che, con ogni probabilità, egli poteva consultare.

⁴⁴² Sia nell'originale spagnolo che nella traduzione inglese, la lettera è divisa in tre capitoli: “Of a letter which ye Emperour wrote to Lambertus his frend, gouernor of Helespont certifying him that hee had banished from Rome all fooles and loytering plaiers and is deuided into .3. chapters, a notable letter for those that keepe counterfet fooles in their howses. Cap. xlv.”; “Marcus Aurelius goeth forward with his letter and declareth how hee found the sepulchres of many learned Philosophers in Helespont, whereunto hee sent all these loyterers. Cap. xlvi.”; “The Emperour endeth his letter, & sheweth the cause and tyme why and when these iesters, and iuglers were admitted into Rome. Cap. xlvii.” In ANTONIO DE GUEVARA, *The dial of princes*, cit., foll. 74(r)-79(r).

⁴⁴³ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., pp. 45-50.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 45.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 46.

which in times past gaue lawes to the Barbarians, now become the slaue of fooles”⁴⁴⁷, ed espone tutta una serie di argomenti contro i professionisti della scena, il cui *leit-motiv* è il tema della corruzione e della contaminazione, non privo di legami – ancora una volta – con l’immaginario epidemico.

Il tema appare fin dal principio della lettera, quando l’imperatore constata con rammarico la soprannaturale resistenza degli attori alle calamità naturali:

One thing there is at which I much wonder: that the Earth-quakes ouerthrow the houses, great invndations carry away the bridges, the frost perish the vines, and the contagious aire infecteth Wise-men: But yet there is no plague that consumeth these Fooles⁴⁴⁸.

Il confronto tra la morte dei saggi e la sopravvivenza dei teatranti implica il rammarico che la natura, spietata, manchi di giustizia; e d’altra parte la straordinaria sopportazione attorica del velenoso contagio suggerisce una misteriosa vicinanza organica tra teatranti e pestilenza, che in qualche modo garantisca loro l’immunità dal morbo. Il rammarico sulla sopravvivenza degli attori alla peste torna anche più tardi nel testo, quando Marco Aurelio racconta l’introduzione del teatro a Roma, ancora una volta in connessione con l’epidemia del 364 a.C.:

Afterwards speaking of the plague when playes were first induced, he imprecateh thus. Would to the immortal Gods that the plague had ended those few which remained, before this cursed generation had brought such abominable customes into Rome. Much better had it beene for our Mother Rome shee had beene dispeopled, then such rascalls had been her inhabitants⁴⁴⁹.

Nella maledizione ‘a posteriori’ di Marco Aurelio sono ora coinvolti tanto gli attori che gli spettatori: meglio una Roma spopolata, che una Roma abitata da una “cursed generation” colpevole di istituire, allestire, frequentare il teatro.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 47.

⁴⁴⁸ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., pp. 45-46; cfr. ANTONIO DE GUEVARA, *The dial of princes*, cit., fol. 74(v): “Of one thing I meruell much, and also I affirme, that the Gods bee offended, since earthquakes ouerthrow the houses, the great waters cary away the bridges, the frost freese the vines, the corrupt ayre infecteth the wise men: and yet is there no plague that consumeth the fooles?”.

⁴⁴⁹ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., p. 49; il frammento della lettera qui è significativamente riassunto rispetto all’originale spagnolo, poiché la questione dell’origine del teatro ai tempi della pestilenza del 364 a.C. è stata da I.G. già ampiamente trattata nel primo libro della *Refutation* (si veda sopra, nota 422). Cfr. invece il più ampio racconto in ANTONIO DE GUEVARA, *The dial of princes*, cit., fol. 78(r): “In the, CCxli. of the foundation of Rome a sore plague came into Italy. The which beeing ended, they determined to tel not the thousands of menn that were dead: but the small number of those which remained aliuie. Rome afterwards beeing so solitary, and Italy so desolate, onely to reioyce the people, and to the end the cities should not remayn vnhabited, the first theathers were inuented, and then first were these players receiued. For vntill that time the Romayns knew no other thing, but to offer sacrifice to their gods in the temples: and to fight against their enemies in the feeldes. O lamentable thing to heare, that this plague lasted only .xxiiii. moneths, and the rage and folly of these players, and idel men, hath endured more then .iiii. yeres. Would to the immortal gods, that y^e plague had ended those few which remayn: beefore this cursed generation had brought so abhominable customes into Rome. For much better had it been for our mother Rome, that shee had wanted inhabiters, than such raskals should haue come and dwelled therein”.

Il tema del contagio, d'altra parte, aleggia – metaforicamente – anche nelle più specifiche critiche che Marco Aurelio pone agli attori; in particolare, l'assenza di una specifica identità, che consente loro il camaleontico adattamento ad ogni situazione, è declinata nei termini di una perenne menzogna e tale disposizione alla falsità, reciprocamente, diviene il cuore del morbo che essi incarnano; la falsità è un male contagioso che 'si comunica':

A Foole hath a semblance of the Sage when he accompanieth with a Sage: But the Sage sheweth himselfe a Foole when he accompanieth with a Foole. If wee communicate with Lyers wee shallbe Lyers, and if wee desire the Foolish we shall be Fooles⁴⁵⁰.

La falsità è d'altra parte il tema portante della critica aureliana ai professionisti della scena. È vero che il teatro genera molti e differenti disordini morali, ma la colpa che ha generato il bando è, per il 'personaggio' Marco Aurelio, la costruzione di una contro-verità che allontana dalla consapevolezza della realtà e della giustizia:

I not banish them so much for the blood they haue shed, as for the good orders they haue peruerted. And once againe I protest vnto thee that I haue not banished them so much because they were occasion of murthers, as because they were teachers of lyes. Without comparison greater is the offence to God and greater the damage to the common wealth, to take away as these loyterers haue done, the senses of wise men, then that which the murtherers haue done in bereaning their aduersaries of life. The end of these iesters, players, idle men and vagabonds, is alwayes to perswade men that they speake and treat continually in mockeries, to rid them of melancholly and sorrow, and giue them recreation: and all this is but to deceiue them of their goods. In which case I wish it would so please God, that they did but spoyle vs onely of our goods, without depriuing vs of our wise-dome⁴⁵¹.

La colpa degli attori, il perverso contagio di cui essi sono vettori, è insomma la costruzione di mondi parodici e insensati ("they speake and treat continually in mockeries") che tolgono allo spettatore la capacità di discernimento: la peste spirituale si precisa dunque in peste dell'irrazionale. Questo è il vero male per lo Stato, di cui gli attori devono essere accusati: togliere la ragione è più grave che togliere la vita stessa. La peste attorica finisce per essere,

⁴⁵⁰ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., p. 46; da notare che, rispetto all'originale spagnolo, I.G. isola solo la menzogna tra i mali che "si comunicano" per contagio; cfr. ANTONIO DE GUEVARA, *The dial of princes*, cit., fol. 75(r): "I see dyuers in Rome, the which though they company with honest men, are dissolute, companyeng with sages they are symple, treating with wise men, they are without consideracion, and beeing conuersant with fooles, they think to bee sage. If wee keepe company with pitfull, wee shalbee pityfull. If wee bee conuersant with the cruell, wee shall bee cruel. If wee comunicate with lyers, wee shal bee lyers. Yf wee haunt the true, wee shal be true: and if wee desire the foolish, wee shalbee fooles".

⁴⁵¹ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., p. 48; cfr. ANTONIO DE GUEVARA, *The dial of princes*, cit., fol. 77(v): "I doo not banish them so much for the blood they haue shed, as for the good orders which they haue peruerted. Once agayne I retourn to say vnto thee, y^e I haue not banyshed them so much for beecause they were occasion of murders: as to bee teachers of all lyes. Without col[m]paryson, greater is the offe[n]ce to the gods, and greater is the damage to the common wealth to take away (as these loyterers haue doon) the senses of wyse men: then that which the murtherers doo, to take life from their enemies. The end of these iesters, scoffers, iuglers, idell men, and those kind of rascalles, is alwayes to perswade men yt they speak continually in mockries, treat continually in mockries, and to ridde them of their sorows, and al this is but to deceyue them of their goods. In the which case I say, and so pleased it the gods, that they shoold content them selues with the goods, without robbing vs of our wisdom".

allora, il contagioso potere della finzione comica, il mondo surreale in cui tutto può essere aggredito e deriso.

Per converso, la Roma liberata dai teatranti – il sogno, realizzato, della repressione – è una città di figure opache, tristi e solitarie:

One thing onely there is of these loyterers that pleaseth me. That with their presence at Rome, they made euery man laugh at their fooleries: and now they are banished all remaine sad for the mony they carried away. It is a iust iudgement of God, that those which haue taken vaine pleasure together, do weep afterwards for their losse seuerally⁴⁵².

L'afflizione nella contemplazione del denaro sprecato in vani piaceri e l'isolamento sono la giusta punizione per gli astinenti del teatro, rimasti senza attori, e di cui questo severo Marco Aurelio, insieme a I.G. che se ne fa portavoce, può infine compiacersi.

Dopo il lungo inserto dell'epistola aureliana, la *Refutation* si avvia alla fine, ripercorrendo – sul modello già inaugurato a suo tempo da Stephen Gosson – l'analisi delle quattro “cause” del teatro: “But now to examine plaies according to the foure generall causes, the *Efficient, Materiall, Formall, and Fynall* cause of all things, all men shal see the goodnesse that they containe in them: or much rather the great euill wherewith they abound”⁴⁵³. Rispetto al modello, tuttavia, le argomentazioni sono assai più sintetiche, e mancano di quell'approfondimento critico che costituiva il fascino dell'antecedente gossoniano. La “causa efficiente” del teatro, ovvero la sua origine prima, è ricondotta rapidamente – secondo quanto già asserito nel ‘book first’ – al demonio (“The Efficient cause of Playes I haue allready shewed in sundry places of this worke to be the Diuell”)⁴⁵⁴. In base alla sua “causa materiale”, ovvero il suo contenuto, il teatro è condannato sia nel caso in cui scelga come oggetto una materia sacra, perché mescola cose che non possono essere mescolate (“If Playes be of Diuine matter, then are they most intolerable, or rather Sacrilegious [...] For in noe wise is it lawfull to mixe Scurrility with Diuinity, nor Diuinity with Scurrility”)⁴⁵⁵ sia nel caso in cui elegga a tema contenuti profani, perché la profanità induce al vizio (“On the other side, if the matter of playes be prophane, then tend they to the dishonour of God, and nourishing of vice, both which are damnable”)⁴⁵⁶.

⁴⁵² I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., p. 50; cfr. ANTONIO DE GUEVARA, *The dial of princes*, cit., fol. 78(v): “There is one thing only of these loyterers that pleseth mee, that is to weete, that in presence they make euery man laugh with the follyes they speake: and after that they are gone, al remayne sad for the mony they cary away. Truly it is a iust sentence of the gods, that those which haue taken vanie pleasures together, doo weepe after wards for their losses seuerally”.

⁴⁵³ Ivi, p. 54. Cfr. STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fine actions*, cit., sig. G4(r): “as I haue already discouered y^e corruption of playes by y^e corruption of their causes, The Efficient, the Matter, the Forme, the end, so will I conclude y^e Effects y^t this poyson works among vs”. Per la discussione del trattato di Gosson, si veda sopra, paragrafo 3.3.

⁴⁵⁴ I.G., *A refutation of the Apology for actors*, cit., p. 54.

⁴⁵⁵ Ivi, pp. 54-55.

⁴⁵⁶ Ivi, p. 55.

L'analisi della "causa formale", cioè dello specifico linguaggio scenico, è risolta da I.G. in una ossessiva, seppure affascinante elencazione di "actions" (distinte in "words" e "deeds") e "actors" (intesi come tipologie di "characters"):

Hence ariseth the formall cause, or forme of playes, which consisteth in the action, and in the Actors. The action is two-fould, in word, and in deede. The action in word is lasciuious speches, idle and vaine scoffing, ieasting, and foolery, and cosenage, knauery, flattery, and what soeuer els, set forth in their coullors, phrases, and tearmes, and with the grace, elegancy, and lustre of the tongue. The action in deede is the setting forth of all enormities, and exorbitances, with the personating of the doers of them; with false representations, lying shewes, killing, stabbing, hanging, and fighting; actiue demonstration of cosenage, whorish enticeing, all kinde of villany, and hypocrisie; with embracing, clipping, culling, dandling kissing; all manner wanton gestures, and the like. The forme that consists in the Actors, is the parts they play: And these are ioyntly both in Tragedies and Comedies. Tiranous Kinges and Queenes; ambitious Potentates, Nobles, Peeres; vniust Iudges, Magistrates, Officers, couetous Cittizens, spend-all Gentlemen, Gods, Goddesses, Fiendes, Furies, Diuells, Haggas, Ghosts, Witches, Magitians, Sorcerers, Trechers, Murtherers, Swaggerers, Knaues, Drabs, Queans, Whores, Baudes, Courtezans, Rogues, Villaines. Vagsbonds, Theeues, Rouers, Pyrates, Cosoners, Cheaters, Brokers, Banckrupts, Hypocrites, Sycophants, Parasites, Flatterers, Talecarriers, Makebates, Lecherous old men, Amorous young men, Wanton maides, Lasciuious dames, Vnhonest wiues; Rebels, Traytors, proud, hauty, arrogant, incestuous wicked persons; Whoremasters, Gluttons, Drunkards, Spend-thrifts, Fooles, Madmen, Iesters, Iybers, Flouters, Mockers; and finally contemners of God, his lawes, and the Kinges, and blasphemers of his holy name; with such like of infinite variety. (pp. 56-57)

Privo di qualsiasi approfondimento dello specifico attorico (un approfondimento che, come si ricorderà, aveva condotto Gosson a separare il testo dalla sua realizzazione scenica, consentendo la lettura dei 'buoni testi' e mettendo al bando invece la dimensione performativa), il discorso di I.G. rimane esclusivamente ancorato al piano del costume e non opera alcuna reale distinzione tra i contenuti 'immorali' e la forma in cui vengono espressi (l'indecenza della 'matter' implica *per se* l'indecenza di 'actions' e 'deeds'), né – soprattutto – una distinzione tra personaggi e attori che li mettono in scena: la 'forma' inaccettabile del teatro sono gli attori, in una osmosi indistinta (un contagio) di immoralità tra la parte recitata e la persona che la recita.

Anche nell'analisi della "causa finale" del teatro, I.G. non mostra la sottigliezza del suo predecessore: se Gosson indagava con cura il funzionamento della passione, le modalità attraverso le quali il piacere dello spettacolo sovverte l'ordine razionale e dispone l'anima dello spettatore al peccato, la *Refutation* resta sempre al di qua di uno studio fisiologico del piacere scenico, e si assesta sul suo territorio consueto, che è quello della denuncia morale.

Il discorso sui fini del teatro è costruito con argomenti *in negativo*, che tornano ad opporsi a specifiche rivendicazioni della *Apology* di Heywood: in primo luogo, argomenta I.G., non solo non è vero, ma non è neppure legittimo che il teatro insegni a perseguire la virtù e fuggire il vizio, perché questo è il compito dei predicatori e dei magistrati, non degli attori; i teatranti

usurpano pertanto un ruolo che non è il loro⁴⁵⁷. In secondo luogo, è abominio sostenere un'equivalenza di finalità tra gli spettacoli e i sermoni, perché essi stanno su due piani opposti come la luce e il buio, il vero e il falso; e gli uni, il cui fine è buono e santo, sono frequentati da pochissime persone, proprio a causa della concorrenza degli altri⁴⁵⁸.

Più interessante è il terzo ordine di argomenti, secondo il quale il teatro non può avere come fine l'insegnamento attraverso l'esempio, perché l'unica cosa che a teatro si può imparare è la finzione: "The third obiection is, that many good examples may belearned out of them. And truely so there may; For if you will learne to doe any euill, skilfully, cunningly, couertly, or artificially, you need goe noe other where then to the Theater"⁴⁵⁹. È vero che il discorso resta sempre saldamente legato al piano morale (a teatro si impara il *male*) ma qui I.G. fa un passo ulteriore, ponendo al cuore dell'argomentazione il fatto che gli attori insegnino a compiere il male attraverso l'inganno, cioè per mezzo del loro specifico talento finzionale. Qui I.G. richiama insomma la distinzione tra verità di Dio e falsità demonica, tra natura e artificio, che aveva posto all'inizio del suo trattato con lo "Ieoue principium": il fatto che il teatro sia *rappresentazione* e non realtà, delegittima *a priori* qualsiasi esemplarità che esso intenda assumere. Non può esistere esempio senza verità, e poiché "all the acts of Players is dissimolation, and the proper name of Player [...] is *hypocrite*"⁴⁶⁰, ogni frammento del teatrale (anche quello che può apparire buono) nasconde sempre l'insidia del male.

E siamo alla fine della *Refutation*. La dicotomia iniziale tra divino e satanico, tra vero e falso, tra naturale e artificiale che costituisce il *trait d'union* del libro torna nella perorazione finale:

Then to conclude all, seeing Playes are the institution of the Diuell himselfe [...]: seeing they are inricht with fables, lies, dishonesties and all kind of kanueries: seeing the actors [...] haue beene expeld out of their common wealth, and esteemed as vagabonds, corrupters of good manners, subuerters of religion in peoples hartes, and seducers of men to destruction [...]: seeing they were neuer ordained of God to giue instruction, but by the Diuell to teach lewdnes and dissolution [...]: Then doe I earnestly intreat euery one, as they loue their owne soules, to detest and abandon them. As for those which will yet remaine in blindnesse, or presume to go to

⁴⁵⁷ Ivi, pp. 57-58: "The first obiection is, that they instruct men what vices to auoid, what ordinances to obserue, what enormities to abandon, & what vertues to imbrace [...]. God onely gawe authority of publique instruction and correction but to two sorts of men: to his Eccleasticall Ministers, and temporal Magistrates [...]. And so to conclude Players assume an vnlawfull office to themselues of instruction and correction".

⁴⁵⁸ Ivi, p. 60: "The second obiection is the vulgar opinion of *Actors*, and the most part of their prophane auditors, some whereof I haue euen heard with mine owne eares to pronounce and affirme: Plaies to be as good, or may doe as much good, as Sermons are, or may doe. Oh blasphemy intollerable! [...]. If he be accursed that calleth Light Darknesse, and Darknesse Light; Truth Falshood, and Falshood Truth; then *a fortiori*, is he accursed that saith Plaies and Enterludes are Equualent with Sermons, or compareth Comedies and Tragedies to the Word of God [...]. Doe they not draw the people from hearing the Word of God, and Godly Lectures? For you shall haue them flock thicke and three-fould to the Play-houses, and withall Celerity make speed to enter in them, least they should not get place neere enough vnto the Stage (so prone and ready are they to euill;) when the Temple of God shall remaine bare and empty".

⁴⁵⁹ Ivi, p. 61.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 55 (*id est* 63)

Sathans Sanctuary, in hope there to learne any good, let them consider in how palpable darknesse they wander, while they forsake the truth and cleave to fables⁴⁶¹.

La ‘peste spirituale’ che il diavolo ha suggerito ai romani, e che da Roma si è diffusa ovunque, quella stessa peste che Marco Aurelio ha cercato di bandire dalla città eterna, cacciando gli attori in una remota isola ai confini del mondo, si rivela infine come un morbo che, attraverso il potere della finzione, priva del discernimento, rende ciechi, costringe a vagare nel buio. Chi si getta nel lazzaretto satanico del teatro acconsente ad “abbandonare la verità e ad inseguire le favole”.

La *Refutation* di I.G. ci appare infine come un grande sforzo di sintesi, un raccordo finale di una polemica ormai pluridecennale, che proprio la natura responsoriale del testo (la *Refutation* si specchia nella *Apology* cui si oppone) consente di porre con semplicità sotto il segno di coppie antinomiche: naturale/artificiale, vero/falso, sermone/spettacolo, bene/male, Dio/Satana. In questo ambiente retorico radicale, animato da polarizzazioni estreme che si richiamano l’un l’altra, il tema epidemico assume centralità in due momenti focali: dapprima, recuperando Agostino, I.G. rammenta che il teatro è nato nella peste e grazie alla peste; in un secondo momento, evocando un immaginario Marco Aurelio, identifica un misterioso rapporto immunizzante tra il morbo e gli attori, e rappresenta narrativamente il desiderio mai sopito della loro espulsione dalla città. Nella complessa sintesi della *Refutation*, insomma, la peste incontra il teatro nei due momenti estremi della sua storia: nella leggenda delle origini, e nell’utopia della sua repressione.

Un’analoga dimensione di ricapitolazione caratterizza *A shorte treatise against stage-playes* di Alexander Leighton, breve pamphlet in 4° stampato nel 1625, la cui peculiarità non è tanto l’originalità degli argomenti quanto il notevolissimo sforzo di sintesi⁴⁶². L’intento dichiarato di

⁴⁶¹ Ivi, pp. 58-59 (*id est* 64-65).

⁴⁶² ALEXANDER LEIGHTON, *A shorte treatise against stage-playes*, [Amsterdam, by the successors of Giles Thorp], 1625. Alexander Leighton (ca. 1570-1649), religioso e medico scozzese, studiò medicina prima a St. Andrews, in Scozia, quindi a Leida dal 1616 al 1619. È noto soprattutto per le sue posizioni religiose e politiche radicali, che lo portarono allo scontro con Carlo I e con l’arcivescovo William Laud, alla tortura, al carcere e alla pena dei “seditioners” (la marchiatura della S sulle guance, e il taglio delle orecchie). Nel 1624 (col pamphlet *Speculum belli sacri, or, The Looking Glass of the Holy War*) propose l’abolizione della carica di vescovo, l’intervento militare inglese a sostegno della causa protestante in Europa e attaccò duramente il matrimonio di Carlo I con la cattolica Henrietta Maria; nel 1628 pubblicò *Zion’s plea against Prelacy: An Appeal to Parliament*, in cui ribadiva i medesimi argomenti. Nel 1630 (ormai in piena guerra civile: Carlo I aveva sciolto il Parlamento nel 1629) fu arrestato e torturato. Dopo la decapitazione del re, fu liberato dal Long Paliament nel 1640. Lo *Short treatise against stage-playes* precede il momento di più duro scontro con Carlo I, ma certo la pubblicazione anonima ad Amsterdam nasce da esigenze di prudenza. Leighton raccontò la sua esperienza nell’autobiografia *An epitome, or, Briefe discoverie of the great troubles that Dr Leighton suffered in his body, estate and family* (1646). Per un approfondimento bio-bibliografico si rimanda a FRANCES CONDICK, *Leighton, Alexander (c. 1570–1649)*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/16395>> (10/2020).

Leighton è proprio quello di offrire “fewe [...] reasons, briefly contracted into a narrow roome, that the reader may with facilitie conceave the force of the arguments, and soundly judge of the trueth of them”⁴⁶³. La brevità di un pamphlet che renda il pensiero antiteatrale accessibile a tutti diventa insomma la nuova arma degli oppositori al teatro.

Il compendio elaborato da Leighton si articola in quattro brevi sezioni, ordinatamente esposte in un breve indice iniziale (“*First*, the originall beginning of Stage-playes is shewed [...]. *Secondly*, the end is pointed out for which they were first devised [...]. *Thirdly*, the generall matter or argument acted in them, is opened in few words [...]. *Fourthly*, the reasons to proue them vnlawfull are rendred”)⁴⁶⁴. Intorno a questa semplice struttura si enunciano con brevi, icastiche, formule i consueti argomenti sull’origine pagana del teatro (“The first beginning of playes proceeded from those men which were not in the Church of God”)⁴⁶⁵; sulla sua finalità idolatrica (“The finall cause or ende for which the Heathen first devised Playes, was to pacifie their angrie gods”)⁴⁶⁶; sull’immoralità degli spettacoli (“the argument or matter acted in tragedies is murther, treason, rebellion, and such like; and in comedies is bauderie, cosenage, and meere knaverie”)⁴⁶⁷ e sulla contropedagogia dei teatranti (“they teach their hearers and beholders much sinne in the acting of their Playes, as to sweare, curse, lye, flatter, cosen, steale, to play the bawde and the harlot, with very many such other lewde lessons”)⁴⁶⁸.

In questa sintesi quasi catechistica, dove la rapidità formulare (e facilmente memorizzabile) sostituisce l’ampiezza e la ricchezza dell’argomentazione, Leighton recupera ovviamente la connessione tra teatro e peste, focalizzandosi ancora una volta sulla questione delle origini:

The Athenians renewed their Playes about the latter ende of the Persian Monarchie, in the dayes of Euthydemus their governour, thereby thinking to remoue a grievous pestilence, as sayth Diodorus Siculus lib. 12. Also Livius lib. 7. and Paulus Orosius libr. 3. cap. 4. write that the heathen Romans sore afflicted about the same time, with pestilence, by the advise of their idoll priests, set forth their Stage-playes to turne away that affliction, thinking their Playes would please their gods⁴⁶⁹.

Nella sintesi estrema, Leighton mostra una notevole, spregiudicata originalità nell’uso delle fonti: connette – come tutti i suoi predecessori – la nascita del teatro a Roma con la pestilenza del 365-364 a.C., scegliendo come riferimenti Livio e Paolo Orosio. Il primo, come sappiamo, si era limitato a indicare il nudo dato storico, mentre il secondo – allievo di Agostino – aveva ripreso dal maestro il parallelismo tra morbo corporale e spirituale:

⁴⁶³ ALEXANDER LEIGHTON, *A shorte treatise against stage-playes*, cit., pp. 5-6.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 6.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Ivi, pp. 9-10.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 11.

⁴⁶⁸ Ivi, p. 18.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 10.

Anno ab urbe condita CCCLXXXIII L. Genucio et Q. Seruilio consulibus ingens uniuersam Romam pestilentia corripuit [...]. Cum pestilentia in dies crudesceret, auctores suasere pontifices, ut ludi scaenici diis expetentibus ederentur. Ita pro depellenda temporali peste corporum arcessitus est perpetuus morbus animorum⁴⁷⁰.

Ma la novità sostanziale di Leighton non sta tanto nell'attingere ad una fonte meno scontata rispetto a quella agostiniana; notevole è piuttosto che il medesimo costrutto retorico – i pagani istituiscono il teatro per liberarsi della peste fisica, avviando così il contagio di una peste dell'anima – sia da lui applicato anche alla Grecia, attraverso il recupero di un passo della *Bibliotheca* di Diodoro Siculo in cui si rammenta il ripristino delle festività Delie (e dei connessi spettacoli) durante la pestilenza del 426 a.C.⁴⁷¹. Grecia e Roma sono in questo modo accostate in una mitologia unitaria che collega in entrambi i contesti l'istituzione dello spettacolo pagano alla pestilenza, suggerendo che della peste il teatro porti con sé, quasi 'geneticamente', le caratteristiche e i tratti.

Immediatamente dopo Leighton recupera anche il passaggio seguente della genealogia satanica delle scene, ovvero la connessione tra il paganesimo e il papismo: “so heathens instructed by the Divell their master thought to remoue their afflictions by Playes. But the Popes of Rome solemnised their Festivals and Iubilies with all sortes of Playes and Sportes for recreation, and to delite the people with such fooleries”⁴⁷². Come a suo tempo aveva fatto William Crashaw, legando in un'unica genealogia il demonio, il teatro pagano e la spettacolarità papista⁴⁷³, così ora Leighton mette insieme in una linea unitaria il doppio focolaio greco-romano della peste scenica, e il ruolo che il papismo assume nella diffusione moderna del morbo.

Il catechistico libretto di Leighton, qui brevemente compendiato, coagula in poche paginette un cinquantennio di polemica antiteatrale, con il manifesto obiettivo di rendere accessibile e popolare il pensiero più radicale contro le scene. Sono pagine formulari, composte – più che di lunghe argomentazioni – di lapidarie sentenze, nelle quali il sogno repressivo si manifesta in tutta la sua semplice autoevidenza.

⁴⁷⁰ Paolo Orosio, *Historiae adversum Paganos* III, 4, 1-5 (PAOLO OROSIO [OROSE], *Histoires (Contre les Païens). Tome I, Livres I-III*, texte établi et traduit par Marie-Pierre Arnaud-Lindet, Paris, Les Belles Lettres, 1990, pp. 144-145). Orosio, collaboratore e allievo di Sant'Agostino, offre nei suoi sette libri di *Storie contro i pagani*, una sorta di controcanto storiografico al *De Civitate Dei* del maestro. Nel racconto dell'istituzione dei *ludi* come rimedio contro la peste, l'eco delle parole agostiniane è evidente; cfr. sopra, nota 424.

⁴⁷¹ Diodoro Siculo, *Bibliotheca*, XII, 58, 7: “ἐποίησαν δὲ καὶ πανήγυριν τὴν τῶν Δηλίων, γεγενημένην μὲν πρότερον, διαλιποῦσαν δὲ πολὺν χρόνον” (DIODORO SICULO [DIODORUS OF SICILY], *The Library of History*, 12 vols., with an English translation by C.H. Oldfather, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1950, p. 48; trad. italiana di Isabella Labriola in DIODORO SICULO, *Biblioteca storica. Libri XI-XV*, Palermo, Sellerio, 1988, p. 107: “Celebrarono [contro la peste del 426 a.C.] anche la festa solenne delle Delie, che si era svolta in passato, ma per molto tempo era stata sospesa”). Durante le “Delie”, ovvero le festività in onore di Apollo sull'isola di Delo, in realtà non si mettevano in scena spettacoli, quanto piuttosto cori e gare poetiche.

⁴⁷² ALEXANDER LEIGHTON, *A shorte treatise against stage-playes*, cit., p. 10.

⁴⁷³ Si veda sopra, nota 384.

L'obiettivo della repressione definitiva del teatro è, d'altra parte, evidente nello scarno paratesto che Leighton fa precedere all'operetta, una "Humble Supplication" ai membri del Parlamento:

Whereas Stage-playes are repugnant to the written Word and Will of Almightye God, the onely wise Governour & righteous Judge of the whole world; dangerous to the eternall saluation both of the actours and spectatours; breede many inconueniences wheresoeuer they come; procure the judgments of God to the whole kingdome, for sinne tollerated purchaseth Gods wrath to the whole nation [...]: May it therefore please this High and Honourable House, which is the most honourable Court in all Europe, vpon view of this short Treatise following, to take once more into consideration this matter of Stage-playes, and by some few words added to the former Statutes, to restreyne them for euer hereafter⁴⁷⁴.

L'obiettivo dichiarato è dunque "proibire da qui in avanti e per sempre" ogni forma di spettacolo, aggiungendo "poche parole" alle leggi vigenti, ovvero impedendo anche l'esercizio delle compagnie autorizzate dai patronati nobiliari e regali. È un sogno repressivo per ora ancora fuori tempo, ma che il Parlamento inglese realizzerà solo 17 anni più tardi, quando – in piena guerra civile – tutti i teatri verranno chiusi e gli attori non avranno più un luogo riconosciuto in cui esercitare legittimamente la propria professione.

Con il sogno repressivo di Alexander Leighton si chiude la lunga serie di testi analizzati in questo capitolo, prodotti in Italia e in Inghilterra tra gli anni '80 del Cinquecento e gli anni '20 del Seicento: sono testi che si oppongono agli spettacoli e alle loro "variegate invenzioni che infettano lo spirito" con un altrettanto variegato intreccio di argomentazioni a volte originali, assai più spesso recuperate e riutilizzate da testi preesistenti, in una intertestualità che produce effetti di eco, ma che si caratterizza anche come una vera e propria *koinè* sovranazionale di 'guerra al teatro'. In questo fitto intersecarsi di fonti, furie e fedi, l'immaginario del contagio appare come una nota costante, un basso continuo sul quale costruire variazioni di argomenti antichi, o proporre di nuovi.

Un primo ordine di argomentazioni è quello che si focalizza sugli effetti della scena nel contesto sociale, identificando nel teatro un focolaio di contagio morale: a teatro – questo è il semplice postulato – il vizio si apprende, attaccandosi alla coscienza come un morbo insanabile. È il livello più ovvio della metafora, quello per cui Antonio Seneca può definire il teatro "faccenda pernicioso e pestilente", e affermare – recuperando la lettura tertulliana del *Salmo* 1, che il fruitore degli spettacoli "siede sul seggio della peste". I *patres* forniscono agli

⁴⁷⁴ "An Humble Supplication tendred to the High and Honourable House of Parliament, Assembled May xviii. 1625", in ALEXANDER LEIGHTON, *A shorte treatise against stage-playes*, cit., pp. 3-4.

oppositori del teatro moderno molti materiali su questo piano di argomenti: Guglielmo Baldessano e Cesare Franciotti – ma anche Pedro de Ribadeneira, prontamente tradotto in Italia insieme a Francisco Arias e a Juan de Pineda – possono allora trarre da Lattanzio e Cipriano la considerazione degli spettacoli come luogo di contagio spirituale e morale, e da Crisostomo la definizione degli attori come “peste dello Stato”. Sono temi molto presenti, d’altra parte, anche nel contesto inglese: la considerazione degli attori come pericolosi vettori dell’ammorbamento dei costumi sta al cuore del *Mirror of monsters* di William Rankins: la sua requisitoria in forma di racconto di viaggio rappresenta il teatro come “pozzo profondo”, habitat infero e oscuro nel quale i teatranti vivono nell’ozio e nei vizi; habitat rischioso proprio perché infettivo, avvelenato e avvelenante, in un’azione epidemica che Rankins attribuisce non soltanto agli attori in scena, ma anche alla stampa che, del lavoro degli attori, costituisce un efficace strumento di disseminazione. Gli attori, d’altra parte, si definiscono come pesti pubbliche e malati incurabili anche nella dura invettiva di William Crashaw, dove il teatro compare come una delle “piaghe babiloniche che non possono essere sanate”.

L’immaginario epidemico e infettivo penetra con efficacia anche nella considerazione della natura concorrenziale del teatro e dello spettacolo profano rispetto alla verità della fede e al tempo sacro. È un tema che domina, in Italia, l’attività omiletica e normativa di un erede del Borromeo come Carlo Bascapè, per il quale il carnevale, i balli e le commedie *infettano* la quaresima e, più in generale, il tempo cristiano. La relazione tra lo spettacolo e il morbo epidemico era già presente nell’ultimo Borromeo (non solo nei termini di causalità, per cui il teatro provoca l’ira divina e il flagello, ma anche in quelli della contiguità, per cui chi frequenta gli spettacoli è un malato che rifiuta la cura del ‘Christus medicus’), ma ora si approfondisce e si estremizza fino a far affermare all’anonimo del *Discorso contra il carnevale* che lo spettacolo non solo è morboso, ma è “peggio della peste”. L’antagonismo assoluto tra tempo santificato dalla penitenza e dalla preghiera e tempo infettato dalla scena riverbera d’altra parte anche nella dichiarata incompatibilità tra i corrispondenti stati spirituali e fisici. La questione è posta in luce con chiarezza, ancora, nel *Discorso contra il carnevale*, nel quale lo spettacolo profano produce contemporaneamente “infermità di corpo e passioni d’animo” che rendono impossibile l’esercizio spirituale; allo stesso modo, Thomas Beard dichiara che allo squilibrio morale provocato dal teatro corrisponde uno squilibrio organico sul piano fisico: il teatro insomma non sovverte solo le coordinate dell’anima, ma anche l’equilibrio umorale del corpo. La concorrenza insanabile tra “play” e “pray”, argomento consueto nel contesto inglese, costituisce anche una delle (innumeri) coppie antagonistiche (finto/vero; diavolo/Cristo, artificiale/naturale) su cui l’ineffabile I.G. sostanzia la struttura retorica della sua *Refutation*. Nello specchiarsi continuo di verità di fede e vanità demonica, di oneste, naturali ricreazioni e

innaturali, malati passatempo, la peste appare infine ad I.G. come una sorta di corrispettivo degli attori (che misteriosamente non soccombono al flagello, quasi ne fossero una simpatetica emanazione), ma anche del teatro, prassi demoniaca e idolatrica che (a partire da una ormai topica lettura di Agostino) si istituzionalizza storicamente a Roma proprio in coincidenza con un evento epidemico.

C'è infine un terzo 'uso' retorico del contagio – quello forse più interessante – che si focalizza non tanto sugli effetti ammorbanti dello spettacolo e sulla sua natura di tempo malato che si contrappone al tempo sano. È il piano di argomentazioni in cui gli oppositori tentano una 'anamnesi' del morbo, lo analizzano per comprenderlo e, in tal modo, restituiscono vere e proprie intuizioni di estetica della scena: è su questo piano che Guglielmo Baldessano, Francisco Arias e, con ben maggiore profondità, Francesco Del Monaco e Henry Crosse pongono in luce la complessità multisensoriale e multimediale dello spettacolo (la penetrazione della finzione teatrale attraverso la parola, la voce, il suono, il gesto, l'immagine, la musica) e la persistenza effettiva dell'evento scenico nella memoria e nel desiderio dello spettatore. Sono, cioè, immaginari del 'contagio' che consentono di attingere ad un'idea di teatro come linguaggio.

Su questo piano, i risultati più raffinati si manifestano, come è ovvio, nei momenti più alti di sintesi intellettuale della polemica: per l'Italia, la *In actores et spectatores paraenesis* di Francesco del Monaco, e per l'Inghilterra la *Vertues Commonwealth* di Henry Crosse. Del Monaco, che si avvale esplicitamente dell'immaginario del contagio nella struttura del libro – esso stesso una raccolta di "remedia" contro la "lues" del teatro – non solo riconosce che l'efficacia finzionale della scena è una "sapientia", seppure venefica e infettante, che nasce nell'allenamento e nell'esercizio attorico, ma comprende anche l'indispensabile collaborazione degli spettatori all'atto scenico, che esiste e prende forza solo dalla presenza attiva di chi guarda e ascolta. Sono, queste, intuizioni che confluiscono nella notevolissima pagina in cui Del Monaco fa corrispondere l'incommensurabilità tra testo scritto e testo rappresentato a quella tra corpo morto e corpo vivo. Proprio mentre lancia la sua invettiva contro la *voluptas* delle odiate scene, il religioso siciliano di fatto identifica i tratti fondanti del piacere scenico: la coscienza corporea e vocale dell'attore, la disposizione attiva dello spettatore.

Similmente pungenti, seppure in contesto difforme, sono le pagine sul teatro di Henry Crosse, il cui pensiero antisценico è calato in un articolato contesto di ideologia politica platonica: per Crosse, l'equilibrio dello Stato è la salute di un corpo complesso, fondato sulla temperanza e la medietà. Nemici pestilenziali di questo stato ideale sono gli oziosi, che infettano le membra del corpo politico e ne corrodono le fondamenta operose, e i poeti che, attraverso i libri e gli spettacoli, diffondono il contagio dell'immoralità. Per comprendere (e

disinnescare) il funzionamento dell'ozio e del teatro, Crosse si avvale allora proprio di una teoria esogena della peste, basata sulla scansione di un 'doppio movimento' (vuoto/pieno) tra uno stato d'inedia che dispone il corpo all'accoglienza dell'aria infetta, e la successiva penetrazione dell'agente patogeno. Allo stesso modo, l'inattività dell'ozioso dispone l'anima all'accoglienza del peccato, cioè al momento successivo (di cui il primo è fondamento e causa) in cui il diavolo può 'imprimere' il suo marchio del male. Proprio come la peste funziona anche il teatro: prima l'attore sconvolge e riposiziona le "internal powers" dello spettatore per disporlo al peccato, quindi vi "imprime" gli esempi dannosi, che saranno in seguito riprodotti per imitazione. Con grande acutezza Crosse osserva lo sconvolgimento interiore dello spettatore proprio mentre – in ossequio alla tradizionale opposizione spettacolo/sermone – descrive i diversi effetti dell'uno e dell'altro sull'animo del fruitore: qui il confronto tra 'play' e 'pray' si apre a considerazioni sui due diversi linguaggi, il che significa identificare la multisensorialità dell'esperienza scenica, la sua ammaliante rapidità, e il pieno coinvolgimento dello spettatore nell'evento spettacolare. È una chiara identificazione dei pericoli nascosti dentro il linguaggio del teatro, che si abbina però alla coscienza della sua potenza, delle sue origini pedagogiche e quindi – in un appello finale ai poeti, perché volgano al bene la loro scrittura – della possibilità di una riforma.

L'uso della peste come correlativo del teatro ha, infine, un ovvio portato politico: poiché lo stigma epidemico *implica* la rimozione dell'agente infettante, l'identificazione degli attori come 'pestiferi' precede e definisce un progetto politico repressivo. E allora Cesare Franciotti può ricordare ai principi l'invito del Borromeo a "sbandire dagli stati loro gli istrioni come peste", e William Crashow può evocare il riferimento biblico del sacerdote Fineas, che pone termine alla peste con l'omicidio rituale del reprobato; Baldessano può rammentare che chi sterminasse gli attori "estinguerebbe ogni peste", e I.G. può sognare un principe che, come Marco Aurelio, bandisca i teatranti e li releghi nelle più inospitali periferie del regno.

Sul piano ideale della repressione, la polemica italiana e quella inglese corrono, infine, parallele.

Diversi sono, però, i punti d'arrivo: Francesco del Monaco ha molto chiaro che, in Italia, "non accade che queste pesti siano rimosse dalle Città ad opera dei Principi secolari (come sarebbe loro compito)" e che, dunque, la rimozione può essere solo spirituale: è compito di confessori e predicatori agire sull'anima dei fedeli. Alexander Leighton invece, nello stesso giro d'anni, può indirizzare il suo libretto catechetico al Parlamento, dove il progetto politico della fine del teatro può iniziare a trovare il suo spazio. In questo scarto tra prudenza e sicurezza si intravede la più evidente biforcazione del pensiero antiteatrale tra Italia e Inghilterra: la proposta di un teatro 'guarito', cioè moderato, e il progetto di un teatro 'inguaribile' e quindi

rimosso. La prima sarà l'oggetto dell'*opus magnum* di Giovanni Domenico Ottonelli, che tra il 1646 e il 1652 pubblicherà i cinque libri *Della christiana moderazione del teatro*; il secondo diverrà invece l'ossessione di William Prynne che nel 1633 pubblicherà il suo gigantesco *Histrion-mastix. The players scourge*. Ma prima di accostare le pagine di Ottonelli e Prynne, è tempo di ascoltare la voce degli accusati, di porgere lo sguardo sui ragionamenti delle apologie.

Tutti giovani, sani, ricchi, e allegri
Apologie del teatro, tra dialettica e ironia
(ca. 1570 – ca. 1650)

Il Comico non vorrebbe mai alcun fallito, alcun infermo, alcun decrepito, ne pouero, ò travagliato: ma tutti giouani, sani, ricchi, & allegri.

NICCOLO BARBIERI

La supplica ricorretta, et ampliata (1636)



Nella ‘guerra dei teatri’ che si combatte in tutta Europa a partire dalla seconda metà del Cinquecento, gli attori non restano certo impassibili e inermi di fronte agli attacchi. Al contrario – come affermano con metafora bellica nelle loro difese – indossano armature e imbracciano scudi per opporsi alla furia polemica e ristabilire l’onore e la dignità della loro professione. Combattono col loro mestiere, prima di tutto¹. Ma anche – che è ciò che qui ci interessa – con la stampa, scrivendo e pubblicando testi apologetici che si oppongono a quelli dei polemisti.

Ad uno sguardo generale, i due contesti che stiamo osservando presentano tuttavia una notevole asimmetria, e sostanziali difformità: da un lato, il contesto italiano mostra infatti un fitto intreccio di testi, notevole nel numero come nella scelta di diverse strategie difensive; dall’altro, il contesto inglese si caratterizza per l’eseguità dei testi specificamente apologetici. In Italia, come vedremo fra poco, la complessa strategia difensiva degli attori dell’Arte mette insieme la costruzione della ‘mitologia dell’attore’, attraverso il ritratto postumo e quasi agiografico degli attori defunti (è il caso della *Oratione in morte della divina signora Vincenza Armani*, pubblicata da Adriano Valerini nel 1570), e la pubblicazione di scenari o frammenti scenici, di cui si rivendica la ‘novità’ culturale (le *Bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini, pubblicate tra il 1607 e il 1618, o *Il teatro della favole rappresentative*, di Flaminio Scala, del 1611). La rivendicazione della moralità della vita attorica e della sua rilevanza sul piano della cultura sono cioè le necessarie premesse dell’elaborazione teorica della difesa. All’effettiva elaborazione di opere teoriche, sospese tra la battaglia dialettica e il gioco ironico, si dedica invece la terza generazione dei comici dell’Arte, incarnata in particolare da Pier Maria Cecchini, cui si devono il *Trattato sopra l’arte comica* (1601), i *Brevi discorsi* (1614) e i *Frutti delle moderne comedie* (1628) e Giovan Battista Andreini, che affiderà la sua riflessione sull’arte scenica

¹ Il momento principale della ‘guerra ai teatri’, sul fronte degli attori, non è tanto il testo difensivo, quanto l’evento spettacolare con il suo potere attrattivo; l’insistenza degli attacchi da parte di sermoni, pamphlet e trattati contro il teatro ci mostra infatti il costante successo commerciale del nascente teatro professionale: alle critiche i teatranti rispondevano principalmente con la forza del loro mestiere. Ferdinando Taviani, recuperando alcune tracce documentarie in lode dell’attrice Orsola Cecchini, ha mostrato come questo campo di battaglia sia chiaramente il più difficile da afferrare, perché è l’effimero della scena, recuperabile dal critico solo per indizi: “si può dire che gli attori fossero emarginati? Certamente sì. È un fatto. Ma a differenza degli altri emarginati erano anche imprevedibilmente e appassionatamente *amati* [...]. Dieci spettatori *appassionati* fanno più – per il successo, la forza e l’autonomia d’un attore o d’un’attrice – di duecento spettatori semplicemente paganti. E anche questo è un fatto. Per ciò è importante addestrarsi ad uno sguardo capace di riconoscere la grande importanza di certe piccole cose che a volte il microscopio filologico riesce a vedere, nello spazio fuggitivo che s’addensa fra attore e spettatore, impercettibile nell’ottica dei discorsi generali” (FERDINANDO TAVIANI, *Il rossore dell’attrice*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell’Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, p. 37). Tuttavia, per quanto impercettibile, è proprio questo campo – quello della fascinazione, dell’innamoramento del pubblico, dell’esperienza spettacolare – quello in cui gli attori riuscirono infine a conquistare il riconoscimento sociale: “i professionisti del teatro persero molte battaglie, ma la guerra – se guerra fu – l’hanno vinta. Alla fine, il commercio del teatro si insediò stabilmente nel cuore d’ogni città” (ivi, p. 33).

ad un notevole gruppo di opere (*La divina visione* e *La saggia Egiziana*, 1604; *Il Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, 1612; *Lo Specchio, La ferza, Il teatro celeste*, 1625). Le conquiste teoriche di tutti questi testi, rielaborate alla luce di una notevole carica ironica – che è anche segno della sicurezza di un'intera categoria – confluiranno nella ricapitolazione finale della *Supplica* (1636) di Niccolò Barbieri.

Nello stesso intervallo cronologico, le apologie della scena pubblicate nel contesto inglese sono in numero notevolmente più esiguo². Di fatto, due soli testi entrano direttamente nell'agone polemico in difesa del teatro: un'operetta di Thomas Lodge del 1579, che circola quasi clandestinamente e senza frontespizio (e quindi senza titolo: è nota con le prime parole dell'incipit, *Protogenes can know Apelles*, oppure con il titolo convenzionale *Defense of Poetry, Music and Stage-Plays*) e la *Apology for Actors* di Thomas Heywood, stampata nel 1612. A questa coppia di opere si può accostare la *Defense of Poesie* di Philip Sidney, che dedica qualche pagina alla difesa dell'arte scenica; anche questo è un testo – come il pamphlet di Lodge – che appare almeno inizialmente assai 'appartato': scritto negli anni '80 del Cinquecento, è pubblicato postumo nel 1595.

Al di là di questa asimmetria, i due gruppi di opere presentano tuttavia importanti convergenze. Condividono, come vedremo fra poco, il doppio registro della serietà argomentativa e dell'ironia (che talvolta sconfinava nella vera e propria invettiva contro gli oppositori), e si corrispondono nella scelta degli argomenti apologetici: la finalità etica del teatro, la necessità di distinguere la maggioranza dei buoni teatranti dai pochi degenerati,

² A parziale correzione di questa apparente asimmetria, bisognerà segnalare che nel contesto inglese la 'guerra dei teatri' – almeno dal lato dei professionisti della scena – si svolge più sul palcoscenico che per mezzo della stampa: attori e drammaturghi combattono cioè non tanto sul terreno dello scambio dialettico, ma attraverso la costruzione della complicità con gli spettatori, la satira, la ridicolizzazione pubblica dell'avversario direttamente sulla scena: "Attaquer, ouvertement ou discrètement, les détracteurs dans l'enceinte du théâtre est un moyen de créer une complicité avec les spectateurs, de jouer sur des allusions qu'ils s'amuseront à décrypter, de les faire rire en ridiculisant les ennemis du théâtre, de pimenter la représentation en jouant avec le feu – ce qui fait vendre des places" (CLOTILDE THOURET, *Le théâtre réinventé: Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 286).

La questione della difesa del teatro direttamente sulla scena è estranea ai limiti di questo lavoro; si rimanda ai lavori di Clotilde Thouret, probabilmente la più acuta studiosa delle apologie sceniche della prima età moderna, che – per il contesto inglese – ha studiato le sotterranee difese del teatro in Shakespeare (*Hamlet, A Midsummer Night's Dream, As you like it*) e in Ben Jonson (*Poetaster, Cynthia's Revel, Bartholomew Fair*); si veda, oltre alla monografia appena citata, anche CLOTILDE THOURET, *Between Jest and Earnest: Ironical Defenses of Theatre in Seventeenth-Century England and France*, in CONNORS LOGAN J. (ed. by), *Writing Against the Stage: Anti-Theatrical Discourse in Early Modern Europe. Part 1 of 2*, «Restoration & 18th Century Theatre Research», special issue 29(1), Summer 2014, pp. 35-55).

Il caso di Shakespeare è emblematico anche per il riuso spregiudicato della peste e delle sue risonanze metaforiche in più o meno aperta polemica con il pensiero antiteatrale: si vedano KEIR ELAM, *I'll plague thee for that word: Language, Performance, and Communicable Disease*, «Shakespeare Survey», 50, 1997, pp. 19-27 (su *Timon of Athens* e il linguaggio come "malattia trasmissibile"); DARRYL CHALK, *Contagious Emulation: Antitheatricality and Theatre as Plague in Troilus and Cressida*, in BRETT HIRSCH, CHRISTOPHER WORTHAM (eds), *This Earthly Stage: World and Stage in Late Medieval and Early Modern England*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010, pp. 75-101 (su *Troilus and Cressida* e il personaggio di Ulysses come appropriazione e ribaltamento del discorso antiteatrale); e JENNIE VOTAVA, *Comedy, the Senses, and Social Contagion in Plays Confuted in Five Actions and The Comedy of Errors*, in DARRYL CHALK, MARY FLOYD-WILSON (eds), *Contagion and the Shakespearean Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 25-45 (su *The Comedy of Errors* come opposizione a Gosson, e la commedia come malattia che distrugge – ma con effetti positivi – la differenza tra sé e l'altro).

l'ipocrisia e l'ignoranza degli oppositori, e – su tutto - la piena legittimità e la pertinenza *organica* del teatro e degli attori al complesso ecosistema della città moderna. Rispetto ai testi antiteatrali, il tema del contagio e più in generale i tropi connessi all'immaginario medico appaiono molto più rari: si tratta per lo più di ribaltamenti ironici, o di giochi retorici. Gli oppositori del teatro sono spesso presentati come malati inguaribili, che avvelenano ciò che non comprendono; mentre la medicina appare sovente come correlativo del teatro, e l'arte scenica è presentata come forza risanante. Gli attori – come argomenteranno in forme diverse ma concordi Andreini, Heywood e Barbieri – non desiderano altro che la salute (spirituale e fisica) dei loro spettatori.

5.1 *La liberazione de gli animi infetti* Le apologie italiane, dall'*Orazione* del Valerini a *La Ferza* dell'Andreini (1570-1625)

Hauete mai veduto, che le medicine, che si danno per risanare i corpi infermi, per esser composte d'ingredienti amari, si sogliono sparge d'intorno con zucchero, o d'altra cosa dolce, accioche l'infermo inga[n]nato da quella poca dolcezza, beua ancora l'amaro, nel quale è posta la sua sanità? così a punto auiene della Comedia, la quale è introdotta per medicare gli animi humani languenti di diuersi morbi, & accioche sia volentieri vedita, per entro vi si mesce il riso, accioche diletta[n]do giouì, & ne nasca la liberazione de gli animi infetti; la qual cosa essendo l'anima ferma conseruatrice del corpo, gioua moltissime volte per conseguenza a risanare ancora assi infirmità, & debolezze dell'istesso corpo.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI
Prologo in dialogo tra Momo e la Verità (1612)

Nel contesto italiano, le prime difese della scena non sono apologie in senso stretto, non sono cioè testi di natura polemica, che si oppongono direttamente agli *argomenti* degli attacchi; sono piuttosto apologie implicite, oblique, che aggrediscono i fondamenti dell'antiteatralità in maniera indiretta, tramite la creazione di una vera e propria 'mitologia' dell'attore, o la rivendicazione della competenza culturale, teorica ed estetica del mestiere attorico.

Nel 1570, quando l'attore Adriano Valerini (all'epoca capocomico della compagnia dei Gelosi) pubblica la sua *Oratione in morte della diuina signora Vincenza Armani*, l'obiettivo evidente del panegirico funebre è l'idealizzazione dell'attrice³. Di donna Vincenza (sua collega e

³ ADRIANO VALERINI, *Oratione d'Adriano Valerini veronese, in morte della diuina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima. Et alcune rime dell'istesso, e d'altri auctori, in lode della medesima. Con alquante leggiadre e belle compositioni di detta signora Vincenza*, In Verona, per Bastian dalle Donne, & Giouanni fratelli, [1570]. Un'edizione dell'*Oratione* si può leggere in FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI (a cura di), *La professione del teatro*, cit., pp. 31-41.

Nato a Verona nella contrada di Ponte Pietra, Adriano Valerini (circa 1546-1548 – circa 1592-1595) fu comico attivo dapprima nella compagnia di Vincenza Armani e poi, con la parte dell'Innamorato, tra i Gelosi, compagnia all'interno della quale conobbe, e poi sposò, l'attrice Silvia Roncagli (specializzata nelle parti di servetta con il nome di *Franceschina*). Il 1583 lo vide protagonista, come capocomico dei Gelosi, nel delicato scontro con l'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo circa la liceità delle rappresentazioni all'improvviso. Insieme agli Andreini, Valerini lottò per l'affermazione della figura nobile e colta dell'attore-poeta-scrittore, battaglia di cui si può trovare traccia nella copiosa produzione letteraria. Oltre all'*Orazione* (1570), egli scrisse, infatti, le *Rime diverse* (1577); *Afrodite* (1578, tragedia); *Le bellezze di Verona* (1588) e *La Celeste Galeria di Minerva* (1591). L'uscita a Venezia, nel 1592, presso la stamperia di Girolamo Discepolo, dei *Cento madrigali* segna contestualmente la fine della carriera e della vita di Valerini, che morì di lì a poco di febbre quartana. Per un approfondimento biografico cfr. DANIELA CARACCILO, *Valerini, Adriano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 98]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2020 <https://www.treccani.it/enciclopedia/adriano-valerini_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020). Sulla difficile triangolazione tra i Gelosi, la curia e il governo laico milanese nel luglio-agosto 1583 si veda sopra, paragrafo 2.4. Cfr. inoltre FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit. pp. LII-LXXXIX; e FERDINANDO TAVIANI, MIRELLA SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982 (ora 2007), pp. 379-386.

amante), Valerini esalta la nobiltà d'animo ("i suoi leggiadri costumi santi [...] le oneste maniere e [...] le molte virtù")⁴, e la straordinaria capacità retorica ("le infinite sue virtù [...] son picciol faville rispetto quel lume immortale de chiara Eloquenza de cui possedeva e frutti e fiori")⁵, virtù morali e qualità oratorie che diventano i perni di questa implicita difesa dell'arte attorica:

Volsse il Cielo, acciò questa Eloquenza si spargesse in ogni parte di quella provincia in cui gli onori del mondo, altrove spenti, si riparano, ed acciò ognuno tanta divinità godesse, ammirasse e studiasse d'imitarla, che la Signora Vincenza, forse per purgar de' vizii la corrotta gente, si desse a recitar comedie in Scena, dove gli uomini come in uno specchio rappresentando il vivere, e d'essi riprendendo i perditi costumi e gli errori, a vita lodevole gli infiammasse⁶.

Sarebbe un consueto argomento apologetico (la commedia come riprovazione dei vizi e insegnamento di virtù) se a fondamento non fosse posta proprio l'esaltazione eroica dell'attrice, disegnata come modello di virtù cristiana tanto in vita ("Era religiosissima, di fede, di devozione e di carità ripiena; era di vita continente e sobria, né di Bacco o di Venere o dell'ozio troppo amica")⁷ quanto, soprattutto, in morte. La fine di Vincenza Armani è infatti narrata con gli stilemi delle morti sante: la preparazione ("sopportò ella pazientemente ogni dolore, prese gli ordini sacri [...]. Parlò di continuo di cose sante [...]; consolava chi d'intorno le stava piangendo")⁸, le ultime parole ("Adriano, restati in pace, io me ne vado, a Dio")⁹, un'ascensione finale che è come un'apoteosi a cui tutto il cosmo è chiamato a partecipare ("mentre di Cielo in Cielo varcando a beata sede sen già, la salutaron le stelle ad una ad una, fermoronsi i Pianeti a rimirlarla intenti, e più bei raggi pareva ch'al passa di lei sfavillassero")¹⁰, fino alla beatitudine celeste:

Ivi gode beatitudine infinita, e primavera eterna, ed ivi amando ancora, ma sotto diverse tempere di deio, gli Angioli di sé inamora [...], ora spogliata d'ogni vile incarco, s'infiamma ignuda de Sacro Santo Amore mirando le bellezze del sempiterno Amante¹¹.

Valerini costruisce dunque arditamente un percorso di sapore platonico, per il quale un amore intellettuale e non sensuale è quello generato dal corpo bello dell'attrice, che è bello soprattutto in quanto virtuoso. La bellezza del corpo femminile – che tanto inquieta i

⁴ ADRIANO VALERINI, *Oratione*, in FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI (a cura di), *La professione del teatro*, cit., p. 32.

⁵ Ivi, p. 33.

⁶ Ivi, p. 34. Si noti l'uso della metafora per cui la commedia è 'specchio' in cui osservare le consuetudini umane. L'idea della commedia come 'specchio' della vita umana – argomento consueto delle apologie del teatro – nasce, come si ricorderà, da una citazione ciceroniana trasmessa dal grammatico Elio Donato (cfr. sopra, Capitolo 3, nota 239 e Capitolo 4, nota 433).

⁷ Ivi, p. 38.

⁸ Ivi, p. 40.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 39.

¹¹ Ivi, p. 41.

polemisti – ribalta potentemente il proprio ruolo, non più tentazione ma segno (e stimolo) di bellezza interiore:

ella tra noi fu veramente un'ombra del sommo Bello, posta qua giù acciò che l'Alme scorgendo in lei l'orme dell'eterno Bene si rivolgessero, malgrado dell'Oblio, alla Memoria Prima, e tutte, di celeste zelo ardendo, desiassero di riunirsi al suo principio.

[...] E che finalmente de tutte le interne bellezze e de i beni dell'animo fosse adorna, chiaro argomento infallibile ne può essere ch'ella, come sapete, era di corpo bellissima e di rado avien che ad un bel corpo non sia bell'alma unita, essendo il bello e 'l buono un'istessa cosa¹².

Ecco allora che Dio stesso guarda Vincenza in scena, e – proprio come nel giardino dell'Eden all'atto della creazione – 'se ne compiace' ("Qual lingua potria pareggiar le parole o'l canto, qual Pittore fora bastante a dipingere i modi vezzosi e gai che Morte ha estinti? Nissuno in vero, salvo quel Sempiterno che nel far sì bell'opra a se stesso, tanto vi si compiacque")¹³: ribaltando – in chiave apologetica – il tema patristico del 'divino spettatore'¹⁴, Valerini mostra dunque che non solo il creatore consente il teatro, ma – nel corpo bello e virtuoso dell'attrice – si compie la sua "bell'opra".

In questo contesto di idealizzazione eroica, non c'è ovviamente spazio, neppure 'in negativo', per il tema epidemico; e anzi, il tema del 'contagio attorico' diviene uno dei tanti elementi della lode di Vincenza:

Se di trovar qualche limpido fonte mostrava esser bramosa per estinguer la sete ardente, induceva a gli uomini il medesimo desio di bere, e di riposo se di qualche arbore bramava l'ombra per riposarsi, e se, per gustar i liquidi cristalli, all'ombra assisa chinava le labra, chinavano anch'essi il capo, accompagnando i suoi movimenti, come se del suo corpo fossero stati l'ombra, tanta forza avean le parole con che ella descriveva or questo or quell'affetto¹⁵.

Il potere ipnotico dell'attrice appare quasi un potere soprannaturale, e poiché – come Valerini ha detto poco sopra – il compito di Vincenza era far ardere di "celeste zelo" i fruitori dello spettacolo e far sì che "desiassero di riunirsi al suo principio", anche il contagio imitativo non è altro che il mezzo attraverso il quale si compie la purificazione e l'edificazione degli spettatori.

Questa 'mitizzazione' dell'attore, che diviene artefice divino della conversione, costituisce la prima tappa dell'offensiva dei comici italiani contro i polemisti: Valerini – anche per il suo ruolo di antagonista del Borromeo nella contesa milanese dell'estate 1583 – ne rappresenta

¹² Ivi, pp. 35, 38.

¹³ Ivi, p. 35.

¹⁴ Come si ricorderà, il tema del 'divino spettatore' – sviluppato dalla patristica fin da Tertulliano (cfr. Introduzione, nota 57) – fonda l'incompatibilità tra cristianesimo e spettacolo asserendo che il cristiano non può essere *spectator* che *guarda*, ma *actor* che è *guardato* dallo spettatore divino.

¹⁵ Ivi, p. 36

una sorta di “capo e stratega”¹⁶; con lui – primo anche cronologicamente – si avvia una complessa controffensiva “in cui trovano posto la mitizzazione della figura dell’attore, la pubblicazione degli scenari o di altro materiale tipicamente teatrale, e la elaborazione di opere teoriche”¹⁷.

La rivendicazione della competenza culturale e teorica del comico passa ovviamente in primo luogo dalla pubblicazione dei testi scenici: è il percorso seguito da Francesco Andreini (1548-1624)¹⁸ e da Flaminio Scala¹⁹. Il primo pubblica tra il 1607 e il 1618 i due volumi delle sue *Bravure di Capitan Spavento*²⁰ – una raccolta di scene ‘distese’ del personaggio che l’Andreini

¹⁶ FERDINANDO TAVIANI, MIRELLA SCHINO, *Il segreto della Commedia dell’Arte*, cit., p. 391.

¹⁷ Ivi, p. 205.

¹⁸ Francesco Andreini (1548-1624), originario di Pistoia, a venti anni, combattendo per il granduca di Toscana, cadde in prigionia dei Turchi e vi rimase per otto anni. Tornato in patria nel 1576, iniziò la professione di comico recitando parti da *Innamorato*. Entrato nel 1577 o 1578 nella Compagnia dei Gelosi, assunse il ruolo che particolarmente lo rese famoso, quello cioè del Capitan Spavento da Vall’Inferna (altri ruoli importanti che interpretò furono quelli del Dottor Siciliano, del negromante Falsirone e del pastore Corinto). Nel 1578, sposò Isabella Canali, anche lei comica e letterata illustre (per la quale si veda oltre, la nota 29). Insieme, gli Andreini recitarono in varie città dell’Italia settentrionale e certamente a Firenze nel 1589; infine, dal luglio-agosto 1603 alla primavera del 1604, si esibirono in Francia, alla corte di Enrico IV, a Fontainebleau e a Parigi. In seguito alla morte di Isabella (Lione, 11 giugno 1604), che pose fine all’avventura dei Gelosi, Andreini si ritirò prima a Venezia e poi a Mantova. È in questa fase, successiva all’abbandono delle scene, che Andreini coltiva (parallelamente alla pubblicazione postuma degli scritti di Isabella) la propria immagine di attore-autore: escono a suo nome *L’Altezzosa di Narciso* e *L’Ingannata Proserpina* (due favole boscherecce, 1611); alcune rime *In morte di Camilla Rocca Nobili* (1613); e soprattutto *Le Bravure di Capitan Spavento* (in due volumi, 1607 e 1618). La sua eredità artistica sarà raccolta dal figlio Giovan Battista, comico e letterato (per il quale, si veda oltre, la nota 88). Per un più ampio quadro biografico, si rimanda alla voce curata da FRANCA ANGELINI FRAJESE, *Andreini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 3]*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1961 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini_(Dizionario-Biografico)/)> (10/2020).

¹⁹ Di origini romane, Flaminio Scala (1552-1624) compare per la prima volta nei circuiti teatrali italiani nel biennio 1597-1598 quando, per conto delle compagnie dei Desiosi e degli Uniti, gestisce i rapporti con le autorità di Genova per la concessione dei permessi ai pubblici spettacoli. Con il ruolo scenico di *Innamorato* e il nome d’arte di Flavio, tra il 1600 e il 1601 figura nella *troupe* degli Accesi, attiva dapprima a Lione e poi a Parigi in occasione delle feste per il matrimonio di Maria de’ Medici ed Enrico IV. Nel 1611, sotto la protezione di Vincenzo I Gonzaga, vede la luce *Il teatro delle favole rappresentative*, la raccolta degli scenari da lui elaborati negli anni. L’esperienza di attore e le doti di equilibrio valgono a Scala nel 1614 la nomina di capocomico dei Confidenti, formazione che dall’anno precedente si esibisce sotto la protezione di don Giovanni de’ Medici. Per l’alta considerazione e l’affetto goduti presso il mecenate – che ne apprezza il cauto temperamento, la curiosità intellettuale, la buona dose di ironia e la padronanza della scrittura – Scala è incaricato anche di risolvere questioni extra teatrali. La morte, il 19 luglio 1621, del principe fiorentino pone fine alla fortuna dei Confidenti. Flaminio Scala, protagonista sulle scene da almeno un ventennio, testimone e teorico della prima fase dell’Arte, muore poco dopo a Mantova, nella contrada dell’Aquila: è rimasto celibe per tutta la vita e non ha figli cui tramandare i suoi beni. Per un ulteriore approfondimento biografico, si rimanda alla recente voce curata da LEONARDO SPINELLI, *Scala, Flaminio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 91]*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 2018 <http://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).

²⁰ *Le Bravure* sono pubblicate in due volumi: la prima, del 1607, consta di 55 “ragionamenti” (FRANCESCO ANDREINI, *Le Bravure del Capitan Spavento; divise in molti ragionamenti in forma di dialogo, di Francesco Andreini da Pistoia Comico Geloso. Dedicata all’Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor, il Signor D. Amedeo di Savoia*, In Venetia, Appresso Giacomo Antonio Somasco, 1607); la seconda, pubblicata undici anni più tardi, raccoglie 40 nuovi “ragionamenti” (ID., *La seconda parte delle Bravure del Capitan Spavento, di Francesco Andreini da Pistoia Comico Geloso. Divisa in quaranta ragionamenti. Dedicata all’Illustriss. et Excell. Sig. D. Giovanni Medici*, In Venetia, Appresso Vincenzo Somasco, 1618); esiste anche una ristampa del 1624, che si compone dei 55 testi della parte prima, cui se ne aggiungono 10 (31-40) della parte seconda (ID., *Le Bravure del Capitan Spavento, divise in molti ragionamenti in forma di*

aveva incarnato per tutta la vita: appunto il Capitano – mentre il secondo stampa nel 1611 *Il Teatro delle Favole rappresentative*²¹, di importanza centrale, poiché si tratta della “prima e unica raccolta di scenari edita da un comico dell’Arte”²².

La difesa della commedia in questo caso è affidata alla commedia stessa, alla forma letteraria assunta dalla stampa: il suo valore non è difeso con un’apologia, ma sottinteso nell’esistenza stessa del libro, nella rivoluzionaria “nuoua inuentione”²³ di due attori dell’arte che pubblicano l’uno i frammenti di proprie scene improvvisate sul palcoscenico e fissate nella forma scritta, l’altro i propri scenari, cioè gli intrecci su cui l’improvvisazione si costruisce.

Di entrambi questi libri, ovviamente, la porzione per noi più interessante è costituita dai paratesti, che sono il luogo in cui la rivendicazione del ruolo intellettuale dell’attore/scrittore è resa esplicita dalla forma argomentata del testo.

Nel primo paratesto delle *Bravure*, con cui dedica il proprio lavoro “All’Illustrissimo et Eccellentissimo Signore, il Signor D. Amedeo di Savoia, Signore e Patrone Mio colendissimo”²⁴, Andreini presenta l’opera con ostentata modestia come “le primizie del mio mal colto ingegno, accompagnate da deuoti pensieri”²⁵, ma rimarca continuamente la paternità sulle sue parole: “questa fatica [...] è da me solo inuentata”²⁶ è “vna raccolta di tutte le Hiperboli, ch’io soleua dire nella Parte del Capitano Spauento, recitando nelle Publiche, e nelle Priuate Comedie”²⁷; sono composizioni scritte “più per diletto, che per andar cercando Corona di Lauro”, ma sono “cose scritte da me”²⁸.

Il secondo paratesto, “Corinto Pastore alla defunta sua Fillide, & alla sua Boscareccia Sampogna” è un accorato addio alla moglie Isabella²⁹. Se la dedica al Savoia svolge il ruolo

Dialogo; di Francesco Andreini da Pistoia Comico Geloso, In Venetia, Appresso Vincenzo Somasco, 1624). Per un’edizione critica delle *Bravure*, si rimanda a FRANCESCO ANDREINI, *Le Bravure di Capitan Spauento*, a cura di Roberto Tessari, Pisa, Giardini, 1987.

²¹ FLAMINIO SCALA, *Il Teatro delle Favole rappresentative, ouero La Ricreatione Comica, Boscareccia, e Tragica: diuisa in cinquanta giornate; Composte da Flaminio Scala detto Flauio Comico del Sereniss. Sig. Duca di Mantoua. All’ill. sig. Conte Ferdinando Riario Marchese di Castiglione di Vald’Orcia, & Senatore in Bologna*, In Venetia, Appresso Gio: Battista Pulciani, 1611. La raccolta di scenari dello Scala è accessibile in edizione moderna: FLAMINIO SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, 2 voll., Milano, Il polifilo, 1976.

²² LEONARDO SPINELLI, *Scala, Flaminio*, cit.

²³ L’Andreini rivendica con questa espressione la novità dell’operazione editoriale sia per sé che per il collega Scala: cfr. FRANCESCO ANDREINI, *Le Bravure del Capitan Spauento*, cit., sig. ++2(v) (“non è corona in Parnaso, ch’io non meriti solo per questa nuoua inuentione”) e ID., *Cortesi Lettori*, in FLAMINIO SCALA, *Il Teatro delle Favole rappresentative*, cit., sig. b3(r) (“hà voluto con questa sua nuoua inuentione metter fuori le sue Comedie solamente con lo Scenario”). Sulla ‘novità’ e sul significato delle operazioni editoriali di Andreini e Scala, si veda ROBERTO TESSARI, *Il Mercato delle Maschere*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 176-186.

²⁴ Ivi, sig. +2(r).

²⁵ Ivi, sig. +3(r).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, sig. ++(r). Nata a Padova nella famiglia veneziana dei Canali, Isabella Andreini (1562-1604) trascorse un’infanzia e un’adolescenza particolarmente ritirate, tanto da non lasciare nessuna traccia nelle fonti contemporanee. Fu solo tra il 1576 e il 1577 che la donna fece il suo ingresso sulla scena pubblica: in questo periodo, infatti, entrò a far parte dei Comici Gelosi dove conobbe Francesco Andreini, che sposò nel 1578 (si

della rivendicazione autoriale, qui invece la strategia è quella della mitizzazione di sé e di Isabella come coppia di attori cristiani che neppure la morte riesce a separare (“l’anima tua seguitata da miei desiri se ne vola al Cielo”; “Anima cara, amata mia Consorte, il coniugale Amore, che viue, e sempre viuerà nel mio petto, mi sprona à seguitarte”)³⁰, in un legame eterno di fedeltà sponsale (“Mi par di sentire la bell’anima tua, che mi risponda e dica Corinto Marito, vnico mio conforto, mio primo, & vltimo ardore”)³¹ che è chiaramente funzionale alla rimozione di qualsiasi ombra sulla moralità di attori e attrici, e in particolare sulla loro asserita promiscuità. Un nitore morale che – come già era stato per Vincenza Armani nell’*Orazione* del Valerini – conduce Isabella all’apoteosi della santità: “Anima bella, sù nel Ciel salita [...] nel tuo morire furono vditì dalle Celesti Sfere cantar Hinni dolci, e soauì”³².

Infine, nel terzo paratesto, “Ai lettori”³³, l’Andreini racconta le motivazioni che lo hanno condotto a stampare le sue “bravure”, che sono motivazioni da poeta e da intellettuale: l’eternità del nome (“fui da molti amici miei consigliato à scriuere alcuna cosa, e darla alla Stampa per lasciar qualche memoria di me [...]. Piacquemi l’honorato consiglio, conoscendo da quello un certo corso di vita maggiore, & vna preserua di nome molto più durabile”)³⁴ e, soprattutto, la ghirlanda del poeta laureato:

Spaventato dalla grandezza del verso Heroico, del Lirico, del Tragico, e da molt’altre sorti di versi, mi posi con cuor tremante à scriuere, e mi diedi alla prosa; & à trattar quello che non era stato trattato ancora da scrittore alcuno. E se l’inuentione è quella che fà il Poeta, non è corona in Parnaso, ch’io non meriti solo per questa nuoua inuentione, hauend’ella in se del Comico, e del Tragico rappresentatiuo. Ma perche i Lauri non nascono più a i Poeti, Ma solo alle gelatine, all’Anguille arrosto, & alle liscie de i Barbieri, quindi nasce ch’io mi conte[n]to solo d’vna verde ghirlanda di Cauolo³⁵.

veda sopra, nota 18). Nei Gelosi, Isabella Andreini riscosse un successo straordinario, al punto da essere invitata a mettere in scena la sua “Pazzia d’Isabella” per il matrimonio di Ferdinando I de’ Medici con Cristina di Lorena, svoltosi a Firenze nel 1589. Fu tra le principali artefici della creazione del ‘mito’ dei Gelosi, e la conseguente rivendicazione del ruolo intellettuale dell’attore-autore; compose *La Mirtilla*, una favola pastorale fortemente ispirata all’Aminta tassiana, e più di 500 testi tra sonetti, madrigali, sestine, canzonette, scherzi ed egloghe. Oltre alle poesie, confluite nelle tre edizioni delle *Rime* (1601, 1603, 1605), della sua attività letteraria restano le *Lettere* (1607) e i *Frammenti* (1616), pubblicati postumi dal marito. Colta dalle complicazioni di un parto, Isabella Andreini morì a Lione durante il viaggio di ritorno in Italia dopo una lunga tournée francese, in occasione della quale era stata applaudita dall’intera corte di Francia. Per ulteriori approfondimenti biografici, si rimanda a LILIANA PANNELLA, *Canali, Isabella*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 17]*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1974 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-canalì_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-canalì_(Dizionario-Biografico)/)> (10/2020)

³⁰ Ivi sigg. sigg. ++(r)-++(v).

³¹ Ivi, sig. ++(v).

³² *Ibidem*. Cfr. anche sig. ++2(r): “Tu bene salisti gloriosa di Fama alla Celeste Patria, facendo conoscere la morte altro non essere, che vn principio del futuro, & vn fine del preterito terminato, Tributo commune à ciaschedun viuente”. Nelle ultime frasi, il panegirico funebre si muta, con l’addio alla “rustica, e Boscareccia Sampogna” in addio alle scene: di fatto, con la morte di Isabella Andreini smette l’attività teatrale, e si dedica alla pubblicazione degli scritti suoi e soprattutto della consorte. Cfr. ivi, sig. ++2(r) “Rimanti adunque per sempre appesa à questa verde, & honorata Pianta, e teco rimanghino per sempre appesi, à questi verdi, & honorati Tronchi tutti gli altri miei pastorali stromenti”.

³³ Ivi, sig. ++2(v).

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, sig. ++3(r).

In questa movenza retorica, che unisce la rivendicazione della novità d'invenzione letteraria all'autoironia comica, si scorge in pienezza il senso dell'operazione culturale del Capitano: orgoglio, autocelebrazione, umorismo sono le armi che i comici italiani sguainano contro la furia dei polemisti.

Lo scritto in cui l'Andreini forse esplicita maggiormente il suo intento difensivo è però la prefazione alla raccolta di scenari dello Scala, l'epistola ai "Cortesi lettori" che precede il *Teatro delle favole rappresentative*³⁶. Qui egli smette i panni del giocoso Capitano e asserisce senza ironie né mediazioni l'onorabilità del comico, rivendicandone contestualmente il ruolo culturale.

Il testo si apre, infatti, affermando che fine dell'uomo è il lavoro virtuoso ("L'Huomo, che in questo mo[n]do nasce, debbe nella sua gioventù appigliarsi ad alcuna fonte di virtù, solo per poter poi con quella virtuosamente viuere, giouando, e diletta[n]do ad altrui")³⁷, e che, reciprocamente, l'uomo sceglie una professione proprio col fine di tendere alla virtù ("volendo l'huomo peruenire à qualche grado di perfettione per acquistar in vita, e dopo morte ancora qualche honorato grido, fa di mestiere all'vna delle sette Arti liberali generosamente dar di piglio, & in quella essercitarsi per conseguire l'honorato fine")³⁸. Flaminio Scala – argomenta Andreini – ha scelto "l'essercitio nobile della Comedia, (non punto oscurando il suo nobile nascimento,) & in quello fece tanto, e tale profitto, ch'egli meritò d'esser posto nel numero de' buoni Comici, & frà i migliori della Comica professione"³⁹. Il sottinteso sillogismo è che il teatro sia un lavoro virtuoso (e nobile fin dalle sue antiche origini), e che proprio entro la dimensione del lavoro comico lo Scala abbia realizzato pienamente il fine morale della sua vita. La pubblicazione degli scenari diviene allora il punto d'arrivo e il culmine di questa vita virtuosa: "Dopo un lungo riuolger d'anni, e dopo vn lungo recitar sopra le Scene, ha poi voluto lasciar al mondo (non le sue parole, non i suoi bellissimoi concetti) ma le sue Comedie, le quali in ogni tempo, & in ogni luogo gli hanno dato grandissimo honore"⁴⁰. Il fine è quello solito del teatro: "il diletta[n]te & il giouare insieme", ovvero il dare "honesto e piaceuol trattenime[n]to à Dame, e Cauallieri, che di simili spettacoli sono tanto bramosi"⁴¹.

La rivendicazione del trattenimento onesto, e del fine pedagogico proprio del teatro comico non è, tuttavia, il solo obiettivo di questo testo; moralità e orgoglio intellettuale corrono infatti ancora una volta di pari passo. Andreini ha già specificato che il collega lascia "non le sue parole, non i suoi bellissimoi concetti", ma "le sue Comedie", di fatto dando

³⁶ FRANCESCO ANDREINI, *Cortesi Lettori*, in FLAMINIO SCALA, *Il Teatro delle Favole rappresentative*, cit., sigg. b3(r)-b3(v).

³⁷ Ivi, sig. b3(r).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, sig. b3(v).

preminenza culturale alla astratta strutturazione dell'intreccio più che alla sua concretizzazione nei *verba*. Ora ribadisce il concetto, evidenziandone la novità;

Haurebbe potuto il detto Signor Flauio (perche à ciò fare era idoneo) distender l'opere sue, e scriuerle da verbo à verbo come s'vsa di fare; ma [...] hà voluto con questa sua nuoua inuentione metter fuora le sue Comedie solamente con lo Scenario, lasciando à i bellissimi ingegni (nati solo all'eccellenza del dire) il farui sopra le parole⁴²

L'asserzione della moralità intrinseca della commedia si affianca insomma all'insistenza sulla novità dell'operazione culturale, così rispondendo – insieme – alle critiche della polemica religiosa e al biasimo della cultura accademica. Ci saranno ovviamente i critici (“la velenosa lingua di qualche mordace Zoilo”)⁴³: spetterà allora ai lettori difendere le opere dello Scala “da chiunque volesse, o per malignità, o per mera ignoranza biasimarle”⁴⁴.

Il medesimo orgoglio autoriale, che proclama insieme la paternità dell'opera e la novità dell'operazione editoriale, innerva anche la dedicatoria (“L'autore a cortesi lettori”) che lo stesso Flaminio Scala antepone ai suoi lavori⁴⁵; qui il ‘signor Flavio’ spiega che la “nuova risoluzione” di fissare sulla carta gli scenari deriva dalla volontà di rivendicare la paternità delle opere (“in tal maniera sarà levata a molti l'occasione di appropriarsi le mie fatiche”)⁴⁶ e insieme dall'esigenza di proteggere il buon nome dei suoi “parti” da improvvise e non autorizzate manipolazioni (“sò, che spesso compariscono di questi soggetti nelle Scene, ò tutti intieri nella maniera, che qui li vedete, ò in qualche parte alterati, e variati. Sono miei parti, mia è l'opera, qualunque ella sia, e mio parimente deue esser quel biasimo, ò quella lode, che merita”)⁴⁷; contemporaneamente, ribadisce ancora una volta la novità di questo gesto d'autore: il *Teatro delle favole rappresentative* è “opera (per quanto io sappia) da nessuno data in luce in questa forma”⁴⁸.

Allo Scala si devono, d'altra parte, anche due esplicite difese del teatro comico, affidate ai due prologhi che precedono la stampa della sua commedia ‘distesa’, *Il finto marito* (1618)⁴⁹. I

⁴² Ivi, sig. b3(r). “Il signor Flauio” allude al nome di scena di Flaminio Scala; cfr. LEONARDO SPINELLI, *Scala, Flaminio*, cit.: “Con la mansione scenica di Innamorato e il nome d'arte di Flavio tra il 1600 e il 1601 figurò nella troupe degli Accesi attiva dapprima a Lione e poi a Parigi in occasione delle feste per il matrimonio di Maria de' Medici ed Enrico IV”.

⁴³ Ivi, sig. b3(v): “Io sono più che sicuro, che il detto Sig. Flauio non potrà fuggire la velenosa lingua di qualche mordace Zoilo, tutta via è da consolarsi con l'altrui miserie poiché tutti coloro, che scriuono sono sottoposti à questa necessità, & à questa dura legge d'esser biasimati, e lacerati fin sul viu”.

⁴⁴ *Ibidem*. “Riceuete intanto cortesi Lettori l'honorate fatiche del Signor Flauio, & à quelle date quell'applauso che se le conuiene, difendendole il più che potrete da chiunque volesse, o per malignità, o per mera ignoranza biasimarle”.

⁴⁵ Ivi, sig. a3(r).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ FLAMINIO SCALA, *Il finto marito commedia di Flamminio Scala*, In Venetia, Appresso Andrea Baba, 1618.

due “Prologhi” – *Prologo della Comedia del Finto Marito*⁵⁰ e *Prologo per recitare*⁵¹ – rispondono a due esigenze diverse, rispettivamente la difesa della commedia come prodotto culturale, e la sua liceità morale⁵².

Nel primo dei due prologhi, il “Comico” si scontra con il “Forestiero” su una vera e propria ‘teoria della scena’, nella quale si contrappone al sapere puramente teorico dell’Accademia il mestiere e la prassi attorica⁵³, e allo sterile “argumentare scolastico” la “naturalità” di un teatro basato sull’imitazione del vero⁵⁴. Qui la rivendicazione si colloca dunque sul territorio del linguaggio, opponendo ad un’idea verbocentrica del teatro la preminenza del gesto, della voce, del corpo d’attore.

Più interessante per noi è lo scontro con il secondo “Forestiero”, che entra in scena sgranando uno dopo l’altro i luoghi comuni della polemica sull’immoralità del teatro:

For. [...] Io non mi diletto di coteste vostre cenciaie.

Com. Cenciaie? così chiamate lo specchio della Vita humana, eh?

For. Così chiamo vn’azzione la quale insegna alle giouane honeste il modo di diuenir vagabonde, sollieua i giouani à inga[n]nare i Padri co[n] l’ese[m]pio, per scapestrarsi, e scapigliarsi, & auuezza i seruitori à mettere in mezzo i Padroni, e le serue à far la Ruffiana [...]. Ella non è lodeuole in chi la fà, più biasimeuole in chi in lei si occupa, & manco honoreuole in chi la recita, ma in chi l’ascolta è ella poi detestabile, perche il sentire con piacere cosa, che corrompe i costumi è vizio, e spezie di mancamento; & il tempo mal impiegato non ritornando, rende biasimeuole chi lo consuma mal à proposito, e però fino nell’antichità non mancarono delle Republiche lodatissime che non permetteuano trà loro recitanti, e per tutto l’arte era reputata tale che chi la esercitaua non era ammesso à gl’honori⁵⁵.

Qui Scala isola alcuni dei più frequenti *tòpoi* della coeva polemica antiteatrale: il teatro come corruttore di costumi, sia sul piano della morale sessuale che sul rispetto dei ruoli sociali; il teatro come fomento dell’ozio e della perdita del tempo; l’antica infamia degli attori e

⁵⁰ FLAMINIO SCALA, *Prologo della Comedia del Finto Marito*, in ID., *Il finto marito commedia di Flamminio Scala*, In Venetia, Appresso Andrea Baba, 1618, pp. 6-18.

⁵¹ FLAMINIO SCALA, *Prologo per recitare*, in ID., *Il finto marito commedia di Flamminio Scala*, In Venetia, Appresso Andrea Baba, 1618, pp. 19-25.

⁵² ROBERTO TESSARI, *Il Mercato delle Maschere*, cit., p. 138: “significativamente, *Il finto marito* è preceduto non da uno, ma da due prologhi. E mentre nel primo Flaminio Scala si confronta con un Forestiero portavoce della cultura accademica, nel secondo si dispone a fare i conti con un altrettanto anonimo tutore dell’etica vigente”.

⁵³ FLAMINIO SCALA, *Prologo della Comedia del Finto Marito*, cit., p. 10: “*For.* I precetti bisogna cauarli da buoni autori che hanno scritto le poetiche, perche l’imitatione del linguaggio poco vale, se non v’è nel modo del dire, & nelle parole l’espressione dell’allegrezza, ò del dolore, del timore, ò dell’ardire, che di questo l’Oratore, & il Filosofo ne insegnano il modo, & non il Comico [...]. *Com.* L’esperienza fa l’arte, perche molti atti reiterati fanno la regola, & se i precetti da essa si cauano, adunque da tali azzioni viene à pigliar la vera norma, sì che il Comico può dar regola à compositori di Commedie, ma non già quegli à questi”

⁵⁴ Ivi, pp. 12-14: “*Com.* Il vostro argumentare scolastico, se bene è con ingegno, credo che essendo sofisticato resterà gettato à terra dalla mia naturalità [...]; i buoni concetti si conoscano dalli effetti, & non da precetti [...]; l’oratione, ò locuzione ancora, e le parole sole, poca parte haranno in questo dell’imitatione, perche ogni minimo gesto à tempo, & affettuoso darà più effetto che tutta la filosofia d’Aristotele, ò quanta Retorica seppone Demostene, e Cicerone [...], gl’affetti si muovono più ageuolmente da gesti, che dalle parole”.

⁵⁵ FLAMINIO SCALA, *Prologo per recitare*, cit., pp. 20-21. Lo Scala si avvale qui della consueta metafora della commedia come ‘specchio’ della consuetudine, di matrice ciceroniana (cfr. sopra nota 6).

l'esempio illuminato degli stati che rimuovono completamente i teatranti dalla loro struttura sociale (allusione alla Marsiglia di Salviano, cui infatti il "Comico" ribatterà nella sua risposta).

L'apologia che Scala affida al personaggio del "Comico" si fonda su due argomenti focali: la necessità del teatro in un organismo statale ben organizzato, e la definizione dell'arte comica come 'cosa media', cioè come *ars* che non può essere condannata in sé stessa, ma solo in base al comportamento dei singoli professionisti che la esercitano.

Il primo tema è sostenuto con un efficace paragone tra i comici e altre due categorie professionali ben diversamente riconosciute, ovvero i medici e i soldati:

se le vostre ragioni valessero, ancor la medicina che insegna à comporre i veleni per guardarsene, e trouarui rimedio sarebbe da esser fuggita, & le spade, le lance, e gl'archibusi che ammazzano gl'huomini, si haurebbon tutte à gettar'in vn pozzo [...]. Dunque secondo voi, la milizia che pur dà occasione à gl'huomini di trionfare, e farsi immortali si deue vilipendere, perche ella può essere, anzi al sicuro è cagione de gli homicidij?⁵⁶.

Il paragone con i medici è quello di maggiore interesse. E non solo perché ribalta l'idea del teatro come forza ammorbante e lo pone invece sul piano dei mestieri risananti, ma anche perché consente un notevole argomento di carattere politico:

I Medici ancora furono cacciati dalla Republica Romana, e poi richiamati con grande honore per la necessità, e poi vn fior non fà Primavera per pregiabile, che sia, però né un sol caso forma vna legge. Se la Republica Marsiliese non volle Co[m]media, Roma con tutto il resto d'Italia, e della Grecia sempre la tenne, & i Comici sempre vi furon' riceuti per ragione di buon gouerno, e gli sarebbe parso anche mill'anni rihauerli per la necessità di trattenerne, & instruire quei popoli se pure cacciati gl'hauessero⁵⁷.

Il tema della cacciata dei medici dalla Repubblica romana (che lo Scala poteva trarre dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio)⁵⁸, poi richiamati per "gran necessità", suggerisce che proprio come i medici sono necessari alla salute del corpo, i teatranti siano necessari alla *salute* morale della città, "per ragione di buon gouerno". E se l'episodio dell'espulsione dei medici evoca l'esempio di Marsiglia che, sotto suggerimento di Salviano, cacciò i teatranti ('sogno repressivo' che era stato alluso poco prima dal Forestiero), Scala evidenzia che un esempio tanto isolato non può che essere considerato irrilevante ("vn fior non fà Primavera [...] né un sol caso forma vna legge"). Anzi – ribadisce – se Roma avesse cacciato i teatranti come cacciò i medici, avrebbe dovuto richiamarli indietro "per la necessità di trattenerne, & instruire".

⁵⁶ Ivi, pp. 21-22.

⁵⁷ Ivi, p. 22.

⁵⁸ Nella *Naturalis Historia* (XXIX, 12-20), Plinio narra l'avversione dei romani per i medici greci (e in particolare per il primo medico straniero giunto a Roma nel 219 a.C., Arcagato), che conduce fino ad un decreto di espulsione emanato dal Senato poco dopo la morte di Catone il Censore (149 a.C.). Cfr. PLINIO [IL VECCHIO], *Storia naturale*, 5 voll., prefazione di Italo Calvino, saggio introduttivo di Gian Biagio Conte, traduzioni e note di Alessandro Barchiesi, Roberto Centi, Mauro Corsaro, Arnaldo Marcone e Giuliano Ranucci, Torino, Einaudi, 1982-1988, vol. IV, pp. 274-281.

Ecco perché, proprio come la medicina, il teatro è *ars media*, in cui a far la differenza sono i modi dell'esercizio, non l'arte in sé:

Nò nò Sig. mio quest'arte è cosa media, come sono tutte le cose humane sottoposte à gl'oppositi, & à contrarij, e non è biasimeuole, né lodeuole per se stessa, ma si bene per le azzioni che in altri conseguentemente ne seguono, dopo di lei però in chi l'adopera, ò con abuso, ò pur conuenientemente merita esser, ò lodata, ò biasimata; onde hauendo ella per se il fine di giouare con l'esempio, il difetto non può mai esser suo, ma si bene di chi mal se ne serue⁵⁹.

È il tema della distinzione tra buoni e cattivi teatranti, l'argomento principe su cui si baserà sempre l'apologia della scena in Italia: la rivendicazione della moralità del teatro andrà di pari passo con la divisione della professione attorica tra onesti e reprobì, virtuosi e viziosi, che significherà – come inevitabile conseguenza – la dislocazione del problema morale sui *performer* meno 'regolati' e avveduti, ovvero i buffoni, i ciarlatani, i saltimbanchi e tutti quei teatranti di strada esclusi dall'eccellenza delle grandi compagnie⁶⁰.

È in questo modo che, tra autocelebrazione autoriale (sostenuta dalla stampa di scene e intrecci e dall'esplicitazione di embrionali teorie della scena), e autodifesa morale (fondata sul ribaltamento degli argomenti polemici) con l'Andreini e lo Scala si raggiunge “un momento assai importante nella storia della commedia dell'arte: quello in cui il professionismo degli attori si sistema in vera e propria accademia di recitazione e nel quale all'uomo di teatro si richiede preparazione letteraria e consapevolezza teorica”⁶¹.

Se attori come Francesco Andreini e Flaminio Scala pongono le basi culturali, morali e teoriche per l'istituzionalizzazione dell'onorato mestiere attorico, tale esito è raggiunto in pienezza dalla generazione successiva: è il momento della riflessione, la fase in cui da un lato si deve consolidare e organizzare l'esperienza dei comici più anziani, e dall'altro rivendicare definitivamente il ruolo della professione. In questo senso, centrale è l'attività editoriale di Pier Maria Cecchini, il quale “appartene a quella che potremmo chiamare la terza generazione della commedia dell'arte, di quei comici, cioè, che in pochi anni imposero al pubblico e alla cultura di tutta Europa non

⁵⁹ FLAMINIO SCALA, *Prologo per recitare*, cit., pp. 22-23.

⁶⁰ Così sintetizza la questione FERDINANDO TAVIANI, *Il rossore dell'attrice*, cit., p. 32: “L'efficacia delle autodifese era dunque quella controproducente delle eccezioni che confermano la regola. Il ceto o il popolo degli attori restava, nel complesso, infame”. È certamente vero, ma sono proprio queste autodifese per certi versi elitarie che alimenteranno progressivamente l'idea di un teatro 'sano' e organico alla città e, quindi, la sua lenta istituzionalizzazione.

⁶¹ FRANCA ANGELINI FRAJESE, *Andreini, Francesco*, cit.

tanto un modo nuovo di far teatro, quanto l'esistenza stessa del teatro come arte e mestiere"⁶². Cecchini è infatti attore/autore, che affida al libro il compito di strutturare un'immagine di commediante colto e gentiluomo, e di affermare con forza il valore culturale del teatro professionistico, e pertanto non si limita a fissare con la stampa alcune porzioni della sua attività attorica: trae regole teoriche dalla prassi, istituzionalizzando forme e proponendo una conseguente pedagogia⁶³. Oltre a due commedie (*La Flaminia schiava*, 1612; *L'Amico tradito*, 1633), e a una raccolta epistolare (*Lettere facete e morali*, 1618) Cecchini pubblica tre testi destinati sia a difendere l'arte dell'attore e la moralità del teatro, sia a delineare alcuni principi teorici dell'arte: un *Trattato sopra l'arte comica* (1601)⁶⁴; i *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti, & spettatori* (1614)⁶⁵ e i *Frutti delle moderne comedie, et auisi a chi le recita* (1628)⁶⁶.

Il *Trattato sopra l'arte comica cavato dalle opere di san Tomaso, e da altri Santi. Aggiuntovi il modo di ben recitare*, è un testo precocissimo (precede di qualche anno sia le *Bravure* dell'Andreini che il *Teatro* dello Scala): Cecchini lo pubblica nel 1601 quando la compagnia degli Accesi, di cui fa parte, è a Lione in "vacanza" al seguito della corte del re di Francia⁶⁷.

⁶² FERDINANDO TAVIANI, *Cecchini, Pier Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 23]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1979 <http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-maria-cecchini_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020). Pier Maria Cecchini (1563-1645) nasce nel ramo veneto dell'antica famiglia romana dei Cecchini. Sin dall'adolescenza espresse spiccate qualità istrioniche, che lo portarono a lasciare i genitori e l'agio in cui viveva per dedicarsi all'arte scenica. Di carattere burrascoso, cosa che lo condusse spesso ad avere problemi con la giustizia, Cecchini si distinse per aver interpretato lo Zanni con accento ferrarese. Con questo personaggio si esibì, tra il 1600 e il 1601, anche alla corte del re Enrico IV e della regina Maria de' Medici. La sua maschera era Frittellino, nome con il quale fu spesso identificato lungo il corso della sua vita. Fu il capocomico nella Compagnia degli Accesi. Per una raccolta delle opere, con saggio critico, si rimanda a PIER MARIA CECCHINI, *Le commedie. Un commediante e il suo mestiere*, testo, introduzione e note di Cesare Molinari, Ferrara, Bovolenta, 1983. L'importanza del Cecchini tra i comici della sua generazione emerge anche nella cospicua raccolta di epistolari pubblicata sotto il titolo di *Comici dell'arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, edizione diretta da Siro Ferrone a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993

⁶³ Con il Cecchini inizia cioè la fase di "una prima codificazione precettistica, rivolta a preservare dalle sregolate variazioni degli attori [...] quell'equilibrio distributivo e strutturale raggiunto dalle grandi compagnie a cavallo dei due secoli" (FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI, *La professione del teatro*, cit., p. 64).

⁶⁴ PIER MARIA CECCHINI, *Trattato sopra l'arte comica cavato dalle opere di san Tomaso, e da altri Santi. Aggiuntovi il modo di ben recitare. Di Pier'Maria Cecchini, detto Frittellino, Comico Acceso*, In Lione, Appresso Iacomo Roussin, 1601. Del *Trattato* esiste anche una versione più tarda, redatta a Torino durante una lunga sosta in città nel 1608; il manoscritto, conservato nella Biblioteca teatrale del Burcardo di Roma (I CART. 18), è una trascrizione del tardo diciannovesimo secolo, dall'originale distrutto nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino nel 1904; per questa versione del *Discorso* (con poche varianti rispetto al *Trattato* pubblicato a Lione nel 1601) si veda PIER MARIA CECCHINI, *Discorso sopra l'arte comica, con il modo di ben recitare* (1608), in FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI (a cura di), *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 67-76

⁶⁵ PIER MARIA CECCHINI, *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti, & spettatori di Pier Maria Cecchini Comico Acceso, et gentiluomo di S.M. Cesarea, doue si comprende quali rappresentationi si possino ascoltare, & permettere*, Vicenza, D. Amadio, 1614 [ristampato anche in Napoli, per Gio. Domenico Roncagliolo, 1616; in Venetia, appresso Antonio Pinelli, 1621]. Trascrizione moderna in FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI, *La professione del teatro*, cit., pp. 537-550

⁶⁶ PIER MARIA CECCHINI, *Frutti delle moderne comedie, et auisi a chi le recita. Di Piermaria Cecchini nobile ferrarese trà comici detto Frittellino. Dedicati al sereniss. gran duca di Toscana Ferdinando secondo*, In Padoua, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628; trascrizione moderna in FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI, *La professione del teatro*, cit., pp. 77-92

⁶⁷ Cfr. PIER MARIA CECCHINI, *Trattato sopra l'arte comica*, cit., p. 3: "L'Otio, che seco[n]do le più approbate opinioni è il portinaro de i vitij, facilmente haurebbe aperto in me lo ingresso all'inuidia, alla mormoratione, alla golla ò ad altro più sceleratio vitio, s'io non l'hauessi leuate le chiaui, e datele in mano della fatica, e masime in questi trentasei giorni di vacanza, che ha hauuta la Compagnia, per attender la venuta felice della singolare in

Come dichiarato dal titolo, il libretto si compone di due parti distinte: la seconda, dedicata al “modo di ben recitare”, fissa alcune regole basilari del mestiere attorico mentre la prima, il *Trattato* vero e proprio, è una difesa dell’arte comica basata su un brano della *Summa Theologiae* di san Tommaso (II.2, q. 168, art. 3) nel quale l’Aquinate aveva di fatto sostenuto la moralità del piacere teatrale e la possibilità dell’esercizio del mestiere attorico, purché sottoposto a precise norme, legate ai contenuti del testo e delle azioni, e agli spazi e ai tempi destinati allo spettacolo⁶⁸.

Il *Trattato*, che il Cecchini pubblica per primo ma di cui per sua stessa ammissione non è autore, sarà ripubblicato molte volte e costituirà un palinsesto immancabile delle apologie italiane per tutta la prima metà del Seicento⁶⁹; esso si compone sia del frammento tommaseo

virtu, & in bellezze, Regina MARIA. E certo ch’io non sapeuo doue spender quel’hore che dianci spender soleuo in rappresentare, s’io non mi risolueuo spenderle in studiare, e scriuere come si rappresenti per rappresentar bene”. Cecchini presenta se stesso come attore intellettuale, che fugge l’ozio, padre dei vizi, e usa sapientemente il tempo libero nell’*otium* letterario: anche in artifici come questo – l’oziosità era una delle più frequenti accuse mosse dai polemisti agli attori – si coglie la sottile, pragmatica strategia delle apologie italiane.

⁶⁸ Cfr. TOMMASO D’AQUINO, *La somma Teologica. Seconda Parte. Seconda Sezione*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2014, p. 1505: “ludus est necessarius ad conversationem humanae vitae. Ad omnia autem quae sunt utilia conversationi humanae, deputari possunt aliqua officia licita. Et ideo etiam officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, idest, non utendo aliquibus illicitis verbis vel factis ad ludum, et non adhibendo ludum negotiis et temporibus indebitis”; trad. italiana – leggermente modificata – *ibidem*: “L’intrattenimento è un’esigenza della vita umana. Ora, per ciascuna di queste umane esigenze può essere deputato un mestiere corrispondente, che risulta lecito. Perciò anche l’arte degli istrioni, che è ordinata a divertire gli uomini, di suo non è illecita, ed essi non sono in stato di peccato: purché non abusino dell’intrattenimento, ricorrendo a parole e ad atti illeciti, o non badando alle circostanze e al tempo che non lo permettono”. Come abbiamo visto sopra (cfr. paragrafo 4.2, note 167-170), i polemisti cercavano di disinnescare questo potente argomento apologetico, sostenendo che al di là dei distinguo teorici, il teatro contemporaneo fosse tutto disonesto perché nessun attore rispettava i dettami tommasei.

⁶⁹ La storia editoriale (e autoriale) di questo testo è complessa; tra il 1601 e il 1636 se ne contano almeno 10 versioni: la prima è appunto quella del Cecchini (la cui compilazione l’autore attribuisce ad un certo Ippolito da Pistoia; cfr. PIER MARIA CECCHINI, *Trattato sopra l’arte comica*, cit., p. 4: “parte di esse [carte] contengono le autoritadi, e di s. Tomaso, e d’altri sacri dottori, studiate, e molte volte riuedute, e fedelmente diposte dal molto Reuerendo Padre maestro Hippolito da Pistoia, del ordine de’ Serui”); nel 1604 Giovan Battista Andreini lo pubblica insieme al poemetto *La Saggia Egiziana*, dichiarando che esso è stato “composto molti an[n]i sono da un Teologo de gli Andreini, mio zio” (cfr. GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell’arte scenica. Di Gio. Batista Andreini fiorentino, comico fedele. Con vn trattato sopra la stessa arte, cauato da San Tomaso, & da altri santi*, In Fiorenza, per Volcmar Timan Germano, 1604, p. 4); segue nel 1611 una versione anonima pubblicata a Viterbo (ANONIMO, *Trattato sopra l’arte comica cavato dall’opera di S. Tomaso e da altri santi*, Viterbo, s.e. [per G. Discepoli], 1611); quindi nel 1612 una nuova versione dell’Andreini, che questa volta lo pone in appendice ad un suo più complesso scritto apologetico (GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verità, spettante alla lode dell’arte comica. Da Lelio, et Florinda, comici del sereniss. di Mantoua, in Ferrara rappresentato. Et altro discorso piu graue in fauor di dett’arte. All’illustriss. & reuerendiss. sig. & pad.mio collendis. il sig. cardinal Pio dedicati*, In Ferrara, per Vittorio Baldini, 1612); nel 1621 e nel 1625 è ripubblicato dal Cecchini e dall’Andreini, rispettivamente in appendice ai *Brevi discorsi* (PIER MARIA CECCHINI, *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti, & spettatori*, cit.) e a *Lo specchio* (GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Lo specchio; composizione sacra e poetica nella quale si rappresenta al vivo l’immagine della comedia, quanto vaga e deforme, sia albor che da comici virtuosi o viziosi rappresentata viene*, Parigi, per Nicolao Callemont, 1625); infine, Niccolò Barbieri lo pubblica ben 4 volte, attribuendosene la paternità: una prima volta come testo autonomo (NICCOLÒ BARBIERI, *Trattato sopra l’arte comica, cauato dall’opere di s. Tomaso, e da altri santi. Ad istanza, di Nicolo Barbieri detto Beltrame Comico*, in Genova, per Giuseppe Pavoni, 1627), quindi nel 1628 e nel 1634 come appendice ad altri due testi apologetici più vasti (NICCOLÒ BARBIERI, *Discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame, intorno alle Comedie moderne*, in Venezia, appresso Antonio Pinelli, 1628; ID., *La supplica, discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame, diretta à quelli che scriuendo ò parlando trattano de comici trascurando i meriti delle azzioni uirtuose. Lettura per que’ galanthuomini che non sono in tutto critici, ne affatto balordi*, Venezia, appresso Marco Ginammi, 1634), per farlo poi confluire, integrato come capitolo autonomo, nella sua opera finale e più complessa, che costituisce, come vedremo in questo stesso paragrafo, l’apice delle apologie italiane:

sia di un'antologia di commenti tratti da summisti del Quattrocento e del Cinquecento, tutti espliciti nel dichiarare legittima l'arte degli attori, purché rispettosa di rigorosi limiti morali⁷⁰.

Nell'introdurre il *Trattato*, Cecchini ribadisce l'argomento maestro delle apologie, ovvero la necessità di distinguere tra buoni e cattivi comici:

de gl'Histrioni [...] ce ne sono stati di vita molto pericolosa, anzi biasimeuole, e infame [...]. Ma si vuol vedere chi era costui, e si deue nominare con il suo conueneuol nome, e non sempliceme[n]te chiamarlo Histrione [...]. Il biasimo dell'arte si trae solo dal farla con materie biasimeuole, dalla qual cosa nasce anco il danno della coscienza: mà il farla come metono gli Santi, e sacri Dottori, che qui leggeremo, no[n] pregiudica punto ne à l'vno, ne à l'altro. Veggiamo adunque come scriuono, poi vederemo come si fa per far bene la Comedia, e chi deurebbe farla⁷¹.

Il progetto pedagogico del Cecchini è già chiaro da questo suo testo aurorale, le cui due parti mirano a due obiettivi diversi e complementari: da un lato, mentre chiarisce che il teatro si deve fare “come metono gli Santi, e sacri Dottori”, Cecchini imposta l'apologia del teatro sui limiti tommasei entro i quali la professione attorica si può svolgere in maniera onorata; dall'altro, esplicitando “come si fa per far bene la Comedia, e chi deurebbe farla”, ricerca una definizione precettistica che stabilisca come muoversi entro quei limiti e, soprattutto, chi deve essere accolto nel rango dei teatranti:

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta, et ampliata*, cit.). Un testo, dunque, che circola come palinsesto – quasi come uno degli scenari – nelle diverse compagnie, per giungere poi in forme diversificate alla stampa. La vicenda del *Trattato* è stata studiata in particolare da SIRO FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 197-200 e, più recentemente, da FABRIZIO FIASCHINI, «*Ludus est necessarius*»: Pier Maria Cecchini e la 'somma teologica' dei Comici dell'Arte, in STEFANO MAZZONI (a cura di), *Studi di Storia dello Spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 115-136. Cfr. inoltre l'efficace definizione di Giusi Baldissonne, che – seguendo Ferrone – attribuisce il testo alla famiglia Andreini riconoscendovi “una sorta di *vademecum* teatrale redatto in origine dall'Andreini padre, che si sarebbe trasmesso in una sorta di doppio canale: uno più interno, quasi segreto, di compagnia in compagnia, fino all'edizione del Cecchini, che passa poi all'edizione a stampa” (GIUSI BALDISSONE, *Introduzione*, in NICCOLO BARBIERI, *L'inavvertito*, a cura di Giusi Baldissonne, Novara, Interlinea, 2003, p. 9).

⁷⁰ La raccolta antologica del *Trattato* comprende, oltre al citato brano della *Summa* tommasea, i relativi commenti di Antonino Pierozzi [sant'Antonino da Firenze] (1389-1459), predicatore domenicano e arcivescovo di Firenze, la cui *Summa* è scritta tra il 1440 e il 1459 (la prima edizione a stampa è [SANT'ANTONINO DA FIRENZE], *Summa Theologica Antonina*, Venetijs, per Franciscum Monelinesem, ex Officina N. Jenson, 1477); Ranieri da Rivalto (circa 1260-1310), predicatore domenicano; la sua *Pantheologia* è una *summa* teologica in forma di dizionario (RANIERI DA RIVALTO [RAYNERII DE PISIS], *Pantheologia sive uniuersa theologia*, Nürnberg, Johann Sensenschmidt und Heinrich Keffer, 1473); Jean Viguier (*fl.* 1527-1553), domenicano tolosano; le sue *Institutiones Theologicae* hanno moltissime edizioni nel corso del '500, la più antica è del 1550 (JEAN VIGUIER [IOANN VIGUERII], *Ad naturalem et Christianam Philosophiam, maxime vero ad scolasticam Theologiam Institutiones*, Parisiis, apud Gulielmum Thibout typographum, 1550); Tommaso de Vio (detto il Cardinale Gaetano, 1469-1534); domenicano, il suo monumentale commento alla *Summa* di Tommaso è pubblicato tra il 1507 e il 1523 (il volume in cui si commenta il brano tommaseo sugli attori è TOMMASO DE VIO [THOMAE A VIO CAIETANI], *Summa Theologiae, in secunda secundae*, Venetijs, apud Hyeronimum Scotum, 1518); Bartolomeo Fumi (fine secolo XV – 1555), domenicano, autore di una *Aurea Armilla* (un prontuario di 504 voci ordinate alfabeticamente) ad uso dei religiosi (l'*Armilla* del Fumi appare per la prima volta a Piacenza nel 1549: BARTOLOMEO FUMI, *Summa: quae aurea armilla inscribitur. Continens breuiter, et sctricim quaecunque in iure canonico, & apud theologos circa animarum curam diffuse dispersimque tractantur*, Placentiae, apud Ioannem Mutium Cremonen. et Bernardum Lochetam Papiensem, 1549); Giovanni Cagnazzo da Taggia (circa metà secolo XV – 1521), inquisitore domenicano, autore di una vasta *summa* morale, la *Summa Tabiena* (GIOVANNI CAGNAZZO DA TAGGIA [IOHANNES TABIENSIS], *Summa Summarum (de Casibus co[n]scientiae) quae Tabiena dicitur*, Bononie, Impressa in edibus B. Hectoris, 1517).

⁷¹ PIER MARIA CECCHINI, *Trattato sopra l'arte comica*, cit., pp. 6-7.

diremo così: che sì come è necessario che s'osserui quelle regole del tempo, del luogo, e della persona, che necessario è anche, che nel tempo che si recita, in quel luogo, reciti persona che habbia ta[n]to di sale in zucca che sappia almeno intendere, come vadano osseruate: perché, se non l'intendono (Dio buono!) come l'osserueranno? & pur ne conosch'io de tanti ignoranti, che se dirai loro, che si può rappresentare riguardando il tempo, la persona e l' luogo, che crederano, che il luogo habbia à esser sicuro dal cadere, che la persona sia sana, e che faci buon tempo⁷².

Al di là dell'ironia e dei divertimenti linguistici, quello che appare evidente è la volontà di costituire il teatro in mestiere, e la compagnia in vera e propria accademia; soprattutto nel momento in cui si chiarisce che il mestiere d'attore non è per chiunque, e che un'accurata selezione preliminare dovrebbe basarsi sulla predisposizione, le conoscenze e le motivazioni di chi si avvia alla professione:

prima che si lasciasse comparire alcuno in su le publiche scene, bisognerebbe intendere quel ch'egli sà, per chè vuol recitare, e se è instrutto dell'ordine che si tiene, che in questo modo molti che vengono à far comedie, per non laorar, tornerebbono à laorar senza far comedie: e certo che questo sarebbe cagione di molti beni, e l' primo e piu importante che inuiolabili s'osseruerebbono le leggi del recitare, ne s'inciamperebbe, per balordaggine in parole, che punto si allargassero dagli honorati, e lodeuoli co[n]fini del honestade: ne ci sarebbe tanta copia di Sviati, e Ciarlatani, che così spietatame[n]te lacerassono questa pouera Comedia⁷³.

Ne deriva una vera e propria 'rivoluzione copernicana' dello sguardo sull'arte teatrale che, dichiarata colpevole negli scritti polemici, si fa qui invece inconsapevole vittima, 'lacerata' e ferita dall'incompetenza dei cattivi istrioni, quegli attori ignoranti e disonesti che danno occasione ai critici di denigrare l'arte tutta intera. Solo entro questo quadro pedagogico generale presentato col *Trattato*, Cecchini giunge al *Modo di ben recitare*, la seconda parte del libretto, che delinea temi pratici come la gestualità, la pronuncia, la coerenza del personaggio, la proiezione vocale nello spazio, la moderazione nel linguaggio ridicolo, le regole generali di ingressi e uscite⁷⁴.

La dimensione apologetica e quella precettistica sono, insomma, due pilastri complementari del progetto di Cecchini . E su di essi si impostano anche le due opere teoriche maggiori: i *Brevi Discorsi*, che sviluppano la difesa dell'arte, e i *Frutti delle moderne comedie*, dove trova invece ampliamento l'aspetto normativo. Dal nostro punto di vista il testo più interessante è chiaramente il primo.

I *Brevi discorsi* trovano ancora una volta in Tommaso il loro cuore argomentativo: l'Aquinate consente il teatro, e – basandosi sulla sua autorità – lo consentono i detentori del potere laico

⁷² Ivi, p. 12.

⁷³ Ivi, pp. 12-13.

⁷⁴ Ivi, pp. 12-24. Si tratta di un vero e proprio manuale di regole, distinto in sei capitoletti: "Del gesto"; "Della Parola, come si pronunzi"; "Distinzione delle parole secondo le parti"; "Della voce"; "Sopra le parti ridicole"; "Breve instruzione in generale à chi recita".

e di quello religioso, pertanto “è malcostume il mettere in dubbio, che gli Prelati, Inquisitori, & Gouvernatori tollerassero cose così esorbitanti”⁷⁵. Ecco perché coloro che biasimano la commedia appoggiandosi su fonti antiche ormai superate dal corso della storia, “confondono gli ordini, & adulterano i tempi, come se questo d’hoggi fosse lo stesso di già migliaia d’anni e che quelli che reggono Republiche, & Stati non sapessero molto bene quali rappresentazioni debbano permettere, o quali bandire dai loro gouerni”⁷⁶.

Anacronismo delle fonti patristiche e sostegno esplicito da parte del potere politico sono due argomenti cardine di quest’apologia: sul primo aspetto Cecchini si muove con l’ironia (“Hebbero le Comedie molti anni à dietro autori, & professori di vita scandalosa [...]; ma perche creder hora, anzi perche confermarlo con la dottrina di S. Gio. Chrisostomo, che sono hormai 1207. anni che morì, che questi siano li medesimi con quelli, & chiamarli con li stessi nomi?”)⁷⁷; mentre sul secondo può orgogliosamente rivendicare il prestigio personale (e gli onori) che gli sono stati riconosciuti:

Dio buono, è perché debb’io tacere, anzi perche non debb’io dire quello, che dalla spontanea volontà del nostro Imperator Matthias Regnante è deriuato? & è pur vero, che estolendomi sopra al numero de Cittadini, mi hà inalzato, & posto nella schiera del gentiluomini, & pretendenti, come se di quattro Aui Paterni, & Materni fossi nato Nobile, e con tant’altre prerogatiue, ch’io mortifico me stesso nel ramentarle⁷⁸.

La difesa della commedia passa d’altra parte anche dalla denigrazione dei suoi detrattori (accusati di ipocrisia, cattiva fede e vacua ripetitività)⁷⁹, ma, soprattutto, dall’esposizione dei suoi pregi. La commedia, argomenta Cecchini, fa spendere il denaro in passatempi virtuosi, e distoglie da occupazioni assai più pericolose:

vn miserabile scudo serue per lo trattenimento d’vn mese à chi si diletta di veder Comedia, con il qual prezzo si compra ancora quel tempo, che da molti potrebbe esser speso in quei trattenimenti, che somministrano viua cagione di spender non solo il denaro, ma con esso la robba, la sanità, la vita, la reputatione, e l’anima⁸⁰.

⁷⁵ PIER MARIA CECCHINI, *Breui discorsi intorno alle comedie, comedianti, & spettatori*, cit., p. 5.

⁷⁶ Ivi, p. 6

⁷⁷ Ivi, p. 8.

⁷⁸ Ivi, p. 13. L’attestato che testimonia il “dono della nobiltà” ricevuto dall’imperatore Mattia d’Asburgo è posto dal Cecchini in appendice al volume; cfr. “Petri Mariae Cecchini. Ab Imperatore Matthia insigne nobilitatis donum”, ivi, pp. 22-26.

⁷⁹ Ivi, p. 6: “Ci sono alcuni [...] che riprendono le Comedie, non come cose degne di riprensione; ma per mostrar loro stessi con tal mezo d’vna vita irreprensibile [...]. Dottrina vscita dalle scuole dell’hippocrisia, la quale tacitamente, leggendo ai cuori li costituisce in stato di buon’opinione di lor medesimi, & quindi persuadendoli al disprezzo dell’altrui attioni, mostra, che questo sia il vero prezzo de’ suoi costumi”; ivi, p. 9: “Quanti libretti vediamo stampati, che persuadono a fuggir gli commercij del mondo, che sono dati alla luce da chi con il troppo commercio l’hanno quasi confuso?”; ivi, p. 20: “Io hò veduto fuori duoi, ò tre volumetti di diuersi, i quali dalla locutione in poi, l’vno è lo stesso dell’altro, e tutti doi son nulla. Venga il quarto, e quinto, & saranno gl’istessi, e diranno lo medesimo, & se bene tenessero diuerse strade, haurebbero nondimeno lo stesso fine”.

⁸⁰ Ivi, p. 9. Su questo aspetto, Cecchini insiste più volte, inserendo gustosi intermezzi narrativi, come quello della cortigiana che maledice la commedia perché le fa perdere i clienti (ivi, p. 13: “vna tra le altre hebbe à dire, haueuo pur acquistato mezo il Signor N. & poco vi ma[n]caua, che non fosse tutto mio, & dopò che si fanno queste

Certamente – come affermano i polemisti più rigorosi – sarebbe meglio passar tutto il tempo al servizio di Dio; ma se il passatempo è concesso, ribatte Cecchini, non ve n'è di più onesto dell'onesta commedia⁸¹; tanto più se si considera che spesso i comici usano parte dell'incasso per fare beneficenza (come dimostra l'esempio degli ospedali di Napoli e Milano, che proprio negli attori hanno “carissimi amici”)⁸². E, soprattutto, se si tiene conto della funzione pedagogica insita nel teatro:

ha più forza d'imprimere lo esempio della parola; perche se la Comedia vi mostrava figliuolo rouinato dalle lusinghe, vezzi delle meretrici, con l'atto pratico ve lo conduce poi à conoscer il suo errore, & ve lo rende pentito, & mortificato in guisa, che s'alcuno v'è, che di tal vitio sia tinto, & che lo vedi, conuiene se non emendarsi subito, almeno immediate vergognarsi, & à far i suoi conti con la borsa, & honore, & correggere in se quello, che di mostruoso ha veduto in altri⁸³.

Tre sono dunque i pregi che Cecchini riconosce infine alla commedia: distogliere da occupazioni immorali e ben più dispendiose, garantire un onesto riposo e insegnare la virtù⁸⁴. Su questo i comici possono fondare l'onorabilità del mestiere, rispettando precisi limiti di decoro, e addestrandosi alle rigorose tecniche dell'arte: moralità e rigore professionale sono per Cecchini i due lati di una stessa rivendicazione.

La difesa della commedia, insomma, non passa tanto dalla puntuale risposta alle accuse dei moralisti (che pure sono tenute in considerazione), quanto dalla rigorosa definizione del mestiere, della sua etica e – insieme – della sua estetica.

In tutto ciò, proprio come i colleghi che lo hanno preceduto, Cecchini sembra ignorare il tema epidemico, che invece costituiva, come sappiamo, uno dei più efficaci argomenti antiteatrali dei polemisti. Se ne può intravedere una traccia, tuttavia, nel notevole elogio del

maledette Comedie l'hò perduto affatto, poiche la sera stà occupato a quei gusti, i quali non finiscono se non ben tardi, onde non v'è altro tempo, che d'andar à cena, doppo cena si va a letto, tutto il giorno ha negotio, tal che quell'hore ch'erano mie, sono diuentate della Comedia”) o quello del padrone di una sala da gioco bolognese che si lamenta per lo stesso motivo (ivi, p. 15: “In Bologna [...] mi fù detto da vn Mastro Dionisio Bruni padrone d'vna bottega di carte da giuoco, le precise parole. S'io non amassi, tanto voi, & le vostre virtù, & s'io non hauessi qualch'altro comodo fuori del mestier delle carte, non potrei far di meno di non vi maledire, & desiderarui ogni male, acciò lasciaste di venire in questa Città, poiche siate cagione, che i ridotti si chiudono, & che con essi la mia bottega fallischi; perche la nobiltà si trattiene con le vostre Comedie, né più si giuoca”).

⁸¹ Ivi, p. 9: “Non si dee già negare, che l'huomo non facesse bene a spender tutto il suo tempo in seruitio di Dio; ma se pur l'è conceduto, ò se gli è lecito in qualche hora della sua vita, lo sottrahersi dalle contemplationi, ò dai negotij, e dar riposo alla mente, non veggo, né conosco oue meglio lo possi fare, che nello star presente ad vna gratiosa rappresentatione; la quale da honeste persone sia honestamente rappresentata, & ch'il riso in essa deriui da qualche grato artificio, & non da parola, è d'atto, che tenghino dell'impuro, ò del dishonesto”.

⁸² Ivi, p. 13: “Gli Hospitali di Napoli, & Milano, Città della medesima C. M. hanno di Spagna anch'essi facultà di poter conferir licenze, fabricar stanze, & cauar frutti, onde perciò fauoriscono, & aiutano i Comici, come carissimi amici, & instrumenti di gran bene; cosa che non farebbono a persone dishoneste, & infami; sopra quali sarebbe gran scandalo il fondar la base del viuer loro”.

⁸³ Ivi, p. 14.

⁸⁴ Lo ribadirà anche nell'introduzione ai *Frutti delle moderne comedie*: “Non c'è passatempo di maggior gusto, & manco spesa della Comedia, la quale ben considerata contien tre fini tutti preciosi, cioè essemplio, riposo, & risparmiio” (PIER MARIA CECCHINI, *Frutti delle moderne comedie, et auisi a chi le recita*, cit. p. 11).

mestiere comico, che chiude i *Brevi discorsi*: ogni uomo, per poter esercitare la propria professione desidera un danno o almeno una mancanza nel prossimo (“chi ha molto grano, ha con esso desiderio di carestia [...]”; Medici, Speciali, & Barbieri, che le malattie fussero lunghe; Capitani, e Soldati, che il mondo fusse tutto in guerra; Auuocati, Procuratori, & Notari, liti, & discordie continue”)⁸⁵; gli unici che si distinguono da questa legge generale sono gli attori:

Solo il comico per sua natura (e per conseguenza del suo essercitio) desidera a tutti vita lunga, animo quieto, sanità continua, conseruazione de’ beni, riposo, pace, sobrietà, abbondanza, e finalmente ogni bene: poiche dal bene, quiete, e pace altrui, ne trahe lo sostentamento di se, & casa sua, onde non può di meno, e per zelo Christiano, e per debito proprio di non pregar Iddio per l’vniuersal salute⁸⁶.

Per l’esercizio del teatro serve ricchezza, pace, abbondanza e “sanità continua”, e ogni attore si augura pertanto una “vniversal salute”: un modo obliquo e ironico per rivendicare l’incompatibilità radicale (va da sé: utilitaristica) tra l’infezione e la scena⁸⁷.

L’attore/autore che più di tutti ha dato forma letteraria alle rivendicazioni di un ‘teatro moderato’ è senza dubbio Giovan Battista Andreini (1576 o 1579 - 1654), membro della Compagnia dei Gelosi (era figlio dei due principali attori della compagnia, Francesco e Isabella Andreini) e, dal 1601, fondatore della compagnia dei Fedeli⁸⁸. Letterato assai fecondo,

⁸⁵ PIER MARIA CECCHINI, *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti, & spettatori*, cit., p. 16.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Come vedremo, il medesimo argomento sarà utilizzato anche da Niccolò Barbieri, che espliciterà senza mediazioni l’incompatibilità tra teatro ed epidemia: “Il Comico [...] non brama peste, perche non si recita dou’è la contagione. E non hà officio sopra tal morbo” (NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta, et ampliata*, cit., p. 143; si veda oltre, nota 305).

⁸⁸ Giovan Battista Andreini (1576 o 1579-1654) nacque a Firenze, figlio di Francesco e Isabella Andreini (per i quali si vedano, sopra, le note 18 e 29). Nel 1594, dopo aver trascorso diversi anni di studio a Bologna, si unì alla compagnia dei genitori, ricoprendo il ruolo dell’innamorato col nome di Lelio. Membro dell’Accademia fiorentina degli Spensierati, nel 1601 fondò i Fedeli – patrocinati dai Gonzaga – e con essi si esibì nelle principali città dell’Italia settentrionale: a Milano nel 1606, a Mantova nel 1608, a Genova e Torino nel 1609, a Venezia e Genova nel 1610, di nuovo a Mantova e a Bologna nel 1611 e l’anno seguente a Ferrara, Milano e Firenze. Incoraggiato dal successo riscosso dalla compagnia, negli anni a seguire Giovan Battista si recò più volte in Francia: dal settembre 1613 al luglio 1614, dietro invito di Maria de’ Medici; dal gennaio 1621 al marzo-aprile 1622; dal dicembre 1622 al marzo 1623 e dal 1624 al giugno 1625. Nel 1627 la sua compagnia lavorò anche a Praga e poi, nel novembre 1628, a Vienna. Le continue apparizioni sui palcoscenici italiani e nord europei furono sempre accompagnate da una febbrile attività di scrittura. Dai primissimi del Seicento sino alla morte avvenuta a Reggio Emilia, Giovan Battista diede alle stampe oltre una ventina di opere, tra drammi sacri, poemetti, melodrammi, drammi marittimi e boscherecci, commedie e tragedie: *Florinda* (1603); *Lo schiavetto* (1612); *Adamo* (1613); *La Maddalena* (1617); *La Veneziana* (1619); *Il Mincio Ubbidiente* (1620); *Lelio Bandito* (1620); *La Sultana* (1622); *La Ferinda* (1622); *Amor nello specchio* (1622); *Li Duo Lelii* (1622); *La Centaura* (1622); *Le due Comedie in Comedia* (1623); *La Campanaccia* (1627); *Il Conflitto. Guerra tra Bresciani e Cremonesi, con la conversione di sant’Obicio nobile bresciano* (1630); *Il Penitente* (1631); *La Rosella* (1632); *I due baci* (1634); *La Rosa* (1638); *Ismeria* (1639); *L’Olivastro* (1642); *Il nuovo risarcito convitato di pietra* (1651) e *La Maddalena lasciva e penitente* (1652). Per un più ampio quadro biografico, si rimanda alla voce curata da FRANCA ANGELINI FRAJESE, *Andreini, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 3]*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 1961 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020). Un quadro biobibliografico assai più

compose un gran numero di opere destinate alla scena e, ciò che qui più ci interessa, opere teoriche in difesa della professione di comico, sia nella forma del poemetto didascalico che in quella del trattato. La dimensione letteraria della sua rivendicazione comica è stata ampiamente studiata, anche recentemente⁸⁹, per cui qui si darà conto solo di quanto possa utilmente mettere in luce l'uso (o la riscrittura) del tema epidemico all'interno dei suoi immaginari.

Il tema della peste innerva *La divina visione*, un poemetto in 64 ottave che Andreini pubblica a Firenze nel 1604⁹⁰, e che celebra Carlo (e Federico) Borromeo con il pretesto, di sapore dantesco, del sogno-visione. Addormentatosi al mattino presso un ruscello, il protagonista del poemetto – lo stesso Andreini – assiste ad un sogno profetico in cui Milano, appena purificata dalla peste ma ancora signoreggiata da Belzebù, si dimostra ingrata del beneficio ricevuto e torna a dedicarsi agli antecedenti costumi peccaminosi; il poeta contempla allora una grandiosa battaglia tra il bene e il male, in cui Carlo interviene, mandato da Dio a capo di una schiera di angeli, per liberare nuovamente la città dalla sua demoniaca possessione; terminata la battaglia, Dio invia Federico, degno successore di Carlo, a proteggere la città risanata; il poema si conclude col risveglio del poeta, che si reca sulla tomba del Santo per rendergli omaggio.

È sufficiente questo breve sommario a mostrare come l'attore Andreini si faccia qui spettatore di un grandioso quadro di redenzione, in cui è scelto per *guardare* l'opera salvatrice e, insieme, attraverso la parola poetica testimoniale, per *disseminarla*. L'attore è dunque investito di una dimensione spirituale elevatissima, quella del mistico che vede e narra, e che dalla visione è purificato e redento⁹¹. In una simile architettura narrativa, la difesa del teatro è chiaramente sottintesa, sia attraverso la messa in scena del sé attorico purificato (un attore può dunque essere *scelto* come testimone di un evento sacro), sia attraverso l'appropriazione della figura-simbolo dell'antiteatralità italiana: quello stesso Carlo Borromeo che, per i polemisti, era una delle massime autorità contro il teatro si fa qui eroe mistico di un attore, e sua guida.

recente è offerto, infine, in GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Opere teoriche. La Saggia Egiziana, Prologo in dialogo tra Momo e la Verità, La Divina Visione, Teatro Celeste*, introduzione, edizione e commento di Rossella Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013.

⁸⁹ In particolare, è stata messa in luce la vasta 'biblioteca' mentale dell'Andreini, ricca di riferimenti classici e patristici, di legami danteschi e petrarcheschi, oltre che di un pieno inserimento nella trattatistica cinque-seicentesca: centrali sono i lavori di Ferrone (SIRO FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit.; ID., *La Commedia dell'Arte. Attrici e Attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014; si veda anche la raccolta *Comici dell'arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993); si rimanda inoltre ai ricchi testi introduttivi curati da Rossella Palmieri in GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoriche. La Saggia Egiziana, Prologo in dialogo tra Momo e la Verità, La Divina Visione, Teatro Celeste*, introduzione, edizione e commento di Rossella Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013.

⁹⁰ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La divina visione in soggetto del Beato Carlo Borromeo, cardinale di Santa Prassede, e Arcivescovo di Milano*, In Fiorenza, per Volcmar Timan Germano, 1604. Edizione critica e commento in GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoriche*, cit., pp. 119-145.

⁹¹ Cfr. la chiosa di Rossella Palmieri: "Andreini mostra di conoscere un aspetto particolare delle tragedie e delle sacre rappresentazioni di origine biblica e cristiana in cui il sogno ha lo scopo di convertire la natura ambigua e inquieta di chi lo fa" (GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoriche*, cit., p. 35).

L'appropriazione del Borromeo comincia fin dal proemio dell'operetta, in cui Carlo, ispiratore dell'Andreini attraverso un personale "favor", occupa il posto che tradizionalmente è quello di Apollo o delle Muse⁹²: il beato Carlo (titolo attribuito al Borromeo nel 1602, due anni prima della pubblicazione del poemetto) è colui che "infiamma" il cuore dell'attore visionario, e che lo induce al canto. Ma il Borromeo è presente anche come specifica fonte del racconto, in particolare nel tema della città ingrata per il beneficio ricevuto della liberazione dalla peste che, come si ricorderà, costituiva il cuore argomentativo del *Memoriale ai Milanesi* (12, 5-8: "Ella immersa negli agi e nell'impura / Crapula ognor ne' uitij il freno scinse / Che doue grata al suo Fattor douea / Mostrarsi, del suo don fu ingrata e rea"⁹³; 13, 5-8: "E 'n somma quanto à popol pio conuiensi / Tutto dimenticò, tutto depose, / E dato impreda libero il gouerno / Hauea sol di se stesso à i Dei d'Auernò"⁹⁴).

Una notevole invenzione narrativa dell'Andreini consiste nel rappresentare (verrebbe da dire: scenicamente) il male della città indemoniata attraverso un lungo monologo di Belzebù, che sfida apertamente Dio da una Milano fatta sua roccaforte (15, 7-8: "Stattene tù colà soura le stelle, / E lascia in cura a noi l'alme rubelle"⁹⁵). E proprio il monologo di Belzebù mostra, ancora, precise rispondenze con il *Memoriale* borromaico, da cui trae, ad esempio, la movenza parattatica dei lunghi elenchi di peccati (17, 3-6: "Qui noi facciam di stragi, e di rapine, / E di stupri, e d'incesti, i nostri tempi, / V' de gl'Insubri son le preci al fine / Atti lasciui, e cenni audaci, ed empì"⁹⁶); ma anche l'idea che neppure i flagelli come la peste abbiano potuto operare la conversione di Milano (18, 3-8: "Dichanlo pur l'uve mature, e'l grano, / C'hebbber da tè souente atre tempeste; / Dichanlo quei, che con l'irata mano / Festi morir di fame, e guerra, e peste; / Ciò nulla oprò, ne d'atterrarla mai / Contra il grande ardir nostro honore haurai"⁹⁷).

Milano è dunque città demoniaca, di cui Belzebù rivendica un incontrastato possesso⁹⁸; il che muove il creatore a rinnovare la punizione della pestilenza: "Sù, Sù, che più s'indugia? ardir nouello / Vi prouoca da mè nuouo flagello" (20, 7-8)⁹⁹.

⁹² 1, 1-8: "Non di Marte, ò d'Amor l'imprese io canto / Vago d'honar di verde alloro il crine, / Ne di tentar, ne di seguir mi vanto / Di dotto stuol tant'orme pellegrine, / Ma di CARLO BEATO, il puro, e santo / Desio, l'alto pensier, l'opre diuine / Con basso stil dirò; s'à questo effetto / Ei sol col suo fauor m'infiamma il petto" (GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La divina visione*, cit., p. 5).

⁹³ Ivi, p. 16.

⁹⁴ Ivi, p. 17.

⁹⁵ Ivi, p. 17 [*id est* 19]

⁹⁶ Ivi, p. 21. Cfr. CARLO BORROMEO, *Memoriale*, cit., p. 368: "Hora quì ricordati, Milano, le mascare, le comedie, i giuochi paganeschi, i balli, i banchetti, gli eccessi delle pompe, le spese disordinate, le risse, le questioni, gli omicidij, le lasciue, le dishonestà, le monstruose pazzie, et dissolutezze tue, le quali appunto in questo tempo specialmente si uedono abondare, et inondare sopra di te. Vedi tu hora, Milano, i semi degli adulterij, delle fornicazioni, delli stupri, delle morti, de i lattrocini, delle rouine, et dissoluzioni delle case, et d'una infinità d'altri mali, i quali, come seme, appunto si spargono in questo te[m]po"

⁹⁷ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La divina visione*, cit. p. 22.

⁹⁸ 19: 1-8: "Milano è mio, e mie quell'alme sono, / Meco trarrolle à l'inferral confine, / Chi mel contende? à ciò bastante io sono, / Chi mi contrasta il glorioso fine? / Ch'elle sprezzasser de la gratia il dono / Per donarsi à le

Segue a questo punto la lunga intercessione della Vergine (ottave 21-27) che chiede pietà per Milano, non solo in nome del perdono e di quella stessa misericordia che indussero Dio ad incarnarsi¹⁰⁰, ma anche in ossequio alla storiche guide morali della città: Ambrogio e, soprattutto, Carlo Borromeo (24, 7-8: “e nel pregarlo, / Ch’accennasse mi parue Ambrogio, e Carlo”)¹⁰¹. E proprio Carlo Borromeo entra in scena come secondo intercessore, per impetrare egli stesso pietà per la città (ottave 28-33), caricando su di sé, “Vittima offerta ad impetrar perdono” (28, 8)¹⁰², le colpe dei milanesi (29, 1-4: “Questi in amor fur miei sì cari figli / Ch’obliai per giouarli anco me stesso; / Però conuien che le lor colpe io pigli / Per proprie mie, se tanto hor m’è concesso”)¹⁰³. La doppia intercessione mariana e borromaica produce l’effetto sperato (36, 1-2: “Rasserenò in quel punto il suo sembiante / A quei lampi d’amor l’irato Dio”)¹⁰⁴, e proprio Carlo è inviato nuovamente a Milano per sconfiggere il demonio come condottiero di una schiera di angeli (37, 1-4: “Sù sù, celesti miei fidi guerrieri / Gitene là, sia CARLO il vostro Duce, / Sù discacciate gl’inimici alteri / Da la Reggia d’Insubria, e da la luce”)¹⁰⁵.

A questo punto, la visione mostra il grandioso scontro tra forze del bene e forze del male (38, 7-8: “Ne l’aer cominciò la pugna estrema / Ch’in rimemprarla ancor m’empie di tema”)¹⁰⁶, che si conclude con l’ovvia vittoria del bene, espressa – come è facile immaginare in un testo in cui peste fisica e peste spirituale si fanno specchio una dell’altra – nei termini della *guarigione*:

Ma che potea schiera maluagia impura / Contro stuol Santo, e Capitan sì forte? / Fugge vinta, e trafitta, e mal sicura / Si tiene ancor ne la dannata corte. / Lascia ampia Città libera, e pura / Dal morbo infesto, e da si fere scorte. (40, 1-6)¹⁰⁷.

Carlo è vittorioso, e pone ancora una volta un segno *memoriale* di un beneficio nuovamente ricevuto (42, 1-4: “Gran vessillo spiegar candido e puro / Nel Tempio vidi CARLO il vincitore, / Dicendo questo segno almo, e sicuro / Vi sia di pace, di perdon, d’amore”)¹⁰⁸. Per

morti, à le ruine / Fù mio senno, opra altera, e gran valore, / Giust’è ben dunque ch’io ne sia signore” (Ivi, p. 23).

⁹⁹ Ivi, p. 24.

¹⁰⁰ 22, 1-3: “Ben rame[n]tar ti dei figlio diletto / Che l’istessa pietà ti trasse al mondo / Per saluar l’uomo” (Ivi, p. 26).

¹⁰¹ Ivi, p. 28.

¹⁰² Ivi, p. 23 *id est* 32.

¹⁰³ Ivi, p. 33. Qui Palmieri annota efficacemente che “nella *peroratio* di Carlo Borromeo riecheggia il *topos* della passione incrociata per cui egli fa sue le colpe dei milanesi per salvarli, alla stessa stregua di Cristo nel prendere su di sé i peccati degli uomini e redimerli attraverso la sua morte” (GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoricke*, cit., p. 132, n. 65).

¹⁰⁴ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La divina visione*, cit., p. 40.

¹⁰⁵ Ivi, p. 41.

¹⁰⁶ Ivi, p. 42.

¹⁰⁷ Ivi, p. 44. Milano è, nelle parole di Rossella Palmieri, “finalmente purificata dalla peste – in senso reale e metaforico – e votata alla santità dopo aver conosciuto gli effetti nefasti della corruzioni dei costumi” (GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoricke*, cit., p. 33).

¹⁰⁸ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La divina visione*, cit., p. 42 *id est* 46.

questo Dio stabilisce che il suo nome e la sua azione proseguano nel cugino Federico (44, 1-6: “E perché sian le lodi tue più note / Ed anco altrui la tua memoria gioue, / Vuol che l'alme d'Insubria tue deuote / Habbian pastor che 'l nome tuo rinoue. / Questi sia Federico in cui men vote / Che 'n te voglie di gratia il Ciel non pioue”)¹⁰⁹. La visione termina con l'apoteosi di Carlo: Federico “in aureo manto” (48, 2)¹¹⁰ rende omaggio all'illustre cugino, mentre un angelo dichiara la beatificazione (49, 1-2: “O CARLO, il tuo monile / Attendi or tu dal Cielo, e i doni immensi”¹¹¹; 50, 1-2: “Già s'apre il Ciel, vientene homai beato / A riportar de la vittoria il pregio”)¹¹².

Il poema si chiude con un'ultima sequenza (che occupa le ottave 51-64) in cui si narra come il protagonista sia risvegliato da un pastore, che gli dà rifugio per la notte ormai sopraggiunta, e come al mattino i due si rechino in pellegrinaggio ad onorare le spoglie di Carlo, nel Duomo di Milano (55, 5-7: “Iui dissi al pastor, iui si cole / Carlo Beato, che si chiar si noma: / Iui n'andremo”)¹¹³.

L'onore al Borromeo si accompagna alla coscienza dell'anima peccante (58, 1-2 e 5-8: “Qui miser huom ti specchia, e qui le rie / Ambizioni, e le superbie ammorza; / [...] / Qui veggo io ben le tue miserie, e mie, / E ciò ch'è lacrimar m'inuoglia, e sforza; / Ma tor non ci sappiam da quel gouerno / Che ne conduce al precipizio eterno”)¹¹⁴ e, insieme, alla scelta di eleggere i due Borromei, Carlo e Federico, a modelli cui conformarsi (63, 7: “Dunque immitar ti piaccia i Boromei”)¹¹⁵. Il percorso evolutivo veicolato dal sogno-visione conduce dunque l'attore ad un proposito di purificazione, che trova proprio nel Borromeo il suo archetipo, senza che questo lo conduca all'abiura dell'arte scenica. Il sottinteso – che sarà esplicitato nelle opere successive – è che l'attore e il buon cristiano possano coincidere, e che proprio *entro* la professione attorica si possa percorrere il cammino della salvezza.

Nello stesso anno della *Divina visione*, Andreini pubblica anche *La saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica*¹¹⁶. La difesa della commedia qui è esplicita, non solo perché, nel

¹⁰⁹ Ivi, p. 48.

¹¹⁰ Ivi, p. 52.

¹¹¹ Ivi, p. 53.

¹¹² Ivi, p. 54. Andreini allude qui ovviamente al processo di canonizzazione di Carlo, che fu nominato beato nel 1602 (quindi due anni prima della composizione della *Divina Visione*) e santo nel 1610 (anno in cui, non casualmente, il poemetto sarà ristampato).

¹¹³ Ivi, p. 59.

¹¹⁴ Ivi, p. 62.

¹¹⁵ Ivi, p. 67.

¹¹⁶ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Di Gio. Batista Andreini fiorentino, comico fedele. Con vn trattato sopra la stessa arte, cauato da San Tomaso, & da altri santi*, In Fiorenza, per Volcmar Timan Germano, 1604. Edizione critica e commento in GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoriche*, cit., pp. 60-117.

corso dei suoi 1100 endecasillabi, il dialogo tra l'Egiziana (portavoce della Commedia) e il pastore Ergasto (che incarna invece il pregiudizio antiteatrale) conduce quest'ultimo ad una progressiva 'redenzione' a favore del comico moderato; ma anche perché in coda al poemetto l'Andreini pubblica il *Trattato sopra l'arte comica cavato dall'opere di S. Tomaso e da altri Santi*, la raccolta di fonti sulla liceità del teatro già pubblicate tre anni prima dal Cecchini, e che – come si è sopra osservato – costituisce una delle più efficaci armi retoriche delle apologie italiane¹¹⁷.

La struttura intimamente scenica del dialogo di tipo platonico¹¹⁸ consente all'autore di ribattere punto per punto alle insidiose argomentazioni dei polemisti e, insieme, di costruire narrativamente un cammino maieutico dall'errore alla verità: Ergasto è infatti all'inizio del poema un uomo che fugge dalla commedia, "arte maluagia" e che rimpiange il tempo perduto a teatro¹¹⁹, mentre al termine dell'operetta, convinto e quasi 'guarito' dalle argomentazioni dell'Egiziana, impreca contro il "Maluagio Vulgo, empio Vulgo insano"¹²⁰, da cui aveva tratto la sua fallace opinione contro la commedia.

In questo percorso dall'insania alla saggezza, l'immaginario medico occupa un ruolo non marginale, che anzi si propone fin dalle prime scene del poemetto. Ergasto sembra infatti inizialmente rifiutare ogni dialogo con l'Egiziana, dichiarando che la sua apologia della scena non è frutto d'altro che d'eloquenza, che nasconde il veleno con la dolcezza ("O come lingua di gran senno aspersa / Il Nettar toscano, e'l toscano Ambrosia, e Manna / Fa ch'in dolce parlar, dolce ti sembra")¹²¹; ma l'Egiziana ribalta il concetto, affermando che commedia è "medica accorta", che mescola il miele alla medicina amara con il preciso proposito di rendere più facile il percorso di sanazione:

Quasi medica accorta la Comedia, / Ch'egro il corpo mortal mira, e contempla / Tumido essendo di mal'opre, e greue, / Di dolcissimo sugo il vaso asperge, / Acciò con dolce lusinghiero inuito / L'amaro beua in cui la vita acquisti¹²².

È metafora stratificata – da Lucrezio, ad Orazio, alla più recente riscrittura tassiana¹²³ – ma che consente all'Egiziana di impostare fin da subito il discorso sul teatro come agente di

¹¹⁷ Si vedano sopra le note 69 e 70.

¹¹⁸ Una formula che Andreini ribadirà otto anni più tardi, nel *Prologo in dialogo tra Momo e la verità*, del quale si dirà più avanti.

¹¹⁹ Cfr. vv. 366-382, in GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia egiziana*, cit. p. 19 "Fui de Teatri già Scenici vago / [...] / Conobbi sol, che strage infausta, e ria, / Giua tessendo a l'alma; e al corpo indegne / Calunnie; poiche quell'arte maluagia / Qual Rosa sul mattino in verde stelo, / Cinta da mille, e mille acute spine / Sembrava rosseggiando, e fresca, e bella; / Ma in mouendo la mano incauta, e folle / Per farsen ricco il predatore, ahi mille / Versa da la sua man stille vermiglie; / Onde per tal cagion ploro, e m'affliggo, / In van (me sfortunato) ogn'hor chiamando / Il tempo andato, che si mal perdei".

¹²⁰ Ivi, v. 1037, p. 43.

¹²¹ Ivi, vv. 461-463, p. 22.

¹²² Ivi, vv. 482-487, p. 23.

¹²³ Cfr. Lucrezio, *De Rerum Natura*, I, 935-937, 942, 945-947: "Sed veluti pueris absinthia tetra medentes / cum dare conantur, prius oras pocula circum / contingunt mellis dulci flavoque liquore, / [...] / sic ego nunc [...] volui tibi suaviloquenti / carmine Pierio rationem exponere nostram / et quasi musaeo dulci contingere melle"

risanamento fisico e spirituale: la commedia infatti offre riposo (“quale al corpo / La quiete è grata, sì auicenda à l’alma / Souente il consolarsi ancora è d’huopo”)¹²⁴ e, contemporaneamente, insegna a fuggire il vizio e a seguire la virtù: “in’essa (qual macchia in bel christallo) / In’altrui remirando opere indegne, / Che fan diforme da se stesso l’huomo; / Punto da tal esempio, e dal rimorso / Di brutta coscienza, e d’alma impura / Fugge il mal, segue il ben”¹²⁵.

L’avvicinamento del teatro all’arte medica, d’altra parte, consente di affermare ancora una volta la ‘medietà’ dell’arte comica, ovvero l’impossibilità di dichiararla immorale *per se*, a prescindere dalle sue singole manifestazioni, e dai suoi diversi esecutori. Ecco allora che l’egiziana paragona il teatro con la medicina, con la fabbricazione delle armi, e con la produzione del vino, tutte arti che possono essere volte al male, o al bene a seconda di come i loro prodotti vengono utilizzati:

Dimmi, Zoilo seuer, la medich’arte / Che colpa tien perche’l venen t’insegni? [...] / Dunque il Fabro che suda affumicato / Tra le fornaci, a formar solo intento / Aste ferrate, e saldi Vsberghi, e scudi, / Si dee bandir, perche da quelli altrui / Tragge souente miserabil morte? / Dunque dal bel terreno arder le viti / Farassi perche’l vino agraua i sensi?¹²⁶

Si apre così il grande tema della ‘distinzione’, sul quale il dialogo torna più volte e a diversi livelli. Quando Ergasto definisce “Sentina d’ogni error” i testi degli spettacoli contemporanei¹²⁷, l’egiziana gli risponde che è necessario distinguere tra buoni e cattivi drammaturghi (“Ma questo in van ben si dirà di quelle, / Che con saggio pannel d’alta eloquenza, / E professori pellegrini e’ndustri / Regnan pompose fra sublimi carte”)¹²⁸; quando le accuse del polemista si spostano sugli attori (“Oprano cose indegne, altera dote / Del lor perfido cor nel male auezzo”)¹²⁹, l’Egiziana ribadisce la necessità di punire solo i cattivi professionisti e non la professione intera (“Se l’arte sua l’artefice dannasse, / Qual suol la fiamma incenerir la paglia / Douriano entrambi esser dannati, & arsi; / Ma tutti i professor di

(LUCREZIO [LUCRETIVS], *De Rerum Natura*, with an English Translation by W.H.D. House, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1924, p. 68); Orazio, *Ars Poetica*, 343-344: “Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo” (ORAZIO [HORACE], *Satires, Epistles and Ars Poetica*, with an English translation by H. Rushton Fairclough, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1929, p. 478). L’Andreini sembra rifarsi, per le precise corrispondenze verbali, alla versione tassiana (*Gerusalemme Liberata*, I, 3, 5-8: “Così a l’egro fanciul porgiamo aspersi / di soavi licor gli orli del vaso: / succhi amari ingannato intanto ei beve, / e da l’inganno suo vita riceve” (TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata, Aminta, Rime scelte e versi dalla Gerusalemme conquistata, dal Rinaldo e dal Mondo creato*, a cura di Luigi de Vendittis, Torino, Einaudi, 1961, p. 4).

¹²⁴ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia egiziana*, cit., vv. 493-495, p. 23.

¹²⁵ Ivi, vv. 503-508, p. 24. Torna qui, nella metonimia del “christallo”, l’idea della commedia come ‘specchio’ della vita umana (cfr. sopra nota 6). Immagine carissima all’Andreini, che vi dedicherà un’intero trattato: GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Lo specchio; composizione sacra e poetica nella quale si rappresenta al vivo l’immagine della commedia, quanto vaga e deforme, sia albor che da comici virtuosi o viziosi rappresentata viene*, Parigi, per Nicolao Callemont, 1625.

¹²⁶ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia egiziana*, cit., vv. 613-614 e 619-625, pp. 27-28.

¹²⁷ Ivi, p. 555, p. 25.

¹²⁸ Ivi, vv. 568-571, p. 26.

¹²⁹ Ivi, vv. 753-754, p. 32.

sì bell'arte / Tali non sono")¹³⁰, adducendo come esempio proprio le compagnie dei Gelosi e dei Fedeli¹³¹.

Il tema della distinzione torna ancora quando Ergasto ricorda l'antico precetto che consentiva ai genitori di diseredare il figlio attore¹³², aprendo così lo scottante tema del lecito profitto della professione scenica. L'Egiziana risponde che il prescritto sull'eredità vale solo per gli istrioni infami, che lavorano "per sola brama / Di guadagno"¹³³; mentre "quei ch'ogni sua forza in virtù pone"¹³⁴ merita lode da parte di tutti e deve essere premiato in misura proporzionata al suo lavoro e al suo valore: "Ma si dee da ciascun cortesemente / Per omaggio del cor nobil valore / Porger di poco premio vn picciol segno"¹³⁵. È una distinzione essenziale, che sposta abilmente l'accento dal lucro alla virtù: se l'istrione infame lavora solo per interesse e non bada al fine morale del suo lavoro, il fine principale del comico diviene il giovamento etico del prossimo, mentre il guadagno, "picciol segno", assume i connotati di un gradito effetto collaterale.

L'argomento della 'distinzione' assume ancora più forza verso la fine dell'operetta, quando l'Egiziana lo conduce sul piano stesso del linguaggio: a distinti professionisti della scena devono corrispondere due diverse denominazioni:

Hor questi MIMI, PANTOMIMI, ed altri / Che seguon l'orme lor distorte, e strane / Appelli il mondo ISTRIONI infami; / I quai muti giocando, e senza legge / Destano il riso, e de le luci solo / Oggetto son; ma chi con dotto stile, / E con dolce eloquenza alto fauella / E de l'alma, e de gli occhi oggetto fora, / SCENICO professor detto a gran senno¹³⁶.

Da un lato l'Egiziana pone dunque l'istrione, che ha meritato e merita gli antichi bandi e le antiche infamie in quanto soggetto di un lavoro "senza legge", degradato e degradante; dall'altro colloca invece lo "scenico professor", rappresentante di un teatro dotto, eloquente e moralmente normato. Il marcatore della distinzione è lo sguardo: l'istrione è "de le luci solo / oggetto", cioè sottoposto esclusivamente alla contemplazione dell'occhio sensuale e carnale; il professionista scenico è, invece, oggetto "e de l'alma, e de gli occhi", cioè di una vista più

¹³⁰ Ivi, vv. 764-768, p. 33.

¹³¹ Ivi, vv. 768-773, p. 33: "ond'hoggi ancora il mondo / Risuona de GELOSI il nome eterno, / Che fra palme, & honor, spiegano a l'aura / Virtuoso vessil cui seguon lieti / (Emuli professor) quei, che FEDELI / COMICI appella l'vno e l'altro Polo".

¹³² La norma è ricordata anche da Francesco Maria del Monaco (per il quale si veda sopra, paragrafo 4.3), nella "Classis secunda" delle sue fonti contro il teatro, ovvero quelle raccolte "ex Sacris Sanctionibus Summorum Pontificum, conciliorum, & LL. Ciuilium"; cfr. FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, cit., sig. A2(r): "Causa iustae exhaeredationis si praeter voluntatem parentum inter arenas vel mimos se se filius sociauerit, & in hac professione permanserit".

¹³³ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia egiziana*, cit., vv. 799-800, p. 34.

¹³⁴ Ivi, v. 810, p. 34.

¹³⁵ Ivi, vv. 820-822, p. 35.

¹³⁶ Ivi, vv. 1007-1015, p. 42.

elevata e compiuta che, con l'obiettivo della moralizzazione dello spettatore, mette insieme i sensi e lo spirito.

È su questo fondamento teorico che l'egiziana può rivendicare il "fine altero" dell'arte attorica, e il conseguente spazio che essa merita nella città, al pari di arti riconosciute come la musica, il canto, la pittura:

qual scorgi il fine, / Tale l'arte si rende, onde ne segue, / Ch'essendo il fin de la commedia altero, / In vn' sia giusta, e mentre è giusto possa / Giustamente nel mondo auer ricetta. / Quante quelle arti son, che'l mondo honora, / Che destano in'altrui riso, e sollazzo, / Come il musico suono, il canto, e seco / La pittura, e mill'altri, e pur premiati, / E pur lodati, ed abbracciati sono¹³⁷.

Altrettanto, l'apologeta può rammentare il sostegno che i governanti danno al teatro e agli attori, nel nome dell'innegabile valore didattico delle scene¹³⁸; un valore che si appunta su una fiera rivendicazione della superiore potenza linguistica del teatro rispetto alla lettura:

Et à ragion; poscia ch'assai più moue / Ne Teatri pomposi humana voce, / Che carattere semplice, ò lettura / Di Commedia non face; poiche quella / Senza moto verun di sentimenti / A l'anima s'inuia; e questa altera / Con interni, ed esterni moti ascende, / A la Superna gloriosa mente / Occhio de l'alma [...]¹³⁹.

Proprio quella stessa complessità sensoriale e quell'intensità emozionale del linguaggio scenico, che era usata come argomento angolare dai polemisti, si ribalta adesso in un potente argomento a favore della scena, un amplificatore del suo portato educativo, moralizzante o – secondo il felice paragone con la prodigiosa lancia di Achille – risanante: "m'è forza dir, che la Commedia / Sia d'Achille la lancia che se fiede, / In'vn tempo (ò stupore) anco risana"¹⁴⁰.

Il rovesciamento (a cui non mancano aspetti di sottile ironia) è d'altra parte uno dei più efficaci strumenti retorici di questa apologia, tanto più evidente proprio quando elabora temi afferenti all'ambito della medicina, della malattia, della cura. Se i polemisti sottolineavano la portata infettante del teatro, Andreini ne evidenzia al contrario il potere curativo; e, reciprocamente, proprio coloro che stigmatizzavano i professionisti della scena come agenti di contagio appaiono infine anime venefiche e inferme:

Chi serra entro al suo petto un cor lucente, / cosa torbida mai scorger non puote; / Qual Pecchia su'l mattin dorata suole / Del medesimo che gusta il mel formare; / Ma chi porta nel seno Angue mortale, / Tutto amaro gli sembra, e toscio infetto; / Quasi putrido infermo, che

¹³⁷ Ivi, vv. 853-862, p. 36.

¹³⁸ Ivi, vv. 869-873, p. 37: "Forz'è pur che i gran Duci, e i Regi inuitti, / Scorgendo in lei quanto hà di bel sua fronte / L'accolghino festosi, insieme dando / Fermo stipendio, ai professori, tanto / Scorgono il mondo in seguirla lento".

¹³⁹ Ivi, vv. 874-882, p. 37.

¹⁴⁰ Ivi, vv. 630-632, p. 28.

per noia / Sente offesa da quanto ode, e rimira; / O ver Ragno pestifero, e letale, / che cangia in reo velen quanto se gli offre¹⁴¹.

Avvelenato e avvelenante, infermo e “pestifero” non è dunque lo “scenico professor”, ma chi è incapace di distinguere il bene dal male e di discernere il cattivo istrione dal serio attore; ovvero chi – mosso dal pregiudizio che lo rende un “putrido infermo” – infetta e avvelena la verità delle cose.

L’ironia contro i detrattori, di volta in volta accusati di malevolenza, ignoranza o – come abbiamo appena visto – infermità, costituirà sempre uno dei movimenti retorici portanti della difesa andreiniana del teatro; e tuttavia al cuore del suo progetto staranno sempre argomenti propositivi più che di violenta dialettica: rivendicare il valore morale ed educativo del comico ‘moderato’, imporre la ‘distinzione’ tra buoni e cattivi teatranti, porre in luce il valore artistico (e linguistico) del teatro e la sua legittimità politica entro una bene organizzata città; e – in parallelo – costruire l’immagine di un attore e di un’attrice saldamente ancorati alla moralità cristiana. Sono questi i fondamenti della difesa che Andreini traccia ne *La saggia Egiziana*, e che costituiranno il quadro concettuale anche delle opere teoriche successive.

Il *Prologo in dialogo fra Momo e la verità*, pubblicato a Ferrara nel 1612, ha notevoli corrispondenze con l’*Egiziana*, tanto nella struttura dialogica quanto nella successione ed elaborazione degli argomenti¹⁴². Pensato per la messa in scena (e, come chiarisce il titolo, effettivamente “Da Lelio, et Florinda [...] in Ferrara rappresentato”)¹⁴³, il *Prologo* sostituisce Ergasto e l’*Egiziana* con le figure divine di Momo e della Verità: al primo, figlio della Notte e fratello della Discordia, emblema dello scherno e dell’invettiva, violento nella polemica e orrido nell’aspetto, Andreini affida il ruolo di portavoce del pregiudizio contro il teatro; alla seconda, “figura affine all’*Egiziana*, ma nella variante di donna bellissima”¹⁴⁴, spetta invece il compito della difesa dell’arte scenica. Le coppie antitetiche brutto/bello, falso/vero

¹⁴¹ Ivi, vv. 603-612, p. 27.

¹⁴² GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verità, spettante alla lode dell’arte comica. Da Lelio, et Florinda, comici del sereniss. di Mantova, in Ferrara rappresentato. Et altro discorso più graue in fauor di dett’arte. All’illustriss. & reuerendiss. sig. & pad.mio collendiss. il sig. cardinal Pio dedicati*, In Ferrara, per Vittorio Baldini, 1612. Edizione critica e commento in GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoriche*, cit., pp. 147-180.

¹⁴³ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verità*, cit., frontespizio; Lelio e Florinda sono, come forse si ricorderà, i nomi di scena dello stesso Andreini e della moglie Virginia Ramponi (si veda sopra la nota 88).

¹⁴⁴ L’espressione è di Rossella Palmieri, in GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoriche*, cit., p. 40.

presiedono insomma alla scelta dei personaggi e delle loro caratterizzazioni, e impostano già al livello figurativo il quadro delle forze in campo¹⁴⁵.

Altrettanto efficace – sul piano retorico, oltre che su quello politico – è la scelta del dedicatario dell'operetta, il cardinale Carlo Emmanuele Pio di Savoia (1578-1641): una scelta che dimostra – oltre l'innegabile talento politico dei comici – che “la Chiesa era nella pratica di gran lunga più elastica nei suoi rapporti con il teatro di quanto non lo fosse sul piano teorico”¹⁴⁶. La dedica è, d'altra parte, anche il luogo in cui Andreini esplicita la funzione apologetica del *Prologo* e, insieme, apertamente stigmatizza i polemisti come cinici (“seguaci della Scuola di Diogene”) e “maligni”¹⁴⁷.

Lo scontro dialettico tra la Verità e Momo ripete sostanzialmente i temi già sondati nella *Saggia Egiziana*. Il tema della ‘distizione’ resta quello centrale, sia quando i due personaggi discutono del fine morale della commedia (e la Verità distingue tra opere “fruttuose” e opere “vili”)¹⁴⁸, sia quando affrontano la questione dell'oscenità (e allora il discrimine è tra i comici onesti e gli “huomini di poco giuidizio”)¹⁴⁹. Distinguere, per Andreini, significa ancora una volta dare il giusto nome alle cose e alle persone, pertanto ritorna – in parallelo con *La saggia egiziana*, e ulteriormente approfondita – anche la questione della distinzione linguistica tra ‘istrioni’ e ‘recitanti di favole’:

sotto Istrioni sono compresi non recitanti di fauole, che sono alienissimi dal far giochi, & la loro azzione tutta, consiste nella uaghezza de i ragionamenti, & ne' bei modi de' ragionatori; ma sotto Istrioni sono compresi quelli, che senza ragionare fanno la loro azzione, con atti, & gesti soli, che sono proprij de' Mimi [...], che col giocare alla muta sono solamente oggetti dell'occhio, chè

¹⁴⁵ La dicotomia vero/falso sarà tematizzata ed esplicitata anche nello scambio scenico fra i due personaggi: “VER. [...] Quello, che voi fatte hora, è secondo il vostro costume, che ben vi conosco. MO. E chi son io, che così parlate di me? VER.. Quasi, che non sappia, che voi siete Momo, il Dio della Contradizione, & della Discordia [...] Io sono la Verità, mandata da Giove à trarre questa gente dall'errore, nel quale l'hauete posta” [GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verita*, cit., sigg. A3(v)-A4(r)].

¹⁴⁶ FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. xliii.

¹⁴⁷ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verita*, cit., sig. A2(r): “In discolpa dell'accuse, ch'alcuni seguaci della Scuola di Diogene alle Comedie danno, sotto gli occhi V.S. illustriss. hoggi se ne viene la presente Operetta [...]. Leggala in grazia adunque; e creda, che quello, ch'è gli occhi suoi sembrerà giardino di vermiglie rose, al cuore de' maligni sembrar dourà horrido campo di pungenti spine”. Concetto analogo è espresso anche nel secondo paratesto, “A' giudiziosi lettori”, in cui Andreini precisa che difendere la commedia sarebbe “superfluo”, se non vi fossero “maleuoli” che la attaccano ingiustamente [cfr. ivi, sig. A2(v): “Benchè sia superfluo, che i Comici de' moderni tempi s'affatichino in dimostrare la nobiltà, e concessione di quest'arte Comica, tratta dall'honesto, & virtuoso loro operare, nondimeno per far chiaro a quelli, che vessati sono da maleuoli, che lecitissima, e di profitto è questa virtuosa professione, mosso mi sono per hora, a stampare questo Prologo in Dialogo”].

¹⁴⁸ Ivi, sigg. B(v)-B2(r): “VER. Molti de' tempi nostri peruertono il tutto, & si seruono del mezo per fine, & si propongono per fine il riso, & studiano co[n] ogn'arte di piacere a gli Ascolta[n]ti col mezo delle detrattoni, o della dishonestade, e bruttezza; cosa alienissima, & abhorita [...]. MO. Io credo [...] che gli amaestramenti, & cose uirtuose siano pochissime, & le uiziose abbondantissime. VER. Nelle Comedie uili si bene, ma non già in quelle, che da Sauij huomini sono composte; nelle quali sempre ui si trouerà una disposizione di tutta l'opera fruttuosa”.

¹⁴⁹ Ivi, sig. B3(r): “MO. Ma come difenderai le Comedie de' moderni tempi, che sono piene di parole oscene, sporche, & scandalose? VER. Per certo io lo posso negare, perche tutte così non sono, ne tutti i Comici tali le recitano, se pur giudicar tu le vuoi con buon occhio; ma solo le più vili, & fabricate da huomini di poco giuidizio”

quelli, che ragionando discorrono, & con parole proprie ragionano sono oggetti dell'orecchio, & dell'animo; à cui l'auttore debbe proporsi di sodisfare¹⁵⁰.

Il cuore della professione attorica sta nell'unione di gesto e parola: gli istrioni lavorano “alla muta” e mancano del “ragionare”, i “recitanti” sono i professionisti di quella ricchezza dei *verba* che rende la commedia un'arte eminentemente retorica e quindi spirituale, che coinvolge insieme l'occhio, l'orecchio e – per via uditiva – l'anima.

Negli stessi termini già visti ne *La saggia egiziana* torna anche la questione del lecito guadagno degli attori e il paragone del teatro con le altre arti, funzionale al riconoscimento pubblico dell'arte comica e dei suoi praticanti¹⁵¹; e, ancora, torna la rivendicazione della potenza del teatro come linguaggio (“assai più moue la uiua voce, & pronunzia con debita azzione, che non la semplice scrittura, ò lettura d'una Comedia; poiche questa senza moto di sentimenti se ne passa all'anima, & quella con efficacissimi moti di sensi esteriori, & interiori passa alla mente, ch'è l'occhio dell'anima”)¹⁵².

Il momento di maggiore approfondimento – rispetto al più antico poemetto – si ha proprio nella discussione del potere sanante della commedia, nella definizione del teatro come medicina dell'anima e del corpo:

Hauete mai veduto, che le medicine, che si danno per risanare i corpi infermi, per esser composte d'ingredienti amari, si sogliono sparge d'intorno con zucchero, o d'altra cosa dolce, accioche l'infermo inga[n]nato da quella poca dolcezza, beua ancora l'amaro, nel quale è posta la sua sanità? così a punto auiene della Comedia, la quale è introdotta per medicare gli animi humani languenti di diuersi morbi, & accioche sia volentieri vdata, per entro vi si mesce il riso, accioche dilettauo gioui, & ne nasca la liberazione de gli animi infetti; la qual cosa essendo l'anima ferma conseruatrice del corpo, gioua moltissime volte per conseguenza a risanare ancora assi infirmità, & debolezze dell'istesso corpo¹⁵³.

Il principio lucreziano-oraziano (e tassiano) del *miscere utile dulci*¹⁵⁴ perde qui la sua rigidità di *tòpos* e si innesta su un discorso medico di sapore ippocratico che vede l'uomo come un'unità spirituale e corporea, governata dall'equilibrio umorale; in questo modo Andreini, per bocca della Verità, evoca il potere risanante del riso sugli “animi infetti” e, per *simpatia*, sulle corrispondenti patologie corporee. L'immagine tradizionale del miele che sostiene il farmaco esce insomma dall'ambito della metafora e si propone come potente (e reale) azione sul piano della fisiologia.

¹⁵⁰ Ivi, sig. B4(v).

¹⁵¹ Ivi, sig. C(r): “forza è, che la loro virtù, & honesta azzione venghi rimeritata, se non quanto si conuerebbe (che forse non si può à bastanza ricompensarla) almeno con un picciolo segno di gratitudine, accioche possino con le loro famiglie honoratamente sostentarsi in vita; Quanti sono gli essercizij honesti, & da tutti lodati, che mouano allegrezza, diletto, & riso, come sono il sonare, & cantare, la pittura, & tanti altri; & pur tutti sono premiati”.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Ivi, sig. A3(v).

¹⁵⁴ Si veda sopra la nota 123.

Il richiamo all'equilibrio umorale torna, d'altra parte, anche quando la Verità dimostra la piena legittimità del riso:

MO. Mi negarai, che non sia tristissimo prouerbio Che il riso abbonda nella bocca de' pazzi?
VER. È il vero; ma bisogna, che tu intenda ben questo passo: Però tu dei prima auertire, che il riso serue per vn segno dell'huomo poco prudente; perché sì come gli huomini dotti sono per lo più ò collerici, ò melanconici, li quali di rado si mouono a riso, così quelli, che sono di co[m]plessione sanguigna, per la souerchia abbondanza del sangue facilissimamente prorompono nel riso; & questi tali bene spesso sono d'intelletto ottuso dalla souerchia humidità del sangue: & perciò vn Filosofo antichissimo diceua, Corpo secco anima sapientissima. In oltre in questa sentenza si dice abbondare il riso, ma non riso assolutamente, perché il riso, che moderato sia, & non souerchio, & abbondante, può ancora ritrouarsi nella bocca d'vn saui¹⁵⁵.

Qui la teoria ippocratica emerge con evidenza nella definizione degli uomini dotti come melanconici (quindi con dominanza della bile nera) o collerici (con dominanza di bile gialla) e degli uomini ottusi come sanguigni¹⁵⁶; ma suggerisce anche – nell'ottica dell'equilibrio umorale che sta alla base della salute umana – che il riso, purché “moderato [...] & non souerchio, & abbondante”, possieda un potere terapeutico equilibrante¹⁵⁷.

La puntualizzazione sul potere risanante del riso costituisce una risposta chiara – seppure obliqua – ai “maleuoli” che indicavano nella commedia un agente infettante e debilitante tanto dell'anima quanto del corpo: l'apologia andreiniana rivendica al contrario al teatro un potere benefico sia sul piano fisico sia su quello spirituale.

¹⁵⁵ Ivi, sig. a4(v).

¹⁵⁶ Ippocrate, *De Natura Hominis*, I, 4: “Τὸ δὲ σῶμα τοῦ ἀνθρώπου ἔχει ἐν ἑαυτῷ αἷμα καὶ φλέγμα καὶ χολὴν ξανθὴν καὶ μέλαιναν, καὶ ταῦτ' ἐστὶν αὐτῷ ἢ φύσις τοῦ σώματος, καὶ διὰ ταῦτα ἀλγεῖ καὶ ὑγιαίνει. ὑγιαίνει μὲν οὖν μάλιστα ὅταν μετρίως ἔχη ταῦτα τῆς πρὸς ἄλληλα κρήσιος καὶ δυνάμιος καὶ τοῦ πλήθους, καὶ μάλιστα μεμιγμένα ἢ· ἀλγεῖ δὲ ὅταν τούτων τι ἔλασσον ἢ πλόν ἢ ἢ χωρισθῆ ἐν τῷ σώματι καὶ μὴ κεκρημένον ἢ τοῖσι σύμπασιν. ἀνάγκη γάρ, ὅταν τούτων τι χωρισθῆ καὶ ἐφ' ἑωυτοῦ στῆ, οὐ μόνον τοῦτο τὸ χῶριον ἔνθεν ἐξέστη ἐπίνοσον γίνεσθαι, ἀλλὰ καὶ ἔνθα ἂν στῆ καὶ ἐπιχυθῆ, ὑπερπιπλάμενον ὀδύνην τε καὶ πόνον παρέχειν” (IPPOCRATE [HIPPOCRATES], *Works. Vol. IV*, with an English translation by W.H.S. Jones, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931, pp. 10-12; trad. italiana in IPPOCRATE, *Opere*, a cura di Mario Vegetti, Torino, Utet, 1965, pp. 417-418: “Il corpo dell'uomo ha in sé sangue, flegma, bile gialla e nera; questi costituiscono la natura del suo corpo e per causa loro soffre od è sano. È dunque sano soprattutto quando questi componenti si trovino reciprocamente ben temperati per proprietà e quantità, e la mescolanza sia completa. Soffre invece quando uno di essi sia in difetto o in eccesso, o si separi nel corpo e non sia temperato con tutti gli altri. Giacché è necessario, quando uno di essi si sia separato e resti di per sé, che non solo la regione abbandonata si ammali, ma anche che là dov'è fluito e si arresta, causi, sovrabbondando, dolori e disturbi”).

¹⁵⁷ Cfr. la chiosa di Palmieri, in GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoriche*, cit., pp. 40-41: “Il principio del *docere delectando* della commedia, già presente ne *La Saggia Egiziana*, è rafforzato dal richiamo alla teoria ippocratica che regola la gamma degli umori, dalla gioia alla tristezza, secondo la ripartizione tra bile nera, sangue, bile gialla e flegma. La bella interlocutrice dimostra di conoscere bene la materia, al punto da argomentare anche il principio platonico secondo cui l'eccessiva abbondanza del sangue induce al riso e, allo stesso tempo, rende l'uomo ottuso; viceversa, un corpo secco genera un'anima sapientissima”. Il richiamo al “Filosofo antichissimo” è infatti a Platone, che nel *Fedone* (86 b-d) discute il modo in cui il corpo e l'anima sono regolati dal bilanciamento tra il freddo e il caldo, l'umido e il secco (cfr. PLATONE [PLATO], *Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo*, edited and translated by Chris Emlyn-Jones and William Preddy, Cambridge (MA) / London, Harvard University Press, 2017, pp. 404-407).

Andreini torna a rispondere “contra l'accuse date alla Commedia” nel 1625, con la pubblicazione, a Parigi, de *La Ferza*¹⁵⁸. Testo ampio e articolato, il nuovo trattatello in difesa dell'arte comica recupera materiali precedenti ma mostra un notevole approfondimento dell'argomentazione, che sfiora temi del tutto nuovi. La consapevolezza di una maggior profondità dialettica emerge fin dalle prime pagine del libro, in cui assai maggiore è l'esplicitazione del proposito ‘bellico’ della difesa contro avversari “o maligni, o poco intelligenti”¹⁵⁹; contro costoro, Lelio si prepara ad “imbracciar lo scudo della ragione, & impugnar lo stocco della verità”, proclamando: “conuertiamo la lingua in saetta, la penna in ispada, il mele in veleno, e della Commedia nelle accuse entriamo”¹⁶⁰.

La prima parte del libro mantiene la difesa su temi consueti. Andreini rivendica dapprima la moralità della commedia nel suo essere ‘specchio’ degli “accidenti temporali”, nel suo far scorgere “il modo di fuggire il male, & appigliarsi al bene”¹⁶¹, e imposta al solito la questione del teatro come ‘arte media’, ponendolo cioè in relazione con altre arti e mestieri che possono essere o utili o dannosi a seconda di come si usano (la filosofia, l'eloquenza, le armi, le macchine, la coltivazione del vino): “ogni cosa buona puol partorir cattiuu effetti essendo senza ragione gouernata”¹⁶². La moralità della commedia, d'altra parte, è garantita dalla protezione/ispezione che riceve dalle autorità religiose e secolari: “la Comedia de' moderni tempi è benissimo espurgata, per ispettatori hauendo Principi, Regi, Imperadori, e Religiosi diuersi; adunque è lodeuole, adunque virtuosa, adunque gloriosa”¹⁶³. Ancora in termini già sondati si muove il tema del discrimine tra attori osceni e onorati – che è ripreso quasi *verbatim*

¹⁵⁸ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia. All'Illustrissimo & Eccellentissimo S.S. & Padron mio Colendissimo il S. Marco Antonio Moresini, meritissimo Ambasciatore per la Serenissima Republica di Venezia, al Cristianissimo LVIGI XIII. Re di Francia, di Navarra. Gio. Battista Andreini Fiorentino, trà comici del serenissimo S. Duca di Mantoua, detto Lelio*, Parigi, per Nicolao Callemont, 1625. Una trascrizione moderna si può leggere in FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI, *La professione del teatro*, cit., pp. 489-534.

¹⁵⁹ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, cit., p. 5.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 3 e 6.

¹⁶¹ Ivi, pp. 3 e 5.

¹⁶² Ivi, p. 9. La questione della legittimità civica si salda, ovviamente, con quella del legittimo pagamento: “Perche non si vergognano i Dottori di prender danari nel dar consiglio? i Procuratori nel dir l'altrui ragioni? i Soldati al soldo dati, per la difesa della Patria? i Precettori nell'ammaestrar gli Scolari? Deboli ragioni certamente e slenate; perche, se i Dottori s'affaticano nel volger i libri loro; & i Comici virtuosi nello studio delle belle lettere. Se i Procuratori nel contender con auuersarij, & i Comici col dialogizare hor con l'vn personaggio, & hor con l'altro. Se i Soldati nell'espore la vita à pericolo; & i Comici nel porre in campo l'honore. E se i Precettori nell'insegnare à gli Scolari; & i Comici nel cercar di dilettere insegnando à gli Spettatori. Né contentandosi giouar ad vna Patria sola, cercando nuoue Città, e nuouo Popoli, continuamente e con fatica nuoua, e virtù nuoua, e con ispesa in questa così preclara, e rara virtù si essercitano. Non è la Comedia il Theatro vniuersale delle azzioni più graui, e più priuate? non si ragiona in essa di tutte le arti secondo l'occasione e liberali, e meccaniche e non sono in così fatto Componimento distintamente auluppate tutte le scienze? si veramente. Se adunque tutti gli Scienti d'alcun arte nel particolar di ciascuno v'entra la mercede, quanto maggiormente la douran prender i Comici, che di tutte l'arti felicemente discorsono?” (ivi, pp. 10-11). Sulla questione della ‘legittima mercede’, Andreini non manca di ricorrere anche all'autorità di Tommaso: “Nella 2.2. alla q. 168, all'art.3. in risposta all'argomento, così dico. *Quamuis in rebus humanis, non vtantur alio officio per comparisonem ad alios homines: tamen per comparisonem ad se ipsos, & ad Deum habent seriosas, & virtuosas operationes: puta dum orant, & suas passiones, & operationes componunt, & quandoque etiam pauperibus eleemosynas largiuntur*. E tanto basti, per la parte del Cielo, & de' Legislatori d'Iddio (ivi, p. 92).

¹⁶³ *Ibidem*.

dal *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità* – scandito dalla distinzione linguistica tra ‘istrioni’ e ‘recitanti di favole’ e dalla netta separazione tra il privilegio dell’occhio nei primi e il sapiente rivolgersi all’udito, e quindi all’anima, dei secondi¹⁶⁴. Andreini innesta tuttavia sul tema della ‘distinzione’ un nuovo approccio ‘storico’ alla corruzione dell’arte, quando afferma che già in Grecia e a Roma si contrapponevano “virtuosi, e valorosi Comici” e “alcuna sorte di plebea Gente [...], Mimi, Pantomimi, & Histrioni”, rivendicando tuttavia che in ogni tempo “i cattiuu Comici non offendon la gloria de’ Comici buoni”¹⁶⁵.

Del tutto nuovo è invece l’approfondimento della questione dell’attore come oratore, che Lelio affronta impostando un ardito paragone con il predicatore. Teatro e omelia, argomenta, sono entrambe forme dell’oratoria; ma la prima è innegabilmente più difficile:

maggiore [*seruatis seruandis*, e con religiosa christiana riuerenza parlando] è l’azzione, e più difficile del Recitatore, che del Predicatore, dichiarandomi, che parlo solo come oratore, e non come sacro espositore stando, ne’ termini dell’azzione, e non della diuozione¹⁶⁶.

La prudente precisazione – il paragone si riferisce solo agli aspetti pragmatici e non di contenuto – non nasconde la portata dell’accostamento, che pone a tema proprio quella concorrenza tra scena e pulpito che era uno degli argomenti al cuore della polemica antiteatrale. Tuttavia, se i polemisti insistevano sulla incompatibilità morale tra sermone e spettacolo, l’attore Andreini sposta il discorso sulle questioni formali, rivendicando su questo piano la superiorità della sua *ars*: egli mostra al pubblico (e quindi deve saper gestire) l’intero corpo e non – come il sacerdote – solo il volto e le braccia¹⁶⁷; e deve essere in grado di generare il pianto in una situazione di allegrezza, mentre il predicatore ha davanti un pubblico già predisposto alla serietà e al raccoglimento¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 12: “sotto Histrioni sono compresi non recitanti di fauole, o d’historie, poiche sono alienissimi dal far giuochi, & la loro arte tutta consiste nella vaghezza de’ ragionamenti, e nel bel modo de’ ragionatori: Ma sotto Histrioni sono compresi quelli, che senza ragione fanno la loro azzione con atti, e con gesti soli, che sono proprio de’ Mimi [...]; i quali col giuocar alla muta sono solamente oggetti dell’occhio: ma quelli, che co[n] ragione discorrono, e con parole proprie ragionano, sono oggetti dell’orecchio, e dell’animo”.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp. 13-14.

¹⁶⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 17-18: “il Saggio salitor di pulpito, il Celeste facondo, basta solo, ch’vn solo scapolare sino alle ciglia il ricopra [...] e solo dimostrandosi all’Auditorio dal mezo in sù discoperto, poco noia n’arrecca, s’egli è ritto, s’egli è torto, s’egli è sedente, se tutto appoggiato su’l Pulpito, s’ha le gambe mal composte, larghe, o ‘ncrocchiate. Ma il Recitante, fà di sè stesso mostra a *planta pedis vsque ad verticem capitis*; per la qual cosa, se troppo in vn gesto si ferma, è vna statua; se inquieto si moue, fà il mattaccino; s’è troppo auanti, o troppo indietro la spada, ha del Lachè, o del Tamburino [...]; s’è largo in gambe, hà del compasso matematico; s’è stretto, è femmina vestita da huomo [...]. Si che per queste sconuenienze che accenno, e per tante altre ch’io tralascio, non è dubbia la difficoltà, & è certo il merito del pregio del Comico, in co[m]paragion dell’Orator di Pulpito”.

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 18-19: “Ecco spogliati gli altari, & in pompa funerale tutto il candido suo, tutto il suo vermiglio apparire; Et ecoti alfine come il pallido, e languido Sacerdote alhora l’Alloro lagrimoso cinge, che colà soura humiliato ascende, poichè ad vn solo ohimè, ad vn solo innalzar di ciglia, o girar d’occhi, o ‘ncrocchiar di mano, ti fà stringere il cuore, ti fà raccapricciar le carni; ti fà arricciar il crine, e prima che ti chieda il pianto, (diuota Egeria, e sacrosanta Aretusa) tutta la Chiesa è trasformata in pianto. Ma il Scenico Oratore senza preparatiuo, se non d’allegrezza, alhor che ridicoloso Personaggio di Theatro l’haurà lasciato risuonante dalle risa, sarà di

Un altro *tòpos* della polemica che Andreini sceglie di ribaltare acutamente è quello, inerente al rapporto tra teatro e politica, dell'affogamento di Eupoli¹⁶⁹: perché fu ucciso il commediografo ateniese? Non certo per non aver rispettato le forme o il decoro del teatro comico, né perché tutta l'arte comica fosse colpevole, né perché avesse deriso cose sacre, ma perché osò parlar male in scena di Alcibiade: “molto più gode il Tiranno d'esser temuto, che amato”¹⁷⁰. Al contrario, i principi Cristiani non conoscono la superbia, e desiderano essere più amati che temuti; e, proprio per questo, sono “riceuitori, & amatori, e non discacciatori di Comici”¹⁷¹. Affermando la barbarie di Alcibiade assassino di Eupoli, Andreini salda insomma nella difesa dell'arte comica la rivendicazione della moralità del teatro, e la protezione che la politica contemporanea accorda ai comici onesti: “E s'apprezzator di virtù è 'l Principe, al sicuro non disprezzerà, non ucciderà i Comici d'ogni virtute abbondanti; com'il Theatro sia quella pietra Lidia doue delle più fine virtù l'oro si tocca”¹⁷².

Una vasta porzione dell'operetta è dedicata poi al perturbante femminile, un argomento che i due precedenti lavori dell'Andreini non avevano toccato e che invece ampio spazio – come abbiamo visto – occupava nella polemica antiteatrale:

Altri Momi mordaci, biasimatori del tutto con bocche auuelenate gridano Che fatte le Do[n]ne in Theatro calamita degli occhi, berzaglio d'Amori, lusinghiere parlando, vezzosette alletta[n]do, spoglie varie mutando, quasi Protei di Satanasso inducano, se non con gli effetti con l'affetto al meno à peccare; e quanto fintamente nella Scena trattano, daddouero tal hor in retirati luoghi ponendo in esecuzione, sono la ruina delle famiglie, l'obrobrio delle Cittadi, e lo scandalo de' Theatri¹⁷³.

Ancora una volta, l'argomento centrale dell'apologia andreiniana è la ‘distinzione’. Esistono meretrici che si mettono a far le comiche per attirare i clienti; ma degne del nome d'attrice sono solo quelle onorate, che esercitano la professione virtuosamente, accompagnate dai loro mariti:

Se tù mi dai vna Genia di canaglia, che da i lupaniri trahendo le più infami, e disoneste meretrici s'arroghi il nome di Comico, e come Comiche quelle pongano in Theatro, ti concedo il tutto, e

mestiero, che in quel punto per l'appunto ch'vn altro vsce[n]do riempia di mestizia il Luogho, e faccia diuenir Eracliti mestissimi, quelli che poco dianzi erano Democriti lietissimi”.

¹⁶⁹ Ivi, p. 19: “Odoni altri Aristarchi calunniatori ancora, con bocche non meno sboccate, che auuelenate così esclamar dicendo. Che rei sono i Comici professori, indegni i theatri Spettacoli, poiche vno di questa scenica professione fù da vn certo Capitano Barbaro fatto affogare dicendo. S'affoghi chi fece affogar altrui; o vero, È ben douuto che colui s'affoghi, che tanti affogar fece. E questa linea ancorche trauersale, tirandola quasi rettilinio al punto, al centro degli Spettacoli moderni, chiamano i Comici nociui, e nocenti i Theatri”. Sull'episodio dell'affogamento di Eupoli da parte di Alcibiade, si veda sopra Capitolo 4, note 106-107, 165, 419-420.

¹⁷⁰ Ivi, p. 22. Andreini riprende qui chiaramente il ben noto concetto machiavelliano (“perché elli è difficile accozzarli insieme, è molto più sicuro essere temuto che amato”; cfr. NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il Principe e Discorsi*, a cura di Sergio Bertelli, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 69), affermando subito dopo che tale comportamento si addice solo a despoti barbari e pagani e non ai principi cristiani.

¹⁷¹ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, cit., p. 23.

¹⁷² Ivi, p. 24.

¹⁷³ Ivi, pp. 26-27.

teco le biasimo, detesto, e villaneggio anch'io [...]. Ma, se di nascita degna, se Drapello, e virtuosa Schiera d'honorata, e conosciuta gente [...], che vaga d'vtile, e d'honore vada scorrendo spesso gli istessi Paesi, e quante donne con essi loro conducano maritate sieno, senza alcun dubbio s'ammutterà questa indegna obbiezzione¹⁷⁴.

Quelle che appaiono come comiche disoneste, insomma, non sono neppure attrici, ma donne infami che s'arrogano un nome e una professione non loro: ancora una volta, la difesa dell'arte dell'attore-intellettuale passa per la dislocazione del problema morale sui *performer* meno regolati e più marginali¹⁷⁵.

E se poi anche l'attrice onesta dovesse destare "libidinoso amore", non sarebbe sua responsabilità ma dello sguardo maschile, "sfacciato carnale"¹⁷⁶, che non è in grado di attingere alla superiore bellezza spirituale della donna in scena. La bellezza dell'attrice sta infatti, per Lelio, tutta nella sua capacità di incantare con le parole e, attraverso l'incanto, di condurre alla virtù:

vde[n]do à Quella cellebrar l'honore, detestare il disonore, fulminar contra simile indegno Amante, in te stesso retirato ti raccapricci, & al vicino che al fianco ti siede dicendo; O come discorre bene; quella volo[n]ta libidinosa in virtuosa si conuerte¹⁷⁷.

L'attrice di Andreini è insomma una donna che ha le fattezze dell'oracolo poetico ("ti fa creder maggiormente verace il grido delle Carmente, e delle Saffo di que' prischi tempi, Donne anzi dono del Cielo")¹⁷⁸ e i tratti della regalità ("ascolti stabilir paci, esporre ambasciate, e di negozio di stato in pace, e 'n guerra parlar così altamente, che per l'appunto pare, che nate queste Comiche fossero non per ministrar fintamente: ma veracemente gli Scettri, e le Corone")¹⁷⁹. Le attrici sono donne non comuni, che "non son nate alle conocchie, a i naspi: ma sì bene à i libri, alle penne, alle vigilie, & alle noie; spesso premeditar douendo con fatica in priuato, quello, che 'n pubblico poi con tanto tremore: ma con altrettanto honore rappresentar debbono"¹⁸⁰. Ai polemisti che vedevano nell'attrice la quintessenza della lascivia e dell'ozio, Andreini oppone la vita onorata di una donna operosa e casta, sospesa tra la cura della casa e della famiglia e il moltissimo studio ("chi meno oziosa esser dourà della Comica?")¹⁸¹. Insomma:

¹⁷⁴ Ivi, p. 27.

¹⁷⁵ Cfr. sopra la nota 60.

¹⁷⁶ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, cit., p. 27.

¹⁷⁷ Ivi, p. 28.

¹⁷⁸ Ivi, p. 29.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Ivi, p. 30.

¹⁸¹ Ivi, p. 33. Cfr. inoltre questo bellissimo e orgoglioso racconto di vita domestica, in cui non è difficile intravedere un idealizzato ritratto della madre di Giovan Battista, Isabella Andreini: "Lasciata à pena la cura dell'Economia, vaga d'honore, sprezzatrice di biasmi, e per lo proprio interesse di non esser ignorante schernita, e scornata entro foro publico, vedi che 'n vn momento in ritirata camera retirandosi, altro non fà, che dottrinar se Stessa, con que' saui discorsi, che di recitar se le aspetta; e corregger l'azzioni sue, col mortificarsi e nella poca,

Non solo, per esser lontane dall'Ozio, e vicine alla virtù dal vizio vanno, e dagli amori lontane: ma per le dottrine che tutto giorno apprendono, si dottrivano in modo, che fatte à parte della schifiltà del peccato, e dell'horribiltà, del disonesto viuere ogni vizio, & abhorriscano, & fuggano¹⁸².

All'estremizzazione retorica dell'attrice infame, proposta dai polemisti, l'apologia risponde con una (altrettanto estrema) idealizzazione della comica onesta, virtuosa, laboriosa. Senza dimenticare l'argomento – tutto poetico e tutto *interno* al lavoro attorico – della verisimiglianza scenica: “si come la donna è la metà della Casa così le donne sono la metà della Città; [...] qual più languida cosa puossi vedere, che tutta d'huomini recitar vna Commedia? non vedi che ci leui il verisimile, anima, e cuore di questo Poema, & ogni grazia, & ogni affetto di questo difetto il Theatro ingombrando?”¹⁸³.

È vero, come è stato notato, che Andreini usa qui le “arguzie di una prosa scaltrita”¹⁸⁴, per opporsi alla furia degli argomenti antiteatrali, ma certo non manca di lucidità (e di modernità) nel rivendicare al proprio mestiere e alla propria arte la legittimazione entro un contesto sociale e politico in fase di profondo mutamento. Anzi, proprio il continuo *mutare* del mondo e la conseguente relatività delle sue norme diviene il cuore dell'apologia, nel momento in cui Lelio procede ad affrontare le argomentazioni giuridiche contro i teatranti. Andreini non rinuncia a discutere nel merito sia la legge che negava ai comici l'eredità¹⁸⁵ sia quella che li dichiarava inadatti a testimoniare in tribunale¹⁸⁶ (riguardo alla prima sostiene che la *ratio* della legge sia nella punizione dell'incuria filiale e non nella illiceità del mestiere attorico¹⁸⁷; della seconda nega invece la legittimità, scardinando il concetto secondo cui il comico non può dire il vero nella sua vita civica perché ha fatto della *fiction* il suo mestiere)¹⁸⁸. Ma il cuore

e nella molta lubricità del gestire, per arricchir sé stessa di quella tanto singolare, e preclara parte nell'Oratore tre volte dal Sauio detta *Actio*. Hor qui tutta contenta in vscendo al Consorte quasi della sua sorte ministra, recita le sudette cose, ne riceue lode, Ella ne gioisce, il Marito ne giubila, i Figli ne godono, e tutti ne trepidiano; e qui à pena alla mensa postasi, toltasene ancor frettolosa, vaga più di fama, che di fame, à gli studi ritorna per la vicina hora, per lo tempo fugace, e breue del cimentar se stessa colà doue l'huomo in pubblico esposto acquista o vanto, o biasimo. Hor qui si veste, hor qui s'inuia, hor qui recita palpitante, hor qui festeggiante lodata, stanca alle stanze s'inuia, e si ricoura, e dispogliata à pena, à pena, rimirati (Lince della famiglia) i fatti pubblici della sua casa, vdito, veduto quello che studiarono il giorno i pargoletti Figliuoli, ecco della cena l'houra soprarriua, e del riposo l'houra. Et ecco la Misera nelle fatiche ogn'hor sommersa, nel letto stesso angusto ricouo dell'auguste fatiche, all'acceso lume (costume de' virtuosi) dar lume maggiore con la virtù à se stessa altre cose nuoue studiando, al nuouo tempo per rappresentarle, alla donnesca riputazione per accrescer giornalmente vanti maggiori” (ivi, pp. 34-35).

¹⁸² Ivi, p. 35.

¹⁸³ Ivi, p. 44.

¹⁸⁴ FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI, *La professione del teatro*, cit., p. 471.

¹⁸⁵ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, cit., p. 45: “Altri soggiungono [...] Che il Padre puote priuar il figlio dell'Eredità facendo commedie”.

¹⁸⁶ Ivi, p. 61: “molte leggi ancora hanno dello stiracchiato, e del tortuoso, come appunto quella è, dicendo, Che non ponno i Comici seruir per testimoni; come trè Donne ci vogliano à far vn buon testimonio, & altre cose trescheuoli ad vdirle, & à praticarle”.

¹⁸⁷ Ivi, p., 50: “non però dir si dourà, che la Commedia sia pessima, e che per la sua disonestà il Padre priui il Figlio della heredità paterna: ma, per la crudeltà, che vsa in abbandonarlo”.

¹⁸⁸ Ivi, pp. 61-62: “Non vedi tū che, se tutti quelli, che inventano fauolose, e tessiture dilette testimoniar non potessero, & huomini egregi non fossero, che tutti i più graui Poeti, Greci, Latini, e Toscani sarebbon rei di

dell'argomentazione sta a monte, ovvero nella coscienza dell'ingiustizia (“Non tutte le Leggi trouo io, ch'al bene sieno riuolte, & al giusto”)¹⁸⁹ e in quella moderna prospettiva storica (e relativismo culturale) che consente di proclamare la continua perfettibilità della legge:

La varietà delle leggi si vede chiarissima, e si palpa manifesta, poiche secondo i varij Imperadori le istesse leggi Imperiali sono state derogate, e mutate; & l'istesse tutto di per gli statuti delle Città particolari si veggano di molto alterate; conoscesi ancora la varietà loro secondo la varietà dei popoli, e dei luoghi; onde si può senza dubbio accertare, ch'elle sieno varie, e per conseguenza imperfette¹⁹⁰.

Proprio la varietà della legge nel tempo e nello spazio è il segno evidente della sua imperfezione; e quindi, più che a leggi fuori dalla storia e anacronistiche, il “leggista”, lo “schiauo de gli scolari” e lo “stiracchiator delle leggi”¹⁹¹ faranno bene a rivolgersi al buonsenso del presente: “honorate quelli, che mal vostro grado da tutti i Sauì, da tutti i Sacri, da tutti i Principi, da tutti i Regi, da tutti gli Imperatori, da tutti i Monarchi amati, honorati, trattenuti, e regalati sono”¹⁹².

Mai come in questa coraggiosa pretesa di una legge commisurata al presente si misura la distanza tra il pregiudizio degli scritti antiteatrali e la rivendicazione delle apologie sceniche: da un lato sta il riferimento a leggi immutabili, radicato in un principio d'autorità ancora tutto medievale, che vede nel teatro un *costume corrotto*; dall'altro la proposta di leggi nuove, che legittimino entro la città moderna un teatro visto come *arte* e dotato di una sua etica oltre che di una sua precisa estetica.

Da questo punto di vista, *La Ferza* rappresenta un momento di avanzamento notevole nell'autocoscienza dei comici italiani, che si misura anche nella crescente sicurezza con cui Andreini si rivolge agli avversari; sono formule anche violentemente ironiche, che molto spesso attingono all'immaginario medico: “questi del Mondo cinichi riformatori, e del tutto ciechi laceratori”¹⁹³, “Aristarchi calunniatori [...], con bocche non meno sboccate, che auuelenate”¹⁹⁴, “questi ammorbati”¹⁹⁵ che come “ragno pestifero” e con “lima di pestifera lingua”¹⁹⁶ calunniano l'arte scenica.

Non a caso, il riferimento alla peste – che rimaneva solo appena accennato ne *La saggia egiziana* ed era del tutto assente nel *Prologo in dialogo* – si fa qui molto più esplicito. E non solo

questo, tutti essendo ripieni d'inuentate fizzazioni? hor non sappiamo che la fauola è la principalissima parte della Poesia? leuami la fauola, che ci rimane?”.

¹⁸⁹ Ivi, p. 52.

¹⁹⁰ Ivi, p. 60.

¹⁹¹ Ivi, p. 58.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Ivi, p. 6.

¹⁹⁴ Ivi, p. 19.

¹⁹⁵ Ivi, p. 77.

¹⁹⁶ Ivi, p. 2.

nel fugace aggettivo ‘pestifero’, ma con un evidente richiamo all’infamante accusa del teatro come pestilenza:

Sciocca gente, per non diformarla col brusco sfregio di maligna; dicono questi, che la Commedia (di virtù saggia, e pellegrina maestra) ad altro non attende ch’è ’nsegnar vizi, & introdur pessimi costumi. E come Dio buono, e la Francia, e la Spagna, e l’Inghilterra, e l’Italia, e che sò io, il mondo tutto, conoscendo questa peste auuelenatrice, e la tollera, e la vuole, e l’ama, e la protegge, e l’honora, e la premia? Dunque è così poco oculato, & saputo il mondo?¹⁹⁷

Nell’orgogliosa coscienza del comico che non solo è tollerato, ma – con accurata enumerazione in climax ascendente – amato, protetto, onorato e premiato da tutti i sovrani d’Europa, i detrattori del teatro sono collocati ancora una volta nel novero di una “sciocca gente” che non si avvede dei segni dei tempi e continua a scagliare contro il teatro gli antichi anatemi patristici. Contro costoro, Lelio non rinuncia alle sue arguzie barocche, allestendo una giocosa ma allo stesso tempo crudele rivalse che ribadisce, arricchendolo e amplificandolo, quel processo di ribaltamento delle accuse che già abbiamo visto attivo ne *La saggia Egiziana*:

Dirò contra i biasimatori; che ’nteruiene à questo auuelenato Maldicente, quello che per l’appunto in persona del maleuolo simboleggiato in vn impresa io vidi, ch’altro non era, che vn Basilisco, il quale rimiraua entro vn opposto specchio, e ’l motto diceua *in authore* mostrando che mentre voleua con lo sguardo auuelenar lo Specchio, il vetro riuerberando in lui il veleno, se stesso vccideua; Così quanto più con lingua pestifera di pestiferar cerca auuelenando la Comedia, la Commedia (lucidissimo Specchio) riflettendo contra lo stesso il veleno, e l’auuelena, e l’vccide¹⁹⁸.

L’immagine della commedia come specchio – che altrove, nella formula ciceroniana dello *speculum consuetudinis*, serve a rivendicarne la moralità – qui è invece rimodellata in funzione difensiva e, quasi, vendicativa: il falso accusatore, il velenoso “maldicente”, riflesso nel teatro si ritrova nella condizione del basilisco ucciso dal suo stesso specchiarsi, avvelenatore avvelenato, e appestatore appestato.

Il rispecchiamento rovesciante delle accuse antiteatrali – che trova in esse spinta e stimolo per la rivendicazione del valore dell’arte scenica – costituisce d’altra parte la principale strategia di questo notevole testo difensivo, che proprio nel ribaltamento trova anche alcuni dei suoi significati teorici più profondi (e dei suoi momenti più poetici). È il caso dell’accusa di oscenità, la più consueta e infamante da parte di quei polemisti che

con bocche sboccate apertamente gridano, e dicono, che le Commedie sono ree di biasimo perche trattano ogn’hor d’amore, e ch’è maestra dell’Inocinio, o vogliam dir più chiaramente del

¹⁹⁷ Ivi, p. 7.

¹⁹⁸ Ivi, pp. 69-70.

Ruffianesimo; e questa ragione loro, fanno tanto efficace, che fulminando gridano. Che le Commedie dourebbero essere sbandite, le Commedie dourebbero annullarsi¹⁹⁹.

Andreini non nega che il teatro parli d'amore, ma afferma al contrario che “azione più bella, e più lodeuole imitar non si può, che amorosa; e se non fosse stato Amore, ancora haueremmo à nascere”²⁰⁰. Amore – specchiato e ripulito nel cristallo del teatro – diviene così, platonicamente, Dio stesso:

Se Amor no[n] fosse, quell'essere haurebbon le cose? senza alcun dubbio tutto ancor rimarebbe sepolto in quella horribile indigesta mole delle cose. A lui dunque come padre, radice, fo[n]te, mare, prima origine, e causa eficiente, & immediata del nostro nascimento habbiamo d'hauer obbligo eterno, & i Theatri, e le fauole Sceniche adornar sempre d'amorosi auuenimenti²⁰¹.

Lungi dal togliere alle scene l'amore, Andreini rivendica l'amore onnipresente nelle scene come lode a quell'Amore divino cui la creazione tutta intera si riconduce²⁰².

A un simile processo di ribaltamento *La Ferza* affida anche il proprio explicit, collocando nella finzionalità tanto aborrita e stigmatizzata dai polemisti il supremo dono morale della commedia. Il dato finzionale della scena, sostiene Lelio, rammenta allo spettatore che tutta la fase terrena della vita umana è favola, e che ogni uomo è attore di uno spettacolo destinato a terminare:

¹⁹⁹ Ivi, p. 77.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Ivi, p. 78. “Horribile indigesta mole delle cose” è lampante richiamo ad Ovidio (*Met* I, 5-9), con riferimento al Caos primigenio: “Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum / unus erat toto naturae vultus in orbe, / quem dixere chaos: rudis indigestaque moles / nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem / non bene iunctarum discordia semina rerum” (OVIDIO [OVID], *Metamorphoses. Volume I. Books I-VIII*, with an English Translation by Frank Justus Miller; Third Edition, revised by G.P. Goold, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1977, p. 2).

²⁰² Il teatro come luogo di lode, di fede e di evoluzione spirituale è il fondamento di quel “teatro celeste” cui Andreini dedicherà, nello stesso anno de *La ferza*, il suo ultimo testo teorico (cfr. GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Teatro celeste. Nel quale si rappresenta come la divina bo[n]tà habbia chiamato al grado di beatitudine e di santità comici penitenti e martiri*, Parigi, per Nicolao Callemont, 1625. Edizione critica e commento in GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoriche*, cit., pp. 181-201). Qui l'argomentazione lascia spazio alla poesia, in una ‘corona’ di ventidue sonetti – tutti accomunati dal tema del teatro come luogo di possibile santificazione – che si apre con cinque ‘ritratti’ di attori santi; il cuore dell'apologia abbandona cioè in questo testo la dialettica negativa della risposta alle accuse, per farsi affermazione ‘positiva’ del valore santificante del mestiere scenico. Rivolgendosi agli attori santi – “Ne’ Theatri Histrion, Santi nel Cielo / D’vn gemino valor alzaste il vanto” (GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Teatro celeste*, cit., p. 8) – Andreini salda in un sintagma fortissimo la sua proposta di attore cristiano, in cui estetica e fede si fanno letteralmente ‘gemelle’. Cfr. BERNADETTE MAJORANA, *Un “gemino valor”: mestiere e virtù dei comici dell'Arte nel primo Seicento*, «Medioevo e Rinascimento», 6/n.s. 3 (1992), pp. 173-193.

Il più celebre dei santi ‘ritratti’ da Andreini, anche per l'ampia tradizione fiorita intorno alla sua figura, è Genesio, attore romano che, in occasione di una rappresentazione parodica del rito battesimale davanti all'imperatore Diocleziano, si convertì al cristianesimo e quindi, dopo avere rifiutato di abiurare, morì martire. Tra altre opere di implicita o esplicita difesa del teatro che si avvalgono della sua figura, si potrà citare, a titolo d'esempio *Lo fingido verdadero* (1620) di Lope de Vega e *Le Véritable Saint Genest* (1648) Jean De Rotrou; a Genesio farà riferimento nella sua *Supplica* anche Niccolò Barbieri (per il quale si veda oltre, la nota 258). Un quadro articolato sull'importanza di Genesio nell'autocoscienza attorica moderna si può leggere in MARCO LOMBARDI (a cura di), *Il San Genesio di Rotrou a Bologna. Visioni del teatro celeste*, Firenze, Alinea, 2003.

E quando per altro queste drammatiche Fauole amar non si douessero, solo per questo douerebboni elleno amar grandemente, e tener care, perche ci danno à vedere, che la vita nostra altro non è, che vna fauola; e rammentanci come alla catastrofe del breue corso di questo nostro viuere, spogliato l'habito di questo frale, ci co[n]uerrà pur iscoprire che fummo in questa ampia Scena del mo[n]do ciascun della sua parte attore, e che altro non furono le grandezze, gli honori, e gli agi di Fortuna, che sogni, ombre, poluere, terra, e cenere alfine.

Chì si auuezzera a simiglia[n]ti Fauole verrà abituato à poco, à poco à penetrare, che i vasti disegni degli huomini, le profo[n]de cupidigie, e le gran machine loro, in fin son fauole, e che i piaceri, gli spassi, i contenti, e le azzioni tutte di noi mortali fauole pur sono.

In questa guisa ciascuno stimando il mondo tutto per fauola, verrà per forza sospirando, & anela[n]do al verissimo vero, à viuere seco[n]do dirittura di ragione, & à farsi l'acquisto della gloriosa eternità del Cielo, il che N. S. per sua bontà (conuertendo la fauola in historia) ne conceda²⁰³.

Proprio la finzionalità teatrale – lungi dall'essere *negotium diaboli* che crea false (ir)realità – diviene insomma la chiave ontologica per comprendere il dato finzionale *interno* alla realtà, e condurre l'uomo a riflettere sulla propria caducità e a scorgere, nel sipario che prima o poi cala inesorabile sulla vita di tutti, lo stimolo ad un'esistenza regolata secondo ragione e morale.

La Ferza costituisce insomma il punto d'arrivo teorico del “più letterato dei Comici dell'Arte”²⁰⁴, quello in cui l'ironia contro i polemisti – variamente accusati di ignoranza, malignità o, come abbiamo più volte notato, di infermità – lascia lentamente il passo all'esposizione ‘positiva’ di una ben precisa idea di teatro cristiano. Cominciato con la *Divina visione*, in cui già Andreini eleggeva il se stesso attore come testimone di una grandiosa allegoria di redenzione, il percorso si chiude ora con questa scena vuota in cui tutti, attori e spettatori, possono infine scorgere l'inessenzialità di tutto ciò che è terreno. Il teatro non è dunque solo il luogo dell'educazione morale, ma addirittura lo spazio in cui può avvenire una rivelazione di senso²⁰⁵.

Alle spalle di questa idea altissima di teatro come manifestazione del sacro restano ovviamente tutti gli argomenti apologetici che Andreini di volta in volta accenna o approfondisce: la distinzione tra buoni e cattivi teatranti, gli elementi linguistici e tecnici dell'arte, la legittimazione politica nel quadro della città moderna (e, conseguente e liminare, la

²⁰³ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, cit., p. 97. Non siamo lontani dal paesaggio spirituale e poetico del celebre monologo di Prospero, nel quarto atto de *La Tempesta* shakespeariana (*The Tempest*, IV, 1, 148-158): “Our revels now are ended. These our actors, / As I foretold you, were all spirits and / Are melted into air, into thin air: / And, like the baseless fabric of this vision, / The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Ye all which it inherit, shall dissolve / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind. We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep” (WILLIAM SHAKESPEARE, *La Tempesta*, introduzione e traduzione di Alessandro Serpieri, note di Clara Mucci, Venezia, Marsilio, p. 162).

²⁰⁴ L'espressione è di Rossella Palmieri (GIOVAN BATTISTA ANDREINI *Opere teoriche*, cit., p. 46).

²⁰⁵ Cfr. questa riflessione di Bernadette Majorana, in cui il teatro come ‘specchio’ diventa teatro come ‘lente’ che consente la visione: “La lente del teatro serve allora a scorgere l'essenza della verità ultima nel turbamento del mondo; e la restituisce all'occhio dello spettatore in un'immagine chiara. Ma prima ancora è strumento visivo per l'attore; egli stesso la fabbrica, ne conosce le caratteristiche fisiche, ne calibra le qualità in funzione dell'uso. Il corpo dell'attore diventa punto di convergenza, di trasparenza oltre il quale, rifratta, sta la verità” (BERNADETTE MAJORANA, *Lo Pseudo-Segnari e il Teatro Celeste: due tracce secentesche*, «Teatro e Storia», 9 (1994), p. 385).

rivendicazione della protezione dei governanti più illuminati), la costruzione di un ritratto d'attore e d'attrice pienamente integrati nella vita e nella morale cristiana.

Sono, questi, gli elementi che si ritroveranno tutti intrecciati insieme e sostenuti da una sapiente ironia, nell'ultima e più compiuta delle apologie italiane: *La Supplica* di Niccolò Barbieri.

5.2 *Non vi è questa peste* Tra negazione e dislocazione, il morbo nella *Supplica* di Niccolò Barbieri (1634-1636)

Alcuni dicono che sia il morbo, la peste de' buoni costumi, la fiera della carne, e la sentina di tutte le sceleraggini; e quando si essamina la Comedia, non vi è questa peste, questa fiera, ne queste viziose azzioni, che tal'vno descriue.

NICCOLO BARBIERI
La supplica ricorretta, et ampliata (1636)

Quando scrive la sua *Supplica* (in una prima versione nel 1634, poi riveduta nel 1636), Niccolò Barbieri ha alle spalle una carriera più che trentennale, ed è uno degli attori più affermati del suo tempo. Nato a Vercelli nel 1576, lascia casa nel 1596 per unirsi ad un saltimbanco. Evidentemente dotato di notevole talento, già quattro anni dopo è a Parigi, alla corte di Enrico IV, membro della compagnia dei Gelosi accanto a Francesco e Isabella Andreini, sotto la direzione di Flaminio Scala. Quando nel 1604, alla morte di Isabella, i Gelosi si sciolgono e Giovan Battista Andreini fonda la compagnia dei Fedeli, Barbieri è tra i componenti. Coi Fedeli, recita a Milano nel 1606, a Mantova nel 1608, a Torino nel 1609, a Venezia nel 1610, di nuovo a Mantova, a Bologna e a Ferrara nel 1611. Tra il 1611 e il 1612 entra nella compagnia dei Confidenti (a Firenze, sotto la protezione dei Medici), con i quali recita a Genova (1616), a Bologna (1619) e di nuovo a Genova (1621). Torna quindi a Parigi (1623-1626) dove è tenuto in grandissima considerazione dal nuovo re, Luigi XIII, che gli offre il grado di soldato della sua guardia. È sicuramente di nuovo in Italia nel 1627 (a Genova) e poi a Torino e Venezia (1629), a Roma (1631) e a Napoli (1638).

Oltre agli scritti in difesa dell'arte comica, di cui si dirà fra poco, che di scrittura in scrittura tendono lentamente verso la definizione finale della *Supplica*, pubblica nel 1629 *L'inauertito*, una commedia "distesa" derivata da un suo precedente scenario di grandissimo successo. Sposatosi assai giovane, nel 1606 rimane vedovo e con due figli che avvia entrambi alla vita monastica (la figlia è monaca agostiniana a Ferrara, il figlio domenicano ad Alessandria). Anch'egli uomo molto religioso (un'appartenenza cristiana che – sul modello andreiniano – sarà tra gli argomenti nella sua difesa dell'arte comica), attribuisce caratteristiche di umanità e gentilezza anche al personaggio che impersona sulla scena, Beltrame, che probabilmente non inventa, ma che fissa nei suoi caratteri precisi in maniera definitiva: buon uomo, buon marito,

onesto mercante, di lingua sciolta e nello stesso tempo uomo semplice e giusto. Muore a Modena nel 1641²⁰⁶.

La lettura della *Supplica* – la cui versione definitiva risale al 1636, quindi agli anni liminari della vita del suo autore²⁰⁷ – mostra un testo di grandissima avvedutezza, sia sul piano della scelta e della disposizione dei contenuti (un andamento rapsodico, con cenni e riprese tematiche che danno al testo le movenze di un flusso apparentemente disordinato, proprio di un colloquio informale), sia su quello dei toni (che alternano umiltà e ironia e prediligono una sorridente ambiguità, senza entrare quasi mai direttamente nell'agone di una polemica violenta)²⁰⁸. Ma lo è anche su quello della presentazione editoriale, che fin dai paratesti indica scelte stilistiche, chiavi di lettura e temi *in nuce*. A partire dal frontespizio:

La Svpplca Ricorretta, et Ampliata. Discorso Famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame. Diretta à quelli, che scrivendo, ò parlando, trattano de' Comici, trascurando i meriti delle azzioni virtuose. Lettura per que' galanthuomini, che non sono in tutto critici, ne affatto balordi²⁰⁹.

Chi prende in mano il libretto è dunque da subito informato che il discorso di Beltrame sarà una 'supplica', quindi un testo fondato sui valori dell'umiltà e della richiesta di grazia, sarà

²⁰⁶ Per il profilo biografico, si è fatto principalmenete riferimento a FERDINANDO TAVIANI, *Introduzione*, in NICCOLÒ BARBIERI, *La Supplica. Discorso famigliare a quelli che trattano de' comici*, Bologna, Cue Press, 2015, pp. 35-36, oltre che a ADA ZAPPERI, *Barbieri, Niccolò, detto il Beltrame*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 6]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1964 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/barbieri-niccolo-detto-il-beltrame_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/barbieri-niccolo-detto-il-beltrame_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).

²⁰⁷ NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta, et ampliata Discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame Diretta à quelli, che scrivendo, ò parlando, trattano de' Comici, trascurando i meriti delle azzioni virtuose. Lettura per que' galanthuomini, che non sono in tutto critici, ne affatto balordi. Al M.R.P. il Padre Maestro Cesare Manzolini Diffinitore Gener. Della Provincia di Romagna, e priore di s. Lorenzo di Budrio*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1636. Salvo dove diversamente indicato, le citazioni della *Supplica* saranno sempre estratte da questa edizione, l'ultima in ordine di tempo.

²⁰⁸ Lo studio più articolato sulla *Supplica* resta l'introduzione di Ferdinando Taviani all'edizione da lui curata nel 1971 e recentemente ristampata (NICCOLÒ BARBIERI, *La Supplica. Discorso famigliare a quelli che trattano de' comici*, Studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani, Bologna, Cue Press, 2015² [1^a ed. Milano, Il Polifilo, 1971]). L'edizione di Taviani è condotta sul testo del 1634 (NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica, discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame, diretta à quelli che scrivendo ò parlando trattano de comici trascurando i meriti delle azzioni uirtuose. Lettura per que' galanthuomini che non sono in tutto critici, ne affatto balordi*, Venezia, appresso Marco Ginammi, 1634); un'edizione del testo del 1636 (NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit.) si può leggere in FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEL, *La professione del teatro*, cit., pp. 575-690. Per la notevole importanza storico-culturale della *Supplica* – ultima in ordine di tempo delle grandi apologie della commedia dell'arte, e vera e propria *summa* delle difese attoriche – molti autori si sono soffermati su singole porzioni del testo, senza tuttavia offrire una lettura complessiva del libro: si vedano ad esempio JONAS BARISH, *The Anti-theatrical Prejudice*, cit., pp. 122-124 (sulla pagina satirica dell'Orco veneziano); CLAUDIO BERNARDI, *Il tempo profano: l'«Annual recreation». Il carnevale ambrosiano nel Seicento*, in Annamaria Cascetta, Roberta Carpani (a cura di), *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 545-547 (sulla questione delle ragioni sociali e politiche del divertimento); ROBERTO TESSARI, *Il Mercato delle Maschere*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 140-144 (sulla distinzione tra attore e buffone).

²⁰⁹ NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit., frontespizio.

‘famigliare’, quindi dai toni semplici e quasi domestici²¹⁰, e sarà diretto a coloro che parlano dell’arte attorica senza distinguere meriti e demeriti, virtù e vizi, condannando la scena tutta quanta e in se stessa. La necessità della ‘distinzione’, che come abbiamo visto sta al cuore delle apologie italiane, sarà insomma l’argomento principe anche della difesa del Barbieri. Ma c’è di più: il testo è “lettura per que’ galanthuomini, che non sono in tutto critici, ne affatto balordi”, cioè per coloro che sono ben disposti al confronto dialettico, non armati di preconcetti o – addirittura – degli sciocchi. Di fatto, il frontespizio anticipa già i tre temi intorno a cui ruoterà tutto il testo: la necessità di distinguere gli attori onesti da quelli disonesti, e quindi il riconoscimento del valore del teatro onesto come pratica morale e didattica; l’incompetenza dei detrattori che spesso parlano di cose che non conoscono; la loro malafede e il loro farsi guidare solo dal pregiudizio²¹¹.

La sottile *dispositio* del testo emerge ancor più nelle paginette successive (e siamo ancora ai paratesti: la *Supplica* di fatto non è ancora cominciata). Nella *Dedicatoria a Lodovico il Giusto*, re di Francia (Luigi XIII di Borbone), l’attore esplicita i termini del suo lavoro con la metafora bellica del soldato chiamato alla difesa, subito ponendosi al riparo della protezione regale:

E questo [discorso] non fauellerà d’altro, che di virtuose e modeste Comedie, come al nostr’vso le recitauamo auanti à regi aspetti di V. M. e delle saggie Reine Madre, Moglie, e Sorella, che dal modesto nostro recitare, rimasero tanto edificate, che per tre anni non ci lasciarono dalla Corte partire. Questo adunque imbraccia lo scudo per difesa della Comedia, e sotto il glorioso nome di V. M. compare in Campo; e s’egli farà qualche progresso, sarà in virtù di quel riuerito nome, ch’auualora gli esserciti, e che fuga gl’inimici²¹².

²¹⁰ “Supplica”, nel lessico d’epoca, implica una “scrittura, per la quale supplichevolmente si chiede alcuna grazia a’ superiori”; “famigliare”, vale “domestico, intrinseco”, nel doppio senso di privato, proprio della casa, ma anche di colui che in casa è servitore (*Vocabolario degli Accademici della Crusca. In questa Seconda Impressione da’ medesimi riueduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autori del buon secolo, e buona quantità di quelle dell’vso*, In Venezia, Appresso Iacopo Sarzina, 1623, pp. 858, 322).

²¹¹ Sono gli stessi temi in difesa della commedia che Beltrame aveva espresso alcuni anni prima – certo in forma assai più sintetica – nel *Prologo* al suo dramma *L’inavertito. Comedia di Nicolo Barbieri detto Beltrame Comico*, in Torino, s.n., 1629; Si veda per la difesa della commedia come scuola morale, ivi, p. 9: “La comedia insegna dal male cauar il bene, e non dal bene il male: nella comedia ogni vizio vien detestato, i furti ne i seruitori puniti, i lenocinij gastigati. L’auarizie, i sciocchi amori nei vecchi, e mali gouerni di casa, derisi”; sull’ignoranza dei detrattori, ivi, pp. 7-8: “le Comedie moderne ancorche honeste [...] vengono lodate da chi hà gusto di tal virtuosa azione, e biasmate da chi non hà genio a tal sollazzo: però mi pare, che la Comedia habbi vn gran vantaggio sopra i suoi nemici, poiche viene lodata da chi l’ode, e vede, e biasmata da chi, ne la vede, ne ascolta, q[ue]llo che lauda, ciò che hà veduto, ed vditto, se non falla, ò per poca cognizione, ò per passione, parla con verità, mà biasmare quello, che non si vede, è opinione fondata sopra interessata relazione; poiche l’vso del riferire è sempre accompagnato dalla passione”; sull’infondatezza dei pregiudizi contro il teatro e sulla malafede dei polemisti, ivi, pp. 8 e 10: “L’interesse offusca gl’intelletti in maniera, che fà veder vna stessa cosa con più sembianti. [...] Se vn gentilhuomo dice alcune cose ridicolose, si dice, ch’egli è facetto; mà ad vn pouer huomo senz’altro è vn buffone. S’vn Signore dice vn motto satirico, vien tenuto per arguto, mà il pouerello, estimado mala lingua [...]. In somma i brilli in mano à Cauaglieri sono stimati diama[n]ti, & i diamanti in mano à pouere persone sono tenuti brilli”.

²¹² NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit., sig. +4(v).

La successiva apostrofe *A' Benigni lettori*, precisa che “la difesa è scudo di giustizia, e non spada di vendetta”²¹³, quindi espone la vicenda editoriale della *Supplica* e – in controtelaio – la necessità di un continuo lavoro intorno ad un tema evidentemente vitale:

Il motivo di questo Discorso in Genoua hebbe i suoi principij, necessaria difesa il generò, & in Ferrara reiterata molestia il partorì: quiui s'addestrò à balbetta nelle stampe; poscia mi parue poco smutolito, e lo ampliai, & in Venezia due volte in vn'anno fù ristampato: Dopo in Siena fui da pellegrini ingegni d'alcuni errori di lingua, e di certe ragioni male spiegate auisato, e così per menomar gli errori in capo à sei anni, mi son posto à riuederlo, à ringrandirlo, & à ripurgarlo²¹⁴.

I “principij” genovesi alludono al *Trattato sopra l'arte comica*, pubblicato da Barbieri proprio nella città ligure nel 1627 e che, come si ricorderà, costituisce una delle numerose edizioni di quel ‘palinsesto’ di fonti tomistiche che, a partire dal 1601, costituisce il fondamento delle apologie italiane²¹⁵. Ferrara e Venezia corrispondono invece, rispettivamente, alla prima e alla seconda edizione del *Discorso familiare*, pubblicate entrambe nel 1628²¹⁶; sei anni dopo, nel 1634, l'autore darà alle stampe una nuova versione dell'opera, col titolo di *Supplica*²¹⁷, per tornare ancora a rilavorarla nell'ultima e definitiva edizione del 1636²¹⁸.

Beltrame – recuperando la metafora bellica che Andreini aveva adoperato ne *La Ferza* – si presenta dunque come un soldato chiamato a “necessaria difesa” in una guerra che solo la violenza altrui ha generato²¹⁹; un soldato quasi riluttante, che scende in campo con lo scudo e non con la spada, e che non dimentica di porsi sotto la protezione di una regale maestà. Il sottinteso – che non resterà ovviamente tale nel seguito del testo – è che chi si mette contro il teatro si mette anche contro quei sovrani (e quelle madri, mogli e sorelle di sovrani) che lo fruiscono, lo amano e lo proteggono.

²¹³ Ivi, sig. +8(r).

²¹⁴ Ivi, sig. +8(v).

²¹⁵ NICCOLÒ BARBIERI, *Trattato sopra l'arte comica, cauato dall'opere di s. Tomaso, e da altri santi. Ad istanza, di Nicolo Barbieri detto Beltrame Comico*, in Genova, per Giuseppe Pavoni, 1627. Sulla vicenda editoriale del *Trattato*, si veda sopra la nota 69.

²¹⁶ NICCOLÒ BARBIERI, *Discorso familiare di Nicolao Barbieri detto Beltrame intorno alle comedie moderne, dou'egli dice la sua opinione, come fanno quei virtuosi, che scriuono, o ragionano in publico, & in priuato di tal professione*, in Ferrara, presso Francesco Suzzi, 1628; ID., *Discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame, intorno alle Comedie moderne*, in Venezia, appresso Antonio Pinelli, 1628.

²¹⁷ NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica, discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame*, cit.

²¹⁸ NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit. L'iniziale scintilla che fa sorgere questa esigenza apologetica (che è evidentemente un'esigenza molto sentita, data l'insistenza con cui Beltrame torna sui testi, li corregge, li rivede e ripubblica) è una predica contro il teatro cui il Barbieri assistette a Genova; la vicenda è brevemente raccontata da GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del teatro libro [quinto], detto L'ammonitioni a' recitanti, per auisare ogni christiano à moderarsi da gli eccessi nel recitare*, In Fiorenza, Nella stamperia di Gio. Domenico Bonardi, alle scale di Badia, 1652, p. 332: “sò per lettere, viste da me l'anno 1639. e scritte da un sacro Inquisitore, testimonio già di presenza in Genoua, che Beltrame per rispetto d'vn segnalato Predicator Domenicano <P. N. Ceriana> si mosse alla difesa della Comedia modesta” (il nome del predicatore è posto dall'Ottonelli in una postilla a margine).

²¹⁹ Lo ribadirà sulla soglia della supplica, al cap. I: non si può tacere di fronte alle offese ingiuste, perché “il silenzio porta assenso alle accuse” (NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit., p. 2).

L'argomento cardine della *Supplica* è quello tradizionale delle apologie italiane: il teatro deve essere giudicato in base alle singole azioni dei suoi praticanti, e non considerato (e condannato) tutto insieme e senza 'distinzione'. La difesa di Beltrame si sofferma con particolare insistenza su questo tema soprattutto nei primi capitoli, per poi tornarvi – seguendo la linea di variazioni e riprese tematiche del suo “discorso familiare” – lungo tutto il testo. Meriti e demeriti, argomenta nel cap. II, sono del singolo artista, non dell'arte: “l'Arte Comica, è Arte sempre d'vn'istesso nome, ma non sempre d'vn'istesso merito: e la diuersità de' meriti non deriuu dalla Comedia, ma da professori di tal essercizio”. E subito chiarisce che il teatro è come “vna tauola d'vn dipintore, oue non sia ancor lineamento alcuno”²²⁰.

Quella della tavola vuota disponibile a qualsiasi figurazione è una similitudine certo non innocente: in primo luogo – in linea con analoghe argomentazioni di più antiche apologie – essa implica che il teatro meriti di essere annoverato, proprio come la pittura, tra le grandi arti umane (e quindi non tra le vanità diaboliche). Ma c'è di più: l'accostamento alla pittura implica che anche l'arte scenica debba essere “esposta al giudizio de gl'intendenti”²²¹; il che significa che chi ne parla male sovente ne ignora forme e contenuti. In questo modo, il teorema centrale della difesa della commedia onesta si salda con uno dei suoi principali corollari: quello dell'ignoranza dei suoi detrattori.

Se la commedia è “tavola rasa”, se è “come vn pezzo di terreno coltiuato, che fa l'herbe simili à quel seme, ch'in lei si sparge”²²², allora il teatro, come tutte le arti deve essere concepito come territorio neutro, ancora una volta *ars media* in cui è il singolo artista che determina con le proprie azioni il proprio statuto morale. Il che conduce, al cap. XLVIII, al consueto e strumentale accostamento con la medicina:

quando ancora vno si seruisse della Comedia per istrumento à mali affari, la colpa non sarebbe dell'Arte, ma de' mali operatori [...]. Tutti i veleni sono medicine, e come medicine s'adoprano; se vi fosse, chi se ne seruisse p[er] vccider le persone, che colpa n'haurebbe l'arte della Medicina? s'vn Comico fosse ladro, vna Comica meretrice, che colpa ne hà le Scene? S'vn Comico digiunasse ogni giorno, e facesse ce[n]to mortificazioni l'hora, che honore riceuerebbe la Scena? nissuno, perche se[m]pre sarebbe la stessa²²³.

Pertanto, poiché “vi è differenza tra' l'Arte in spezie, e le persone in indiuiduo”²²⁴, l'onestà di giudizio implica la capacità di discernere i buoni dai cattivi operatori dell'arte; quella capacità di “far gli argini della distinzione”²²⁵ che Beltrame richiedeva fin dalle prime pagine del suo trattatello: “chi non distingue da buoni à rei professori, eclissa col mal il bene; e sotto ad vn tal

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ivi*, p. 3.

²²² *Ivi*, p. 10.

²²³ *Ivi*, pp. 193-194.

²²⁴ *Ivi*, p. 194.

²²⁵ *Ivi*, p. 11.

Duce è male il fidarsi, poi che non è di Legge, che l'huomo prenda per guida al ben operare, ne un semplice, che conduca à caso, ne un astuto che corra à capriccio"²²⁶. Il "semplice che conduca à caso" e l' "astuto che corra à capriccio" corrispondono ai "balordi" e ai "critici" che già abbiamo incontrato nel frontespizio²²⁷. E specialmente gli "astuti" sono i nemici con cui il nostro comico scende in tenzone, coloro che con malafede manipolano fonti antiche per denigrare la commedia moderna:

ragionar di Comedie per relazione di certi Autori antichi, e forse antipatisti di genio à Comici, e portar Testi di centinaia d'anni, oue le azzioni sono mutate in modo, che non hanno più conformità con quelle già vilipese, è vn voler mendicar biasimi alla Comedia, e nasconder le sue buone parti²²⁸.

E ancora: "Chi tratta di materie appartenenti all'vtile, ò al danno del prossimo deue isfuggire sino gli anacronismi, nonche le scritture, ch'a paradossi s'addatano"²²⁹. All'inveterata abitudine dei polemisti di sostenersi sui florilegi di citazioni patristiche, il comico oppone la prospettiva storica; usare testi antichi contro le commedie moderne è "anacronismo", perché

non vi è huomo tanto stupido, che non iscorga la riformaione, che nel corso de gli anni le cose habbiano fatto; parte per lo zelo della Religione, che sempre v'à crescendo; parte per gli Ordini de' Superiori, che riuedono le cose; e parte per gli accorgimenti del ciuil douere, che i galant'huomini abbracciano²³⁰.

Il teatro è nella storia, dunque, e come tutto ciò che è immerso nel tempo può cambiare, evolvere, riformarsi, grazie alla "Religione", ai "Superiori" e al "ciuil douere" degli stessi praticanti onesti: "hora è vn altro tempo, e com'altro tempo, altro modo si tiene nel recitare [...]. Chi non sa, che le Comedie, che prohibiscono molti Auttori non sono quelle modeste, facete, e morali che si costumano à nostri tempi?"²³¹. Lo sforzo retorico qui è lampante: spogliare il teatro dall'assolutezza maligna e atemporale di *creatura diaboli* in cui la polemica religiosa tendeva a relegarlo, e ricollocarlo sul piano delle azioni e delle arti umane, sul piano storico delle cose che, dotate di temporalità, possono crescere, evolversi, criticarsi e migliorarsi. Se Andreini rivendicava la temporalità della legge, la sua continua perfettibilità, Barbieri riveste di quella stessa temporalità anche la sua arte. Di qui lo sforzo erudito nella ricostruzione della storia della commedia, dei suoi momenti di nobiltà e degenerazione (cap. IV) e l'ampia discussione e analisi dei testi patristici e dei decreti conciliari contro i comici,

²²⁶ Ivi, p. 16.

²²⁷ Una coppia simile, sospesa tra malafede e ignoranza, la ritroviamo al capitolo VI, dove l'attacco è contro chi usa (a sproposito) le fonti paleocristiane contro la commedia moderna: "fanno torto à loro stessi [...], che si fanno reputare ingiusti, ouero ignoranti" (ivi, p. 20).

²²⁸ Ivi, pp. 10-11.

²²⁹ Ivi, p. 13.

²³⁰ Ivi, pp. 14-15.

²³¹ Ivi, p. 26.

ricollocati nel loro contesto storico e mostrati incongrui rispetto alla rinnovata commedia moderna (cap. VIII); di qui anche la scelta di collocare in fortissima posizione finale (cap. LIX, il penultimo) l'ultima edizione del *Trattato dell'Arte Comica cauato dall'Opere di San Tomaso, e d'altri Somisti*, in cui si raccolgono le posizioni più moderate della chiesa, quelle che consentivano il teatro purché ripulito dei suoi aspetti più licenziosi²³².

Sono, questi, i momenti del testo in cui Beltrame affronta i detrattori nel loro campo, quello della dottrina. Ma la sua grande forza di scrittura e la sua efficacia dialettica esplodono altrove: lì dove porta i nemici sul suo terreno di battaglia più efficace, ovvero il campo del gioco scenico e dell'ironia.

Il testo della *Supplica* è punteggiato di momenti in cui la malafede (quando non la poca intelligenza) dei critici del teatro è espressamente ridicolizzata, in maniera assai più esplicita di quanto già non avvenisse nella *Ferza* andreiniana. Sono pagine in cui Beltrame smette i panni dell'erudito e veste quelli dell'autore comico, che ben conosce i tempi e le astuzie della satira.

Beltrame ha detto più volte che “chi mal tratta con la lingua, ò con la penna la comedia, ò non la conosce, ò non la vuol conoscere”²³³; e allora, se quello dei nemici del teatro è un patto tra l'ignoranza e la malafede, nessuna arma sarà più efficace del ridicolo. Ecco nel cap. XII i detrattori del teatro dipinti come piccoli don Chisciotte da nulla, bambini strepitanti a caccia di farfalle:

per me stimo il ragionar di Comedia, & offender'ì comici, vn trastullo da Domiziano, ò una Caccia fatta da' fanciulli intorno à farfalloni; Poiche tal volta per questi parpaglioni, ò pamparelle, corrono per li cortili à briglia sciolta; calpestano l'herbe de' giardini senza riguardo; si raggirano intorno, come pazzi; fendono l'aria con le braccia; stringono il vento con le mani; tirano sassi alla disperata; gettano il capello al vento; e tal volta s'auentano con tutt'il corpo sopra quelli, incurando d'imbrattarsi i panni, dilaniarsi le membra, tra sudori poco men che sanguigni; e perche poi? per far preda di cosa, che viua non serue, e morta non vale. Così questi tali s'accingono all'impresa di giouar'al mondo, e cominciano col far danno al prossimo. Vogliono corregger gli errori de' secoli, e principiano col nulla, poiche nulla sono i Comici alla riforma del mondo. In somma i loro stenti, e i loro sudori mi paiono appunto i progressi di quel Don Chisciotte della Mancia²³⁴.

²³² Come si è più sopra ricordato – si veda la nota 69 – Barbieri pubblica il trattato quattro volte, sempre attribuendosene la paternità: nel 1627, nel 1628, nel 1634 e, appunto, nel 1636 quando esso viene integrato nella *Supplica* come capitolo LIX; qui Beltrame aggiunge nuove citazioni di summisti, ma elimina – probabilmente per dare risalto all'aspetto dotto di questa porzione del libro – tutte le pagine di commento in italiano che erano presenti nelle precedenti edizioni. Il cuore del trattato, in tutte le sue versioni, è il brano della *Summa Theologiae* (II.2, q. 168, art. 3) in cui san Tommaso difende la liceità morale del piacere che viene dai *ludi* (e in particolare dagli spettacoli degli *histriones*) e la possibilità che tali “giochi” possano essere oggetto di uno specifico mestiere (si veda sopra, Capitolo 4, nota 168).

²³³ NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit., p. 98.

²³⁴ Ivi, p. 58.

Oppure ancora, al cap. XIII, ecco i polemisti ridotti a nient'altro che ragazzacci armati di palle di neve:

hanno vn tal diletto nel trauagliar' i Comici, che vorrebbero sempre trouarsi, dou'eglino sono, accioche s'vdisse quello che in tal materia hanno studiato; e per mostrar' à gli amici, come sanno colpir bene; e quando sortisce loro il colpo, ne prendono più gusto, che non prendono quei begli humori, che lanciano palle di neue l'inuernata nel capo à poueri paesani, che s'vna palla colpisce à modo loro, saltano, e ridono come se hauessero vcciso il Toro²³⁵.

Sono uomini intrisi di preconcetti, “ragionano contro le Comedie non perche ne habbiano necessità, ò precetto, ma per non trauiar dall'orme de' loro predecessori: come fanno certi, che tengono le parti, ò de' Guelfi, ò de' Ghibellini [...] senza sapere che voglia dir Guelfo, ò Ghibellino”²³⁶. E tuttavia i loro sforzi sono vani come “voler assodar' il mare per poter far viaggio in carrozza fino al Perù”²³⁷, “stender le reti per imprigionar'i venti”²³⁸, “vccidere con le colubrine i grilli, e mandar'à fuoco, e à sangue le farfalle” o “scacciar'i cocodrilli dell'Egitto”²³⁹. Immagini efficaci e per niente ingenuie perché, seppure in maniera obliqua e ambigua, fanno emergere già in questi momenti satirici una notevole sicurezza del ruolo sociale che Barbieri-Beltrame sente di meritare, una rivendicazione sottintesa della necessità del mestiere attorico: se l'oceano è naturalmente frapposto tra l'Europa e il Perù; se i cocodrilli sono endemici dell'Egitto, allora i comici – logica conseguenza – sono naturalmente, endemicamente parte della *pòlis*; cacciarli o impedirli nella loro professione significa mutilare un ecosistema (o un organismo) di una sua parte organicamente necessaria.

Beltrame conosce molto bene le risorse (e le insidie) del linguaggio; sa riconoscere i sofismi e non ignora il modo di esporli per ridicolizzarli. Così, al cap. XIX, mette in scena – con notevole effetto comico – un esempio di logica “acrobatica”, in cui a suon di sillogismi si può dimostrare l'indimostrabile:

Chi desidera occasione di far peccare, pecca: la bellezza delle donne è cagione di tanti peccati, non vi è padre che non desideri le sue figliuole belle; desiderandole belle, desidera occasione di far peccare; chi desidera occasione di far peccare, pecca, ed ecco la più parte de' poueri padri à casa del Diauolo. La pace è cagione dell'ozio, e della poca diuozione, l'ozio è fondamento di tanti mali: chi desidera dunque pace, desidera l'occasione dell'ozio padre de' mali pensieri, e del rilassamento dello spirito, e per conseguenza occasione di peccare: chi desidera occasione di peccare pecca, ed eccone vn'altra parte al precipizio²⁴⁰.

²³⁵ Ivi, p. 60.

²³⁶ Ivi, p. 59.

²³⁷ Ivi, p. 82.

²³⁸ Ivi, p. 123.

²³⁹ Ivi, pp. 206-207.

²⁴⁰ Ivi, p. 81.

Ancora una volta, l'ironia è l'arma più efficace contro chi forza il linguaggio per difendere posizioni preconcepite: se si va “à torcer'argomenti”, non si può salvare nessuno. È in pagine come queste che possiamo scorgere il nostro comico avvicinarsi, seppure da strade e intendimenti molto diversi, alla polemica contro i ragionamenti accademici e alla critica delle *auctoritates* tipica del nuovo pensiero scientifico dei suoi anni. Beltrame sente, cioè – ed usa a suo favore – l'atmosfera intellettualmente rivoluzionaria di un Galileo o di un Bacon²⁴¹:

Aristotile, ed altri hanno detto, che l'Elefante non hà giunture [...]; e pur'in Italia pochi mesi sono, certi via[n]danti andauano mostra[n]do vn grossissimo Elefa[n]te: e frà giuochi, che gli faceuano fare lo facevano inginocchiare, e leuare à voglia loro. Hora, à chi habbiamo à credere, ad Aristotile, e à ta[n]t'altri naturali, ò pur'à quello che noi vediamo giornalmente? Certo che l'esperienza ne chiarisce più di quattro²⁴².

Il filosofo per eccellenza ha sognato da lontano un elefante libresco, che scompare una volta che si possa gettare lo sguardo sull'elefante della realtà. Lo stesso vale per la commedia – questo è il sottinteso – la cui natura deve essere indagata attraverso l'esperienza, e non con sillogismi vani o frammenti decontestualizzati di fonti patristiche. Un discorso che Beltrame esplicita al cap. LIII, ormai quasi all'explicit del libro, usando – al solito – l'ironia:

già sono imbeuerati dell'autorità scritte contro le Comedie, ch'ogn'altra ragione fuori di quella, che già nella mente hanno registrata, stimano machina, che voglia tradire la fortezza dello loro ben custodita ostinazione; e come nemici della speculazione si riportano à quello, che hanno trouato scritto, dicendo come dicono i fanciulli, *magister dixit*; e chi dicesse loro, che il miele è dolce, e l'aloè è amaro, starebbono in dubbio à crederlo, ancorche il proprio lor gusto lo distinguesse, se non hauessero l'autorità di Galeno²⁴³.

Vengano a teatro, i “critici” e i “balordi”. Ascoltino e guardino. Facciano esperienza della commedia e toccheranno con mano che l'elefante ha giunture, che la commedia è (o almeno può anche essere) cosa buona. Per dimostrare la natura intrinsecamente positiva della commedia – tema cui è dedicato un buon numero di capitoli della *Supplica* – Beltrame usa sia argomenti positivi (la commedia è cosa utile e sana) sia negativi (la commedia non è cosa

²⁴¹ Cfr. FERDINANDO TAVIANI, *Introduzione*, in NICCOLÒ BARBIERI, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Bologna, Cue Press, 2015, p. 32: “può essere stimolante veder affiorare qua e là ne *La Supplica*, contro l'abuso del ragionar per «autorità», argomenti ed esempi tipici, nella polemica di quegli anni, dei sostenitori di Galileo”.

²⁴² Ivi, p. 97.

²⁴³ Ivi, p. 219. La polemica contro l'uso acritico delle *auctoritas* era ancora più forte nella versione del 1634 di questo capitolo della *Supplica*. Il discorso sull'*ipse dixit* era infatti preceduto dalla potente asserzione della mancanza di appigli scritturali al bando del teatro: “Se si trouassero scritture contro de' comici ne' sacri testame[n]ti vecchio, e nuouo, come si trouano contro gl'ippocriti, vsurai, fornicatori, bestemmiatori, e ladri, sarebbono sempre in ballo; ma lodato Iddio, se non si glosa ad literam, non si troua. Vediamo pur noi in nostra coscienza, se la Comedia ben regolata può essere di danno sì, ò nò; che occorre cercar Istorie, ò sentenze antiche à quello che habbiamo presente; il nostro gusto è giudice di quelle cose, ch'egli proua, e sa molto bene, se sono dolci, ò vero amare, senza che Galeno ne habbia à far fede” (NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica, discorso familiare di Nicolò Barbieri detto Beltrame*, Venezia, appresso Marco Ginammi, 1634, p. 194). In questo come in altri – rari – brani, nella revisione del testo del 1636 Beltrame ha in parte ridotto prudenzialmente la causticità della sua penna.

dannosa e volta al male) per poter infine rivendicare al teatro un ruolo organico all'interno della città moderna. Sul primo aspetto, Beltrame si avvale ovviamente di argomenti che abbiamo visto tipici delle apologie del teatro (e specialmente del teatro comico), asserendo che il teatro insegna i buoni costumi mostrando la virtù premiata e il vizio punito²⁴⁴:

Vi è chi non confessa quest'utile, e nol potendo ignorare, lo interpreta à mal fine; E dice, che la Comedia è viziosa, poiche in essa si veggono vecchi auari, giovani sfrenati, donne poco honeste; seruidori ladri, fantesche ruffiane, & altri simili. O Dio immortale, e come si dee fare per correggere le persone viziose, senza nominar' il vizio, e non mostrar la bruttezza di quello?²⁴⁵

Il momento in cui la rivendicazione di Beltrame appare particolarmente coraggiosa ed originale, però, è quando afferma che non solo la commedia è buona, ma in certi casi – proprio per la forza del suo specifico statuto artistico – è addirittura più efficace di altri mezzi didattici:

Ciò [la correzione morale] solo si può fare, ò in voce, ò in iscritto, ò veramente co[n] le rappresentazioni. Molti no[n] vogliono sentire l'ammonizioni, altri non sanno, ò non vogliono leggere; Ma la rappresentazione, che hà faccia di letizia, inuita l'audienza, e poi la brama del diletto rapisce l'attenzione, e così inaspettatamente l'huomo vede il suo difetto, il quale poi viene biasimato, e deriso con l'ordine della fauola. La comedia è vna Cronica popolare, vna scrittura parlante; vn caso rappresentato al viuo; e come si può scriuere, ò rappresentar Croniche senza dir la verità? [...] L'Arte del descriuere le cose insegna mostrarle col loro contrario, per farle spiccar meglio²⁴⁶.

Se Giovan Battista Andreini poneva prodenzialmente in concorrenza commedia e predicazione solo sul piano formale, Barbieri pone senza remore la commedia “che hà faccia di letizia” ed è “scrittura parlante”, sullo stesso piano (e al crocevia) dei sermoni, che mostrano il vizio “in voce”, e dei libri morali che lo denunciano “in iscritto”. Non si può denunciare il male senza rappresentarlo e la commedia ha i suoi modi propri, che sono quelli della moralità attraverso il diletto: “ma auuertite, che non è predica, che poi in vltimo è Comedia, oue per condimento si pongono le facezie”²⁴⁷. Stravolgendo il consueto argomento antiteatrale della concorrenza tra commedia e predicazione, Beltrame rivendica alla scena, pur nella differenza dei mezzi usati, una dimensione morale analoga a quella dei sermoni o della letteratura edificante. E non solo: volge a suo vantaggio anche un altro degli argomenti più efficaci della critica al teatro, quello che ne identificava il maggior pericolo nella dirompente forza delle

²⁴⁴ Si veda, oltre ai numerosi esempi già visti nel paragrafo precedente, anche CRISTOFORO CASTELLETTI, *I torti amorosi. Comedia di Christoforo Castelletti, alla illustrissima sig. la s. Clelia Farnese de Cesarini. Nuouamente posta in luce*, In Venezia, appresso Gio. Battista Sessa & fratelli, 1585, p. 5: “La commedia “è honesta; p[er] che fu ritrouata per ritrarre gli huomini dall'ampia strada de' uitij, e guidarli per lo stretto sentiero della uirtù. È utile; per che gli ascoltanti di essa rimira[n]do quasi in uno specchio i falli altrui, l'astutie fatte da' serui à loro padroni, gl'inga[n]ni fatti dalle mogli à loro mariti, possono più ageuolme[n]te fuggirli, & guardarsene”.

²⁴⁵ NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit., p. 71.

²⁴⁶ Ivi, pp. 71-72.

²⁴⁷ Ivi, p. 74.

rappresentazioni, nel funzionamento della comunicazione tra attore e spettatore che consente al primo di introdursi nell'animo del secondo, di condizionarlo e di modificarne comportamenti e percezioni. Beltrame non nega che sulla scena le rappresentazioni siano più potenti della realtà stessa in forza del linguaggio drammatico; al contrario lo afferma, e ne fa un vanto della sua professione:

Veramente il veder rappresentar la cosa in effetto hà gran forza. Vno che rappresenta con efficazia gli effetti d'vn pouero padre ridotto per dolore de' peruersi costumi d'vn suo figliuolo fino à confini della disperazione, & che s'induca ad alzar la mano per darli la maledizione è cosa da far intenerire ong'indurato cuore. Il veder'vn giouane discolo, che per suoi mali portamenti sia essiliato dalla casa del padre, & abbandonato da gli amici, e che si troui senza aiuto alcuno, & ch'egli non sappia oue girarsi & che doppo molti pensieri si disponga mutar vita, e di voler chieder perdono al padre, & che incontrandosi in quello, gli si getti à piedi; e doppo l'hauer sospirato à capo chino, si riuolga pietoso verso quello con gli occhi colmi di lagrime, e dica in fiocca voce; padre; solamente questa voce, porta con singhiozzi, & affettuosi sospiri, è atta a cauare le lagrime fino dalle radici del cuore à circostanti; e però le rappresentazioni imprimono assai più, che i semplici ragionamenti; e fanno colpi fin'in que' capi suentati, che non vogliono sentir gli spirituali discorsi²⁴⁸.

La commedia, insomma, riesce a moralizzare – proprio grazie ai suoi specifici strumenti – anche chi non ascolta prediche e non legge libri morali.

Ma non è sufficiente dimostrare che il teatro abbia fini positivi; bisogna rispondere anche alle critiche che identificano nella “comedia” fini malvagi. È terreno spinoso, in cui Beltrame deve toccare uno dei temi scottanti della polemica contro il teatro, quello che riconduceva il discorso sull'immoralità del teatro al piano del femminile perturbante: “sono belle, e come sono giouani, e belle, e che recitano bene, quanti peccano col desiderio, e questo è il male, e qui stà il pericolo, hor che dirai à questo capo?”²⁴⁹. Per rispondere, Barbieri sceglie – ancora una volta – di lottare con lo scudo e non con la spada, usando argomenti obliqui e, soprattutto, la sua ironia di comico. Non si troverà cioè, nella *Supplica*, quella rivendicazione idealizzante della suprema moralità dell'attrice che era propria dell'Andreini (e, prima, del Valerini), quanto – piuttosto – un giocoso ridimensionamento del tema. Il primo argomento di Beltrame è infatti che chi va a commedia con l'intendimento di veder le donne è una sparuta minoranza di “sensuali”, e non è dunque giusto che l'intenzione di pochi macchi il fine dei più: “forse tal'vno in cambio di andar'alla Comedia à prender con solazzo buono esempio, si lascerà trappolar da mal pensiero; ma come possono esser pochi, poco fastidio possono dar all'arte, che non mira à tal fine; e questi tali saranno gran sensuali, & vn sensuale porta pericolo in ogni luogo”²⁵⁰. Ed è su questo cenno, quasi sbadato e casuale, al pericolo che può invadere

²⁴⁸ Ivi, pp. 173-174. In un altro luogo – al cap. XLIV – Beltrame pone il teatro anche in concorrenza con la scuola: la commedia – afferma – è istruttiva senza essere monotona, perché, a differenza della scuola, presenta le diverse materie con la varietà dei personaggi e delle voci.

²⁴⁹ Ivi, p. 76.

²⁵⁰ *Ibidem*.

“ogni luogo” che si appunta la vera difesa del nostro comico; perché “ogni luogo” può voler dire persino il luogo sacro:

se tal'hora vanno in vn sacro Tempio, il primo sguardo è vn lampo, che scorre attorno, oue sono le femine, e se quella, che cercano, no[n] si troua colà, di repente partirsi, e dire, sarà ita nel tal luogo; e così far l'offizio de' bracchi l'hore intiere. Adunque il difetto non è delle scene, ma di questi sensuali, che le vogliono tutte, ò co[n] la mente, ò con gli occhi, ò con la lingua; e misero chi è con gli effetti²⁵¹.

Questi “scapigliati”, questi “sensuali”, questi “bracchi” non possono essere usati come argomento contro il teatro, perché infangano con la loro lascivia non solo il teatro ma ogni luogo in cui si insinuano; l'arte scenica resta dunque intatta e pulita, proprio come il Tempio, perché “non mira à tal fine”. È un procedimento retorico tipico del nostro apologeta, che non nega direttamente le accuse, ma in qualche modo le *disloca*, orientando lo stigma verso altri obiettivi. Oppure le *rimuove*, minimizzandole o anestetizzandole con l'ironia, come quando afferma che le attrici sono donne proprio come tutte le altre, e – tra l'altro – poche (perché nelle compagnie dell'arte servono solo tre ruoli) e quasi mai belle:

tant'errore [un sensuale] farebbe à desiderar vna Comica, quant'à desiderar qualsiuoglia altra donna [...], essendo le Comiche donne, come l'altre: Anzi sarà men pericoloso, perché nella Città ve ne saranno molte belle, non facendo bisogno in comedia se non trè donne, prima, seconda, e Fantasca, il Cielo sa (sia detto con pace di chi si tien bella) se ve ne sarà pur vna privilegiata di tal dono²⁵².

Tra dislocazione e rimozione, insomma, lo scottante problema delle donne in scena si risolve ancora una volta con uno sberleffo comico:

lo schiuare i pericoli è sempre bene, ma il non voler caualcare, perche molti sono caduti da cauallo, ne andar per le strade, perche molti sdruciolando hanno patito sinistramenti de' piedi, ò percosse ad altre membra, è troppa stitichezza. Il fuggir le Scene per tema, che le donne non scompongano la castità (à mio intendere) è troppa seuerità: Difficile è fuggir le donne, se non si fugge la Cittadinanza, poiche le donne sono la metà del mondo²⁵³.

Se Andreini aveva trovato nella verosimiglianza la giustificazione per ammettere sulla scena la “metà del mondo”, Barbieri evoca invece – in maniera ancora più stringente – la pertinenza del teatro alla “Cittadinanza”: le donne devono essere in scena non perché il teatro sia una fedele *immagine* della città, ma perché il teatro è *parte* della città.

²⁵¹ Ivi, pp. 79-80.

²⁵² Ivi, pp. 76-77.

²⁵³ Ivi, p. 225.

Dimostrato così che la “comedia” non è intrinsecamente ma solo occasionalmente malvagia (e in tal caso la responsabilità sarà di cattivi attori o di cattivi spettatori, mai dell’arte in sé); affermato che essa ha come obiettivo quello di correggere il vizio e insegnare la virtù per mezzo della “letizia”, bisognerà riconoscere che proprio la “letizia” del teatro, il suo insegnare dilettaando ha una funzione morale utile e necessaria; il che significa dar pieno diritto d’esistenza sia all’arte scenica che a coloro che di quell’arte fanno un mestiere. Ammettere il teatro nella città significa cioè ammettere che esso possa farsi professione, quindi, generare un compenso. Per Beltrame, dunque, come per gli apologeti che lo hanno preceduto, attribuire un’indispensabile funzione sociale al teatro significava anche sostenere la necessità che vi fossero persone pagate per svolgere tale funzione: la legittimità del teatro e la liceità del mestiere attorico divenivano cioè due aspetti complementari di un unico tema.

Per questo la *Supplica* alterna i momenti in cui Barbieri discute della “comedia” come arte a quelli in cui focalizza invece l’attenzione sui comici come coloro che della “comedia” sono gli artefici e i professionisti: da un lato si deve difendere l’arte dell’attore, dall’altro sostenere il diritto a fare di quest’arte un mezzo di sostentamento economico (“non è vile, ne scandalosa quando vien’essercitata con modestia, ne il suo premio è illecito, perche è premio di virtuose fatiche”)²⁵⁴.

Ancora una volta, l’accento di Beltrame poggia sulla necessità di “far la distinzione”, perché come la commedia non è sempre viziosa, così non sempre viziosi sono i suoi praticanti²⁵⁵. Sono le azioni che danno forma morale agli uomini, e come non si può negare che *possano* esserci attori disonesti e poco morigerati, (“ma qual’è quell’arte, che sia tanto perfetta, che faccia essenti i suoi operari da gli errori? La natura anche’ella fa de gli aborti”)²⁵⁶, così bisogna ammettere che “ve ne sono de’ galant’ huomini, e ve ne sono stato de’ Santi”²⁵⁷.

Sul tema della santità dei teatranti Beltrame poteva attingere non soltanto dalla tradizione (“S. Genesio Comico martire santificò nell’atto del recitare, poiche da raggio Diuino tocco, girò il ragionamento, ch’egli da far’ hauea in derisione de’ fedeli, in honore, e lode di Christo”)²⁵⁸, ma anche dalla sua personale autobiografia:

Morì dieci anni sono il Capitan Rinoceronte nostro compagno, & gli trouammo vn’asprissimo Cilicio in letto, sapeuamo, ch’egli era vn buon’huomo, ma non sapeuamo del Cilicio, e pur recitaua ogni giorno: par veramente, che contrasti Cilicio, e Comedia; penitenza, e trastullo;

²⁵⁴ Ivi, p. 254.

²⁵⁵ Ivi, p. 22: “La Comedia non fù mai trouata per introdur vizij nel mondo, ma per correggerlo da’ vizij, e per amaestrar co[n] viua voce, e con apparenze i semplici, e perciò quest’vtile publico fece ancora far publici honori à Comici”.

²⁵⁶ Ivi, p. 35.

²⁵⁷ Ivi, p. 54.

²⁵⁸ Ivi, p. 56. Su San Genesio martire, e sulla sua importanza nelle apologie del teatro moderno, si rimanda sopra, alla nota 202.

mortificazione e giocondità, ma non è strano à tutti, che molti sanno benissimo, che l'huomo può star'allegro, & anche far penitenza de' suoi peccati²⁵⁹.

Nel felice gioco di contrapposizioni binarie con cui Beltrame disegna il collega Garavini²⁶⁰, gli attori appaiono quasi come ossimori viventi, capaci di far coesistere in un solo corpo due estremi etici. Ed è un momento centrale della difesa morale del mestiere dell'attore: sciogliere questo ossimoro che tiene insieme vita proba e rappresentazione giocosa del vizio significa distinguere l'azione rappresentata dalla responsabilità morale di chi la rappresenta. Significa riconoscere la differenza tra l'essere e il fingere:

Il Buffone è realmente Buffone, ma il Comico, che rappresenta la parte ridicola, finge il Buffone, e perciò porta la maschera al viso, ò barba rimessa, ò tintura alla faccia, per mostrar d'esser vn'altra persona [...]; e perciò i Comici fuori di scena sono altre persone, si chiamano con altro nome, mutano abiti, e protestano altri costumi; ma il Buffone è sempre lo stesso e di nome, e di effigie, e di procedere; e non per due hore del giorno, ma tutto il tempo di sua vita, e non vna scena, ma in casa, e per le piazze²⁶¹.

Se per Giovan Battista Andreini la differenza tra l'istrione e l'attore stava nel linguaggio usato, nella sensorialità coinvolta (il primo caratterizzato dal solo movimento e dal puro diletto per l'occhio; il secondo da un insieme di movimento e parola, e quindi dalla complessità occhio-orecchio-anima), per Beltrame il discrimine sta invece nella separazione dell'atto scenico dalla vita personale dell'attore (l'attore finge grazie ad una tecnica, il buffone mette in scena la sua essenza ridicola); e, anche, in una radicale distinzione di linguaggi e finalità:

È il riso della Comedia, e quello della Buffonaggine tutto riso; ma l'vno nasce dall'equiuoco, ò motto grazioso, e l'altro dalla traboccheuole prontezza; l'vno ha per fine il costume virtuoso, l'altro la detrazione del prossimo. Il comico pone il riso per condimento de' bei discorsi, e lo sciocco Buffone, per il fondamento della sua operazione²⁶².

Nell'attore il comico è garbato, finalizzato all'edificazione, elemento accessorio; nel buffone esso è invece esagerato e volgare, ha per fine il dileggio del prossimo e costituisce l'unico

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Il "Capitan Rinoceronte" era il nome d'arte di Girolamo Garavini, attore della generazione precedente al Barbieri, attivo almeno dal 1602 nella compagnia degli Accesi al servizio dei Gonzaga di Mantova, e poi dal 1609 nella compagnia dei Fedeli. Nato in data incerta alla metà del Cinquecento, morì a Parigi nel 1624. Oltre che in questo passo del Barbieri, la sua religiosità è testimoniata anche dal racconto di GIOVAN BATTISTA ANDREINI (*La Ferza*, cit., pp. 37-39) e di GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI (*Della christiana moderazione del teatro libro [quarto], detto L'ammonitioni a' recitanti, per auuisare ogni christiano à moderarsi da gli eccessi nel recitare*, In Fiorenza, Nella stamperia di Gio. Domenico Bonardi, alle scale di Badia, 1652, pp. 255-256). Per un profilo biografico del Garavini, si rimanda a CRISTINA REGGIOLI, *Garavini, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 52]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1999 <http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-garavini_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).

²⁶¹ NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit., pp. 49-50.

²⁶² *Ivi*, p. 49.

fondamento della *performance*²⁶³. Questo accanimento sul buffone può sembrare eccessivo: ancora un'altra forma di dislocazione dell'accusa, di spostamento dello stigma da sé per attribuirlo ad altre categorie professionali meno tutelate²⁶⁴. In parte è così, ma la rivendicazione del ruolo culturale della commedia passa anche per la definizione il più possibile chiara dei suoi confini di competenza, in un'epoca in cui ancora le distinzioni tra comico, mimo, buffone e ciarlatano non sono per niente nette²⁶⁵, e anzi la polemica contro i teatranti tende strumentalmente a sovrapporre tutte le diverse figure della 'teatralità' e della strada in un unico stigma²⁶⁶. Dislocare sui buffoni le accuse più dure della polemica antiteatrale – la sovrapposizione tra arte e vita, la tendenza alla volgarità e alla disonestà, il parassitismo – è strategia che serve a Beltrame per rivendicare un diverso statuto e una diversa moralità alla propria professione. Ecco allora che i Comici lavorano per il “trattenimento gustoso; e non buffonesco; conueneuole, e non smoderato; faceto, e non sfacciato”²⁶⁷. E poiché sanno che “il gusto non viene sempre col riso”²⁶⁸, trascorrono moltissimo tempo a studiare le diverse strategie verbali e gestuali adatte alle loro parti:

I Comici studiano, E si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, disperazioni, e deliri, per hauerli pronti all'occasione, e i loro studj sono conformi al costume de' personaggi, che essi rappresentano; e come sono in maggior numero quelli, che rappresentano le persone graui, che le ridicolose, così più attendono allo studio delle cose serie, che delle giocose, oue che la maggior parte di loro studiano più i modi di far piangere, che quelli di far ridere: perche il riso può nascer dalla parola, ò dal gesto tanto sproporzionato, quanto dallo studiatame[n]te rappresentato. Ma il far pianger le persone di cosa, ch'ogn'vno sà non esser vera, è arte difficile²⁶⁹.

“I Comici studiano”. Un breve cenno che sembra lasciato per caso e che invece ha una forza argomentativa dirompente. Stabilisce con chiarezza il ruolo culturale del mestiere attorico, ribadendo una rivendicazione che Beltrame aveva esposto con nettezza già poche pagine prima: “i Comici Italiani partecipano del compositore, e del rappresentante, poi che inuentano fauole, e molti le adornano con discorsi partoriti da' loro talenti, e po[n]gono opere

²⁶³ E quel che vale per i buffoni vale anche per i mimi; cfr. *ivi*, p. 197: “Vn prologo dishonesto, vn ballo di gesti scostumati, vna canzone di cose scandalose, ancorche non siano annessi alla Comedia di precetto; ma per dar gusto al popolaccio, sono cose da Mimi, e non da veri Comici”.

²⁶⁴ La dislocazione dello stigma su categorie attoriche più marginali è tipico delle apologie italiane. Cfr. sopra passi analoghi di Flaminio Scala (note 59-60) e di Giovan Battista Andreini (note 174-175).

²⁶⁵ Cfr. FERDINANDO TAVIANI, *Introduzione*, in NICCOLÒ BARBIERI, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Bologna, Cue Press, 2015, p. 11: “il trasformarsi in *tòpos* del disprezzo per i comici appariva giustamente come sintomo di una incomprendione più generale, per cui l'attore di professione veniva situato fra il buffone e il ciarlatano, simili a lui, ma strettamente legati a due funzioni extra-artistiche: l'esercizio del parassitismo e il commercio della pseudo-scienza”.

²⁶⁶ Basterà ricordare, per tutti, l'elenco in cui il cardinale bolognese Gabriele Paleotti, riflettendo di arte pittorica, indicava tutti insieme “meretrici, lenoni, ciurmatori, bagatteglieri, histrioni mercenarij, buffoni, crapuloni, ò altri che fossero tenuti per infami” come soggetti indegni di apparire nelle opere di pittura (GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diuiso in cinque libri*, In Bologna, per Alessandro Benacci, 1582, p. 156).

²⁶⁷ NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit., p. 48.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 47.

²⁶⁹ *Ibidem*.

alle stampe, & s'addestrano à passar dall'Histrione al Comico, cioè dal recitante al Compositore²⁷⁰. L'attore è, insomma, un intellettuale: scrive, inventa, rivede il testo con nuove riscritture; e – particolare non di poco conto – si avvale della stampa per disseminare i propri prodotti culturali. E la rivendicazione di uno spazio artistico per il teatro ha come (ovvio) controcanto la proclamazione dei teatranti come artisti²⁷¹. Ma, anche, come professionisti che meritano una “lecita mercede”²⁷².

La questione dell'illecito guadagno dei teatranti era argomento che accomunava la polemica antiteatrale sia sul fronte religioso sia su quello accademico. Ai primi, Beltrame oppone ancora una volta l'autorità di San Tommaso d'Aquino²⁷³; ai secondi contesta il cuore dell'argomentazione, l'avvilimento dell'arte se esercitata a pagamento: “Il premio, che si dà a comici per le loro fatiche, è giusta mercede, e'l pagamento non auuilisce l'arte; [...] se recitando l'huomo non perde l'honore, perche perdere lo deue ad accettar' il premio di sue fatiche; anzi che i maggiori salarij, premi, e doni, portano maggior honor'all'arte”²⁷⁴. Ancora una volta, una delle armi più efficaci di Beltrame si rivela l'ironia. È facile per gli accademici cortigiani accanirsi contro il teatro professionale avendo essi altro modo per guadagnarsi da vivere: “Niun opera senza premio, e se v'ha ch'insegna Gramatica, Logica, od altro gratis; sono però questi tali giustamente proueduti, che non hanno da mendicar' il pane”²⁷⁵. E in ogni caso, sarebbe bene prendersela con chi guadagna facendo danni al prossimo, e non contro i comici onesti: “Io per me terrei per inhonesto guadagno, quello che molti cauano con inganni appaliati, ò che tendono al detrimento delle facultà, ò struggimento della vita”²⁷⁶.

²⁷⁰ Ivi, p. 38.

²⁷¹ Cfr. ivi, p. 39: “Adunque la scena è la mostra de' Compositori drammatici”, ovvero il luogo in cui gli artisti della parola e del gesto mettono in mostra, proprio come dei pittori, le loro opere. Non casualmente, il capitolo più denso di rivendicazioni artistiche – il capitolo IX – è quello in cui Beltrame omaggia tutti i più importanti comici dei suoi tempi: Isabella Andreini, Pier Maria Cecchini, Giovan Battista Andreini, per porsi poi se stesso – quasi dantesca mente ultimo “tra cotanto senno” – (“io, più infimo di tutti”, ivi, p. 41).

²⁷² Ivi, p. 132.

²⁷³ Ivi, p. 133: “San Tommaso d'Aquino, & altri tengono [...] che non si deue negar' il premio, se non à coloro, che guadagnano il soldo di peccato mortale, à quali si nega ancora il Santissimo Sacramento, e non si negando questo à comici, conclude, che non sono in peccato mortale, e che à leuar loro la mercede sia furto”. Come già più volte accennato, San Tommaso era, per gli apologeti del teatro, la più completa e soddisfacente fonte cattolica di legittimazione del mestiere attorico (si veda sopra la nota 68).

²⁷⁴ Ivi, pp. 134-135.

²⁷⁵ Ivi, p. 136.

²⁷⁶ Ivi, p. 135. In molti momenti della *Supplica*, Beltrame mette a confronto la spropositata energia dei detrattori del teatro e la debolezza che essi dimostrano rispetto a pratiche ben più dannose, come il pettegolezzo o l'usura: “come se i Comici fossero peggiori de' mormoratori, & vsurai, e pur i Comici non apportano al prossimo quel danno, ch'apportano i mormoratori, & gli vsurai; poichè gli vni leuano la fama, e gli altri la robba; il leuar la fama è vn grand'errore, pure la persona col disdirsi resarcisce, e poi la verità fa mentir' il detrattore, ma l'vsuraio, ancorche faccia lasciti alla sua morte, non rende però il douto à chi v'è; e poi lascia quello, che non può portarsi seco. Ma il dar diletto non leua, ne fama, ne robba, ne vita, e però l'esclamar contro del poco, ò del nulla, e dir conciso contro del graue, non so a quale scuola s'impari” (ivi, pp. 83-84). L'attacco all'usura era ancora più feroce e potente nella precedente edizione del trattatolo, cfr. NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica*, Venezia, appresso Marco Ginammi, 1634, p. 61: “come se i Comici fossero peggiori de' mormoratori, e hipocriti, & vsurai; e forse, chi sa, ch'io non erri, che'l far ridere non fosse maggior errore del far'vsure, poi che l'eredità dell'vsuraio può seruir à far sgrauar la coscienza, ma quella del Comico nò, poi che non hà se non chiacchiere, e le chiacchiere non pagano debiti”.

Insomma, i comici sono lavoratori come tutti gli altri. Come tutti puntano a soddisfare il cliente e ad ottenere guadagno: “Il Comico corre con la stessa intenzione, che ogn’altro studioso & mercenario operatore corre, poiche ogn’vno vorrebbe colpir nel gusto di tutte le persone per hauerne profitto, e lode”²⁷⁷. E come tutti, afferma Beltrame in un bellissimo e orgoglioso quadro della difficile giornata di un Comico, i teatranti vanno “a bottega”:

dico, l’intenzione del Comico esser di far l’Arte sua per viuere [...] e’l suo studio è, come ogn’altro studio [...] che ogn’vno pensa à quello, che gli è di profitto, & honore. I comici studiano i libri, che sono stampati con licenza de’ Superiori, vero è che inuentano molte cose, e tutte sono col sudetto fine. Gli Autori, che fanno soggetti, ò scenarij, cercano di trouar fauole col verisimile, e le dispongono alla marauiglia, & alla facezia, come la Poesia Drammatica instituisce; i recitanti poi ogn’vno studia conforme alla necessità del suo personaggio [...], si lambicano il ceruello per trouar cose nuoue, non per desiderio di peccare, ne per dar’occasione ad altri, che pecchino, ma per far’il loro essercizio; [...] e questo studio non è di tutto il giorno, ma è come ogn’altro studio, che rincresce, & annoia a lungo andare; e non è, come tali pensano, di tanto gusto che mandi l’anima nell’estasi del diletto, ma è faticoso [...]; e quando i Comici va[n]no al Teatro, non dicono d’andar’ à spasso come gli ascoltanti, ma dicono di andar’ à bottega; e tal volta à più d’uno tremano le gambe, pensando, che hà da sodisfare tanto popolo, e persone, che pagano il loro danaro, e che non stanno colà per deuozione, voglio dire, che possono strepitare se non hanno gusto [...]. E chi è, che possa credere, che vn Comico, il quale habbia cura di casa, famiglia da gouernare, & honore da custodire, possa dispensar tutte l’hore nello studio? dalle due, alle tre sono in viaggio, in mano de carozzeri, nolezini, barcaruoli, osti, daziari, e simili, doue non si tratta d’altro, che di borsa aperta²⁷⁸.

Ne risulta un quadro articolato di una giornata che alterna studio ed esercizio, piacere e noia, fatica e soddisfazione, paura della *performance* e speranza di ottenere, infine, il giusto premio di un lavoro complesso. E se la commedia, come Beltrame ha più volte rivendicato, è moralmente necessaria perché raggiunge l’utile pubblico attraverso il diletto, anche i suoi praticanti ne condividono l’utilità pubblica: “se il diletto è permesso per ristoro delle persone, non potendo hauer diletto senza persone, che lo porgano, segue che lo stesso priuilegio dell’vno serua per l’altro”²⁷⁹. Ecco perché – ed è questo, come già abbiamo potuto osservare anche nella difesa andreiniana, il maggior orgoglio e la maggior fonte di sicurezza per i professionisti della scena – il teatro ottiene il permesso dei governanti. Beltrame aveva già adombrato il tema, dedicando il suo trattatello al re di Francia. Ma vi sono momenti – in particolare il cap. XXVI, “Come non si recita senza permissione de’ Superiori” – in cui la questione è affrontata ampiamente, poiché è centrale sia sul piano del riconoscimento del ruolo pubblico dei teatranti, sia su quello – non meno importante – della loro “giusta mercede”: “i Principi non chiudono gli occhi con noi, ma gli aprono benissimo, e con gli occhi

²⁷⁷ NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit., p. 201.

²⁷⁸ Ivi, pp. 202-204.

²⁷⁹ Ivi, p. 205.

ancor la borsa, poiche regalano le Compagnie, e massimamente come sono eccellenti; & à loro fanno lettere di fauore per altri Principi²⁸⁰.

Su questo piano, ancora più efficace e programmaticamente ‘rivoluzionario’ è il cap. XXVIII (“D’vn decreto fatto da San Carlo Borromeo in Milano per le Comedie”) in cui la controversia tra il Borromeo e i Gelosi dell’estate 1583²⁸¹, è completamente rimaneggiata in un racconto agiografico che vede il santo ascoltare benevolo la compagnia del Valerini e autorizzare con la sua stessa firma i copioni:

Il buon Prelato ascoltò le ragioni dei Comici [...]. L’amoreouole Superiore diceua: Lasciateli dire, il dovere è, ch’ogn’vn dica la sua ragione; [...] in vltimo il benedetto Cardin. decretò, che si potessero recitar Comedie nella sua Diocesi, osservando però il modo che scriue San Tomaso d’Aquino, qual’è tempo, luogo, e persone [...] & impose à comici che mostrassero gli Scenarij delle loro comedie giorno per giorno al suo foro, e così ne furono dal detto Santo, e dal suo Reuerendissimo Signor Vicario molti sottoscritti [...]. Il Braga (così è chiamato il Pantalone di quella Compagnia) & il Pedrolino haueuano ancora (e non è molto) di quei soggetti, ò siano Scenarij di Comedie sottoscritti, e quelli segnati da San Carlo, si tengono custoditi: e nella Compagnia, oue hora sono, vi è chi ne hà due, e gli tiene à casa per non li smarrire²⁸².

La riscrittura strumentale della vicenda milanese fa il paio con la scelta andreiniana di porre il Borromeo a patrono e a protagonista della *Divina Visione*: l’appropriazione (e il ribaltamento concettuale) della figura-simbolo dell’antiteatralità italiana apre la strada alla rivendicazione della legittimità istituzionale dell’arte comica. Se i sovrani sovvenzionano le compagnie, se i più santi tra i prelati cattolici leggono e autorizzano le commedie, chi si ostina a combattere gli ‘scenici’, oltre a non riconoscere un’arte lecita, oltre ad accanirsi contro dei lavoratori onesti, va contro i “Superiori” – laici e religiosi – e indossa i panni del sovversivo: “il trauagliare i Comici, mentre non preteriscono gli ordini de’ Superiori, è vn far danno al prossimo senza demerito, & vn’vsurpar la giurisdizione de’ Superiori; ò veramente mostrar à quelli, che sono balordi, à permettere tale licenze²⁸³. Ma se i Signori danno le licenze, finanziano il teatro, godono essi stessi delle scene (beninteso: delle scene oneste) allora bisognerà riconoscere definitivamente che l’arte teatrale è legittima, e lecita ne risulta la professione attorica.

È la vera e propria “chiave di volta” dell’apologia di Barbieri, che si avvale di un’argomentazione di grande potenza (e di grande originalità rispetto alle apologie precedenti), ovvero la lode della ricchezza del mondo, che è il regno della diversità:

Tutte le pietre non sono gioie, ne tutti i metalli sono oro; l’herbe hanno diuerse virtù, e i fiori variati odori, e i frutti dissimili sapori: frà l’acque vi è la salsa, e la dolce; trà venti i freddi, e i caldi, ogni vccello non è canoro, ne ogni stella hà luce vguale: gli Orbi celesti non hanno tutti vna stessa influenza, e moto; sono varie le stagioni; gli elementi e le complessioni; e con la

²⁸⁰ Ivi, pp. 109-110.

²⁸¹ Si veda sopra, nel paragrafo 2.4.

²⁸² Ivi, pp. 165-166.

²⁸³ Ivi, p. 110.

varietà si gouerna il tutto; e niuna cosa creata distrugge l'altra, senza ordine di perpetuità; E così dourebbero far gli huomini, perfezzionarsi lo stessi, e non distrugger l'honor de gli altri, viuere, e lasciar viuere²⁸⁴.

Il difetto per così dire “ontologico” dei critici del teatro sta dunque nella loro incapacità di cogliere la “varietà” delle cose del mondo, le diverse necessità che sono proprie dei diversi esseri umani (ovvero: di omologare su un unico *habitus* di severità etica il naturale e variegato disordine dell'umano): “non si darebbe grado di spirito, se tutti hauessero vn'istessa volontà”²⁸⁵ e “senza qualche poco di spasso, i mondani non possono durar sani”²⁸⁶.

Ancora una volta, una parola gettata come per caso mostra tutta la sua accurata avvedutezza: in questione c'è proprio la salute (fisica e mentale) dei “mondani”; ovvero quei moltissimi uomini di mondo che i “felici pochi” dediti alle cose dello spirito – e non sfuggirà l'ironia sottile con cui Beltrame li rappresenta – non riescono a vedere:

cosa chiara è, che sarebbe meglio far orazione, che perder' il tempo nelle ricreazioni humane; ma tutti non hanno sì fatto spirito, à tutti non è concesso vn'intelletto perspicace, che possa vincer' il senso; e quei felici, che abbracciano tal vocazione, non hanno bisogno di Comedie per ricrearsi, ch'essi hanno dilette di paradiso; e noi non inuitiamo questi tali, inuitiamo solamente quelle persone, che bramano vn poco di trattenimento per estraersi da cruziosi pensieri, ò passar l'ozio²⁸⁷.

La soluzione – che i “Superiori” vedono, e i critici accecati dal pregiudizio contro il teatro non riescono a scorgere – è rispettare la varietà delle cose del mondo e dei comportamenti degli uomini²⁸⁸; il che significa intendere – anche urbanisticamente – la città come immagine e realizzazione di tale varietà: “nelle Città le cose sono ben compartite, perché vi sono Tempij, i luoghi dello studio, le piazze de' mercatanti, le strade di passeggio, & altri sì fatti edifizij, e parmi che non sia bene ne' Tempij far mercanzie, ne decente lo studiar per le vie, ne buon'vso far comuni passeggi dentro le scuole”²⁸⁹.

Ogni luogo deve essere utilizzato secondo le sue funzioni; e ogni funzione deve avere il suo luogo. Dunque anche il teatro, come pratica e come edificio, deve avere spazio in una bene organizzata città:

²⁸⁴ Ivi, p. 93.

²⁸⁵ Ivi, p. 94.

²⁸⁶ Ivi, p. 96.

²⁸⁷ Ivi, p. 110.

²⁸⁸ Poco oltre, Beltrame darà addirittura una giustificazione “teologica” del rispetto che si deve alla varietà del mondo; cfr. *ivi*, pp. 114-115: “Ridico, che il Mondo è vario, e vari sono gli humori; & à variati gusti vogliono variate cose: non tutti sono per star rinchiusi ne' chiostri, ne si concederebbe per non annichilar la nostra specie [...]. Se gli huomini vestissero tutto d'vn colore, si torrebbe la vaghezza di quella varietà, che si è co[m]piaciuto il Sommo Facitore di far vedere; e sarebbe quasi vn'abuser' i fauori del Cielo”. E in un capitolo successivo, il XLVII, ribadirà che proprio la varietà costituisce la bellezza del reale: “il mondo è ben compartito, e la diuersità delle cose lo fa vago” (*ivi*, p. 190).

²⁸⁹ Ivi, p. 111.

Come il fuoco non hà vn luogo da esalare, riempierà la casa di fumo; Se si chiude il varco ad'vna fonte, l'acqua trasfonderà in altre parti; Se l'umanità fa qualche effetto, io direi che le circostanze la potessero aggrauare, e però ogni cosa vorrebbe il suo tempo, e'l suo luogo onde sarebbe meglio, che gli vcelli facessero i loro nidi sopra de gli arbori, che nelle camere, poiche queste più nette rimarebbero. I Teatri sono luoghi da trattenimento, e le piazze da' negozij. Ogni elemento stà ben collocato nella sua sfera. Colui, che veglia tutta notte, malagevolmente terrà gli occhi aperti il giorno. Mi dichiaro meglio; Quando in vn conuito l'huomo è cibato à sufficienza, il rimanente del tempo, ch'ei dimora à tauola, lo spende in discorsi; e così si fà in altri luoghi. Il dar luogo alla digestione, è vn dar spazio al ritorno dell'appetito: Il refocillar l'animo, è un renderlo più atto alla contemplazione, e men confuso alle debite cure²⁹⁰.

Nella successione delle immagini, di dettaglio in dettaglio, la funzione del teatro si precisa sempre più necessaria ed organica: è come un camino che fa esalare il fumo, è come un varco che fa uscire l'acqua sorgiva (il che significa: un necessario sfogo di una forza naturale che è vano cercare di trattenere); ma è anche – in termini medici – il sonno che consente la salubrità della veglia, o il momento della digestione che favorisce il ritorno dell'appetito. In questo modo il teatro si rivela, oltre che nel suo ruolo di ammaestramento morale, anche nelle funzioni purificanti, quasi medicinali, che esercita sugli spettatori attraverso il diletto. È, come Beltrame afferma poco oltre senza mezzi termini, “azzione necessaria all'anima, & al corpo”²⁹¹.

Il sostenere che il teatro sia una forza benefica, un farmaco necessario al benessere pubblico, è argomento che Beltrame trae evidentemente dalla tradizione apologetica che lo ha preceduto; e in particolare dagli analoghi ragionamenti di Giovan Battista Andreini, che si appuntavano – come si ricorderà – sulla teoria ippocratica della temperanza degli umori. Ma anche in questo campo Barbieri mostra l'originalità del suo ragionare, che consiste tanto nell'affrontare direttamente gli argomenti degli avversari del teatro, quanto nel rispondere per cenni, per sottili allusioni, sferrando gli attacchi più diretti – al solito – con l'ironia comica.

La prima delle strategie retoriche di cui Beltrame si avvale è quella tradizionale che pone l'arte medica come parallelo e correlativo dell'arte scenica: i teatranti – suggerisce – sono come dei medici che agiscono attraverso il diletto, e nella “letizia” sanano anima e corpo. Il tema è presente fin dalle primissime pagine del libro in una sapiente contaminazione della metafora lucreziana (l'arte come mescolanza di miele e assenzio) e del precetto oraziano del *miscere utile dulci*²⁹²; metafora tradizionale, che serve a preparare una ben più originale giustificazione poetica e insieme teologica del piacere:

²⁹⁰ Ivi, pp. 111-112.

²⁹¹ Ivi, p. 147.

²⁹² Ivi, p. 4: “il maggior capitale, che facciano i vaghi della Comedia, è il diletto, oue ne conuien porre l'vtile immascherato di giocondità, come col zucchero si cuoprono gli antidoti per li malori de' fanciulli, accioche come confetti e non come medicine siano da loro inghiottiti”. Sul tema del *miscere utile dulci* si veda sopra la nota 123.

il gusto è via, e condimento à tutte le humane azzioni [...]: e perciò lo stesso Autore della natura pose il gusto al palato della bocca per allettar l'huomo à riceuer il cibo, e'l diletto al fomite della carne per mantenimento delle spezie; altrimenti il mangiare sarebbe fatica, e'l generare, disaggio²⁹³.

Giustificare il piacere, assumerlo tra i mezzi leciti, cioè tra i mezzi voluti da Dio come “via e condimento à tutte le humane azzioni” (e tra queste, il mangiare e il generare: due azioni “neutre”, di cui è lampante tanto la necessità organica quanto la disponibilità all'abuso) significa porre il presupposto fondamentale alla liceità dell'arte scenica.

Stabilito fin dalla soglia del libro questo assioma (il teatro unisce insegnamento e diletto, come farmaco e miele), Beltrame non perde occasione per ribadire in diversi momenti della *Supplica* la relazione tra il teatrante e il medico²⁹⁴ e tra il teatro e la medicina (“la Comedia è vn confetto, che dà gusto al senso, e corregge qual medicina gli humori peccanti”)²⁹⁵, giungendo talvolta persino a metterli scherzosamente in concorrenza:

La letizia mantiene l'huomo sano, la sanità non porta vtile a tutte le persone, la Comedia è tipo di letizia, la letizia tien l'huomo sano, adunque per tal rispetto la Comedia non dee gradir à tutti. L'allegrezza preserua l'huomo molt'anni; La Comedia è azzione da rallegrar le persone; vi dee forse esser vna ragion di Stato, che non vuol tanti Nestori al mondo [...]. Mi rimarrebbe dire che certi Signori Medici un tantino auaretti amano tutte le professioni, da cant'in banchi in poi [...], nò, nò, burlo, non vorrei trouar cosa, che disgustasse qualched'vno, e che il mio Discorso si prohibisse²⁹⁶.

Ma se il teatro è come la medicina, al contrario di quest'ultima esso è apertamente denigrato. E, paradosso dei paradossi, denigrato proprio mentre occupazioni assai più dannose vengono consentite:

Le migliaia periscono per mezo dell'armi, [...] e per la Comedia mille se ne correggono, questa vien'offesa, e le altre cose che offendono, difese [...]. Io non voglio (sì come non posso) riformar il mondo, ma dico bene, che la Comedia non è spada, ne archibugio, ò lancia, che possa vccider le persone, e che'l maggior suo colpo (segnato da certi in lettere maiuscole) è la letizia, la quale non pur non vccide, ma serue per rimedio à conseruar questo indiuiduo²⁹⁷.

La relazione polemica tra il teatro e la guerra è anch'essa tratta dall'esempio andreiniano, ma Barbieri la rimaneggia dandole un significato del tutto nuovo. Non serve tanto a presentare l'arte scenica come ‘ars media’ (argomento ormai dato per assodato), ma a sostenere che la

²⁹³ Ivi, p. 5.

²⁹⁴ Se n'è già visto un esempio, quando nel cap. XLVIII Beltrame, per dimostrare che la cattiva condotta di un singolo professionista non inficia la bontà di una intera professione, paragona il cattivo teatrante al cattivo medico (cfr. sopra nota 223).

²⁹⁵ Ivi, p. 118.

²⁹⁶ Ivi, pp. 102-103.

²⁹⁷ Ivi, pp. 100-101.

commedia è assai meno dannosa di altre occupazioni ben diversamente riconosciute e legittimate, e a ribadire anzi la sua funzione medicamentosa: non solo il teatro non uccide, ma – proprio come un farmaco – cura e preserva. Non lavora al servizio della morte, ma per conto della vita.

Un altro notevole uso retorico dell'immaginario medico/fisiologico è messo in gioco quando si tratta di dimostrare l'argomento cardine della *Supplica*, ovvero il ruolo pubblico del teatro nella città, la sua pertinenza organica alla *pòlis*:

il corpo sta bene così, e se fosse tutt'occhi, ò tutto guancie sarebbe mostruoso; il Mo[n]do campeggia bene à questo modo, e non occorre ad arrestar la lancia per annichilar' i trattenimenti, e ridurlo à nuova forma, che sarebbe mostruoso²⁹⁸.

Con uno spregiudicato uso della metafora del corpo politico, il teatro – lungi dal poter essere considerato una piaga o una malattia – è dunque apertamente dichiarato come naturale membro del corpo-stato: uno stato che, privato delle sue membra ludiche, i teatranti e i loro trattenimenti, “sarebbe mostruoso”. E mostruoso e sovradimensionato appare allora il tentativo di “amputare” la commedia dalla città come vorrebbero fare i suoi più accaniti nemici:

si tagliano ancora alcuni membri alle persone per saluare il rimanente del corpo; ma quando si tagliano, il male è à segno tale, che non vi altro rimedio, e non si tagliano per vna beccata di pulce, ò di mosca: è vero che la Comedia è vn passatempo, e che il consumar il tempo senza frutto, è peccato, ma vi è la distinzione del perdere tempo [...]. La ricreazione alle volte è così necessaria, quanto sia il laurare, mangiare, e dormire²⁹⁹.

E ci sono, infine, i momenti in cui Beltrame attacca direttamente la correlazione tra teatro e peste, e lo fa con le sue movenze retoriche più efficaci, quelle ironiche. Nel capitolo XXXIX, ad esempio, torna a gettare il suo sguardo su chi non riesce ad abbandonare le proprie opinioni preconcepite contro il teatro, “à guisa di quel tronco reciso, che non hauendo morto il vegetativo humore pullula, & fa mostra di qualche rampollo; così di quando in quando, l'humor di quell'antica radice fa spuntar fuori qualche picciolo germoglietto d'vna esageratiua; e quelle sopite opinioni tal'hora suaporano, e fanno gran rumore”³⁰⁰. Con efficace ribaltamento, Beltrame tratta insomma i critici del teatro come malati non ancora guariti:

²⁹⁸ Ivi, p. 116.

²⁹⁹ Ivi, pp. 207-208. Per un divertente cortocircuito metaforico – nell'inconsapevolezza della effettiva realtà biologica del morbo pestilenziale – Beltrame sceglie la “beccata di pulce” come esempio minimizzante dei danni del teatro: oggi, grazie al dottor Alexandre Yersin che nel 1894 isolò il bacillo della peste, sappiamo che proprio le pulci sono i vettori del morbo nell'uomo.

³⁰⁰ Ivi, p. 167.

Ma parmi di vedere, che sì come alcune febbri curate suaniscono, e frà pochi giorni fanno alcuni ritornelli, dando segno, che il corpo non sia in tutto ben purgato; così alcuni ad ogni occasione di turbolenze, che succedono, ò di guerra, ò di fame, ò di peste, subito scagliano sopra de' Comici, se non la colpa d'ogni male, almeno vna pena, che per tal rispetto si deue sopra seder qualche giorno dal far Comedie, ancorche ogn'altro esercizio si eserciti, & che i giuochi, le caccie, & altri trattenimenti non si lascino. Ma forse questo vien stimato buon rimedio à placar la giust'ira del Cielo per gli errori di tutto il mondo conceputa³⁰¹.

Le critiche di stampo religioso al teatro sono insomma come ultime febbriattole di un corpo (un corpo politico) non ancora ben ripulito dai suoi malanni; e in questi rigurgiti di idee malsane, in queste ricadute di una febbre che, per fortuna, sta passando, i teatranti – Beltrame lo dichiara con una consapevolezza cristallina – sono scelti come “buon rimedio à placar la giust'ira del Cielo” e pagano “per gli errori di tutto il mondo”. Sono cioè, girardianamente, il capro espiatorio di un male collettivo³⁰².

Ma chi attacca la commedia come causa della peste, o addirittura la identifica con la peste non è altro che uno sciocco che vede mostri dove non ne esistono:

Chi non hà vdito dalla canuta plebe di Venezia raccontar le strane forme dell'Orco, non hà vdito cosa fantastica in simile materia. È riportato esser l'Orco vno spirito maligno che intimorisce il volgo, e che danneggia i miseri, che per loro affari vanno per le vie la notte [...]. Molti dicono hauer veduto questo Demonio in forma di cauallo, che furioso correua per le fundamenta, che nitriua sopra de' ponti, che sguazzaua canali, e poi spariua. Chi dice hauerlo veduto in sembianza di cane, che latraua; chi di porcello, chi di capra, e chi l'hà veduto, che pareua vn Gigante con vn collo, che si slongaua alto, come vn campanile; chi l'ha veduto tutto peloso à star sott'acqua, e rubbar'ì remi alle gondole; chi in vn modo, e chi in vn'altro [...]. Hora che questo sia in realtà, ò sia illusione di fantasma nata dal timore, io non lo sò, e non voglio prendermela ne co i Filosofi, ne col popolo; [...] ma sò bene, che quest'Orco à tempi nostri si è smarrito, e che gli huomini coraggiosi non l'incontrano ne la notte, ne il giorno. Il simile mi par vedere della Comedia; alcuni dicono che sia il morbo, la peste de' buoni costumi, la fiera della carne, e la sentina di tutte le sceleraggini; e quando si examina la Comedia, non vi è questa peste, questa fiera, ne queste viziose azzioni, che tal'vno descriue³⁰³.

Paragonare l'avversione al teatro/peste con la paura dell'Orco veneziano, “spirito maligno che intimorisce il volgo” significa ridurre un intero sistema di accuse a puri timori infantili, a sciocche paure da “balordi”. È, ancora una volta, una strategia di rimozione dell'accusa (“non vi è questa peste”), anestetizzata ponendo in ridicolo i suoi fautori. Una rimozione che in parte elude (o almeno aggira) il cuore dello strumentale accostamento del teatro alla peste, cioè l'idea che il teatro sia dannoso in quanto costruttore di realtà alternative (e quindi corruttore della compattezza del reale attraverso le sue rappresentazioni “diaboliche”) e in quanto linguaggio che penetra nell'animo dello spettatore, condizionandolo (e quindi corruttore della moralità pubblica in forza delle sue rappresentazioni del vizio). Sulla prima questione, di portata

³⁰¹ Ivi, p. 168.

³⁰² Mi riferisco qui, ancora, a RENÉ GIRARD, *The Plague in Myth and Literature*, cit., p. 845, discusso nell'Introduzione, al paragrafo 0.1.

³⁰³ NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, cit., pp. 64-65.

ontologica, Beltrame di fatto non si pronuncia e anzi, nei frequenti accostamenti del teatro alla pittura mostra una sistematica analogia tra la mimesi del teatro e quella delle altre arti, collocando il teatro sul piano umano e storico delle *artes* e non su quello demoniaco e apocalittico in cui la polemica religiosa pretendeva di collocarlo; sulla seconda ha di fatto già risposto, distinguendo la commedia onesta da quella “rilassata” e affermando che nel suo uso appropriato il teatro si trova obbligato a mostrare il vizio per indicare la strada della virtù.

Un ultimo cenno alla questione della “peste teatrale” si ritrova infine nel cap. XXXIII, in cui Beltrame (riprendendo ed esplicitando un argomento già accennato da Pier Maria Cecchini)³⁰⁴ sposta ancora una volta il discorso dal piano teologico a quello mondano e umanissimo della convenienza economica, dell’utile pubblico che è necessaria premessa all’utile privato dell’attore:

il Comico non brama guerra, perche non hà da ingrandir col mezo di quella i parenti; non brama peste, perche non si recita dou’è la contagione. E non hà offizio sopra tal morbo, non brama carestia, perche non ha grano, ne vino da vendere, tal che il Comico non vorrebbe mai alcun fallito, alcun infermo, alcun decrepito, ne pouero, ò travagliato: ma tutti giouani, sani, ricchi, & allegri³⁰⁵.

Il bene e la salute del pubblico, dunque, non è soltanto la funzione a cui il teatro è chiamato come membro organico del corpo-stato, ma è anche l’obiettivo più conveniente per il comico, che altrimenti non avrebbe lavoro. La peste non ha dunque alcun legame col teatro, se non negativo: dove c’è la peste non c’è il teatro (“perché non si recita dou’è la contagione”) e – soprattutto – il teatro non è causa diretta della peste (perché il comico “non hà offizio sopra tal morbo”). L’arte scenica – Barbieri lo ribadisce nella “Dichiarazione in compendio” che è l’explicit del libro – è intrinsecamente buona: “serue per istudio, per passar l’ozio, per ammaestrar’i semplici ne i gouerni di casa [...], non stanca il corpo, non turba la mente, rallegra gli spiriti, e ma[n]tiene l’huomo sano”³⁰⁶.

Distinguere tra pratiche oneste e disoneste, abbandonare i pregiudizi sul teatro e fare esperienza non preconcepita della “comedia”, rispettare la varietà dell’umano e le diverse sue esigenze, riconoscere il valore morale ed intellettuale degli attori e delle attrici e il ruolo organico e benefico del teatro all’interno del corpo della città: sono questi i cardini argomentativi della *Supplica*. In essa convergono, si raccolgono e si intrecciano – per il tramite

³⁰⁴ Cfr. sopra note 86-87.

³⁰⁵ Ivi, p. 143.

³⁰⁶ Ivi, pp. 254-255.

di una mai sopita ironia – tutti gli argomenti che abbiamo potuto inseguire nelle apologie della scena italiana. È un andamento complesso, che deve essere riconosciuto tra le curve di un’opera dal carattere sinuoso e barocco. Nel testo di Beltrame, gli argomenti devono essere scorti entro le modalità rapsodiche e a tratti labirintiche del suo “discorso familiare”, nel suo far cenni e poi tornare in secondo momento sugli argomenti, nell’uso delle immagini, delle obliquità e, su tutto, dei suoi giochi e delle sue ironie. Come ha affermato uno dei massimi studiosi italiani di Beltrame (e della Commedia dell’Arte), la sintesi non rende ragione della complessità del testo, perché “*La Supplica* in epitome sarebbe tutt’altra *Supplica*”³⁰⁷.

È luogo critico abbastanza comune che le apologie del teatro in età moderna siano meno efficaci sul piano argomentativo delle loro controparti polemiche³⁰⁸. La difesa di Beltrame – che unisce e sintetizza in un organismo unitario e vitale un cinquantennio di apologie italiane – ci obbliga a riconoscere che in realtà i teatranti combattevano la “guerra dei teatri” con armi diverse ma certo non deboli (non “con la spada” della violenza dialettica, ma “con lo scudo” del gioco e dell’ironia) e su altri territori (non tanto la dimensione della giustificazione teologica, quanto il piano laico della legittimazione politica, ovvero del riconoscimento pubblico della loro arte negli spazi dello stato moderno).

I teatranti come Beltrame combatterono cioè la “guerra dei teatri” (e, infine, la vinsero) costringendo a farsi inseguire nei territori in cui erano più abili:

Quando [...] ricostruiamo le guerre contro i teatri siamo indotti a immaginarci attori ed attrici come disarmate e indisciplinate vittime delle angherie e dei preconcetti circostanti. Erano armati, invece. E molto efficacemente. Ma non si può fantasticare che fossero armi eversive. Erano invisibili, puntiformi. Sfuggivano agli schemi del pro e del contro. Sfuggono parimenti all’osservazione nostra, quando ci concentriamo sulle evidenze dei bombardamenti a tappeto, delle condanne e dei decreti. Non facevano guerra alla maniera delle bande armate. Ma alla maniera dei virus³⁰⁹.

Trasfigurando abilmente il campo di battaglia, negando alcune accuse, anestetizzandone e dislocandone altre, Beltrame nella sua difesa percorre i territori del rovesciamento scenico, dell’uscita improvvisa in quinta, del travestimento. E forse, proprio nell’istante in cui nega che il teatro sia peste, questo attore “virale” sta compiendo una delle formidabili acrobazie della mutazione batterica.

³⁰⁷ FERDINANDO TAVIANI, *Introduzione*, cit., p. 12.

³⁰⁸ Cfr. JONAS BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit., p. 121: “the defenses of the stage that survive from the sixteenth and seventeenth centuries tend to be feeble than the attacks on it”.

³⁰⁹ FERDINANDO TAVIANI, *Il rossore dell’attrice*, cit., p. 31.

5.3 *The sharper medycine the better it cures* Le difese di Lodge e Sidney, tra invettiva e teoria (1579-1595)

I see your mynde in your wrytinge was to penn
somewaht you knowe not what [...]. well marke
yet a lyttle more, beare with me though I be
bytter, my loue is neuer the lesse for that I haue
learned of *Tullye*, that *Nulla remedia tam faciunt
dolorem quam quae sunt salutaria*, the sharper
medycine the better it cures, the more you see
your follye, the sooner may you amende it.

THOMAS LODGE
Protogenes can know Apelles (1579)

Rispetto al contesto italiano, una caratteristica che appare evidente in terra inglese è la rarità delle apologie della scena, specie in rapporto alla quantità di testi redatti contro il teatro. Di fatto, tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento, sono pubblicate in Inghilterra – come i polemisti strumentalmente rivendicano³¹⁰ – due sole difese dell'arte scenica, entrambe ad opera di due drammaturghi: quella di Thomas Lodge nel 1579, e quella di Thomas Heywood nel 1612 (cui si possono aggiungere le pagine sul teatro nella *Defence of poesie* di Philip Sidney, pubblicata postuma nel 1595). Sono, cioè, interventi isolati, che mancano di quella relazionalità (che è anche un darsi forza l'un l'altro) dei testi apologetici italiani.

La forma stessa della difesa di Lodge, d'altra parte – che, come si è già segnalato, esce anonima e senza frontespizio – mostra l'intrinseca debolezza di un testo che circola poco e quasi in forma clandestina³¹¹.

³¹⁰ Si veda questa sprezzante annotazione di William Prynne: “Yea such hath beene the harmonious unanimity of Writers in condemning Stage-playes, and Actors, that I never met with any Christian or Heathen Authour (*Lodge* onely and *Haywood*, two English Players excepted) that durst publively pleade in any printed worke for popular Playes and Actors” (WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix. The players scourge, or, actors tragadie*, London, Printed by E[lizabeth]. A[l]lde, Augustine Mathewes, Thomas Cotes]. and W[illiam] I[ones] for Michael Sparke, and are to be sold at the Blue Bible, in Greene Arbour, in little Old Bayly, 1633, pp. 699-700). Dell'opera di Prynne si dirà nel prossimo capitolo.

³¹¹ [THOMAS LODGE], *Protogenes can know Apelles by his line though he se him not, and wise men can consider by the penn the auctoritie of the writer though they know him not [...]*, [London, Printed by H. Singleton?, 1579]. Per le edizioni del testo si rimanda a THOMAS LODGE, *A Defense of Poetry, Music and Stage-Plays*, with introduction and notes by D. Laing, London, Shakespeare Society, 1853 e, più recentemente, TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre. A Sourcebook*, cit., pp. 37-61.

Secondo figlio di Sir Thomas Lodge, sindaco di Londra nel biennio 1561-1562, Thomas junior (circa 1558-1625) studiò alla Merchant Taylors' School e al Trinity College di Oxford: tale educazione ne permise successivamente l'associazione col gruppo di drammaturghi chiamato “University Wits”. Animo inquieto, frequentò per un breve periodo il prestigioso Lincoln's Inn - organismo di riferimento per gran parte dei giuristi della capitale - ma la sua vocazione apparve ben presto essere la letteratura. Nel 1591 si imbarcò su una nave per una spedizione a Terceira, nelle Canarie: il viaggio proseguì poi per il Brasile, dal quale fece ritorno nel 1593. Pur non vantando una ricca produzione letteraria, Thomas Lodge fu un autore versatile. Nel 1594, pubblicò *A Looking Glass for London and England*, un testo teatrale nato probabilmente dalla collaborazione con Robert Greene. Lo stesso anno vide la luce anche *The Wounds of Civil War*, forse già composto nel 1587. Nel campo della prosa e della poesia, Lodge diede alle stampe diverse opere: *Scillaes Metamorphosis, Enterlaced with the Unfortunate Love of Glaucus* (1589); *The Life and Death of William Longbeard* (1593); *Phyllis* (1593); *A Fig for Momus* (1595) e *A Margarite of America* (1596).

L'operetta di Lodge nasce di fatto come uno scritto d'occasione, e si presenta esplicitamente fin dalla prima pagina come una diretta risposta alla *Schoole of Abuse* di Stephen Gosson, pubblicata quello stesso anno³¹²:

There came to my hands lately a litle (woulde God a wittye) pamphlet, baring a fayre face as though it were the scoole of abuse but being by me aduisedly wayed I fynd it the oftscome of imperfections, the writer fuller of wordes then iudgement, the matter certainly as ridiculus as serius³¹³.

Già da queste prime parole si intende il tono generale dell'operetta, di fatto una risposta *ad personam* il cui più frequente argomento è l'inadeguatezza intellettuale e l'ignoranza dell'autore della *Schoole*. Gosson, afferma ossessivamente Lodge, parla di cose che non sa e ha prodotto niente altro che un "ocean of inormities"; la prima delle quali – contro cui si dispiegherà la gran parte delle argomentazioni – è il disprezzo della poesia³¹⁴.

Ciò che Gosson non ha compreso, accusando i poeti di essere falsari e bugiardi, è che essi parlano *per cifre* e devono essere interpretati ("O holy hedded man, why may not *Iuno* resemble the ayre? why not *Alexander* valour? why not *Vlisses* pollice? will you haue all for you owne tothe? must men write that you maye know theyr meaning?")³¹⁵. Essi – secondo la consolidata metafora del poeta/medico – devono rendere appetibile con la bellezza la durezza del loro insegnamento morale ("yt was necessary that they like good Phisions: should so frame their potions, that they might be appliable to the quesie stomaks of their werish patients")³¹⁶. Il cuore della difesa di Lodge è infatti – prevedibilmente – il valore educativo della poesia, il suo insostituibile ruolo pedagogico nell'istruzione degli *homines liberi*³¹⁷, e la sua funzione etica nell'insegnare a distinguere il peccato dalla virtù³¹⁸.

La gran parte della *Defense* di Lodge di fatto è costituita da una enumerazione di argomenti a favore della poesia, intrecciati a fitti riferimenti classici e patristici: la Bibbia – argomenta

Non mancarono lavori di taglio accademico: Lodge fu, infatti, anche abile traduttore verso l'inglese di opere di Flavio Giuseppe e Seneca, si occupò di peste (*Treatise of the Plague*, 1603) e scrisse un *Learned Summary of Du Bartas's Divine Sepmaine* (1625 e 1637). Per un approfondimento biografico, si rimanda a ALEXANDRA HALASZ, *Lodge, Thomas*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/16923>> (10/2020).

³¹² Come si ricorderà, Gosson aveva pubblicato la sua *Schoole of Abuse* nel 1579 e risponderà a Lodge, a sua volta, con il trattato maggiore, *Plays confuted in five actions* (1582; cfr. sopra Capitolo 3, note 218, 238-239).

³¹³ [THOMAS LODGE], *Protogenes can know Apelles*, cit., p. 1.

³¹⁴ Ivi, p. 2: "I would wish the good scholmayster to ouer looke his abuses againe with me, so shall he see an ocean of inormities which begin in his first prinsiple in the disprayse of poetry". Il presupposto del libro di Gosson era che "the whole practise of Poets, eyther with fables to shew theyr abuses, or with plaine tearmes to vnfold theyr mischiefe, discover theyr shame, discredit them selues, and disperse their poyson through all the worlde" [STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, cit., fol. 1(v)].

³¹⁵ [THOMAS LODGE], *Protogenes can know Apelles*, cit., p. 8.

³¹⁶ Ivi, p. 5.

³¹⁷ Ivi, p. 7: "the instructed childe[n] by the instrume[n]t of knowledg in time became *homines liberi*".

³¹⁸ Ivi, p. 9: "what made *Erasmus* labor in *Euripides* tragedies? did he indeuour by painting them out of Greeke into Latine to manifest sinne vnto vs? or to confirme vs in goodnes? Labor (I pray thee) in Pamphlets more prayse worthy".

Lodge – è scritta anzitutto da poeti (Isaia, Giobbe, Salomone)³¹⁹, e tra i poeti vi furono anche dei santi³²⁰. Il che dimostra che la poesia è un dono divino³²¹. Pagani e cristiani convergono d'altra parte nella lode dell'arte poetica: Lodge può riferirsi tanto al pronunciamento ciceroniano nell'orazione *Pro Archia poeta* (secondo cui la poesia è pratica indispensabile in ogni età e in ogni circostanza della vita)³²², quanto alla difesa dei poeti nelle *Divinae Institutiones* di Lattanzio:

a learned father shall tell my tale, if you wil know his name men call him *Lactantius*: who in hys booke *de diuinis institutionibus* reesoneth thus. I suppose (sayth he) Poets are full of credit, and yet it is requesite for those that wil vnderstand them to be admonished, that among them, not onely the name but the matter beareth a show of that it is not: for if sayth he we examine the Scriptures litterallye nothing will seeme more falls, and if we way Poetes wordes and not ther meaning, our learning in them wilbe very mene³²³.

La poesia, sostiene Lodge, sembra dunque vacua e mentitrice solo a chi si ferma alla superficie del testo e non sa coglierne i significati sottesi. La poesia necessita, proprio come la Scrittura, di una raffinata esegesi: il sottinteso è, chiaramente, l'incapacità di Gosson di andare oltre i significati letterali di ciò che legge. D'altra parte, il valore etico e civile della poesia è dimostrato anche dal fatto che molti poeti siano stati riferimenti morali e politici nelle città in cui hanno vissuto³²⁴.

³¹⁹ Ivi, p. 13: "Essay, Iob and Salomon, voutsafed poetical practises".

³²⁰ *Ibidem*: "And *Ambrose* tho he be a patriarke in *mediolanu[m]* loueth versifing, *Beda* shameth not y^e science that shamelesse *Gosson* misliketh".

³²¹ *Ibidem*: "Poetrye commeth from aboue from a heauenly seate of a glorious God vnto an excellent creature man".

³²² Ivi, p. 14 *id est* 10: "Haec studia (sayth he) *adolescenciam* alunt, *Senectutem* oblectant, *secundas res* ornant, *aduersis perfugium* ac *Solacium* prebent, *delectant domi*, *non impediunt foris*, *pernoctant nobiscum*, *peregrinantur*, *rusticantur*. then will you dispraysse y^e which all men commend?". Cfr. Cicerone, *Pro Archia poeta*, VI, 16: "haec studia adulescentiam acunt, senectutem oblectant, secundas res ornant, aduersis perfugium ac solacium praebent, delectant domi, non impediunt foris, pernoctant nobiscum, peregrinantur, rusticantur"; CICERONE [CICERO], *Pro Archia. Post Reditum in Senatu. Post Reditum ad Quirites. De Domo Sua. De Haruspicum Responsis. Pro Plancio*, with an English translation by N. H. Watts, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1923, p. 24)

³²³ [THOMAS LODGE], *Protogenes can know Apelles*, cit., p. 16. Lattanzio discute il rapporto tra poesia e allegoria nelle *Divinae Institutiones*, I, 11: "non ergo res ipsas gestas fixerunt poetae, quod si facerent, essent uanissimi, sed rebus gestis addiderunt quendam colorem. non enim obtrectantes illa dicebant, sed ornare cupientes. hinc homines decipiuntur, maxime quod dum haec omnia ficta esse a poetis arbitrantur, colunt quod ignorant. nesciunt enim qui sit poeticae licentiae modus, quousque progredi fingendo liceat, cum officium poetae in eo sit, ut ea quae uerae gesta sunt in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conuersa traducat [...]. uera sunt ergo quae locuntur poeate, sed optentu aliquo specieque uelata [...]. multa in hunc modum poetae transferunt, non ut in deos mentiantur, quos colunt, sed ut figuris uersicoloribus uenustatem ac leporem carminibus suis addant. qui autem non intellegunt quomodo aut quare quidque figuretur, poetas uelut mendaces et sacrilegos insecuntur" (LATTANZIO [L. CAELI FIRMIANI LACTANTII], *Divinae Institutiones*, cit., pp. 40 e 42-43).

³²⁴ [THOMAS LODGE], *Protogenes can know Apelles*, cit., pp. 18-19: "Poetes were the first raysors of cities, prescribers of good lawes, mayntayners of religion, disturbers of the wicked, aduancers of the wel disposed, inue[n]tors of laws, & lastly the very fotpaths to knowledg & vndersta[n]ding". Sul tema Lodge torna ancora, quando afferma che i grandi poeti sono la coscienza dello Stato, riferendosi ad Omero, Virgilio, al profeta Michea e al re Salomone. Cfr. Ivi, p. 22: "Lo now you see that the framing of common welthes, & defence therof, procedeth from poets, how dare you therefore open your mouth against them? how can you dispraysse the preseruer of a countrye?".

La conclusione è, ancora una volta, la ragionevole necessità di distinguere il bene e il male nella pratica dell'arte; possono esistere poeti malvagi, ma la poesia è di per sé cosa buona: "I reson not y^t al poets are holy but I affirme y^t poetry is a heaue[n]ly gift"³²⁵. Pertanto, i magistrati devono correggere, non bandire:

I like not of a wicked *Nero* that wyll expell *Lucan*, yet admit I of a zealous gouernour that wil seke to take away the abuse of poetry. I like not of an angrye *Augustus* which wyll banishe *Ouid* for enuy, I loue a wise Senator, which in wisdom wyll correct him and with aduise burne his follyes: vnhappy were we yf like poore *Scaurus* we shoulde find *Tiberius* that wyll put vs to death for a tragedy making but most blessed were we, if we might find a iudge that seuerely would amende the abuses of Tragedies, but I leaue the reformation thereof to more wyser than my selfe³²⁶.

La correzione dell'abuso e la distinzione tra arte in generale e singoli artisti in particolare costituisce anche il punto di partenza della difesa del teatro, cui è dedicata l'ultima parte dell'operetta: "I woulde not nourish abuse, nether mayntaine that which should be an vniuersall discomoditye. I hope they wil not iudge before they read, nether condemne without occasion"³²⁷. Ai magistrati si richiede cioè un'acuta capacità di discernimento, che consenta di distinguere il buono dal cattivo teatro.

Solo gli ignoranti fanno ragionamenti generali, e – soprattutto – considerano malvagio ciò che non conoscono: "To the ignorant ech thinge that is vnknowne semes vnprofitable, but a wise man can foresee and prayse by prooffe. [...] Those of iudgement can from the same flower suck honey with the bee, from whence the Spyder (I mean the ignorant) take their poison"³²⁸. Se per Gosson l'attore incarnava il potere avvelenante del teatro, nella contro- invettiva di Lodge egli stesso incarna la velenosa ignoranza, che vede un potere venefico negli stessi testi da cui il sapiente sarebbe in grado di trarre il miele.

L'attacco personale a Gosson e il ragionamento dialettico a favore del teatro si alternano programmaticamente nella difesa di Lodge, il cui piano argomentativo si riduce di fatto a due soli temi, ovvero l'antichità del teatro come istituzione e la sua portata morale: "Firste therefore if it be not tedious to Gosson to harken to the lerned, the reder shal perceiue the antiquity of playmaking, the inuentors of comedies, and therewithall the vse & comoditye of the[m]"³²⁹.

Il racconto delle origini culturali della tragedia e della commedia, che Lodge conduce sulla base del grammatico Elio Donato, serve a sostenere il loro archetipico significato religioso e

³²⁵ Ivi, p. 19.

³²⁶ Ivi, pp. 20-21; Nel rivendicare governanti giusti, e non tirannici, Lodge si riferisce ad un preciso brano della *Schoole of Abuse* in cui Gosson invece ricordava con soddisfazioni episodi di repressione imperiale romana; cfr. STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, cit., fol 5(v): "Tiberius the Emperour sawe somewhat, when he iudged *Scaurus* to death for writing a Tragicdie: *Augustus*, when hee banished *Ouid*: And *Nero* when he charged *Lucan*, to put vp his pipes, to stay his penne and write no more".

³²⁷ [THOMAS LODGE], *Protogenes can know Apelles*, cit., p. 34.

³²⁸ Ivi, pp. 34-35.

³²⁹ Ivi, p. 35.

morale;³³⁰ mentre la distinzione tra tragedia e commedia è fatta proprio sulla base delle loro diverse funzioni etiche: da un lato la tragedia è ringraziamento a Dio e esempio di punizione dei reprob; dall'altro la commedia insegna a distinguere vizi e virtù in quanto – secondo la definizione ciceroniana – è “*imitatio vitae, speculum consuetudinis, & imago veritatis*”³³¹. A questa porzione ‘storica’ segue una breve sezione in cui Lodge confronta le scene antiche e moderne, affermando la necessità di riformare il teatro contemporaneo, purificandolo dai suoi abusi. Ma certo non abolendolo:

I wish as zealously as the best that all abuse of playenge weare abolished, but far the thing, the antiquitie causeth me to allow it, so it be vsed as it should be. I cannot allow the prophaning of the Sabaoth, I praise your reprehension in that, you did well in discommening the abuse, and surely I wysch that that folly wer disclaymed, it is not to be admitted³³².

L'antichità del teatro e la necessità di riportarlo alla sua primigenia finalità etica sono, di fatto, gli unici argomenti difensivi di Lodge³³³, laddove il vero fondamento dell'apologia sembra essere la satira anti-gossoniana, che in molti momenti del pamphlet emerge con violenza, facendo di fatto assumere alla difesa del teatro i toni dell'invettiva. Il teatrante pentito è colpito dall'accusa di malafede (“*latet anguis in herba, vnder your fare show of conscience take heede you cloake not your abuse*”)³³⁴ e da quella di plagio (“tell me Gosson was all your owne you wrote there: did you borow nothing of your neyghbours?”)³³⁵; gli si rammenta che la sua carriera di attore è stata fallimentare³³⁶, e pertanto le sue accuse ai teatranti non sono altro che pettegolezzi di un servo malevolo³³⁷; tra le villanie e le contumelie, Lodge non evita neppure di ricordare la bassissima levatura degli antenati di Gosson: “we should bereue you of your brauerye, and examine your au[n]cestry, & by profession in respect of y^e statute, we should find you catercosens with a, (but hush) you know my meaning”³³⁸.

³³⁰ *Ibidem*: “tragedies & comedies *Donate* the gramarian sayth, they wer inuented by lerned fathers of the old time to no other purpose, but to yeelde prayse vnto God for a happy haruest, or plentifull yeere”. Proprio il significato culturale che Lodge attribuisce al teatro antico consentirà a Gosson di scardinare facilmente l'efficacia di questa risorsa argomentativa, asserendo che il teatro è inaccettabile in quanto idolatrico; cfr. STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in five actions*, cit. sig. B4(v): “Thomas Lodge in that patchte pamphlet of his wherein he taketh vp on him the defence of playes [...] confesseth openly that playes were consecrated by the heathens to y^e honour of their gods, which in deede is true, yet serueth it better to ouerthrow them them establish them: for, whatsoever was consecrated to the honour of the Heathen Gods was consecrated to idolatrie”.

³³¹ Lodge attinge qui all'autorità ciceroniana (sempre attraverso ELIO DONATO, *De Tragoedia et Comoedia*, cit., pp. 23-24), di cui Gosson, nel *Playes confuted in five Actions*, porrà in discussione l'autenticità; cfr. sopra, Capitolo 3, note 238-239).

³³² [THOMAS LODGE], *Protogenes can know Apelles*, cit., p. 41.

³³³ Cfr. anche *ivi*, p. 42: “sure it were pittie to abolish y^e which hath so great vertue in it because it is abused. [...] comedies (my seuerer iudges) are requisit both for ther antiquity, and for ther commodity”.

³³⁴ *Ivi*, p. 32

³³⁵ *Ivi*, p. 42-43. Lodge accusa Gosson di aver plagiato versi altrui nella tragedia sulla congiura di Catilina, che era uno dei testi teatrali di cui il teatrante pentito rivendicava la paternità. Cfr. sopra, Capitolo 3, nota 136.

³³⁶ *Ivi*, p. 31: “I knewe you my selfe a professed play maker, & a paltry actor”.

³³⁷ *Ivi*, pp. 43-44: “*lingua mali [...] serui [...] tongue of euil slaue*”.

³³⁸ *Ivi*, p. 44.

Ma l'accusa su cui Lodge ritorna con più insistenza attiene all'ignoranza dell'autore della *Schoole*³³⁹ che si fa particolarmente interessante quando gioca con l'immaginario medico su cui Gosson, presentandosi come teatrante 'guarito', aveva fondato la sua antiteatralità militante:

yf you please I wyll become your frende and see what a potion or receypt I can frame fytt for your diet. and herein I will proue my selfe a practiser, before I purdge you, you shall take a preparatiue to dis burden your heauy hedde of those grose follis you haue conceued: but the receipt is bitter, therefore I would wyshe you first to tasteu your mouth with the Suger of perseuera[n]ce [...], & so being preparad, thy purgation wyll worke more easy, thy vnderstanding wyll be more perfit, thou shalt blush at thy abuse, and reclaime thy selfe by force of argument so will thou proue of clene recouered patient, and I a perfecte practiser in framing so good a potion³⁴⁰.

Se Gosson aveva fondato la *Schoole of Abuse* sull'elemento autobiografico dell'abiura e si era presentato come medico dei 'malati' di teatro – attori o spettatori – Lodge lo presenta ora invece come un paziente che ha bisogno del medico, e si offre di fornire egli stesso tale servizio terapeutico. Qui la malattia è un sovraccarico di follia che appesantisce il discernimento, mentre in un successivo, analogo passaggio, la dimensione della patologia è esplicitamente connessa con l'ignoranza:

I see your mynde in your wrytinge was to penn somewaht you knowe not what, and to confyrme it I wot not howe, so that your selfe hath hatched vs an Egge yet so that it hath blest vs wyth a monsterus chickin, both wythoute hedde, and also tayle, lyke the Father, full of imperfection and lesse zeale. well marke yet a lyttle more, beare with me though I be bytter, my loue is neuer the lesse for that I haue learned of *Tullye*, that *Nulla remedia tam faciunt dolorem quam quae sunt salutaria*, the sharper medycine the better it cures, the more you see your follye, the sooner may you amende it³⁴¹.

Solo una cura violenta e dolorosa, insomma, consentirà a Gosson di 'guarire' dall'inveterata ignoranza che ammorba i suoi testi antiteatrali.

In questo ripetuto affidarsi all'ingiuria, "the first English response to the growing accusations against the theater"³⁴² appare, infine, fondata su un'esile struttura argomentativa, che tende a ridurre il piano teorico a favore del continuo attacco personale. L'immaginario

³³⁹ Cfr., ad esempio, a proposito delle affermazioni di Gosson sull'eccesso del numero di corde negli strumenti musicali: "I would quickly perswade you, that the adding of strings to our instrument make the sound more hermonious, and that the mixture of Musike maketh a better concent. but to preach to vnskillfull is to perswad ye brut beastes, I wyl not stand long in thys point although the dignytye thereof require a volume, but howe learned men haue esteemed this heauenly gift, if you please to read you shall see" ([THOMAS LODGE], *Protogenes can know Apelles*, cit., p. 30). Altrove, Lodge si offre addirittura come insegnante: "you shal find ther volums ful of wit if you examin the[m]: so ye if you had no other masters, you might deserue to be a doctor, wher now you are but a folishe scholemaister. but I wyll deale wyth you verye freendlye I wil resolue eueri doubt that you find" (ivi, pp. 39-40).

³⁴⁰ Ivi, pp. 15-16.

³⁴¹ Ivi, pp. 26-27. La citazione ciceroniana è tratta dalla *Epistula ad Octavianum*; cfr. CICERONE [CICERO], *Letters to Quintus and Brutus. Letter Fragments. Letter to Octavian. Invectives. Handbook of Electioneering*, Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2002, p. 342: "nulla enim remedia, quae vulneribus adhibentur, tam faciunt dolorem quam quae sunt salutaria"..

³⁴² TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre. A Sourcebook*, cit., p. 38.

medico, che nei testi di White, Northbrooke e Gosson si era strutturato – attraverso la metafora del contagio – in un potente strumento di stigma, qui appare depotenziato, e ridotto ad esclusiva arma d’invettiva. Il testo di Lodge sarà d’altra parte facilmente scardinato dalla risposta di Gosson che – dipanandosi nella complessa architettura del *Plays confuted in five Actions* – costituirà, come abbiamo visto, uno dei momenti focali (e sistematizzanti) del discorso antiteatrale inglese³⁴³.

Anche la *Defence of Poesie* di Philip Sidney nasce in connessione con i pamphlet di Stephen Gosson³⁴⁴. La *Schoole of Abuse*, pubblicata nel 1579, era infatti dedicata “*To the right noble Gentleman, Master Philip Sidney Esquier*”³⁴⁵ e a questa dedica – evidentemente non gradita – Sidney rispose proprio con la *Defence* che, sebbene di data incerta e pubblicata postuma nel 1595, risale ai primissimi anni ’80³⁴⁶.

³⁴³ Sulla fragilità delle difese al teatro rispetto ai coevi attacchi, si veda JONAS BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit., p. 121: “the defenses of the stage that survive from the sixteenth and seventeenth centuries tend to be feebler than the attacks on it”. Anche Janet Clare definisce le apologie inglesi “rather lame defences of the theatre” (JANET CLARE, *Banishing Ovid: Elizabethan Antitheatrical Polemic and its Replies*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell’Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, p. 64).

³⁴⁴ PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie. By Sir Phillip Sidney, Knight*, London, Printed [by Thomas Creede] for William Ponsonby, 1595. Nato nel Kent, Philip Sidney (1554-1586) era figlio di Henry Sidney e Mary Dudley e quindi rampollo di una delle famiglie nobiliari inglesi più importanti dell’epoca. Suo zio materno, Robert Dudley, negli anni Ottanta fu il più importante favorito di Elisabetta I, prima di essere bandito dalla corte. Sidney si iscrisse all’Università di Oxford, ma non riuscì a completare gli studi perché subito introdotto alla vita politica e diplomatica del regno. Nominato membro del Parlamento a Shrewsbury, dal 1572 al 1575 viaggiò in Europa, prima in Francia – per negoziare il matrimonio tra la regina e il duca di Alençon – poi tra Germania, Italia e Austria. A lungo si adoperò per la spinosa questione dinastica, cercando di individuare pretendenti che potessero suscitare l’interesse della regina. Nel 1583 diventò cavaliere e si sposò con Frances Walsingham. Trasferitosi in Francia, fu tra i più accesi sostenitori della causa protestante. Nominato governatore di Vlissingen, combatté alcune battaglie nei Paesi Bassi, sino a quando rimase vittima dell’assedio di Zutphen. Fu sepolto a Londra nella Cattedrale di Saint Paul. Sidney fu tra i più vivaci intellettuali del suo tempo: alla sua mano si devono opere come *The Lady of May* (1578); *Astrophel and Stella* (apparso postumo, nel 1598), *The Countess of Pembroke’s Arcadia* e *The Sidney Psalms* (pubblicati nel 1593 e nel 1599 per volere della sorella). Edmund Spenser celebrò la grandezza di Sidney con *The Shepheardes Calender* (1579), mentre Giordano Bruno gli dedicò lo *Spaccio de la bestia trionfante* (1584) e il *De gli eroici furori* (1585).

Per l’edizione del testo, si rimanda a PHILIP SIDNEY, *A Defence of Poetry*, ed. by, J. A. Van Dorsten, Oxford, Oxford University Press, 1966; si veda inoltre TANYA POLLARD, *Shakespeare’s Theatre. A Sourcebook*, cit., pp. 146-165. La bibliografia sulla *Defence* è ovviamente vastissima; si rimanda, per vicinanza tematica a questo lavoro, a ROBERT MATZ, *Sidney’s “Defence of Poesie”: The Politics of Pleasure*, «English Literary Renaissance» 25, 2 (1995), pp. 131-147 e NOAM REISNER, *The Paradox of Mimesis in Sidney’s “Defence of Poesie” and Marlowe’s “Doctor Faustus”*, «The Cambridge Quarterly» 39, 4 (2010), pp. 331-349. Per un approfondimento biografico, si rimanda invece a H. R. WOULDHUYSEN, *Sidney, Sir Philip*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/25522>> (10/2020).

³⁴⁵ STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, cit., fol. →3(r). Cfr. Capitolo 3, nota 142.

³⁴⁶ Cfr. H. R. WOULDHUYSEN, *Sidney, Sir Philip*, cit.: “In the spring of 1582 Sidney retired again from court and spent some time in Hereford and the Welsh marches with his father, probably with a view to eventually succeeding him as lord president. It seems likely that he composed a version of most of his sonnet sequence then, and *A Defence of Poetry* may belong to the same period: however, the composition of both works may well have extended into 1583”.

La *Defence* tratta del teatro solo marginalmente, poiché al cuore del suo ragionamento sta un più vasto obiettivo, ovvero la difesa della poesia e in particolare la rivendicazione della liceità di un'arte integralmente basata sulla finzione. Con efficace ribaltamento dell'accusa gossoniana (secondo la quale, i poeti devono essere banditi dalla città in quanto falsari e mentitori) Sidney identifica infatti la virtù principale dell'*ars poetica* proprio nella capacità del poeta di allontanarsi dalla natura, e di creare una natura *altra*:

There is no Arte deliuered to mankinde, that hath not the workes of Nature for his principall obiect, without which they could not consist, & on which they so depend [...]. Onely the Poet, disdayning to be tied to any such subiection, lifted vp with the vigor of his owne inuention, dooth growe in effect, another nature [...]: so as hee goeth hand in hand with Nature, not inclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging onely within the Zodiack of his owne wit³⁴⁷.

La libertà dell'invenzione e la sovranità del poeta sul regno del fantastico sono lo specifico oggetto di questa apologia, radicale nell'affermare che proprio nella *fictio* è da ricercare il pregio massimo dell'arte, e il massimo risultato cui un artefice possa ambire. Fingere è un gesto sublime, perché è un atto creativo che avviene nella mente prima che un'azione agita sulla materia (“the skil of the Artificer, standeth in that *Idea* or fore-conceite of the work, & not in the work it selfe”)³⁴⁸; ma certo non è un'edificazione di vanità, al contrario è un processo creativo che ha per fine la disseminazione di esempi morali, e la loro moltiplicazione nella carne viva del mondo. L'idea poetica, infatti,

is not wholie imaginatiue, as we are wont to say by them that build Castles in the ayre: but so farre substantially it worketh, not onely to make a *Cyrus*, which had been but a particuler excellencie, as Nature might haue done, but to bestow a *Cyrus* vpon the worlde, to make many *Cyrus*'s, if they wil learne aright, why, and how that Maker made him³⁴⁹.

Nell'acuta riflessione di Sidney, proprio il dato finzionale contribuisce sostanzialmente alle finalità pedagogiche ed educative del poeta, il quale solo grazie alla *fictio* “not only show the way, but giueth so sweete a prospect into the way, as will intice any man to enter into it”³⁵⁰. La ‘dolcezza’ del cammino morale indicato dal poeta evoca ovviamente la consueta metafora del miele che nasconde l'amaro del medicamento; il principio oraziano/lucreziano, tuttavia, nella riscrittura di Sidney si fa difesa di uno specifico statuto di realtà proprio del dire poetico, che parla per allegorie e per simboli:

³⁴⁷ PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie*, cit., sigg. C(r)-C(v).

³⁴⁸ Ivi, sig. C2(r).

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Ivi, sig E4(r).

as the childe is often brought to take most wholsom things, by hiding them in such other as haue a pleasant tast: which if one should beginne to tell them, the nature of Aloes, or Rubarb they shoulde receiue, woulde sooner take their Phisicke at their eares, then at their mouth. So is it in men, (most of which are childish in the best things, till they bee cradled in their graues,) glad they will be to heare the tales of *Hercules*, *Achilles*, *Cyrus*, and *Aeneas*: and hearing them, must needs heare the right description of wisdom, valure, and iustice; which, if they had been barely, that is to say, Philosophically set out, they would swear they bee brought to schoole againe³⁵¹.

Ercole, Achille, Ciro o Enea non possono essere stigmatizzati in quanto invenzioni fittizie, perché altro non sono che *cifre* della saggezza, del valore e della giustizia, e il racconto poetico la veste che rende ‘più dolce la prospettiva sul cammino’, ovvero più appetibile l’insegnamento morale.

Posto in questi termini il problema – ovvero: la finzione è lo specifico del linguaggio poetico, che ne sostanzia in maniera organica la moralità – gran parte della *Defence* è occupata dalla decostruzione delle accuse che, contro la poesia, vengono mosse dai suoi oppositori (“because wee haue eares aswell as tongues, and that the lightest reasons that may be, will seeme to weigh greatly, if nothing be put in the counterballance: let vs heare, and aswell as wee can ponder, what obiections may bee made against this Arte, which may be worthy, eyther of yeelding, or answering”)³⁵².

Dopo un brevissimo paragrafo, che liquida in poche righe le accuse mosse dagli ignoranti (e in cui si intravede l’unica specifica risposta al discorso antipoetico di Gosson)³⁵³, Sidney dipana un vero e proprio ‘sommario’ delle accuse mosse ai poeti:

Nowe then goe wee to the most important imputations laid to the poore Poets, for ought I can yet learne, they are these; first, that there beeing many other more fruitfull knowledges a man might better spend his tyme in them, then in this. Secondly, that it is the mother of lyes. Thirdly, that it is the Nurse of abuse; infecting vs with many pestilent desire: with a Syrens sweetnes, thawing the mind to the Serpents tayle of sinfull fancy. And heerein especially, Comedies giue the largest field to erre [...]. And lastly and chiefly, they cry out with an open mouth, as if they had ourshot *Robin Hood*, that *Plato* banished them out of hys Commonwealth. Truly this is much, if there be much truth in it³⁵⁴.

Lo spreco del tempo dedicato alla poesia, la poesia come arte menzognera, la poesia come veicolo di contagio morale, il bando platonico dei poeti dalla ben ordinata città: ecco i quattro capi d’accusa contro cui Sidney dovrà costruire la sua fatica difensiva.

³⁵¹ Ivi, sig. E4(v).

³⁵² Ivi, sig. G2(r).

³⁵³ Ivi, sig. G2(v): “Those kinde of obiections, as they are full of very idle easines, sith there is nothing of so sacred a maiestie, but that an itching tongue may rubbe it selfe vpon it: so deserue they no other answer, but in steed of laughing at the iest, to laugh at the iester [...]. These other pleasant Fault-finders, who wil correct the Verbe, before they vnderstand the Noune, and confute others knowledge before they confirme theyr owne: I would haue them onely remember, that scoffing commeth not of wisdom”.

³⁵⁴ Ivi, sigg. G3(v)-G4(r).

Sullo spreco del tempo, la *Defence* di fatto non si sofferma, rivendicando anzi che non c'è modo migliore di impiegare il tempo che per la propria evoluzione morale³⁵⁵. Sulla questione della finzione, invece, Sidney ribadisce che essa è necessaria allo statuto morale di un'arte organicamente allegorica (“A man can ariue, at that childes age, to know that the Poets persons and dooings, are but pictures what should be, and not stories what haue beene, they will neuer giue the lye, to things not affirmatiuely, but allegorically, and figuratiuelie written”)³⁵⁶; proprio per questo motivo, il poeta non può mai mentire, semplicemente perché il patto col lettore implica la finzionalità dell'arte (“the Poet [...] neuer affirmeth. The Poet neuer maketh any circles about your imagination, to coniuere you to beleue for true what he writes”)³⁵⁷ e l'oggetto creativo – vista la funzione morale attribuita al dire poetico – non è ciò che è vero, ma ciò che *dovrebbe* esserlo (“in troth, not labouring to tell you what is, or is not, but what should or should not be”)³⁵⁸.

L'argomento platonico del bando dei poeti è spinoso, ma Sidney lo risolve ‘storicizzandolo’:

Plato found fault, that the Poets of his time, filled the worlde, with wrong opinions of the Gods, making light tales of that vnspotted essence; and therefore, would not haue the youth depraued with such opinions. Heerin may much be said, let this suffice: the Poets did not induce such opinions, but dyd imitate those opinions al ready induced. For all the Greek stories can well testifie, that the very religion of that time, stode vpon many, and many-fashioned Gods, not taught so by the Poets, but followed, according to their nature of imitation³⁵⁹.

Platone – questo è il ragionamento – bandì i poeti non in quanto tali, ma solo in quanto diffusori di dottrine incompatibili con quelle della repubblica ideale; opinioni fallaci che, peraltro, essi non creavano, ma inserivano nelle loro opere per dare verosimiglianza alle loro creazioni. Il bando platonico, allora – tra l'altro attribuito a colui che “of all Philosophers, [...] is the most poetically”³⁶⁰ – deve essere letto come bando degli abusi, non dell'arte in sé; tanto più se si considera che in uno dei suoi dialoghi, lo *Ion*, proprio Platone definisce e discute la poesia in quanto arte di origine divina:

And a man neede goe no further then to *Plato* himselfe, to know his meaning: who in his Dialogue called *Ion*, giueth high, and rightly diuine commendation to Poetrie. So as *Plato*,

³⁵⁵ Ivi, sig. G4(r): “First to the first: that a man might better spend hys time, is a reason indeed: but it doeth (as they say) but *Petere principium*. for if it be as I affirme, that no learning is so good, as that which teacheth and moueth to vertue; and that none can both teach and moue thereto so much as Poetry: then is the conclusion manifest, that Incke and Paper cannot be to a more profitbale purpose employed”.

³⁵⁶ Ivi, sig. H(r).

³⁵⁷ Ivi, sig. G4(v).

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ Ivi, sig. I(r).

³⁶⁰ Ivi, sig. H4(r).

banishing the abuse, not the thing, not banishing it, but giuing due honor vnto it, shall be our Patron, and not our aduersarie³⁶¹.

La chiara distinzione di uso e di abuso dell'arte è, d'altra parte, anche l'argomento più forte per la difesa della sua moralità: "But what, shall the abuse of a thing, make the right vse odious?"³⁶². Domanda ovviamente retorica, che conduce ad una paradossale constatazione; se abusata, la 'dolce potenza ammaliatrice' della poesia può fare molti più danni di qualsiasi 'armata di Parole'; ma proprio la proporzionalità tra la potenza intrinseca della parola poetica e gli effetti che possono derivarne dimostra che il suo uso corretto produce straordinari benefici:

I yeeld, that Poesie may not onely be abused, but that beeing abused, by the reason of his sweete charming force, it can doe more hurt then any other Armie of words: yet shall it be so far from concluding, that the abuse, should giue reproch to the abused, that contrariwise it is a good reason, that whatsoever being abused, dooth most harme, beeing rightly vsed: (and vpon the right vse each thing conceiueth his title,) doth most good [...]. Truely, a needle cannot doe much hurt, and as truely, (with leaue of Ladies be it spoken) it cannot doe much good. With a sword, thou maist kill thy Father, & with a sword thou maist defende thy Prince and Country³⁶³.

Perciò non stupisce che anche Sidney, secondo una consolidata tradizione, avvicini la poesia alla medicina, accostandovi anche il diritto e – persino – l'esegesi della Scrittura, arti che a seconda di come sono esercitate producono giovamento o danno³⁶⁴: ancora una volta l'apologia sposta l'accento dallo statuto dell'arte, per sua natura neutro, alla moralità dei singoli artisti.

Proprio questo procedimento anima anche le (poche) pagine che la *Defence of Poesie* riserva al teatro.

Dopo aver infatti definito commedia e tragedia in base ad un preciso statuto etico (la prima come rappresentazione ridicola dell'errore morale, la seconda come seria riflessione sul potere e sulla caducità)³⁶⁵, Sidney affronta il tema della decadenza del teatro contemporaneo, che "naughtie Play-makers and Stage-keepers, haue iustly made odious"³⁶⁶.

³⁶¹ Ivi, sig. I(v). Nello *Ione* Platone analizza, tra l'altro, la fisiologia del contagio emotivo tra poeta e pubblico, utilizzando la metafora del magnete (cfr. Capitolo 1, nota 2).

³⁶² Ivi, sig. H2(r).

³⁶³ Ivi, sigg. H2(r)-H2(v).

³⁶⁴ Ivi, sig. sig. H2(v): "Doe wee not see the skill of Phisick, (the best rampire to our often-assaulted bodies,) beeing abused, teach poyson the most violent destroyer? Dooth not knowledge of Law, whose end is, to euen and right all things being abused, grow the crooked fosterer of horrible iniuries? Doth not (to goe to the highest) Gods word abused, breed heresie? and his Name abused, become blasphemie?"

³⁶⁵ Ivi, sig. F3(r): "The Comedy is an imitation of the common errors of our life, which he representeth, in the most ridiculous & scornfull sort that may be. So as it is impossible, that any beholder can be content to be such a one"; ivi, sig. F3(v)-F4(r): "Tragedy [...] maketh Kinges feare to be Tyrants, and Tyrants manifest their tiranicall humors: that with sturring the affects of admiration and commiseration, teacheth, the vncertainty of this world; and vpon howe weake foundations guilden roofes are builded".

³⁶⁶ Ivi, sig. F3(r).

L'abuso è duplice, e coinvolge tanto il piano estetico quanto quello etico, "Our Tragedies, and Comedies, (not without cause cried out against,) obseruing rules, neyther of honest ciuilitie, nor of skilfull Poetrie"³⁶⁷. Ma l'interesse di Sidney, al solito, sembra focalizzato più sulle questione di linguaggio che su quelle dei *mores*, e la maggior parte del discorso contro gli abusi di drammaturghi e attori è dedicata a discutere il mancato rispetto delle unità aristoteliche ("the stage should alwaies represent but one place, and the vttermost time presupposed in it, should be, both by *Aristotles* precept, and common reason, but one day"³⁶⁸) e a suggerire stratagemmi creativi per ricondurre il teatro alle sue antiche, nobili forme³⁶⁹.

Sulla moralità del teatro, Sidney esprime molte riserve, legate in particolare alla volgarità del linguaggio e alla vacuità dei temi trattati³⁷⁰, ma porta ancora una volta il discorso lontano dalla polemica religiosa in cui lo confinava il pensiero antiteatrale più radicale, per ricondurlo alla complessità del piano teorico-linguistico. L'errore, morale ed estetico insieme, dei drammaturghi contemporanei consiste nel non distinguere accuratamente il piacere ("delight") dal riso ("laughter"), focalizzando tutta l'attenzione sul secondo, a discapito del primo:

our Comedians, thinke there is no delight without laughter, which is very wrong, for though laughter may come with delight, yet commeth it not of delight: as though delight should be the

³⁶⁷ Ivi, sig. I4(v).

³⁶⁸ Ivi, sig. K(t). È una pagina notevole anche per l'ironia con cui Sidney descrive la libertà creativa dei drammaturghi a lui contemporanei (e il conseguente sforzo interpretativo richiesto allo spettatore): "Now ye shal haue three Ladies, walke to gather flowers, & then wee must beleue the stage to be a Garden. By & by, we heare newes of ship wracke in the same place, and then wee are to blame, if we accept it not for a Rock. Vpon the backe of that, comes out a hidious Monster, with fire and smoke, and then the miserable beholders, are bounde to take it for a Caue. While in the meane-time, two Armies flye in, represented with foure swords and bucklers, & then what harde heart wil not receiue it for a pitched fiede? Now, of time they are much more liberall, for ordinary it is that two young Princes fall in loue. After many trauerces, she is got with childe, deliuered of a faire boy, he is lost, groweth a man, falls in loue, & is ready to get another child, and all this in two houres space: which how absurd it is in sence, euen sence may imagine, and Arte hath taught, and all auncient examples iustified" [ivi, sigg. K(t)-K(v)].

³⁶⁹ Per rispettare l'unità di luogo, Sidney propone l'uso del Nunzio (che narra ciò che avviene in luoghi lontani e non rappresentabili), mentre per l'unità di tempo e d'azione, suggerisce di selezionare, entro la vicenda narrata, solo la porzione veramente significativa: "many things may be told, which can not be shewed, if they knowe the difference betwixt reporting and representing. As for example, I may speake, (though I am heere) of *Peru*, and in speech, digresse from that, to the discription of *Calicut*: but in action, I cannot represent it without *Pacolets* horse: and so was the manner the Auncients tooke, by some *Nuncius*, to recount thinges done in former time, or other place. Lastly, if they wil represent an history, they must not (as *Horace* saith) beginne *Ab ovo*: but they must come to the principall poynt of that one action, which they wil represent" [ivi, sig. K(v)]. Il "Pacolets horse" fa riferimento al cavallo magico del nano Pacolet, personaggio di *Valentine and Orson*, un romanzo cavalleresco di origine francese, pubblicato per la prima volta in inglese intorno al 1565 (cfr. *The Historie of the two Vahyannte Brethren: Valentyne and Orson*, Lothbery, Imprinted over a gaynst S. Margaretes Church be W. Coplande, [ca. 1565]). Il riferimento oraziano è invece all'*Ars poetica* (vv. 147-150) in cui Orazio discute la necessità di selezionare la materia poetica in maniera da darle unità e forza: chi volesse raccontare la guerra di Troia non dovrebbe cominciare dalla nascita di Elena (figlia di Leda e nata, appunto, 'da un uovo') ma *in medias res*, nel pieno dell'azione (cfr. ORAZIO [HORACE], *Satires, Epistles and Ars Poetica*, with an English translation by H. Rushton Fairclough, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1929, p. 462: "nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo; / semper ad eventum festinat et in medias res / non secus ac notas auditorem rapit, et quae / desperat tractata nitescere posse, relinquit").

³⁷⁰ PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie*, cit., sig. K2(v): "wee haue nothing but scurrility, vnwoorthy of any chaste eares: or some extreame shew of doltishnes, indeed fit to lift vp a loude laughter, and nothing els: where the whole tract of a Comedy, shoulde be full of delight, as the Tragedy shoulde be still maintained, in a well raised admiration".

cause of laughter, but well may one thing breed both together: nay, rather in themselves, they haue as it were, a kind of contrarietie: for delight we scarcely doe, but in things that haue a conueniencie to our selues, or to the generall nature: laughter, almost euer commeth, of things most disproportioned to our selues, and nature. Delight hath a ioy in it, either permanent, or present. Laughter, hath onely a scornful tickling³⁷¹.

Il riso nasce – aristotelicamente – da ciò che è difforme, dissonante, lontano; il piacere ha a che fare invece con ciò che ci somiglia e che ci è conforme; il primo necessita del distacco, il secondo della vicinanza e della partecipazione. Si dovrebbe ridere – questo è il sottotesto – del vizioso punito e, contestualmente, provare piacere per il virtuoso premiato. Ecco perché privilegiare il riso (e, tra l'altro, un riso che nasce da temi e personaggi moralmente riprovevoli) implica rinunciare alla funzione morale ed educativa del teatro:

I speake to this purpose, that all the end of the comicall part, bee not vpon such scornfull matters, as stirreth laughter onely: but mixt with it, that delightful teaching which is the end of Poesie. And the great fault euen in that point of laughter [...] is, that they styrrer laughter in sinfull things; which are rather execrable then ridiculous: or in miserable, which are rather to be pittied then scorned³⁷².

La cattiva drammaturgia, dunque, non è tale per le ragioni messe in luce dai polemisti (Sidney sistematicamente ignora temi quali l'origine satanico/idolatrice del teatro, l'oziosità peccaminosa di attori e spettatori, la portata epidemica del contagio morale operato dalle scene), ma perché mette in cattiva luce la poesia tutta:

But I haue lauished out too many wordes of this play matter. I doe it because as they are excelleng parts of Poesie, so is there none so much vsed in England, & none can be more pittifully abused. VVhich like an vnmanerly Daughter, shewing a bad education, causeth her mother Poesies honesty, to bee called in question³⁷³.

Il teatro, e specificamente il teatro comico, è dunque implicitamente identificato come il maggior responsabile della cattiva fama comunemente attribuita alla poesia; al contrario, la poesia drammatica – se bene esercitata – è una delle eccellenze dell'arte poetica.

Il discorso di Sidney a favore della buona poesia e del buon teatro si tiene insomma lontano sia dalla pura invettiva antigossoniana di Lodge, sia dalla diretta polemica con i capisaldi del pensiero antiteatrale, rimanendo sempre sul piano accademico e teorico dell'*ars poetica*. E tuttavia, proprio nel momento in cui rivendica il valore insieme estetico ed etico della *finzione*, aggredisce e scardina il problema del mondo poetico come realtà concorrenziale a quella della natura che – attraverso i binomi vero/falso, fede/vanità, divino/diabolico – costituiva per i polemisti uno dei nodi cruciali. L'apologia di Sidney, insomma, non è certo

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Ivi, sig. K3(r).

³⁷³ Ivi, sig. K3(v).

debole sul piano argomentativo, ma si colloca in maniera eccentrica tra i testi della polemica sul teatro, proprio perché pone la sua difesa più sul piano della teoria letteraria, che su quello – messo in discussione dai polemisti, e invece dato qui per presupposto – della legittimità politica e morale dell'arte di parola e dei suoi professionisti³⁷⁴.

³⁷⁴ Si tratta di una 'eccentricità' che è anche – almeno inizialmente – scarsa visibilità: di fatto, fino al 1595, l'opera circola solo in poche copie manoscritte.

5.4 *To print modesty in the soul of the wanton* La moralità del teatro nella *Apology for Actors* di Thomas Heywood (1612)

Art thou addicted to prodigality? enuy? cruelty?
periury? flattery? or rage? our Scenes affoord
thee store of men to shape your liues by, who be
frugall, louing, gentle, trusty, without soothing,
and in all things temperate. Wouldst thou be
honourable? iust, friendly, moderate, deuout,
mercifull, and louing concord? thou mayest see
many of their fates and ruines, who haue beene
dishonourable, iniust, false, glutenous,
sacrilegious, bloody-minded, and brochers of
dissentation [...]. What can sooner print modesty
in the soules of the wanton, then by discouering
vnto them the monstrosnesse of their sin?

THOMAS HEYWOOD
An Apology for Actors (1612)

Nel 1612, per i tipi dello stampatore londinese Nicholas Oke, è pubblicata a Londra *An Apology for Actors*, scritta dal drammaturgo (e attore) Thomas Heywood³⁷⁵. A differenza delle due opere che la precedono – che, come abbiamo appena visto, si occupavano delle difese del teatro nel più generale quadro difensivo della poesia – l'*Apology* di Heywood è integralmente dedicata alla difesa dell'arte attorica, di cui rivendica l'antichità, la dignità sociale e la qualità

³⁷⁵ THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors. Containing three briefe treatises. 1 Their antiquity. 2 Their ancient dignity. 3 The true vse of their quality. Written by Thomas Heywood*, London, printed by Nicholas Okes, 1612. Poco si conosce di Thomas Heywood (1570/1575–1641) prima del 1596, anno in cui il suo nome appare sul diario dell'impresario teatrale Philip Henslowe, che annota di averlo pagato per un'opera messa in scena dagli Admiral's Men. Di questa compagnia Heywood fece parte in veste di attore per qualche tempo, prima di avere collaborazioni professionali anche con i Lord Southampton's Men, i Lord Strange's Men and Worcester's Men (questi ultimi divennero successivamente i Queen Anne's Men). In questo arco di tempo, Heywood fu incredibilmente prolifico: nella prefazione al suo *The English Traveller* (1633), di se stesso disse di aver avuto "an entire hand or at least a maine finger in two hundred and twenty plays". In realtà, vera o meno che fosse questa notizia, solo 31 delle sue opere sono giunte a noi, tra tragedie, commedie, romances, drammi storici, masques e altri testi in prosa e in poesia. A titolo d'esempio, si ricordano qui: *A Woman Killed with Kindness* (circa 1603); *The Four Prentices of London* (1615); *England's Elizabeth, Her Life and Troubles During Her Minority from Time Cradle to the Crown* (1631); *The Wise Woman of Hoxton* (1634); *The Late Lancashire Witches* (1634); *Love's Mistress or The Queens Masque* (1636) e *Fortune by Land and Sea* (1655). Nella parte finale della sua esistenza, Heywood cessò l'attività di recitazione, ma continuò ad essere coinvolto negli affari di alcune compagnie della capitale, come quelle dei Queen Henrietta's Men e dei Lady Elizabeth's Men. Da tempo stabilitosi a Clerkenwell, nel nord di Londra, vi morì nell'agosto del 1641, giusto in tempo per non vedere con i propri occhi la chiusura di quei teatri che ne avevano scandito la vita privata e pubblica.

L'apologia di Heywood ha conosciuto diverse edizioni, in coppia con la *Refutation* di I.G. (che, come si ricorderà, ne costituisce una parallela confutazione: cfr. sopra, paragrafo 4.6): cfr. THOMAS HEYWOOD, *Apology for Actors* and I.G., *Refutation of the Apology for Actors*, ed. by Richard H. Perkinson, New York, Scholars' Facsimile & Reprints, 1941; THOMAS HEYWOOD, *An Apology for Actors* and I.G., *A Refutation of the Apology for Actors*, introductory notes by J. W. Binns, New York, Johnson, 1972; THOMAS HEYWOOD, *An Apology for Actors* and I.G., *A Refutation of the Apology for Actors*, ed. by Arthur Freeman, New York, Garland, 1973.; si veda inoltre TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre. A Sourcebook*, cit., pp. 213-254 Cfr. inoltre THOMAS HEYWOOD, *An Apology for Actors. Containing three briefe Treatises*, ed. by Brian Vickers, Oxford, Clarendon Press, 1999. Per un approfondimento biobibliografico, si rimanda invece a DAVID KATHMAN, *Heywood, Thomas*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/13190>> (10/2020).

morale. La sua importanza storico-culturale è dunque notevolissima, poiché si tratta della prima (e unica) apologia delle scene apparsa in Inghilterra prima della chiusura dei teatri nel 1642.

Come abbiamo avuto spesso modo di notare negli altri testi analizzati, anche nel caso dell'operetta di Heywood i paratesti costituiscono un momento essenziale e imprescindibile nell'impostazione del quadro autoriale. Anzi, in questo specifico caso la ricchezza e la vastità dell'apparato paratestuale (tre dedicatorie in prosa; otto testi poetici di autori amici e un testo poetico dello stesso Heywood) rappresentano uno degli strumenti retorici principali cui l'autore affida l'efficacia della sua *Apology*: i paratesti pongono infatti fin da subito in chiaro il quadro concettuale e teorico su cui la difesa sarà impostata³⁷⁶.

La prima dedicatoria, "To the Right Honourable, Edward, Earle of Worcester"³⁷⁷, stigmatizza gli oppositori del teatro identificandoli come malevoli o come ignoranti:

I haue striu'd (my Lord) to make good a subiect, which many through enuy, but most through ignorance, haue sought violently, (and beyond merit) to oppugne: in which, if they haue either wandred through spleene, or erred by non-knowledge, I haue (to my power) plainly and freely illustrated, propounding a true, direct, and faithfull discourse, touching the Antiquity, the ancient Dignity, and the true vse of Acting, and their quality³⁷⁸.

Tra velenosa maldicenza ("envy"/"spleen") e colpevole incompetenza ("ignorance"/"non-knowledge"), una colpa originaria mina alla radice la credibilità degli argomenti antiteatrali. E a poco vale l'auspicio irenico asserito nella seconda dedicatoria, "To my good Friends and Fellowes, the Citty-Actors"³⁷⁹ ("I am profest aduersary to none, I rather couet reconcilement, then opposition, nor procedes this my labour from any enuy in me, but rather to shew them wherein they erre")³⁸⁰, nel momento in cui la terza dedicatoria, "To the Iudiciall Reader"³⁸¹, si avvale al contrario di una esplicita metafora bellica:

³⁷⁶ Alla complessità paratestuale dell'operetta contribuiscono i componimenti poetici di alcuni amici di Heywood, collocati tra le dedicatorie e il testo vero e proprio dell'*Apology*. Gli autori sono sir Arthur Hopton (circa 1588-1650), all'epoca dell'*Apology* giovane laureato del Lincoln College di Oxford (divenne un importante diplomatico e, dal 1638 al 1645, risiedette in Spagna in veste di ambasciatore della corona inglese); John Webster (circa 1580-circa 1625), attore e drammaturgo, autore di *The White Devil* (1612) e *The Duchess of Malfi* (1623); Richard Perkins (?-1650), uno degli attori più importanti dell'epoca giacomiana e carolina (il suo ruolo più celebre fu quello di Barabba in *The Jew of Malta* di Christopher Marlowe); Christopher Beeston (circa 1579-circa 1638) attore e prominente impresario teatrale, che ebbe molte collaborazioni professionali con drammaturghi del primo Seicento, ma soprattutto con Heywood; Robert Pallant (?-1619), attore per almeno due decenni presso diverse compagnie, inclusa quella – tra il 1597-1598 – dei Lord Chamberlain's Men; e infine John Taylor (1578-1653) membro della corporazione dei barcaioli che trasportavano i londinesi da una sponda all'altra del Tamigi, poeta e attento osservatore della società inglese del primo Seicento.

³⁷⁷ THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, cit., sig. A2(r).

³⁷⁸ Ivi, sig. A2(v).

³⁷⁹ Ivi, sig. A3(r).

³⁸⁰ Ivi, sig. A3(v).

³⁸¹ Ivi, sig. A4(r).

I could willingly haue committed this worke to some more able then my selfe: for the weaker the Combatant, hee needeth the stronger Armes. But in extremities, I hold it better to weare rusty Armour, then to goe naked; yet if these weake habilliments of warre, can but buckler it from part of the rude buffets of our Aduersaries, I shall hold my paines sufficiently guerdoned³⁸².

Heywood è dunque (proprio come il suo contemporaneo italiano Barbieri) un autore/soldato che scende in campo solo armato di scudo, mosso dalla necessità (“A kinde of necessity enioyned me to so sudden a businesse”)³⁸³ per la difesa della propria dignità professionale (“in the defence of my owne quality”)³⁸⁴. Il quadro *narrativo* in cui l’apologia heywoodiana è calata è dunque quello della battaglia difensiva e inevitabile contro dei nemici ingiusti.

Il tema della malevolenza degli oppositori al teatro è molto presente, d’altra parte, anche nei testi poetici che precedono la *Apology* vera e propria: nella sua invettiva “To them that are opposite to this worke”, Arthur Hopton invita le “detracting tongues” dei nemici delle scene ad abiurare “enuy and detractions”³⁸⁵; la loro venefica tendenza all’ipocrisia è invece stigmatizzata da Richard Perkins, nella sua lirica “To my louing friend and Fellow, Thomas Heywood”³⁸⁶, mentre John Taylor, redigendo il suo breve componimento “To my approued good friend, M. Thomas Heywood” insiste ancora sulla triangolazione tra veleno, invidia e calunnia che anima la polemica contro il teatro: “straight the poyson of their enuious tongues, / Breakes out in vollyes of Calumnious wronges”³⁸⁷.

Il testo più interessante è però quello di John Webster, intitolato “To his beloued friend Maister Thomas Heywood”. Qui gli oppositori delle scene sono accusati, ancora una volta, di ignoranza (“let their ignorance condemne the Spring, / Because ‘tis merry and renewes our bloud”)³⁸⁸ e – attraverso la parabola evangelica dei ‘sepolcri imbiancati’ – di ipocrisia (“I in right of sacred Innocence, / Durst ore each gilded Tombe this knowne truth raise”)³⁸⁹. Ma, soprattutto, qui si trova l’unica occorrenza del tema epidemico in tutta l’operetta: “our Actors, may approue your paines, / For you giue them authority to *play*; / Euen whilst the hottest *plague* of enuy raignes”³⁹⁰. Il gioco retorico dell’assonanza ‘play’/‘plague’, è qui ribaltato contro

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ Ivi, sig. A4(v).

³⁸⁵ Ivi, sig. a(v): “Cease your detracting tongues contest no more, / Leau off for shame to wound the Actors fame, / Seeke rather their wrong’d credit to restore, / Your enuy and detractions, quite disclaime”

³⁸⁶ Ivi, sig. a3(r): “Giue me a play; that no distaste can breed, / Proue thou a Spider, and from flowers sucke gall, / Il’e like a Bee, take hony from a weed: / For I was neuer Puritannicall. / [...] / This is the difference, such would haue men deeme, / Them what they are not: I am what I seeme”.

³⁸⁷ Ivi, sig. a4(r).

³⁸⁸ Ivi, sig. a2(v). Si noti, tra l’altro, il cenno alla teoria umorale, secondo la quale il divertimento – aumentando la componente umida del corpo – rigenera il sangue. Sulla teoria umorale in connessione al potere benefico del riso, si vedano sopra le note 153 e 156-157.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Ivi, sig. a2(r). Corsivi di chi scrive.

coloro che la usavano in chiave antiteatrale: nei versi di Webster, la peste non è più un morbo proprio della scena, ma di coloro che alla scena si oppongono.

Scorrere questi testi iniziali, sebbene rapidamente, è essenziale perché in essi si coglie uno dei significati più interessanti e nuovi di quest'operetta, ovvero il senso di *comunità* attorica che ne costituisce uno dei presupposti centrali: l'apologia di Heywood non è (o non è principalmente) una difesa del teatro, ma degli attori; ed è una voce singola che parla come voce collettiva. Nella seconda dedicatoria "To my good Friends and Fellowes, the Citty-Actors", lo sforzo del singolo è posto infatti con evidenza come gesto a difesa di una categoria intera: "Out of my busiest houres, I haue spared my selfe so much time as to touch some particulars concerning vs, to approue *our* Antiquity, ancient Dignity, and the true vse of *our* quality"³⁹¹. Antichità, dignità, e buon uso del mestiere attorico (che corrispondono alle tre parti in cui il libretto è suddiviso)³⁹² sono cioè il cuore della difesa: in questo spostamento di baricentro, la difesa dell'attore è presupposto e non più conseguenza della difesa dell'arte scenica.

E siamo all'*Apology* vera e propria, che si apre ancora una volta con un diretto attacco agli oppositori del teatro:

MOOVED by the sundry exclamations of many seditious Sectists in this age, who in the fatnes and ranknes of a peaceable Common-wealth, grow vp like vnsauery tufts of grasse, which though outwardly greene and fresh to the eye, yet are they both vnpleasant & vnprofitable, beeing too sower for food, and too ranke for fodder: These men [...] vndertaking to purifie and reforme the sacred bodies of the Church and Common-weale (In the trew vse of both which they are altogether Ignora[n]t,) would but like artlesse Phisitions, for experiment sake, rather minister pils to poyson the whole body then cordials to preserue any or the least part³⁹³.

Con accorto ribaltamento di posizioni – di fatto applicando agli oppositori del teatro i medesimi argomenti che essi utilizzavano contro gli attori – Heywood definisce i polemisti "seditious Sectist" (così ponendoli sullo spettro della nonconformità religiosa e politica) e li accosta metaforicamente all'erba cattiva (in cui echeggia la parabola evangelica della zizzania di *Mt* 13: 24-30, 37-42). Ma c'è di più: anche l'immaginario medico, che costituiva uno dei più frequenti quadri metaforici della polemica contro le scene, è qui opportunamente ribaltato. Medici incompetenti ("artlesse Phisitions"), i polemisti cercano di sanare il corpo dello Stato e

³⁹¹ Ivi, sig. A3(r). Corsivi di chi scrive.

³⁹² Cfr. i titoli delle tre sezioni, tutti focalizzati sugli attori: "An Apology for Actors, and first touching their Antiquity" [ivi, sig. B(r)]; "OF ACTORS, AND their ancient Dignitie. THE SECOND BOOKE" [ivi, sig. D(r)]; "OF ACTORS, AND the true vse of their quality. THE THIRD BOOKE" [ivi, sig. F(v)].

³⁹³ Ivi, sig. B(r).

della Chiesa con metodi inadeguati, e avvelenano ciò che vorrebbero guarire. La difesa si apre insomma col riuso in chiave ironica degli argomenti avversari.

Ma il drammaturgo Heywood non si accontenta certo di un'apertura esclusivamente polemica, e pone al cuore di questo prologo un sogno-visione in cui è la stessa Musa tragica, Melpomene, a chiamare il poeta in difesa della sua arte:

suddenly appeared to me the tragicke Muse *Melpomene* [...] Her heyre rudely disheueled, her chaplet withered, her visage with teares stayned, her brow furrowed, her eyes deiected, nay her whole complexion quite faded and altered: and perusing her habit, I might behold the colour of her fresh roabe all Crimson, breathed, and with the inuenomed iuice of some prophane spilt inke in euery place stained³⁹⁴. [

La veste di Melpomene, macchiata di inchiostro velenoso, è un felice dettaglio che non solo completa il ritratto scarmigliato della Musa sdegnata, ma trasforma in immagine poetica il tema delle 'lingue velenose' dei polemisti. Se i teatranti erano accusati di spargere il veleno pestilenziale con i loro spettacoli, ora a divenire veleno è invece l'inchiostro dei pamphlet antiteatrali, che osano macchiare con la loro profanità la veste della dea. Si tratta di un'immagine a cui evidentemente Heywood affida un particolare significato ideologico/retorico, che ritorna anche nel successivo monologo della musa – "Haue watcht their time to cast inuenom'd Inke / To stayne my garments with"³⁹⁵ – e prelude al momento in cui Melpomene chiama il protagonista-narratore alla vendetta ("With such sharpe lynes thou wouldst reuenge my blot / As Armed *Ouid* against *Ibis* wrot")³⁹⁶. Opporsi alla furia dei polemisti è dunque – sul piano simbolico – togliere macchie d'inchiostro dalla veste della Musa, ma anche trovare antidoti contro una parola velenosa e avvelenante.

Solo in queste parti introduttive – nell'accusare i polemisti di incompetenza terapeutica e alludendo all'inchiostro 'velenoso' dei loro pamphlet – Heywood si avvale di tropi che possano in qualche modo essere connessi all'immaginario della medicina; per il resto, il trattatello – di cui si darà ora un breve regesto – sembra programmaticamente ignorare temi e figure di ambito medico.

Il *book first*, nominalmente dedicato all'antichità della professione attorica ma ricco di digressioni e rivoti argomentativi, prende avvio su una ricostruzione mitica del tema delle

³⁹⁴ Ivi, sig. B(v).

³⁹⁵ Ivi, sig. B2(v).

³⁹⁶ *Ibidem*. Attraverso il personaggio-Melpomene, Heywood colloca la propria *Apology* in relazione con l'*Ibis*, la dura invettiva che Ovidio scrisse durante l'esilio contro un ignoto nemico (Cfr. OVIDIO, *Ibis*, Prolegomeni, testo, apparato critico e commento a cura di Antonio La Penna, Firenze, La Nuova Italia, 1957).

origini. Il teatro – afferma Heywood – è nato in Grecia come scuola di virtù: Ercole compì infatti le dodici fatiche perché impressionato dalla narrazione scenica delle gesta di suo padre Zeus. E così Teseo, per imitazione di Ercole, Achille per imitazione di Teseo, Alessandro per imitazione di Achille, e Cesare per imitazione di Alessandro acquisirono virtù e fama:

*Iulius Caesar [...] after the like representation of Alexander in the Temple of Hercules standing in Gades was neuer in any peace of thoughts, till by his memorable exploit, hee had purchas'd to himselfe the name of Alexander: as Alexander till hee thought himselfe of desert to be called Achilles: Achilles Theseus, Theseus till he had sufficiently Imitated the acts of Hercules, and Hercules till hee held himselfe worthy to be called the son of Iupiter*³⁹⁷.

In questa catena mimetica che connette Giulio Cesare in una spirale temporale a ritroso fino a Zeus, l'idea centrale – che sarà quella su cui si sosterrà tutta la difesa – è che il mestiere attorico, tramite la rappresentazione delle gesta eroiche (o, nel caso della commedia, tramite la rappresentazione dei vizi puniti), è un diffusore e un amplificatore della virtù³⁹⁸.

Così fondata la genealogia virtuosa del teatro, il resto del *book first* si dedica ad argomenti corollari ma – specie in alcuni casi – anche penetranti. Heywood rivendica, ad esempio, l'assenza di specifici pronunciamenti teatrali da parte di Cristo e degli apostoli in un momento della storia romana in cui il teatro era al suo apogeo³⁹⁹, e quindi stigmatizza la malafede di chi torce la Scrittura a suo piacere pur di attaccare il teatro⁴⁰⁰; ricorda che l'onesta ricreazione è uno specifico diritto che Dio ha concesso all'uomo tenendo presente la sua fragilità fisica e spirituale, e che negarla è eccesso di severità⁴⁰¹; rammenta gli onori tributati agli attori romani,

³⁹⁷ THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, cit., sigg. B3(r)-B3(v).

³⁹⁸ Anche l'origine del teatro a Roma è narrata da Heywood in chiave mitico-poetica e non storica: Romolo ha creato le scene per far unire i soldati romani e le donne sabine, e dare così discendenza alla città eterna (cfr. *ivi*, sig. C(r): "After a parole and attonement made with the neighbour Nations, hee built a Theater, plaine, according to the time; yet large, fit for the entertainment of so great an Assembly, and these were they whose famous issue peopled the Cittie of Rome"). La fonte qui è Ovidio, *Ars amatoria*, I, 101-132, che Heywood traduce integralmente; la narrazione delle origine greche del teatro, con la discendenza eroica da Ercole a Giulio Cesare sembra essere invece un'invenzione originale di Heywood.

³⁹⁹ Cfr. THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, cit., sigg. C(r)-C(v): "In the reigne of Augustus Christ was borne, and as well in his dayes as before his birth, these solemnities were held in the greatest estimation [...] vnder Tiberius Christ was crucified. To this end do I vse this assertion, because in the full and perfect time our Sauour sojourned on the earth, euen in those happy and peacefull dayes the spacious Theaters were in the greatest opinion amongst the Romans; yet, neither Christ himselfe, nor any of his sanctified Apostles, in any of their Sermons, Acts, or Documents, so much as named them, or vpon any abusiue occasion, touched them".

⁴⁰⁰ Cfr. *ivi*, sig. C(v): "Since they (I say) in all their holy doctrines, bookes, and principles of Diuinity, were content to passe them ouer, as things tollerated, and indifferent, why should any nice and ouer-scrupulous heads, since they cannot ground their curiousnesse either vpon the old or new Testament, take vpon them to correct, controule, and carpe at that, against which they cannot finde any text in the sacred Scriptures?".

⁴⁰¹ *Ivi*, sig. C2(r): "God made vs of earth, men; knowes our natures, dispositions and imperfections, and therefore hath limited vs a time to reioyce, as hee hath enioyned vs a time to mourne for our transgressio[n]. And I hold them more scrupulous than well aduised, that goe about to take from vs the vse of all moderate recreations".

portando in particolare l'esempio di Cicerone, e della sua lode dell'attore Roscio, eletto a modello di talento espressivo⁴⁰².

L'affinità pedagogica tra teatro e retorica costituisce d'altra parte il vero e proprio *trait d'union* tra teatro antico e prassi attorica contemporanea; l'antichità dei teatranti è infatti anche antichità della loro pedagogia espressiva, di cui le università si avvalgono per insegnare ai loro studenti l'arte del ben parlare: "Do not the Vniuersities, the fountaines and well springs of all good Arts, Learning and Documents, admit the like in their Colledges? and they (I assure my selfe) are not ignorant of their true vse"⁴⁰³. Il che significa che chi si oppone all'antica arte degli attori-oratori mostra non solo la propria ignoranza, ma anche una presuntuosa malevolenza ("ambitiously preferring their owne presumptuous humors, before the profound and authentically iudgements of all the learned Doctors of the Vniuersitie")⁴⁰⁴. Il discorso sulle origini serve insomma ad Heywood per stabilire sia l'originario valore etico del lavoro attorico, sia il significato della sua persistenza come esercizio etico e pratico nella consuetudine oratoria.

I.G., come si è discusso nel capitolo precedente, si opporrà agli argomenti apologetici di Heywood nella *Refutation of the Apology for Actors* (1615), leggendo nell'origine del teatro gli albori di un morbo infettivo, identificando nel demonio la sua causa iniziale, e nel doppio focolaio di Atene e Roma le tappe della diffusione epidemica⁴⁰⁵. Quella stessa antichità che per Heywood è un vanto e una giustificazione all'esistenza degli attori, per I.G. diverrà il segno dell'origine demonica e patologica del teatro. Ancora una volta, attacchi e difese si muovono su piani retorici incompatibili: I.G. enfatizza la portata epidemica del teatro per dimostrarne l'*estraneità* rispetto alla *civitas*; Heywood ne rivendica invece il portato etico ed estetico per affermarne – proprio come i suoi colleghi italiani – la pertinenza *organica* alla città antica e moderna.

Il teatro come *elemento organico* della città – anche a livello urbanistico – costituisce d'altra parte il tema sotterraneo del *second book*, dedicato alla discussione della "ancient dignity" degli attori⁴⁰⁶. La 'dignità' del mestiere attorico è infatti direttamente connessa da Heywood non

⁴⁰² Roscio fu un famoso attore romano del I sec. a.C., cui si trovano numerosi riferimenti nell'opera ciceroniana, non solo nella *Pro Roscio Comoedo*, orazione che Cicerone scrisse in sua difesa, ma anche in *De Oratore*, I, xxviii, 130; I, lix, 251 e nella *Pro Archia Poeta*, viii, 17-18. Roscio è considerato da Cicerone un modello di espressività, spesso scelto come esempio che ogni oratore dovrebbe seguire.

⁴⁰³ THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, cit., sig. C3(v). Heywood non manca, ovviamente, di sfoggiare la propria competenza in termini di oratoria classica: "It teacheth audacity to the bashfull Grammarian, being newly admitted into the priuate Colledge, and after matriculated and entred as a member of the Vniuersity, and makes him a bold Sophister, to argue *pro et contra*, to compose his Sillogismes, Cathegoricke, or Hypotheticke (simple or compound) to reason and frame a sufficient argument to proue his questions, or to defend any *axioma*, to distinguish of any Dilemma, & be able to moderate in any Argumentation whatsoever" (*Ibidem*).

⁴⁰⁴ Ivi, sig. C4(v).

⁴⁰⁵ Cfr. sopra, paragrafo 4.6, in particolare note 417 e 422.

⁴⁰⁶ THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, cit., sig. D(r).

solo al ruolo culturale che i poeti tragici e comici hanno nella storia letteraria⁴⁰⁷, ma anche alla costante presenza di edifici teatrali nelle città europee, da quelle antiche alle capitali moderne. Il ‘catalogo dei teatri’, che Heywood inaugura con il primo teatro ateniese (“The first publicke Theater was by *Dionysius* built in *Athens*”)⁴⁰⁸ e conclude con uno sguardo sui teatri e le compagnie contemporanee, protette dai regnanti d’Europa⁴⁰⁹, non ha certo un banale ruolo antiquario, ma ha proprio il significato di mostrare, insieme, la rilevanza del mestiere attorico e la sua naturale pertinenza all’equilibrio della città:

To this purpose I introduce these famous Edifices, as wondring at their cost & state, thus intimating, that if the quality of Acting, were (as some propose) altogether vnworthy, why for the speciall practise, and memorable imployment of the same, were founded so many rare and admirable monuments: and by whom were they erected? but by the greatest princes of their times, and the most famous and worthiest of them all⁴¹⁰.

L’esistenza degli edifici teatrali è insomma prova, conseguenza e immagine concreta della dignità attorica: l’edificio non esisterebbe se gli attori non fossero tenuti in alta stima dai principi, e la sua piena integrazione nel tessuto urbano rappresenta, sia sul piano di realtà che su quello dei simboli, l’integrazione degli attori nell’organismo sociale⁴¹¹. La forza di questo argomento sta, ovviamente, nella sottintesa protezione da parte dei Principi – tema su cui Heywood si esprime in maniera esplicita nel terzo libro, quando dichiara che tutti i sovrani della storia inglese recente hanno sostenuto gli attori: “our most royall, and euer renowned soueraigne, hath licenced vs in London: so did his predecessor, the thrice vertuous virgin, Queene *Elizabeth*, and before her, her sister, Queene *Mary*, *Edward* the sixth, and their father, *Henry* the eighth”⁴¹².

La pertinenza degli attori al complesso della città va di pari passo con la distinzione tra coloro (la maggior parte) che rispettano l’etica del mestiere attorico e il suo esercizio virtuoso e quelli (pochi) che contravvengono alla deontologia dell’arte:

⁴⁰⁷ Cfr. *ivi*, sigg. D(r)-D2(r), in cui Heywood discute l’origine della tragedia e della commedia sulla scorta della *Poetica* di Aristotele, e traccia una storia dei primi poeti tragici e comici, in Grecia e a Roma.

⁴⁰⁸ *Ivi*, sig. D2(r).

⁴⁰⁹ *Ivi*, sig. sig. E(r): “This the great King *Francis* anno 1539 gaue to certaine Actors, who thirty dayes space together, represented in the same the Acts of the Apostles: nor was it lawfull by the Edict of the King for any man to remoue any stone within thirty poles of his scituation, lest they should endanger the foundation of the Theater [...] At the entertainment of the Cardinall *Alphonsus*, and the Infant of *Spaine* into the Low-countrys, they were presented at *Antwerpe*, with sundry pageants and playes: the King of *Denmark*, father to him that now reigneth, entertained into his seruice, a company of *English Comedians*, commended vnto him by the honourable the Earle of *Leicester*: the Duke of *Brounswicke*, and the *Landsgrawe* of *Hesse* retaine in their Courts certaine of ours, of the same quality”.

⁴¹⁰ *Ivi*, sig. D3(r).

⁴¹¹ Heywood tace – e invece I.G. lo rammenterà – che l’inserimento del teatro nella struttura urbana non è sempre così pacifica, e anzi proprio a Londra gli attori devono lavorare fuori dalla città murata: cfr. sopra, paragrafo 4.6, nota 410.

⁴¹² *Ivi*, sig. G3(r). L’argomento è centrale: di fatto in Inghilterra i teatri verranno chiusi quando – con la guerra civile e la proclamazione della repubblica – verrà meno proprio il sostegno della corona.

I also could wish, that such as are co[n]demned for their licentiousnesse, might by a generall consent bee quite excluded our society: for as we are men that stand in the broad eye of the world, so should our manners, gestures, and behaiours, sauour of such gouernment and modesty, to deserue the good thoughts and reports of all men, and to abide the sharpest censures euen of those that are the greatest opposites to the quality. Many amongst vs, I know, to be of substance, of gouernment, of sober liues, and temperate carriages, house-keepers, and contributory to all duties enioyned them, equally with them that are rank't with the most bountifull; and if amongst so many of sort, there be any few degenerate from the rest in that good demeanor, which is both requisite & expected at their hands, let me entreat you not to censure hardly of all for the misdeeds of some, but rather to excuse vs⁴¹³.

I buoni attori sono la norma, e sono amati e rispettati; gli attori disonesti costituiscono una degenerazione (e un'eccezione), e devono essere espulsi dal novero dell'arte scenica: "I speake not in the defence of any lasciuious shewes, scurrelous ieasts, or scandalous inuectiues: If there be any such, I banish them quite from my patronage"⁴¹⁴. È – ancora – il tema della 'distinzione', cuore argomentativo di tutte le apologie⁴¹⁵. Non a caso, proprio su questo tema si appunterà la confutazione di I.G.: gli attori – affermerà apoditticamente – non possono non essere immorali, perché solo l'immoralità (e in particolare la lascivia) costituisce l'attrattiva del teatro, e un teatro onesto e virtuoso sarebbe un teatro senza pubblico e quindi antieconomico⁴¹⁶.

Il *Book third* è quello in cui Heywood pone l'attenzione sul buon uso dell'arte attorica, e quindi sulle sue finalità pedagogiche, a partire dalla definizione ciceroniana della commedia come 'specchio' della consuetudine umana: "*Cicero saith, a Comedy is the imitation of life, the glasse of custome, and the image of truth*"⁴¹⁷. Il teatro, argomenta Heywood è spazio di

⁴¹³ Ivi, sig. E3(r).

⁴¹⁴ Ivi, sig. F4(r).

⁴¹⁵ È un tema su cui l'*Apology* torna anche nel terzo libro, con argomenti ora perentori (cfr. ivi, sig. F4(r) "I speake not in the defence of any lasciuious shewes, scurrelous ieasts, or scandalous inuectiues: If there be any such, I banish them quite from my patronage") ora ironici (cfr. ivi, sigg. F2(r)-F2(v): "Oh shallow! Because such a man had his house burnt, we shall quite condemne the vse of fire, because one man quaft poyson, we must forbear to drinke, because some haue beene shipwrak't, no man shall hereafter trafficke by sea. Then I may as well argue thus: he cut his finger, therefore must I weare no knife, yond man fell from his horse, therefore must I trauell a foot; that man surfeited, therefore dare not I eate. What can appeare more absurd then such a grosse and sencelesse assertion? [...] it is a rule in *Logicke, Ex particularibus nihil fit*. These are not the Basses we must build vpon, nor the columnes that must support our architecture"); ma anche con la sottile arguzia dell'argomento evangelico: può la colpa di Giuda, il traditore, macchiare l'operato degli altri undici apostoli? (cfr. ivi, sig. F2(v): "Shall we condemne a generallity for any one particular misconstruction? giue me then leaue to argue thus: Amongst Kings haue there not beene some tyrants? yet the office of a King is the image of the Maiesty of God. Amongst true subiects haue there not crept in some false traitors? euen amongst the twelue there was one *Indas*, but shall we for his fault, censure worse of the elueen? God forbid. [...] I induce these instances to confirme this common argument, that the vse of any generall thing is not for any one particular abuse to be condemned").

⁴¹⁶ Cfr. sopra, paragrafo 4.6, nota 429.

⁴¹⁷ Ivi, sig. F(v). Come si ricorderà, I.G. negherà nella *Refutation* l'esistenza di questa affermazione di Cicerone (cfr. paragrafo 4.6, nota 433). Tra Heywood e I.G. si realizza la stessa dinamica che abbiamo visto tra Lodge e Gosson (cfr. sopra nota 331): l'apologeta rivendica la citazione ciceroniana (trasmessa dal grammatico Elio Donato), il suo avversario nega l'esistenza o la veridicità della citazione.

apprendimento per gli illetterati⁴¹⁸; momento di educazione alla disciplina del suddito⁴¹⁹, ma soprattutto è luogo di educazione morale. A teatro, si impara

by the example of *Caesar* to stir souldiers to valour, & magnanimity: by the fall of *Pompey*, that no man trust in his owne strength: we present *Alexander*, killing his friend in his rage, to reprove rashnesse: *Mydas*, choked with his gold, to taxe couetousnesse: *Nero* against tyranny: *Sardanapalus*, against luxury: *Nynus*, against ambition, with infinite others, by sundry instances, either animating men to noble attempts, or attaching the consciences of the spectators, finding themselues toucht in presenting the vices of others⁴²⁰.

E il discorso è valido anche per la commedia, “harmelesse mirth” in cui lo spettatore è invitato a riflettere sulla propria condotta morale e, eventualmente, ad emendarsi per non incorrere nel medesimo ridicolo dei personaggi rappresentati (“lest they happen to become the like subiect of generall scorne to an auditory”)⁴²¹. Ma la commedia – rammenta l’autore della *Apology* – è anche passatempo che produce effetti benefici sul piano fisico: “these are mingled with sportfull accidents, to recreate such as of themselues are wholly deuoted to Melancholly, which corrupts the blood: or to refresh such weary spirits as are tired with labour⁴²². È il consueto argomento dell’onestà ricreazione, intrecciato con la teoria ippocratica degli umori: di fronte alla tendenza melanconica (la sovrabbondanza di bile nera) che squilibra il buon bilanciamento dell’organismo, il riso si manifesta come forza medicamentosa e riequilibrante⁴²³.

Ovviamente – e siamo ormai alle pagine finali del testo – la commedia non deve mai eccedere dai limiti di ciò che è lecito; il tema della distinzione tra buoni e cattivi attori implica definire con precisione (e disapprovare esplicitamente) l’abuso:

Now to speake of some abuse lately crept into the quality, as an inueighing against the State, the Court, the Law, the Citty, and their gouernements, with the particularizing of priuate mens humors (yet aliue) Noble-men, & others. I know it distastes many; neither do I any way approue it, nor dare I by any meanes excuse it⁴²⁴.

Ma anche affermare che il “censore giudizioso” non farà mai ricadere la colpa del singolo abuso sull’intera comunità attorica: “But wise and iuditial Censurers, before whom such

⁴¹⁸ Ivi, sig. F3(r): “Playes haue made the ignorant more apprehensiue, taught the vnlearned the knowledge of many famous histories, instructed such as ca[n]not reade in the discouery of all our *English* Chronicles”.

⁴¹⁹ Ivi, sig. F3(v): “Playes are writ with this ayme, and carryed with this methode, to teach the subiects obedience to their King, to shew the people the vntimely ends of such as haue moued tumults, commotions, and insurrections, to present the[m] with the flourishing estate of such as liue in obedience, exhorting them to allegiance, dehorting them from all trayterous and fellonious stratagemes”.

⁴²⁰ Ivi, sig. F3(v).

⁴²¹ Ivi, sig. F4(r).

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ Sul riso e le sue relazioni con la teoria umorale ippocratica, si vedano sopra le note 156-157.

⁴²⁴ Ivi, sig. G3(v).

complaints shall at any time hereafter come, wil not (I hope) impute these abuses to any transgression in vs, who haue euer been carefull and prouident to shun the like”⁴²⁵.

Va da sé che chi – come d’altra parte farà I.G. nella sua *Refutation* – non distingue le singole prassi e i singoli comportamenti, ma afferma che il teatro è immorale nella sua interezza, si colloca in posizione diametricale rispetto allo ‘iudicial Censurer’. Persevera nella sua postura malevola e irrazionale, contro cui non vale la pena di combattere: “why should I yeeld my censure, grounded on such firme and establisht sufficiency, to any Tower, founded on sand, any castle built in the aire, or any triuiall vpstart, and meere imaginary opinion?”⁴²⁶.

In questa apologia del mestiere attorico, articolata sul trinomio “antiquity”/“dignity”/“quality”, Heywood evita qualsiasi riferimento al tema del contagio e anzi, come abbiamo avuto modo di vedere, usa con estrema parsimonia anche figure pertinenti all’immaginario medico. Ciò non significa, tuttavia, che la *Apology* non rivendichi (e non volga ad argomento apologetico) la potenza sconvolgente del teatro, e la sua capacità di alterare e modificare la coscienza dello spettatore. Il potere del linguaggio teatrale è anzi definito e lodato fin dalle primissime pagine dell’operetta, quando Heywood lo pone alla fortunata confluenza tra oratoria e pittura, entrambe arti nobili ma in qualche modo manchevoli l’una del potere dell’immagine, l’altra di quello del suono: “Oratory is a kind of a speaking picture, therefore may some say, is it not sufficient to discourse to the eares of princes the fame of these conquerors: Painting likewise, is a dumbe oratory”⁴²⁷. Proprio quella multisensorialità che, per il polemisti, era il supremo pericolo dell’arte scenica, diviene qui il suo massimo merito:

A Description is only a shadow receiued by the eare but not perceiued by the eye: so liuely portrature is meerey a forme seene by the eye, but can neither shew action, passion, motion, or any other gesture, to mooue the spirits of the beholder to admiration: but to see a souldier shap’d like a souldier, walke, speake, act like a souldier: to see a *Hector* all besmered in blood, trampling vpon the bulkes of Kinges. A *Troylus* returning from the field in the sight of his father *Priam* as if man and horse euen from the steeds rough fetlockes to the plume in the champions helmet had bene together plunged into a purple Ocean: To see a *Pompey* ride in triumph, then a *Caesar* conquer that *Pompey*: labouring *Hanniball* aliuie, hewing his passage through the Alpes. To see as I haue seene, *Hercules* in his owne shape hunting the Boare, knocking downe the Bull, taming the Hart, fighting with Hydra, murdering *Gerion*, slaughtring *Diomed*, wounding the *Stimphalides*, killing the Centaurs, pashing the Lion, squeezing the Dragon, dragging *Cerberus* in Chaynes, and lastly, on his high Pyramides writing *Nihiltra*, Oh these were sights to make an *Alexander*⁴²⁸.

⁴²⁵ Ivi, sig. G3(v).

⁴²⁶ Ivi, sig. F2(r).

⁴²⁷ Ivi, sig. B3(v).

⁴²⁸ Ivi, sigg. B3(v)-B4(r).

È proprio la pluralità dei sensi coinvolti dall'esperienza scenica a garantirne l'efficacia morale. Coerentemente, se la potenza del linguaggio scenico non è più una forza dannosa, ma un dirompente strumento che consente al teatro il pieno raggiungimento del suo fine pedagogico, il temuto accostamento con l'infezione pestilenziale non può che essere rimosso:

it hath power to new *mold* the harts of the spectators and *fashion* them to the shape of any noble and notable attempt⁴²⁹.

What can sooner *print* modesty in the soules of the wanton, then by discovering vnto them the monstrosnesse of their sin?⁴³⁰

Nel nuovo contesto, il benefico 'contagio' operato dal teatro sulle coscienze e sulle abitudini morali degli spettatori è reso dunque con immagini che abbandonano l'ambito epidemico, e attingono piuttosto al campo della 'plastica' o della 'stampa'. Il teatro non assume cioè la spaventosa (e potenzialmente mortale) forma di un contagio pestilenziale, piuttosto modella le coscienze, le plasma imprimendovi – come le mani di uno scultore o come il torchio di uno stampatore – storie, racconti, visioni del bene⁴³¹.

⁴²⁹ Ivi, sig. B4(r).

⁴³⁰ Ivi, sig. G(v).

⁴³¹ Anche questo campo d'immagini non era tuttavia del tutto estraneo alla polemica contro le scene: come si ricorderà, Henry Crosse aveva descritto il potere corruttivo del teatro con la metafora del timbro e del conio (HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, cit., sig. R(r): "Sathan [...] this grand-traitor to mans happinesse, as in a workehouse forge, or common shoppe, dooth stampe and coine a multitude of euils, and suggest abhominable vices into the heart"). E ancora più indietro, alle origini patristiche del pensiero antiteatrale, risale la metafora di Crisostomo (*Laudatio Sancti Martyris Barlaam*, 4) del contagio teatrale come "τύπος", cioè come impronta, incisione o calco, che resta impresso nell'anima e nel corpo: "καὶ γὰρ ὀφθαλμῶν περιστροφὰς, καὶ χειρῶν περιδονήσεις, καὶ ποδῶν κύκλους, καὶ πάντων τῶν ἐν τῇ διαστροφῇ τοῦ λυγισθέντος σώματος φανέντων εἰδώλων τοὺς τύπους ἐναποθέμενοι ταῖς ψυχαῖς οὕτως ἀπέρχονται" (GIOVANNI CRISOSTOMO, *Laudatio Sancti Martyris Barlaam*, cit., col. 682; trad propria: "Infatti si allontanano da là [dal teatro], dopo aver *inciso* nelle loro anime le rotazioni degli occhi, i contorcimenti delle mani, i movimenti circolari dei piedi e le *impronte* di tutte quelle immagini che si manifestano nella distorsione del loro corpo, che è stato *deformato*"; si veda sopra, Capitolo 1, nota 4).

Al termine di queste letture, ciò che appare evidente come tratto comune delle difese del teatro – sia nel contesto italiano sia in quello inglese – è la loro tendenza a non essere pure *risposte* agli attacchi, ma a costruire un loro autonomo spazio di senso e di rivendicazione, ricollocando temi e argomenti, rovesciandone alcuni, ignorandone altri, proponendone di nuovi. Se è vero che gran parte della difesa della scena avviene nella dimensione dello spettacolo e del diretto rapporto col pubblico, più che nei pamphlet apologetici⁴³², è certamente altrettanto vero che attori e drammaturghi impegnano risorse retoriche notevoli *anche* nelle difese disseminate dalla stampa. Ed è in questo momento *retorico* della loro azione che i teatranti pongono le basi per il definitivo riconoscimento pubblico del teatro, inventando strategie per giustificare, istituzionalizzare e legittimare la loro professione e la loro arte⁴³³.

In primo luogo, si tratta di *giustificare* il teatro, cioè rispondere – in maniera diretta, o più sfumatamente obliqua – agli attacchi dei polemisti, depotenziandone gli argomenti. Nel contesto italiano, questo implica innanzitutto identificare un quadro teologico di riferimento in cui il teatro sia esplicitamente ammesso, valorizzando dunque la posizione di Tommaso (e dei sommisti) sulla liceità del mestiere attorico: è l'ossatura di ogni difesa, quel *Trattato sull'arte comica* che citato, copiato, riscritto (lungo la linea Cecchini-Andreini-Barbieri) dà fondamento ad ogni successiva argomentazione. Dalla liceità tommasea può derivare infatti sia la definizione del teatro come *ars media* (arte neutra, che si volge al bene o al male a seconda di come è esercitata) sia l'argomento 'maestro' della distinzione tra buoni e cattivi teatranti, che sposta il problema morale dall'arte in generale ai singoli professionisti; in tal modo, si circoscrivono (e si minimizzano) le argomentazioni etiche dei polemisti e, nel contempo, si rivendica la possibilità di una piena realizzazione della salvezza cristiana *entro* la carriera teatrale (questione affermata esplicitamente nella *Supplica* di Barbieri e, ovviamente, in tutto il percorso teorico di Giovan Battista Andreini). Se nel contesto inglese manca la rivendicazione di un quadro teologico legittimante paragonabile a quello tommaseo evocato dagli italiani, del tutto simile è però l'insistenza di Heywood sul tema della 'distinzione' tra buoni e cattivi attori e – nel caso di Lodge e Sidney – più in generale tra buoni e cattivi poeti, così come la veemente affermazione della 'santità' originaria dell'arte poetica (il suo essere un "heavenly gift"). Tra le

⁴³² Si vedano, sopra, le note 1 e 2.

⁴³³ Come ha felicemente sintetizzato Clotilde Thouret, la più importante studiosa delle apologie del teatro nella prima età moderna europea, "ces textes inventent pour la pratique dramatique une place dans la société de l'époque moderne. Il y a, pour ses partisans et pour ses praticiens, un triple enjeu de justification, d'institutionnalisation et de légitimation" (CLOTILDE THOURET, *Le théâtre réinventé*, cit., p. 281). In queste conclusioni, applicherò ai testi apologetici fin qui analizzati questa felice tripartizione (giustificare/istituzionalizzare/legittimare), che mi pare molto efficace per distinguere i diversi ordini di argomentazioni proposti dai difensori delle scene. Segnalo qui che l'imponente lavoro comparatistico di Thouret ignora purtroppo le apologie italiane, interessandosi invece al contesto inglese, francese e spagnolo.

strategie di giustificazione si colloca anche la tendenza ad accusare i polemisti di anacronismo (spesso in maniera ironica, come nei *Brevi discorsi* del Cecchini, nella *Ferza* di Giovan Battista Andreini e nella *Supplica* del Barbieri), che disinnesci il principio d'autorità su cui si fondavano i florilegi di fonti patristiche; l'appropriazione del Borromeo (operata da Andreini nella *Divina visione* e da Barbieri nella *Supplica*), che riscrive e rimodula a proprio favore una figura simbolica del campo avverso; ma anche la lampante satira contro gli oppositori e le ripetute accuse di ignoranza, malevolenza, ipocrisia, e perfino 'infermità' (evidenti nella *Ferza* e nella *Supplica*, e soprattutto nella dura invettiva di Thomas Lodge contro Stephen Gosson).

Ma il teatro non deve essere semplicemente giustificato: deve essere *istituzionalizzato*. Si tratta cioè di riconoscere l'arte attorica come un'attività autonoma e specifica che non si collochi in uno spazio indefinito della vita sociale (o addirittura, come pretendeva la polemica antiteatrale, ne sia estraneo), ma ne faccia parte *organicamente*. Di questo ordine di argomenti fa parte, ancora, il grande tema della 'distinzione', nel momento in cui esso non è limitato all'ambito della morale ('attore lascivo'/'attore onesto'), ma definisce il campo d'azione del mestiere, i linguaggi usati, e perfino le denominazioni: quando Giovan Battista Andreini distingue tra 'istrione' e 'scenico', stabilendo che il primo lavora solo per l'occhio, mentre il secondo si rivolge ad una pluralità di sensi e, quindi, all'anima; quando Niccolò Barbieri distingue la comicità dell'attore da quella del buffone, o quando Thomas Heywood dichiara di 'bandire' i cattivi teatranti dalla protezione della sua difesa ("If there be any such, I banish them quite from my patronage"), tutti e tre parlano come membri di una comunità il cui sforzo istituzionalizzante implica decidere chi ammettere e chi estromettere dalla comunità stessa. Retoricamente simile è, d'altra parte, la riscrittura operata da Sidney sul bando platonico della poesia, che giustifica l'espulsione dei poeti degenerati proprio per rivendicare la pertinenza organica alla *Repubblica* di quelli onorati.

Degli argomenti 'istituzionalizzanti' fa parte ovviamente il continuo richiamo degli attori alla protezione politica di principi, governanti, "superiori", nelle dedicatorie delle apologie, o nel corpo stesso delle loro difese; ma anche l'ostentata ricostruzione dell'antichità dell'arte e il riferirsi (argomento centrale nella *Supplica* di Barbieri e – soprattutto – nella *Apology* di Heywood) all'edificio teatrale, alla sua imprescindibile pertinenza entro l'organizzazione urbanistica della città.

All'istituzionalizzazione segue, almeno sul piano concettuale, la *legittimazione*: perché se è vero che ogni istituzione deve avere una finalità sociale e pubblica, allora agli apologeti spetta il compito di identificare anche per il teatro – una pratica potenzialmente e intrinsecamente disturbante e destabilizzante – effetti benefici sulla comunità. Su questo piano, i difensori del teatro possono chiaramente attingere alla lunga tradizione sulla moralità della tragedia e della commedia, insistere sul valore etico del teatro (e specialmente di quello comico) come

‘specchio’ della vita umana, luogo in cui osservare il vizio punito e la virtù premiata, e – quindi – emendarsi. Ma del teatro si trovano anche valenze ulteriori sul piano sociale e politico: nel valore pedagogico della pratica teatrale come allenamento retorico, o nell’insistenza sul teatro come dissuasore da pratiche economicamente e moralmente più dannose (Cecchini, Andreini, Barbieri); o, anche nelle affermazioni del teatro come luogo di alfabetizzazione storica, o di persuasione alla disciplina e alla pace sociale (Heywood), si può leggere con chiarezza lo sforzo di attribuire al proprio mestiere una finalità pubblica che vada oltre la pura necessità di forme oneste di riposo e divertimento. Su questo piano, d’altra parte, si colloca anche uno degli argomenti su cui con più veemenza le apologie trovano opposizione, ovvero il porre il teatro in concorrenza con la predicazione: rivendicare il valore pedagogico e persuasivo del racconto scenico sulla moralità pubblica (tema che si limita al piano pragmatico dell’eloquenza in Giovan Battista Andreini, e si fa invece piena affermazione di valore, anche sul piano dei contenuti, nella *Supplica* di Barbieri) significa identificare con forza la funzione *organica* del teatro come luogo di coscienza cittadina, ma anche rivendicare – scandalosamente – la possibilità di una coscienza pubblica che non sia monopolio della religione.

Il triplice sforzo di giustificazione-istituzionalizzazione-legittimazione spiega anche perché uno degli argomenti più forti degli scritti antiteatrali (l’argomento ontologico, ovvero il teatro come luogo di falsità, di demoniaca contro-verità) venga quasi sistematicamente eluso dalle apologie: i difensori del teatro focalizzano cioè il loro discorso sugli *effetti* del teatro (sul suo imprescindibile ruolo pubblico), scansando il problema della sua *natura* finzionale. Al contrario, proprio il tema del teatro come ‘specchio’ della consuetudine umana (tema onnipresente nelle apologie sia inglesi che italiane) insiste sul suo valore di verità (il tema della “truth” del teatro è addirittura centrale, ad esempio, nella *Apology* di Heywood, e – conseguentemente – nella *Refutation* che gli si oppone). Solo due autori – i più ‘letterati’ tra gli apologeti, Giovan Battista Andreini e Philip Sidney – non solo affrontano il tema della finzionalità ma lo elevano a specifico merito dell’arte: Sidney trova nella “fiction” il cuore della legittimità poetica delle arti di parola, il loro costruire mondi cifrati che disseminino, proprio grazie alla “sweetness” dell’allegoria, il loro messaggio morale; Andreini vede nell’illusione finzionale del teatro la strada per cogliere la caducità del ‘teatro del mondo’ (“ci danno à vedere, che la vita nostra altro non, è che vna fauola”) e per disporsi ad un percorso di elevazione spirituale e di redenzione.

Qualche osservazione merita, infine, l’immaginario medico, che gli apologeti usano comprensibilmente con molta più parsimonia rispetto alle loro controparti. Per lo più, la medicina è usata come strumento d’invettiva, in diretta opposizione polemica: tale è, ad esempio, il ribaltamento delle accuse di infermità sui polemisti da parte di Giovan Battista Andreini (“infermi”, “ammorbati”, “pestiferi”), o il rivolgersi di Lodge a Gosson come un

medico al suo paziente (“so will thou proue of clene recouered patient, and I a perfecte practiser in framing so good a potion”).

Altrove, se usata come correlativo del teatro (arte medica e arte scenica come pratiche risananti) assume invece una chiara portata istituzionalizzante e legittimante: allora Giovan Battista Andreini può definire la commedia “medica accorta”, oppure avvicinarla alla “lancia d’Achille”, che ferisce e risana. In questo stesso contesto legittimante si collocano ovviamente i frequenti riusi del tropo lucreziano/oraziano/tassiano del *miscere utile dulci*, ma anche l’applicazione (in Andreini, Heywood e Barbieri) della teoria umorale al potere benefico e riequilibrante del riso.

Quasi del tutto assente, comprensibilmente, è il tema del contagio. L’accusa infamante, che connetteva in maniere molteplici il teatro alla peste (nelle sue origini romane durante la pestilenza del 365-364 a.C.; nella portata epidemica del suo linguaggio e nel conseguente contagio morale; nel suo infettare il tempo sacro della città cristiana con la profanità; nel rapporto di causalità con le pestilenze contemporanee) è di fatto quasi sempre elusa, per quanto si possano scorgere evidenti risposte a tali argomenti nelle rivendicazioni sulla potenza del linguaggio scenico come mezzo di edificazione morale, nel suo porsi come luogo *altro* rispetto al tempo della liturgia e della predicazione (ma con analoghe e concorrenziali finalità di moralizzazione), o nell’insistenza sul tema del teatro come forza risanante.

Di fatto, sembra che le apologie intendano porre una distanza netta dal tema del contagio, o depotenziandolo con l’ironia (Giovan Battista Andreini: “il mondo tutto, conoscendo questa peste auuelenatrice, e la tollera, e la vuole, e l’ama, e la protegge, e l’honora, e la premia?”; Niccolò Barbieri: “non vi è questa peste”), o affermando l’incompatibilità tra la peste e la scena (Pier Maria Cecchini: “il comico [...] desidera a tutti vita lunga, animo quieto, sanità continua”; e ancora Barbieri: “il Comico [...] non brama peste, perche non si recita dou’è la contagione. E non hà offizio sopra tal morbo”); oppure, senza rinunciare ad esprimere per immagini il potere metamorfico del teatro sulla coscienza dello spettatore, rimodulando del tutto il campo metaforico, come nella *Apology* di Heywood (il teatro che ha “power to new mold the harts of the spectators”; oppure che “*print* modesty in the soules of the wanton”).

Da ultimo, varrà la pena notare che l’immagine complessiva restituita da questi testi è quella di un laboratorio continuo di nuove linee di difesa, in cui rispetto agli scritti contro il teatro, sembra cogliersi una maggiore varietà di temi, argomenti, strategie. Certamente alcuni testi si richiamano l’un con l’altro, ma in molti casi il singolo autore mostra una specifica sfumatura della propria ricerca, un ben definito e personale indirizzo difensivo: Adriano Valerini la costruzione del mito attorico, Francesco Andreini e Flaminio Scala l’orgoglio della novità culturale, Pier Maria Cecchini la costruzione di una precisione estetica, Giovan Battista Andreini la ricerca di una strada spirituale dentro la propria arte, Niccolò Barbieri l’arguzia e

l'ironia, Thomas Lodge l'invettiva, Philip Sidney l'orgogliosa rivendicazione 'ontologica' della finzionalità, Thomas Heywood il riferimento all'antichità e alla nobiltà della professione attorica. In tutti, lo sforzo 'passivo' della difesa muta rapidamente in proposta 'attiva', e la dialettica degli argomenti polemici si fa definizione di identità, obiettivi, linguaggi: in questo laboratorio difensivo, il teatro matura lentamente la conquista del suo spazio pubblico⁴³⁴.

⁴³⁴ Cfr., ancora CLOTILDE THOURET, *Le théâtre réinventé*, cit., p. 287: "Explorer ce corpus, comme celui d'autres querelles, donne l'occasion de nuancer la vision d'un XVII^e siècle monolithique, puisque l'on voit se former bien des lignes de contradictions sous le consensus des valeurs sociales et morales. Il n'est pas question de faire de la défense du théâtre, dans les débuts de l'époque moderne, le cheval de Troie de proto-Lumières, mais les controverses sont assurément l'un des espaces discursifs où se joue une part du progrès philosophique et de la construction de l'espace public".

L'infezione si è diffusa
La nota lunga dell'epidemia

“This was in fact the origin of *our* acting,” said Tom after a moment’s thought. “My friend Yates brought the infection [...], and it spread, as those things always spread”.

JANE AUSTEN
Mansfield Park (1814)



Scorrere in parallelo la polemica antiteatrale italiana e quella inglese a cavallo tra Cinque e Seicento significa trovarsi di fronte ad una evidente biforcazione. In Italia, i polemisti più radicali devono tenere conto della presenza di posizioni più moderate (anche all'interno della Chiesa) e di una forte consapevolezza teorica degli stessi teatranti, e ritenendo poco praticabile un progetto politico di rimozione del teatro professionale focalizzano infine l'attenzione sulla catechesi e il convincimento spirituale dei fedeli: lo abbiamo visto leggendo la *In actores et spectatores paraenesis* di Francesco Maria del Monaco¹. In Inghilterra, al contrario, il pensiero antiteatrale più radicale sembra progressivamente rafforzarsi e trovare spazio nel dibattito pubblico, fino a farsi proposta politica con lo *Shorte treatise against stage-playes* di Alexander Leighton, indirizzato ad un Parlamento sempre più aperto ad una moralità rigorosa e puritana².

È una vera e propria divaricazione, che è anche – per quel che riguarda l'immaginario medico di cui ci stiamo occupando – una premessa a due esiti retorici distinti ed opposti: da un lato un teatro 'guarito', cioè moderato da apposite norme e quindi istituzionalizzato; dall'altro un teatro 'inguaribile' e quindi proibito. Due strade diametralmente divergenti, che si concretizzano alla metà del Seicento in due opere vastissime, e che potremo considerare in qualche modo 'finali' nei due contesti su cui abbiamo posato lo sguardo: in Italia, tra il 1646 e il 1652 vedono la luce i cinque libri *Della christiana moderazione del teatro* in cui un sacerdote gesuita, Giovanni Domenico Ottonelli, disegna un grande progetto di correzione del teatro, e avvia un processo per la sua legittimazione; in Inghilterra è pubblicato invece nel 1633 lo *Histrion-mastix* di William Prynne, anch'esso un *opus magnum*, ma di segno opposto, in cui il teatro è visto come 'peste dello Stato' cui si può rispondere unicamente con la durezza feroce della repressione. Con queste due opere che, nella vastità e ricchezza del loro argomentare, costituiscono un punto d'arrivo significativo e quasi un sigillo nei rispettivi territori letterari, si chiude il nostro cammino tra peste e scena nella "guerra dei teatri" della prima età moderna.

Ovviamente la polemica antiteatrale si trascina, sia in Inghilterra sia in Italia ben al di là delle due opere-soglia poste a conclusione di questo lavoro: lo scontro sulla moralità del teatro occupa il dibattito europeo per tutto il Seicento e il Settecento inoltrato. D'altra parte, come ha ben dimostrato Jonas Barish, il pregiudizio antiteatrale non conosce fine, e si spinge fin dentro la contemporaneità, proiettandosi in un indefinibile futuro³.

¹ Si veda sopra, il paragrafo 4.3.

² Si veda sopra, il paragrafo 4.6.

³ JONAS BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit., p. 477: "we may expect that the theater will continue to exert its spell, and that that spell will continue to be felt, at least in part, as baneful. The antitheatrical prejudice, a

Lo stesso si potrà forse dire per l'accostamento tra il teatro e la peste: come si vedrà nelle ultime pagine di questo capitolo – in una sintetica e necessariamente provvisoria costellazione di occorrenze: Jane Austen, Victor Hugo, Giovanni Verga, Eleonora Duse, Antonin Artaud – epidemia e scena camminano accanto fin dentro il Novecento, continuando ad intrecciarsi in territori letterari tra i più disparati (due romanzi, un racconto, un'intervista e un saggio di teoria teatrale).

Teatro e peste costituiscono dunque insieme un nesso che esonda oltre la polemica *early modern* entro cui è stato elaborato, e che – proprio come una “sopravvivenza” warburghiana: un *Nachleben* – si propone come immagine potente e ormai acronica, che riaffiora inattesa in epoche diverse, dentro e fuori la riflessione sull'arte scenica⁴.

consequence of the ambiguous facts of our own condition, will continue to confer on the stage, and on theatricality in everyday life, the faint but unmistakable savor of forbidden fruit”.

⁴ Sulla nozione di *Nachleben*, si veda, ancora, la riflessione di GEORGES DIDI-HUBERMAN (*L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 85): “La survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire: elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit *un autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*”.

6.1 *Un certo comico malore che va infettando il Teatro* Cura e guarigione nella *Christiana Moderatione del Teatro* (1646-1652) di Giovanni Domenico Ottonelli

Vorrei cogliere con la mia fatica, benché debolissima, questo buon frutto e vorrei porre qualche dolce lenituo ad vn certo Comico malore, che per cagione di certi vitiosi uà infettando il Theatro della christiana moderatione, et rende l'arte Comica odiosa à molte zelanti, e virtuose persone.

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI
La Qualità delle comedie (1646)

Tra il 1646 e il 1650 il gesuita Giovanni Domenico Ottonelli pubblica a Firenze, in cinque libri, il suo monumentale trattato *Della christiana moderatione del theatro*: un *opus magnum* che rappresenta una vera e propria rivoluzione copernicana nella considerazione del teatro professionale in Italia da parte della pubblicistica religiosa⁵. Nelle sue pagine emerge, infatti, un primo serio tentativo di osservare e comprendere il mondo dei comici, che è senz'altro visto ancora come un grave problema morale, ma di cui si indicano anche proposte di correzione. Il che significa, per la prima volta, ammettere implicitamente un suo ruolo all'interno dell'organizzazione della città⁶.

Mettendo insieme il rigore del teologo morale e la benevolenza del padre spirituale, Ottonelli rimprovera e comprende, ammonisce e consiglia; nelle sue proposte di

⁵ Giovanni Domenico Ottonelli (1581-1670) nacque a Modena, nipote del letterato Giulio Ottonelli e appartenente alla famiglia – nobile, ma ormai caduta in disgrazia – dei conti di Tregnano. Paggio di Ferdinando I de' Medici, nel 1603 entrò nel noviziato dei gesuiti di Roma e studiò retorica, filosofia, scienze naturali e matematica. Dopo essere stato ordinato sacerdote, nel 1616 divenne vice-rettore del Seminario romano, mentre tra il 1622-1624 e il 1625-1628 ebbe la direzione dei collegi di Recanati e Fermo. Successivamente si dedicò alla predicazione in Italia e in particolare in Sicilia. Si trasferì quindi a Firenze, dove scrisse e pubblicò le sue opere, alcune sotto lo pseudonimo di Odomemigico Lelonotti, anagramma del suo nome. Nella città granducale, a partire dal 1640 e fino alla morte, fu direttore della Congregazione mariana degli artisti. Il corpus degli scritti di Ottonelli può essere diviso in tre gruppi tematici, cui si aggiungono due ulteriori opere, rispettivamente sulle arti figurative e sugli *Esercizj spirituali di s. Ignazio*. Al primo gruppo appartengono tre volumi dedicati ai pericoli della conversazione con persone frivole, in particolare con alcuni tipi di donne (*Della pericolosa conversazione con le donne, ò poco modeste, ò ritirate, ò cantatrici, ò accademiche, opera del p. Gio. Domenico Ottonelli dà Fanano, sacerdote della Compagnia di Giesù, one si risolvono molti casi di coscienza*, 1646). Al secondo gruppo appartengono, invece, i cinque volumi *Della christiana moderatione del theatro* (1646-1652). Al terzo gruppo si possono, infine, ascrivere i sette trattati che Ottonelli stesso definì di carattere «hipomnastico» ovvero «esortatiui à penitenza», usciti tra il 1655 e il 1669. Per un approfondimento biobibliografico si rimanda a PATRIZIO FORESTA, *Ottonelli, Giovanni Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [vol. 80], Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-domenico-ottonelli_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-domenico-ottonelli_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020). L'unica edizione – antologica – dei cinque libri della *Christiana Moderatione* è quella curata da FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., pp. 313-526.

⁶ Cfr. FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 317: "l'atteggiamento dell'Ottonelli si distingue da quello di molti altri casisti del suo tempo non certo per una minore severità nei confronti del mondo dello spettacolo, ma per il suo rivolgersi agli attori interessandosi dei loro problemi [...] con la stessa disponibilità che altri direttori di coscienza riservavano a quelle classi di persone che non potevano che sedere al di qua del palcoscenico".

“moderatione” il teatro smette allora di essere in se stesso ‘morbo’ o ‘peste’, per diventare quella ‘cosa media’ – a suo tempo rivendicata dai comici nelle loro apologie – che può mostrarsi sana o inferma a seconda di chi la esercita. Recuperando le metafore mediche proprie della polemica antiteatrale, ma riadattandole ad un punto di vista radicalmente nuovo, fin dalle primissime pagine dell’opera il gesuita fiorentino esprime infatti propositi e obiettivi del libro sotto il segno della guarigione di un teatro malato:

Lo scrivere, et il parlare con termini di christiana modestia, e per grauissimi accidenti, non deue irritare alcuno, massimamente quando può giouare à molti. Et io appunto vorrei cogliere con la mia fatica, benche debolissima, questo buon frutto e vorrei *porre qualche dolce lenitiuo ad vn certo Comico malore, che per cagione di certi vitiosi vâ infettando il Theatro* della christiana moderatione, et rende l’arte Comica odiosa à molte zelanti, e virtuose persone; mà non vorrei che come diaspro corrosiuo alcuno s’offendesse; ne vorrei, che s’irritasse, chi professa di essere, et è veramente Comico virtuoso, degno di fama, e meriteuole d’honore⁷.

È un vero e proprio cambio di paradigma (posto programmaticamente nell’incipit dell’opera: siamo nel *Proemio* del libro primo) che, proprio nel momento in cui esplicita l’esistenza del “Comico virtuoso”, sottintende la possibilità di un teatro sano⁸. Il *Proemio* al libro secondo, d’altra parte, ribadirà questa generale benevolenza, affermando la necessità del riposo e del diletto, purché non ‘infettato’ dall’oscenità:

l’uomo, collocato in mezzo de’ travagli terreni, ha bisogno di qualche diletto; né lo deve fuggire, per non parere rustico, e selvaggio [...]. Ma *non perciò si concede, che tal diletto sia una ricreazione infetta col miscuglio di qualche oscenità*: deve essere a modo di rosa soavemente odorosa, e non di spina acutamente pungente; deve consolare il corpo, e non sconsolare l’anima; aiutare alla virtù, non fomentare il vizio. E in vero misero si è colui, il quale [...] si serve della medicina per aggravare il morbo, e per morire⁹.

Uno sguardo insieme severo e benevolo informa complessivamente il progetto ottonelliano della “moderatione” del teatro, ed emerge chiaramente nei lunghi titoli esplicativi dei cinque tomi in cui l’opera si articola: il primo volume, detto “La Qualità delle Comedie”, ha infatti come obiettivo “dichiarare, quale sia la lecita à buoni Christiani, e quale la illecita [...] per sicurezza della coscienza”, e già da questa iniziale e programmatica demarcazione mostra in atto quel cambio di paradigma per cui ad essere illecito non è il teatro in sé, ma le sue

⁷ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*La Qualità delle Comedie*] *Della christiana moderatione del theatro ricordo primo. Detto la Qualità delle comedie; per dichiarare, quale sia la lecita a buoni christiani, e quale la illecita; e per distinguere la modesta dalla oscena secondo la dottrina di s. Tommaso, e d’altri theologi per sicurezza della coscienza*, In Firenze, nella Stamperia di Luca Franceschini & Alessandro Logi, 1646, p. 2. Corsivi di chi scrive.

⁸ Cfr. anche ivi, p. vii (“L’autore non abbraccia opinioni scrupolose, ò strette, ma benigne, e sicure: accioche il Buon Christiano sappia ciò, che può fare senza offendere il Creatore”) e p. 3 (“I sacri Dottori, zelanti della correctione dei buoni costumi, non lasciarono di scrivere, come si possa fare, per far bene la Comedia, e fuggir quel biasimo, al quale sono sottoposti tutti quelli, che la fanno male”).

⁹ Cfr. GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*La solutione de’ Nodi*] *Della christiana moderatione del theatro libro secondo, detto La solutione de’ nodi. Per isciogliere molte difficoltà, e per risolvere molti casi di coscienza intorno alle comedie poco modeste; e per mostrare, che non è mai lecita la loro permissione, secondo la dottrina di san Tomaso, e d’altri theologi, e per sicurezza de’ buoni christiani*, in Firenze, Appresso Gio. Antonio Bonardi, 1649, p. 3 (corsivi di chi scrive).

degenerazioni¹⁰; il secondo volume, “La soluzione dei nodi”, approfondisce il tema della commedia illecita (“per risolvere molti Casi di coscienza intorno alle Comedie poco modeste”), considerando nei diversi “casi” trattati tutti gli elementi coinvolti nel sistema teatrale (gli spettacoli, gli attori, gli spettatori, e le autorità civili che devono autorizzarli o proibirli)¹¹; ognuno degli altri tre volumi pone poi sotto osservazione con più precisione tutti gli attori sociali coinvolti nello spettacolo professionale: il libro terzo si occupa infatti degli spettatori (“Le Risoluzioni di alcuni Dubbij e casi di coscienza intorno agli Spettatori delle Comedie poco modeste”)¹², il quarto pone lo sguardo sui teatranti (“L’Ammonizioni a’ Recitanti. Per auuisare ogni Christiano à moderarsi da gli eccessi nel recitare”)¹³ e il quinto si rivolge alle autorità civili e religiose cui spetta l’esercizio effettivo della “moderazione” (“L’istanza. Per supplicare a’ sig. Superiori, che si moderi christianamente il Theatro dall’Oscenità, e da ogn’altro eccesso nel recitare”)¹⁴. Per la prima volta un religioso orienta uno sguardo complesso sul “sistema teatrale” della modernità, e propone un tentativo – certo ancora aurorale, ma comunque notevolissimo – di una sua legittimazione e istituzionalizzazione¹⁵.

¹⁰ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*La Qualità delle Comedie*], cit., frontespizio.

¹¹ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*La soluzione de’ Nodi*], cit., frontespizio.

¹² GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*Le risoluzioni di alcuni Dubbij*] *Della christiana moderazione del theatro libro terzo. Detto le risoluzioni di alcuni Dubbij, e casi di coscienza intorno agli spettatori delle comedie poco modeste*, in Fiorenza, nella Stamperia di Luca Franceschini & Alessandro Logi 1649, frontespizio.

¹³ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*L’ammonizioni a’ recitanti*] *Della christiana moderazione del theatro libro [quarto], detto L’ammonizioni a’ recitanti, per auuisare ogni christiano à moderarsi da gli eccessi nel recitare. Sono diuise in tre breui trattati, cioè il primo intorno à recitanti. Il secondo intorno alc omico Beltrame, e’ al suo libro. Il terzo intorno à ciarlatani*, In Fiorenza, Nella stamperia di Gio. Domenico Bonardi, alle scale di Badia, 1652, frontespizio.

¹⁴ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*L’istanza*] *Della christiana moderazione del theatro libro [quinto], detto L’istanza, per supplicare a’ signori superiori, che si moderi christianamente il theatro dall’oscenità, e da ogni altro eccesso nel recitare, secondo la dottrina di S. Tomaso, e d’altri theologi antichi e moderni*, In Fiorenza, Nella stamperia di Gio. Antonio Bonardi, alle scale di Badia, 1652, frontespizio.

¹⁵ È vero che Ottonelli si rivolge indiscriminatamente ad attori, saltimbanchi e ciarlatani, senza accogliere in profondità il discorso di rivendicazione artistica proposto dalle apologie (e in particolare, da Giovan Battista Andreini e Niccolò Barbieri), il che significa che il suo sguardo “tende a negare la possibilità di un esame della professione attorica come esercizio di un’arte” e a considerarla “come attività pertinente alla sfera dell’organizzazione politica e morale” (FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 317); è vero anche che Ottonelli elabora “proposte di «moderazione» caso per caso, proposte che non divengono ancora «programma» dal momento che la problematica della dignità morale del teatro non si salda con quella della sua dignità culturale” (ivi, p. 319). Ma è innegabilmente un momento di passaggio, di transito: “il *Della Christiana Moderazione del Theatro* può essere guardato come lo specchio in cui tutti gli elementi della polemica contro il teatro confluiscono indirizzandosi, senza però giungervi, verso un’idea di riforma dello spettacolo: si vedano i non pochi esempi che l’Ottonelli fa di spettacoli virtuosi, di comicità onesta, di attori che riuscivano a dilettere senza bisogno della «femminil comparsa» e della parola o gesto osceno; esempi che, nel loro giustapporsi, possono già configurarsi come un’idea di riforma” (*ibidem*). È una posizione di equilibrio, come la definisce ancora Taviani, “un piede dietro le quinte, l’altro nello studio di teologia” (*ibidem*). Un vero e proprio programma di riforma sarà elaborato pochi anni più tardi da Girolamo Bartolommei con la sua *Didascalia cioè Dottrina Comica* (1658-1661), per la quale si veda nel seguito di questo stesso paragrafo.

Una delle conseguenze più evidenti del nuovo sguardo ottonelliano sul teatro professionale è la presa di coscienza delle ragioni dei comici: riconoscendo esplicitamente la compatibilità tra vita cristiana e professione attorica (a suo tempo rivendicata da Giovan Battista Andreini) i cinque libri della *Christiana Moderatione* sono tutti dedicati a santi teatranti¹⁶; mentre il testo del trattato entra in costante dialogo con le opere dello stesso Andreini, di Pier Maria Cecchini e, soprattutto, con la *Supplica* di Niccolò Barbieri (evidentemente riconosciuta come il punto apicale delle apologie), di cui sono riprodotti e commentati ampi stralci¹⁷. Si veda, ad esempio, questo brano in cui Ottonelli entra in dialogo con il tema – frequente nella *Supplica* – della varietà del mondo e delle disposizioni umane e, quindi, delle leggi morali:

Ridico, scrive Beltrame, che il Mondo è vario, e vari sono gli umori: e a variati gusti si vogliono variate cose: non tutti sono per star rinchiusi ne' chiostrì: vi sono sempre stati tornei e giostre, e danze, e Commedie, e altri passatempi da cavalieri, e da sfaccendati. Non scrive male questo Comico; perché i Trattenimenti del Teatro, fatti con la debita Moderazione, possono servire di giovevole antidoto contro la malignità dell'ozioso morbo¹⁸.

Particolarmente interessante nel nostro contesto è invece questo passaggio, in cui il gesuita fiorentino risponde a quel processo di negazione della 'peste teatrale' che Barbieri aveva operato ironicamente nel capitolo XIV della *Supplica*¹⁹:

L'intenzione del giovare non è sempre genitrice del giovamento. Alcuni dicono di voler recar utilità, e poi partoriscono grave danno: tali sono i Compositori, e gli Attori delle Commedie oscene [...]. Vogliono, che il diletto sia animato dall'utile; acciocché il riso non resti deriso; ma danno nel troppo indecente, e nello scandaloso [...]: onde non è temerità il dichiarar quell'utile essere una cosa perniciosa, e degna detta nota di mal fine, e molto nocivo: perché *la Commedia oscena è il morbo, e la peste de' buoni costumi, la fiera della carne, e la sentina di tutte le scelleragini*.

E così dicono con buona ragione alcuni, secondo la relazione di Beltrame, a quali non risponde bastevolmente aggiungendo. *Quando si esamina la Commedia, non vi è questa peste, questa fiera, né queste viziose Azioni, che tal'uno descrive. E quando vi è il Vizio, viene castigato; le Ruffianarie punite; gli Amori conditi con buone sentenze, e poi onestati col Matrimonio. A questa aggiunta di Beltrame rispondo io co' Dottori, che non è lecito rappresentare i Vizii, e le oscenità senza molta cautela, e senza la debita Moderazione*²⁰.

¹⁶ I cinque libri ottonelliani sono dedicati al "penitente Babila comediante" (GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *[La Qualità delle Commedie]*, cit., p. iii), a "santo Porfirio comediante" [GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *[La soluzione de' Nodi]*, cit., sig. a2(r)], a "santo Silvano comico" (GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *[Le risoluzioni di alcuni Dubbij]*, cit., p. iii), al "servo di Dio Serapione Sindonita, Che, per conuertire certi Comedianti, si fece loro Schiauo" [GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *[L'ammonitioni a' recitanti]*, cit., sig. +2(r)] e al "santo comico Genesio" [GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *[L'instanza]*, cit., sig. +2(r)].

¹⁷ Il secondo trattato del volume quarto, *L'ammonitioni a' recitanti*, si apre con un ritratto biografico di Barbieri, ed è tutto costruito in dialogo con la sua *Supplica*.

¹⁸ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *[La soluzione de' Nodi]*, cit., p. 150. Il brano a cui Ottonelli fa riferimento si legge in NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta, et ampliata*, cit., p. 114 (cfr. sopra, Capitolo 5, nota 288).

¹⁹ Si legge ivi, p. 65: "alcuni dicono che [la Comedia] sia il morbo, la peste de' buoni costumi, la fiera della carne, e la sentina di tutte le scelleragini; e quando si esamina la Comedia, non vi è questa peste, questa fiera, né queste viziose azzioni, che tal'vno descriue". Per una discussione di questo brano si veda sopra, nel paragrafo 5.2.

²⁰ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *[La soluzione de' Nodi]*, cit., p. 59. Corsivi di chi scrive.

Laddove Barbieri si opponeva ad una affermazione assoluta del pensiero antiteatrale (“alcuni dicono che [la Comedia] sia il morbo, la peste”), Ottonelli ribatte con una aggettivazione relativizzante (“la commedia *oscena* è il morbo... la peste”), che riconduce il problema all’abuso e non all’uso dell’arte. Tanto più che – come accade spesso nelle pagine del trattato – il gesuita riconosce la buona fede di molti teatranti, i quali cadono nell’oscenità per ignoranza e mossi dalla “intenzione del giovare”²¹. Tra coloro che sbagliano in buona fede è posto lo stesso Barbieri, che crede – a torto – di essere sempre comico modesto:

Ma io dico [...] che alcune Comedie aggiustate alle regole del Discorso di Beltrame, non sono aggiustate alla debita Moderatione, e sono oscene [...] e meglio le conoscono i Dottori, che i Comici, & i Predicatori le veggono tali col lume delle dottrine: e però non le stimano vna beccata di mosca, mà vna stoccata del Principe delle mosche, che è il Diauolo [...]. Né la Comedia impura è vna sola apparenza di vn brutto colore, ma è la sostanza di vn pestilente malore: e però è necessaria la scamonea, e l’antimonio, secondo il morale rescritto del gran Protomedico Christo, e del buon Predicatore, e Medico christiano²².

Qui, ancora una volta, il dialogo con Beltrame è serrato: Ottonelli riprende le metafore mediche della *Supplica* (la “beccata di mosca”, il “brutto colore in viso”, “l’antimonio, ò la scamonea”)²³, e le riusa operandone un efficace ribaltamento. Se Barbieri costruiva un discorso ironico sulla violenza di una predicazione che gli appariva come un trattamento medico eccessivo, Ottonelli al contrario rivendica la superiore conoscenza medica dei predicatori, che si rifanno al primo tra i medici, Cristo stesso. E il loro intervento, pur nella durezza, si connota come cura amorosa: “È vn buon Persecutore, chi scaccia il morbo dell’infermo, medicandolo con amore”²⁴.

Non mancano, d’altra parte, momenti in cui il testo di Beltrame è preso alla lettera, e assunto pienamente all’interno dell’argomentazione. È il caso del racconto apologetico sul confronto tra Carlo Borromeo e i Gelosi del luglio 1583, che Ottonelli riporta come esempio archetipico della “moderazione” del teatro²⁵; ma, soprattutto, è il caso dell’insistenza

²¹ Cfr. *ivi*, p. 237: “molti [...] per colpevole ignoranza più, che per conosciuta malizia infettano le Scene, e il Teatro con le loro oscene impurità”.

²² GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*L’ammonizioni a’ recitanti*], cit., pp. 343-344.

²³ Cfr. NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta, et ampliata*, cit., p. 207: “È promulgata sentenza nelle buone scuole, che si possa far danno al corpo, per saluar l’anima, e sopra questa scrittura fanno argomento, che il far danno à Comici sia opera meritoria in Cielo, e lodeuole in terra [...]. È verissima la sentenza, ma è vero ancora, che il Medico non dà l’antimonio, ò la scamonea ad vno, che non habbia altro male, che vn brutto colore in viso; si tagliano ancora alcuni membri alle persone per saluare il rimanente del corpo; ma quando si tagliano, il male è à segno tale, che non vi altro rimedio, e non si tagliano per vna beccata di pulce, ò di mosca”. Per una discussione di questo brano, si veda sopra nel paragrafo 5.2.

²⁴ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*L’ammonizioni a’ recitanti*], cit., p. 386. Il proposito della cura amorevole degli attori è esplicito d’altra parte nel *Proemio* del libro quarto (cfr. *ivi*, p. 1: “Io desidero con alcune Ammonizioni, non seure, ma serie, & accompagnate sempre da caldo affetto di preghiera, aiutare all’accrescimento della virtù i moderni Recitanti modesti, & al cessamento de’ vitij gl’immodesti”).

²⁵ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*La Qualità delle Commedie*], cit., pp. 11-12: “Andarono i Comici, furono sentiti benignamente dall’amorevole Pastore: e nel seguente giorno si disputò il caso, e all’ultimo il Sig. Cardinale decretò, che si potessero recitar Commedie nella, sua Diocesi, osservando il modo, che prescrive S. Tommaso: e impose ai Comici, che mostrassero gli scenari giorno per giorno al suo foro. Questo caso narra diffusamente

ottonelliana sul tema della “distinzione” tra buono e cattivo teatro, che – come si ricorderà – costituiva l’argomento maestro delle apologie.

L’imperativo della “chiara distinzione” è esplicitato, infatti, nei programmatici *Proemi* al primo e al secondo libro:

Il diritto di ragione, et il zelo discreto vuole, che *si scriva in questa materia con buona, e chiara distinzione*: e non solamente con riguardo dell’Arte Comica, la quale non è vile in se, ne scandalosa; mà anche con rispetto de virtuosi Comici, la fama, et vtilità de’ quali non si deue offendere, ne ad essi deue pregiudicare il difetto del vitiosi²⁶.

Non è ragionevole scorrere con la penna, o con la lingua confusamente al riprendere le teatrali Rappresentazioni: ma *si deve scrivere, e favellare distintamente, condannando quelle Azioni, che sono infette col veleno di oscene, e illegittime qualità*; e ritenendosi dal condannare quelle che sono virtuosamente composte, e recitate con la cristiana moderazione. Ed io in questo sempre voglio tener fisso il pensiero; e lo stesso ricordo a chiunque vuole riprovare fruttuosamente le Rappresentazioni de’ moderni Mercenari Commedianti, o Ciarlatani; cioè *lo deve riprendere con la debita distinzione delle moderate, e virtuose, da quelle, che peccaminose sono, e smoderate*²⁷.

Il fatto che il teatro abbia ormai smesso di essere una forza infettiva e ammorbante di per sé non potrebbe essere espresso con maggiore chiarezza: ora sono le singole rappresentazioni oscene ad essere definite in termini patologici (“Azioni ... infette col veleno di oscene ... qualità”). La piena accoglienza del tema apologetico della distinzione conduce insomma Ottonelli ad una completa riscrittura del tema epidemico e, più in generale, ad un uso completamente rinnovato delle metafore mediche.

Un primo aspetto, evidentissimo, è la rimodulazione delle condanne patristiche, che sono tutte riorientate verso il teatro non moderato (e non verso il teatro *tout court*).

La *In Matthaeum Homilia XXXVIII* di Giovanni Crisostomo, ad esempio (come si ricorderà, uno dei luoghi topici della polemica antiteatrale per il suo accostamento del teatro alla peste), è sottilmente corretta con un’accorta aggettivazione (“osceni”), assente nel testo originale: “io

Beltrame, e con esso si avvera, che i Superiori possono secondo S. Tommaso dare licenza di recitar le Commedie ai mercenari Commedianti: non però liberamente, e senza termini ristrettivi, ma con la debita e necessaria moderazione. Ad un corsiero sperimentato più volte troppo libero, e sboccato, fa di mestiere un gagliardo freno, e un forte cavezzone”.

²⁶ Ivi, p. 3. Corsivi di chi scrive.

²⁷ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*La solutione de’ Nodi*], cit., p. 4. Corsivi di chi scrive. Si veda anche ivi, pp. 20-21 (“Io professo oppugnar solo le oscene, acciocché si rimedi, da chi può a’ gravi danni, che nati dalle oscenità infettano il Cristianesimo; e desidero non intorbidare l’onde cristalline, né annegrare il liquido argento dell’onesto, e diletto fonte teatrale; ma rimuoverne il nero, e puzzolente fango del peccato, che lo rende contaminato, ammorbato, e degnissimo di essere da’ puri, e casti Spettatori abominato”) e ivi, pp. 222-223 (“Io non approvo le parole, né le scritture, né i Libri di chi tratta indistintamente contro i Commedianti, e contro le Commedie; e chiama la tromba, che invita ad una Commedia, tromba, che invita all’Inferno ovvero nomina il Cartello che si espone, Cartello del peccato, che avvisa l’ora della dannazione; ovvero usa altri simili detti mordaci e indiscreti”).

ricordo con Crisostomo a' Signori Superiori *Teatralibus ludis eversis, iniquitatem evertetis; omnem pestem extinguetis*. Con levare gli *osceni* giochi Teatrali, leverete l'iniquità, e estinguerete tutta la peste²⁸. Lo stesso avviene con la lettura del salmo 1 operata da Tertulliano, che Ottonelli attribuisce a stigma del solo teatro impuro (“Anche dalla sacra autorità scritturale sono censurate, e riprouate le vanità degli Spettacoli impuri, & osceni [...]. Tertulliano ancora si servì anticamente, e noi ora ce ne possiamo servire, del primo Salmo di David. *Beatus vir, qui non abit in consilio impiorum, et in via peccatorum non stetit, et in cathedra pestilentia non sedit*”)²⁹. Ottonelli d'altra parte non manca di sottolineare che non tutti i teatranti, ma solo quelli “impudichi” – “come peste ogn'anno rovinano le anime”³⁰ e sono perciò “pestilente pianta di velenosi frutti”³¹.

Questo profondo mutamento dello sguardo non implica, tuttavia, una maggiore accondiscendenza nei confronti di ciò che è percepito dal predicatore come una radicale immoralità delle scene. Se, infatti, è vero che il teatro smette di essere malattia per diventare esso stesso il malato, ciò non implica affatto che il male sia vicino alla guarigione, né che siano meno necessarie l'insistenza e la durezza della cura:

Né si deve dire, che a nostro tempo il Teatro, e la Commedia è riformata in tutto il necessario alla Cristiana Legge: perché il sentimento, le scritture, e i detti de' Savi moderni sono affatto contrari; onde *molti si contristano; perché non veggono porsi efficace rimedio a questo pestilente morbo*, e a questa universale rovina di tante anime³².

Voi mi dite. E fino à quando sentiremo dà te le medesime cose? Et io vi debbo dire. E fino à quando voi vi renderete rei de' medesimi peccati? *volete forse, che l'applicazione de' rimedij cessi prima, che non si veggia cessata la Pestilenza de' vizii?* io seguirò a dire con disegno di giouare a coloro, che anche contra voglia riceuono giovamento [...]. *Mai cesserò dalla predicatoria funzione; perché con essa curerò il morbo dei vitiosi, e confermerò la sanità de' virtuosi*³³.

Al teatro osceno – che è ancora “pestilente morbo” e “pestilenza de' vitii” – devono essere applicate, insomma, misure molto severe di profilassi. E Ottonelli non esita ad esplicitarle nei

²⁸ Ivi, p. 11. Per il testo di Crisostomo, si veda sopra, Capitolo 4, nota 102.

²⁹ Ivi, pp. 21-22. Per il testo di Tertulliano, si veda sopra, Capitolo 3, nota 224.

³⁰ Cfr. ivi, p. 91: “Dico per fine ad ogni Città principale del Cristianesimo, che sarebbe una sua gloria grande, se col suo esempio animasse ogni Città ordinaria a *cacciar da' suoi confini i Comici impudichi; già che come peste ogn' anno rovinano le anime*, e danneggiano la roba con molta offesa di Dio; con dolore de' Virtuosi, e con una disonesta viltà della Città medesima” (corsivi di chi scrive).

³¹ Cfr. ivi, p. 161: “la pubblica permissione de' quali [commedianti osceni] è *pestilente pianta di velenosi frutti* e merita di essere prestamente recisa, e sradicata”. Si veda, ancora, ivi, pp. 163-164: “E quelle Compagnie ancora si possono chiamar impure, e oscene, le quali vituperano il Teatro, e la Scena con ragionamenti libidinosi, e gesti lascivi, e con la Comparsa delle vere Donne, abbellite lascivamente, e parlanti di amore con Favoriti in pubblico Auditorio, ove fanno, che sono molti Spettatori deboli di spirito, e ne conoscono alcuni in particolare; quali, dal vedere, e dall'udire oscenità, concepiscono molti pensieri impuri; e bevono con gli occhi, e con le orecchie l'acqua fangosa, e torbida di bruttissime, e lascivissime iniquità. E però tali Compagnie *si devono cacciare, e perseguitare, come pestilenti a' buoni costumi*, e come distruttive della civile Onestà. Chi nuoce alla virtuosa Cittadinanza si fa indegno della stanza nella Città. Il tesoro delle gioie non si apre alle Compagnie de' Ladri” (corsivi di chi scrive).

³² Ivi, pp. 232-233 (corsivi di chi scrive).

³³ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *[La Qualità delle Commedie]*, cit., p. 7 (corsivi di chi scrive).

termini mutilanti della circoncisione: “credo io, che bisogna levare molte cose dalle correnti Commedie, e circonciderle massimamente dalle oscenità; acciocché si possa godere consolatamente il diletto, che onesto può derivarsi dal loro trattenimento”³⁴.

La metafora medica consente d'altra parte di identificare e stigmatizzare con accuratezza tali elementi da “circoncidere” cui è attribuita la responsabilità di diffondere l'infezione nel teatro e, quindi, nella città. Tra i primi agenti infettanti, Ottonelli colloca ovviamente i *verba*: “molte parole oscene, e laide mortali *infettano* di mortale nefandezza l'Attione del christiano Theatro”; e d'altra parte “alle volte vna sola parola può essere basteuole per l'*infettione* di tutto vn theatrale componimento”³⁵. E tale oscenità verbale non è mai veniale, perché è sufficiente davvero una sua minima quantità per generare effetti devastanti sulla moralità degli spettatori:

dico io, che *una, o due oscenità mortali* non sono, in quanto all'efficacia, un piccolissimo neo, ovvero una sottilissima, e debolissima punta di spina da non stimarsi molto; ma *sono un pestifero, e micidiale cibo dell'anima*; onde come *in un banchetto basta un solo piatto velenoso, per nomarlo mortifero, e abominevole*: e una sola eresia per far un libro degno di proibizione; così bastano poche oscenità mortali, per rendere illecite le teatrali ricreazioni³⁶.

È chiaro poi che a monte del testo, la responsabilità morale dell'infezione sia identificata negli attori che lo pronunciano (e che, nel caso della commedia dell'arte, sono anche gli estemporanei creatori del tessuto verbale); non stupisce allora che la portata infettiva del teatro osceno sia sovente attribuita proprio ai cattivi comici, che sono “messe vitiosa e pestilente”³⁷, autori di “vn grave oltraggio alla Comedia”, poiché “la usano per infettare di mille bruttezze i popoli spettatori”, mentre essa dovrebbe essere “indirizzata al beneficio delle Città; per far buone le persone cattive, e migliori le buone”³⁸.

D'altra parte, pur nella sua durezza e severità, Ottonelli non tralascia mai di segnalare che spesso tale responsabilità infettante da parte dei comici sia inconsapevole, e dettata da ignoranza:

Così nel caso nostro de' Commedianti osceni par che succeda; hanno fine retto: vogliono correggere, e ammaestrare al bene i Semplici; ma non devono prender il mezzo cattivo, che è l'oscena Rappresentazione; questo è servirsi di un mezzo molto repugnante alla bontà del fine, cioè per cagionare casti costumi, proporre impudiche Azioni, efficacissime alla distruzione della Castità [...]. *I Comici dunque non infettino il Teatro con disonesti trattati: e disonesti sono i ruffianesimi, e i discorsi di lascivo amore pubblicamente rappresentati, e la comparsa delle Donne innamorate e altre impurità di questa fatta*³⁹.

³⁴ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [La soluzione de' Nodi], cit., p. 39.

³⁵ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [La Qualità delle Commedie], cit., pp. 30 e 31 (corsivi di chi scrive).

³⁶ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [La soluzione de' Nodi], cit., p. 29 (corsivi di chi scrive).

³⁷ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [La Qualità delle Commedie], cit., p. 13.

³⁸ Ivi, p. 29. Cfr. anche GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [La soluzione de' Nodi], cit., p. 193: “I Comici per la malizia loro si abusano della licenza; e infettano la Scena con le oscene Azioni”.

³⁹ Ivi, p. 232.

E siamo così al primo e principale degli agenti infettanti identificati dal nostro gesuita: l'amore lascivo, che si incarna nella visione della donna innamorata in scena: "L'Euidenza di un graue morbo, e la strage, con che ruina molte, cagiona bene spesso, che si supponga certissima la sua pestilenza. Questo si auuera nell'euidente danno spirituale, che reca alle anime christiane poco virtuose la comparsa di Do[n]na Comica sul Banco, ò su la scena à parlare di lasciuo amore"⁴⁰.

Il 'femminile perturbante' (che il gesuita fiorentino ovviamente eredita da tutta la polemica antiteatrale italiana che lo precede)⁴¹ è il tema centrale del primo libro ottonelliano, *La Qualità delle commedie*, di cui occupa i capi secondo ("Si porta la dottrina intorno alla Comparsa delle vere Donne, Comiche ordinarie, in Scena, ouero in Banco")⁴², terzo ("Si trattano le Ragioni, per le quali le Comiche ordinarie compariscono in Scena, ouero in Banco del publico Theatro")⁴³ e quarto ("Delle Risposte ad alcune Difficoltà, che si fanno per difendere la Comparsa delle Ordinarie Comiche nel publico Theatro")⁴⁴.

La posizione di Ottonelli sulla donna in scena non è, in linea di principio, di assoluta severità ("L'autore non [...] esclude affatto le vere Donne dalla Scena, ò dal Banco, ma le dishoneste, che vi compariscono scandalosamente")⁴⁵, eppure il fiorentino non manca di osservare che un teatro solo maschile sarebbe preferibile: "Il Comico, e Ciarlatano modesto, ingegnoso, e giuditioso sà guadagnare i soldi, e dar diletto, e gusto senza infettar' il Theatro, e senza rouinar la sua coscienza, e quella de suoi Auditori con la comparsa delle comiche"⁴⁶. Tanto più che il problema posto dalle attrici è – come già aveva a suo tempo sottolineato Franciotti – la ricchezza di mezzi scenici con cui esse sono in grado di incatenare e *infettare* il pubblico: sia con il canto ("ciascun Fedele, fornito di senno, stimi debito della sua diligenza l'allontanarsi, & il fuggire lungi dalla Comica cantatrice, ò parlatrice; [...] essamini se stesso, per vedere, che cattiuo effetto cagioni nel suo cuore l'udire *vna pestilente, e diabolica cantilena* proferita dà vna Femmina theatrale")⁴⁷ sia con la danza ("quelle Comiche [...] *infettano le scene, & il Theatro con le oscenità de' balli dishonesti*")⁴⁸.

Scorrere i cinque libri della *Christiana Moderatione* significa dunque incontrare continuamente – tra le digressioni, i rivoli dimostrativi, i numerosissimi episodi narrativi – questo asse

⁴⁰ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*La Qualità delle Commedie*], cit., pp. 76-77.

⁴¹ Non casualmente, il nostro gesuita cita *verbatim* Cesare Franciotti, che proprio nella donna identificava l'agente infettivo della peste scenica: "il Franciotti dice. Se altro non fosse nelle Comedie, che la mostra sconcia, che fanno di loro le Donne per altro impudicissime, i gesti, le parole, i canti dell'istesse basterebbero per infettare il mondo" (ivi, p. 78; per il testo del Franciotti, si veda sopra il Capitolo 4, nota 141).

⁴² GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*La Qualità delle Commedie*], cit., p. 70.

⁴³ Ivi, p. 86.

⁴⁴ Ivi, p. 175.

⁴⁵ Ivi, p. vii.

⁴⁶ Ivi, p. 94.

⁴⁷ Ivi, p. 152 (corsivi di chi scrive)

⁴⁸ Ivi, p. 154 (corsivi di chi scrive).

argomentativo portante: il teatro è malato, e per essere guarito deve essere mondato, anche violentemente, dei portatori d'infezione, cioè delle parole e atti osceni, dell'ignoranza dei comici disonesti, e della presenza ammorbante della lascivia femminile.

Le immagini di ambito medico che punteggiano insistentemente il trattato e ne caratterizzano l'impianto concettuale ed ideologico non esauriscono tuttavia la loro portata metaforica nella identificazione del "comico malore", ma condizionano anche la definizione di una strategia di cura. Ecco allora che la predicazione e la stampa di libri contro il teatro osceno sono esplicitamente definiti come medicamento e rimedio:

stupore farebbe, che ove regna la peste, i medici non curassero di medicare, per attendere ad altro. Peste delle anime sono le Commedie oscene: e però con ragione, e meritamente i Teologi, e altri Scrittori trattano, non contro le Commedie, ma contro le oscenità delle Commedie; perché queste sono fonti originari d'innumerabili peccati; e sperano, che con i loro Trattati recheranno grandissima utilità a tutti i Fedeli [...]. Trattarono già questa materia gli antichi Santi Padri, i Sacri Teologi, e altri Scrittori secondo la necessità de' tempi andati, e però non è meraviglia, che si tratti da' Dottori anche a nostro tempo: perché mentre persevera il morbo, deve perseverare l'applicazione de' medicamenti⁴⁹.

E in questa farmacopea di parole medicamentose, ovviamente, il nostro gesuita non manca di collocare anche la *Christiana Moderatione*: il vasto libro che sta pazientemente componendo è, infatti, non solo una presa di coscienza della peste teatrale, ma anche una raccolta di antidoti al suo veleno. Contro il male, "si possono praticare alcuni rimedij; & io propongo i seguenti motiui, come buone medicine contro la malignità di questo morbo tanto all'anime pernicioso, che peste loro, e più che peste merita d'essere nominato"⁵⁰.

Il "comico malore" è insomma un male difficile e insidioso, che pone sovente il problema dell'efficacia dei rimedi proposti. Ad Ottonelli non sfugge, infatti, che alla fitta serie di orazioni pronunciate e di testi scritti contro il teatro osceno non corrispondano che labili effetti sul piano della pratica scenica. Parole, gesti e voci degli attori e delle attrici sembrano non perdere minimamente la loro portata infettiva. Si veda questo notevolissimo brano, interamente costruito su un fitto contrappunto di metafore mediche:

Alla malignità, e pertinacia di vna fierissima Cancrena no[n] bastano tal'hora gli ordinarij, e buoni rimedij; benché applicati sieno con la diligenza di vn sollecito, e valente Medico: imperoche le radici del male, abbarbicate ben sotto, & inuiscerate ben dentro, contrastano ribellando alla potenza de' soliti medicamenti: né il lenitiuo, né il corrosiuo, altre volte felicemente vsato, sortisce il desiderato effetto: e però venir si deue all'vltimo, più vigoroso, e potentissimo sforzo dell'Arte: che così l'infetto corpo si medicherà felicemente, e ricupererà il desiderato vigore della primiera sanità. Non è oscuro il mio pensiero, volendo io accennare, che l'oscenità, à guisa di pestilente Cancrena, infetta mortalissimamente il corpo della moderna, e Comica Rappresentatione: e se bene non sono mancati, né mancano dotti Theologi, ne prudenti Predicatori, che à modo di solleciti, e valenti Medici, si sono sforzati, e si sforzano, con libri

⁴⁹ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *[La solutione de' Nodi]*, cit., pp. 226-227 (corsivi di chi scrive). Ancora poco dopo (ivi, p. 228) Ottonelli definisce i discorsi o i libri contro il teatro osceno "rimedi contro il pestilente morbo portato dalle [...] disoneste Rappresentationi".

⁵⁰ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *[Le resolutioni di alcuni Dubbij]*, cit., p. 96.

stampati, pieni di ottime ragioni, e con prediche proclamate, e fornite di molte dottrine, portar varij, e potenti rimedij; nondimeno sin'hora niuno è stato, né di presente si è così felice nel medicare, che habbia fatto cessar la violenza dell'osceno morbo, riducendo l'infetto corpo al desiderato punto di sanità con la necessaria moderatione. E se pure alle volte in vna Città, ò Prouincia, ouero Regno, si è veduto qualche miglioramento per la diligente, e straordinaria cura di qualche Medico spirituale; con tutto ciò non è durato molto tempo; e presto si è ritornato con la recidia alle solite miserie dell'oscenità⁵¹.

I rimedi sembrano inefficaci, la malattia resistente, la “pestilente Cancrena” non sembra cedere di fronte ai tentativi dei “solleciti, e valenti Medici” dello spirito. Ed è proprio questa resistenza del male che – secondo Ottonelli – ha suggerito e suggerisce ad alcuni predicatori e trattatisti le più radicali misure abolizioniste:

Io sò, che alcuni si sono affaticati scriuendo, predicando, & eshortando con fine, e pretensione, che dal christiano Theatro si bandissero affatto le Comedie; non perché portino opinione, che l'Arte comica, e la Comedia per se stessa sia cosa illecita; ma perché stimano, fondati nella proua del tempo, e nell'esperienza, che i moderni Comici non seruano per ordinario i termini prescritti dalla Christiana Moderatione: e però essi inferiscono. *Dunque si tolga quello in tutto, con che si medica, in tutto al pestilente morbo della teatrale oscenità*: cioè si tolga la Comedia con la prohibitione; già che non basta il prescriuere a' Comici la Moderatione⁵².

Nel ragionamento del predicatore fiorentino, insomma, tutti coloro che scrivono sulla moralità del teatro partono da posizioni moderate, e solo lo sconforto di fronte all'apparente inefficacia di tali rimedi ha condotto il predicatori a scelte più radicali. In questo modo, Ottonelli riconduce tutta la tradizione antiteatrale precedente nell'alveo della moderazione. Ma è proprio questa (e sempre lo è stata) la posizione più comune e sensata di fronte al fenomeno teatrale:

Con tutto ciò la comune opinione sente, & io sento con la comune, che basta il moderare l'histriónico vso [...]: e secondo questo fine si deue fare l'Istanza à Superiori per ottenere vna ben qualificata, & vniuersale Moderatione, con che il Theatro diuenti, e diuentato si conserui, vn bel Giardino di odorose rose, non sia più vn brutto roueto di pungenti spine; ouero paia vna piazza di vtili, & honesti dilette e no[n] sentina di dannose, & oscene indecenze: accioche così vi si possa andare per christiano trattenimento, e non per gentilesca dissoluzione⁵³.

Ed eccoci giunti a quello che Ottonelli ritiene il principale – e unicamente efficace – rimedio contro la “cancrena pestilente” dell'osceno teatro: “l'Istanza à Superiori”. L'errore compiuto fino ad ora è stato quello di limitare l'intervento alla predicazione di base, e di non chiamare ad alleati nel progetto della moderazione i soli che possono garantirlo, ovvero le autorità che possono *normare* il teatro sul piano del diritto. A questa piena presa di coscienza da parte del potere pubblico punta, come ad un vertice finale, tutto l'impianto del vasto trattato

⁵¹ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [L'Istanza], cit., pp. 97-98.

⁵² GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [L'ammonizioni a' recitanti], cit., p. 366 (corsivi di chi scrive).

⁵³ Ivi, pp. 366-367.

ottonelliano: “Con ragion dunque bramo io, e bramo ardentemente, che i Supremi, e principalissimi Sig. Ecclesiastici, e Secolari siano, dà chi può, informati pienamente, e distintamente della qualità di questo pestifero morbo”, scrive nel primo libro⁵⁴; e nel secondo: “To poco spero, che segua la correzione, e emendazione, almeno à lungo tempo, ne’ Comici osceni, et scostumati; se i Signori Superiori, i quali possono, e devono, non applicano efficaci rimedii, per levare in tutto dalla Cristianità questo morbo pestilenziale delle oscene Rappresentazioni”⁵⁵; ed ora, nel quarto: “To però supplico ogni gran Superiore, & ogni gran Principe ad applicar l’animo al rimedio necessario di questo pericoloso abuso”⁵⁶.

L’unico farmaco che possa curare il “comico malore” (rimedio che è, non a caso, il tema dell’ultimo libro del trattato) è appunto *L’Istanza*, ovvero la ufficiale richiesta alle autorità civili di una precisa normativa sul teatro professionale: “vna virtuale, & efficace Istanza, per ottener Decreti, Editti, e Leggi, perfettamente moderatiue della corrente, e troppo smoderata licenza theatrale”⁵⁷.

Dopo aver definito l’esistenza di un male che affligge il teatro (il “comico malore”, sulla base del quale è possibile distinguere la commedia lecita da quella illecita), dopo aver indagato a lungo gli agenti dell’infezione (le parole e le azioni oscene, i comici impudichi, le attrici immodeste), dopo aver proposto rimedi a tutti gli elementi coinvolti nel sistema del teatro professionale (spettatori, attori, autorità pubbliche), la *Christiana Moderatione del Theatro* mostra infine, con assoluta consapevolezza e ludicità, che la via maestra per la guarigione di un teatro malato di oscenità sta solo in una precisa definizione normativa:

L’Istanza [...] sarà spada e saetta di vittoriosa guerra contro gli osceni Comedianti: e sarà scudo, e corazza d’honorata difesa in prò de’ virtuosi Recitanti, con accrescimento di gloria alla Comica Arte, & alla Dramatica professione; e con dolcezza di giocondissimo godimento a’ Popoli spettatori; e senza veruna offesa di Dio⁵⁸.

Solo un teatro definito da norme pubblicamente riconosciute (il che significa un teatro istituzionalizzato) potrà, infine, presentarsi alla città come un teatro ‘guarito’.

⁵⁴ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*La Qualità delle Commedie*], cit., p. 262. Cfr anche ivi, p. 263 (“Io huomo dà niente, e miserabilissimo peccatore, se fossi à piedi de’ supremi Monarchi, humilissimamente supplicherei, che ponessero freno allo sfrenato corso di questo ruinoso abuso, e pestilente infettione”) e pp. 264-265 (“È cosa chiara, che le Comedie correnti sono tanto perniciose, e pestifere, che meritano di essere spiantate affatto: e tutti i Principi doueriano aprire gli occhi à questo gran disordine”).

⁵⁵ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*La solutione de’ Nodi*], cit., p. 257.

⁵⁶ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*L’ammonitioni a’ recitanti*], cit., p. 367.

⁵⁷ Ivi, p. 366.

⁵⁸ GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, [*L’Istanza*], cit., p. 375.

In questa e nelle pagine che seguono, si offre un regesto di tutti i titoli delle diverse partizioni – libri, capi, quesiti, punti, note – in cui si articolano i cinque tomi del trattato ottonelliano *Della Christiana Moderatione del Theatro*. L'intento è quello di dare un'idea generale della complessa architettura di quest'opera e di restituirne, almeno in qualche misura, i contorni.

Libro Primo. “La Qualità delle Comedie”
Per dichiarare, quale sia la lecita à buoni Christiani, e quale la illecita;
e per distinguere la modesta dalla oscena secondo la Dottrina di S. Tommaso,
e d'altri Theologi per sicurezza della coscienza

Dedicazione [p. iii]: “Al Penitente Babila Comediante, & alle due Conuertite, di lui Compagne, Cometa, e Nicosà”

Lo Stampatore [p. vi]: “Lo Stampatore a chi legge” [contiene il piano dell'opera (nella vecchia versione in sei libri), e un sunto programmatico]

Proemio [p. 1]: “*Vorrei porre qualche dolce lenitivo ad vn certo Comico malore, che per cagione di certi vitiosi vā infettando il Theatro della christiana moderatione, et rende l'arte Comica odiosa à molte zelanti, e virtuose persone*”.

CAPO PRIMO
Della Dottrina intorno alle Attioni, e Comedie illecite, & oscene.

Quesito 1 [p. 5]: “Le moderne Attioni si recitano dà mercenarij Comici secondo la debita, e christiana moderatione?”

Quesito 2 [p. 7]: “Quali Dottori dobbiamo leggere, per saper distinguere la Comedia lecita dalla illecita.”

Quesito 3 [p. 9]: “Le Comedie sono lecite à nostro tempo, secondo la Dottrina di S. Tommaso?”

Quesito 4 [p. 10]: “I Superiori possono secondo S. Tommaso dar licenza di recitare le Comedie à mercenarij Comedianti?”

Quesito 5 [p. 12]: “È secondo la dottrina di S. Tommaso un'altro Decreto fatto dà S. Carlo contro i Comedianti, e Ciarlatani?”

Quesito 6 [p. 13]: “Perché S. Carlo nel Decreto Sinodale de' Comici parla senza distintione de' buoni dà i rei?”; **Nota 1 [p. 14]:** “Della seconda Risposta di Beltrame circa il Sinodale Decreto di S. Carlo contro i Comedianti?”; **Nota 2 [p. 17]:** “Intorno alla medesima Risposta di Beltrame?”; **Nota 3 [p. 18]:** “L'Autore risponde al Quesito” [tre note in dialogo con Beltrame]

Quesito 7 [p. 22]: “Quando sono illecite le Attioni, e le Comedie moderne secondo S. Tommaso?”

Quesito 8 [p. 23]: “Le parole brutte dette dal Comico, e non mortali di lor natura, possono esser mortali per qualche ragione, e rendere l'Attione, e la Comedia illecita, secondo la dottrina de' Dottori, e di S. Tommaso?”; **Appendice [p. 27]:** “Appendice al presente Quesito”

Quesito 9 [p. 30]: “Quante parole brutte mortali rendono illecita l'attione al Comico secondo S. Tommaso, & i Dottori?”

Quesito 10 [p. 32]: “Quali sono i fatti brutti, che rendono illecita l'Attione secondo S. Tommaso. E quanti di numero ciò fanno?”; **Nota unica [p. 34]:** “Si dichiara, quanti fatti turpi rendono l'Attione illecita”

Quesito 11 [p. 36]: “Nelle moderne Attioni, e Comedie mercenarie sono parole, e fatti impuri, osceni, illeciti, e mortali?”

Quesito 12 [p. 39]: “Che nocumento al prossimo, che tempo, che luogo, che negotio, e che persona rende illecita la Comedia secondo la dottrina di S. Tommaso?”

Quesito 13 [p. 46]: “Che si deve giudicare delle Attioni de' moderni Comici, e Ciarlatani secondo gli altri Dottori oltre S. Tommaso?”

Quesito 14 [p. 47]: “I moderni Comici si seruono degli Antichi Dottori, per giustificare sè stessi, e l’vso moderno dell’Arte loro?”

Quesito 15 [p. 51]: “I moderni Dottori s’accordano con gli Antichi nel giudicare dell’Attioni de’ Comici moderni?”; **Nota unica [p. 53]:** “Si continua la ponderatione di quelli moderni Dottori, che Beltrame allega”

Quesito 16 [p. 57]: “Oltre gli allegati Dottori Moderni ne sono altri parimente Moderni, per giudicare delle Attioni de’ Moderni Comici?”; **Nota unica [p. 60]:** “Seguita l’allegatione di altri Dottori”

Quesito 17 [p. 65]: “Per qual ragione le Attioni di molti Comici moderni sono illecite?”

Quesito 18 [p. 67]: “Perché si è dichiarata con tante autorità di sacri Dottori, e d’altri Scrittori la qualità della Comedia oscena, & illecita?”

CAPO SECONDO

Si porta la dottrina intorno alla Comparsa delle vere Donne, Comiche ordinarie, in Scena, ouero in Banco.

Quesito 1 [p. 70]: “La comparsa di vera Donna in scena è illecita?”

Quesito 2 [p. 73]: “La comparsa di vera Donna, e Comica ordinaria è illecita?”

Quesito 3 [p. 76]: “La comparsa di Donna Comica ordinaria è illecita secondo la detta Propositione à parere de’ Moderni Dottori?”

Quesito 4 [p. 79]: “Per qual ragione la comparsa di Comica ordinaria è illecita?”; **Nota Unica [p. 82]:** “Si continua la stessa materia”

CAPO TERZO

Si trattano le Ragioni, per le quali le Comiche ordinarie compariscono in Scena, ouero in Banco del publico Theatro.

Quesito 1 [p. 87]: “La licenza ottenuta dà Superiori di fare l’Attioni basta, perché i Comici introducano le Comiche ordinarie al publico Auditorio?”

Quesito 2 [p. 91]: “Il gusto degli Spettatori è ragione sufficiente per far honesta la Comparsa delle ordinarie Comiche nel publico Theatro?”

Quesito 3 [p. 95]: “L’allettamento efficace, che nasce dalla Femminile comparsa, è ragione ualeuole per renderla conuenevole?”; **Nota unica [p. 97]:** “Del modesto Ridicolo de’ Comici, e Ciarlatani uirtuosi, & ingegnosi per dilettere, & allettare”; **Appendice [p. 100]:** “Appendice alla Nota con altri casi”

Quesito 4 [p. 103]: “La difficoltà di far Comedie senza la comparsa femminile è ragione sufficiente per l’uso lecito di tal comparsa?”

Quesito 5 [p. 107]: “Lo zelo di Padre, ò di Marito è buona ragione à Comici di condur seco le Donne, e farle comparir in Theatro?”; **Nota unica [p. 112]:** “Si risponde alla proposta Interrogatione”

Quesito 6 [p. 115]: “Il gusto delle Donne Comiche in far quest’arte è ragione di scusa sufficiente per la publica comparsa?”

Quesito 7 [p. 116]: “La necessità del guadagno, è ragione sufficiente per la comparsa delle Comiche?”

Quesito 8 [p. 121]: “In che modo l’ordinarie Comiche aiutano al guadagno de’ Comici, ò de’ Ciarlatani?”

Quesito 9 [p. 124]: “Le ordinarie Comiche nuouono più con l’Attione del Theatro, ò con la conuersazione di casa?”; **Nota unica [p. 128]:** “Di un’altro guadagno cagionato dalla domestica conuersazione con le Comiche”

Quesito 10 [p. 130]: “In quanti, e quali modi l’ordinarie Comiche nuouono alle anime comparendo in Theatro?”; **Nota prima [p. 134]:** “Si risponde ad alcune Obiettioni”; **Nota seconda [p. 139]:** “Intorno all’istessa materia”

Quesito 11 [p. 143]: “L’ordinarie Comiche nuouono alle anime nel Theatro con altri modi?”; **Nota unica [p. 145]:** “Intorno al nocumento cagionato dalle Comiche con la dolcezza del canto”; **Appendice [p. 149]:** “Appendice alla passata Nota”

Quesito 12 [p. 152]: “L’ordinarie Comiche nuouono all’anime con i balli fatti nel publico Theatro?”

Quesito 13 [p. 157]: “L’ordinarie Comiche nuouono alle anime con i salti fatti nel publico Theatro?”

Quesito 14 [p. 160]: “La Comica può vestirsi da uomo per dilettere, comparando à saltar, ò à far altri giuochi nel publico Theatro?”; **Nota unica [p. 164]:** “Si risponde più distintamente al Quesito”

Quesito 15 [p. 170]: “Le Comiche ordinarie comparando nel publico Theatro nocono con altro modo oltre i modi sin qui assegnati?”

CAPO QUARTO

Delle Risposte ad alcune Difficoltà, che si fanno per difendere la Comparsa delle Ordinarie Comiche nel publico Theatro.

Quesito 1 [p. 175]: “Se le Donne sono per tutto, perche leuarle dal Theatro?”

Quesito 2 [p. 179]: “Se le Donne si leuano dal Theatro, perché non bisognerà anche leuarle dà molti altri luoghi del Mondo?”

Quesito 3 [p. 181]: “L’uso non basta per giustificar la Comparsa delle Donne del Theatro?”; **Nota unica [p. 183]:** “Non tutti gli Vditori sanno, ò vogliono distinguere l’artificio dell’Arte dal pericolo di peccato”

Quesito 4 [p. 188]: “Non sarà peggio introdurre i Giovani vestiti dà Donne nel Theatro?”; **Nota unica [p. 195]:** “Della principal Ragione, per la quale non si approva la comparsa de’ Giovanetti vestiti da Donna per le publiche scene del Theatro”

Quesito 5 [p. 198]: “Non basta il fine buono per introdurre le Donne, & i discorsi amorosi del publico Theatro?”; **Nota unica [p. 206]:** “Si continua la Risposta intorno alla Rappresentazione di vn Matrimonio”

Quesito 6 [p. 212]: “Per la lecita comparsa delle Comiche parlanti d’amore non basta, che si supponga esser lecita ne’ libri stampati con la publica approuazione de’ Superiori?”

Quesito 7 [p. 215]: “Non è lecito almeno, che la Donna comparisca ornata in Theatro, per far la parte sua nell’Attione senza parlare amorosamente con oscenità?”

Quesito 8 [p. 220]: “Non basta l’esempio delle Comiche introdotte nelle Comedie stampate, per introdurle ancora lecitamente nelle recitate?”

Quesito 9 [p. 224]: “Chi dicesse, che le Comiche parlano d’amore alla Platonica, non giustificerebbe la lor Comparsa?”

Quesito 10 [p. 226]: “Non è troppa severità l’escludere le Comiche, parlanti d’amore dal publico Theatro?”

Quesito 11 [p. 228]: “La tolleranza fin hora praticata circa la comparsa delle Comiche non è buona ragione per non leuarla dal Theatro?”

Quesito 12 [p. 229]: “I Theologi de’ Principi non riprenderebbero la comparsa delle Comiche, se non fosse lecita?”

Quesito 13 [p. 234]: “A che cosa è obligato il Confessor del Superiore per rispetto della comparsa delle Comiche nel publico Theatro?”; **Nota prima [p. 238]:** “Si risponde al Quesito secondo la Dottrina dell’Eminentiss. Sig. Cardinal de Lugo”; **Appendice [p. 243]:** “Appendice a questa nota. Per conferma del detto”; **Nota seconda [p. 244]:** “Di un Principe, che auuisato della illecita comparsa delle Comiche la leuò dal Theatro”

Quesito 14 [p. 251]: “Perché lo scritto dà alcuni moderni, e dotti Personaggi, che concedono la comparsa di Donne in Comedia, non basta, per giustificare il comparire delle Comiche mercenarie in banco, ò in scena?”; **Appendice [p. 254]:** “Appendice alla Risposta data intorno all’autorità del P. Galluzzi”; **Nota unica [p. 255]:** “Della Risposta intorno all’autorità del Garzoni”

Quesito 15 [p. 259]: “Se la detta comparsa è illecita, perché non si leua dallo stato Ecclesiastico?”

Libro Secondo. “La soluzione dei nodi”

Per sciogliere molte difficoltà, e per risolvere molti Casi di coscienza
intorno alle Comedie poco modeste; e per mostrare, che non è mai lecita
la loro Permissione, secondo la dottrina di San Tomaso, e d’altri Theologi,
e per sicurezza de’ buoni Christiani.

Invocazione [sig. a2(r)]: “A Santo Porfirio comediante Humilissima Inuocatione”

Lo Stampatore [sig. +(r)]: “Al benigno lettore, Affettionato al Theatro Christiano, & a’ Comedianti moderati, e virtuosi, Lo Stampatore” [contiene il piano dell’opera, nella nuova e definitiva versione in cinque libri]

Proemio [p. 1]: “*La moderata ricreatione del Christiano Theatro si concede...*”

CAPO PRIMO

Delle difficoltà prese dalle Attioni.

Punto 1 [p. 7]: “Se le Attioni oscene, per essere giuochi, siano tollerabili”; **Nota unica [p. 10]:** “Si continua la risposta”

Punto 2 [p. 12]: “Se le immodeste Rappresentazioni si possono permettere, già che si permettono altre cose simili”

Punto 3 [p. 15]: “Se l’vso antico basta per tollerare queste oscenità”; **Nota unica [p. 17]:** “Si continua questa materia”

Punto 4 [p. 21]: “Se la divina Scrittura condanni le theatrali oscenità”

Punto 5 [p. 23]: “Se qualche impurità non deroga alla Sacra Scrittura; perché deroga all’Attione del Theatro?”

Punto 6 [p. 25]: “Se le oscenità, già che si permettono nelle sacre Attioni, si possono permettere ancora nelle profane”

Punto 7 [p. 28]: “Se la poca materia oscena renda tollerabili l’Attioni Oscene”

Punto 8 [p. 30]: “Del male, che possono fare le immodeste Attioni”; **Nota Prima [p. 32]:** “*Dice quel Comico...*”; **Nota Seconda [p. 32]:** “*Il Barbieri per ischerzo...*”; **Nota Terza [p. 34]:** “*Il Barbieri continua la numeratione di altri mali...*” [tre note in dialogo con Beltrame]

Punto 9 [p. 36]: “Se le correnti Comedie Italiane, per esser simili alle Spagnuole, siano lecite”

Punto 10 [p. 41]: “Se per la tolleranza delle Comedie Oscene basta, che siano da tutto il mondo abbracciate”

Punto 11 [p. 44]: “Se basta, per rendere lecita l’oscena Rappresentatione, il sapersi, che piace molto col suo diletto”; **Nota 1 [p. 44]:** “Della Nouità”; **Nota 2 [p. 45]:** “Della varietà”; **Nota 3 [p. 47]:** “Della sicurezza del pericolo”; **Nota 4 [p. 48]:** “Del Soggetto lasciuo”; **Nota 5 [p. 48]:** “Del guadagno Diabolico”; **Nota 6 [p. 49]:** “Dell’Interesse Economico”

Punto 12 [p. 51]: “Se con ragioni si biasimano le Comedie Mercenarie, già che né le Accademiche, né le altre fatte gratis sono biasimate”

Punto 13 [p. 56]: “Se la Comedia oscena è tollerabile, perché corregge dal male, & insegna il bene”

Punto 14 [p. 59]: “Si continua l’istessa materia”

Punto 15 [p. 63]: “Si conferma il medesimo”

Punto 16 [p. 69]: “Se quando la Comedia hà l’Argomento spirituale, ouero historiale; e si propone nel Cartello d’inuito, come vn’Opera bella, e graue, sia tollerabile”

Punto 17 [p. 72]: Se si permette la publica, e privata mostra delle Pitture, e Statue oscene, si può anche permettere la Comedia Oscena”

CAPO SECONDO

Delle Difficoltà prese da gli Spettatori

Punto 1 [p. 74]: “Se sia lecito l’andare alle Comedie oscene, già molti Confessori assoluono quelli, che vi vanno, ò le permettono”

Punto 2 [p. 79]: “Si risponde ad vn’Obiectione”

Punto 3 [p. 81]: “Se l’imparare il bene è Ragione sufficiente, perché si permettano le Comedie oscene”

Punto 4 [p. 88]: “Se è buona Ragione, per tollerare le Comedie oscene, il dire, che le Città, oue non si fanno, non hanno migliori i Cittadini”

Punto 5 [p. 89]: “Se uno, che dicesse. Le Città principali si auuilirebbero senza le Comedie oscene, recherebbe buona Ragione per tolelarle”

Punto 6 [p. 91]: “Se sarebbe buona Ragione per tolerar le Comedie oscene in una Città, il dire, che ella mai le hauesse prohibite”

Punto 7 [p. 93]: “Se l’essere inuitato ad andar alla Comedia oscena, sia Ragione, per andarui lecitamente”

Punto 8 [p. 96]: “Se l’accompagnare altri, basta per essere lecitamente Spettatore delle Comedie oscene”

Punto 9 [p. 98]: “Se l’andar’ alle Comedie oscene per impedire, che non succeda inconueniente, sia buona Ragione”

Punto 10 [p. 99]: “Se si giustifica bene, chi dice. Io non vado solo alle Comedie Oscene?”

Punto 11 [p. 103]: “Se l’andare alla Comedia oscena, quando i Comici già sono in punto di farla, ò l’hanno cominciata, sia buona Ragione per non peccare andandou?”

Punto 12 [p. 108]: “Si continua la Risposta al Dubbio”

Punto 13 [p. 110]: “Se si può credere, à chi dice per giustificarsi. Io non sò, se le correnti Comedie siano oscene, e però vi vado”

Punto 14 [p. 111]: “Se sia lecito l’andare all’Osceno Theatro, già che il pericolo delle oscenità si troua in altri luoghi?”

Punto 15 [p. 113]: “Se il dire. Io non vò per far peccato, né per mal fine alle Comedie oscene, e pochi vi vanno con tal’animo. Basti, per andarui lecitamente”

Punto 16 [p. 115]: “Se si giustifica, chi dice. Vado alle Comedie oscene, perché altrimenti farei cosa peggiore”

Punto 17 [p. 119]: “Se la Comedia oscena si può permettere, essendo la natura del Vitioso Spettatore la cagione del peccato”

Punto 18 [p. 120]: “Se la buona Fede, e l’Ignoranza scusi dal peccato, chi con quelle vò alla Comedia Oscena?”

Punto 19 [p. 126]: “Se l’andar’ alle Comedie per un poco di recreatione, e per sollieuo della sua malinconia, sia lecito”

Punto 20 [p. 130]: “Si continua questa materia”

Punto 21 [p. 134]: “Se è buona la Ragione di chi dice. Io vado per passatempo, e per ridere un poco; e sò, che non acconsento al peccato delle Oscenità”

Punto 22 [p. 135]: “Si continua il Discorso”

Punto 23 [p. 141]: “Perché in molti Popoli molte Persone Nobili, e molte Popolari restano con l’animo irresoluto: se si possa andare lecitamente alle correnti, e Mercenarie Commedie del nostro tempo?”

Punto 24 [p. 142]: “Si spiegano alcuni Casi, e si dichiara un Rimedio al proposto Dubbio”

CAPO TERZO **Delle Difficoltà prese da’ Comedianti**

Punto 1 [p. 151]: “Se si possono permettere i Comedianti Osceni; poiché vivono con quell’Arte”

Punto 2 [p. 154]: “Si aggiungono alcuni Casi”; **Appendice [p. 156]:** “*Voglio aggiungere a questo dubbio...*”

Punto 3 [p. 158]: “Se si permettono le Meretrici, non si possono anche permettere i Mercenarij Comedianti?”

Punto 4 [p. 162]: “Se sia buona Ragione di tollerare i Comici, il sapere, che da tal vno si proua, che deuno esser amati”

Punto 5 [p. 164]: “Si risolve una difficoltà intorno ad vn’ Recitante Modesto”

Punto 6 [p. 170]: “Se la Donna porge occasione maggior di peccar all’Huomo, stando alla finestra, ò recitando in Theatro”

Punto 7 [p. 172]: “Se i Maestri salariati dichiarano a’ Giouanetti le Amatorie Comedie di Terentio, di Plauto, e d’altri; i Comici moderni non potranno rappresentare al popolo le loro Amatorie Attioni?”

Punto 8 [p. 179]: “Si permette à molti il comporre, e lo stampare Comedie, & altre Composizioni oscene, e si leggono: perché non si può permettere a’ Comedianti il recitarle?”

CAPO QUARTO **Delle difficoltà prese da’ superiori.**

Punto 1 [p. 182]: “Perché il Papa non proibisce le Comedie oscene nella Christianità? ouero i Vescou in nelle loro Diocesi?”

Punto 2 [p. 185]: “Che si può dire di que’ Principi, che tolerano, ò che sostengono i Comedianti Osceni?”

Punto 3 [p. 188]: “Se l’esempio di vn Principe, ò di un Superiore, che permette le Comedie Oscene, perché il Popolo ne gusta, sia buona Ragione per tolerarle?”

Punto 4 [p. 192]: “Se le Comedie oscene non sono lecite, perché i Principi, e Superiori le approuano, e danno licenza di Recitare?”

Punto 5 [p. 194]: “Se, già che la Moderatione, ò la Prohibitione de’ Superiori non gioua à lungo tempo, si può tolerare l’abuso delle Comedie oscene”

Punto 6 [p. 197]: “Se i Superiori cauando dalla Comedia Oscena guadagno per qualche Opera pia, possono lecitamente permetterla”

CAPO QUINTO

Delle difficoltà prese da gli Autori, che hanno scritto contro le Comedie oscene.

Punto 1 [p. 203]: “Se i Padri, & i Dottori antichi, che scrissero contro gli antichi Spettacoli, si deuono allegare contro le Comedie moderne, & oscene”

Punto 2 [p. 205]: “Se, come Nauarro permette la Comedia Satirica, si possa permettere anche la Comedia Oscena”

Punto 3 [p. 210]: “Se molti scrivendo, ò parlando contro le moderne Comedie, s’ingannino; poichè non ne hanno piena cognitione”

Punto 4 [p. 214]: “Se, perchè molti senza ottenere il loro fine hanno scritto, e parlato contro le Comedie Oscene, occorra più scriuerne, ò parlarne”

Punto 5 [p. 218]: “Si narra vn Successo di molto spauento”

Punto 6 [p. 220]: “Se sia zelo indiscreto il riprendere tanto acutamente i Comedianti Osceni”

Punto 7 [p. 224]: “Di quello, che si può rispondere à chi dice. Alcuni per Interesse parlano contro i Comici Osceni”

Punto 8 [p. 226]: “Se hanno ragione i Comici di stupirsi, perchè molti Scrittori lasciano altre materie più vtili, per trattare contro di loro”

Punto 9 [p. 227]: “Se sia ingiustitia lo scrivere, ò il parlare contro i moderni Comedianti”

Punto 10 [p. 229]: “Segue l’Autore raccontando un caso del nostro tempo”

Punto 11 [p. 231]: “Se i Comedianti vogliono ammaestrare i Semplici al bene con le Comedie; perchè tanti Autori li riprendono?”

Punto 12 [p. 235]: “Se gli Scrittori non condannano molte Arti più infruttuose, che l’Arte Comica, perchè scriuono tanto contro questa?”

Punto 13 [p. 236]: “Se la Comedia, anche oscena, non è pericolosa a’ Secolari, perchè tanti la riprouano?”

Punto 14 [p. 240]: “Di quello, che possiamo giudicare di certi Casi spiegati da gli Autori contro i Comedianti osceni”; **Primo caso [p. 241]:** “*Tertulliano narra...*”; **Secondo caso [p. 242]:** “*Un Recitante morì all’improvviso...*”; **Terzo caso [p. 243]:** “*Antonio di Torquemada scrive...*”; **Quarto caso [p. 244]:** “*Lodouico Zacconi Agostiniano in vn libro...*”; **Quinto caso [p. 245]:** “*Vn erudito Autore spiega...*”; **Sesto caso [p. 246]:** “*Heriberto Rosueido nelle vite de’ Padri antichi racconta...*”

Punto 15 [p. 248]: “Di molti Casi accennati breuemente da D. Francesco Maria del Monaco nella sua Parenesi Clas. 7”

Punto 16 [p. 250]: “Di altri Casi più moderni, e sentiti da persone degnissime di piena fede”

Punto 17 [p. 253]: “Del frutto, che si può sperare da chi vuole scriuere, ò parlare contro i Comici Osceni, con la debita distinzione da’ Comici Modesti”

L’autore a chi ha letto [p. 258]: “*Aggiungo à questa mia Operetta ... due altri Nodi, cioè due altri Dubbi...*”

CENSURA

d’alcuni Autori antichi, e moderni intorno à Compositori, Composizioni, Lettione, e Recitamento di poca honestà.

Nota 1 [p. 1 bis]: “Si propone la materia, e molti Autori, che biasimano, chi compone cose impure”; **Nota 2 [p. 4 bis]:** “Si portano molti altri, che scrivono contro gli osceni compositori”; **Nota 3 [p. 8 bis]:** “Si portano molti altri, che scrivono contro gli osceni compositori” [segue]; **Nota 4 [p. 11 bis]:** “Si portano molti altri, che scrivono contro gli osceni compositori” [segue]; **Nota 5 [p. 20 bis]:** “Si dichiara che cosa sono le Composizioni, e i Libri poco modesti”; **Nota 6 [p. 23 bis]:** “Che cosa contengono, e che effetti fanno le Composizioni, & i Libri osceni”; **Nota 7 [p. 29 bis]:** “Si continua à mostrar gli effetti, che fanno le Composizioni, & i Libri osceni”; **Nota 8 [p. 32 bis]:** “Segue à dichiarare lo stesso con due altri moderni Autori”; **Nota 9 [p. 33 bis]:** “Di alcuni esempi in questa materia”; **Nota 10 [p. 38 bis]:** “Intorno alla lettione delle Composizioni oscene, e Libri dishonesti”; **Nota 11 [p. 43 bis]:** “Della Prima Ragione, apportata da chi vuole leggere Composizioni, e Libri impuri [cioè non è peccato, né nuoce all’anime]”; **Nota 12 [p. 47 bis]:** “Della Seconda Ragione [cioè si trouano cose, belle, gustose, e buone]”; **Nota 13 [p. 52 bis]:** “Si considera vn’altra Ragione, per la quale alcuni assentono alla Lettione poco modesta [che è perchè molti non sanno, o non curano di sapere i motivi di non leggere Libri impuri]”; **Nota 14 [p. 56 bis]:** “Si

continua la stessa materia”; **Nota 15 [p. 64 bis]**: “Si aggiungono altri motivi”; **Nota 16 [p. 71 bis]**: “Di vn’altra Ragione, con la quale alcuni si scusano leggendo Libri osceni [cioè perché sono in sostanza facette usate da moltissimi]”; **Nota 17 [p. 75 bis]**: “Intorno à queste Ragioni, & altre secondo alcune proposte, e risposte del P. Giulio Mazarino, e di altri”; **Nota 18 [p. 81 bis]**: “De’ rimedij contro la Lettione oscena”; **Nota 19 [p. 85 bis]**: “Intorno al Secondo Rimedio”; **Nota 20 [p. 90 bis]**: “Continuatione della spiegatura intorno a’ Rimedij”; **Nota 21 [p. 94 bis]**: “Di vn’altro Rimedio molto importante [che è composto di molti virtuosi auuisi da praticarsi da chi è stato Compositore impuro]”; **Nota 22 [p. 102 bis]**: “Intorno al Recitamento osceno”

GIUDITIO

**che si può fare di quelle Comedie, che si rappresentano tal’hora
con titolo di honesta ricreazione da persone ascritte in vn’osseruante Congregatione.**

Nota 1 [p. 107 bis]: “Della Prima Ragione [addotta da’ Congregati per far vna modesta Comedia], cioè Bisogna dar qualche ricreazione a’ Giouani per tenerli contenti”; **Nota 2 [p. 110 bis]**: “Della Seconda Ragione, cioè S’impediscono molti peccati ne’ Giouani”; **Nota 3 [p. 114 bis]**: “Della Terza Ragione, cioè Altre volte i Giouani di Congregatione hanno fatto la Comedia”; **Nota 4 [p. 115 bis]**: “Della Quarta Ragione, cioè Altre Congregationi della Città fanno alle uolte la Comedia”; **Nota 5 [p. 117 bis]**: “Della Quinta Ragione, cioè I Chierici, & i Conuittori del Seminario Romano, gli Alunni d’altri Collegi, & i Giovani della Congregationi, ò delle Dozine, ò d’altri luoghi fanno spesso qualche modesta Comedia, ò altra Rappresentatione”; **Nota 6 [p. 120 bis]**: “Della Sesta Ragione, cioè Alcuni si conuertono stando alla Comedia”; **Nota 7 [p. 123 bis]**: “Della Settima Ragione, cioè La Congregatione non è, come era nel suo principio, una Radunanza di persone di santissima vita che attendeuan solo alla spiritualità, & al zelo dell’Anime ma è di persone buone, e virtuose”; **Nota 8 [p. 124 bis]**: “Della Ottava Ragione, cioè I Religiosi hanno le loro Ricreationi ordinarie, e straordinarie; & alcuni fanno anche qualche volta la Comedia, ò altra Piaceuole Rappresentatione”; **Nota 9 [p. 129 bis]**: “Della Nona Ragione, cioè Alcuni Giouani si partiranno dalla Congregatione nostra, & andranno ad altra, oue si concede il Recitare qualche modesta Comedia”; **Nota ultima [p. 130 bis]**: “Di vn Ricordo gioueuole a’ Congregati”

Libro Terzo. “Le Risoluzioni di alcuni Dubbij” e casi di coscienza intorno agli Spettatori delle Comedie poco modeste.

Invocazione [p. iii]: “A Santo Silvano Comico. Prego in vece della Dedicazione”

Proemio [p. 1]: “*La confessione della propria miseria è gran felicità del Penitente...*”

Punto 1 [p. 3]: “Si ricorda quale sia la Comedia oscena”

Punto 2 [p. 4]: “Si propongono varie Sentenze, & i loro Autori circa l’vdirle le Comedie oscene”

Punto 3 [p. 9]: “Introduktione delle Ragioni che prouano, molti peccar mortalmente andando alle Comedie oscene”

Punto 4 [p. 10]: “Della prima Ragione [l’illecito pagamento]”

Punto 5 [p. 10]: “Si dichiara quando sia lecito il pagamento”

Punto 6 [p. 12]: “Si mostra, quando sia illecito, e perché, il pagamento”

Punto 7 [p. 14]: “A che sorte di peccato si riduce questo illecito pagamento”

Punto 8 [p. 15]: “Se sia lecito pagar la fatica fatta dal Comico nella Comedia oscena”

Punto 9 [p. 16]: “Di quali Comici parlano S. Girolamo, e S. Agostino, biasimando, chi dà loro pagamento, ò donatuo”

Punto 10 [p. 17]: “Se non è peccato pagar la Meretrice perché sarà peccato pagar il Comico osceno?”

Punto 11 [p. 18]: “Se pecca sempre, chi paga per entrare ad vdirle la Comedia oscena”

Punto 12 [p. 19]: “Se pecca pagando, chi vada alla Comedia oscena già cominciata”

Punto 13 [p. 20]: “Se pecca pagando, chi vada alla Comedia oscena, non cominciata, mà quando il numero degli Spettatori è tale, che i Comici la faranno anche senza di lui”

Punto 14 [p. 21]: “Se la piccolezza del prezzo, che si paga per la Comedia oscena da ciascuno in particolare, scusa da peccato mortale”
Punto 15 [p. 22]: “Che può fare, per non viuere con scrupolo, chi hà pagato più volte per la comedia oscena, non stimando peccato il pagare”
Punto 16 [p. 23]: “Della Cooperatione, che può essere la seconda Ragione, per la quale peccano molti Spettatori delle Comedie oscene”
Punto 17 [p. 24]: “Si proua con altri Autori la seconda Ragione presa dalla cooperatione”
Punto 18 [p. 26]: “Se Chiunque stà alla Comedia oscena è reo di peccato mortale per la cooperatione”
Punto 19 [p. 28]: “Quale sia il giuditio dell’Autore intorno alle due proposte Sentenze”
Punto 20 [p. 30]: “Del diletto, che può essere la terza Ragione di peccato à gli Spettatori della Comedia oscena”
Punto 21 [p. 31]: “Se Pecca mortalmente, chi ride, e mostra nell’esterno allegrezza vdendo le Comiche oscenità”
Punto 22 [p. 32]: “Se si ammetta la scusa di chi dice. Io prendo diletto dall’artificio, e non dalle oscenità”
Punto 23 [p. 34]: “Si conferma il detto dell’Autore”
Punto 24 [p. 35]: “Dell’inclinazione a’ vitij, che può essere la quarta Ragione di peccato allo Spettatore delle Comedie oscene”
Punto 25 [p. 36]: “Si può credere à chi dice. Io non diuento inclinato à vitij, e non pato detrimento all’anima stando à sentire le Comedie oscene”
Punto 26 [p. 37]: “Si seguita con l’autorità d’altri Dottori circa lo stesso”
Punto 27 [p. 39]: “Si aggiunge la Risposta d’vn’altro Theologo presa da vn luogo di S. Chrisostomo, e da vn caso narrato da S. Agostino”
Punto 28 [p. 40]: “Se può peccar di scandalo, chi vā alle Comedie oscene”
Punto 29 [p. 42]: “Se chi vā alla Comedia oscena, può in più modi scandalizzare il prossimo”
Punto 30 [p. 44]: “Se basta il dire. L’andar mio alla Comedia oscena non è di sua natura peccato; ne vi vò con intentione d’indurre altri al peccato”
Punto 31 [p. 45]: “Se Peccano di scandalo le Persone graui, e d’autorità, e Superiori andando alla Comedia oscena”
Punto 32 [p. 47]: “Degli Ecclesiastici, che vanno alle Comedie oscene”
Punto 33 [p. 49]: “Se peccano mortalmente per ragione di scandalo à nostro tempo i Chierici semplici, ouero gli Ecclesiastici, andando alla Comedia oscena”
Punto 34 [p. 52]: “Si propone il senso dell’Autore”
Punto 35 [p. 52]: “Se peccano mortalmente di scandalo i Religiosi, andando alle Comedie oscene”
Punto 36 [p. 53]: “Vn caso di vn moderno Religioso”
Punto 37 [p. 55]: “Di quello, che si può dire de’ Sacerdoti, e de’ Prelati in questa Materia”
Punto 38 [p. 57]: “Se i padri conducendo i Figliuoli alle Comedie oscene peccano mortalmente di scandalo”
Punto 39 [p. 60]: “Che si può dire delle Madri, che conducono, ò mandano le Figliuole à tali vanità?”
Punto 40 [p. 60]: “Tra gli Spettatori delle Comedie oscene quali peccano più per la ragione dello scandalo?”
Punto 41 [p. 62]: “Se i Comici osceni peccano di scandalo recitando le immodeste Attioni”
Punto 42 [p. 63]: “Dell’occasione prossima, e del pericolo, che può essere di dilettersi mortalmente nelle Theatrali oscenità”
Punto 43 [p. 65]: “Si apportano altri Autori”
Punto 44 [p. 67]: “Seguita lo stesso”
Punto 45 [p. 68]: “Se questa Ragione di occasione, e di pericolo prossimo sia contro tutti”
Punto 46 [p. 70]: “Se sia troppa diligenza il fuggire tal’occasione, e tal pericolo”
Punto 47 [p. 71]: “Si dichiara vna risposta di vn famoso Predicatore Moderno”
Punto 48 [p. 73]: “Se si deua esplicare in confessione il pericolo preuisto di peccare andando alla Comedia turpe”

Punto 49 [p. 74]: “Si tratta vn dubbio intorno allo Spettatore, & Vditore di vna Comedia oscena Mercenaria, e Cantata?”

Punto 50 [p. 80]: “Se pecchi, chi vā alla Comedia oscena per rispetto della futura tentazione?”

Punto 51 [p. 82]: “Segue la stessa materia?”

Punto 52 [p. 84]: “Se sia peccato l’andare alla Comedia, quando si sa, ò dal publico Cartello, ò dalla fama, che si rappresenteranno cose molto brutte?”

Punto 53 [p. 85]: “Se basti il detto di moltissimi Personaggi à prouare, che almeno molti peccano mortalmente, quando vanno alla Comedia oscena?”

Punto 54 [p. 84]: “Se scusi dal peccato mortale la Risoluzione del P. Diana, oue risponde al Dubbio. An Comoedijs interesse sit mortale?”

Punto 55 [p. 88]: “Si conferma la data Risposta?”

Punto 56 [p. 89]: “Se pecchi più lo Spettatore, che l’Attore della Comedia oscena?”

Punto 57 [p. 90]: “Se sia male il dire. Tutti gli Spettatori peccano mortalmente andando alla Comedia oscena?”

Punto 58 [p. 91]: “Se è bene il biasimare, chi vā a sentire le Comedie poco modeste?”

Punto 59 [p. 93]: “Che bene fā, chi si astiene volontariamente dall’vdirē tali Comedie?”

Punto 60 [p. 94]: “Del concetto, che si può fare di molti Spettatori alle Comedie oscene?”

Punto 61 [p. 95]: “Del giuditio di vn Moderno intorno à questa Propositione?”

Punto 62 [p. 96]: “Che buon rimedio si può vsare per ritirare vno dall’andare alla Comedia oscena?”

Punto 63 [p. 97]: “Del Motiuo preso dalla Radunanza?”

Punto 64 [p. 98]: “Con l’autorità di vn Moderno si conferma lo stesso?”

Punto 65 [p. 99]: “Del Motiuo preso da’ Buoni, che se ne ritirano, quando non sono astretti dà molto efficace ragione?”

Punto 66 [p. 101]: “Del Motiuo preso da’ veri Conuertiti dal peccato, i quali sentono dolore per essere già andati à queste vanità?”

Punto 67 [p. 102]: “Del Motiuo preso dal Virtuoso, à cui non mancano Spettacoli diletteuoli, mentre si ritira da gli osceni Theatri?”

Punto 68 [p. 103]: “Dell’istesso Motiuo?”

Punto 69 [p. 107]: “Del Motiuo preso dà titoli dati al Theatro osceno?”

Punto 70 [p. 108]: “Si risponde ad vna Obiettionē?”

Punto 71 [p. 109]: “Del Motiuo preso dal dirsi. Il Theatro osceno è luogo del Diauolo?”

Punto 72 [p. 110]: “Del Motiuo preso dà questo, che Per cagion dell’osceno, ò non osceno Theatro alle volte occorrono strani, e pericolosi accidenti corporali à gli Spettatori?”

Punto 73 [p. 113]: “Di vn Motiuo per le Donne: & è questo. Come meritano biasimo le curiose, così meritano grande lode quelle, che trouano inuentioni per non andare alle vanità del Theatro?”

Punto 74 [p. 115]: “Di vn Motiuo a’ Padri, e Madri, ò Parenti, & è questo. Fanno prudentemente quelli, che non vogliono, che i loro Giouanetti, ò Giouanette vadano al Theatro?”

Punto 75 [p. 117]: “Di vn Motiuo a’ Vecchi, & è questo. Mostrano di hauere poco senno, quando vanno al Theatro senza buona ragione?”

Punto 76 [p. 118]: “Di vn Motiuo al Peccatore, & è questo. Ricordateui dell’Inferno, e spero, fuggirete l’osceno Theatro?”

Punto 77 [p. 118]: “Di vn Motiuo à tutti, & è questo. Leggasi qualche Operetta composta contro le theatrai oscenità” - [*Io qui hò stimato bene di aggiungere vna Predica, fatta, e stampata già in Spagna, dotta, fruttuosa, e che in breue stringe, e spiega le principali difficoltà della Materia Comica, e Theatrale del nostro tempo.*], p. 119]

PREDICA contro l’ABUSO delle Comedie
Fatta nella Città di Huesca la sera della Circoncisione dell’Anno 1629.
Dal p. Gaime Alberto della compagnia di Giesù.

Avviso [p. n.n.]: “Avviso del Religioso Sacerdote, che hà procurato questa Traduttione”; **Supplica [p. 1 bis]:** “A San Paolo Humilissima Supplica, In vece della Dedicazione”; **Al pio lettore [p. 3 bis]:** “*I trattenimente[n]ti, che qui si riprendono[...] non solamente per l’opera, son riceuti con applauso, mà ancora in pratica, e ne’ Circoli vanno al pari con la parola di Dio*”; **[Brano evangelico] [p. 5 bis]:** “Vocatum est nomen eius IESUS.

Luc. Cap. 2”; **Paragrafo primo [p. 6 bis]:** “*Entri primieramente in campo l’Historia*”; **Paragrafo secondo [p. 8 bis]:** “*Hora ci prouino i Filofofi i danni de’ costum?*”; **Paragrafo terzo [p. 12 bis]:** “*Mi vò sbrigliando da’ filosofi, e me ne passo a’ Iurisperiti*”; **Paragrafo quarto [p. 15 bis]:** “*Già conosco, che mi state aspettando al passo più stretto di prouar con buona Theologia...*”; **Paragrafo quinto [p. 21 bis]:** “*Ob, quanto differenti son l’inuentioni e le maniere di Betleme...*”; **[Considerazioni] [p. 22 bis]:** “*La dottrina di questo Sermone ha operato effetti assai differenti, secondo la differente dispositione degli Ascoltanti...*”; **Replica [p. 23 bis]:** “*Ho osseruato varie risposte, che sono state date alle mie Ragioni...*”; **Risposta prima [p. 23 bis]:** “*Che gli Autori Agostiniani allegati, non son famosi Theologi...*”; **Risposta seconda [p. 24 bis]:** “*Le leggi Ciuili, e Canoniche, parlano solamente de’ Comedianti, e degli Spettacoli antichi...*”; **Risposta terza [p. 26 bis]:** “*Voi Religiosi non vedete le Comedie: qualche persona ve le figura molto brutte...*”; **Risposta quarta [p. 27 bis]:** “*La Comedia può esser di due maniere...*”; **Regole [p. 30 bis]:** “*Hora passiamo à preparar alcune bussole...*”; **Pareri [p. 38 bis]:** “*Pareri antichi e moderni. Sarà a proposito il considerarli alquanto dilatati...*”

Libro Quarto. “L’Ammonitioni a’ Recitanti”

Per auuisare ogni Christiano à moderarsi da gli eccessi nel recitare.

Dedicazione [sig. +2(r)]: “Dedicazione all’antico seruo di Dio Serapione Sindonita, Che, per conuertire certi Comedianti, si fece loro Schiauo”

Avviso al Benigno Lettore [p. n.n.]: “*Io stimo bene impiegata, e non in tutto disutile, la poca fatica presa da me nel comporre quest’Operetta con titolo di Ammonitioni, e con desiderio, che, chi vuole esercitarsi nel drammatico impiego, per consolar i Popoli con la theatrale Riecreatione, auuerta di non nuocere ad alcuno debole di spirito con l’Oscenità*”

Proemio [p. 1]: “*Io desidero con alcune Ammonitioni, non seuer, ma serie, & accompagnate sempre da caldo affetto di preghiera, aiutare all’accrescimento della virtù i moderni Recitanti modesti, & al cessamento de’ vitij gl’immodesti*”

TRATTATO PRIMO

Intorno a’ Recitanti.

Ammonitione 1 [p. 4]: “Tra’ moderni Histriani virtuosi non mancano di quelli, che sono vitiosi”

Ammonitione 2 [p. 10]: “Niun Comico si fidi molto di se nel giudicare: se egli sia tra’ Virtuosi, ò tra’ Vitiosi Comici del nostro tempo”

Ammonitione 3 [p. 14]: “Le Mercenarie Comedie d’hoggidì in Italia sono per ordinario oscene: e però ogni persona, recitante in quelle, può essere per ordinario tenuta per Oscena”

Ammonitione 4 [p. 16]: “Merita per ordinario d’essere corretto, e ripreso ogni Recitante di Comedie oscene mercenarie”; **Aggiunta [p. 23]:** “Aggiunta. Con la proposta d’vn Dubbio”

Ammonitione 5 [p. 24]: “Il Comico Osceno è indegno di quelli honori, che meritano i Comici Virtuosi”; “Da Imperatori i Comedianti hanno riceuuto honori”; “Da’ Regi hanno riceuuti honori i Comedianti”; “Da Città, e Repubbliche principalissime sono stati honorati i modesti Comedianti”; “Da Duchi Serenissimi sono stati honorati i Comedianti”; “Dalle Accademie, e da molti altri Signori, e Sauij, hanno riceuuto honore i Comedianti”; **Dubbio [p. 34]:** “Dubbio. Intorno alle due passate Ammonitioni”

Ammonitione 6 [p. 40]: “Il Comico Osceno cagiona a’ Comici virtuosi mal nome, e dolore; & all’Arte Comica infamia”

Ammonitione 7 [p. 44]: “Il Comico Osceno, non malizioso, mà ignorante, si querela contro ragione d’essere ammonito”

Ammonitione 8 [p. 51]: “Le leggi dichiarano infami i Comedianti Osceni”; **Aggiunta [p. 56]:** “Aggiunta A questa Ammonitione”

Ammonitione 9 [p. 60]: “L’Osceno Comediante è in istato di peccato mortale”; **Aggiunta 1 [p. 65]:** “Si continua la materia di questa Ammonitione”; **Aggiunta 2 [p. 68]:** “Si narra vn caso auuenuto all’Autore con occasione di consultare vn Dubbio con alcuni Theologi”; **Nota 3 [p. 73]:** “Si pondera vn caso occorso al Comico Beltrame con vna Principessa”; **Aggiunta 4 [p. 85]:** “*Per chi dice, lo studio della Comedia esser di peccato mortale*”

Ammonitione 10 [p. 87]: “La qualità del Comico osceno è rappresentata con moltissimi, e bruttissimi titoli da’ Dottori di santa Chiesa, e da altri Autori”

Ammonitione 11 [p. 92]: “Lecito, & honorato è il guadagno de’ Comici modesti; ma quello de gli osceni è illecito, & infame”; **Aggiunta 1 [p. 99]:** “Del guadagno degli Osceni Comedianti”; **Aggiunta 2 [p. 105]:** “D’vn caso moderno intorno all’ingordo affetto di guadagno in vn recitante”; **Aggiunta 3 [p. 107]:** “Del guadagno delle Comica oscena”

Ammonitione 12 [p. 110]: “Il Comediante osceno merita d’essere impedito dal guadagno, che caua dalle Comedie oscene”

Ammonitione 13 [p. 115]: “Il Comico poco modesto merita d’essere scacciato dalle Città, e dalle Terre”

Ammonitione 14 [p. 118]: “Il Comico osceno merita d’esser castigato, quando non osserua la Moderatione da’ Superiori prescritta”

Ammonitione 15 [p. 125]: “Non sono poche, né piccole le miserie del Comico osceno; benché mostri di non sentirle”; **Aggiunta [p. 131]:** “Si conferma il detto con vn caso moderato”

Ammonitione 16 [p. 134]: “Il Comico poco modesto difficilissimamente si saluerà” **Aggiunta [p. 138]:** “Si portano alcuni casi à questo proposito”

Ammonitione 17 [p. 144]: “L’Osceno Comico non dispregzi il rimorso di coscienza”

Ammonitione 18 [p. 150]: “La Comedia Oscena, & il Comico poco modesto, sono cose diaboliche”; **Aggiunta 1 [p. 154]:** “Intorno à questo Dubbio. Perché la Comedia Oscena si dice essere cosa Diabolica?”; **Aggiunta 2 [p. 162]:** “Si continua la risposta al Dubbio”

Ammonitione 19 [p. 164]: “Gli Spettacoli rappresentati dal Comico Osceno sono indegni del Christiano, e nocivi al prossimo”; **Aggiunta [p. 170]:** “Si continua à dimostrare, che gli Spettacoli de’ Comici Osceni sono nocivi al prossimo”

Ammonitione 20 [p. 177]: “L’Osceno Comico si risolua alla correctione delle sue Oscenità”; **Prima oscenità [p. 178]:** “Prima oscenità. Di parole”; **Aggiunta 1 [p. 181]:** “Circa questa materia”; **Aggiunta 2 [p. 183]:** “Intorno allo stesso”; **Aggiunta 3 [p. 187]:** “*Fu sentenza alquanto lunga, mà molto bella, e gioueuole...*”; **Aggiunta 4 [p. 192]:** “Si narrano alcuni casi”; **Seconda oscenità [p. 197]:** “Seconda oscenità. Di Fatti”; **Aggiunta [p. 201]:** “Circa questa Oscenità”; **Terza oscenità [p. 205]:** “Terza oscenità. Di Equivoci”; **Risposta [p. 209]:** “Risposta alla proposta Difficoltà; e se mai sia lecito l’Equiuoco Osceno”; **Nota prima [p. 216]:** “Circa vn Dubbio per incidenza, cioè. Perché non si correggono totalmente da tutte le illecite oscenità i Recitanti osceni?”; **Nota seconda [p. 224]:** “Circa il proposto Dubbio”

Ammonitione 21 [p. 228]: “L’Osceno Comico facci per tempo penitenza de’ graui peccati commessi con le oscenità”; **Nota prima [p. 231]:** “Si spiegano alcuni casi di Comici morti miseramente, e forse senza penitenza”; **Nota seconda [p. 237]:** “Si spiegano altri casi di Comici, che hanno fatto penitenza”; **Nota terza [p. 243]:** “Si narra la duplicata conuersione, e la marauigliosa penitenza, & humiltà di S. Siluano, Comediante”; **Nota quarta [p. 250]:** “Di altri Comici conuertiti à penitenza”; **Nota quinta [p. 257]:** “Di alcuni Comici conuertiti, e Martiri”; **Nota sesta [p. 262]:** “Si risponde ad vn Quesito intorno al Battesimo di S. Genesio Comediante”; **Nota settima [p. 268]:** “Si narra la notevole conuersione di vno scenico Sacerdote, per mezzo degli esercitij spirituali di Santo Ignatio Patriarca”; **Nota ottava [p. 272]:** “Si narra la conuersione, e penitenza di vna Donna Cantatrice”

Ammonitione 22 [p. 277]: “I Comici di guardino con diligenza di non restar presi dall’amor vitioso delle Comiche della loro Compagnia”; **Aggiunta [p. 283]:** “Si ponderano gli Argomenti di Beltrame”; “Primo argomento di Beltrame. Si fa concetto cattiuo de’ Comici, e Comiche, per vdirne dir male in luoghi publici”; “Secondo argomento di Beltrame. Alcuni credono la comunanza delle Donne tra’ Comici, per vedere, e sentire il Recitamento affettuoso”; “Terzo argomento di Beltrame. La domestichezza non dà fastidio: perché cagiona, ò derisione del male, ò emulatione del bene”; “Quarto argomento di Beltrame. Come vn Soldato sà custodire vna Cortigiana in vn’esercito, così vn Comico honorato in vna Compagnia sà custodire la Moglie”; “Quinto argomento di Beltrame. L’interesse proprio fa star à segno ogni Comico”

Ammonitione 23 [p. 289]: “Il Comico osceno non tralasci di fare l’opere buone, e massimamente le limosine”

Ammonitione 24 [p. 295]: “I modesti Comici correggano gli osceni: e si guardino di non cadere essi nell’oscenità, recitando”

AMMONITIONE VIGESIMA QUINTA **overo TRATTATO SECONDO**
Distinto in Punti intorno al Comico Beltrame, & al suo Libro.

Punto 1 [p. 303]: “Della Modestia”; “Consideratione”; “Obiettionone contro l’Autore per la modestia lodata di Beltrame”

Punto 2 [p. 308]: “Della Libertà”; “Consideratione”

Punto 3 [p. 311]: “Dell’Educatione de’ Figliuoli”; “Consideratione”
Punto 4 [p. 314]: “Di molte Opere buone, e del resto della vita di Beltrame”; “Consideratione”
Punto 1 [p. 320]: “Preso dal titolo della Supplica”; “Consideratione”
Punto 2 [p. 321]: “Preso dalla Dedicatoria alla Maestà del Christianissimo Re di Francia”; “Consideratione”
Punto 3 [p. 326]: “Preso dalla moltitudine de’ concetti spiritosi, che si leggono nel Discorso di Beltrame”; “Consideratione”
Punto 4 [p. 329]: Preso dal principio a’ benigni Lettori”; “Consideratione”
Quesito per incidenza [p. 337]: “Che giuditio si può fare di quello, che Beltrame scriue, nel c. 51. del suo Discorso, contro certe persone, che vogliono dir male delle Comedie?” Nota prima [p. 340]: “ <i>Alle volte sogliamo dichiarare col paragone la natura delle cose...</i> ”; Nota seconda [p. 342]: “ <i>Splendidae vestis loculentiores sunt notae...</i> ”; Nota terza [p. 345]: “ <i>La persuasina di essere ingiustamente offeso...</i> ”
Punto 5 [p. 350]: “Preso dal capo 29, oue si discorre, qual possa essere il fine di quelli, che stampano Libretti contro le Comedie”; “Consideratione”
Punto 6 [p. 351]: “Se il fine, assegnato da Beltrame nel primo luogo, sia preteso da gli Scrittori”; Aggiunta prima [p. 352]: “Con vna breue digressione morale à conferma, che la vita humana è vna Comedia”; Aggiunta seconda [p. 357]: “Si discorre della Comedia honesta; e si risponde à Beltrame circa il primo fine de’ tre da lui proposti”
Punto 7 [p. 361]: “Se il fine, assegnato da Beltrame nel secondo luogo, sia preteso da gli Scrittori”
Punto 8 [p. 363]: “Se il fine, assegnato da Beltrame nel terzo luogo, sia preteso da gli Scrittori”
Punto 9 [p. 364]: “Si mostra il fine preteso dagli Scrittori contro le Comedie poco modeste”
Punto 10 [p. 367]: “Preso dal modo di parlare intorno ad alcuni Santi, & vsato da Beltrame nel suo Discorso”; “Consideratione”
Punto 11 [p. 375]: “Preso dal perdono, che chiede Beltrame”; “Consideratione”
Punto 12 [p. 385]: “Di alcuni Quesiti da proporsi intorno al Libro di Beltrame”; Primo Quesito [p. 385]: “Chi poteua egli nominare nel suo Libro?”; Secondo Quesito [p. 386]: “In che Libro lesse Beltrame molte cose contro l’Arte sua, e sue Comedie?”; Terzo Quesito [p. 388]: “Da che persona vdi Beltrame molte cose contro l’Arte sua, e sue Comedie?”; Quarto Quesito [p. 390]: “Gli oppugnatori della Comedia ordinaria le dicono contro per relatione ingrandita, ò per incerto presupposto?”

AMMONITIONE VIGESIMA SESTA VNIVERSALE overo **TRATTATO TERZO** Nel quale si propongono alcune particolari Ammonitioni intorno a’ moderni Ciarlatani.

Ammonitione 1 [p. 397]: “Il nome di Ciarlatano per ordinario è preso in mala parte”
Ammonitione 2 [p. 402]: “Si guardi ogni Ciarlatano da que’ costumi, che sogliono accompagnare gli scostumati Professori dell’Arte sua”
Ammonitione 3 [p. 405]: “Il Ciarlatano sia cauto in tutti i suoi esercitij; accioche non vi commetta inganno”; Nota prima [p. 410]: “Si spiegano alcuni Casi di Ciarlatani, che presero il veleno à concorrenza”; Nota seconda [p. 415]: “Del Secondo inganno, che è farsi mordere da’ Serpenti”; Nota terza [p. 418]: “Si aggiungono altri Casi”; Nota quarta [p. 423]: “Del terzo inganno, che è vendere cose ordinarie per medicamenti efficaci contro varii mali”; Nota quinta [p. 429]: “Del giuditio, che possiamo fare di quelli, che comprano medicamenti da’ Ciarlatani”; Nota sesta [p. 431]: “Del quarto inganno, che è vendere la terra, che dicono essere di S. Paolo”
Ammonitione 4 [p. 435]: “Il Ciarlatano si guardi non peccare con l’inuentioni, che vsa per allettare il Popolo all’audienza, e trattenerlo con diletto”; Nota prima [p. 438]: “De gli Allettamenti marauigliosi”; Nota seconda [p.441]: “De gli Allettamenti Ridicoli, e massimamente del Satirico, e del Faceto”; Nota terza [p. 445]: “Si aggiungono alcuni casi”; Nota quarta [p. 450]: “De gli Allettamenti Ridicoli, e massimamente del buffonesco, e dell’osceno”; Nota quinta [p. 454]: “Degli Allettamenti Comici”; Nota sesta [p.457]: “Intorno à questo Dubbio. Se la Comedia oscena della Piazza sia più, ò meno nociua, che la oscena dello Stanzone”; Aggiunta [p. 462]: “Intorno à certi Ciarlatani, e Comedianti figurati”
Ammonitione 5 [p. 467]: “Il Ciarlatano vitioso può, e deue applicare à se molte Ammonitioni fatte al Comico osceno; e che si leggono nel primo Trattato di quest’Opera; accioche si risolua all’emendatione”; Primo caso [p. 468]: “Di vn Giuocolatore”; Caso secondo [p. 471]: “Di due Ciarlatani antichi”; Caso terzo [p. 478]: “Di un Saltimbanco moderno”; Caso quarto [p. 483]: “Di vn moderno Ciarlatano osceno cacciato da vna Diocesi”

Ammonitione 6 [p. 486]: “Molti errano grauemente in vdire i Ciarlatani in banco”; **Nota unica [p. 495]:** “Intorno à questo Quesito. Che concetto di può fare di vn comico osceno, ouero di vn'immodesto Ciarlatano, ò d'altro Recitante smoderato, quando s'abusa dell'Ammonitione?”

Lettera [p. 502]: “Lettera. Di N. Detto tra' Comici Fillidoro, Angustiato dalla vicina Morte, e dal timore dell'Inferno, A tutti i Comici, Comiche, e Recitanti poco modesti”

HIPOMNISTICO overo DISCORSO AMMONITORIO
Diretto in forma di preghiera a' Musici Comedianti mercenarij,
& ad ogn'altro Musico Aiutante al theatrale, e poco modesto Recitamento.

Nota prima [p. 507]: “Dell'vso delle cantate Comedie, Drami, & altre Attioni Theatrali”; **Nota seconda [p. 511]:** “Dell'opinione d'alcuni Autori intorno al modo tenuto dagli Antichi nelle Comedie cantate”; **Nota terza [p. 514]:** “Delle Comedie cantate à nostro tempo, e di quante sorti, e di che qualità si rappresentino”; **Nota quarta [p. 519]:** “Della terza sorte delle Comedie cantate”; **Nota quinta [p. 522]:** “Diretta a' Musici comedianti, ammonendoli, e pregandoli à non rappresentar in Theatro Opera alcuna Musicale di poca modestia”; **Nota sesta [p. 527]:** “Intorno a' Musici, che aiutano tal volta i Comedianti al Recitamento”; **Nota settima [p. 533]:** “De' Musici Aiutanti, che sono Ecclesiastici, ò Religiosi”; **Nota ottava [p. 538]:** “Intorno a' Religiosi Musici Aiutanti”

Libro Quinto. “L'istanza”
Per supplicare a' sig. Superiori, che si moderi christianamente
il Theatro dall'Oscenità,
e da ogn'altro eccesso nel recitare, secondo la dottrina di s. Tomaso,
e d'altri Thelogi antichi, e moderni.

Dedicazione [sig. +2(r)]: “Dedicazione al Santo Comico Genesisio”

A chi legge [p. n. n.]: “Vn'Amico dell'autore à chi legge”

Proemio [p. 1]: “*Che rimedio si può vsare co[n]tro il veleno dell'Oscenità del Theatro?*”

Avviso [p. 5]: “Avviso dell'autore ad vn'amico Circa l'Instanza per la moderatione del Theatro”

CAPO PRIMO
De' motivi per l'Instanza intorno alla Christiana Moderatione del Theatro.

Punto 1 [p. 8]: “Se la pretendenza di gradi, & honori sia motiuo buono per fare l'Instanza”

Punto 2 [p. 10]: “Se il timore dello scoprimento di qualche proprio difetto sia motiuo buono per l'Instanza”

Punto 3 [p. 11]: “Se la costanza nel riprendere sia Motiuo buono per tal Instanza”

Punto 4 [p. 14]: “Se sia buon Motiuo per l'Instanza il dire. Seguo l'vso della mia Scuola”

Punto 5 [p. 16]: “Se sia Motiuo buono far l'Instanza per mostrare autorità, & ingegno”

Punto 6 [p. 19]: “Se sia Motiuo degno di fare l'Instanza, il farla per hauere diletto nel traugiare i Comici”

Punto 7 [p. 21]: “Se sia Motiuo buono fare l'Instanza per compiacere gli amici, ò per parer oculato”

Punto 8 [p. 23]: “Si dichiara, Quale si è il Motiuo ottimo, per far l'Instanza”

CAPO SECONDO
Della Necessità di far l'Instanza intorno alla Christiana Moderatione del Theatro.

Punto 1 [p. 27]: “Se sia necessario a tempo nostro far l'Instanza”

Punto 2 [p. 28]: “Intorno à quelli, che negano la necessità di far l'Instanza”

Punto 3 [p. 30]: “Dell’opinione di Beltrame intorno alla necessità di far l’Instanza”; Aggiunta [p. 32]: “Di alcuni luoghi di Beltrame, ne’ quali nega la necessità di far l’Instanza”
Punto 4 [p. 36]: “D’vna ragione, per cui si nega la necessità di fare l’Instanza”
Punto 5 [p. 38]: “Se vi sia altra ragione per negare la necessità di far l’Instanza”
Punto 6 [p. 43]: “Intorno à quelli, che affermano la necessità di fare l’Instanza”; Aggiunta [p. 48]: “Alcuni casi”
Punto 7 [p. 50]: “Delle Ragioni, per le quali si afferma la necessità di fare l’Instanza”; Prima ragione [p. 51]: “ <i>Il peccato che nasce dall’oscenità del Theatro, non è vn solo mostro pernicioso...</i> ”; Seconda ragione [p. 54]: “ <i>L’Arte Comica, moderatamente usata, è lecita...</i> ”; Terza ragione [p. 55]: “ <i>Questa si prende da’ Comedianti, non malitiosi, ma erranti con un falso presupposto...</i> ”
Punto 8 [p. 58]: “Si mostra la necessità di far l’Instanza per quello che dicono altri Dottori”

CAPO TERZO

De’ Personaggi, A’ quali si deue, ò si può far l’Instanza per la Christiana Moderatione del Theatro.

Punto 1 [p. 68]: “Delle Ragioni per le quali si deue far l’Instanza al Sommo Pontefice”
Punto 2 [p. 69]: “Delle Ragioni Comiche”
Punto 3 [p. 71]: “Se il debito di Christiano Scrittore, e di Zelante Predicatore sia buona ragione per far l’Instanza à Nostro Signore”
Punto 4 [p. 74]: “Se la necessità di moderare il Theatro sia buona ragione per far l’Instanza à Sua Santità”
Punto 5 [p. 75]: “Se la certezza di essere ascoltato, & esaudito, parlando bene, sia buona ragione per far l’Instanza al S. Pontefice”
Punto 6 [p. 77]: “Se il terminar fatiche infruttuose, e cominciarne altre di frutto, sia buona Ragione per far l’Instanza al Sommo Pontefice”
Punto 7 [p. 78]: “Se il non potersi il Pontefice ricordar distintamente le cose tutte, sia buona Ragione per far l’Instanza”
Punto 8 [p. 79]: “Se il giuditio non errante del Papa sia buona ragione per far l’Instanza appresso lui”
Punto 9 [p. 81]: “Se l’obediencia de’ Principi ad vn’Ordine Papale sia buona Ragione per far l’Instanza”
Punto 10 [p. 84]: “Se la Comedia riformata, e godibile da tutti sia buona Ragione per far l’Instanza al Papa”
Punto 11 [p. 86]: “Se la quiete de’ Predicatori sia buona Ragione per far l’Instanza al Pontefice”
Punto 12 [p. 88]: “Se la poca difficoltà del Superiore, e la molta lode del Supplicante sia buona Ragione per fare l’Instanza al S. Pontefice”
Punto 13 [p. 90]: “Delle Ragioni Theologali per far l’Instanza al S. Pontefice per la Moderatione”
Punto 14 [p. 91]: “Dell’esempio degli antichi Theologi, per far l’Instanza”
Punto 15 [p. 93]: “Si riferisce la dottrina del Sig. Card. Bellarmino, presa da vn luogo dell’Opera da lui composta intorno all’officio del Principe”
Punto 16 [p. 97]: “Se l’Impotenza delle fatiche di Theologi, e de’ Predicatori sia buona Ragione per far l’Instanza”
Punto 17 [p. 100]: “Se si possa far l’Instanza al Principe Secolare, & al Vescouo per la Moderatione”
Punto 18 [p. 105]: “Si discorre della stessa materia”
Punto 19 [p. 109]: “Se è ragion di Conuenienza, che’l Principe licentij dallo stato suo i Comedianti Osceni”
Punto 20 [p. 119]: “Di quello, che si raccoglie da’ Dottori antichi, e moderni intorno al licentiar i Comici impuri”
Punto 21 [p. 124]: “Con altri Dottori Moderni si proua l’intento”
Punto 22 [p. 130]: “Delle Ragioni di conuenienza, per le quali si possono licentiar i Comedianti osceni”
Punto 23 [p. 144]: “Se sia ragione di Conuenienza, che il Principe secolare, ò Ecclesiastico impedisca le Attioni a’ Comici Osceni con la Prohibitione, quando non li vuole licentiar”; Aggiunta [p. 151]: “Si proua con altri Dottori, che le Comedie ordinarie oscene son inuentione diabolica, e nocivue a’ buoni costumi, e però degne di prohibitione”

Punto 24 [p. 158]: “Intorno alla spiegata Conuenienza”

Punto 25 [p. 161]: “Circa il racconto di vn fatto di vn Sig. Venetiano”

Punto 26 [p. 165]: “Se il Principe, ò Superiore non volendo licentiar i Comici Osceni, né prohibire le Attioni, possa dar loro positua licenza di Recitare”

CAPO QUARTO **Del fine preteso in fare l'Instanza**

Punto 1 [p. 172]: “Se parlino contro i Comici, e contro le Comedie Persone vitiose, e parlando, che fine pretendano”; **Aggiunta prima [p. 177]:** “Se i Mantentori delle Baratterie parlino contro le Comedie, e contro i Comici, e per qual fine”; **Aggiunta seconda [p. 181]:** “Se le Donne di vita meretricia parlino contro le Comedie, e contro i Comici, e per qual fine”; **Aggiunta terza [p. 184]:** “Di certe altre persone, che riprendono le Comedie”

Punto 2 [p. 188]: “Se parlino persone virtuose contro i Comici, e le Comedie; e parlando, che fine pretendono”

Punto 3 [p. 190]: “Della Moderatione pretesa, come fine, da chi fa l'Instanza, e di quante sorti ella sia”; **Aggiunta prima [p. 192]:** “Della Moderatione breue”; **Aggiunta seconda [p. 196]:** “Della Moderatione Lunga”

Punto 4 [p. 201]: “Se si debbano punire i Comedianti, quando non osseruano la prescritta, e necessaria Moderatione”; **Aggiunta [p. 211]:** “Aggiunta per questa materia”; **Nota prima [p. 222]:** “De' Punti, co' quali si riproua, come illecita, la Permissione delle comiche impurità”; **Nota seconda [p. 227]:** “A conferma dello stesso con S. Tomaso”; **Nota terza [p. 231]:** “Si conferma con Autori Tomisti”; **Nota quarta [p. 235]:** “Si aggiungono altri Dottori”; **Nota quinta [p. 238]:** “Si continua”; **Nota sesta [p. 240]:** “Si fa lo stesso”; **Nota settima [p. 246]:** “S'adducono Autori della Compagnia di Giesù”; **Aggiunta [p. 255]:** “Aggiunta alla Glosa fatta dall'Autore alla dottrina del P. Baldelli”; **Nota ottava [p. 258]:** “Si continua l'allegatione con altri Autori della medesima Compagnia”; **Nota vltima [p. 268]:** “D'vn Punto puro Scolastico per questa proua”

Punto 5 [p. 274]: “Se si debbano far riuedere le Attioni auanti di recitarsi al Popolo, secondo la debita Moderatione”; **Aggiunta [p. 279]:** “Per dichiarare chi debba essere à tempo nostro il Giudice nella reuisione delle Attioni Theatrali”

Punto 6 [p. 282]: “Quale deue essere la riuisione delle Comiche Attioni secondo la debita Moderatione”

Punto 7 [p. 287]: “Di quello, che si deue dire intorno alla verbale, e totale riuisione dell'Attioni, secondo la debita Moderatione”

Punto 8 [p. 292]: “Se i Comici professano di recitar all'improviso, che si deue dire, o fare intorno alla riuisione secondo la debita Moderatione”

Punto 9 [p. 300]: “Intorno alla Riuisione degl'Intermedi, secondo la debita Moderatione”; **Aggiunta [p. 302]:** “Aggiunta diretta a' Compositori, & a' Ruisori delle Comedie, accioche quelli componendo non vsino, e questi riuedendo non permettano alcuna Oscenità”

Punto 10 [p. 311]: “Se l'espressione dell'affetto di Amante, e la materia d'Amore si debba escludere dal Christiano Theatro secondo la debita Moderatione”; **Nota prima [p. 313]:** “Della risposta di Lelio, e del giuditio intorno à lei”; **Nota seconda [p. 323]:** “Si risponde alla Difficoltà direttamente”

Punto 11 [p. 327]: “Del tempo, in cui non deuno fare le loro Attioni i mercenarij Comici secondo la debita Moderatione”

Punto 12 [p. 332]: “Intorno alla stessa circostanza del tempo”

Punto 13 [p. 345]: “Se i Comici Modesti possono mai recitar le loro Attioni in tempo di Quaresima, ò dell'Aduento”

Punto 14 [p. 357]: “Si porta la Risolutione di vn Dubbio intorno ad vn'Attione cantata”

Punto 15 [p. 362]: “Delle sacre Attioni rappresentate in Scena nel tempo di Quaresima”

Punto 16 [p. 369]: “Quale sia la Comedia oscena contraria alla debita Moderatione”

La rilevanza storico-culturale dell'opera ottonelliana sul processo d'integrazione del teatro professionale nella società italiana si misura in pieno nella seconda metà del Seicento, in cui la linea della *Christiana moderatione* (ovvero la considerazione del teatro come una pertinenza organica della città, la cui *sanità* deve essere continuamente sorvegliata e preservata dall'autorità pubblica), prevale e lentamente si afferma.

Il che non significa, ovviamente, l'immediata scomparsa delle posizioni rigoriste. Nel 1661, ad esempio, il domenicano Pietro Corazzari pubblica *L'empietà condannata negli abusi de' spettacoli*, un libro dedicato a stigmatizzare gli spettacoli di lotta (il "gioco delle pugna") e più in generale gli spettacoli profani⁵⁹. Di fatto, Corazzari mostra la sopravvivenza – ancora nel XVII secolo avanzato – della retorica bipolare, propria dell'immaginario borromaico, tra tempo sacralizzato della verità e tempo dissacrato della vanità⁶⁰; e del Borromeo riproduce anche l'invito ad una predicazione che miri all'eradicazione di ogni forma della spettacolarità profana⁶¹.

Tre anni dopo, Giovanni Paolo Oliva, predicatore gesuita, sferra un altro durissimo attacco al teatro nel suo *Sermone nella V domenica di Quaresima*⁶², nel quale aggredisce l'argomento del 'minor male' (ovvero che la frequentazione degli spettacoli possa distogliere da peccati ben peggiori) con cui il teatro era sovente difeso. Il cuore dell'argomentazione è un "Assioma rileuante di cautela cristiana", e cioè la considerazione che "Da tenuissimi principi di poco considerabili Difetti trascorrersi ad Empietà, meriteuoli de' più cupi fondi dell'Inferno, e

⁵⁹ PIETRO CORAZZARI, *L'empietà condannata negli abusi de' spettacoli, e giuochi publici del padre maestro fra Pietro Corazzari da Genova predicator domenicano, e missionario apostolico*, In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1661.

⁶⁰ Cfr. ivi, dedicatoria "All'altissima e potentissima Gouvernatrice dell'Vniuerso Divina Sapienza", s. p.: "Alza il sguardo alla Luce della Verità [...] È proprio officio della Diuina Sapienza l'Ordinare. Il principio dell'ordine è l'esclusione del Male. Il fine l'elettione del Bene. L'oggetto del vn, e l'altro la fruitione di Pace. Però la prima sua Gloria è l'esser Pudica col vietare le corruttele de' sensi. La sua Beatitudine è l'esser Pacifica col seruar la modestia degli Atti, la docilità degli Animi, la concordia degli Affetti, la compassione de' Bisogni, la vera, e caritatiua Correttione de gli Errori. Di questi Spettacoli, di questi Giuochi, tanto ben ordinati, si diletta sempre alla vista del Supremo Monarca. Queste delicie gode co i figli degli huomini; con quelli, che son Parti d'Humanità, non di fieraezza [...]. Abbassa hora la vista alla Sapienza Mondana [...]. Il suo studio si è nelle tenebre de' Disordini, degli Errori, degli Abusi. Il principio l'oppression della Virtù. Il fine l'esaltatione del Vitio. L'oggetto la Pugna, e la Guerra, col valor dell'Impudicitia, dell'Immodestia, dell'Arroganza, della Discordia, della Fieraezza, dell'Ingiuria. Questi sono i Spettacoli, i Giuochi della Sapienza Terrena, Bestiale, Diabolica, con gli huomini Dishumanati, Inferiti, InLuciferiti".

⁶¹ Cfr. ivi, pp. 3-4: "Il Predicator Euangelico riprenderà perpetuamente, e farà ogni sforzo d'indurre in sommo odio gli allettamenti de' publici peccati, che gli huomini ingannati da errore di deprauiata consuetudine reputano per niente: Mostrerà quanto graeuemente offendino Dio, quanto male cagionino, e che d'indi prouengono le publiche calamita con danni infiniti. Detesterà, esecerà perpetuamente i Spettacoli, Giuochi, & ogni genere di simili vanità, che hanno origine da costumi barbari de' Pagani, e sono contrari alla disciplina Christiana: Farà vedere, che indi inondino nel Popolo Christiano gl'infortunij, e publiche miserie; qual sentenza confermerà con argomenti de Santi Cipriano Martire, Giouan Grisostomo, Saluiano, & altri Sacri Dottori; ne in questo genere tralascierà ragione, che non adduchi, acciò si estirpi, e si sradichi tanto gran corrutela [...]. Perseguiterà anco con l'ultimo sforzo le Comedie, e tutte le attioni mascherate, da doue, come da seminario, nascono tutti li maleficij, e sceleragini; Darà à conoscere quanto aberrano da gli vfficij della Dottrina Christiana; quanto grandemente conuengono co' gl'Instituti de' Pagani; e che con ogni studio, come inuentioni, e stratagemme d'arte diabolica deuono esterminarsi dal Christianesimo". Qui Corazzari traduce con libertà CARLO BORROMEO, *Instructiones Praedicationis Verbi Dei*, in *AEM*, cit., p. 485 (si veda Capitolo 3, nota 56).

⁶² GIOVANNI PAOLO OLIVA, *Sermone, nella V Domenica di Quaresima. Propterea vos non auditis, quia ex Deo non estis. Ioannis 18*, in ID., *Quaranta sermoni detti in varii luoghi sacri di Roma da Gio. Paolo Oliva della Compagnia di Giesù*, In Roma, presso il Varese, 1670, pp. 370-393.

passar gli Animi da noi, che appena appannano l'innocenza, à piaghe incancherite, che del tutto la putrefanno"⁶³. L'originale metafora medica – il neo inizialmente trascurato col tempo si fa cancrena, e infine uccide – serve a mostrare la natura sfuggente del male, che raramente offende in maniera diretta, ma sceglie piuttosto strade oblique e sottili. Così la commedia, spacciata dai suoi difensori per 'minor male', per il nostro religioso risulta, proprio a causa della sua ambiguità, il "sommo male"⁶⁴. Un male che, infine, si rivela addirittura peggio della peste: "Molto più temete la Scena, che la Peste: imperoche di questa non tutti muoiono, e in quella tutti difettono"⁶⁵.

Ancora: Girolamo Fiorentini, che già nel 1637 aveva pubblicato una minuscola raccolta di sentenze contro il teatro, intitolata *Comoedio-Crisis*, nel 1675 pubblica con il medesimo titolo un ampio trattato che è un vero e proprio processo all'arte scenica e in cui il teatro è ricondotto ontologicamente al dominio del diabolico in quanto fondato sulla finzione⁶⁶. Il tema appare evidente nella prima parte del trattato, in cui seguendo le sacre scritture si presentano gli stratagemmi e le tecniche del demonio ("astus, & technas communis inimici"), che sempre è stato un essere teatrale, fin dalle origini del mondo ("semper per quosdam scenicos actus aggredi voluerit"). Il teatro è, insomma, ancora una volta faccenda del diavolo ("negotium diaboli"), macchinazione inventata dal Nemico per corrompere la santità dell'uomo ("praecipuam machinam ad hominis sanctitatem [...] labefactandam excogitatum")⁶⁷.

Non sono argomenti sconosciuti, anzi echeggiano qui chiaramente stigmi molto antichi, eppure si avverte la lenta penetrazione di sguardi nuovi. È vero che Fiorentini da un lato connette ontologicamente il teatro al demoniaco (e stabilisce una "piattaforma teorica" potente e coerente per l'accusa religiosa al teatro)⁶⁸, ma afferma anche – nella dedicatoria *Ad lectorem* – che il suo trattato non è scritto contro il teatro in generale, ma solo "contra Theatro

⁶³ Ivi, p. 370.

⁶⁴ Ivi, p. 385.

⁶⁵ Ivi, p. 391.

⁶⁶ GIROLAMO FIORENTINI, *Comoedio-crisis sive theatri contra theatrum censura coelestium, terrestrium, & infernorum linguis, continuatis ab orbe condito saeculis, firmata. Authore Hieronymo Florentino Lucensi, congregationis Matris Dei clerico regulari*, Lugduni, ex officina Anissoniana, 1675. Cfr. anche GIROLAMO FIORENTINI, R. P. *Hieronymi Florentinii Lucensis ... Comoedio Crisis in qua ex communio auctorum calculo, quae sit illicita comoediarum inspectio discernitur*, Viterbh, typis Bernardini Diotalleuij, 1637.

⁶⁷ GIROLAMO FIORENTINI, *Comoedio-crisis sive theatri contra theatrum censura*, cit., dedicatoria "Ad Lectorem" s.p.

⁶⁸ Cfr. FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, cit., p. 265: "Stabilito [...] un collegamento a livello ontologico fra mondo del demoniaco (e noi potremmo tradurre : della fantasticheria, dell'irrazionalità ecc.) e mondo del teatro, il Fiorentini passa ad esaminare, secondo i modi consueti della trattatistica contro il teatro, le testimonianze sull'origine diabolica della commedia e sulla immoralità degli spettacoli. Ma l'originalità del *Comoedio-crisis* sta proprio nell'aver indicato un principio unificatore dei diversi aspetti della polemica più rigorosa contro il teatro, fornendo una piattaforma teorica (le linee generali di un'idea del teatro) alle affermazioni ed agli esempi degli accusatori degli spettacoli". Il ragionamento di Fiorentini può essere così sintetizzato: la falsità-finzione del teatro procura piacere, ed è attraverso questo piacere che il Demonio opera nel mondo per indurre al peccato. Tradotto fuori dal contesto demonologico: è l'aspetto finzionale e fantastico del teatrale (carne viva e non pagina o tavola morta) che produce fisiologicamente il piacere; e attraverso questo piacere (che indebolisce le strutture mentali e le difese d'incredulità del pubblico) il teatro produce la sua specifica forma di comunicazione, e si imprime efficacemente nella memoria e nel corpo dello spettatore. È, raffinata e approfondita, la stessa scansione che abbiamo visto proposta da Del Monaco (o, nel contesto inglese, da Henry Crosse).

dispuro”. E tra le conclusioni, coerentemente, afferma la liceità del recitare e del fruire spettacoli onesti⁶⁹, e addirittura ammette come peccato veniale la presenza di qualche parola o fatto illecito⁷⁰. Anche i più duri oppositori del teatro, insomma, non possono non tenere conto del modo in cui la grandiosa opera ottonelliana ha riscritto le coordinate morali dell’arte scenica.

Nel 1686, Paolo Segneri, gesuita, inserisce nel suo trattato pedagogico *Il Cristiano instruito nella sua legge* un capitolo *In detestazione delle commedie scorrette*⁷¹, nel quale il teatro è esplicitamente definito “spasso pestilenziale”⁷². Eppure anche Segneri sente l’obbligo di un prudente distinguo:

Non vi crediate già, che io sia qua comparso con animo di chiamarui tutti in aiuto ad abbattere quanti palchi troviamo alzati nel Cristianesimo, a sua ricreazione, quantunque onesta. Dio me ne liberi [...]. A parlar chiaro, condanno quelle Commedie, che ò di loro natura, ò per accidente, muovono chi le ascolta a mal fare. Di loro natura son tutte quelle che in sè contengono ò l’argomento osceno, ò parole immodeste, ò proposizioni irreligiose, ò rappresentazioni di fatti sconci: e tali possono dirsi per accidente, quelle, che essendo di soggetto per altro non contrario à i buoni costumi, sono *infettate* tuttavia dal mescolamento d’Intermedi che si chiamano lieti, ma sono laidi⁷³.

L’esistenza di un teatro onesto è – almeno in linea teorica – necessariamente postulata; e la sua disonestà si manifesta – proprio come nell’immaginario ottonelliano – come *infezione* di un organismo potenzialmente sano. Posizioni come quelle di Corazzari, Oliva, Fiorentini, Segneri restano certo radicali, ma nel farsi sempre più minoritarie mostrano la coscienza della propria progressiva marginalità.

La prevalenza della posizione ottonelliana emerge invece in opere come la *Didascalìa, cioè dottrina comica* di Girolamo Bartolommei (che esce dapprima nel 1658 e poi, in edizione ampliata, nel 1661)⁷⁴. Amico personale dell’Ottonelli, il fiorentino Bartolommei non solo accoglie l’idea della ‘moderazione’ del teatro, ma la rielabora in chiave ulteriormente

⁶⁹ GIROLAMO FIORENTINI, *Comoedio-crisis sine theatri contra theatrum censura*, cit., pp. 264-265: “*Conclusio prima*. Licet sine peccato componere comoedias, in quibus argumentum est, vel indifferens, vel honestum: & ad eius repraesentationem nulla adhibentur, vel facta, vel verba illicita, & immodesta, seu etiam alicui nociua. Licet etiam eodem modo Actoribus illas recitare, & Auditoribus interesse: habito tamen respectu, & adhibita debita moderatione quoad circumstantiam loci, temporis, & personarum”.

⁷⁰ Ivi, p. 266: “*Conclusio secunda*. Componentes, agentes, & spectantes Comoedias, in quibus sunt aliqua verba, vel facta illicita, peccant saltem venialiter, si dicta verba, vel facta, sint simpliciter turpia; & non ex se prouocantia ad mortalem libidinem”.

⁷¹ PAOLO SEGNERI, *In detestazione delle commedie scorrette*, in ID., *Il Cristiano instruito nella sua legge. Ragionamenti morali dati in luce da Paolo Segneri della Compagnia di Gesù*, 3 voll., Firenze, nella stamperia di S.A.S, 1686, III, pp. 460-481.

⁷² Ivi, p. 460.

⁷³ Ivi, p. 461. Corsivo di chi scrive.

⁷⁴ GIROLAMO BARTOLOMMEI, *Didascalìa cioè dottrina comica di Girolamo Bartolomei già Smeducci*, Firenze, Nella stamperia Nuoua, all’insegna della Stella, 1658; GIROLAMO BARTOLOMMEI, *Didascalìa cioè Dottrina Comica libri tre, di Girolamo Bartolommei già Smeducci. Impressione seconda ricorretta, ed accresciuta. Al Serenissimo Principe Cosimo di Toscana*, In Firenze, Nella Stamperia di S.A.S. alla Condotta, 1661. Per un’edizione moderna si rimanda a GIROLAMO BARTOLOMMEI, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). L’opera esemplare di un moderato riformatore*, saggio introduttivo, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, Firenze, Firenze University Press, 2016.

istituzionalizzante: propone una riforma dell'arte scenica che recuperi la moralità piacevole e urbana dell'ateniese "Commedia di Mezzo" e anche la creazione di una vera e propria magistratura – il "presidente della commedia" – che sovrintenda all'armonico inserirsi del teatro nell'organizzazione pubblica della città⁷⁵.

In questo quadro in cui il teatro è ormai stabilmente e organicamente parte della *civitas*, anche Bartolommei – proprio come Ottonelli – recupera l'immaginario epidemico per stigmatizzarne non la natura intrinseca, ma le degenerazioni. "In ogni sorte di Poesia" – argomenta – "si deve osseruar esattamente il costume, e conseguentemente il decoro, ma in particolare nella Commedia"; poiché, tuttavia, spesso i comici ardiscono rappresentare in maniera sfrontata il vizio; "ebbe [...] ragione di cantare il sacro Poeta Gio[vanni] Battista Mantouano: *La sordida commedia ne produsse / i suoi giuochi vietati, onde ne trasse / l'incauta gioventù peste fatale*"⁷⁶. Solo la commedia 'sordida', solo quella che acconsente a "giuochi vietati" conduce alla peste morale, in un quadro complessivo in cui il teatro – come a suo tempo lamentava già Pier Maria Cecchini – non è più colpevole ma vittima:

O se per virtù di prosopopea apparire in iscena la Commedia a dire il fatto suo, ò come si lamenterebbe de' moderni Comici che d'onorata Cittadina d'antichissima nobiltà, Donna riuerita da tante Nazioni di Greci, e di Latini, l'abbiano resa vna plebea Meretrice, non buona ad altro, che a stuzicarne il senso ed inuitarlo a diletta impudichi; Io m'auuiso, che per vendetta fulminasse contro di loro il verso di Catullo, *Peste del mondo pessimi poeti*⁷⁷.

Qui la 'peste del mondo' non è più il teatro, ma quei drammaturghi che – offendendo e *infettando* l'arte scenica – non ne rispettano gli onorati codici morali⁷⁸.

⁷⁵ Cfr. GIROLAMO BARTOLOMMEI, *Didascalìa cioè Dottrina Comica libri tre*, cit., pp. 66-69 ("Come conuerrebbe mutare più tosto le Commedie, che tentare di moderarle, e molto sarebbe opportuno rinnouare la bellissima, ed vtilissima Commedia di Mezzo. Cap. XI") e pp. 93-95 ("Come fusse assegnato al Teatro scenico un Presidente con autorità suprema sopra gl'Istrioni. Cap. XVIII"). Ferdinando Taviani chiarisce che "nella *Didascalìa* sono presenti tutti i temi della polemica controriformista sul teatro, ma tradotti in un ambito diverso, [...] che presuppone [...] un'organizzazione a livello cittadino" (Ferdinando Taviani, *La Fascinazione del teatro*, cit., p. cxiv).

⁷⁶ Ivi, pp. 41-42. I versi citati da Bartolommei e da lui attribuiti a "Giovanni Battista Mantovano" sono di Giovanni Battista Spagnoli (Mantova 1447-1516), umanista e poeta in lingua latina.

⁷⁷ Ivi, p. 57. La traduzione del verso catulliano accentua la sfumatura epidemica del testo, in cui "incommodum" può valere 'malanno', 'malattia', ma anche 'fastidio', 'danno'. Cfr. Catullo, *Carmina*, 14, 23: "saccli incommoda, pessimi poetae" (CATULLO [CATULLUS], *Poems*, in *Catullus. Tibullus. Periglium Veneris*. Translated by F. W. Cornish, J. P. Postgate, J. W. Mackail. Revised by G. P. Goold, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1913, p. 20).

⁷⁸ Analoga esigenza riformatrice anima anche l'opera di Andrea Perrucci, quella *Arte rappresentativa* che, pubblicata nello scorcio del secolo, costituisce una vera *summa* sulla commedia dell'arte: ANDREA PERRUCCI, *Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso Parti Due. Giovevole non solo à chi si diletta di Rappresentare; ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi. Del Dottor Andrea Perrucci, consecrata Agli Eccellentissimi Consorti L'Eccellentissima Signora D. Aurora Sanseverini De' Principi di Bisignano; Ed Eccellentiss. Sig. D. Nicolò Gaetano d'Aragona Degli Antichi Conti di Fondi, Principi di Traetto, e Duchì di Laurenzano, &c.*, In Nap[oli], Nella nuova Stampa Di Michele Luigi Mutio, 1699. Secondo Francesco Cotticelli – che ha curato una scelta antologica del trattato in ROMANA ZACCHI (a cura di), *La scena contestata*, cit., pp. 29-32 – "Il riscatto del teatro avviene per Perrucci attraverso due istanze complementari: da un lato egli assimila le tecniche recitative alle abilità oratorie, insistendo quindi sull'ampia funzionalità sociale che un sapere settoriale può acquisire; dall'altro si impegna a rivalutare in termini professionali coloro che questo sapere hanno sviluppato e aggiornato, con l'ovvia (e decisiva) conseguenza che la

È lungo questa linea di ragionamento che in Italia, tra la fine del Seicento e il primo Settecento, il teatro guadagna il proprio ruolo pubblico e il proprio prestigio; tanto più che il riconosciuto ruolo del teatro nell'architettura dello Stato si salda sempre più con la coscienza dei suoi possibili usi politici: “gli esponenti dell’Arcadia, in tutta la penisola, confermano la funzione pedagogico-morale degli spettacoli, anche all’indirizzo dei principi, e l’utilità politica di essi per i governanti, mediante la promozione dell’immagine dei sovrani – modelli primari dei drammi stessi – e del loro operato a favore dei sudditi”⁷⁹. Il che non vuol dire ovviamente che del teatro non si continui a temere il potenziale sovversivo e le sempre possibili degenerazioni *infettive*. Ancora nel 1750, Carlo Goldoni, presentando la sua riforma del teatro comico – e recuperando le antiche fonti dello stigma contro le scene: Tertulliano e Crisostomo – lancerà strali contro “la peste del mal costume teatrale”⁸⁰.

Proprio il rinnovato favore riconosciuto alla classicità di tragedia e commedia e il ricco dibattito sulle regole si accompagnano allora alla complessiva riconsiderazione del ruolo sociale, della formazione (ma anche del controllo) degli attori. Il tema emerge con estrema chiarezza nella *Istoria del teatro e difesa di esso* (1723)⁸¹, in cui Scipione Maffei elabora un progetto per la *correzione* degli spettacoli, che ha al suo cuore una completa riscrittura del mestiere d’attore:

I Comici dovrebbero avere chi gli reggesse, né dovrebbero avventurarsi a impasticciare essi stessi tante balorderie [...]. Anche alle più giocose invenzioni, ed alle facezie più strane può facilmente darsi qualche faccia di ragionevolezza, e di convenienza. Converrebbe altresì, che sommo studio ponessero nell’arte di recitar bene, poiché da quello tutto dipende [...]. Ma per recitar bene né bisogna essere affatto povero d’ingegno, né affatto privo di qualche tintura di studio, perché non dirà mai come dovrebbe, chi non intende ciò che dice [...]. Dovrebbero

moralità non è da valutare partendo da uno *status*, ma dalla capacità di perseguire obiettivi esteticamente e civilmente apprezzabili” (ivi, p. 30, n. 21).

⁷⁹ FRANCESCO COTTICELLI, ROBERTO PUGGIONI, LAURA SANNIA NOWÉ, *Scena Italiana. Introduzione*, cit., p. 5.

⁸⁰ CARLO GOLDONI, *L’Autore a chi legge*, in Carlo Goldoni, *Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneto, fra gli Arcadi Polisseno Fegejo. Tomo primo. Che contiene La Donna di garbo, L’uomo prudente, I due gemelli, La vedova Scaltra*, Venezia, per Giuseppe Bettinelli, 1750, pp. 8-9: “Non correvano sulle pubbliche Scene se non sconce Arlecchinate, laidi e scandalosi amorreggiamenti, e motteggi, Favole mal inventate, e peggio condotte, senza costume, senza ordine, le quali anzichè correggere il vizio, come pur è il primario, antico, e più nobile oggetto della Commedia, lo fomentavano, e riscuotendo le risa dalla ignorante plebe, dalla gioventù scapestrata, e dalle genti più scostumate, noja poi facevano, ed ira alle persone dotte e dabbene [...], giacchè questi per verità erano quegli spettacoli da’ quali *Pudicitiam saepe fractam, sempre impulsam vidimus ... multae inde domum, impudicae, plures ambigue rediere: castior autem nulla*. Per la qual cosa Tertulliano a’ Teatri si fatti dà nome di Sacrarj di Venere, ed il Grisostomo dice, che nelle Città furono edificati dal Diavolo, e che da essi diffondesi per ogni luogo la peste del mal costume”.

⁸¹ SCIPIONE MAFFEI, *Istoria del teatro e difesa di esso*, in SCIPIONE MAFFEI (a cura di), *Teatro italiano, o sia scelta di Tragedie per uso della scena. Tomo Primo, In cui si contengono La SOFONISBA del Trissino. L’ORESTE del Rucellai non più stampato. L’EDIPO di Sofocle tradotto dal Giustiniano. La MEROPE del Torelli. Premessa un’Istoria del Teatro e difesa di esso*, in Venezia, Nella Stamperia di Stefano Orlandini, 1723, pp. i-xliv. Il testo, prefazione alla raccolta del *Teatro italiano*, costituisce per il Maffei il laboratorio dell’opera teorica maggiore, il *De’ teatri antichi e moderni* (1753).

costoro ancora, prima di esporsi a una Tragedia, leggerla in presenza di qualche intendente, da cui fossero avvertiti dell'Intenzion del Poeta [...]. Dovrebbero ancora provar le azioni, e consultar certi modi, niente meno di quello, che ne' Drami per musica si faccia. Tanto si credea necessaria presso gli Antichi quella istruzione a gli Attori, che il comporre, e pubblicare un Drama si chiamava, e da' Latini, e da' Greci, *Insegnare una Favola*; cioè insegnare il modo di ben esporla [...]. Bisogna in fine, che si contentino gl'Istrioni d'imparar perfettamente a memoria, perché senza quello troppo la scena languisce: nuoce di molto l'uso loro di non mettersi nella mente i richiami, aspettando però l'avviso di chi suggerisce; poiché nelle scene vive, e di forza, quando somma prontezza richiedesi, e quando anche prima di parlare l'atteggiamento dee preparar la risposta, freddissima, e scipita cosa riesce, veder l'Attore come una statua star aspettando la voce di chi rammenta⁸².

Gli attori non devono essere lasciati soli nel loro lavoro, ma guidati da “qualche intendente” che li “regga” e che li “avverta” del significato profondo dei testi che sono chiamati a rappresentare; devono studiare, per comprendere a fondo ciò che pronunceranno sulla scena; devono provare a lungo e “imparare perfettamente a memoria” per dare verosimiglianza alla loro azione scenica. L'attore è ancora una figura problematica, ma la legittimità del suo mestiere è ormai un dato acquisito: l'accento si è ormai spostato sulla definizione precisa della pedagogia e dello statuto dell'arte. Nel frattempo, d'altra parte, sono gli stessi attori a riflettere sul proprio mestiere, e ad elaborare con sempre maggiore precisione la loro *arte*⁸³.

In questo quadro, l'attacco al teatro pubblicato nel 1752 dal predicatore friulano Daniele Concina – il *De spectaculis Theatralibus Christiano cuique tum Laico, tum Clerico vetitis* – non è niente più che un tardivo episodio di antiteatralità radicale⁸⁴, che ribadisce in un contesto socioculturale completamente rinnovato gli antichi argomenti antisценici⁸⁵. Assai più interessante è la *querelle* che ne deriva e che conduce, per una inattesa eterogenesi dei fini, ad una pace ufficiale tra la chiesa e il teatro.

⁸² SCIPIONE MAFFEI, *Istoria del teatro e difesa di esso*, cit., pp. xxxiv-xxxvii.

⁸³ Di qui a poco sarà pubblicato il primo trattato italiano di tecnica dell'attore: GIANVITO MANFREDI, *L'attore in scena, discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, in Verona, presso Dionigi Ramanzini, 1746. “Affrontando i problemi dell'attore come problemi pertinenti ad una professione artistica globalmente intesa [...] rivendica la necessità di dedicare all'arte attorica – considerata nel suo autonomo valore – la stessa attenzione che viene dedicata all'arte del poeta [...]. Impostato alla luce del concetto di teatro come fenomeno culturale, il problema dell'attore cessa di essere il problema di una professione che non riesce ad indentificarsi con un'arte, e diviene il problema di attribuire la dignità di arte ad una professione che si degrada spesso per gli abusi e i pregiudizi dell'incultura” (FERDINANDO TAVIANI, *La Fascinazione del teatro*, cit., pp. cxxi-cxxii).

⁸⁴ DANIELE CONCINA, *De spectaculis Theatralibus Christiano cuique tum Laico, tum Clerico vetitis Dissertationes duae. Accedit Dissertatio tertia De Presbyteris Personatis. Auctore F. Daniele Concina Ordinis Praedicatorum*, Romae, ex Typographia Apollinea, apud haeredes Jo. Laurentii Barbiellini in Foro Pasquini, 1752. Tre anni dopo, Concina pubblicherà un trattato in lingua italiana sullo stesso tema: DANIELE CONCINA, *De' Teatri moderni Contrarij alla professione Cristiana libri due del P. Daniele Concina dell'Ordine de' Predicatori In conferma delle sue Dissertazioni De spectaculis theatralibus alla Santità di Nostro Signore Benedetto XIV*, in Roma, presso gli eredi Barbiellini mercanti di libri e stampatori a Pasquino, 1755.

⁸⁵ Cfr. il profilo biografico di PAOLO PRETO, *Concina, Daniele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [vol. 27], Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1982 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/daniele-concina_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/daniele-concina_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020), in cui la visione spirituale del predicatore friulano è esplicitamente definita come una “radicale, e per molti aspetti storica ed anacronistica, contrapposizione tra l'età d'oro del primo cristianesimo e quella del ferro del secolo del libertinismo, del lassismo e, tra poco, dell'illuminismo”.

Da un lato, infatti, la polemica avviata da Concina suscita la risposta dell'arcade Giovanni Antonio Bianchi che – con lo pseudonimo di Lauriso Tragiense – ribadisce la linea ormai prevalente della moderazione e della riforma, affermando – tra gli altri argomenti – che diversi santi (Carlo Borromeo, Francesco di Sales e Filippo Neri) tollerarono le commedie moderate⁸⁶. Il pamphlet del Bianchi è, a sua volta, oggetto di repliche polemiche: tre scritti anonimi (attribuiti a Pier Francesco Foggini) si assumono, infatti, il compito di testimoniare i *Veri sentimenti* dei tre santi intorno agli spettacoli⁸⁷.

Ma la risposta più argomentata al Concina sarà proprio quella del Maffei, con l'articolata disamina della storia del teatro e una nuova progettualità riformatrice che confluiscono nel trattato *De' teatri antichi e moderni* (1753), dedicato a papa Benedetto XIV⁸⁸. Il papa accetterà il dono, con una lettera datata 6 ottobre 1753:

Abbiamo con piacere letto il libro, e la ringraziamo del regalo, e nello stesso tempo della difesa che ha assunta non meno per se che per noi, che non abbiamo pensato, né mai penseremo di far gettare a terra i teatri, e proibire in un fascio tutte le commedie e tragedie, ma ci siamo ingegnati di far che le commedie e tragedie siano tutte oneste e probe [...]. O quanto è bello, o quanto è vero il di lei pensiero, che le commedie de' nostri tempi sono più castigate dell'altre più antiche, e che coll'attenzione si possono ridurre allo stati che si desidera dagli uomini da bene e pratici del mondo, e che per lo contrario non è sperabile, o ottenibile che i teatri si gittino a terra, si proibiscano tutte le commedie e tragedie [...]. Noi più volte ci siamo esibiti a' teologi pieni di zelo e di dottrina, di somministrar loro alcuni argomenti, nell'esame de' quali potrebbe comparire la loro dottrina non disgiunta dalla pietà, e che fanno più male al mondo di quello che fanno i teatri⁸⁹.

Le parole del papa sanciscono un vero e proprio armistizio tra teatro e chiesa cattolica: il teatro ha ormai consolidato un suo ruolo nella *civitas* e gli attori, purché “onesti” e “probi”, non sono più oggetto di stigma. Non solo: Benedetto afferma esplicitamente – in chiara

⁸⁶ LAURISO TRAGIENSE [pseud. di GIOVANNI ANTONIO BIANCHI], *De i vizj, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggerli, e d'emendarli ragionamenti VI. di Lauriso Tragiense pastore arcade*, In Roma, nella stamperia di Pallade, appresso Niccolò, e Marco Pagliarini mercanti di libri, e stampatori a Pasquino, 1753.

⁸⁷ ANONIMO [PIER FRANCESCO FOGGINI], *Veri sentimenti de San Carlo Borromeo intorno al teatro, tratti dalle sue lettere*, In Roma, Nella stamperia di Giovanni Zemperì, 1753; ID., *Veri sentimenti di S. Filippo Neri intorno al Teatro*, In Roma, Nella stamperia de' Pagliarini, 1755; ID., *Veri sentimenti di S. Francesco di Sales vescovo di Ginevra intorno al Teatro*, In Roma, Nella stamperia de' Pagliarini, 1755. Il Foggini è anche autore dell'anonima *Consultazione teologico-morale se chi interviene per necessità ai teatri pubblici vi possa intervenire lecitamente e in qual maniera*, In Roma, Nella stamperia de' Pagliarini, 1755; e, con ogni probabilità curatore della più importante ristampa del *De Choreis*: CARLO BORROMEEO [*id est* CARLO BASCAPÈ], *Opusculum de choreis et spectaculis in festis diebus non exhibendis accedit collectio selectarum sententiarum ejusdem adversus choreas, et spectacula ex ejus statutis, edictis, institutionibus, homiliis*, Romae, Apud Fratres Palarinos, 1753. Sono, questi, anni di vero e proprio revival borromeiano. Nel 1747-1748 escono le *Homiliae*, e nel 1759 il *Sentimenti* curati dal Castiglione (GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli; a sua altezza reverendissima monsignor Cristoforo de' Migazzi arcivescovo di Vienna*, in Bergamo, appresso Pietro Lancellotti, 1759), miniera di notizie e *summa* del pensiero borromeiano sugli spettacoli.

⁸⁸ SCIPIONE MAFFEI, *De' teatri antichi, e moderni. Trattato in cui diversi punti morali appartenenti a teatro si mettono del tutto in chiaro. Con la qual occasione risponde al P. Daniele Concina, chi vien ora in tal materia così fieramente attaccato da lui*, In Verona, presso Agostino. Carattoni, 1753.

⁸⁹ La lettera di Benedetto XIV fu pubblicata per la prima volta dopo la morte del Maffei, nel primo volume delle sue opere complete: SCIPIONE MAFFEI, *Opere*, tomo I, a cura di Andrea Rubbi, Venezia, Curti, 1790, pp. 115-116.

polemica con il Concina – che la durezza della teologia, se disgiunta dalla pietà, è più dannosa di quegli stessi mali morali che intende correggere.

6.2 *Doe not thou introduce the plague of the theater into thine house* Teatro e contagio nello *Histriomastix* (1633) di William Prynne

I doe not therefore bid the goe into Mountaines and Deserts, but to be bountifull, and likewise honest and modest, even whiles thou livest in the midst of the City [...]. Continue having an house, wife, children, onely doe not make them Spectators of incestuous pleasures, doe not thou introduce the plague of the Theater into thine house.

WILLIAM PRYNNE
Histrio-mastix (1633)

Se il punto di sintesi della polemica antiteatrale italiana può essere identificato nel trattato ottonelliano *Della Christiana Moderatione del Theatro* (1646-1652), con la sua proposta moderata e riformatrice che avvia il processo di istituzionalizzazione del teatro professionale, un analogo ruolo – ma di tenore opposto – è occupato in Inghilterra dal monumentale *Histriomastix* (1633) con cui William Prynne chiude la grande stagione della trattatistica antiteatrale inglese nel segno della radicalità repressiva⁹⁰. Nelle più di mille pagine del trattato di Prynne, la polemica contro il teatro si fa infatti ossessiva e feroce (il titolo ellenizzante può essere tradotto “il flagello degli attori”): gli argomenti tradizionali dello stigma sono ripetuti e amplificati dalla

⁹⁰William Prynne (1600-1669), giurista, polemista, uomo politico, fu un rappresentante prominente del puritanesimo radicale nell’Inghilterra carolina. Nel 1633, diede alle stampe *Histriomastix*, una critica feroce contro il teatro professionale. I riferimenti all’immoralità delle attrici – percepiti come attacchi nei confronti della Regina Henrietta Maria, che spesso prendeva parte lei stessa come attrice ai *masques* di corte – e la contemporanea radicale opposizione alla politica centralista dell’arcivescovo di Canterbury William Laud suscitavano contro Prynne duri provvedimenti repressivi. Processato, fu condannato alla gogna, alla prigionia e successivamente anche al taglio delle orecchie e all’incisione sulle guance delle lettere “SL” (“seditious libeller”, che lui avrebbe però sempre letto come “stigmata laudis”, ovvero “segni di lode”). Ritornato in libertà nel 1640, fece pubblicare poco dopo un pamphlet nel quale raccontava la propria esperienza di detenzione (*A New Discovery of the Prelates Tyranny, in their late Prosecutions of Mr. William Pryn* (1641). Allo scoppio della Guerra civile, si schierò a favore del governo parlamentarista, che sostenne attraverso un’intensa attività libellistica. Eletto nel 1648 membro del Parlamento di Newport, in Cornovaglia, Prynne iniziò, tuttavia, ad assumere un atteggiamento ostile nei confronti della politica militare degli Independents, preferendo posizioni più conservative. Per questo fu cacciato dal parlamento e arrestato ancora una volta: al rilascio nel 1653, Prynne riprese con vigore le proprie battaglie (eliminare la minaccia cattolica; tenere la comunità ebraica fuori dal paese; rivoluzionare le gerarchie della Chiesa). Dopo la morte di Oliver Cromwell nel 1658, sfruttò la propria posizione per sostenere la Restaurazione della Monarchia. Morì nel 1669, lasciando – segno della sua inarrestabile grafomania polemica – circa duecento opere. Per un approfondimento biobibliografico, si rimanda a WILLIAM LAMONT, *Prynne William (1600-1669)*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/22854>> (10/2020).

Il trattato antiteatrale di Prynne (WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix. The players scourge, or, actors tragadie*, London, Printed by E[lizabeth] A[l]lde, Augustine Mathewes, Thomas Cotes] and W[illiam] I[ones] for Michael Sparke, and are to be sold at the Blue Bible, in Greene Arbour, in little Old Bayly, 1633) non è stato oggetto di edizione, se si eccettuano le ristampe anastatiche WILLIAM PRYNNE, *Histrio-Mastix: the player’s scourge or, actor’s tragedy* (1633), introductory note by Peter Davison, 2 vols., New York, Johnson, 1972 e WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633), edited by Arthur Freeman, New York, Garland, 1974. Una ridottissima selezione antologica si legge in TANYA POLLARD, *Shakespeare’s Theatre*, cit., pp. 279-296.

ridondanza citazionistica e giungono ancora una volta alla proposta di radicale estirpazione del teatro dalla città cristiana⁹¹.

In questo quadro di assoluta coerenza tra il paradigma ideologico di Prynne e la trattatistica antiteatrale che lo precede, il tema epidemico occupa un ruolo centrale: il teatro è, incontrovertibilmente, una peste civica che deve essere isolata e rimossa.

Il tema è talmente caro a Prynne, che il nostro autore lo fa emergere con assoluta evidenza fin dal sistema paratestuale: quasi a fornire fin da subito il diapason al lettore, il frontespizio di *Histriomastix* cita infatti due occorrenze del lemma peste/teatro in Crisostomo, la *In Matthaeum Homilia XXXVIII* e la *De Poenitentia Homilia VI* (“Immo vero, his Theatralibus ludis eversis, non leges, sed iniquitatem evertetis, ac omnem civitatis pestem extinguetis. Etenim Theatrum, communis luxuriae officina, publicum incontinentiae gymnasium; cathedra pestilentia; pessimus locus; plurimorumque morborum plena Babylonica fornax”)⁹²; il legame tra teatro ed epidemia morale è presente poi nella lettera dedicatoria “To his much Honoured Friends, the Right Worshipfull Masters of the Bench of the Honourable flourishing Law-Society of Lincolnes-Inne”⁹³, in cui Prynne, dedicando loro la sua fatica letteraria, invita i membri della prestigiosa associazione giuridica a collaborare alla rimozione degli attori, “the very plagues and poysons of mens mindes and soules”⁹⁴; il tema torna nella seconda dedicatoria, “To the Right Christian, Generous Young Gentlemen Students of the 4 famous Innes of Court”⁹⁵, in cui gli spettacoli teatrali sono stigmatizzati come “the most pestilent corruptions of all mens [...]; the most mischievous plagues that can be harboured in any Church or State”⁹⁶; e diviene vera e propria giustificazione dell’operazione editoriale dello *Histriomastix* nella terza dedicatoria “To the Christian Reader”⁹⁷, in cui il libro stesso è presentato come forma di profilassi, e la mole gigantesca del volume è giustificata con la vastità della piaga epidemica cui deve opporsi:

Hee who intends to encounter a potent enemy, had neede provide a puissant armie: Hee who will cure a large spreading gangrene, must proportion his plaister to the maladie; he who would discover or refute an inveterate generally received Error, must come strongly armed with convincing reasons and authorities, else he is like to do more harme than good. *Players and Stageplaies, with which I am now to combate in a publike Theatre in the view of sundry partiall Spectators, are growne of late so powerfull*, so prevalent in the affections, the opinions of many both in Citie, Court and Country; so universally diffused like an infectious leprosie, so deeply rivited into the seduced prepossessed hearts and judgements of voluptuous carnall persons, who swarme so thicke in every Play-house, that

⁹¹ Cfr. TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre*, cit., p. 279: “With the publication of *Histriomastix*, William Prynne achieved a dubious honour: he became the author of the longest and most ferocious of the antitheatrical tracts, as well as the last before the closing of the theaters in 1642. At 1005 pages in folio, *Histriomastix* is an unwieldy creation. It is a fitting finale to the antitheatricalists’s heyday”.

⁹² WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., frontespizio (corsivi di chi scrive). Per le omelie di Crisostomo, si veda sopra, Capitolo 4, rispettivamente note 102 e 104.

⁹³ Ivi, sig. *(r).

⁹⁴ Ivi, sig. *2(v).

⁹⁵ Ivi, sig. *4(r).

⁹⁶ Ivi, sig. **2(r).

⁹⁷ Ivi, sig. **6(r).

they leave no empty place, and almost crowd one another to death for multitude [...]; that *had not this my HISTRIO-MASTIX overgrowne its first intended pigmies stature, it had never beene able to foyle those many Giantlike Enemies* with which it is now to grapple; neither could it have borne any *geometricall proportion with those festring ulcers, those many practicall applauded Errors, whose cure and refutation it indeavours*⁹⁸.

La piaga teatrale si è tanto incancrenita, la sua portata infettiva si è tanto diffusa, il suo stato ulceroso si è tanto propagato che solo un intervento proporzionato potrà opporsi al male con speranza di successo⁹⁹. Lo *Histriomastix* non è ancora cominciato, ma già il sistema dei paratesti ha tratteggiato il teatro come peste dello Stato, ha indicato la necessità delle misure repressive, e ha definito il libro stesso come misura di cura e prevenzione¹⁰⁰.

Ed è a questo punto che Prynne leva finalmente il sipario sulla sua “actors’s tragedy”, che si presenta ironicamente al lettore proprio nelle forme di uno spettacolo polemico, scandito da una ripartizione in atti, scene e cori. Tale mimesi teatrale è solo apparentemente contraddittoria con le finalità del libro: lo stigma dello *Histriomastix* si leva infatti sul teatro come arte performativa, non come forma letteraria destinata alla lettura, per la quale al contrario la forma scenica è dallo stesso Prynne esplicitamente ammessa; nello “Actus Primus” della “Second part”, Prynne chiarisce infatti che “it is lawfull to compile a Poeme in nature of a Tragedie, or poetick Dialogue, with severall acts and parts, to adde life and luster to it”¹⁰¹; e ancora: “to penne a Poëm in nature of a Tragedie or Comedie [...] may be done without offence, in case it be pious, serious, good and profitable”¹⁰².

La suddivisione sul modello dello spettacolo scenico è d’altra parte funzionale ad un’architettura geometrica del libro, per cui ad ogni atto corrisponde un ordine diverso di

⁹⁸ Ivi, sigg. **6(r)- **6(v) (corsivi di chi scrive).

⁹⁹ La metafora è riutilizzata anche in un ulteriore paratesto, il “Prologue”: cfr ivi, pp. 5-6: “I resolved with my selfe at last, to endure the crosse, and despise the hate, and shame, which the publishing of this HISTRIO-MASTIX might procure mee, and to asswage (at least in my endeouours, if not otherwise,) these inueterate, and festred vlcers, (which may endanger Church, and State at once,) by applying some speedy corrosiuues, and emplaisters to them, and ripping vp their noxious, and infectious nature on the publike Theater [...]. I hope it may, and will produce [...] the suppression, and extirpation; at least the restraint, and diminution both of Playes, and common Actors, and all those seuerall mischieuous, and pestiferous fruites of Hellish wickednesses that issue from them: which much desired successe, and reformation, if I could but liue to see; I should deeme my selfe an happy man, and thinke my labour richly recompensed”.

¹⁰⁰ Rendere conto di tutte le occorrenze del tema epidemico nello *Histriomastix* sarebbe impossibile nel breve spazio di questo paragrafo; basterà dire che Prynne accede a questo immaginario con una sorprendente continuità, adattandolo a diverse esigenze e contesti: il tema può, ad esempio, coinvolgere singoli aspetti della messinscena, come le canzoni (ivi, pp. 272-273: “these lasciuious, amorous, ribaldrous Songs, (which are now too much in use) [are] Diabolicall, unchristian lust-exciting, vice-fomenting, souleimpoysoning pleasures, which all Christians should eternally abominate, as the very snares of Hell, *the very plagues of that Common-weale wherein they are tollerated*, and the very baites of Satan to draw men on to sinne, and so to endlesse destruction”); può essere adattato al tema dello spreco di denaro (ivi, p. 320: “*Stage-playes are no small plagues of Common-weales*: For they exceedingly deminish (among other mischiefes which hee there enumerates) as well the publike, as mens private wealth, and they almost wholly intercept by their arts and sleights, that which ought to be bestowed for the poores reliefe”); e può, ovviamente, presentarsi nella variante del contagio morale (ivi, pp. 465-466: “Stage-playes desperately vitiate and deprave mens mindes and manners, precipitating them into all vice, all wickednesse and lewdnesse whatsoever; and that they are unsufferable *contaminating pernicious plagues in any Well-ordered State*”).

¹⁰¹ Ivi, p. 832.

¹⁰² Ivi, p. 835.

argomentazioni antiteatrali: seguendo e rielaborando lo schema di stampo aristotelico a suo tempo inaugurato da Stephen Gosson, Prynne identifica l'illegittimità del teatro nelle sue origini ("First part, Actus primus"), nei suoi fini ("Actus secundus"), nei suoi contenuti ("Actus Tertius"), nell'immoralità delle persone coinvolte, ovvero attori e spettatori ("Actus Quartus"), nelle caratteristiche dei suoi mezzi e dei suoi linguaggi ("Actus Quintus"), nei suoi effetti perniciosi su attori, spettatori, città e stati ("Actus Sextus"), raccogliendo poi lunghi cataloghi di fonti che sostengono le sue tesi antisceniche ("Actus Septimus") e confutando gli argomenti delle apologie ("Actus Octavus")¹⁰³. Il libro si completa con una "Second Part", che contiene tre corollari alle argomentazioni principali¹⁰⁴: l'illegittimità della professione drammaturgica ("Actus Primus") e di quella attorica ("Actus Secundus") e l'immoralità degli spettatori ("Actus Tertius"), cui si aggiungono – in maniera ridondante – nuove argomentazioni contro le apologie ("Actus Quartus") e una esortazione finale ("Actus Quintus"). In ognuna di queste stanze del suo gigantesco edificio antiscenico Prynne non manca di attingere agli immaginari epidemici e, più in generale, medico-terapeutici propri della trattatistica che lo precede e a cui attinge copiosamente¹⁰⁵.

Il tema epidemico compare già a partire dallo "Actus primus", che afferma l'illegittimità del teatro in base alle sue origini. Rifacendosi ad una lunga tradizione polemica, Prynne accoglie infatti il racconto di Tito Livio, che per primo aveva collegato l'istituzione dei *ludi* romani alla peste:

When as there was a great Plague in Rome, which could not be aswaged by any Diuine, or humane helpes, the Romanes to appease the wrath of their enraged Deuillgods, sent into Tuscanie for Stage-Playes [...]. Onely this I shall say in briefe; that both the inception, and growth of Stage-Playes, by the consent of

¹⁰³ Il piano dell'opera è sintetizzato dallo stesso Prynne in un apposito paratesto, "The Argument, Parts, and Method"; cfr. *ivi*, pp. 8-9: "My Reasons to euince the vnlawfulnessse of Stage-Playes, I shall branch into these sixe seuerall Acts. The first, is drawne from the Originall Authors, and Inuentors of them: The second, from those Impious endes, to which they were destinated, and ordained at the first: The third, from their ordinary Stile, or subiect matter, which no Christian can euer iustifie, or excuse: The fourth, from the persons that Act, and parties who frequent them: The fift, from the very forme, and manner of their Action, and those seuerall parts, and circumstances which attend them: The sixt, from the pernicious effects, and sinfull fruites, which vsually, if not necessarily, and perpetually, issue from them. My Authorities doe marshall themselues into seuen seuerall Squadrons [...]. All which, accompanied with the irrefragable, and plaine defeates of those pretences, which giue any colourable iustification to these Theatricall Enterludes; will giue no doubt a fatall, if not a finall ouerthrow, or Catastrophe to Playes, and Actors, whose dismal Tragoedie doeth now begin".

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 831: "If then all popular Stage-playes, bee thus sinfull hurtfull, execrable, unseemly, unlawfull unto Christians, as I have at large evinced in the precedent part of this my *Histrion-mastix*, I shall thence inferre these 3. ensuing Corollaries which necessarily issue from it".

¹⁰⁵ Cfr. TANYA POLLARD, *Shakespeare's Theatre*, cit., pp. 280-281: "[*Histrion-mastix*] offers extravagant verbal color, but contributes little or nothing new arguments against the theater [...]. Accordingly, the book is essentially a zelous compendium of all that had been written against the theater, including pages on end of quotations and equally lengthy catalogues of sources".

all Recordes, was from Idolatrous Infidels, and voluptuous Pagans, whose wayes, and workes, we Christians must not follow¹⁰⁶.

Il racconto liviano consente a Prynne la consueta affermazione di inaccettabilità del teatro in quanto creazione pagana; alla connessione liviana tra peste e teatro, d'altra parte, Prynne tornerà molte volte nel libro, specie quando il discorso polemico avrà necessità di compiere il salto metaforico dalla peste fisica a quella spirituale. Ad esempio, nella lunga "Scena Quinta" dello "Actus Sextus" (dedicata a descrivere i deleteri effetti del teatro su pensieri e azioni degli spettatori) troverà posto non solo una nuova occorrenza del racconto liviano sulle origini, ma anche la rilettura in chiave morale operata da Agostino e dal suo allievo Paolo Orosio:

Livy the gravest Roman Historian, writes of Playes: That they are scarce a tollerable folly or madnesse in wealthy Kingdomes: affirming withall, that *these Stage-playes which were brought into Rome at first with an intent to asswage the Plague*, and to attonne their enraged Devill gods; *did farre more infect the mindes of the Romans, then the Pestilence did their bodies*¹⁰⁷.

Saint Augustine, [...] proves at large out of Heathen Authors, that *Stage-playes are most unsufferable contagions and mischiefes in a State, vitiating the mindes, subverting the manners*, the discipline of those places where they are but tolerated. Among other passages to this purpose, he affirmes: That the Roman vertue was altogether unacquainted with these Theatricall arts almost 400. yeeres: which albeit they were sought after to delight the voluptuousnesse of mens lusts, and crept in onely by reason of the corruption of mens manners, yet the Idol Heathen gods desired that they might be dedicated unto them. And then speaking of the first occasion of bringing Stage-playes into Rome, *to asswage the pestilence which afflicted their bodies, they brought in (saith he) another farre more grievous and perpetuall pestilence of their mindes*¹⁰⁸.

Paulus Orosius, Saint Augustines intire friend and Coetanean, in his excellent History (dedicated to this learned Father,) relating *the originall introduction of Stage-playes among the Romanes, to asswage the plague*; thus discants on that passage. *Auctores suasere pontifices, ut ludi scenici dijs expetentibus ederentur: & ita pro depellenda temporali peste corporum, accersitus est perpetuus morbus animarum: these Stage-playes being no other in his opinion, but a perpetuall sicknesse of mens soules, far worse then any pestilence that could affect their bodies: What State, what person then would foment such fatall plagues?*¹⁰⁹

Sono brani topici, e per certi versi scontati, nell'ambito della polemica contro le scene; ma il nostro autore – che è un lettore infaticabile – non manca di riportare anche fonti meno frequentate, che gli consentono di connettere in modo più originale teatro e pestilenza. Ecco allora – e siamo sempre nello "Actus primus" – la storia del romano Valesio (riportata da Valerio Massimo), che su suggerimento notturno degli dei istituisce tre giorni di giochi per festeggiare la guarigione dalla peste dei suoi tre figli:

¹⁰⁶ WILLIAM PRYNNE, *Histrion-mastix*, cit., pp. 17-18 (corsivi di chi scrive). Per il racconto liviano (*Ab Urbe condita*, VII, 2), si veda sopra, Capitolo 3, nota 233.

¹⁰⁷ WILLIAM PRYNNE, *Histrion-mastix*, cit., pp. 449-450 (corsivi di chi scrive).

¹⁰⁸ Ivi, p. 474 (corsivi di chi scrive). Per il racconto agostiniano (*De Civitate Dei* I, 31-33), si veda sopra, Capitolo 3, nota 235.

¹⁰⁹ WILLIAM PRYNNE, *Histrion-mastix*, cit., p. 476 (corsivi di chi scrive). Per il racconto di Orosio (*Historiae adversum Paganos*, III, 4, 1-5), si veda sopra, Capitolo 4, nota 470.

Adde wee to this, the storie of one Valesius a wealthy Roman: whose *three children being desperately sicke of the Plague*, and afterwards recouered by washing them in hote water, taken from the Altar of Proserpina: which remedy, was prescribed vnto him by an immediate voyce from his Deuill-Gods, after his earnest prayer to them, to translate their sickeneses on himselfe: these infernall Spirits, in recompence of this their cure, appearing to those recouered Patients in a Dreame: *commanded them to celebrate Playes vnto them; which Valesius did accordingly*¹¹⁰.

E subito dopo, accostata per vicinanza tematica, ecco la vicenda di un altro romano, Tito Latino, in cui ancora una volta il racconto mette insieme la peste, il sogno profetico e la richiesta imperativa di spettacoli scenici:

This story I shall couple with that of Titus Latinus [...] to whom the great Deuill-God Iupiter Capitolinus, vnder the Consulship of Qu. Sulpitius Camerinus, & Sp. Largius Flauus, in a great mortality both of men, and beasts, appeared in a dreame: commanding him, to informe the Senate; that the cause of this fatalitie, was, their negligence, in not prouiding him an expert, and eminent Presultor in their last Playes, that they celebrated to him: and withall, to enioyne them from him, *to celebrate these Playes afresh vnto him, with greater care and cost, and then this Plague should cease*: He supposing it to be a meere dreame, and fancy of his owne, neglects his arrant; vpon which this great Master-Deuill appeares vnto him the second time, threatning to punish him for his precedent neglect, and charging him to dispatch his former message to the Senate: Who neglecting it as before, as being ashamed, and with all affraide, to relate it to the Senate, left it should prooue nothing but his own priuate fancy some few dayes after, his Sonne was taken away from him by sodaine death, and a griping sicknesse seised vpon euery part, and member of his body, so that he could not so much as stirre one ioynt, without intollerable paine and torture. Where vpon, by the aduice of some of his friends, to whom he did impart these dreames, hee was carried vp out of the Countrey in a litter, into the Senate house, where he deliuered his former message: no sooner had he ended his relation, but his sicknesse foorthwith leaues him; and rising out of his bed, he returnes vnto his house an healthie man: *The Senate wondring at it, commanded these Playes to bee againe renewed, with double the former pompe and cost; and so the Pestilence ceased*¹¹¹.

¹¹⁰ WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., p. 11 (corsivi di chi scrive). La vicenda è narrata con molti più dettagli da Valerio Massimo *Facta et dicta memorabilia*, II, 4, 5 (VALERIO MASSIMO [VALERIUS MAXIMUS], *Memorable Doings and Sayings*, edited and translated by D. R. Shackleton Bailey, London / Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000, pp. 154-156: “Cum ingenti pestilentia urbs agrisque vastarentur, Valesius, vir locuples rusticae vitae, duobus filiis et filia ad desperationem usque medicorum laborantibus, aquam iis calidam a foco petens, genibus nixus lares familiares ut puerorum periculum in ipsius caput transferrent oravit. orta deinde vox est, habiturum eos salvos, si continuo flumine Tiberi devectos Tarentum portasset, ibique ex Ditis patris et Proserpinae ara petita aqua recreasset. eo praedicto magnopere confusus, quod et longa et periculosa navigatio imperabatur, spe tamen dubia praesentem metum vincente pueros ad ripam Tiberis protinus detulit — habitabat enim in villa sua propter vicum Sabinae regionis Eretum —, ac lintre Ostiam petens nocte concubia ad Martium campum appulit, sitientibusque aegris succurrere cupiens, igne in navigio non suppetente ex gubernatore cognovit haud procul apparere fumum, et ab eo iussus egredi Tarentum — id nomen ei loco est — cupide adrepto calice aquam flumine haustam eo, unde fumus erat obortus, iam laetior pertulit, divinitus dati remedii quasi vestigia quaedam in propinquo nantem se existimans, inque solo magis fumante quam ulla ignis habente reliquias, dum tenacius omen adprehendit, contractis levibus et quae fors obtulerat nutrimentis pertinaci spiritu flammam evocavit calefactamque aquam pueris bibendam dedit. qua potata salutari quiete sopiti diutina vi morbi repente sunt liberati patrique indicaverunt vidisse se in somnis a nescio quo deorum spongea corpora sua pertergeri et praecipii ut ad Ditis patris et Proserpinae aram, a qua potio ipsis fuerat adlata, furvae hostiae immolarentur lectisterniaque ac ludi nocturni fierent. is, quod eo loci nullam aram viderat, desiderari credens ut a se constitueretur, aram empturus in urbem perrexit relictis qui fundamentorum constituendorum gratia terram ad solidum foderent. hi domini imperium exequentes, cum ad xx pedum altitudinem humo egesta pervenissent, animadverterunt aram Diti patri Proserpinaeque inscriptam. hoc postquam Valesius nuntiante servo accepit, omisso emendae arae proposito hostias nigras, quae antiquitus furvae dicebantur, Tarenti immolavit ludosque et lectisternia continuis tribus noctibus, quia totidem filii periculo liberati erant, fecit”.

¹¹¹ WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., pp. 11-12. Il sogno di Tito Latino (o Latinio) è uno dei più celebri esempi di sogno profetico dell'antichità romana, ed è raccontato da moltissime fonti antiche (Cicerone, *De Divinatione*, I, xxvi, 55; Dionigi di Alicarnasso, *Antiquitates Romanae*, VII, 68, Tito Livio, *Ab Urbe condita*, II, 36-37;

Recuperando, con notevole gusto antiquario, le vicende oniriche di Valesio e Tito Latino, Prynne si inserisce certo in una consolidata tradizione (secondo la quale l'arte scenica si origina nell'ispirazione diabolica), ma la arricchisce di un ulteriore ed inedito elemento oscuro e notturno: le divinità pagane (che nell'ottica del cristianesimo più radicale sono ovviamente manifestazioni del diavolo), danno origine al teatro non solo incidendo la peste nel corpo dell'uomo, ma anche parlando il codice ambiguo e tenebroso del sogno. Il teatro nasce dunque nella peste e per la peste, e in essa si sancisce la sua pertinenza originaria alla nera, infera fornace del demoniaco.

Il tema epidemico, così chiaramente evocato fin dalla soglia dello *Histriomastix*, ne costituisce di fatto l'ossatura portante. Dalla connessione originaria con la peste derivano infatti, secondo moduli ormai topici, sia l'accusa di idolatria (il teatro è nato per placare gli idoli, e conserva per sempre questo fine originario)¹¹² sia l'idea che il teatro sia *'cathedra*

Valerio Massimo, *Facta et dicta memorabilia*, I, 7, 4; Plutarco, *Coriolanus*, 24-25). Si riportano qui, per la loro maggiore completezza, le versioni di Tito Livio e di Cicerone: "T. Latinio, de plebe homini, somnium fuit: visus Iuppiter dicere sibi ludis praesultatorem displicuisse; nisi magnifice instaurarentur ei ludi, periculum urbi fore; iret, ea consulibus nuntiaret. Quamquam haud sane liber erat religione animus, verecundia tamen maiestatis magistratuum timorque vicit, ne in ora hominum pro ludibrio abiret. Magno illi ea cunctatio stetit; filium namque intra paucos dies amisit. Cuius repentinae cladis ne causa dubia esset, aegro animi eadem illa in somnis obversata species visa est rogitare, satin magnam spreti numinis haberet mercedem; maiorem instare, ni eat prope ac nuntiet consulibus. Iam praesentior res erat. Cunctantem tamen ac prolatantem ingens vis morbi adorta est debilitate subita. Tunc enimvero deorum ira admonuit. Fessus igitur malis praeteritis instantibusque consilio propinquorum adhibito cum visa atque audita et obversatum totiens somno Iovem, minas irasque caelestes repraesentatas casibus suis exposuisset, consensu inde haud dubio omnium qui aderant in forum ad consules lectica defertur. Inde in curiam iussu consulum delatus eadem illa cum patribus ingenti omnium admiratione enarrasset, ecce aliud miraculum. Qui captus omnibus membris delatus in curiam esset, eum functum officio pedibus suis domum redisse traditum memoriae est. Ludi quam amplissimi ut fierent, senatus decrevit"(TITO LIVIO [LIVY], *From the Founding of the City, Books I and II*, transl. by B.O. Foster, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1916, pp. 336-338); "Cum bello Latino ludi votivi maximi primum fierent, civitas ad arma repente est excitata, itaque ludis intermissis instaurativi constituti sunt. Qui ante quam fierent, cumque iam populus consedisset, servus per circum cum virgis caederetur furcam ferens ductus est. Exin cuidam rustico Romano dormienti visus est venire, qui diceret praesulem sibi non placuisse ludis, idque ab eodem iussum esse eum senatui nuntiare; illum non esse ausum. Iterum esse idem iussum et monitum, ne vim suam experiri vellet; ne tum quidem esse ausum. Exin filium eius esse mortuum, eandem in somnis admonitionem fuisse tertiam. Tum illum etiam debilem factum rem ad amicos detulisse, quorum de sententia lecticula in curiam esse delatum, cumque senatui somnium enarravisset, pedibus suis salvum domum revertisse. Itaque somnio comprobato a senatu ludos illos iterum instauratos memoriae proditum est" (CICERONE [CICERO], *De Senectute, De Amicitia, De Divinatione*, with an English translation by William Armistead Falconer, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1926, pp. 282-284). Sul sogno nella cultura romana, si rimanda a JULIETTE HARRISSON, *Dreams and Dreaming in the Roman Empire. Cultural Memory and Imagination*, London, Bloomsbury, 2013 (in particolare, su Tito Latino, pp. 106-108).

¹¹² Cfr. WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., pp. 28-29: "Stage-Playes, (yea, and Theaters, or Playhouses too,) were primarily inuented for the honour, and Dedicated to the seruice (or at least-wise oft times *Celebrated in times of Pestilence, to appease the anger*;) of these Idole-Gods, whose Images, and Pictures, were carried about, and represented in them".

pestilentiae (ovvero una contro-verità demoniaca, posta in concorrenza con la rivelazione)¹¹³. E tuttavia la pertinenza eziologica del teatro all'ambito – insieme fisico e spirituale – della peste non consente solo di ribadire stilemi abusati, ma è condotta da Prynne anche ad esiti più interessanti ed originali.

Un primo aspetto riguarda la considerazione dell'edificio teatrale come focolaio epidemico. L'autore dello *Histriomastix* certamente non ignora i brani in cui Crisostomo evocava l'origine demoniaca del teatro e alludeva ad esso come polo emittente della peste spirituale¹¹⁴; né tralascia l'idea gossoniana che a teatro si entri sani e si esca infetti¹¹⁵; il suo contributo originale consiste nel trarre l'esito finale di questo immaginario, accostando esplicitamente il teatro ad una 'casa appestata'.

Nella "scena prima" dello "Actus Tertius" (dedicato a stigmatizzare i contenuti degli spettacoli e, quindi, la loro portata infettiva sulla moralità di attori e spettatori), il teatro deve essere fuggito proprio come una casa infetta ("Theaters [are] the Oratories of the Deuill, the Synagogues of Satan; the Schooles of lewdnesse; and the very sinckes of filthinesse, and all other vices, which *Christians should abhorre, yea feare, and flie, as much, nay more then any Pest-house*")¹¹⁶. E nella "Scena Tertia" dello stesso atto, a chi suggerisce che il teatro possa avere anche fini didattici Prynne risponde affermando che andare a teatro per cercare la sanità morale è sciocco come andare in una casa appestata pensando di migliorare il proprio stato di salute fisica ("Suppose there are some reall virtues acted in our Enterludes; yet who can be so grosly stupid, as to thinke, to learne any grace or virtue from a Play-house? [...] *Who ever resorted to a Pest-house to looke for health, or drunke downe poyson to preserve his life?*")¹¹⁷. Il teatro, d'altra parte, non può che essere luogo di diffusione epidemica, poiché è lo spazio malato in cui vivono e agiscono gli attori, ovvero i membri più putridi e infetti dell'intero corpo sociale:

sundry Christian, yea, Pagan States and Emperours [...] exiled all professed Stage-players out of their Common-weales as the Iewes and Primitive Christians excluded them from the Church. Needs therefore must they be extremely vitious, intollerably pernicious (and so by consequence

¹¹³ Cfr. ivi, pp. 67-68 ("the Temples of Venerie; the Stewes of Modestie, the Schooles of Ribaldry, and Obscenitie: the Dennes of filthinesse: *the Chaires of Pestilence*, and corruption") e foll. 522(v)-523(r) ("Dost thou doubt but that in the very moment when as thou art in the church of the Devill, all the Angels looke downe from Heaven, and take speciall notice of every one there present; observing who he is that speakes blasphemy, who that heares it, who it is that lends his tongue, his eares to the Devill, against God? Wilt thou not therefore flie these seates of the enemies of Christ, *this pestilentiaill chaire?*"; corsivi di chi scrive). L'immagine della 'cattedra della peste' è un esplicito richiamo al *De Spectaculis* di Tertulliano (per il quale si veda sopra, Capitolo 3, nota 224).

¹¹⁴ Cfr. WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., p. 404: "the Devill [...] hath likewise erected Theaters in Citties, and hath prepared these incentives of laughter and filthy pleasure: and by their pestilence, he rayseth up the like plague upon the whole City". Qui Prynne cita e traduce dalla *In Matthaeum Homilia VI* di Crisostomo, per la quale si veda sopra, Capitolo 4, nota 207.

¹¹⁵ Cfr. WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., pp. 360-361: "As long as we know our selves to be flesh beholding those examples in Theaters that are incident to flesh, we are taught by other mens examples how to fall. And they that come honest to a Play, may depart infected". Qui Prynne cita *verbatim* da STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fine actions*, cit., sig. G4(r), per cui si veda sopra, Capitolo 3, nota 262.

¹¹⁶ WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., p. 69 (corsivi di chi scrive).

¹¹⁷ Ivi, p. 101 (corsivi di chi scrive).

their very Stage-playes to) whom Church and State have thus joyntly vomited out as *putred, noysome and infectious members*, vnfit to live in either¹¹⁸.

La considerazione degli attori come elementi infetti e infettanti – e quindi come untori del contagio morale – è chiaramente uno degli stilemi topici del nesso tra teatro e peste¹¹⁹. Più originale è invece il contributo di Prynne quando si tratta di porre lo sguardo sugli spettatori, cioè sul polo ricevente del contagio. Nella “scena secunda” dello “Actus Quartus” è messa in luce con chiarezza proprio la portata infettante dei frequentatori delle scene:

*Lewde companions (especially such as haunt our Theaters) are of a most infectious, leprous, captivating ensnaring qualitie [...]: they will quickly corrupt all those who entertaine their friendship, or intrude into their fellowship; making them as unchaste, deboyst, and vitious as themselves at last, though they were vertuously disposed at the first; how much more then will they poyson and corrupt all such who are naturally inclined unto vice? To entercommon therefore with such contagious persons in their Play-house Conventicles, their Theatricall Enterludes must needes bee sinfull, because it is a strong allective, a vehement temptation unto sinne*¹²⁰.

Non solo agli attori dunque, ma anche a chi frequenta il teatro è attribuita la responsabilità della diffusione del contagio morale: “The gracelesse wicked ones who daily visit them [the theatres], are [...] *contagious in quality, more apt to poyson, to infect all those who dare approach them, than one who is full of running Plague-sores*”¹²¹. L’amante delle scene porta insomma attaccati all’anima i bubboni del male spirituale, proprio come un appestato si riconosce dalle piaghe che ne istoriano il corpo; e, per conseguenza, la sua compagnia è contagiosa (“Nothing is more contagious, more pernicious then evill company”)¹²². Così stabilita la portata infettiva dello spettatore, Prynne – dimostrando ancora una volta la ricchezza delle sue letture – sigilla l’argomentazione con una preziosa citazione petrarchesca:

I shall close up this with that of Petrarch, The way to the Play-house is altogether unknowne to good men; to which when any ill man goeth, hee returns the worst of any: and if any good men goe thither ignorantly by accident, *they shall not want contagion; So infectious, so vitious is the company that usually resorts to Plaies*¹²³.

Il brano, tradotto quasi alla lettera, è tratto dal dialogo *De Variis Spectaculis* del *De Remediis Utriusque Fortunae* (I, 30), in cui due personaggi allegorici, Gaudium e Ratio, discutono

¹¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 134 (corsivi di chi scrive).

¹¹⁹ Il tema è toccato con grande frequenza nel libro; si veda, ad esempio, *ivi*, pp. 481-482: “And therefore whosoever tastes any sweetnesse in the Lord, or is any whit wise towards God, is bound to repute them publike sinners, and so much *the more grivous plague of the Common-weale, by how much the wound of the soule is greater then that of the body*” (corsivi di chi scrive).

¹²⁰ *Ivi*, p. 149 (corsivi di chi scrive).

¹²¹ *Ivi*, p. 152 (corsivi di chi scrive).

¹²² *Ivi*, fol. 547(v).

¹²³ *Ivi*, p. 146.

sull'opportunità di frequentare gli spettacoli, in particolare quelli del circo e del teatro¹²⁴. Lo stigma petrarchesco – che aveva come oggetto i cruenti spettacoli della romanità – è adattato da Prynne al contesto del teatro professionale moderno, e il labile cenno epidemico del poeta toscano (“contagio non carebunt”) è amplificato da una traduzione creativa e ridondante (“they shall not want contagion; So infectious, so vitious is the company that usually resorts to Plaies”). Con un disegno figurativo potente e coerente, dunque, l'edificio teatrale, gli attori e gli spettatori sono legati insieme nel terribile immaginario della contaminazione epidemica.

L'immaginario della peste, d'altra parte, fornisce anche chiavi di lettura per la definizione del linguaggio teatrale, e della sua pericolosa potenza comunicativa. Per Prynne, lo spettacolo è un evento contagioso proprio per la virulenza dei suoi mezzi espressivi (che coinvolgono la molteplicità dei sensi) e per la sua capacità di ammalare (e ammaliare) lasciando la vittima nell'inconsapevolezza del male:

*this is the very worst evill, when as one is weakened, and yet knoweth not this, that he is diseased: and burning miserably and loathsomely, doth not feele the burning. [...] In the Theater [...] both by the eyes, and by the eare, a disease may proceed to the very soule it selfe: they imitate the calamities and mischances of others from whence the contagion of filthinesse gets into our selves.*¹²⁵

L'evento spettacolare diviene allora il punto di emanazione massimo del male morale, perché in esso confluiscono, moltiplicandosi reciprocamente, tutti gli aspetti della peste scenica, ovvero l'oscura forza corruttiva dell'edificio teatrale, il potere ammorbante degli attori, la potenza contagiosa dei frequentatori del teatro e la portata infettiva dei contenuti spettacolari:

If the society of Adulterers, Adulteresses, Whore-masters, Whores, Ruffians, Panders, Bawdes or such like leprous creatures, can deprave men, as all professe they will; what others shall we meete at Theaters, but such lewde filthy persons? If pestilent, wicked, vitious places will infect mens mindes or manners; What place so dangerous, so leprous, so contagious, as the Play-house? which the Fathers stile, a Chaire of Pestilence. If adulterous, lascivious Spectacles are apt to poyson, to contaminate the eyes, the soules, the lives, the manners of the Spectators, as they are: what Shewes, what Spectacles so lewde, so obscene, as those that are daily represented on the Stage? If any, if every of these will severally corrupt men, in company, in places where there is little danger, as too oft they doe; *much more will they deprave men when they are all combined, as they are in Stage-playes; where all the severall scattered corruptions that usually adulterate mens mindes and manners of themselves alone, unite their forces; their contagions into one*¹²⁶.

¹²⁴ FRANCESCO PETRARCA [PÉTRARQUE], *Les remèdes aux deux fortune / De Remediis Utriusque Fortunae*, Texte établi et traduit par Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 148: “*Gaudium. Delector variis spectaculis. Ratio. Circo forsan et theatro, que duo loca bonis semper adversa moribus fuisse notissimum, quo quisquis malus ierit, redibit pessimus. Nam bonis iter illud ignotum est, qui si casu aliquo ignari adeant, contagio non carebunt*”.

¹²⁵ WILLIAM PRYNNE, *Histrion-mastix*, cit., pp. 431-432 (corsivi di chi scrive).

¹²⁶ Ivi, pp. 498-499.

Il teatro è per Prynne il punto di tangenza di ogni forma dell'appestamento morale, che ivi si raccoglie per moltiplicarsi e diffondersi: il luogo di confluenza del male, di *ogni* male. A questa concentrazione pestilenziale, lo Stato non potrà rispondere se non con la repressione:

Since therefore *the dangerous leprosie, the pestiferous contagion of mind-corrupting, manner-depraving Stageplayes* is so irrefragably confirmed by reason, by experience, by all the forequoted Authorities, [...] I may confidently conclude on all the premises [...] that Stage-playes [...] are altogether unlawfull, abominable unto Christians; not tolerable in any Christian well-ordered Common-weale¹²⁷.

Ancora una volta, la metafora della peste applicata al teatro – che Prynne insegue, elabora e disseziona con straordinaria ricchezza e consapevolezza – è funzionale alla esplicitazione di uno stigma repressivo radicale.

Pratica idolatrica originata dalla peste e pestilente controverità satanica, esso stesso luogo di pestilenziale corruzione morale, il teatro è per Prynne connesso in molteplici modi all'immaginario dell'epidemia. E per questa sua *naturale* vicinanza col flagello il teatro è legato alla peste anche da un ulteriore nesso, ovvero quello di causalità: il teatro *genera* la peste dei corpi, perché le scene profane sono il drammatico motore dell'ira divina, che si scaglia sull'uomo – per inevitabile contrappasso – proprio attraverso il temuto morbo. Il tema è frequente, nello *Histriomastix*, quasi sempre nella forma della perorazione al lettore, che è chiamato a fuggire i teatri per non incorrere nell'ira:

Let us henceforth passe in irrepealable sentence of condemnation against all popular Stageplayes, and bid an everlasting farewell to them; that so wee may avoyd these *severall cursed fruits, and dangerous consequences* which they alwayes constantly produce, together with all *these imminent plagues and judgements* which now without your speedy repentance they are likely to pull downe on us, both to our temporall and eternall ruine¹²⁸.

Anche in questo caso Prynne attinge ad un immaginario consolidato (che, come si ricorderà, rimonta ai momenti fondativi della polemica antiteatrale inglese, in quell'ardito sillogismo che illuminava di nera logica il sermone pronunciato a Paul's Cross da Thomas White)¹²⁹. Ma, ancora una volta, l'autore dello *Histriomastix* sceglie di esemplificare il suo

¹²⁷ Ivi, pp. 500-501.

¹²⁸ Ivi, fol. 568(v).

¹²⁹ Per il sillogismo di Thomas White ("the cause of plagues is sinne, if you looke to it well: and the cause of sinne are playes: therefore the cause of plagues are playes") si veda sopra, Capitolo 3, nota 41.

ragionamento con una fonte appartata ed originale: la biografia di san Gregorio il Taumaturgo, composta nel IV secolo a.C. da Gregorio di Nissa¹³⁰.

Il testo del Nisseno, il *De vita Beati Gregorii Miraculorum Opificis*, è un classico racconto agiografico che raccoglie uno dopo l'altro i diversi miracoli compiuti dal santo greco, noto – come testimonia l'epiteto che lo distingue – per la frequenza dei suoi interventi soprannaturali. Prynne cita l'ultimo dei miracoli narrati nell'operetta, ovvero la peste evocata dal Taumaturgo per punire la città di Neocesarea del Ponto (di cui era appena divenuto vescovo), intenta a celebrare uno spettacolo in onore di Zeus¹³¹. L'evento – che si colloca intorno al 240 d.C. – è narrato in dettaglio, e presenta uno schema didattico esemplare. I cittadini di Cesarea accorrono allo spettacolo tanto numerosi da occupare perfino la scena, e non lasciare quindi spazio sufficiente agli attori e ai musicisti:

they presently flocked to the Theater; which being filled with those who first hasted thither, those who came after climbed up by troopes upon the Scaffolds that were built about it. At last the crowde of the people; who were very desirous to behold these Enterludes, grew so great, that they left no roome at all upon the Stage, either for the Players or Musicians to act their parts; whereupon the whole multitude cryed out to that Devill whose festivall they then solemnized, with one united voyce; O Iupiter make us roome¹³².

¹³⁰ GREGORIO DI NISSA [GREGORII EPISCOPI NYSSENI], *De vita Beati Gregorii Miraculorum Opificis*, in ID., *Opera quae reperiri potuerunt omnia*, vol. III, [Patrologia Graeca, 46], accurante J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1863, coll. 893-958.

¹³¹ WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., fol. 559(v): “The Citizens of Caesarea, and well might all the people of that Province accustomed to meet together at Caesarea once a yeere, upon a publike solemne Festivall which they dedicated to a certaine Devill-Idol, which that Country worshipped; at which feast they alwayes celebrated some publike Stage-playes to the honour of this their Idoll, and to delight the people: It fortunèd that the whole Country and City assembled thus together after their wonted manner, when Saint Gregory was newly made Minister of that City”. Cfr. GREGORIO DI NISSA [GREGORII EPISCOPI NYSSENI], *De vita Beati Gregorii Miraculorum Opificis*, cit., col. 956: “Ἐορτή τις ἦν πάνδημος ἐν τῇ πόλει, δαίμονι τινὶ τῶν ἐγχωρίων κατὰ τι πάτριον ἀγομένη. Πρὸς ταύτην ἅπαν σχεδὸν συνέρρει τὸ ἔθνος, τῆς χώρας πάσης συνεορταζούσης τῇ πόλει” (trad. propria: “C’era una festa pubblica, nella città, dedicata ad un certo demone del luogo, che si usava celebrare con un rito solenne. Per questa ricorrenza si riuniva quasi tutto il popolo, perché tutta la gente della campagna confluiva nella città”).

¹³² WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., fol. 559(v). Cfr. GREGORIO DI NISSA [GREGORII EPISCOPI NYSSENI], *De vita Beati Gregorii Miraculorum Opificis*, cit., col. 956: “Ἐπεπλήρωτο δὲ τῶν συνδεδραμηκότων τὸ θέατρον, καὶ ὑπερεχεῖτο πανταχόθεν ὑπὲρ τὰς καθέδρας τῶν ἐπιρρυέντων, καὶ πάντων περὶ τὰ θεάματά τε καὶ ἀκροάματα πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέπειν προθυμοθμένων, θορύβου πλήρης ἦν ἡ σκηνή, καὶ ἄπρακτος ἐγένετο τοῖς θαυματοποιοῖς ἢ ἐπίδειξις, τῆς ταραχῆς τῶν στενοχωρουμένων οὐ μόνον τὴν ἀπόλαυσιν τῆς μουσικῆς ἐπικοπούσης, ἀλλ’ οὔτε τοῖς θαυματοποιοῖς ἐνδιδούσης καιρὸν τὰ ἑαυτῶν ἐπιδείκνυσθαι. Ἐνθα δὲ κοινὴ παρὰ παντὸς ἐκρήγγυται τοῦ δήμου φωνή, τὸν δαίμονα, ᾧ τὴν εορτὴν ἤγον, ἀνακαλούντων, καὶ παρ’ ἐκείνου τὴν εὐρυχωρίαν αὐτοῖς ἀξιούντων γενέσθαι. Ἐπειδὴ δὲ πάντων ἀλλήλοις συμφθεγγομένων, εἰς ὕψος ἤρετο ἡ φωνή, καὶ πάσης ἐδόκει τῆς πόλεως καθάπερ ἑνός τινος στόματος ὁ λόγος εἶναι, ὁ τὴν εὐχὴν ταύτην προσάγων τῷ δαίμονι (ἦν δὲ ἡ εὐχή, ὡς ἐπ’ αὐτῆς ἀκοῦσαι τῆς λέξεως· Ζεῦ, ποίησον ἡμῖν τόπον)” (trad. propria: “Il teatro si era allora riempito per l’accorrere di tutto il popolo, e la moltitudine di quelli che erano sopraggiunti superava il numero dei posti a sedere; e poiché tutti desideravano vedere l’orchestra dove si sarebbero svolti lo spettacolo e le danze, la scena era piena di confusione e l’azione degli artisti non poteva cominciare: il trambusto della gente tutta ammassata non solo impediva di suonare la musica ma non dava modo agli artisti di mettere in scena i loro spettacoli. Allora concorde da ogni parte si levò la voce del popolo, che invocava il demone per cui si celebrava quella festa, chiedendogli che procurasse loro uno spazio più ampio. Poiché tutti consuonavano gli uni con gli altri, si alzò altissima un’unica voce, e la parola di tutta la città sembrò essere come quella di una sola bocca, che innalzava quella supplica al demone; e la supplica era: «Zeus, fai spazio per noi»”).

La richiesta empia e sacrilega di “fare spazio” (una grazia nel segno della profanità, richiesta ad un dio pagano) genera una durissima punizione da parte del Taumaturgo:

Saint Gregory overhearing, hee presently sends one who stood by to the Theater, to tell the people that they should forth-with have more roome and ease then they desired. No sooner was this message delivered to them, like a dolefull sentence passed against them, but *a devouring pestilence suddenly seised upon that great assembly, which were there sporting and beholding Playes*, and presently, a lamentation was mingled with their dancing, in so much that their pleasures were turned into sorrowes and calamities¹³³.

Nell'immediato contrappasso creato da Gregorio, lo spazio del desiderio e del piacere diviene così senza soluzione di continuità lo spazio della morte e del lutto: “and funerall dolefull Elegies one upon another were heard thorowout the City in stead of acclamations and musicke”¹³⁴. La peste si impadronisce della città, in un racconto fortemente debitore del modello tucidideo: i templi si colmano di cadaveri; mossi da una sete insaziabile, i morenti accorrono alle cisterne e alle fontane nei loro ultimi istanti; i sopravvissuti non sono in numero sufficiente a seppellire i morti¹³⁵.

¹³³ WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., foll. 559(v)-560(r). Cfr. GREGORIO DI NISSA [GREGORII EPISCOPI NYSSENI], *De vita Beati Gregorii Miraculorum Opificis*, cit., col. 956: “ἀκούσας δὲ ὁ μέγας ἐκεῖνος τοῦ ἤχου τῶν ὀνομαστί ἐπιβοωμένων τὸν δαίμονα, παρ’ οὗ τὴν εὐρυχωρίαν ἤτουν γενέσθαι τῇ πόλει, φησὶ πρὸς αὐτούς, πέμψας τινὰ τῶν παρεστηκότων, δοθήσεσθαι αὐτοῖς ὅσον οὐδέπω πλείονα τῆς εὐχῆς τὴν εὐρυχωρίαν. Ταύτης δὲ παρ’ αὐτοῦ τῆς φωνῆς οἷον τινος σκυθρωπῆς ἀποφάσεως ἐξενεχθείσης, λοιμὸς τὴν πάνδημον ἐκείνην ἱερομηνίαν ἐνδέχεται. Καὶ παραχρῆμα κατεμίγνυτο ταῖς χοροστασίαις ὁ θρῆνος, ὥστε αὐτοῖς εἰς πένθη καὶ συμφοράς μεταστραφῆναι τὰς θυμῆδίας” (trad. propria: “Sentendo il clamore con cui invocavano il nome di quel demone per chiedergli che desse maggior spazio alla città, quel grande uomo [Gregorio] mandò uno di quelli che stavano con lui a dir loro che presto gli sarebbe stato concesso uno spazio assai maggiore di quello che avevano supplicato. Questa frase da lui pronunciata fu come una terribile sentenza: una peste universale s’impadronì di quella loro festa. E subito il pianto si mescolò alle danze, come se i loro piaceri si fossero improvvisamente convertiti in lutto e sventura”).

¹³⁴ WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., fol. 560(r). Cfr. GREGORIO DI NISSA [GREGORII EPISCOPI NYSSENI], *De vita Beati Gregorii Miraculorum Opificis*, cit., col. 956: “ἀντὶ αὐλῶν καὶ κρότων τῆς ἐπαλλήλου θρηνοδίας διαλαβούσης τὴν πόλιν” (trad. propria: “Al posto dei flauti e degli applausi, lugubri canti che si rincorrevano l’un l’altro invasero la città”).

¹³⁵ WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., fol. 560(r): “As soone this pestilent disease had seised upon men, opinon and conceit did propagate it the faster, it consuming whole houses at once, like a fire: in so much that flying from their houses to their Temples for succour and recovery, their very temples were even filled up with the carcasses of such who there fell downe dead of this disease: whose extremity was such, that all the Cisternes, Fountaines and pits of water neere the City were covered with the dead corps of such who resorted to them for to quench their thirst; in so much that many went voluntarily to their graves to die there, because the living were not sufficient to bury the dead”. Cfr. GREGORIO DI NISSA [GREGORII EPISCOPI NYSSENI], *De vita Beati Gregorii Miraculorum Opificis*, cit., coll. 956-957: “Ἐνσκήψαν γὰρ ἅπαξ τοῖς ἀνθρώποις τὸ πάθος, θάττον ἢ κατ’ ἐλπίδας διεξῆει πυρὸς δίκην τοὺς οἴκους ἐπιβοσκομένον, ὥστε πληροῦσθαι μὲν τῶν τῇ νόσῳ καταφθειρομένων τὰ ἱερά τῶν ἐλπίδι θεραπείας προσφευγόντων· γέμειν δὲ πηγάς, καὶ κρουνοὺς, καὶ φρέατα, τῶν ὑπὸ τῆς τοῦ νοσήματος ἀμηχανίας διακαιομένων ἐν τῇ δίψῃ (ἐφ’ ὧν ἠτόνει τὸ ὕδωρ τὸν ἐκ τοῦ πάθους κατασβέσαι φλογμὸν, ὁμοίως ἐχόντων καὶ μετὰ τὸ ὕδωρ, καὶ πρὸ τοῦ ὕδατος, τῶν ἅπαξ κατασχεθέντων τῷ πάθει)· πολλοὺς δὲ αὐτομολεῖν πρὸς τοὺς τάφους, καὶ μηκέτι τοὺς περιόντας ἐξαρκεῖν ταῖς τῶν κατοικομένων ταφαῖς” (trad. propria: “Non appena questo male si fu abbattuto sugli uomini, pascendosi delle case al modo del fuoco, a causa della paura si diffuse ancor più rapidamente; al punto che i templi si riempirono dei cadaveri di quelli che vi accorrevano nella speranza di ottenere aiuto, e lì morivano distrutti dal morbo. E le fonti, le sorgenti e i pozzi erano pieni di coloro che, per l’atrocità del male, si sentivano bruciare dalla sete (in essi l’acqua non aveva il potere di estinguere la vampa del morbo: quelli che erano toccati dal male si sentivano allo stesso modo, sia prima sia dopo aver bevuto); molti poi si avviavano da soli verso le tombe, poiché i vivi non erano sufficienti a seppellire i morti”).

Alla fine dell'episodio, il dolore e il lutto generale ottengono il desiderato effetto della conversione:

At last when the people came to know the cause of this their sickness, they renounced their former Idolatrous sacrifices, rites and Enterludes, and resorting with their whole families to Saint Gregory, they intreated him both to instruct them and to pray unto God for them, that so they might escape this pestilence. By which means they all abandoning their Idol-worship were drawne to the profession of Christs Name: *part of them being led as it were by the hand unto the truth by the disease that was then upon them; others of them embracing the faith of Christ, as a defensative to secure them from the plague*¹³⁶.

La peste si fa dunque punizione per i rei ma anche amara forma di redenzione; flagello e, insieme, doloroso strumento di salvezza. Prynne lo esplicita chiaramente, in una chiosa finale al racconto agiografico del Nissenno:

Their sickness [was] more effectually to convert them then their health. For those who were so weak in their health that they could not be wonne by reasons to approve the truth, were made whole in faith, by this their corporall disease. *Loe here a man-eating pestilence sent by God from Heaven upon these Pagan Play-haunters.*

La vicenda esemplare dei pagani puniti a Neocesarea si fa monumento e monito per tutti i cristiani: il teatro causa la peste, e una piaga divorante attende impietosa chi si abbandona ai piaceri dello spettacolo profano. Nel commento finale al racconto di Gregorio, Prynne unisce infine il passato di Neocesarea con il presente di Londra e del mondo cristiano, in uno sguardo atemporale (e in una molteplicità di significati metaforici che si specchiano indefinitamente uno nell'altro) per cui sempre e per sempre teatro e peste risultano indissolubilmente connessi:

¹³⁶ WILLIAM PRYNNE, *Histrion-mastix*, cit., fol. 560(r). Cfr. GREGORIO DI NISSA [GREGORII EPISCOPI NYSSENI], *De vita Beati Gregorii Miraculorum Opificis*, cit., col. 957: “Ἐπει οὖν πᾶσι καταφανῆς ἐγένετο ἡ αἰτία τῆς νόσου, ὅτι τὸ ἐπικληθὲν παρ’ αὐτῶν δαιμόνιον κακῶς ἐπλήρου τὴν εὐχὴν τῶν ματαίων, τὴν πονηρὰν ταύτην ἐκ τοῦ πάθους εὐρυχωρίαν ἐμποιοῦν τῇ πόλει· ἔνθα ἰκέται γίνονται τοῦ μεγάλου, στήσαι δεόμενοι τοῦ κακοῦ τὴν φορὰν διὰ τοῦ παρ’ αὐτοῦ γινωσκομένου τε καὶ κηρυττομένου Θεοῦ, ὃν μόνον ὠμολόγουν ἀληθῶς εἶναι Θεόν, καὶ κατὰ πάντων τὸ κράτος ἔχειν [...]. Μισθὸς δὲ ἦν αὐτῶ παρὰ τῶν σωζομένων ἢ τῶν ψυχῶν σωτηρία. Τῇ γὰρ τοιαύτῃ πείρᾳ τῆς εὐσεβείας τοῦ ἱερέως φανερούμενης, οὐκέτι ἦν ἀναβολὴ πρὸς τὴν σθηκατάθεσιν τοῦ μυστηρίου, τοῖς διὰ τῶν ἔργων διδασκομένοις τὴν τῆς πίστεως δύναμιν. Οὕτως ἐγένετο τοῖς ἀνθρώποις ἐκείνοις ἰσχυροτέρα τῆς ὑγείας ἢ νόσος. Ὅσον γὰρ ἐν τῇ ὑγείᾳ πρὸς τὴν τοῦ μυστηρίου παραδοχὴν τοῖς λογισμοῖς ἀσθενοῦντες ἦσαν, τοσοῦτον τῇ σωματικῇ νόσῳ πρὸς τὴν πίστιν ἐρρώσθησαν. Καὶ οὕτω τῆς περὶ τὰ εἰδῶλα πλάνης ἐλεγχθείσης, πάντες πρὸς τὸ ὄνομα τοῦ Χριστοῦ μετετίθεντο, οἱ μὲν διὰ τῆς ἐπιγενομένης νόσου χειραγωγηθέντες πρὸς τὴν ἀλήθειαν· οἱ δὲ καὶ προφυλακὴν τοῦ λοιμοῦ, τὴν πίστιν τὴν εἰς τὸν Χριστὸν προβαλλόμενοι” (trad. propria: “Così la causa del male divenne evidente a tutti: il demone a cui si erano rivolti pareva adempiere malamente a quella loro infausta invocazione da stolti, facendo spazio nella città per mezzo della peste. E allora si fecero supplici di quel grande [Gregorio], pregandolo di arrestare l'impeto del male in nome di quel Dio che lui rivelava e proclamava, unico degno di essere veramente riverito come Dio, unico ad avere il potere su tutte le cose [...]. Il premio per i sopravvissuti fu la salvezza dell'anima. Poiché, per mezzo di questa prova, fu rivelata la vera pietà di quell'uomo santo, quelli che impararono dalle sue opere la forza della fede non indugiarono ulteriormente nell'acconsentire al mistero. In questo modo, per quegli uomini la malattia ebbe più potere della salute: quanto da sani avevano inferma la ragione nell'accoglienza del mistero, tanto, attraverso una malattia del corpo, erano diventati vigorosi nella fede. E così, disvelata la vanità degli idoli, tutti si convertirono al nome di Cristo: alcuni condotti per mano verso la verità dalla malattia che gli era piombata addosso, altri abbracciando la fede in Cristo come protezione contro la peste”).

And may we not then suspect, that [...] *our great resort to Stage-playes, hath beene a great occasion of those devouring Plagues*, which formerly and now of late have seised, not onely upon London and her Suburbs, (where divers publike standing Play-houses are every day frequented,) but on other Townes and Cities too, where stragling wandring Players (though Rogues by Statute) doe oft-times act their parts? Sure I am that Saint Augustine, Orosius, and others truly stile Stage-playes; *the very plague and pestilence of mens mindes and manners*; and that [...] Tertullian, and S. Chrysostome, call the Play-house; *the very seate and chaire of pestilence; no wonder therefore if they produce a plague in those Kingdomes, & the Cities which permit them*. Indeed the ancient Pagan Romanes when as Rome was exceedingly pestered with the plague; sent into Tuscany for Stage-players, to assuage its rage: but both Livy, Augustine, and Orosius assure us; that they were so farre from mitigating this plague which seised on mens bodies, which they did rather aggravate; that in stead of it, they brought in among them, a far more pernicious and perpetuall pestilence of their soules and manners (to wit, their wicked pestiferous Stage-playes) which they could not shake off. *In the first yeere of Queene Elizabeths Raigne, all Stage-plages were prohibited by publike proclamation [...], of purpose to cease that plague which was then begun; and so in all great sicknesses since that time, all publike Enterludes have beene suppressed for the selfesame reason. If then the inhibiting of publike Stage-playes hath beene such a common antidote to assuage those fearefull Plagues, which God in justice hath inflicted on us; we may then conclude from the rule of contraries, that our resort to ribaldry Stage-playes (which God without all question, as appeares by all the new recited judgements, cannot but abhorre,) is a grand occasion both of the engendring and propagating these late, these present plagues which yet wee feele, and suffer. As therefore we would flie and feare this dreadfull fatall sicknesse, which hath a long time hovered over our heads, and hath almost quite depopulated some particular places of this Kingdome (and God knoweth how soone, how fast it may increase to sweepe us all away) let us henceforth cast out these our lewde pestiferous Enterludes, and rase downe these our Leprous Play-houses*¹³⁷.

È una pagina notevolissima, nella sua potente sintesi immaginifica: il teatro vi appare come luogo di contagio fisico (la peste si propaga per l'accorrere della folla); ma soprattutto, sul fondamento patristico di Agostino, Orosio, Tertulliano e Crisostomo, come focolaio di piaga spirituale (per la sua natura di 'peste dell'anima' e di 'seggio di pestilenza'); gli stati e le città che consentono il teatro – come capitò a Roma secondo la testimonianza di Livio (e, ancora, di Agostino ed Orosio) – aprono dunque la loro porta a questa duplice peste, in cui il male del corpo e quello dello spirito corrono paralleli; ma non solo il passato fornisce moniti e insegnamenti sulla peste scenica: la chiusura dei teatri nel 1558, durante il primo anno di regno di Elisabetta, produsse una recessione della peste, produsse cioè una interruzione della punizione divina; “per la legge dei contrari”, ogni volta che si riaprono i teatri, si riapre la ferita della colpa e della conseguente punizione. Per fuggire la peste, dunque – questa è la conclusione – non resta che fuggire gli spettacoli, e abbattere i teatri. Lo *Histriomastix* di Prynne, coerente con quella multifattorialità metaforica che abbiamo potuto indagare e mettere in luce nel corso di questo lavoro, avvicina dunque in molteplici modi il teatro alla peste: nelle sue origini pagane, nella sua natura di focolaio di contagio fisico e morale, nel suo rapporto causale con l'ira divina; tutti elementi legati insieme e che conducono inesorabilmente ad una radicale proposta repressiva. “Doe not thou introduce the plague of

¹³⁷ WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., foll. 560(v)-561(r).

the Theater into thine house”, ordina infine Prynne al suo lettore cristiano, in un monito inesorabile, che ha il tono perentorio dell'imperativo biblico¹³⁸.

Come avvenuto nel paragrafo precedente, per i cinque tomi del trattato ottonelliano, si offre qui un regesto complessivo delle diverse suddivisioni interne dello *Histriomastix*: atti, scene, cori. La ricchezza e la natura in qualche modo “finale” di quest'opera per la polemica antiteatrale inglese suggeriscono, anche in questo caso, di fornire al lettore uno sguardo generale e complessivo sull'architettura del testo.

Histriomastix **The Players Scourge, or, Actors Tragaedie,** **Divided into Two Parts.**

The Epistle Dedicatory [1] [sig. *(r)]: “To his much Honoured Friends, the Right Worshipfull Masters of the Bench of the Honourable flourishing Law-Society of Lincolnes-Inne”

The Epistle Dedicatory [2] [sig. *4(r)]: “To the Right Christian, Generous Young Gentlemen Students of the 4 famous Innes of Court, and especially those of Lincolnes Inne”

To the Christian Reader [sig. **6(r)]: “*Three things there are, beloved Readers, in this my HISTRIO-MASTIX, for which I am necessitated to make some Apologie, to prevent all causelesse cavills*”

Autor ad Opus suum [sig. *4(r)]:** “*Si mihi credideris, linguam cohibebis, et aulae, / Limina non intret pes tuus, esto domi*”

PART 1

The Prologue [p. 1 / sig. B(r)]: “*Such hath alwayes beene, and yet is, the peruerse, and wretched condition of sinfull man, [...] that it is farre more easie to estrange him from his best, and chiefest ioyes; then to diuorce him from his truest misery*” (p. 1)

The Argument, Parts, and Method p. 6 / sig. B3(v): “*the Argument, or Subiect, of this Tragicall Discourse [...] is no more in brieffe, then this Conclusion. That all popular, and common Stage-Playes, whether Comicall, Tragicall, Satyricall, Mimicall, or mixt of either: (especially, as they are now compiled, and personated among vs.) are such sinfull, hurtfull, and pernicious Recreations, as are altogether vnseemely, and vnlawfull vnto Christians*” (p. 6)

ACTUS 1 **[Condanna del teatro per le sue ORIGINI]**

SCENA PRIMA [p. 9 / sig. C(r)]: “**That which had its birth, and primarie conception from the very Deuill himselfe**, who is all, and onely euill; must needes be Sinfull, Pernicious, and altogether vnseemely, yea, Vnlawfull vnto Christians” (p. 9) [*Il teatro è creazione diabolica*]

SCENA SECUNDA [p. 16 / sig. C4(v)]: “**That which had its rise, its pedigree, and being from Idolatrous Infidels; and the Deboisest Pagans**, (who were the Deuils agents in this seruice:) must needes bee sinfull, vnlawfull, vnseemely, and pernicious; at least wise vnto Christians” (p. 17) [*Il teatro è invenzione pagana*]

¹³⁸ Ivi, p. 411: “I prohibit not marriages, nor honest pleasure; but I would have it to be done with honesty, not with obscenity or sinne [...]. Continue having an house, wife, children, onely doe not make them Spectators of incestuous pleasures, doe not thou introduce the plague of the Theater into thine house”.

ACTUS 2
[Condanna del teatro per i suoi FINI]

[SCENA UNICA] [p. 28 / sig. E2(v)]: “That inuention which was **primarily ordained, yea, for many hundred yeeres together, appropriated, and deuoted, to the immediate worship, and solemne gratification of Deuil-gods;** must of necessitie be pernicious, vnseemely, and vnlawfull vnto Christians, especially, if it be not necessary, or vsefull vnto men” (p. 31) [*Il fine del teatro è l'idolatria*]

CHORUS [p. 42 / sig. G(v)]: “If Stage-Playes bee those Workes of Satan, those Pompes, and Vanities of this wicked World, which euery Christian hath seriously renounced, and solemnly vowed against in his very Baptisme; they must then of necessitie be pernicious, abominable, vnseemely, and vnlawfull vnto Christians” (p. 42) [*Corollario. Il teatro è parte delle rinunce battesimali*]

ACTUS 3
[Condanna del teatro per i suoi CONTENUTI]

SCENA PRIMA [p. 62 / sig. I3(v)]: “That whose very stile, and subiect matter is **Lasciuious, Scurrilous, and filthy,** must needs bee vnseemely, vnlawfull, and pernicious vnto Christians” (p. 63) [*I contenuti del teatro sono lasciuosi, scurrili, osceni*]

SCENA SECUNDA [p. 72 / sig. K4(v)]: “That whose Stile, and subiect Matter is **Bloody, and Tyrannicall,** breathing out Malice, Anger, Fury, Crueltie, Tyrannie, Piercenesse, Treason, Rapine, Violence, Oppression, Murther, and Reuenge, must needs be Odious, Vnseemely, and Vnlawfull vnto Christians” (p. 72) [*I contenuti del teatro sono sanguinosi e tirannici*]

SCENA TERTIA [p. 75 / sig. L2(r)]: “Those Stage-Playes, whose Stile, and Subiect Matter is **Heathenish, and Prophane** [...]; must needs be odious, vnseemely, yea, vtterly vnlawfull vnto Christians” (pp. 75-76)” [*I contenuti del teatro sono pagani e profani*]

SCENA QUARTA [p. 106 / sig. P(v)]: “That whose subject matter **consists of sundry forged Fables, of artificill, merry affected lies,** must needs be odious and vnlawfull unto Christians, who must abandon lies” (p. 106) [*I contenuti del teatro sono falsi e menzogneri*]

SCENA QUINTA [p. 108 / sig. P2(v)]: “That whose subject matter is **impious, sacrilegious, blasphemous,** must needs be sinfull and vnlawfull unto Christians” (p. 119) [*I contenuti del teatro sono empì, sacrileghi, e blasfemi*]

SCENA SEXTA [p. 120 / sig. Q4(v)]: “That whose stile, whose subject matter is ordinarily **satyricall and invective, being fraught with bitter scoffes or jests against Religion, Virtue, and Religious Christians;** against the persons, callings, offices, or honest professions of men; must needs be odious and vnlawfull unto Christians” (p. 120) [*I contenuti del teatro sono satirici ed espressi in forma di invettiva contro la religione, la virtù, e i devoti cristiani*]

SCENA SEPTIMA [p. 127 / sig. R4(r)]: “That whose stile and subject matter, in its very best acception, is **but vaine, but frivolous, and ridiculous, bringing no glory at all to God, nor good to men;** must needs be sinfull and vnlawfull unto Chritians” (p. 127) [*I contenuti del teatro sono vani, frivoli, superflui*]

ACTUS 4
[Condanna di ATTORI e SPETTATORI]

SCENA PRIMA [p. 132 / sig. S2(v)]: “That whose ordinary **Actors and Composers, are for the most part dissolute, infamous, unchaste, prophane, deboyst, and vitious men,** must needs be sinfull and vnlawfull unto Christians, because no good thing can proceed” (p. 142) [*Gli attori sono uomini dissoluti, infami, scostumati, profani, debosciati e viziosi*]

SCENA SECUNDA [p. 143 / sig. T4(r)]: That which the very best, the holiest Christians, have always constantly avoyded, condemned as evill; the very worst and most notoriously vitious only of Christians, of Pagans, of ancient and moderne times, affected, applauded, frequented with pleasure and delight; is certainly evill, and so vnlawfull unto Christians” (p. 143); Those things to which **lewde company, unchaste, deboist prophane, and gracelesse persons, flocke by troopes, with greedinesse and delight,** is undoubtedly sinfull, yea, utterly vnlawfull unto Christians” (p. 148) [*I più santi tra i cristiani evitano e hanno sempre evitato il teatro; Le peggiori persone frequentano e hanno sempre frequentato il teatro*]

ACTUS 5
[Condanna del teatro per il suo LINGUAGGIO]

-
- SCENA PRIMA [p. 155 / sig. X2(r)]:** “That whose **manner of action, parts, concomitants, and severall circumstances** are sinfull; must certainly be abominable and unlawfull unto Christians” (p. 155); “That, whose very action **is but meere hypocrisie, but grosse dissimulation**, must questionlesse bee execrable and unlawfull unto Christians” (p. 160) [*Introduzione al tema: il teatro è dannoso in sé – per le modalità di recitazione e per i personaggi rappresentati – ma anche per tutti i suoi elementi accessori e per le diverse circostanze in cui opera; “Manner of action” (1): Il problema della finzione*]
-
- SCENA SECUNDA [p. 161 / sig. Y(r)]:** “That whose very action **is obscene, lascivious, amorous, and unchaste**, must needs be hatefull and unlawfull unto Christians” (p. 161) [*“Manner of action” (2): La recitazione lasciva*]
-
- SCENA TERTIA [p. 167 / sig. Y4(r)]:** “That whose very action **is effeminate**, must needs be unlawfull unto Christians” (p. 167) [*“Manner of action” (3): Il problema dell’effeminazione*]
-
- SCENA QUARTA [p. 173 / sig. Z3(r)]:** “That whose very action, **in its best acception, is but ridiculous folly and vanity**, must certainly be vnseemely, yea, unlawfull unto Christians” (p. 173) [*“Manner of action” (4): Vanità e follia*]
-
- SCENA QUINTA [p. 175 / sig. Z4(r)]:** “Those Playes, whose very **parts and persons** are sinfull, yea, abominable, are certainly vnseemely, unlawfull unto Christians” (p. 175) [*“Parts and Persons”: Le parti recitate dagli attori sono abominevoli*]
-
- SCENA SEXTA [p. 178 / sig. Aa (v)]:** “These **Playes wherein men act any womens parts in womans apparell**, must needs be sinfull, yea, abominable unto Christians” (p. 179) [*“Apparel” (1): I costumi femminili per gli uomini sono abominevoli*]
-
- SCENA SEPTIMA [p. 216 / sig. Ee4(v)]:** “Those Playes which are usually acted and frequented in **overcostly effeminate, strange, meretricious, lust-exciting apparell**, are questionlesse vnseemely, yea unlawfull unto Christians” (p. 216) [*“Apparel” (2): I costumi teatrali sono costosi, effeminati, bizzarri, ingannevoli, provocanti*]
-
- SCENA OCTAVA [p. 220 / sig. Ff2(v)]:** “Those Playes which are commonly attended and set forth **with lascivious, mixt, effeminate, amorous dancing**; either of men with women, or youthes in womens apparell, are undoubtedly sinfull, yea utterly unlawfull unto Christians” (pp. 220-221) [*“Adjuncts” (1): la danza lasciva*]
-
- SCENA NONA [p. 261 / sig. Ll3(r)]:** “Those Playes which are usually accompaned with **amorous Pastoralls, lascivious ribaldrous Songs and Ditties**, must needs be unlawfull, yea abominable unto Christians” (p. 261) [*“Adjuncts” (2): le canzoni amoroze, oscene, lascive*]
-
- SCENA DECIMA [p. 273 / sig. Nn(r)]:** “That which is alwaies accompanied with **effeminate lust-provoking Musicke**, is doubtlesse inexpedient and unlawfull unto Christians” (p. 274) [*“Adjuncts” (3): la musica effeminata che conduce alla lascivia*]
-
- SCENA UNDECIMA [p. 290 / sig. Pp(v)]:** “That which is alwaies accompanied with **profuse lascivious laughter, with immoderate sinfull applauses** of Playes and infamous Actors, which Christians should abhorre, must certainly be unlawfull unto Christians” (pp. 290-291) [*“Adjuncts” (4): le risate lascive e l’applauso smodato*]
-

ACTUS 6
[Condanna del teatro per i suoi EFFETTI]

-
- SCENA PRIMA [p. 302 / sig. Qq3(v)]:** “That which doth alwaies unavoydably produce **an intollerable mispence of much peerelesse time, which should be carefully improved and redeemed**, must certainly be sinfull, and so unlawfull unto Christians” (p. 302) [*Il teatro induce allo spreco del tempo*]
-
- SCENA SECUNDA [p. 310 / sig. Rr3(v)]:** “That which alwayes necessarily occasions **a prodigall vaine expence of mony or estate, which should be well employed**, is certainly sinfull and unlawfull unto Christians” (p. 311) [*Il teatro induce allo spreco del denaro*]
-
- SCENA TERTIA [p. 327 / sig. Tt4(r)]:** “That which doth ordinarily, if not alwayes defile the eyes, the eares and soules both of the Actors and Spectators, by ingendring, by **exciting meretricious lustfull, lewde, adulterous desires and affections** in their hearts; or by instigating, by preparing, by inducing them to actually uncleanesse; must needs be abominable and unlawfull unto Christians” (p. 327) [*Il teatro fa emergere emozioni peccaminose negli attori e negli spettatori*]
-

SCENA QUARTA [p. 376 / sig. Bbb4(v)]:	“That which is an immediate occasion, furtherance, or fomentation of much actual adultery, fornication, whoredome, and uncleannesse , must needs be abominable, and utterly unlawfull unto Christians” (p. 376) [<i>Il teatro è occasione di adulterio, fornicazione, prostituzione, impudicizia</i>]
--	--

SCENA QUINTA [p. 447 / sig. Lll4(r)]:	“That which ordinarily corrupts the mindes, and vitiates the manners , both of the Actors and Spectators, must doubtlesse be unlawfull, yea abominable unto Christians, if not intollerable in any Christian welordered Common-weale” (p. 447) [<i>Il teatro corrompe i pensieri e le azioni</i>]
--	--

SCENA SEXTA [p. 501 / sig. Sss3(r)]:	“That which is the constant causes the common spring and nursery of much sloth and idlenesse , must needs be sinfull and pernicious unto Christians intolerable in any Common-weale” (p. 501) [<i>Il teatro fomenta pigrizia e ozio</i>]
---	---

SCENA SEPTIMA [p. 508 / sig. Ttt2(v)]:	“That which is an immediate occasion of, an ordinary temptation unto luxury, drunkennesse, and excesse , is utterly unlawfull unto Christians: intolerable in any Common-weale” (p. 508) [<i>Il teatro genera sfrenatezza, ubriachezza, eccessi morali</i>]
---	--

SCENA OCTAVA [p. 512 / sig. Ttt4(v)]:	“That which banisheth all modesty, al shamefacenesse, and makes both Actors & Spectators impudently shamelesse in committing sinne , is questionlesse abominable and unlawfull unto Christians” [p. 512-fol. 513(r)] [<i>Il teatro genera impudenza, immodestia, sfrontatezza</i>] [N.B.: le pp. arrivano fino a 512; poi da 513 a 568 si hanno foll. (r)/(v)]
--	---

SCENA NONA [fol. 515 (v) / sig. Uuu3(v)]:	“That which occasions much theft, much treachery, cozenage and deceit , must needs be unlawfull unto Christians, unsufferable in a Common-weale” [fol. 516(v)] [<i>Il teatro insegna inganno, frode, furto</i>]
--	--

SCENA DECIMA [fol. 516 (v) / sig. Uuu4(v)]:	“That which is an ordinary occasion of much cruelty, quarrelsomenesse, impaciency, fiercenesse, implacablenesse, and revenge: of many tumults, seditions, quarrels, murthers, injuries, brawles , and such like barbarous unchristian effects, must needs be sinfull and unlawfull unto Christians, (who should be men of peace, of meekenesse, willing to suffer, to passe by, if not to pardon wrongs:) intolerable in any Christian or peaceable Common-weale” [fol. 519(v)] [<i>Il teatro fomenta crudeltà, ferocia, risse, sedizioni, tumulti, assassini</i>]
--	---

SCENA UNDECIMA [fol. 520(r) / sig. Xxx4(r)]:	“Those things which banish all holy conferences, all pious discourses out of their Actors and Spectators mouthes, and furnish them with all variety of idle, vaine, unprofitable, lascivious, scurrilous, prophane, atheistical, irreligious phrases , Play-house conferences, and Stage-discourses, must questionlesse bee unlawfull, yea abominable unto Christians: as the alleaged Scriptures testifie” [fol. 521(v)] [<i>Il teatro insegna parole, storie e canzoni oziose, scurrili, lascive e profane</i>]
---	--

SCENA DUODECIMA [fol. 521(v) / sig. Yyy(v)]:	“That which unfits and indisposeth men to the acceptable holy performance of all religious duties: that which either with-drawes, or keepes men from Gods service at times of greatest holinesse and devotion, and brings the Word, the worship, with all the ordinances of God into contempt ; making them vaine and ineffectuall to mens soules; must needs bee sinfull, and utterly unlawfull unto Christians” [fol. 542(v)] [<i>Il teatro indispone alla preghiera, allontana dalla religione, induce a disprezzarla</i>]
---	--

SCENA DECIMA-TERTIA [fol. 542(v) / sig. Ddd*2(v)]:	“That which ingenders in the hearts of its Actors and Spectators, an inward hatred, an undervaluing disesteeme, a violent antipathy, a virulent enmity, against the practicall power of grace and holinesse ; against all holy, gracious, godly Christians; must needs be sinfull and abominable unto Christians” [fol. 544(r)] [<i>Il teatro crea violenta antipatia contro le cose sacre</i>]
---	--

SCENA DECIMA-QUARTA [fol. 544(r) / sig. Ddd*4(r)]:	“That which inamors men with sinne and vanity; which hardens them in their sinnes, detaines them in their wicked courses, and indisposeth them to true repentance ; must needs be utterly unlawfull, and execrable unto Christians” [fol. 546(r)] [<i>Il teatro rende affascinante il peccato e indispone al pentimento</i>]
---	---

SCENA DECIMA-QUINTA [fol. 546(r) / sig. Eee*2(r)]:	“That which effeminates mens mindes, mens manners, and makes them womannish both in their mindes, their bodies, speeches, habites, and their whole deportment : must needs bee abominable unto Christians, intolerable in a Common-weale” [foll. 546(v)- 547(r)] [<i>Il teatro effemina attori e spettatori</i>]
---	---

SCENA DECIMA-SEXTA [fol. 547(r) / sig. Eee*3(r)]:	“That which intangles men in, incorporates them into the company, the acquaintance, of dissolute, lecherous, deboist, prophane, ungodly, vitious persons , who leade them to destruction, must needs be sinfull, unlawfull, abominable unto Christians, intolerable in any Christian State” [fol. 549(v)] [<i>Il teatro conduce a frequentare cattive compagnie</i>]
--	---

SCENA DECIMA-SEPTIMA [fol. 550(r) / sig. Fff*2(r)]: “That which **ingenders Atheisme, Paganisme, Idolatry, and all prophanesse** in Actors and Spectators, must of necessity bee altogether abominable and unlawfull unto Christians” [fol. 551(r)] [*Il teatro conduce all'ateismo, al paganesimo, all'idolatria e alla profanità*]

SCENA DECIMA-OCTAVA [fol. 551(v) / sig. Fff*3(v)]: “That which commonly **occasions an apparent violation of all the ten Commandements**, must needs be sinfull and utterly unlawfull unto Christians, intolerable in any wel-ordered Common-weale: No Christian can deny it” [fol. 552(v)] [*Il teatro induce a contravenire a tutti i dieci comandamenti*]

SCENA DECIMA-NONA [fol. 552(v) / sig. Fff*4(v)]: “That which **drawes downe Gods judgements, wrath and vengeance**, both upon the Composers, Actors, and Spectators of it; and likewise upon those Magistrates, States, and Cities, which foster and approve it: must needs be sinfull, (since God never inflicts his judgements but for sin) yea altogether to be avoyded of all good Christians, and not tolerable in any Christian Common-weale” [fol. 565(r)] [*Il teatro causa punizioni divine su attori, spettatori e stati*]

SCENA VICESSIMA [fol. 565(r) / sig. Kkk*(r)]: “Those things which without sincere **repentance bring eternall destruction and damnation on mens soules and bodies**, must needs be sinfull, abominable, and eternally execrable unto Christians” [fol. 567(v)] [*Effetto ultimo e finale: la dannazione dell'anima*]

CHORUS [fol. 568(r) / sig. Kkk4*(r)]: “Let us henceforth **pass in irrepealable sentence of condemnation against all popular Stageplayes**, and bid an everlasting farewell to them; that so wee may avoyd these severall cursed fruits, and dangerous consequences which they alwayes constantly produce, together with all these imminent plagues and judgements which now without your speedy repentance they are likely to pull downe on us, both to our temporall and eternall ruine” [fol. 568(r)-568(v)] [*CONCLUSIONE. Condanna irreparabile e definitiva del teatro*] [N.B.: i foll. arrivano fino a 568(r)-(v); con l'Actus 7 ricomincia sia la paginazione, da 545, sia la segnatura, con sig. Aaaa]

ACTUS 7

[le AUTORITÀ contro il teatro: cataloghi di fonti]

SCENA PRIMA [p. 545 / sig. Aaaa(r)]: “That which is **fully and really condemned by sundry sacred texts** both of canonicall and apochryphall Scripture, must certainly be sinfull, and altogether unlawfull unto Christians, who must never allow, or practise that which the very word of God condemnes”. (p. 551) [*Il teatro è condannato dalla Sacra Scrittura*]

SCENA SECUNDA [p. 551 / sig. Aaaa4(r)]: “That which **the whole Church of God, both before and under the Law and Gospell, together with all the Iewes and faithfull Saints before, and primitive Christians in & since our Saviours time, have professedly abominated, rejected, condemned** in the very highest degree, even as the very workes and Poms of the Divell, must undovbtedly be extremely sinfull and utterly unlawfull unto Christians” (pp. 569-570) [*Il teatro è condannato dalla religione ebraica e dalla chiesa primitiva*]

SCENA TERTIA [p. 570 / sig. Dddd(v)]: “That which **55 severall Oecumenicall, Nationall, Provinciall Synodes and Councils in severall successive ages of the Church: together with sundry Apostolicall, Canonically, and Imperiall Constitutions, have severely inhibited, suppressed, anathematized, condemned** under paine of excommunication, and the like; must undoubtedly be execrable, unseemely, unlawfull unto Christians, unsufferable in any Christian Church or State” (p. 667) [*Il teatro è condannato dalle leggi canoniche e civili*]

SCENA QUARTA [p. 668 / sig. Qqqq2(v)]: “That which **71 severall Fathers and eminent ancient Writers of the Church have constantly, professedly condemned, as sinfull, and abominable** in these their recited workes; must certainly be desperately sinfull, unseemely unlawfull unto Christians, intolerable in any Christian Commonweale”. (p. 685) [*Il teatro è condannato dai padri della Chiesa e dagli scrittori cristiani (dalla chiesa primitiva fino al 1200)*]

SCENA QUINTA [p. 688 / sig. Ssss4(v)]: “That which above **150 moderne Protestant and Popish Writers of all sorts, of our owne and other Nations; together with many learned godly Ministers and private Christians have professedly written, preached, declaimed against** from time to time, with an unanimous consent, without any publike opposition or controll; must certainly bee execrable, unseemely, unlawfull unto Christians”. (p. 701) [*Il teatro è condannato dagli scrittori cristiani (dal 1200 al presente)*]

SCENA SEXTA [p. 702 / sig. Vvvv3(v)]: “That which **40 Heathen Writers, Philosophers, Historians, Orators and Poets of chiefest note, have unanimously censured, condemned** from the very principles and remainders of corrupt nature, and their owne experimental knowledge of its lewd pernicious effects; must doubtlesse be sinfull and altogether abominable unto Christians” (p. 713) [*Il teatro è condannato anche dagli scrittori pagani*]

SCENA SEPTIMA [p. 713 / sig. Yyyy(r)]: “That which the ancient Lacedemonians, Athenians, Graecians, Romans, Germanes, Massilienses, Barbarians, Gothes and Vandals, the whole Iewish Nation of old; divers Christian Countries, and Citties since: together with many Pagan, many Christian Republickes, Magistrates, Emperours, Princes in severall ages and places, have censured, abandoned, rejected, suppressed, as a most pernicious evill, as a very seminary of all vice and wickednesse; must certainly be sinfull, execrable, and altogether unlawfull unto Christians” (p. 718) [*Il teatro è stato condannato in molti Stati e da molte autorità pubbliche e religiose*]

CHORUS [p. 718 / sig. Yyyy3(v)]: “YOV have scene now Courteous Readers 7 severall Squadrons of unanswerable Authorities encountering Stage-playes and Actors, and giving them such an onset, as I hope will put them with their Patrons quite to route, so that they shall never be able to make head againe [...]. **It is not their long since conquered and confuted Lodge or Haywood (two scribbling hackney Players, their onely professed printed Play-Champions that I know of,**) who can withstand their all-conquering troopes” (pp. 718-719) [*CONCLUSIONE. Rivendicazione della forza (e del numero) degli argomenti antiteatrali contro la debolezza (e la scarsità) delle apologie*]

ACTUS 8 [Confutazione delle Apologie]

SCENA PRIMA [p. 721 / sig. Zzzz(r)]: “The first, if not the best Argument in defence of Stage-playes, may be cast into this forme: **That which is not prohibited, but rather approved and commended by the Scripture, cannot be sinfull nor unlawfull unto Christians.** But Stage-playes are not prohibited, but rather approved and commended by the Scripture. Therefore they cannot bee sinfull nor unlawfull unto Christians”. (pp. 722-723) [*Confutazione della tesi “Il teatro non è esplicitamente proibito dalla Scrittura”*]

SCENA SECUNDA [p. 730 / sig. Aaaa(v)]: “The second Objection in defence of Playes is this: **That they are innoxious, pleasant, honest & laudable recreations,** which the ancient Greekes and Romans not onely tollerated but applauded: therefore they are tollerable among Christians” (p. 730) [*Confutazione della tesi “Il teatro è una forma di riposo innocua, piacevole, onesta e lodevole”*]

SCENA TERTIA [p. 733 / sig. Aaaa3(r)]: “The third Objection in the behalfe of Playes is this; that **they are not onely commendable but necessary in a Commonweale;** and that in three respects: First, for the solemne entertainment and recreation of forraigne Embassadors, States and Princes: Secondly for the solemnizing of festivals and triumphes: Thirdly for the exhileration and necessary recreation of the people. Therefore they ought to be countenanced, continued, not suppressed” (pp. 733-734) [*Confutazione della tesi “Il teatro è necessario nella buona organizzazione di una Città”*]

SCENA QUARTA [p. 785 / sig. Hhhh(r)]: “The fourth Objection for the lawfulness of Playes is this: That **they are ancient, and of long continuance,** that they are tollerated still among us; that many, yea most frequent them, approve them in their judgements; therefore they are certainly lawfull” (p. 785) [*Confutazione della tesi “Il teatro è legittimo perché è un’antica istituzione”*]

SCENA QUINTA [p. 789 / sig. Hhhh3(r)]: THE fifth Allegation in the behalfe of Stage-playes is this: That **there is much good history, many grave sentences, much good councill; much poetry, eloquence, oratory, invention, wit, and learning in them.** Therefore they must certainly be very good and commendable recreations. (p. 789) [*Confutazione della tesi “Il teatro istruisce, perché in esso vi è la storia, la poesia, l’eloquenza, il pensiero, il raffinato linguaggio”*]

SCENA SEXTA [p. 793 / sig. Iiii(r)]: “The 6. Objection in the defence of Stage-playes is this; which is as common as it is prophane: That **Stage-playes are as good as Sermons; and that many learne as much good at a Play as at a Sermon:** therefore they cannot be ill” (p. 793). [*Confutazione della tesi “Gli spettacoli sono istruttivi come i sermoni”*]

SCENA SEPTIMA [p. 796 / sig. Iiii2(v)]: “To passe by other Objections in the defence of Stage-playes; as namelie, that **they reprehend sinne and vice; that they inveigh against the corruptions and corrupt ones of the times; that they remunerate and applaud vertue, and sharply censure vice: that their abuses, their excesies may be regulated,** and themselves reduced to a good decorum: therefore they are lawfull” (pp. 796-797) [*Confutazione della tesi “Il teatro stigmatizza il vizio e loda la virtù; regolandone gli abusi, il teatro può essere legittimo”*]

CHORUS [p. 828 / sig. Nnnn2(v)]: “YOV have scene now Christian Readers, **the severall arguments and Authorities against Stage-playes, together with the slender Apologies for them,** which how poore, how illiterate and weake they are, the very meanest capacity may at first discern” (pp. 828-829) [*CONCLUSIONE. Nuova rivendicazione della forza degli argomenti antiteatrali contro la debolezza delle apologie*]

PART 2

ACTUS 1 [Contro i DRAMMATURGHI]

[SCENA UNICA] [p. 831 / sig. Ooooo(r)]: “The sole controversie then is this; Not whether it bee simply unlawfull to penne a Poëm in nature of a Tragedie or Comedie, which may be done without offence, in case it be pious, serious, good and profitable; not wanton amorous, obscene, Prophane, or heathenish, as most Playes are now: but, **whether the profession of a Playhouse-Poet, or the penning of Playes for publike or private Theaters, be warrantable or lawfull? And for my owne particular opinion, I hold it altogether unlawfull**” (p. 835) [*La poesia è lecita, lecito è scrivere in forma teatrale per la lettura o la declamazione; illecito è scrivere per la messa in scena*]

ACTUS 2 [Contro gli ATTORI]

SCENA PRIMA [p. 841 / sig. Ppppp2(r)]: “I proceed now to the second Corollary, That **the very professio[n] of a Stageplayer, & the acting of Stageplays is base and infamous, yea sinfull and unlawfull among Christians**” (p. 841) [*La personificazione attorica è infame, peccaminosa, anticristiana. Lunga scena che ripete e ricapitola argomenti già trattati nella part 1: infamia degli attori tra i pagani come tra i cristiani; negazione dei sacramenti agli attori; negazione del diritto di testimonianza agli attori; la donna che sposa un attore incorre nella scomunica; l'attore può essere diseredato; statuti elisabettiani contro gli attori: gli attori “rogues and vagabonds”; la personificazione attorica è infame anche quando non è lucrativa: è indegna di principi e regnanti; indegna di Magistrati e gentiluomini; indegna di religiosi; è infame sempre, anche nelle accademie e nei teatri privati, anzi in tale forma è più grave, perché rende legittima – con l'esempio – la sua forma più popolare*]

SCENA SECUNDA [p. 869 / sig. Sssss4(r)]: “I shall first of all briefly evidence, that **the profession of a Player, and the acting of Stage-playes are unlawfull**. Secondly, I shall lay downe the Severall **groundes and reasons of their unlawfullnesse**” (p. 869) [*La professione attorica è illecita. Lunga scena, che ripete e ricapitola argomenti già trattati nella part 1; consiste di dieci argomenti contro la professione attorica e di sei ragioni a sostegno della sua illegittimità. Argomenti contro la professione attorica: gli attori sono stati sempre infami, presso pagani e cristiani; gli attori sono stati banditi nel corso del tempo, da molte comunità; il teatro è un passatempo scandaloso e disonesto; il teatro non ha la Parola di Dio come guida, né la sua gloria come fine; la professione attorica è incompatibile con la fede; la professione attorica non corrisponde a nessuna ‘vocazione’ divina; l'attore si vota al diavolo; la professione attorica indispetta alla preghiera; la professione attorica è pericolosa per i costumi e per i pensieri degli uomini; la sua infamia e anticristianità è evidente negli attori convertiti. Ragioni a sostegno della illegittimità della professione attorica: la professione attorica è illegittima per le parti rappresentate; per i contenuti; per l'atto recitativo in sé (ipocrisia, oscenità, vanità); per i costumi (effeminatezza; spreco, lascivia, finzione, dissimulazione); per i fini (profitto illecito e piacere illecito); per gli effetti (corruzione morale degli attori; pigrizia e lascivia, ozio negli spettatori; dannazione per tutti)]*

ACTUS 3 [Contro gli SPETTATORI]

[SCENA UNICA] [p. 911 / sig. Aaaaaa(r)]: “I Now proceed to the 3. Consectary; That **it is a sinfull, shameful, and unlawfull thing for any Christians to be Spectators, frequenters of Playes or Play-houses**” (p. 911) [*È illegittimo frequentare i teatri anche come spettatori. Scena molto breve, che ripete e ricapitola argomenti già trattati nella part 1: gli spettacoli sono il male, e occasione di rappresentazione del male; sono sempre stati fonte di scandalo e bando; sono contrari ai voti battesimali; se non ci fossero spettatori, il male del teatro sarebbe rimosso; gli spettacoli sono causa e occasione di molti peccati; allontanano dalla parola e dalla lode di Dio; si rivolgono alla parte carnale dell'uomo; sono vanità; sono una reliquia del paganesimo; sono, per tutte queste ragioni, rigettate dal cristianesimo primitivo*]

ACTUS 4
[Confutazione delle Apologie]

SCENA PRIMA [p. 913 / sig. Aaaaaa2(r)]: “The arguments (or pretences rather) for the acting of Stage-playes (which I shall first reply to) are these: First, **it is lawfull to read a Play; therefore to pen, to act, or see it acted**” (p. 913); “The second Objection for the composing and acting of Playes is this. **The penning and acting of Playes doth whet & exercise mens wits and poetry, embolden youth, confirme their voyces, helpe their memories, action and elocution; and make them perfect Orators.** Therefore it is both lawfull, yea and usefull to” (p. 931); “The 3. Objection for the composing and acting of Playes, is this: That **they dilucidate and well explaine many darke obscure Histories, imprinting them in mens mindes** in such indelible Characters, that they can hardly bee obliterated: Therefore they are usefull and commendable” (p. 940); “The 4. Objection for the penning and acting of Playes is this: That **both our Vniversities, and long continued custome approve them:** therefore they are good” (p. 941) [*Confutazione delle tesi “Se il teatro si può leggere, allora si può scriverlo, recitarlo e vederlo recitare”; “Scrivere e recitare testi scenici esercita il ragionamento, la voce, la memoria, la capacità di pronunciare e gestire un discorso”; “Gli spettacoli chiariscono e spiegano la storia, rendendola facilmente memorizzabile”; “Entrambe le università (Oxford e Cambridge) approvano il teatro”*]

SCENA SECUNDA [p. 943 / sig. Eeeeeer(r)]: “The first of them is this. **Wee goe to Playhouses (say all our Play-haunters) with no evill intent at all: for recreation sake alone, and for no sinister purpose:** therefore our resort to Playes cannot be evill, because our intentions, our purposes are not so” (p. 943); “The 2. Objection or pretence for seeing Stage-playes is this: **That it serves to passe away mens idle time, which would else perchance be worse employed**” (p. 951); “The 3. Objection which Play-frequenters make for the seeing of Playes, is this. That **the frequenting of Stage-playes (as their owne experience witnesseth,) doth men no hurt at all:** it neither indisposeth them to holy duties, nor inticeth them to lust or lewdnesse: therefore it is not ill” (p. 955); “The last Objection for the seeing of Playes is this: **If you debarre us from beholding Stage-playes (say some) you will then deprive us of all our mirth, our pleasures, and cause us for to live a melancholy, sad, dumpish life,** the which we cannot brooke: therefore you must still permit us to resort to Playes” (p. 963) [*Confutazione delle tesi “Se si va a teatro senza cattive intenzioni o fini, assistere allo spettacolo è lecito”; “A teatro si trascorre il tempo libero, evitando occupazioni peggiori”; “A teatro non si viene in alcun modo contaminati, né indisposti alle cose sacre né indotti a lascivia”; “Senza il teatro la vita è priva di divertimento e piacere e diviene malinconica e triste”*]

ACTUS 5
[Esortazione finale]

[SCENA UNICA] [p. 974 / sig. Hhhhhh4(v)]: “The unlawfulness of penning, acting, and beholding Stage-playes, being thus at large evinced, and those Objections answered, which are most usually opposed in their unjust defence, there is nothing now remaining, but that I should cloze up this whole Treatise with **a few words of exhortation to Play-poets, Players, and Play-haunters,** whom the love of Stage-playes hath seduced, to their eternall prejudice” (p. 974) [*Esortazione a drammaturghi, attori e spettatori perché abiurino il teatro*]

CATASTROPHE [p. 994 / sig. Llllll2(v)]: “I Have now deare Christian Readers, through Gods assistance, compleatly finished this my *Histrion-Mastix*, wherein I have represented both to your view and censures to, (as well as my poore ability, and other interloping Employments would permit,) the unlawfulness, the mischievous qualities and effects of Stage-playes themselves, and of their penning, acting, and frequenting; endeavoring (out of a cordiall desire of your eternall welfare) as much as in mee lieth, to perswade you to abandon them; by ripping up the severall mischiefes and dangers that attend them. **If any therefore henceforth perish by frequenting Stage-playes, after this large discovery of their sin-engendring soulecondemning qualities, their sinne, their blood shall light upon their owne heads, not an mine,** who have taken all this paines to doe them good” (pp. 994-995) [*Conclusione del libro e maledizione finale sugli impenitenti*]

Alla sua pubblicazione, lo *Histriomastix* causò al suo autore duri provvedimenti repressivi, e non solo perché il re, Carlo I, era un ardente sostenitore del teatro: gli attacchi di Prynne alle attrici e alle danzatrici come “notorious whores” furono letti come espliciti attacchi alla regina Henrietta Maria, che si diletta di recitazione e danza, partecipando ai *masques* di corte¹³⁹. Prynne, di conseguenza, fu arrestato, accusato di sedizione, imprigionato a vita e condannato al taglio delle orecchie¹⁴⁰.

Malgrado ciò, la gigantesca opera antiteatrale di William Prynne incarna, con la sua smisurata mole, l'energia e la sicurezza ormai raggiunte dalla polemica antiteatrale inglese: se è vero infatti che l'autore dello *Histriomastix* subì la censura, la repressione e la mutilazione, meno di dieci anni dopo – allo scoppio della guerra civile – il partito abolizionista mise in campo plasticamente la forza politica ormai acquisita. Il 2 settembre 1642, infatti, il Parlamento decretò la chiusura permanente dei teatri e, di conseguenza, l'illegittimità della professione attorica:

Whereas the distressed estate of Ireland, steeped in her own blood, and the distracted estate of England, threatened with a cloud of blood by a civil war, call for all possible means to appease and avert the wrath of God appearing in these judgments: amongst which fasting and prayer, having been often tried to be very effectual, have been lately and are still enjoined: and whereas public sports do not well agree with public calamities, nor public stage-plays with the seasons of humiliation, this being an exercise of sad and pious solemnity, and the other being spectacles of pleasure, too commonly expressing lascivious mirth and levity: it is therefore thought fit and ordained by the Lords and Commons in this Parliament assembled, that while these sad causes and set-times of humiliation do continue, public stage-plays shall cease and be forborne. Instead of which are recommended to the people of this land the profitable and seasonable considerations of repentance, reconciliation and peace with God, which probably will produce outward peace and prosperity, and bring again times of joy and gladness to these nations¹⁴¹.

In queste parole, la contrapposizione tra il tempo sacro (del pentimento e della richiesta di grazia) e il tempo profano (del piacere e della leggerezza) è incisa infine nella durezza granitica della norma di legge. Da questo momento, e per tutto il ventennio scandito dalla guerra civile e dal Protettorato, i teatri inglesi restano chiusi: riapriranno solo con la Restaurazione della monarchia, nel 1660. Sono anni in cui le parole degli attori non risuonano più sui palcoscenici,

¹³⁹ Cfr. WILLIAM PRYNNE, *Histrio-mastix*, cit., p. 220: “Whores [...] are all those females who dare dance publicly on a Theater”; ivi, p. 236: “dancing, (yea even in Queenes themselves, and the very greatest persons, who are commonly most devoted to it) hath beene alwayes scandalous and of ill report, among the Saints of God; as the fore-going Councils, Fathers, and Authors plentifully evidence; who have condemned dancing, as a pompe, a vanity of this wicked world; an invention, yea, a worke of Satan; which Christian have renounced in their baptisemes a recreation more fit for Pagans, Whores, and Drunkards, then for Christians”.

¹⁴⁰ Cfr. WILLIAM LAMONT, *Prynne William (1600-1669)*, cit.: “He was found guilty of sedition, sentenced to have his ears cut off, fined £5000, and sentenced to life imprisonment”.

¹⁴¹ Cfr. *First Ordinance of the Long Parliament against Stageplays and Interludes. September 2, 1642*, in WILLIAM CAREW HAZLITT (ed.), *The English Drama and Stage*, cit., p. 63.

ed emergono solo in rare *remonstrances*, pubblicate anonime, nelle quali “si sente chiara la voce degli sconfitti”¹⁴².

Una *Actors remonstrance, or complaint: for the silencing of their profession*, ad esempio, circola a partire da gennaio 1643¹⁴³. In essa, l'anonimo autore lamenta la condizione degli attori, “oppressed with many calamities, and languishing to death under the burthen of a long and (for ought wee know) an everlasting restraint”¹⁴⁴; dichiara l'ingiustizia del provvedimento parlamentare, che non tiene conto dello sforzo riformatore operato dalle compagnie e consente invece altri passatempi (le lotte tra animali e il teatro di burattini) moralmente molto più dannosi¹⁴⁵; quindi cerca disperata consolazione in Apollo e nelle Muse, certo consapevole di non poter attendere l'intervento risolutivo di una ben più terrena (e, in questo momento, nemica) autorità pubblica¹⁴⁶.

Non mancano tuttavia anche efficaci (sebbene dolenti) interventi ironici/parodici, come una *Defence of Stage-Plays* pubblicata clandestinamente nel 1649 e surrettiziamente attribuita niente meno che a William Prynne¹⁴⁷. L'anonimo estensore del documento – evidentemente un sostenitore del re, oltre che della causa attorica – si scaglia contro l'usurpazione parlamentare (“this Tyrannicall, abominable, lewd, schismaticall, haeretical Army, are bent in a wilfull and forcible way to destroy all Lawfull Government; and to compasse those ends, have lately infringed the Priviledges of Parliament”)¹⁴⁸, quindi ne denuncia l'illegittimo provvedimento

¹⁴² MASSIMILIANO MORINI, SARA SONCINI, *Scena Inglese. Introduzione*, cit., p. 51.

¹⁴³ [ANONYMOUS], *The actors remonstrance, or complaint: for the silencing of their profession, and banishment from their severall play-houses. In which is fully set downe their grievances, for their restraint; especially since stage-plays, only of all publike recreations are prohibited; the exercise at the Beares Colledge, and the motions of puppets being still in force and vigour. As it was presented in the names and behalves of all our London comedians to the great god Phoebus-Apollo, and the nine Heliconian sisters, on the top of Pernassus, by one of the masters of requests to the muses, for this present month. And published by their command in print by the Typograph Royall of the Castalian Province 1643*. London, printed for Edw. Nickson, Ianuar. 24. 1643.

¹⁴⁴ Ivi, p. 3.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 3-4: “wee have purged our Stages from all obscene and scurrilous jests, such as might either be guilty of corrupting the manners [...] to our praise be it spoken we were for the most part very well reformed [...] yet for all these conformities and reformations wee were by authority (to which wee in all humility submit) restrained from the practice of our Profession; that Profession which had before maintained us in comely and convenient Equipage, [...] is now condemned to a perpetuall, at least a very long temporary, silence, and wee left to live upon our shiffts or the expence of our former gettings, to the great impoverishment and utter undoing of our selves wives children and dependants; besides which is of all other our extremest grievence, that Playes being put downe under the name of publike recreations, other publike recreations of farre more harmful consequence permitted still to stand *in statu quo prius*, namely that Nurse of barbarisme and beastlinesse, the Beare-Garden [...]: Puppit-plays, which are not so much valuable as the very musique betweene each Act at ours, are still up with uncontrolled allowance, [...] whither Citizens of all forts repaire with far more detriment to themselves then ever did to Playes, Comedies and Tragedies, being the lively representations of mens actions in which vice is alwayes sharply glanced at, and punished, and vertue rewarded and encouraged, the most exact and naturall eloquence of our English language expressed and daily amplified”.

¹⁴⁶ Ivi, p. 8: “we shall hereafter so demeane our selves as none shall esteeme as of the ungodly, or have cause to repine at our Action or interludes: we will not entertaine any Comedian that shall speake his part in a tone, as if hee did it in derision of some of the pious, but reforme all our disorders, and amend all our amisses, so prosper us *Phoebus* and the nine *Muses*, and be propitious to this our complaint”.

¹⁴⁷ WILLIAM PRYNNE [fraudulent ANONYMOUS], *Mr VVilliam Prynne his defence of stage-plays, or A retractation of a former book of his called Histrio-mastix*, London, [s.n.], printed in the year 1649.

¹⁴⁸ Ivi, p. 3.

antiteatrale (“this wicked and Tyrannicall Army [...] did lately in a most inhumane, cruell, rough, and barbarous manner take away the poor Players from their Houses”)¹⁴⁹.

Ma la parte più interessante (e gustosa) del documento è senz’altro quella in cui il falso-Prynne abiura al suo gigantesco sforzo polemico, affermando di aver cambiato idea per essersi nel frattempo meglio informato (“I did once write a Book against Stage-plays, called *Histriomastix* [...], but it was when I had not so cleer a light as now I have; and it is no disparagement for any man to alter his judgment upon better information”)¹⁵⁰, salvo poi dichiarare che non ci sarà bisogno di prove, perché la liceità del teatro è autoevidente (“But that Playes are lawfull things, and are to be allowed as recreations for honest men, I need not quote many Authors to prove it”)¹⁵¹. Il gioco parodico qui aggredisce alle fondamenta l’ossessione citazionista di Prynne, sostenendo al contrario la semplice e ragionevole argomentazione-madre di tutte le apologie, ovvero la distinzione tra buono e cattivo teatro: “whereas I did quote many Fathers and other Ancient Christian Authors against Stageplayes, I confess I was not perfectly advised in all the circumstances belonging to them, [...] and therefore distinctions ought to be used in those cases; for all Plays are not of one nature”¹⁵². Il gioco ironico si conclude con una stoccata finale, ovvero l’allusione alle torture subite da Prynne in seguito alla pubblicazione del suo monumentale trattato: “I may conclude that good Plays, which are not profane, lewd, bad, blasphemous, or ungodly, may be acted [...]; which I dare maintain to all the world; for I was never afrayd to suffer in a good cause”¹⁵³. Ovviamente, Prynne sarà costretto a pubblicare una smentita (*A vindication of William Prynne Esquire*, 1649) per difendere la sua *reputation* puritana¹⁵⁴.

Altrettanto interessante è la *Players Petition to Parliament*, un poemetto circolato anonimo nel 1643, e che sarà pubblicato solo dopo la Restaurazione, in una raccolta curata da Alexander Brome¹⁵⁵. I parlamentaristi vi sono rappresentati come una minoranza tirannica, sciocca e crudele:

Heroick Sirs, you glorious nine or ten,
That can depose the King, and the Kings men;
Who by your Sublime Rhetorick agree,
That prisons are the Subjecs libertie.
[...]
Methinks there should not such a difference be

¹⁴⁹ Ivi, p. 4.

¹⁵⁰ Ivi, p. 5.

¹⁵¹ Ivi, p. 6.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Ivi, p. 8.

¹⁵⁴ WILLIAM PRYNNE, *A vindication of VViliam Prynne Esquire, from some scandalous papers and imputations, newly printed and published, to traduce and defame him in his reputation*, [London, s.n., 1649].

¹⁵⁵ ANONYMOUS, *The Players Petition to Parliament*, in ALEXANDER BROME (ed. by), *Rump: or An exact collection of the choicest poems and songs relating to the late times. By the most eminent wits, from anno 1639. to anno 1661*, London, printed for Henry Brome at the Gun in Ivy-lane, and Henry Marsh at the Princes Armes in Chancery-lane, 1662, pp. 32-34.

Twixt our profession and your quality,
You meet, plot, talk, consult, with minds immense,
The like with us, but only we speak sense.
[...]

Wee make the People laugh at some vain shew.
And as they laugh at us, they doe at you;
But then i' th' contrary we disagree.
For you can make them cry faster then wee:
Your *Tragedies* more really are exprest.
You murder men in Earnest, wee in jest¹⁵⁶.

Nell'efficace gioco ironico di ribaltamento, l'esperienza politica del Parlamento puritano appare essa stessa uno spettacolo, sebbene crudelissimo e privo di senso; uno spettacolo che ha in sé il comico e, soprattutto, il tragico; ma che, come ogni spettacolo, non ha altro destino che quello di terminare:

Since you have fate, your Play is almost done.
As well as ours, would it had ne'er begun;
For we shall see e're the last Act be spent,
*Enter the King, Exeunt the Parliament*¹⁵⁷.

Il ritorno del re, profetizzato nei versi finali della *Petition* ed effettivamente realizzato nel 1660 con la ripresa del trono inglese da parte di Carlo II Stuart, sancì in effetti non solo la riapertura dei teatri, ma anche l'improvvisa riduzione al silenzio delle posizioni antiteatrali più radicali e abolizioniste; considerazioni di opportunità politica scongiuravano ora posizioni troppo estreme: "il ricordo della rivoluzione puritana era ancora troppo fresco perché all'atteggiamento antiteatrale non venisse immediatamente attribuita un'aura di pericolosa sedizione"¹⁵⁸. La riconquistata libertà del teatro emerse in opere come il *Theatrum Redivivum* di Richar Baker (che confuta le tesi di Prynne, scritto probabilmente già negli anni '30, ma pubblicato solo nel 1662)¹⁵⁹ o come lo *Short Discourse of the English Stage*, anch'esso di natura apologetica, pubblicato nel 1664 da Richard Flecknoe¹⁶⁰.

Il clima politico radicalmente rinnovato ebbe ovviamente non solo come esito la pubblicazione di trionfanti apologie di una scena finalmente riaperta, ma anche notevoli effetti sull'estetica dello spettacolo, nella generale libertà che caratterizza il teatro della Restaurazione. Solo alla fine del secolo, dopo la *Glorious Revolution* (1688), l'esigenza moralizzatrice dei nuovi

¹⁵⁶ Ivi, vv. 1-4, p. 32; vv. 47-50, p. 33; vv. 61-66, p. 34.

¹⁵⁷ Ivi, vv. 73-76, p. 34.

¹⁵⁸ Cfr. MASSIMILIANO MORINI, SARA SONCINI, *Scena Inglese. Introduzione*, cit., p. 52.

¹⁵⁹ RICHARD BAKER, *Theatrum redivivum, or The theatre vindicated by Sir Richard Baker in answer to Mr. Pryn's Histriomastix: wherein his groundless assertions against stage-plays are discovered, his miss-taken allegations of the fathers manifested, as also what he calls his reasons, to be nothing but his passions*, London, printed by T.R. for Francis Eglesfield at the Marigold in St. Paul's Churchyard, 1662.

¹⁶⁰ RICHARD FLECKNOE, *A Short Discourse of the English Stage*, in ID., *Love's kingdom. A pastoral trage-comedy. Not as it was acted at the theatre near Lincolns-Inn, but as it was written, and since corrected by Richard Flecknoe. With a short treatise of the English stage, &c. by the same author*, London : printed by R. Wood for the author, 1664, sigg. G3(r)-G8(r).

sovrani (e la volontà di vedere promossi e non dileggiati i valori della borghesia mercantile ormai saldamente al potere) fece maturare il clima per una recrudescenza delle ostilità verso il teatro; tanto più che alla fine del secolo giungevano da oltre Manica gli echi della furiosa polemica scoppiata in Francia tra il teatino Francesco Caffaro, sostenitore di una linea moderata di riforma del teatro di stampo ottonelliano, e Jacques Bénigne Bossuet, fautore di una linea antiteatrale intransigente¹⁶¹. Il clima era insomma di nuovo maturo per una recrudescenza dell'ostilità verso il teatro.

Ad approfittarne fu Jeremy Collier, un pastore anglicano che viveva in clandestinità – avendo rifiutato di esprimere la propria fedeltà ai nuovi sovrani – e che pubblicò nel 1698 la sua *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*¹⁶². La lunga invettiva contro le scene contemporanee, in cui Collier chiamava a processo alcuni tra i principali drammaturghi del suo tempo, gli procurò il plauso delle più alte gerarchie della chiesa inglese e la grazia del re, Guglielmo d'Orange: fu l'evento iniziale di una lunga controversia – la “Collier's controversy”, appunto – che vide coinvolti da un lato Collier e i suoi sostenitori e dall'altro i difensori delle scene e gli stessi drammaturghi messi in stato d'accusa¹⁶³.

¹⁶¹ ANONYME [FRANCESCO CAFFARO], *Lettre d'un theologien illustre par sa qualité et par son mérite, consulté par l'auteur pour savoir si la Comédie peut être permise ou doit être absolument defendue*, in EDMÉ BOURSULT, *Pièces de théâtre de M. Boursault*, À Paris, au Palais, chez Jean Guignard, à l'entrée de la grand'Salle, à l'Image S. Jean, pp. 1-62; JACQUES BÉNIGNE BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la comédie*. Par Mrs Jacques Benigne Bossuet Evêque de Meaux, Conseiller du Roy en ses Conseils, cy-devant Précepteur de Monseigneur le Dauphin, à Paris, Chez Jean Anisson, Directeur de l'Imprimerie royale, rue Saint Jacques, à la fleur de Lis de Florence, 1694. La polemica Caffaro-Bossuet incendiò la Francia allo scorcio del Seicento, e vide contrapposti molti autori sui due fronti: si veda, per le fonti, CHARLES URBAIN, EUGÈNE LEVESQUE, *L'église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930; un'ampia e dettagliata ricostruzione del dibattito si può leggere in LAURENT THIROUIN, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le Théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997. Sulla definizione, in Bossuet, degli attori come “pestes publiques” e sulla sua complessa ripresa del pensiero del Borromeo, si rimanda sopra al Capitolo 2, nota 273.

¹⁶² JEREMY COLLIER, *A short view of the immorality, and profaneness of the English stage, together with the sense of antiquity upon this argument*, London, printed for S. Keble at the Turk's Head in Fleetstreet, R. Sare at Gray's-Inn-Gate, and H. Hindmarsh against the Exchange in Cornhil, 1698.

¹⁶³ Non è possibile dare qui conto della vastità e ricchezza della controversia, si segnalano pertanto le opere principali: dal lato dell'accusa, oltre a Collier, che suscitò il dibattito e vi prese parte anche con ulteriori interventi (cfr. JEREMY COLLIER, *Mr. Collier's dissuasive from the play-house; in a letter to a person of quality, occasion'd by the late calamity of the tempest*, London, printed for Richard Sare, at Grays-Inn-Gate in Holborn, 1703), saranno da citare almeno GEORGE RIDPATH, *The stage condemn'd, and the encouragement given to the immoralities and profaneness of the theatre, by the English schools, universities and pulpits*, London, printed for John Salusbury, at the Angel in St. Paul's Church-Yard, 1698; JOSIAH WOODWARD, *Some thoughts concerning the stage in a letter to a lady*, London, printed, and are to be sold by J. Nutt, 1704; ANONYMOUS, *A representation of the impiety & immorality of the English stage, with reasons for putting a stop thereto: and some questions addrest to those who frequent the play-houses*, London, printed, and are to be sold by J. Nutt, 1704; ANONYMOUS, *Some considerations about the danger of going to plays. In a letter to a friend*, London, printed for M. Wotton. And sold by J. Nutt, 1704.

Dal lato della difesa, l'opera più rilevante è senz'altro quella di JOHN DENNIS, *The usefulness of the stage, to the happiness of mankind. To government, and to religion. Occasioned by a late book, written by Jeremy Collier*, London, printed for Rich. Parker at the Unicorn under the Piazza of the Royal Exchange, 1698, cui andranno accostate le autodifese dei drammaturghi direttamente coinvolti da Collier nella sua requisitoria, che risposero con i loro pamphlet (cfr. WILLIAM CONGREVE, *Amendments of Mr. Collier's false and imperfect citations, &c. from the Old batchelour, Double dealer, Love for love, Mourning bride. By the author of those plays*, London, printed for J. Tonson at the Judge's Head in Fleetstreet, near the Inner-Temple-Gate, 1698; JOHN VANBRUGH, *A short vindication of The relapse and The provok'd wife, from immorality and profaneness by the author*, London, printed for H. Walwyn, at the Three Legs in the Poultry, against the Stocks-Market, 1698) o, più spesso, con i paratesti annessi ad opere drammatiche (JOHN DRYDEN, *Poetical Epistle to Peter Motteux*, in PETER MOTTEUX, *Beauty in distress. A tragedy*, London, printed for Daniel Brown, at the Black Swan and Bible without Temple-bar; and Rich. Parker at the Unicorn under the Piazza of the Royal

Eppure anche in questo caso, non rimane più spazio per una posizione radicalmente abolizionista. Nella *Short view* Collier denuncia quelle che gli appaiono come le degenerazioni dell'arte scenica, ma si pone l'obiettivo esplicito di restituire al teatro il compito di lodare la virtù e condannare il vizio:

The business of *Plays* is to recomend Virtue, and discountenance Vice; To shew the Uncertainty of Humane Greatness, the suddain Turns of Fate, and the Unhappy Conclusions of Violence and Injustice: 'Tis to expose the Singularities of Pride and Fancy, to make Folly and Falsehood contemptible, and to bring every Thing that is Ill Under Infamy, and Neglect. This Design has been oddly pursued by the English *Stage*. Our *Poets* write with a different View, and are gone into an other Interest. 'Tis true, were their Intentions fair, they might be *Serviceable* to this *Purpose*. They have in a great measure the Springs of Thought and Inclination in their Power. *Show, Musick, Action, and Rhetorick*, are moving Entertainments; and rightly employ'd would be very significant. But Force and Motion are Things indifferent, and the Use lies chiefly in the Application. These Advantages are now, in the Enemies Hand, and under a very dangerous Management [...]. That this Complaint is not unreasonable I shall endeavour to prove by shewing the Misbehaviour of the *Stage* with respect to *Morality*, and *Religion*. Their *Liberties* in the Following Particulars are intolerable. *viz.* Their *Smuttiness* of *Expression*; Their *Swearing, Profainness*, and *Lewd Application of Scripture*; Their *Abuse* of the *Clergy*; Their *making* their *Top Characters Libertines*, and giving them *Success* in their *Debauchery*¹⁶⁴.

Anche ad un radicale moralista come Collier non sfugge ormai che il potente linguaggio multisensoriale del teatro (“*Show, Musick, Action, and Rhetorick*”) può essere utilizzato come mezzo di persuasione al bene (“rightly employ'd would be very significant”); l'operazione della *Short View* contrappone cioè un'idea di decoro e giustizia ad un'idea di malcostume, avvalendosi di uno strumento del tutto nuovo nella polemica antiteatrale, ovvero la citazione di frammenti testuali: il *testo* teatrale si fa diretta prova dell'uso corretto o degenerato dell'arte, attraverso *exempla* di *buon* teatro (specie classico) o di stralci tratti dai drammi posti sotto accusa. Proprio la contrapposizione tra la salubrità del teatro antico e la degenerazione di quello contemporaneo, d'altra parte, consente al pensiero antiteatrale di Collier il recupero dell'immaginario medico e pestilenziale che abbiamo visto potentemente attivo nella polemica a cavallo tra Cinque e Seicento: da un lato, il reverendo ribadisce la portata infettiva dell'evento teatrale sullo spettatore¹⁶⁵; dall'altro – e questa è la novità più interessante – presenta il teatro stesso come un malato che recalcitra davanti a chi cerca di guarirlo: “How

Exchange, 1698, pp. xxvii-xxviii; ID., *Epilogue*, in JOHN VANBRUGH, *The pilgrim, a comedy: as it is acted at the Theatre-Royal, in Drury-Lane. Written originally by Mr. Fletcher, and now very much alter'd, with several additions. Likewise a prologue, epilogue, dialogue and masque, written by the late great poet Mr. Dryden, just before his death, being the last of his works*, London, printed for Benjamin Tooke, near the Middle-Temple-Gate, in Fleet-street, 1700, sig. A3(r); THOMAS D'URFEY, *Preface*, in ID., *The campaigners: or, the pleasant adventures at Brussels. A comedy. With a familiar preface upon a late reformer of the stage. Ending with a satyrical fable of the dog and the ottor*, London, printed for A. Baldwin, near the Oxford Arms Inn in Warwick lane, 1698, pp. 1-27).

Per un quadro complessivo della “Collier Controversy” si rimanda al lavoro di DAVID SELF, *The Single Source of all Filth: A Consideration of the Opinions of Revd Jeremy Collier, M.A.: Together with the Views of his Defendants, Critics and the Dramatists*, Malvern, J. Garnet Miller, 2000.

¹⁶⁴ JEREMY COLLIER, *A short view of the immorality, and profaneness of the English stage*, cit, pp. 1-2.

¹⁶⁵ Ivi, p. 84: “This is an Eruption of Hell with a witness! I almost wonder the smoak of it has not darken'd the Sun, and turn'd the Air to Plague and Poyson!”.

often has the best Blood been tainted, with this Infection? [...] And what hope is there of Health when *Patient* strikes in with the Disease, and flies in the Face of the *Remedy*?”¹⁶⁶.

Le metafora del teatro come paziente e del trattato correttivo come farmaco mostrano che anche la polemica inglese si avvia, come la coeva italiana, a spostare l'offensiva religiosa sul piano estetico, preparando (e, di fatto, avviando) il dibattito settecentesco sulle regole¹⁶⁷.

Il che non significa, ovviamente, allentare le forme del controllo censorio sul teatro; anzi, la pubblicazione della *Short View* di Collier e la controversia che ne deriva producono una notevole intensificazione dell'attività censoria: nel 1702, ad esempio, la compagnia del Lincoln's Inn Fields fu portata a processo per blasfemia e per l'uso di espressioni troppo licenziose, adducendo come prova proprio i testi delle commedie messe in scena¹⁶⁸.

Ma, proprio come in Italia, gli interventi correttivi su singoli episodi considerati scorretti implicano l'ormai avvenuta accettazione del teatro come elemento organico della *civitas*: nel

¹⁶⁶ Ivi, pp. 287-288. Sull'uso di metafore mediche nella *Short View* di Collier (e, più in generale, nella “Collier Controversy”) si rimanda ai ricchi, documentati saggi di SARA SONCINI, *Il morbo teatrale nella letteratura polemica della Collier controversy. Diagnosi, prognosi, terapia, profilassi*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 339-358; EAD., *Spreading the Contagion: The Rhetoric of Disease during the Restoration Stage Controversy*, in CARLA DENTE, JESÚS TRONCH (ed. by), *Offstage and Onstage. Liminal Forms of Theatre and Their Enactments in Early Modern English Drama to the Licensing Act (1737)*, Pisa, ETS, 2015, pp. 51-72

¹⁶⁷ Nel frattempo, gli attori elaborano con sempre maggiore profondità lo statuto della propria arte: nel 1710 è pubblicata infatti la biografia di Thomas Betterton, eminente attore del teatro della Restaurazione, un libro in cui il racconto biografico fornisce lo spunto per una potente riflessione sul linguaggio attorico (CHARLES GILDON, *The life of Mr. Thomas Betterton, the late eminent tragedian. Wherein the action and utterance of the stage, bar, and pulpit, are distinctly consider'd. With The Judgment of the late Ingenious Monsieur de St. Evremond, upon the Italian and French Music and Opera's; in a Letter to the Duke of Buckingham. To which is added, The amorous widow, or the Wanton Wife. A Comedy. written by Mr. Betterton. Now first printed from the Original Copy*, London, printed for Robert Gosling, at the Mitre, near the Inner-Temple Gate in Fleetstreet, 1710).

¹⁶⁸ MASSIMILIANO MORINI, SARA SONCINI, *Scena Inglese. Introduzione*, cit., p. 53: “Nel processo alla compagnia del Lincoln's Inn Field è interessante notare come, oltre alle testimonianze orali dei delatori, siano state prodotte in giudizio le medesime battute incriminanti stralciate dai testi a stampa delle commedie: un procedimento istruttorio del tutto analogo, nel metodo e negli effetti, a quello tramite il quale Collier, nel suo trattato, aveva messo con le spalle al muro i maggiori drammaturghi dell'epoca”. Questo processo, ed altri affini, nacque dall'operato delle numerose “associazioni per la riforma dei costumi” (*Societies for the Reformation of Manners*) che si svilupparono notevolmente in questi anni: “Nate all'inizio degli anni Novanta [del Seicento] allo scopo di sopprimere la fornicazione, l'ubriachezza e la bestemmia, le associazioni istruivano i propri attivisti su come raccogliere prove precise e circostanziate con cui inchiodare i trasgressori” (*ibidem*). Vicini a tali associazioni furono, nella prima parte del Settecento, predicatori e attivisti antiteatrali come Arthur Bedford e William Law (cfr. ARTHUR BEDFORD, *Serious reflections on the scandalous abuse and effects of the stage: in a sermon preach'd at the parish-church of St. Nicolas in the city of Bristol, on Sunday the 7th day of January, 1704/5*, Bristol, printed and sold by W. Bonny in Corn-Street, 1705; ARTHUR BEDFORD, *A second advertisement concerning the profaneness of the play-house*, Bristol, printed by W. Bonny, 1705; ARTHUR BEDFORD, *The evil and danger of stage-plays: shewing their natural tendency to destroy religion, and introduce a general corruption of manners; in almost two thousand instances, taken from the plays of the two last years*, Bristol, printed and sold by W. Bonny, and the booksellers of Bristol: and by Henry Mortlock, London, 1706; ARTHUR BEDFORD, *A serious remonstrance in behalf of the Christian religion, against the horrid blasphemies and impieties which are still used in the English play-houses, to the great dishonour of Almighty God, and in contempt of the statutes of this realm*, London, printed by John Darby, for Henry Hammond, Bath; Richard Gravett, Bristol; and Anth. Piesley, Oxford, 1719; ARTHUR BEDFORD, *A sermon preached in the parish-church of St. Butolph's Aldgate, in the City of London, on Sunday the thirtieth day of November, In the year of our Lord 1729. Occasioned by the erecting of a play-house In the neighbourhood. Published at the request of several of the auditors*, London, printed by Charles Ackers in Great-Swan-Alley, St. John's-Street; and sold by J. Hooke at the Flower-de-Luce, overagainst St. Dunstan's Church, in Fleetstreet; W. Meadows at the Angel in Cornhill; and T. Cox under the Royal-Exchange, 1730; WILLIAM LAW, *The absolute unlamfulness of the stage-entertainment fully demonstrated*, London, printed for W. and J. Innys, at the West-End of St. Paul's, 1726.

1737, la legge sulle licenze teatrali (*Licensing Act*) istituisce la figura dell'*Examiner of playes*, che assiste il Lord Ciambellano nella lettura e autorizzazione dei drammi (una carica che resterà in vigore fino al 1968)¹⁶⁹. Normando il sistema di controllo e censura statale del teatro, il Parlamento ne sanciva la definitiva istituzionalizzazione.

¹⁶⁹ Cfr. VINCENT J. LIESENFELD, *The Licensing Act of 1737*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1984.

6.3 *Gli attori e le attrici devono tutti morire di peste* Il ‘Nachleben’ dell’epidemia

To save the theatre, the theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague. They poison the air, they make art impossible.

ARTHUR SYMONS
Eleonora Duse (1906)

Nei paragrafi precedenti abbiamo potuto vedere come, tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento, Italia e Inghilterra ricongiungano i loro sentieri profondamente divergenti (da un lato Ottonelli, con la *christiana moderazione* delle scene, dall'altra Prynne e la rivoluzione parlamentarista, con la chiusura dei teatri), maturando un progressivo inserimento dell'attività teatrale professionale nel corpo organico dello Stato. La portata 'epidemica' della polemica antiteatrale lentamente si spegne; il dibattito intorno al teatro smette di interessarsi alla questione della legittimità, virando piuttosto sulla sua regolamentazione. Nel frattempo, proprio mentre il teatro smette di essere considerato "peste dell'anima", anche la peste dei corpi abbandona il continente europeo: l'ultima grande deflagrazione del morbo devasta Marsiglia nel 1720-1721.

L'una e l'altra, tuttavia, lasciano potenti tracce nell'immaginario: da un lato, la peste come tema narrativo continua ad affermare la propria vitalità per tutto l'Ottocento e il Novecento e ancora nella letteratura contemporanea¹⁷⁰; dall'altro – ed è l'aspetto più interessante – è possibile identificare innegabili tracce di 'sopravvivenza', in forme più o meno ambigue, più o meno evidenti, dell'accostamento tra il teatro e la peste (o, più in generale, tra il teatro e una forza morbosa infettiva e distruttiva) ben oltre il termine della "guerra ai teatri" della prima età moderna¹⁷¹.

Una misteriosa forza malefica e infettante, ad esempio, caratterizza il teatro nell'episodio centrale del terzo romanzo di Jane Austen, *Mansfield Park* (1814), in cui i figli di Sir Thomas Bertram, mentre il padre è assente per un viaggio d'affari, decidono di realizzare come

¹⁷⁰ Cfr. DAVID STEEL, *Plague Writing: From Boccaccio to Camus*, cit., p. 89: "despite the rarity of outbreaks [of the plague] today contemporary literature bears witness to the continuing vitality of its symbolic possibilities". Si veda, sulla peste come tema letterario, il paragrafo 0.1 dell'Introduzione.

¹⁷¹ Gli esempi di 'sopravvivenza' (nel senso warburghiano del *nachleben*) del nesso tra peste e teatro, raccolti in questo paragrafo finale, non hanno ovviamente nessuna pretesa di esaustività: sono tracce, emergenze, chiaramente aperte ad incrementi e ricerche future.

passatempo una recita familiare. Essi scelgono un testo – *Lover's Vow* (1798) di Elizabeth Inchbald – distribuiscono le parti coinvolgendo degli amici, allestiscono un piccolo teatro domestico (con tanto di sipario, quinte, scenari dipinti) e cominciano a provare. L'improvviso, anticipato rientro di Sir Thomas pone fine all'impresa¹⁷².

L'aspetto rilevante dal nostro punto di vista è che l'allestimento teatrale è percepito come destabilizzante e immorale dai personaggi focali del romanzo – la protagonista, Fanny Price, e suo cugino Edmund, rispettivamente la nipote e il figlio minore dell'austero sir Thomas, destinati a sposarsi nel lieto fine della storia – mentre è, al contrario, fortemente promossa dai personaggi più ambigui, come l'ozioso Henry Crawford e, soprattutto, il fatuo e superficiale Mr. Yates, l'ideatore del progetto e quindi il portatore del *contagio*. È infatti Yates che, raccontando sue precedenti esperienze teatrali, provoca negli ascoltatori – 'stregati' dalla narrazione – il desiderio di cimentarsi in una recita privata:

Happily for him, a love of the theatre is so general, an itch for acting so strong among young people, that he could hardly out-talk the interest of his hearers. From the first casting of the parts, to the epilogue, it was all bewitching, and there were few who did not wish to have been a party concerned, or would have hesitated to try their skill¹⁷³.

Di fronte all'idea della recita, immediatamente accolta con entusiasmo dai fratelli e dalla cugine, il giovane Edmund si allarma¹⁷⁴, sente inquietudine e disagio, vuole impedirgli ad ogni costo¹⁷⁵; eppure la sua opposizione al teatro si fonda su argomenti fragili e indistinti:

"You are not serious, Tom, in meaning to act?" said Edmund in a low voice, as his brother approached the fire.

"Not serious! never more so, I assure you. What is there to surprise you in it?"

"I think it would be very wrong. In a general light, private theatricals are open to some objections, but as we are circumstanced, I must think it would be highly Injudicious, and more than injudicious, to attempt any thing of the kind. It would show great want of feeling on my father's account, absent as he is, and in some degree of constant danger"¹⁷⁶.

L'opposizione di Edmund al teatro si radica in un pregiudizio che appare del tutto irrazionale: non esiste una vera correlazione tra l'inquietudine generata in lui dall'evento teatrale e la motivazione addotta a sostegno della sua opposizione, ovvero l'assenza del padre e il suo essere in 'costante pericolo' nel viaggio d'affari ad Antigua. E anche in momenti successivi, alle rassicurazioni da parte del fratello ("some play most perfectly

¹⁷² L'episodio occupa otto capitoli, capp. 13-18 della prima parte e 1-2 della seconda. Si fa riferimento alla prima edizione: JANE AUSTEN, *Mansfield Park*, 3 vols., London, printed for T. Egerton, Whitehall, 1814.

¹⁷³ JANE AUSTEN, *Mansfield Park*, cit., pp. 252-253.

¹⁷⁴ "Edmund [...] began to listen with alarm" (ivi, I, p. 257).

¹⁷⁵ "The resolution to act something or other, seemed so decided, as to make Edmund quite uncomfortable. He was determined to prevent it, if possible" (ivi, I, p. 259).

¹⁷⁶ Ivi, I, pp. 260-261.

unexceptionable”; “I have no fears, and no scruples”¹⁷⁷ e dell’anziana Mrs. Norris (“I do not know the play, but [...] if there is anything a little too warm (and it is so with most of them) it can be easily left out. — We must not be over precise Edmund”)¹⁷⁸, Edmund oppone resistenze diversamente motivate: ora legate ad una non ben precisata inadeguatezza del testo prescelto (“I think it exceedingly unfit for private representation”)¹⁷⁹, ora all’eccesso di spesa che deriverà dalla messinscena (“The Innovation if not wrong as an Innovation, will be wrong as an expense”)¹⁸⁰. Al di là di qualsiasi motivazione, il teatro appare ad Edmund qualcosa di pericoloso e insensato¹⁸¹.

La cugina Fanny condivide in tutto le preoccupazioni di Edmund¹⁸², ma è posseduta da un sentimento ambiguo, sospeso tra il desiderio di assistere allo spettacolo e non ben precisati ‘principi di natura superiore’ che invece si oppongono completamente al progetto: “For her own gratification she could have wished that something might be acted, for she had never seen even half a play, but every thing of higher consequence was against it”¹⁸³. L’opposizione di Fanny al progetto teatrale diviene tuttavia assoluta non appena la ragazza scorre il testo del copione, in cui trova un linguaggio “unfit to be expressed by any woman of modesty”¹⁸⁴: ferma nella sua risoluzione, si rifiuta di recitare (“Me!” cried Fanny, sitting down again with a most frightened look. “Indeed you must excuse me. I could not act any thing if you were to give me the world. No, indeed, I cannot act”)¹⁸⁵, tanto più che è certa dell’assoluta riprovazione che tale progetto riscuoterebbe da parte dello zio assente: “she could never have been easy in joining a scheme which, considering only her uncle, she must condemn altogether”¹⁸⁶.

La radicata (ma, in effetti, immotivata) convinzione – in Edmund e in Fanny – dell’inappropriatezza del progetto scenico trova proprio nell’austero sir Thomas il suo elemento catalizzante: la disapprovazione da parte del padre, il suo senso del decoro sono infatti gli argomenti di Edmund contro il fratello Tom, entusiasta del gioco scenico (“I am convinced that my Father would totally disapprove it [...]; he would never wish his grown up

¹⁷⁷ Ivi, I, pp. 261-262.

¹⁷⁸ Ivi, I, p. 295.

¹⁷⁹ Ivi, I, p. 292.

¹⁸⁰ Ivi, I, p. 265.

¹⁸¹ Ivi, I, p. 327: “as soon as I am gone, you will empty your head of all this nonsense of acting, and sit comfortably down to you table”.

¹⁸² Ivi, I, p. 266: “Fanny [...] had heard it all, and borne Edmund company in every feeling throughout the whole”.

¹⁸³ Ivi, I, p. 274.

¹⁸⁴ Ivi, I, pp. 286-287: “Her curiosity was all awake, and she ran through it with an eagerness which was suspended only by intervals of astonishment, that it could be chosen in the present instance—that it could be proposed and accepted in a private Theatre! Agatha and Amelia appeared to her in their different ways so totally improper for home representation—the situation of one, and the language of the other, so unfit to be expressed by any woman of modesty, that she could hardly suppose her cousins could be aware of what they were engaging in”.

¹⁸⁵ Ivi, I, p. 304.

¹⁸⁶ Ivi, I, p. 344.

daughters to be acting plays. His sense of decorum is strict”¹⁸⁷; analogamente, proprio la prefigurazione della reazione dello zio è al cuore dei pensieri antiteatrali di Fanny (“Could Sir Thomas look in upon us just now, he would bless himself, for we are rehearsing all over the house”)¹⁸⁸.

L'improvviso, inatteso ritorno di Sir Thomas è il momento focale dell'episodio e ne costituisce il punto di massima tensione; non casualmente, infatti, l'improvvida notizia chiude il primo volume del romanzo, mentre il secondo si apre con le reazioni da essa suscitate:

They did begin—and being too much engaged in their own noise, to be struck by an usual noise in the other part of the house, had proceeded some way, when the door of the room was thrown open, and Julia appearing at it, with a face allaghost, exclaimed, “My father is come! He is in the hall at this moment”¹⁸⁹.

How is the consternation of the party to be described? To the greater number it was a moment of absolute horror. Sir Thomas in the house! [...] Almost each was feeling it a stroke the most unwelcome, most ill-timed, most appalling!¹⁹⁰

‘Costernazione’ e ‘orrore’ sono i sentimenti che accompagnano il *nòstos* di questo eroe della moralità irreprensibile, la cui sola presenza è sufficiente a generare in tutti coloro che lo conoscono a fondo sensi di colpa e indefinite paure¹⁹¹; oltre, ovviamente, alla certezza che l'impresa teatrale sia ormai giunta al termine¹⁹². La riprovazione di Sir Thomas per il gioco scenico allestito dai figli è infatti assoluta; ma, proprio come per il figlio Edmund, non appare fondata su esplicite motivazioni: il teatro confligge evidentemente con i valori di “domestic tranquillity” di questo anziano mercante, in quanto fonte di “noisy pleasures”¹⁹³. È qualcosa di “wrong” e “unsafe”, eppure mai sir Thomas precisa con chiarezza in cosa consistano tanto l'errore quanto il pericolo insiti nell'evento teatrale¹⁹⁴.

L'unico, tra tutti i personaggi, a non cogliere il significato dirompente del ritorno di sir Thomas è proprio Mr. Yates, l'ideatore della recita. Per Yates, l'arrivo del padrone di casa è niente altro che un imprevisto, un breve ritardo sul programma di prove. E – con inevitabile

¹⁸⁷ Ivi, I, pp. 263-264.

¹⁸⁸ Ivi, I, p. 353.

¹⁸⁹ Ivi, I, p. 360.

¹⁹⁰ Ivi, II, p. 1.

¹⁹¹ Ivi, II, pp. 1-2: “Mr. Yates might consider it only as a vexatious interruption for the evening [...], but every other heart was sinking under some degree of self-condemnation or undefined alarm, every other heart was suggesting “What will become of us? what is to be done now?” It was a terrible pause; and terrible to every ear were the corroborating sounds of opening doors and passing footsteps”.

¹⁹² Ivi, II, p. 5: “The Crawfords were more warm on the subject than Mr. Yates, from better understanding the family and judging more clearly of the mischief that must ensue. The ruin of the play was to them a certainty, they felt the total destruction of the scheme to be inevitably at hand”.

¹⁹³ Ivi, II, pp. 26-27: “That I should be cautious and quick sighted, and feel many scruples which my children do *not* feel, is perfectly natural; and equally so that *my* value for domestic tranquillity, for a home which shuts out noisy pleasures, should much exceed theirs”.

¹⁹⁴ Ivi, II, 30: “The young people had been very inconsiderate in forming the plan; [...] but they were young, and excepting Edmund, he believed of unsteady characters; and with greater surprise therefore he must regard [Mrs. Norris's] acquiescence in their wrong measures, her countenance of their unsafe amusements”.

effetto comico – appare talmente ossessionato dal tema del teatro da insistervi anche quando ogni opportunità lo scongiurerebbe:

Mr. Yates, without discernment to catch Sir Thomas's meaning, or diffidence or delicacy or discretion enough to allow him to lead the discourse while he mingled among the others with the least obtrusiveness himself, would keep him on the topic of the theatre, would torment him with questions and remarks relative to it [...]. Sir Thomas listened most politely, but found much to offend his ideas of decorum and confirm his ill opinion of Mr. Yates's habits of thinking from the beginning to the end of the story¹⁹⁵.

Un'assoluta incompatibilità distingue d'altra parte la relazione tra Yates e sir Thomas, per il quale il giovane, scapestrato amico del figlio maggiore Tom non può apparire altro che un elemento disturbante e squilibrante¹⁹⁶. Ed è proprio a Tom che Austen affida il compito di esplicitare la portata *infettiva* di Yates (e del progetto teatrale che egli incarna), destinata a *contagiare* il sereno ambiente borghese di Mansfield Park: "This was in fact the origin of *our* acting," said Tom after a moment's thought. "My friend Yates brought the infection [...], and it spread, as those things always spread, you know, Sir—"¹⁹⁷.

Di fronte alla 'infezione teatrale' incarnata da Yates, sir Thomas agisce con un sistema di vera e propria profilassi, che consiste innanzitutto nel riportare la casa al suo stato di purezza primigenia, espresso nelle forme di un vero e proprio restauro:

Sir Thomas [...] meant to try to lose the disagreeable impression, and forget [...] as soon as he could, after the house had been cleared of every object enforcing the remembrance, and restored to its proper state. He did not enter into any remonstrance with his other children: he was more willing to believe they felt their error, than to run the risk of investigation. The reproof of an immediate conclusion of every thing, the sweep of every preparation would be sufficient¹⁹⁸.

Un restauro che è una forma di oblio, ma che ha anche bisogno di una fattiva rimozione non solo di ogni *segno* del contagio, ma anche di tutto ciò che possa riattivarlo; ecco allora che sir Thomas si impegna non solo a smontare il teatro e a ripristinare il corretto arredamento della casa, ma anche a distruggere ogni copione del detestato spettacolo:

he had also set the carpenter to work in pulling down what had been so lately put up in the billiard room, and given the scene painter his dismissal [...]; and Sir Thomas was in hopes that another day or two would suffice to wipe away every outward memento of what had been, even

¹⁹⁵ Ivi, II, pp. 21-22.

¹⁹⁶ L'incompatibilità tra i due personaggi è esplicita fin dall'ingresso in scena del giovane: "The Honourable John Yates, this new friend, had not much to recommend him beyond habits of fashion and expense, and being the younger son of a Lord with a tolerable independence; and Sir Thomas would probably have thought his introduction at Mansfield by no means desirable" (I, p. 251).

¹⁹⁷ Ivi, II, p. 22.

¹⁹⁸ Ivi, II, p. 29.

to the destruction of every unbound copy of “*Lover’s Vows*” in the house, for he was burning all that met his eye¹⁹⁹.

Affidate al fuoco purificatore le pagine del dramma, non resta che la rimozione dell’ultimo “memento” della “infection”, il più pericoloso:

Another day or two, and Mr. Yates was gone likewise. In his departure Sir Thomas felt the chief interest; wanting to be alone with his family, the presence of a stranger superior to Mr. Yates must have been irksome; but of him, trifling and confident, idle and expensive, it was every way vexatious. [...] Mr. Yates had staid to see the destruction of every theatrical preparation at Mansfield, the removal of every thing appertaining to the play; he left the house in all the soberness of its general character; and Sir Thomas hoped in seeing him out of it, to be rid of the worst object connected with the scheme, and the last that must be inevitably reminding him of its existence²⁰⁰.

L’espulsione di Yates – addirittura disumanizzato e ridotto al rango del “worst object connected to the scheme” – completa il processo di purificazione della casa infettata, in termini che sono chiaramente quelli della rimozione del capro espiatorio.

Al di là di qualsiasi considerazione critica sul significato di questa posizione antiteatrale nella biografia letteraria di Austen²⁰¹, quel che è interessante è che il romanzo metta a tema proprio la portata *infettiva* e *distruttiva* dell’evento scenico, e la rappresenti come una forza misteriosa e minacciosa, che desta un irrazionale allarme e che, infine, è rigettata con misure di profilassi (il fuoco, l’allontanamento dell’untore) che richiamano sottilmente l’evento pestilenziale.

Un’altra ‘traccia’ del nostro nesso emerge in uno dei grandi romanzi di Victor Hugo, *L’homme qui rit* (1869), la cui vicenda, ambientata nel pieno Seicento inglese, è fortemente dominata dal ‘teatrale’: il protagonista – Gwynplaine – è infatti un teatrante di strada, ma è anche il discendente di una famiglia di Lord (i Clancharlie), rapito e reso irriconoscibile da orribili cicatrici che ne deturpano il volto, maschera perenne che lo condanna ad un riso

¹⁹⁹ Ivi, II, pp. 35-36.

²⁰⁰ Ivi, II, pp. 44-45.

²⁰¹ JONAS BARISH (*The Antitheatrical Prejudice*, cit., pp. 299-307) vede una reale adesione di Austen al pensiero antiteatrale, in seguito ad un supposto avvicinamento dell’autrice al protestantesimo evangelico; al contrario CLAIRE TOMALIN (*Jane Austen: a life*, London, Viking, 1997, pp. 226-234) sostiene che nessun elemento in *Mansfield Park* autorizza questa affermazione, e che il romanzo si limita a rappresentare il pregiudizio e non certo a farsene promotore; CLARA CALVO (*Rewriting Lear’s Untender Daughter: Fanny Price as Regency Cordelia in Jane Austen’s Mansfield Park*, «Shakespeare Survey» 58 (2005), pp. 83-94) legge nel romanzo una riscrittura di *King Lear*, con Fanny nel ruolo di Cordelia: la sua antiteatralità in tal caso si motiverebbe come riadattamento del carattere sincero e ostile ad ogni mistificazione, proprio del personaggio shakespeariano.

artificiale e tragico²⁰². La maschera mostruosa che caratterizza Gwynplaine/Clancharlie è il simbolo del conflitto d'identità (vagabondo e Lord; deformità esteriore e bellezza interiore), che costituisce il cuore narrativo del romanzo.

La peste – sempre simbolica: non sono presenti nel romanzo episodi di contagio fisico del male – appare in due capitoli in cui al cuore della narrazione sta proprio l'attività scenica del protagonista. Nel capitolo *Extravagances que les gens sans gout appellent poésie* (Parte II, libro II, cap. 9)²⁰³, Hugo descrive l'effetto operato sul pubblico dall'apparizione di Gwynplaine durante uno spettacolo della ridotta compagnia di strada di cui egli fa parte. Il successo della *performance* è certo irrimediabilmente legato alle mutilazioni che deturpano il volto del ragazzo (una mostruosità che, insieme, attrae e spaventa, crea terrore e suscita ilarità), ma è notevolmente amplificato proprio dal suo inserimento all'interno di un complesso spettacolo; l'apparizione dell' "uomo che ride" costituisce il gran finale, il momento apicale dell'evento scenico e determina l'irresistibile entusiasmo del pubblico:

Et brusquement, dans cette ombre, un jet de lumière frappait Gwynplaine en pleine face. On voyait dans ces ténèbres le monstre épanoui.

Dire la commotion de la foule est impossible. Un soleil de rire surgissant, tel était l'effet. Le rire naît de l'inattendu, et rien de plus inattendu que ce dénouement. Pas de saisissement comparable à ce soufflet de lumière sur ce masque bouffon et terrible. On riait autour de ce rire; partout, en haut, en bas, sur le devant, au fond, les hommes, les femmes, les vieilles faces chauves, les roses figures d'enfants, les bons, les méchants, les gens gais, les gens tristes, tout le monde; et même dans la rue, les passants, ceux qui ne voyaient pas, en entendant rire, riaient. Et ce rire s'achevait en battements de mains et en trépignements [...]. On courait à Gwynplaine. Les insouciances venaient rire, les mélancolies venaient rire, les mauvaises consciences venaient rire. Rire si irrésistible que par moments il pouvait sembler maladif. Mais *s'il y a une peste que l'homme ne fuit pas, c'est la contagion de la joie*²⁰⁴.

Recuperando l'antico accostamento tra il teatro e il contagio, l'efficacia scenica dello spettacolo è definita dal narratore come una vera e propria peste del riso, una 'infezione della gioia' che coinvolge indistintamente (proprio come ogni epidemia) ogni tipo umano e ogni ceto sociale. Ma se qui il nesso tra spettacolo e pestilenza – nell'ossimoro "contagion de la joie" – sembra assumere quasi connotazioni positive, nel capitolo immediatamente successivo (*Coup d'oeil de celui qui est hors de tout sur les choses et sur les hommes*; Parte II, libro II, cap. 10)²⁰⁵ il narratore riporta il nesso alla sua più realistica natura di stigma punitivo e repressivo:

L'homme a une pensée, se venger du plaisir qu'on lui fait. De là le mépris pour le comédien. Cet être me charme, me divertit, me distrait, m'enseigne, m'enchanté, me console, me verse l'idéal, m'est agréable et utile, quel mal puis-je lui rendre? L'humiliation. Le dédain, c'est le

²⁰² Si fa riferimento a questa edizione: VICTOR HUGO, *L'Homme qui rit* [*Oeuvres Complètes*, voll. 29-30], 2 voll., Paris, Hetzel-Quantin, 1880.

²⁰³ VICTOR HUGO, *L'Homme qui rit*, I, pp. 445-453.

²⁰⁴ Ivi, I, p. 449, corsivi di chi scrive.

²⁰⁵ VICTOR HUGO, *L'Homme qui rit*, I, pp. 454-464.

soufflet à distance. Souffletons-le. Il me plaît, donc il est vil. Il me sert, donc je le hais. Où y a-t-il une pierre que je la lui jette? Prêtre, donne la tienne. Philosophe, donne la tienne. Bossuet, excommunie-le. Rousseau, insulte-le. Orateur, crache-lui les cailloux de ta bouche. Ours, lance lui ton pavé. Lapidons l'arbre, meurtrissons le fruit, et mangeons-le. Bravo! et A bas! *Dire les vers des poètes, c'est être pestiféré*. Histrion, va! mettons-le au carcan dans son succès²⁰⁶.

In poche righe, Hugo costruisce una storia del pregiudizio contro il teatro e i teatranti, evocando nella lapidazione dell'istrione tanto l'opposizione colta dei filosofi, quanto quella religiosa dei predicatori, con tanto di riferimenti bibliografici a Bossuet e a Rousseau²⁰⁷. Soprattutto, però, evoca il nesso tra teatro e peste al cuore di quel pregiudizio: “dire i versi dei poeti significa essere un appestato”. In due capitoli contigui del romanzo la peste incontra dunque il teatro in due modalità opposte, nei suoi effetti positivi di gioioso contagio tra teatrante e pubblico, e nella repulsione dell'attore come agente infettante.

Non a caso, la peste e il contagio ritornano proprio nel capitolo in cui il conflitto d'identità di Gwynplaine deflagra, portando il romanzo al suo climax²⁰⁸. Qui, dopo una serie di peripezie, Gwynplaine è stato finalmente riconosciuto come Lord e pronuncia in Parlamento un accorato discorso in difesa dei poveri e degli ultimi:

Ce que Dieu a fait est bien. J'ai été jeté au gouffre. Dans quel but? pour que j'en visse le fond. Je suis un plongeur, et je rapporte la perle, la vérité. Je parle, parce que je sais. Vous m'entendrez, milords. J'ai éprouvé. J'ai vu. La souffrance, non, ce n'est pas un mot, messieurs les heureux. La pauvreté, j'y ai grandi; l'hiver, j'y ai grelotté; la famine, j'en ai goûté; le mépris, je l'ai subi; la peste, je l'ai eue; la honte, je l'ai bue [...]
C'est pour prendre la parole parmi les rassasiés que Dieu m'avait mêlé aux affamés²⁰⁹.

Nel destino tragico che gli ha tolto, insieme al volto, la nobiltà, e che infine sembra avergli restituito almeno il rango, Gwynplaine/Clancharlie riconosce un disegno provvidenziale, una volontà di portare la verità – proprio lui, l'attore – tra i “felici pochi” del regno. Afferma di parlare perché conosce; e conosce in virtù di una personale esperienza della fame, della povertà, del disprezzo. E della peste.

Nel romanzo in realtà non vi è traccia di un reale contagio epidemico di cui Gwynplaine sia rimasto vittima e di cui sia guarito: è lecito, ovviamente, che Hugo possa alludere qui ad una ellissi narrativa, ad un episodio omissivo; ma è suggestivo – oltre che giustificato dal testo –

²⁰⁶ Ivi, I, p. 454, corsivi di chi scrive.

²⁰⁷ Bossuet, come si è già più volte accennato (cfr. in questo stesso capitolo nota 161 e Capitolo 2, nota 273), attaccò duramente il teatro nel 1694 con le sue *Maximes et réflexions sur la comédie*, cit.; Jean-Jacque Rousseau elaborò il suo attacco al teatro nella *Lettre à d'Alembert* (1758), in risposta alla voce *Genève* (1757) della *Encyclopédie* con cui d'Alembert lamentava l'eccessivo rigore morale della città svizzera, che proibiva le rappresentazioni teatrali e auspicava l'edificazione di un teatro in città. Cfr. JEAN-JACQUE ROUSSEAU, *Jean-Jacques Rousseau, Citoyen de Genève à M. d'Alembert sur son article Genève, dans le VIIe volume de l'ENCYCLOPEDIE, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1758; sulla *querelle*, si rimanda a BLAISE BACHOFEN, BRUNO BERNARD (éd. par), *Rousseau, politique et esthétique. Sur la Lettre à d'Alembert*, Paris, ENS éditions, 2011.

²⁰⁸ Parte II, libro VIII, cap. 7, “*Les tempêtes d'hommes pires que les tempêtes d'océans*” (ivi, II, pp. 366-389).

²⁰⁹ Ivi, II, pp. 373-374.

pensare che la peste rivendicata dal protagonista (“la peste, je l’ai eue”) sia proprio l’unica di cui si trova traccia nel racconto: la peste simbolica e punitiva che tocca ai teatranti, perché “dire les vers des poètes, c’est être pestiféré”.

Tanto più che l’effetto prodotto dall’attore Gwynplaine in scena è esattamente lo stesso generato dal Lord Clancharlie in piedi davanti al suo seggio nel Parlamento. La potenza linguistica e retorica del suo monologo confligge con la mostruosità del suo volto e i Lord sono presi da un’irresistibile ‘infezione’ di riso:

*La contagion fut immédiate. Il y avait sur l’assemblée un nuage; il pouvait crever en épouvante ; il creva en joie. Le rire, cette démente épanouie, prit toute la chambre*²¹⁰.

E ancora:

Le moyen de tenir à de telles choses! le rire recommença, cette fois accablant. De toutes les laves que jette la bouche humaine, ce cratère, la plus corrosive, c’est la joie. Faire du mal joyeusement, aucune foule ne résiste à cette contagion²¹¹.

Il contagio del riso – quel crudele “contagio della gioia” generato dal volto sfigurato di Gwynplaine – è inarrestabile e, insieme, annichilisce ogni tentativo di soluzione del conflitto centrale del romanzo e di emancipazione del suo protagonista: Gwynplaine rimane infine solo e sconfitto nell’aula del Parlamento, che si svuota come un teatro al termine dello spettacolo: “En peu de temps, la salle fut déserte”²¹².

Gwynplaine non può *guarire* dal ruolo di attore che è stabilmente inciso nella sua maschera mostruosa: *L’Homme qui rit*, di fatto, mette in scena e tematizza fino al parossismo la contraddizione tra piacere e disprezzo, tra l’attore che diffonde la “peste della gioia” e, insieme, è oggetto di repulsione per il suo essere irrimediabilmente appestato.

Il nesso tra epidemia e teatro costituisce anche il nucleo narrativo di una novella di Giovanni Verga, *Quelli del colera*, contenuta nella raccolta *Vagabondaggio* (1887)²¹³. Vi si racconta,

²¹⁰ Ivi, II, p. 374.

²¹¹ Ivi, II, p. 386.

²¹² Ivi, II, p. 389. Sulla contraddizione insita nel ‘parlare del mostro’, si veda questa considerazione di Jade Patterson: “When the monster’s words are eclipsed by its physical deformities, they are wrenched from their meaning. In Saussurean terms, the signifier and the signified become disassociated [...]. The overwhelming physical deformity of the monster taints the words they speak by overshadowing their meaning” (JADE PATTERSON, *Unspeakable Monsters: Grottesque Bodies and Discourse in Victor Hugo’s Notre-Dame de Paris and L’Homme qui rit*, «Australian journal of French studies» 55(2), 2018, pp. 133-134). Si veda anche LAURENT FOURCAUT, *La parole du monstre dans L’Homme qui rit*, in MICHEL COLLOT (éd. par), *L’Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, Sedes, 1985, pp. 181-199.

²¹³ GIOVANNI VERGA, *Quelli del Colera*, in ID., *Vagabondaggio*, Firenze, G. Barbèra, 1887, pp. 279-300.

nella prospettiva ‘dal basso’ tipica del verismo verghiano, un episodio che coinvolge una comunità della Sicilia orientale – San Martino – colpita dal colera del 1837, che reagisce al contagio scegliendo come capro espiatorio un gruppo di commedianti girovaghi²¹⁴.

Il morbo epidemico ha cambiato nome, ma non sono cambiate né le modalità di percezione né le reazioni emotive e operative: la malattia ha, infatti, proprio come la peste, elementi soprannaturali (giunge accompagnata da “rumori strani che si udivano la notte”, forse portata da “carri che passavano per le stradiciuole più remote, come delle macchine asmatiche che andavano strascinandosi di porta in porta, soffiando e sbuffando”; oppure da “fuochi e [...] razzi avvelenati” che lasciano “macchie d’unto per terra e lungo i muri”)²¹⁵. D’altra parte, proprio per l’innegabile somiglianza tra i due morbi, i paesani oppongono al colera i santi tradizionalmente considerati protettori durante le pestilenze: “erano corsi a tirar fuori dal magazzino [...] l’Addolorata, coi sette pugnali di stagno, san Gregorio Magno, tutto una spuma d’oro, san Rocco miracoloso che mostrava col dito il segno della peste, sul ginocchio”²¹⁶.

Nel frattempo, al terrore irrazionale per il morbo e all’impeto devozionale si accompagna la tradizionale avversione per il “forestiero”²¹⁷, per il “viandante”²¹⁸ e per “quelli che vanno in giro”²¹⁹, in una inevitabile connessione tra l’elemento infettante e le “facce nuove”:

Don Domenico, il fattore, l’aveva predicato tante e tante volte, di badare sopra tutto a certe facce nuove che andavano intorno, per le vie, e nelle chiese perfino! (Potevate sospettarlo, nella casa di Dio?) Cavavano fuori il fazzoletto, finta di soffiarsi il naso, e lasciavano cadere certe polverine invisibili, che chi ci metteva il piede sopra poi, per sua disgrazia, era fatta!²²⁰

È in questo contesto già infragilito dalla paura, ed esacerbato dal pregiudizio, che Verga fa irrompere la disturbante *novità* di un carro di artisti di strada (“si vide *una cosa nuova* nel Prato della Fiera, appena fuori del villaggio. Era come una casa di legno, su quattro ruote, con certe

²¹⁴ Per un inquadramento generale della novella, si veda DAMIANO FRASCA, *Una lettura di Quelli del colera di Giovanni Verga*, «Annali della Fondazione Verga» 7, 2014, pp. 71-84, con relativa bibliografia.

²¹⁵ Ivi, p. 283.

²¹⁶ Ivi, p. 285. Il culto della Madonna della Salute è strettamente legato alla pestilenza del 1630 che colpì, oltre a Milano, diverse città del Nord Italia; il nome di Gregorio Magno si collega all’estinzione della peste del 590 (terminata proprio in coincidenza con una visione del Santo, cui – secondo la tradizione – l’Arcangelo Michele apparve nell’atto di rinfoderare la spada); san Rocco, infine, è il santo più esplicitamente legato alla peste: invocato per l’estinzione del flagello durante la peste nera del Trecento, è rappresentato con una piaga sulla coscia o sul ginocchio.

²¹⁷ GIOVANNI VERGA, *Quelli del Colera*, cit., p. 281: “a don Pepè, il mercante di bestiame, [il colera] gliel’aveva dato [...] in una presa di tabacco, alla fiera di Muglia, un sensale forestiero”.

²¹⁸ Ivi, p. 284: “Il venerdì, verso mezzogiorno, Agostino, quello delle lettere, era tornato dal rilievo della Posta colla borsa vuota e tutto stravolto. Sua moglie, poveretta, al vederlo con quel viso, si cacciò le mani nei capelli: – Che avete fatto, scellerato? Dove l’avete preso tutto quel male in un momento? – Egli non sapeva dirlo. Laggiù, arrivato al ponte, s’era sentito stanco tutt’a un tratto, e s’era seduto un momento sul parapetto. Prima di lui c’era seduto un viandante, il quale si asciugava il sudore con un fazzoletto turchino”.

²¹⁹ Ivi, p. 282: “a Rosegabella, venti case, un bel giorno era capitato il merciaiuolo, di quelli che vanno in giro colle scarabattole in spalla, e quanti misero il naso fuori per vedere, tanti ne morirono, fin le galline”.

²²⁰ Ivi, p. 284.

figuracce brutte dipinte sopra”²²¹. La reazione dei paesani di San Martino è minacciosa, scomposta: una folla si raccoglie intorno al carro e solo l’intervento del farmacista, don Ramondo, e l’autorità del Capo Urbano fanno tornare la quiete (“Infine il farmacista e il Capo Urbano ricomparvero vociando tutti e due che non era nulla, il Capo Urbano sventolando un foglio di carta in aria, don Ramondo sgolandosi a ripetere: – Niente! Niente! Son poveri commedianti che vanno intorno per buscarsi il pane. Poveri diavoli morti di fame – ”)²²².

L’intervento è risolutivo: la “cosa nuova” che sembrava portare la minaccia del male, diviene ora una “novità” che desta curiosità e attrazione:

Il vecchio aveva sciorinato all’uscio un gran cartellone dipinto. La moglie, con un tamburo al collo, chiamava gente; i ragazzi, camuffati da pagliacci, facevano mille buffonerie, e la giovinetta [...] soffiava nella tromba, col poco fiato del suo petto scarno. Pure era una *novità* pel paese, e i giovinastri correvano a vedere, spingendosi col gomito [...]. Fino alla sera, tardi, ci fu ressa dinanzi alla baracca, sotto il gran lampione rosso che chiamava gente da lontano [...]. Nessuno pensava più al castigo di Dio che avevano addosso²²³.

Ma è un momento di pace destinato ad essere effimero. Nella notte uno dei paesani, Zanghi, accusa segni del colera, e all’alba muore: l’improvvisa tragedia pone fine alla fragile tregua tra la comunità di san Martino e la compagnia di comici girovaghi, che sono subito accusati di aver portato il male: “Uno, colla faccia stralunata, raccontava come Zanghi avesse acchiappato il male, nella baracca dei commedianti. L’aveva visto lui, coi suoi occhi, il vecchio che lo tirava per la falda del vestito”²²⁴.

Il finale è inevitabile: la folla si muove, punitiva, verso i designati colpevoli:

Arrivò una prima sassata, che fece colare il sangue. Poi un parapiglia, la gente in mucchio accapigliandosi, gli strilli delle vittime, che si udivano più forte [...]. In un attimo la baracca fu tutta sottosopra: i burattini, gli scenari, i cenci, la poca paglia fradicia dei sacconi. Poi, dopo che non ebbero più dove frugare, fecero un mucchio d’ogni cosa, e vi appiccarono il fuoco [...]. Ma il povero capocomico non sentiva e non badava più a nulla, né le grida di morte, né le falci, né le scuri; pallido e stravolto, col sangue giù per la faccia, i capelli irti, gli occhi fuori della testa, voleva buttarsi sul fuoco per spegnerlo colle sue mani, urlando che lo rovinavano, che gli toglievano il suo pane, strappandosi i capelli dalla disperazione, in mezzo alla famigliuola tutta pesta e malconcia, scampata per miracolo alla strage²²⁵.

In un finale desolato e tragico, che non è morte ma che della morte è peggio (“– Meglio, meglio che ci avessero uccisi tutti! – Neppure il colera li aveva voluti, da per tutto dove l’avevano incontrato, stanchi ed affamati”)²²⁶, la connessione tra epidemia e teatro si realizza

²²¹ Ivi, pp. 286-287.

²²² Ivi, pp. 288-289.

²²³ Ivi, pp. 289-291.

²²⁴ Ivi, p. 294.

²²⁵ Ivi, pp. 295-297.

²²⁶ Ivi, p. 297.

così narrativamente nella sua forma più cruda, con la rimozione del *phàrmakos*, il capro espiatorio, nella violenza e nel fuoco.

Il nesso metaforico tra teatro e infezione non consente soltanto notevoli manipolazioni e sviluppi di tipo narrativo. Al contrario, nei primi decenni del Novecento – nel momento cioè in cui il teatro si ritrova “in stato d’invenzione”²²⁷ – il nesso peste/scena è oggetto di appropriazione da parte di quegli attori e drammaturghi che intravedono proprio nell’immaginario della peste una chiave per il rinnovamento della loro arte. Sono anni in cui il teatro è posto “al crinale tra corpi che fanno teatro e teatro che ri-fa i corpi [...]; tra spettacolo di sé e dono di sé”²²⁸, anni cioè in cui da parte di alcuni tra i più avvertiti professionisti della scena emerge un senso di tradimento delle originarie funzioni del teatro e della conseguente necessità di ripensarlo, e rivoluzionarlo²²⁹.

In questo quadro, un testo davvero notevole è il ritratto che il poeta e critico letterario inglese Arthur Symons dedica nel 1906 ad Eleonora Duse, all’epoca la più celebre attrice italiana e certamente una delle più importanti al mondo²³⁰.

Per Symons, la grandezza attorica di Duse sta proprio nel suo porsi agli antipodi rispetto ad un modo di recitare ormai sentito come obsoleto (“She is an actress through being the antithesis of the actress”²³¹; “To act as Duse acts, with an art which is properly the antithesis of what we call acting, is, no doubt, to fail in a lesser thing in order to triumph in a greater”)²³²; Duse è, insomma, una vera e propria anti-attrice, che lavora sulla scena con una sorta di odio per un mestiere sentito come degradato, un odio che è però precisamente la fonte della sua grandezza artistica:

She loves art so devotedly that she hates the mockery of her own art, in which disdain forces her to be faultless; hating the stage, wondering why some one in the audience does not rise from his seat, and leap upon the stage, and cry, ‘Enough of this!’ she acts half mechanically, with

²²⁷ Traggio l’efficace espressione da FRANCO RUFFINI, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d’invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009. Per Ruffini, il teatro si è trovato “in stato di invenzione” in due momenti al cuore della sua storia: nel Rinascimento (ovvero nella fase inaugurale della modernità) e nel primo Novecento (nel pieno di una “mutazione” che ha coinvolto radicalmente la concezione dell’arte attorica). Non è irrilevante, credo, che il nesso tra teatro e peste trovi proprio in queste due fasi i suoi due momenti apicali: da un lato sta l’elaborazione *early modern*, in un’epoca in cui la peste è usata dal pensiero antiteatrale come stigma contro il nascente teatro professionale; dall’altro sta il suo riutilizzo in chiave di sovvertimento, nel pieno del rinnovamento scenico di inizio Novecento, in cui il portato epidemico della scena diviene per attori e drammaturghi rivoluzionari (come Eleonora Duse e Antonin Artaud) un valore e una paradossale rivendicazione.

²²⁸ Ivi, p. vii.

²²⁹ “The actors are arraigned for betraying a sacred trust. But their betrayal has brought the theater to the point where nothing can save it short of total revolution” (JONAS BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit., p. 342).

²³⁰ ARTHUR SYMONS, *Eleonora Duse*, in ID., *Studies in Seven Arts*, London, Constable, 1906, pp. 331-346.

²³¹ Ivi, p. 331.

²³² Ivi, p. 345.

herself, pulling up all the rags of her own soul, as she says, and flinging them in the face of the people, in a contemptuous rage. [...] Why she acts as she does, and how she succeeds in being so great an artist while hating her art, is her secret²³³.

Il funzionamento di Duse come attrice appare quasi occulto, inafferrabile. In realtà, il ritratto di Symons serve proprio ad indagare questo ‘segreto’ artistico, che si alimenta di una contrapposizione binaria vero/falso; da un lato c’è un’arte attorica ritenuta superata, basata sulla finzione e sull’*ars* retorica, dall’altra una ricerca strenua di realismo e di contatto con la verità profonda dell’attore e del personaggio:

Other actresses seem to have heaped up into one greasy fictitious moment all the scattered energies of their lives [...]. When [Duse] is on the stage she does not appeal to us with the conscious rhetoric of the actress [...]. At every moment of a play in which emotion becomes sincere, intelligent, or in which it is possible to transform an artificial thing into reality, she is profoundly true to the character she is representing, by being more and more profoundly herself²³⁴.

Quella stessa *ars* retorica che un tempo garantiva la legittimità del mestiere attorico e la sua istituzionalizzazione ora è diventata il suo limite, il gravame che deve essere superato per rendere l’attore una creatura viva e vera, e non un artificio²³⁵. Posta sullo spettro della verità, Duse è allora vista come un’artista totale, non più ingabbiata nelle maglie artificiose dell’*actio* del retore, ma pienamente, vitalmente coinvolta nell’atto scenico (“the whole body thinks”)²³⁶, ‘divorata’ dalla presenza contemporanea e attiva di ogni aspetto del sé (“I have never seen a woman so devoured by the life of the soul, by the life of the mind, by the life of the body”)²³⁷. Nodo inestricabile di anima-mente-corpo, questo attore rinnovato non recita, ma vive la parte sulla scena, in modo da far competere, infine, il teatro con la vita stessa: “The art of the actor [...] is to give, above all things, this sense of the passing moment, and to give it by a vivacity in expression which shall more than compete with life itself”²³⁸. È in questa gara tra natura e arte – in cui l’artificio arriva ad essere vivo quanto la vita – che il teatro può farsi *visione*, può cioè far affiorare la realtà vitale dell’attore, la sua umanità, per ciò che è:

there are moments, *in any great crisis*, when the soul seems to stand back and look out of impersonal eyes, seeing things as they are. At such moments it is possible to become aware of

²³³ Ivi, p. 332.

²³⁴ Ivi, pp. 343-344.

²³⁵ Sul vecchio attore come professionista dell’*ars* retorica, cfr. anche ivi, pp. 345-346: “He has not gone to himself to invent an art wholly personal, wholly new; his acting is [...] a craftsmanship into which he has put all he has to give. It is an art wholly rhetoric, that is to say wholly external; his emotion moves to slow music, crystallises into an attitude, dies upon a long-drawn-out word. And it is this external, rhetorical art, this dramatised oratory, that we have always understood as acting, until Duse came upon the stage with new ideas and a new method”.

²³⁶ Ivi, p. 333.

²³⁷ Ivi, pp. 333-334.

²³⁸ Ivi, p. 341.

the beauty, the actual plastic beauty, of passionate or sorrowful emotion, as it interprets itself, in all its succession of moods, upon the face. At such moments, *as at the supreme moment of death*, all the nobility of which a soul is capable comes transformingly into the body [...]. The art of Duse is to do over again, consciously, this sculpture of the soul upon the body²³⁹.

Solo un teatro che sia una ‘grande crisi’, solo un teatro che somigli ‘al supremo momento della morte’ consente la realizzazione di questa arte attorica compiutamente nuova, che sia una ‘scultura dell’anima sul corpo’. È in questo quadro di radicale innovazione che Symons colloca le ‘poche parole’ raccolte dalla voce stessa di Eleonora Duse (“Here are a few of her words, written down from memory, as nearly as I can in the way she said them”)²⁴⁰, parole in cui la grande attrice italiana recupera l’accostamento tra teatro e pestilenza, ricollocandone completamente le coordinate:

To save the theatre, the theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague. They poison the air, they make art impossible. It is not drama that they play, but pieces for the theatre. We should return to the Greeks, play in the open air; the drama dies of stalls and boxes and evening dress, and people who come to digest their dinner²⁴¹.

“Morire di peste”: è impossibile non leggere in questa affermazione una feconda polisemia. C’è ovviamente un significato pienamente distruttivo, che evoca la fine di un mondo teatrale vissuto come opaco, inadeguato, spento; è il teatro come puro evento mondano (“sedie, palchetti e abiti da sera”), un’arte malata, malsana, mefitica. Ma c’è anche un’apertura verso il rinnovamento – riportare il teatro ad essere compiutamente ‘dramma’ – che è anche un ritornare all’antico, al rituale greco del teatro all’aria aperta. La scelta è dunque tra il soccombere a questa morte pestilenziale (destino che spetta al teatro mondano) o farne una morte simbolica, un ‘momento supremo’ (“the supreme moment of death”) in cui le cose appaiono in luce vivida per quello che sono.

C’è in questa immagine della peste (e in altre limitrofe, come il fuoco e la fiamma: “Some day another woman will come, young, beautiful, a being all of fire and flame, and will do what I have dreamed”)²⁴² un chiaro riferimento apocalittico. Ma c’è anche – sottotraccia – il peso di una lunga tradizione di accostamento metaforico tra teatro e pestilenza, che ritorna in un senso pienamente rinnovato. Laddove lo stigma antiteatrale aveva insistentemente accostato gli attori agli untori, ora Duse evoca proprio la peste come strumento che può certo porre fine al rito borghese del teatro, ma anche spalancare il mondo attorico ad un dramma vergine e

²³⁹ Ivi, p. 342. Corsivi di chi scrive.

²⁴⁰ Ivi, p. 336.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² Ivi, p. 338.

primigenio: come dirà di qui a poco Antonin Artaud, “Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison”²⁴³.

E siamo all’ultima ‘traccia’ del nostro nesso, che è in fondo quella in cui questo lavoro ha la sua sorgente: la conferenza *Le Théâtre et la Peste* pronunciata da Antonin Artaud nell’aprile 1933, e il cui testo appare l’anno successivo su «La Nouvelle Revue Française»²⁴⁴.

Quando Artaud arriva alla peste, si trova in un momento focale della sua ricerca intorno ad un teatro radicalmente nuovo, che sia ‘laboratorio teoretico’, cioè luogo in cui “un pensiero possa costituirsi solo in rapporto all’esercizio concreto di una pratica”²⁴⁵. Il teatro come spazio di elaborazione di senso, di ricerca di pensiero è quella “idea a lungo custodita” da Artaud, secondo cui la scena non è, non può essere, il luogo della finzione/rappresentazione, ma deve farsi spazio di creazione di realtà, breccia sull’oltre²⁴⁶. Quello che Artaud sta cercando quando scrive *Le Théâtre et la Peste* (ed è quello che cercherà per tutta la vita) è di fatto la ricomposizione dell’antico dissidio tra teatro e filosofia²⁴⁷.

²⁴³ ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et la Peste*, cit., p. 499. Nella vastissima bibliografia su Artaud si rimanda almeno a CAMILLE DUMOULIÉ, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996 e EVELYNE GROSSMAN, *Antonin Artaud, un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006; importanti contributi italiani sono quelli di UMBERTO ARTIOLI, FRANCESCO BARTOLI, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978; FLORINDA CAMBRIA, *Corpi all’opera. Teatro e Scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaka Book, 2001 e EAD. *Far danzare l’anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Pisa, ETS, 2007 e FRANCO RUFFINI, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d’invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009. A proposito della centralità della riflessione artaudiana nella teoria e nella prassi teatrale a partire dal secondo Novecento, si ricorderà almeno la sua influenza sul ‘teatro povero’ di JERZY GROTOWSKI (*Towards a Poor Theatre*, preface by Peter Brook, New York, Simon & Schuster, 1968), o nella prassi del *Living Theatre* (JULIAN BECK, JUDITH MALINA, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982).

²⁴⁴ Si veda nell’Introduzione, la nota 83.

²⁴⁵ FLORINDA CAMBRIA, *Corpi all’opera*, cit., p. 25.

²⁴⁶ Questa “idea a lungo custodita” (l’espressione è di Nicola Savarese) emerge con chiarezza nei testi artaudiani del 1931-1935 (che confluiranno nella raccolta ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938). In questo periodo della ricerca artaudiana (in cui si colloca il testo che più direttamente ci interessa) il punto focale è l’incontro/visione con un teatro che sia insieme gestuale e spirituale, e che Artaud riconosce quasi epifanicamente nello spettacolo di teatro balinese cui assiste a Parigi durante l’esposizione coloniale dell’agosto 1931: “l’incontro di Artaud con il teatro balinese esula da pure congiunture biografiche perché mette in gioco una posta più alta nelle ambizioni di Artaud. Non sembra infatti l’ennesima fuga in Oriente di un artista deluso che vuole cavalcare l’ultima moda in fatto di esotismi: il teatro balinese si rivela piuttosto come un’idea a lungo custodita che improvvisamente si concretizza in una visione. In altre parole sembra una vera illuminazione” (NICOLA SAVARESE, *Paris/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all’Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, L’Aquila, Textus, 1997, p. 181).

²⁴⁷ “Mettere in contatto metafisica e tecnica della recitazione era un tabù. Nel contravvenire a tale tabù consistette la segreta rivoluzione del teatro novecentesco” (FERDINANDO TAVIANI, *Prefazione*, in MONIQUE BORIE, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini. Un approccio antropologico*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, p. viii). Cfr. inoltre – proprio a proposito di Artaud – questa affermazione di Cambria: “Per cogliere la gravità di tale contravvenzione, può essere utile ricordare qui che l’istituzione del tabù avviene nei luoghi di fondazione del pensiero occidentale, in particolare in quei dialoghi platonici (*Repubblica* e *Sofista* innanzitutto) in cui si afferma la pericolosità di una tecnica di narrazione mimetica [...] che sfugge all’ortodossia dialettica dell’essere e del vero – o del vero essere” (FLORINDA CAMBRIA, *Corpi all’opera*, cit., p. 120, n. 11).

Ecco perché allora il nesso artaudiano tra peste e teatro non sarà tanto focalizzato sul contagio (che pure, chiaramente, avrà un ruolo), quanto sulla portata veritativa di scena ed epidemia, sulla capacità di entrambe di aprire uno spazio di senso *ulteriore* a quello dell'apparenza superficiale delle cose. Ed ecco, anche, perché Artaud dovrà necessariamente liberarsi di una precisa definizione scientifica della peste (degradandola a spiegazione insufficiente del fenomeno: il bacillo *yersinia pestis*, per Artaud, “explique en rien la peste”)²⁴⁸ e recuperarne una versione che conservi della peste tutti i suoi aspetti metafisici e soprannaturali:

Quels que soient les errements des historiens ou de la médecine sur la peste, je crois qu'on peut se mettre d'accord sur l'idée d'une maladie qui serait une sorte d'entité psychique et ne serait pas apportée par un virus [...]. L'idée d'une véritable entité morbide n'existant pas, il y a des formes sur lesquelles l'esprit peut se mettre provisoirement d'accord²⁴⁹.

La peste di Artaud ha insomma – proprio come quella *early modern* – una natura sfuggente, immateriale: si tratta di “un mal dont on ne peut préciser scientifiquement les lois et dont il serait idiot de vouloir déterminer l'origine géographique”²⁵⁰, in cui l'aspetto fisico non è altro che specchio di uno sconvolgimento essenzialmente psichico (uno sconvolgimento che apre alla *visione*).

A sostegno di questa paradossale teoria di una peste come “entità spirituale” Artaud trae dalle sue fonti una vera e propria autopsia dell'appetato²⁵¹, in cui evidenzia come il disordine organico provocato dal flagello intacchi specificamente polmoni e cervello, ovvero gli organi della coscienza, del pensiero, della volontà (essendo il respiro – questo è il ragionamento – un atto volontario):

les deux seuls organes réellement atteints et lésés par la peste: le cerveau et les poumons, se trouvent être tous deux sous la dépendance directe de la conscience et de la volonté [...]. La peste donc semble manifester sa présence dans les lieux, affectionner tous les lieux du corps, tous les emplacements de l'espace physique, où la volonté humaine, la conscience, la pensée sont proches et en passe de se manifester²⁵².

²⁴⁸ ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et la Peste*, cit., p. 488: “En 1880 et quelques, un docteur français du nom de Yersin, qui travaille sur des cadavres d'Indo-Chinois morts de la peste, isole un de ces têtards au crâne arrondi, et à la queue courte, qu'on ne décèle qu'au microscope et il appelle cela le microbe de la peste. Ce n'est là à mes yeux qu'un élément matériel plus petit, infiniment plus petit, qui apparaît à un moment quelconque du développement du virus, mais cela ne m'explique en rien la peste”.

²⁴⁹ Ivi, p. 485.

²⁵⁰ Ivi, pp. 488-489.

²⁵¹ Artaud aveva a disposizione le pesti classiche – Tucidide, Lucrezio, Virgilio – ma si avvale anche di fonti più vicine, relative alla peste di Marsiglia del 1720-1722 (JEAN-BAPTISTE BERTRAND, *Relation historique de la peste de Marseille en 1720*, Cologne, chez Pierre Marteau Imprimeur-Libraire, 1721; FRANÇOIS CHICOYNEAU, JEAN-BAPTISTE SÉNAC, *Traité des causes, des accidens, et de la cure de la peste, avec un recueil d'observations, et un détail circonstancié des précautions qu'on a prises pour subvenir aux besoins des peuples affligés de cette maladie, ou pour la prévenir dans les lieux qui en sont menacés*, à Paris, Chez Pierre-Jean Mariette Imprimeur-Libraire, rue Saint Jacques, aux Colonnes d'Hercule, 1744; PAUL GAFFAREL, *La peste de 1720 à Marseille et en France, d'après des documents inédits*, Paris, Perrin, 1911).

²⁵² ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et la Peste*, cit., pp. 487-488.

È questa peste prescientifica, misteriosa, contraddittoria, entità psichica prima che fisica che Artaud intende porre sotto osservazione, e legare strettamente ad un'idea nuova di teatro²⁵³. Il nesso tra *questa* peste e la scena starà allora in un corpo-dolore, che moltiplica le strade e gli strumenti della sensibilità, e amplifica le possibilità di accesso ad una verità *altra*.

La peste è per Artaud un'assoluta sospensione della norma (“La peste établie dans une cité, les cadres réguliers s’effondrent, il n’y a plus de voirie, d’armée, de police, de municipalité”)²⁵⁴, che avvia un nero carnevale di deliri, fantasie, esplosioni d’urla e d’umori: “C’est alors que les maisons s’ouvrent, que des pestiférés délirants, l’esprit chargé d’imagination affreuses, se répandent en hurlant par les rues. Le mal qui leur travaille les viscères, qui roule dans leur organisme entier, se libère en fusées par l’esprit”²⁵⁵. In questo mondo rovesciato dalla peste diviene finalmente possibile il teatro, ovvero il gesto puro e gratuito, privo di utilità immediata:

Dans les maisons ouvertes, la lie de la population immunisée, semble-t-il, par sa frénésie cupide, entre et fait main basse sur des richesses dont elle sent bien qu’il est inutile de profiter. Et c’est alors que le théâtre s’installe. Le théâtre, c’est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l’actualité²⁵⁶.

L’apestato e l’attore trovano allora una somiglianza (se non una sovrapposizione) proprio nella gratuità della loro esperienza: da un lato una morte generata da un’entità psichica che si mostra come un male assoluto e astratto, dall’altra uno sconvolgimento dell’interiorità che non ha alcun esito, alcun obiettivo, alcun profitto (“L’état du pestiféré qui meurt sans destruction de matières, avec en lui tous les stigmates d’un mal absolu et presque abstrait, est identique à l’état de l’acteur que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité”)²⁵⁷; entrambe queste esperienze sono d’altra parte caratterizzate dal delirio di un’immaginazione incontrollata e dall’ostensione di sé:

Entre le pestiféré qui court en criant à la poursuite de ses images et l’acteur à la poursuite de sa sensibilité ; entre le vivant qui se compose des personnages qu’il n’aurait jamais pensé sans cela à imaginer, et qui les réalise au milieu d’un public de cadavres et d’aliénés délirants, et le poète qui invente intempestivement des personnages et les livre à un public également inerte ou délirant, il y a d’autres analogies qui rendent raison des seules vérités qui comptent, et mettent l’action du théâtre comme celle de la peste sur le plan d’une véritable épidémie²⁵⁸.

²⁵³ Ivi, pp. 489-490: “De ces bizarreries, de ces mystères, de ces contradictions et de ces traits, il faut composer la physionomie spirituelle d’un mal qui creuse l’organisme et la vie jusqu’au déchirement et jusqu’au spasme, comme une douleur qui, à mesure qu’elle croît en intensité et qu’elle s’enfonce, multiplie ses avenues et ses richesses dans tous les cercles de la sensibilité. Mais de cette liberté spirituelle, avec laquelle la peste se développe, sans rats, sans microbes et sans contacts on peut tirer le jeu absolu et sombre d’un spectacle que je m’en vais essayer d’analyser”.

²⁵⁴ Ivi, p. 490.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ Ivi, pp. 490-491.

²⁵⁷ Ivi, p. 491.

²⁵⁸ Ivi, pp. 491-492.

Il teatro e la peste sono, dunque, infine accomunati da una portata epidemica che si articola nei nodi del delirio, dell'ostensione e della gratuità del gesto. Ma c'è una profonda differenza tra le due esperienze:

En face de la fureur de l'assassin qui s'épuise, celle de l'acteur tragique demeure dans un cercle pur et fermé. La fureur de l'assassin a accompli un acte, elle se décharge et perd le contact d'avec la force qui l'inspire, mais ne l'alimentera plus désormais. Elle a pris une forme, celle de l'acteur, qui se nie à mesure quelle se dégage, se fond dans l'universalité²⁵⁹.

Se l'appestato morendo scarica l'energia psichica che lo possiede (proprio come l'assassino se ne libera uccidendo la sua vittima), l'attore non può mai liberarsi dell'energia drammatica che lo fa delirare, e anzi dovrà mantenere la tensione sempre su quel bilico in cui essa "nega se stessa man mano che si libera" e in tal modo continua indefinitamente ad alimentarsi. Ed è proprio in questa energia sempre alimentata, mai posata, che Artaud giunge infine ad individuare la sorgente del contagio tra attore e spettatore.

La peste – ribadisce – è un fatto spirituale; pertanto gli umori turbati dell'appestato si possono leggere come materializzazione sul piano fisico del suo disordine psichico: ma cosa è il disordine spirituale se non la materializzazione corporea del conflitto, della lotta, del cataclisma? ("Si l'on veut bien admettre maintenant cette image spirituelle de la peste, on considérera les humeurs troublées du pesteux comme la face solidifiée et matérielle d'un désordre qui, sur d'autres plans, équivaut aux conflits, aux luttes, aux cataclysmes et aux débâcles que nous apportent les événements")²⁶⁰. E allora, se il conflitto può traslare dalla realtà alla psiche, provocando una peste dell'anima che si materializza in una peste dei corpi, è consentito anche il processo inverso, dalla psiche alla realtà; le grida di dolore di un pazzo avranno il potere di generare un'epidemia, e i gesti deliranti di un attore – che non si libera mai della sua tensione conflittuale, ma continuamente la alimenta – possiederanno un'altrettanto potente forza epidemica:

De même qu'il n'est pas impossible que le désespoir inutilisé et les cris d'un aliéné dans un asile, ne soient cause de peste, par une sorte de réversibilité de sentiments et d'images, de même on peut bien admettre que les événements, extérieurs, les conflits politiques, les cataclysmes naturels, l'ordre de la révolution et le désordre de la guerre, en passant sur le plan du théâtre se déchargent dans la sensibilité de qui les regarde avec la force d'une épidémie²⁶¹.

La natura immateriale, psichica della peste – rivendicata all'inizio di *Le Théâtre et la Peste* – consente ad Artaud di costruire un potente ponte di senso tra epidemia e teatro, che si

²⁵⁹ Ivi, p. 492.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ Ivi, pp. 492-493.

sostanzia nel tema del conflitto, del cataclisma, della rivoluzione e della guerra. Peste e teatro sono eventi psichici che rivelano la natura conflittuale della realtà. Ed è proprio avendo in mente questa pericolosa, disturbante rivelazione che – secondo Artaud – Agostino ammoniva i primi cristiani a tenersi lontani dalle scene (“Saint Augustin dans la Cité de Dieu accuse cette similitude d’action entre la peste qui tue sans détruire d’organes et le théâtre qui, sans tuer, provoque dans l’esprit non seulement d’un individu, mais d’un peuple, les plus mystérieuses altérations”)²⁶². Quelle ‘misteriose alterazioni’ tanto temute da Agostino non sono altro, in effetti, che il cuore misterioso dell’efficacia teatrale:

Donner les raisons précises de ce délire communicatif est inutile [...]. Il importe avant tout d’admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu’il soit communicatif. L’esprit croit ce qu’il voit et fait ce qu’il croit: c’est le secret de la fascination. Et saint Augustin ne révoque pas en doute un seul instant, dans son texte, la réalité de cette fascination. Cependant il y a des conditions à retrouver pour faire naître dans l’esprit un spectacle qui le fascine: et ce n’est pas une simple affaire d’art²⁶³.

Proprio quel delirio comunicativo oggetto di stigma ne *La città di Dio* è ciò che il nuovo teatro artaudiano – che si chiamerà “il teatro della crudeltà” – deve ritrovare. Perché questo teatro-peste deve risvegliare “tous les conflits qui dorment en nous”²⁶⁴, diventando il regno dell’assoluta, disturbante possibilità: “Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l’inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle [...], impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile”²⁶⁵.

Non si tratterà più, dunque, di opporsi allo stigma, di negare Agostino e tutta la conseguente polemica contro le scene, di proporre un teatro morale e rassicurante; si tratterà ora di accogliere finalmente quello stigma e renderlo lo statuto di una nuova arte, che metta in luce la natura conflittuale del mondo e dell’uomo²⁶⁶:

*Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n’est pas parce qu’il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l’extérieur d’un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l’esprit.
Comme la peste il est le temps du mal, le triomphe des forces noires, qu’une force encore plus profonde alimente jusqu’à l’extinction. Il y a en lui comme dans la peste une sorte d’étrange soleil, une lumière d’une*

²⁶² Ivi, p. 493. Il recupero di Agostino, così come quello di una peste prescientifica, connette strettamente Artaud alla polemica *early modern* che è stata oggetto di questo lavoro: per recuperare e ribaltare in chiave propositiva il nesso tra peste e teatro, il drammaturgo francese ricostituisce anche le coordinate intellettuali in cui quel nesso è stato elaborato.

²⁶³ Ivi, pp. 493-494.

²⁶⁴ Ivi, p. 495.

²⁶⁵ *Ibidem*. L’esempio che Artaud sceglie per rappresentare questa sua idea del teatro è – non certo casualmente un dramma *early modern*, ovvero *Tis Pity She’s a Whore* (1633) di John Ford (1586-1640), storia d’amore, incesto, omicidio e vendetta: “un exemple de la liberté absolue dans la révolte” (ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et la Peste*, cit., p. 496).

²⁶⁶ Non a caso, Artaud avvicina ora l’esperienza scenica a quella – rivelativa – dell’iniziazione eleusina: “La terrorisante apparition du Mal qui dans les Mystères d’Eleusis était donnée dans sa forme pure, et était vraiment révélée, répond au temps noir de certaines tragédies antiques que tout vrai théâtre doit retrouver” (Ivi, p. 497).

intensité anormale où il semble que le difficile et l'impossible même deviennent tout à coup notre élément normal [...]. Le théâtre, comme la peste, [...] dénoue des conflits, il dégage des forces, *il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie*²⁶⁷.

Qui, nella rivendicazione delle “nere forze” del teatro, che mettono in luce “il fondo di crudeltà latente” della realtà umana, confluisce infine la lunga tradizione “in attesa alle spalle di Artaud”²⁶⁸ che questo lavoro ha cercato di sondare e ricostruire. Quella misteriosa iniquità attribuita al teatro, che alimenta la polemica contro le scene della prima età moderna – e abbiamo scorto sopravvivere tra le pareti di Mansfield Park, nei dolori di Gwynplaine o nel carro distrutto dei poveri commedianti di San Martino – recupera ora tutti i suoi simboli per farsi esplicitamente “epidemia salvatrice”:

Il se peut que le poison du théâtre jeté dans le corps social le désagrège, comme dit saint Augustin, mais il le fait alors à la façon d'une peste, d'un fléau vengeur, d'une épidémie salvatrice [...]. Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. *Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction.* Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, *est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque*²⁶⁹.

Il teatro è veleno, certo, ma è veleno paradossale, gettato sul pubblico per offrire occasione di salvezza; è peste, certo, ma peste che consente guarigione e purificazione; è indubabilmente “le temps du mal, le triomphe des forces noires”, ma in questo male rivendicato come “l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction”, il teatro produce la propria azione veritativa: la maschera dell'attore toglie la maschera all'uomo, per disvelarne la profonda essenza oscura, feroce, conflittuale²⁷⁰.

²⁶⁷ Ivi, pp. 497-498 (corsivi di chi scrive).

²⁶⁸ Si veda, nell'Introduzione, nota 82.

²⁶⁹ ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et la Peste*, cit., p. 499 (corsivi di chi scrive).

²⁷⁰ Arturo Mazzarella, in un recente, illuminante saggio (ARTURO MAZZARELLA, *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014) ha messo in luce il profondo cambio di paradigma occorso nell'estetica contemporanea riguardo al tema del male: da insondabile furia cieca e distruttiva, che sembra abbattersi sul mondo dalle regioni estranee del demoniaco, esso si rivela il “male radicale che si annida nel corredo antropologico di ogni uomo” (ivi, p. 9). Nel ricostruire la “genealogia storica” di questo mutamento di sguardo sul male, lo studioso identifica come ‘padri fondatori’ Baudelaire (cantore di una “coscienza che ha scoperto nel male il suo impulso primario”; ivi, p. 14) e Dostoevskij (la cui opera pone al centro la “trascinante forza di seduzione emanata dall'orrore”; ivi, p. 16), ma precisa anche che questi due autori indagano il male come possibilità trasgressiva e rivolta propria di uomini eccezionali, e si deve invece a Kafka e a Proust l'identificazione e l'indagine della natura universale del male: “Non c'è scampo al male; che si è diffuso, con la medesima intensità propria degli individui eccezionali, anche tra gli uomini comuni [...] perché il male è parte integrante della chimica dei sentimenti, rientra tra gli impulsi connaturati alla coscienza [...]”. Per Kafka come per Proust, il male ha perso i connotati che lo rendevano un'esperienza particolare, per diventare l'unico amalgama che tiene insieme i brandelli della comunità umana, altrimenti del tutto disarticolata” (ivi, pp. 25-26). La rivendicazione artaudiana di un teatro che sia crudele e doloroso come la peste – e, più in generale, l'estetica ‘crudele’ di tutta la sua teatrologia – consentono forse di porre anche Artaud all'interno di questa costellazione di autori (che Mazzarella completa con Beckett, Gadda e Dürrenmatt), con cui si avvia questa nuova coscienza della necessità del male. Negli scritti artaudiani come *Le Théâtre et la Peste*, il teatro appare insieme come veleno e come

E siamo alla fine del testo. Nelle parole che concludono *Le Théâtre et la Peste* il teatro, devastante morbo epidemico, è evocato come una forza insieme naturale e magica, che restituirà la potenza perduta dei dogmi di fede:

la question qui se pose maintenant est de savoir si dans ce monde qui glisse, qui se suicide sans s'en apercevoir, il se trouvera un noyau d'hommes capables d'imposer cette notion supérieure du théâtre, qui nous rendra à tous l'équivalent naturel et magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus²⁷¹.

Raccogliendo e ribaltando l'antico stigma sulla scena, Artaud non toglie alla peste nulla della sua crudeltà; eppure l'antica accusa (il teatro *infetta* la verità) echeggia ora ribaltata in una promessa nostalgica: sarà proprio il teatro, con le sue visioni sull'oltre, a *guarire* l'umanità, restituendole almeno un barbaglio della verità che ha perduto.

antidoto: in essi "il male, nella sua assoluta inevitabilità, [si rivela] necessario, fisiologicamente necessario, alla naturale tensione agonistica di cui si alimenta l'esercizio della conoscenza più spericolata" (ivi, p. 10).

²⁷¹ ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et la Peste*, cit., p. 499.

Lemmario del Contagio (per un atlante della peste scenica)

To come to Rhetoricke, it not onely emboldens a scholler to speake, but instructs him to speake well, and with iudgement, to obserue his comma's, colons, & full poynts, his parentheses, his breathing spaces, and distinctions, to keepe a decorum in his countenance, neither to frowne when he should smile, nor to make vnseemely and disguised faces in the deliury of his words, not to stare with his eies, draw awry his mouth, confou[n]d his voice in the hollow of his throat, or teare his words hastily betwixt his teeth, neither to buffet his deske like a mad-man, nor stand in his place like a liuelesse Image, demurely plodding, & without any smooth & formal motio[n]. It instructs him to fit his phrases to his action, and his action to his phrase, and his pronuntiation to them both.

THOMAS HEYWOOD
An Apology for Actors (1612)



Al termine del nostro cammino dentro il vasto *corpus* cinque-seicentesco degli attacchi e delle difese del teatro inglese e italiano, restano le tracce dell'attraversamento, nella forma di un dizionario tematico, che vuole essere la mappatura di alcuni possibili immaginari comuni: un repertorio di frammenti testuali – strumenti retorici ostili o difensivi, utili allo stigma o alla difesa dell'arte scenica – che si addensano in coaguli di immagini, reti di significati, costellazioni di figure ricorrenti.

Scorrere il 'lemmario' significherà allora allontanarsi dalla scansione storico-culturale e contestuale rispettata nei capitoli che lo precedono, e muoversi entro una più libera geografia di temi e lessici. Si tratterà cioè di percorrere una sorta di 'dizionario polemico', che certamente attinge all'antico (in particolare, alla patristica e a selezionate fonti grecolatine), ma rimodella le sue fonti, le rinnova (e talvolta le travisa) secondo le esigenze sociali, politiche, e religiose di un nuovo contesto: il cristianesimo riformato e post-tridentino, che si trova di fronte alla novità di un fenomeno – il teatro professionale moderno – nella sua fase aurorale.

In prima istanza, il lemmario mostra come alla 'multifattorialità' della percezione *early modern* dell'evento epidemico – visto ecletticamente come cataclisma soprannaturale e come evento proprio della natura, come contagio esogeno e squilibrio endogeno, come contatto epidemico e avvelenamento – corrisponda un uso altrettanto multifattoriale della peste come stigma antiteatrale. La peste si lega infatti al teatro tramite diverse linee di relazione: di tipo storico (come nel discorso sull'ORIGINE del teatro durante l'epidemia ateniese del 426 a.C. e, soprattutto, quella romana del 365-364 a.C.); di tipo religioso-apocalittico (come nel nesso di CAUSALITÀ che vede nella pestilenza una punizione divina per la colpa morale radicata nell'evento scenico); o dottrinario (nella definizione del teatro come CATTEDRA DELLA PESTE, e nel suo avvicinamento ad una DOTTRINA PESTILENTE); oppure nella forma del ribaltamento per cui l'epidemia stessa si fa teatro didattico (SPETTACOLO DELLA PESTE).

Ma il legame più forte e interessante (oltre che quello più sfaccettato) è chiaramente quello che ruota attorno al grande tema del teatro come evento contagioso, che si apre ad una molteplicità di letture e di interpretazioni. Il teatro è innanzitutto luogo di contagio morale, spazio in cui, contemplando il vizio, si apprende il male (CONTAGIO (1)/IMITAZIONE), con tutti i temi correlati del DESIDERIO, del tradimento del proprio ruolo sociale (INDISTINZIONE (1)/PERDITA DI SÈ) dell'OZIO e dell'EFFEMINAZIONE, in un trionfo del caos in cui al disordine interiore corrisponde anche uno sconvolgimento sul piano della fisiologia (SQUILIBRIO/EQUILIBRIO). Il nesso peste/teatro, d'altra parte, si fonda necessariamente su un campo metaforico in cui il corporeo corrisponde allo spirituale, e la salute (o, per converso, la patologia) del corpo sono specchio di corrispondenti stati dell'anima: da qui deriva la

frequenza delle immagini legate a MEDICI/MEDICINE, o l'abiura dell'arte scenica vista come GUARIGIONE. La contrapposizione binaria sano/infetto si manifesta d'altra parte anche nell'esplicito antagonismo tra chiesa e teatro, che produce interessanti lemmi 'bipolari', posti in forma di ossimoro (CONCORRENZA (1) / SACRO VS. PROFANO; CONCORRENZA (2) / SERMONE VS. SPETTACOLO; FALSITÀ/VERITÀ); mentre l'insistenza sulla metafora medica adatta la polemica antiteatrale anche al grande tema dello Stato come organismo complesso (CORPO POLITICO).

Del contagio i polemisti offrono anche esempi narrativi, sotto forma di *exempla* tratti dalla Scrittura, dalla classicità o dalla patristica: a questi 'contagi narrati' si riferiscono i lemmi ESEMPI (1) / ALIPIO; ESEMPI (2) / BACCO E ARIANNA; ESEMPI (3) / DAVIDE E BETSABEA, mentre un folto gruppo di frammenti si riferisce ai rimedi proposti dai polemisti contro il contagio teatrale, raccolti nelle diverse forme della prevenzione (PROFILASSI (1) / LIMITAZIONE; PROFILASSI (2) / RIMOZIONE; PROFILASSI (3) / SOSTITUZIONE). Tra i *remedia* non manca la ricerca di forme sane di contemplazione (SPETTACOLO DELLA GLORIA), che conduce anche al delicato tema del teatro sacro, ammesso con molta prudenza in Italia, ma rigettato con forza nel contesto protestante inglese (INDISTINZIONE (2) / PURO E IMPURO). Numerosi sono poi i lemmi che ruotano intorno al 'funzionamento' del contagio scenico (CONTAGIO (2) / LINGUAGGIO; CONTAGIO (3) / MISTERO; CONTAGIO (4) / PUBBLICITÀ; CONTAGIO (5) / SEGNO, MARCHIO, IMPRONTA), alle sue relazioni con il potere venefico della parola (BOCCA/LABBRA/LINGUA; VELENO), alla molteplicità di stimoli prodotti dall'evento teatrale (OCCHI/ORECCHIE; MULTISENSORIALITÀ), in cui alla sovrabbondanza 'linguistica' è fatta corrispondere la carenza di senso e la cecità dell'anima (VISIONE SPIRITUALE). Non mancano, ovviamente, lemmi in cui sono raccolti i più diretti attacchi agli elementi costitutivi dell'evento scenico, i teatranti (ATTORI (1) / IMMAGINI DELLA DISUMANIZZAZIONE; ATTORI (2) / IMMAGINI DELL'INFEZIONE; ATTRICI), gli spettatori (SPETTATORI/ IMMAGINI DELL'INFEZIONE); gli edifici teatrali (LUOGHI).

Alle strategie difensive sono dedicati ovviamente alcuni lemmi specifici (ATTORI (3) / IMMAGINI DELLA DEVOZIONE; DISTINZIONE; NEGAZIONE; RIBALTAMENTO), ma le voci degli apologeti si mescolano spesso con quelle dei polemisti, per mostrare in atto – nell'accostamento ravvicinato – l'acuto e talvolta spiazzante gioco di riscrittura dei tropi polemicici: in lemmi come ATTRICI, CORPO POLITICO, LUOGHI, MEDICI/MEDICINE, e SQUILIBRIO/EQUILIBRIO, ad esempio, lo sforzo di legittimazione e di istituzionalizzazione dell'arte scenica appare evidente proprio nel ribaltamento di alcuni dei temi più cari alla polemica antiteatrale. Allo stesso modo, i teatranti si appropriano delle riflessioni più specificamente legate al linguaggio scenico (CONTAGIO (2) / LINGUAGGIO; MULTISENSORIALITÀ), spingono a conseguenze estreme – e a tratti scandalose – l'attrito

concorrenziale tra scena e predicazione (CONCORRENZA (2) / SERMONE VS. SPETTACOLO), rivendicando al teatro spazi di vera e propria ricerca di senso (FALSITÀ/VERITÀ; VISIONE SPIRITUALE).

Il repertorio qui proposto non deve ovviamente intendersi come una mera collezione di citazioni riorganizzate alfabeticamente per temi, quanto piuttosto come uno strumento di analisi in divenire, una mappa aperta, che si dispone naturalmente ad incrementi, approfondimenti, future ricerche e sguardi ulteriori su contesti culturali qui ancora non sondati. È un'antologia di figure, immagini, frammenti che inseguono la geografia di un conflitto, e che anche quando disegnano (specie negli acuti e ironici ribaltamenti delle apologie) il percorso di una possibile integrazione, tengono viva e vitale la sua incandescenza. In questo lessico polemico si sono depositate le tracce di una guerra, è vero, ma anche potenti intuizioni sulla natura del teatro.

Sul suo essere gioco e scandalo, evento e mistero, illusione e visione.

ATTORI (1) / IMMAGINI DELLA DISUMANIZZAZIONE

CARLO BORROMEO, *De Histrionibus, Cingaribus, tabernis meritorijs, & aleatoribus* (1565)

De his etiam principes & magistratus commonendos esse duximus.

Vt histriones & mimos, caeterosq[ue] circulatores, & eius generis **perditos homines** e suis finibus eijciant; & in caupones, & alios, quicumque eos receperint, acriter animaduertant.

CARLO BORROMEO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 40.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reprovued* (1577)

Those are called *Histriones*, or rather *Histrices*, which play vpon Scaffoldes and Stages, Enterludes and Comedies, or otherwise with gestures. &c. <**Histrix is a little beast with speckled prickles on his back, wiche he wil cast of, and hurt menne with them**>.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprovued*, 1577, p. 58.

STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse* (1579)

Such are **the Caterpillers** that haue deuoured and blasted the fruite of Aegypt: Such are **the Dragons** that are hurtful in Affricke: Such are **the Adders** that sting with pleasure, and kil with paine: and such are **the Basilisks** of the world, **that poyson, as well with the beame of their sighte, as with the breath of their mouth.**

STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, 1579, fol. 16(r).

STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse* (1579)

If plaiers take a little more counsell of their pillowe, they shall finde themselues to be **the worste, and the dangerousest people in the world.** **A theefe** is a shrewde member in a common wealth, he empties our bagges by force, these ransacke our purses by permission, he spoileth vs secretly, these rifle vs openly, hee gettes the vpperhand by blowes, these by merry iestes, he suckes our bloud, these our manners, he woundes our bodie, these our soule [...]. He suffereth for his offence, these stroute without punishment, vnder our noses, & lyke vnto a consuming fire are nourished stil with our decay [...].

So corrupt is our iudgement in these matters, that we accompt him **a murderer**, whome we see delight in sheading of bloode, and make him a iester, that woundeth our conscience, we cal that a slaughter house, where bruits beastes are killed, and hold that a pastime, which is **the verie butcherie of Christian soules** [...].

Players counterfaiting a shew to make vs merrie, **shoote their nettes** to worke our misery.

STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse, against Poets, Pipers, Players and their Excusers*, in ID., *The Ephemirides of Phialo*, Imprinted at London, by Thomas Dawson, 1579, foll. 87(v)-88(v).

CARLO BORROMEO, *Quae ad Matrimonium pertinent* (1582)

Caupo [...] ne lenones, meretrices, histriones, mimos, & caeteros **malae conditionis homines**, nugatoresuè apud se diutius hospitari patiatur.

CARLO BORROMEO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 316.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

As **the sting of Phalangion spreadeth her poyson through euery vaine**, when no hurt is scene; so amorous gesture, strikes to the heart when no skinne is raced.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sig. G5(r).

WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters* (1587)

What men are these? (naie rather monsters) that thus corrupt so swéete a soile: such are they, as in outward shew séeme **painted sepulchres**, but digge vp their déeds, and finde nothing but a masse of rotten bones. Some terme them Comedians, other some Players, manie Pleasers, but I Monsters, and whie Monsters? Bicause vnder colour of humanitie, **they present nothing but prodigious vanitie**. These are **wels without water, dead branches fit for fuell, cockle amongst come, vnwholesome wéedes, amongst swéete hearbes**, and finallie, **féends that are crept into the worlde by stealth, and holde possession by subtill inuasion**.

WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters*, 1587, fol. 2(r).

ATTORI (2) / IMMAGINI DELL'INFEZIONE

GIOVANNI CRISOSTOMO, *In Matthaicum Homilia VI* (IV sec. d.C.)

Ἐκεῖνος γάρ ἐστιν, ἐκεῖνος, ὁ καὶ τέχνην τὸ πρᾶγμα ποιήσας, ἵνα τοὺς στρατιώτας ἐκλύσῃ τοῦ Χριστοῦ, καὶ μαλακώτερα αὐτῶν ποιήσῃ τῆς προθυμίας τὰ νεῦρα. Διὰ τοῦτο καὶ θέατρα ὠκοδόμησεν ἐν ταῖς πόλεσι, καὶ τοὺς γελοιοποιοὺς ἐκεῖνους ἀσκήσας, διὰ τῆς ἐκεῖνων λύμης κατὰ τῆς πόλεως ἀπάσης τὸν τοιοῦτον ἐνσκήπτει λοιμὸν.

[È lui [il diavolo], è lui che usando l'astuzia di questo marchingegno cerca di debilitare i soldati di Cristo, e di rendere più fragili i nervi della loro anima. Perciò edificò i teatri nelle città, e **facendo uso di quei buffoni, grazie alla loro forza distruttiva fa sorgere questa peste in tutto lo stato**].

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Opera Omnia*, vol. VII, t. 1 [PG 57], col. 71 (traduzione propria).

GIOVANNI CRISOSTOMO, *In Matthaicum Homilia XXXVIII* (IV sec. d.C.)

Τί οὖν; εἰπέ μοι· τοὺς νόμους ἀνατρέψομεν ἅπαντας; Καὶ μὴν παρανομίαν ἔστιν ἀνατρέψαι, ταῦτα λύοντες τὰ θέατρα. **Οἱ γὰρ ταῖς πόλεσι λυμαινόμενοι ἐκ τούτων εἰσὶν**· ἐντεῦθεν γοῦν στάσεις καὶ ταραχαί.

[E che, dunque? Dimmi: abatteremo così tutte le leggi? Al contrario, abbattere questi teatri significa abbattere la trasgressione delle leggi. **Tutti coloro che contaminano le città, infatti, appartengono al novero di questi attori**: da costoro infatti derivano le ribellioni, e i tumulti].

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Opera Omnia*, vol. VII, t. 1 [PG 57], col. 427 (traduzione propria).

Quid igit[ur] inquis an leges om[n]es euertem[us] / quib[us] hec co[n]stituta sunt? immo vero his theatralib[us] ludis euersis: **non leges / sed iniquitate[m] euertetis: ac o[mn]em ciuitatis pestem extinguetis**. Hinc eni[m] seditio[n]es excitant[ur]: hinc tumultus oriunt[ur]

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Opera diuini Joannis Chrysostomi*, 1504, II, fol. 77(v).

STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse* (1579)

Let him speake what hee liste in Players cause, he shall finde them **shaken with a wonderous Feuer**: throwe fetherbeds on them, **they are neuer the warmer**, and all his excuses shall stande for perfumes, which faintly set them vpon their feete, that grouell in the dust with the falling sickenesse, but **cannot deliuer them of their disease**.

STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse, against Poets, Pipers, Players and their Excusers*, in ID., *The Ephemerides of Phialo*, Imprinted at London, by Thomas Dawson, 1579, foll. 93(r)-93(v) *id est* 91(r)-91(v).

GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli* (1592)

Schiaui di Satana, & nemici di Dio [...] non solamente non aiutano al bene delle Republiche, come possono pensare quelli che le tolerano con tanta indulgenza, ma più presto le incaminano alla totale destruttione loro [...]. Il che è tanto come dire, che costoro siano per professione huomini non solamente pessimi in se stessi, e per se stessi, ma ancora maestri di iniquità per gli altri, e per ciò perniciosissimi alle città, & à regni, seditiosi, stregoni, negromanti, ruina de' patrimonij, destruttione della più stretta vnione, che naturalmente sia fra mortali, ch'è quella de matrimonij. Di modo che **hà bene ragione di dire l'istesso Chrisostomo, chi distruggesse costoro, non leges, sed iniquitatem euerteret, & omnem pestem extingueret**.

GUGLIELMO BALDESSANO, *Stimolo alle virtu proprie del giouane christiano*, 1592, pp. 121-122.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie* (1599)

Dice bene il medesimo [Crisostomo], che **chi destruggesse costoro, Non leges, sed iniquitatem euerteret, & peste[m] omnem extingueret**.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie*, 1599, p. 33.

ANONIMO, *Discorso contra il carneuale* (1607)

Di queste infermità di corpo e passioni d'animo ne è sola cagione il Carneuale; del quale, quanto più devoti siamo stati a' piaceri suoi, tanto meno siamo divoti a' precetti di lei; onde, **se bene il Carneuale è passato, tuta via resta un vestigio di lui nell'anima nostra** [...]. **Non troveremo la peste esser così dannosa et orribile** quanto l'introduzione di questo scelerato costume.

ANONIMO, *Discorso contra il carneuale* (1607), in FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, 1969, pp. 72-73.

WILLIAM CRASHAW, *The sermon preached at the Crosse* (1608)

The vngodly Playes and Enterludes so rife in this nation; what are they but a bastard of Babylon, a daughter of error and confusion, **a hellish deuice, (the diuels owne recreation to mock at holy things) by him deliuered to the Heathen, from them to the Papists, and from them to vs?** Of this euill and plague, the Church of God in all ages can say, truly and with a good conscience, *wee would haue healed her*.

They know they haue no calling, but are in the State like **warts on the hand, or blemishes in the face** [...]. All this they are daily made to know, but all in vaine, they be **children of Babylon that will not bee healed** [...].

Are they thus incurable? then happie hee that puts to his hand to pull downe this tower of Babel, this daughter of confusion, **happie he that helpes to heale this wound in our State**: but most happie that Magistrate, who, like zealous *Phinehes*, takes some iust vengeance on that publike dishonour laid vpon our Churches.

WILLIAM CRASHAW, *The sermon preached at the Crosse, Feb. xiiij. 1607*, 1608, p. 170 e pp. 171-172.

I.G., *A refutation of the Apology for actors* (1615)

One thing there is at which I much wonder: that the Earth-ques ouerthrow the houses, great inuadations carry away the bridges, the frost perish the vines, and the contagious aire infecteth Wise-men: But yet **there is no plague that consumeth these Fooles.**

I.G., *A refutation of the Apology for actors*, 1615, pp. 45-46.

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633)

Sundry Christian, yea, Pagan States and Emperours [...] exiled all professed **Stage-players** out of their Common-weales as the Iewes and Primitive Christians excluded them from the Church. Needs therefore must they be extremely vitious, intollerably pernicious (and so by consequence their very Stage-playes to) whom Church and State have thus joyntly vomited out **as putred, noysome and infectious members**, vnfit to live in either.

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, p. 134.

G.D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro (II): la Solutione de' nodi* (1649)

E però io ricordo con Chrisostomo a' Signori Superiori *Teatralibus ludis eversis, iniquitatem evertetis; omnem pestem extinguetis* **Con levare gli osceni giochi Teatrali, leverete l'iniquità, e estinguerete tutta la peste.** [...] Il virtuoso Cristiano santamente farebbe, fuggendo tutti i giochi mondani, e vani, poichè sono giochi bugiardi, e degni d'essere disprezzati, e fuggiti da ciascuno, **come si fugge la peste.**

Dico per fine ad ogni Città principale del Cristianesimo, che sarebbe una sua gloria grande, se col suo esempio animasse ogni Città ordinaria a **cacciar da'savio confini i Comici impudichi; già che come peste ogn' anno rovinano le anime**, e danneggiano la roba con molta offesa di Dio; con dolore de' Virtuosi, e con una dionesta viltà della Città medesima.

La pubblica permissione de'quali [commedianti osceni] è **pestilente pianta di velenosi frutti e merita di essere prestamente recisa, e sradicata.**

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro libro secondo, detto La solutione de' nodi*, 1649, pp. 11-12; p. 91; p. 161.

ATTORI (3) / IMMAGINI DELLA DEVOZIONE

ADRIANO VALERINI, *Oratione in morte della divina signora Vincenza Armani* (1570)

Era **religiosissima, di fede, di devozione e di carità ripiena**; era di vita continente e sobria, né di Bacco o di Venere o dell'ozio troppo amica; non era dell'altrui bene punto invidiosa, se non quanto la buona e lodevole emulazione la stimolava a farsi in virtù simile a persona che in qualche professione fosse celebre e famosa.

[...]Più a lungo goduto n'avreste, se la suprema Cura nel bel fiorir de gli anni suoi non l'avesse al Cielo richiamata, perché riputando il mondo indegno d'aver tanta divinità seco, impennò l'ali alla **bell'Anima che con desiderio immenso era da tutte le sopraumane Forme attesa**, ed ella fuor di questo mar di miserie alzata a volo, non prima raccolse le penne che alle supreme sfere si vide esser aggiunta, e mentre di Cielo in Cielo varcando a beata sede sen già, la salutaron le stelle ad una ad una, fermoronsi i Pianeti a rimirarla intenti, e più bei raggi pareva ch'al passa di lei sfavillassero. Assursero gli Angioli a schiera a schiera, e mostrò di là suso ogni cosa aperto segno d'allegrezza immensa, ripatriando quel **Sovrano spirito, che di qua giù peregrino errò un tempo per questa luce che da i mortali è chiamata vita** [...].

Sopportò ella pazientemente ogni dolore, **prese gli ordini sacri** [...]. **Parlò di continuo di cose sante** [...]; consolava chi d'intorno le stava piangendo, e me sovra ogn'altro, mostrando che più le increscesse del mio

dolore che del suo proprio morire [...].

Alfine l'Alma, tutta in un lieve sospiro accolta, per dipartirsi stando su le labra, mi suonò nell'anima tai parole: «Adriano, **restati in pace, io me ne vado, a Dio**»; e quivi al sempiterno silenzio la bocca chiuse, e forono allora sepolti i concetti d'ogni dolcezza.

ADRIANO VALERINI, *Oratione [...] in morte della diuina signora Vincenza Armani*, 1570.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza* (1625)

Circa la diuozione, così diciamo. Non c'è cosa, che più ne corregga, che la Ferza delle auuersità, e però Dio stesso disse *quos amo corrigo, & castigo* [Ap 3:19]. E volgarmente dir sogliamo Che i trauagli danno ceruello. Hor s'è così, com' in effetto è più che vero, chi più di queste del mondo erranti Viatrici trauagliate saranno? Queste ogn'hora, ogni momento con vna continua, e discomoda agitazione solcano i fiumi, s'espungano à i mari, poggiano à i monti hor rapidi, hor procellosi, & hor precipitosi. Hor quante volte, e quante credi tù [ò Viatore] che mirino il Terrore, & la Morte in faccia? Quante preghiere ti fai à credere ch' al Cielo inuino delle più belle, e delle più viuaci in perigli così graui? Quante fiate s'espungano per la foreste hor all'alba, hor al meriggio, hor alle sera, hor alla notte hor serena, & hor oscura à cadute graui non solo: ma à sualigi di Ladroni imperversati? Quante volte viaggiando alhor che 'l Sirio Cane, & il Leon nemeo e latra, e ruggie, auuentando al Mondo anheliti di fuoco, questi carichi di polue, e stillanti di sudore s'ardono, e s'incendono?

Quante altre volte poi assiderati nell'algente bruma, soura ignudi ghiacci caualcando, dalle grandini, e dal flagello delle neui gelate ad occhi serrati per aperte ruine erra[n]do miserabili, e perduti attendono trà le neui profonde, di profondo vallo, argentissimo sepolcro?

Quante volte ancora dentro rapido fiume nauigando, entro sassi coperti, entro marmorei ponti incontrando, si sdruccirono i legni quasi tutti due volte sommersione prouando l'vna nel pianto, l'altra nell'onde?

Ma che dirò talhora, ch'esposti al salso, & all'instabile del Mare voraginar loro medesimi soue[n]te videro, alhor che inorgogliuto te[n]taua d'allagare il Cielo, o di nuouo richiamar all'onde le Balene, & i Delfini celesti?

O se così fatte cose più volte sostenute crudeli, & ammirate funeste non gli indiuota con Dio ben Diuoli sono. Anzi soggiungo, che 'l mirar souente ad occhi veggenti l'estermio quasi de' figli, de' mariti, d'amici più cari, e più rari, così bene in loro stesse s'ordinano, & si componano, che **non solo alle Città giunte e si confessano, e si comunicano souente: ma in partendo da quelle per trasmigrarsi ad altre, di nuoue confessioni, e di nuoue communioni contra gli accidenti mortali si prepararono; & io stesso quando men cattiuo era di quello ch'al presente sono, questo diuoto costume vsaua, e di ciò ne chiamo in testimonio gli Homini, e Dio.**

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, 1625, pp. 35-37.

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta* (1636)

Morì dieci anni sono il Capitan Rinoceronte nostro compagno, & gli trouammo vn'asprissimo Cilicio in letto, sapeuamo, ch'egli era vn buon'huomo, ma non sapeuamo del Cilicio, e pur recitaua ogni giorno: **par veramente, che contrasti Cilicio, e Comedia; penitenza, e trastullo; mortificazione e giocondità, ma non è strano à tutti, che molti sanno benissimo, che l'huomo può star'allegro, & anche far penitenza de' suoi peccati.**

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, 1636, p. 56.

ATTRICI

GIOVANNI CRISOSTOMO, *De Davide et Saule Homilia III* (IV sec. d.C.)

Καὶ εἰ βούλει μαθεῖν καὶ τὸν τρόπον τῆς μοιχείας, οὐκ ἔμὸν ἔρῳ σοι λόγον, ἀλλ' αὐτοῦ τοῦ μέλλοντος ἡμῶν δικάζειν τὴν ζωὴν ἄπασαν· Ὁ γὰρ ἐμβλέψας, φησί, γυναῖκα πρὸς τὸ ἐπιθυμῆσαι αὐτῆς, ἤδη ἐμοίχευσεν αὐτὴν ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ. Εἰ δὲ ἡ ἀπὸ ταυτομάτου κατὰ τὴν ἀγορὰν ἐντυχοῦσα γυνὴ καὶ ὡς ἔτυχεν ἐσταλμένη τὸν περιέργως ἰδόντα εἶλε πολλάκις τῆς τῆς ὄψεως θεωρίᾳ· οἱ μὴ ἀπλῶς μηδὲ ἀπὸ ταυτομάτου, ἀλλ' ἀπὸ σπουδῆς τσοσύτης, ὡς καὶ τῆς Ἐκκλησίας ὑπεριδεῖν, καὶ διὰ τοῦτο

ἀναβάντες ἐκεῖ, καὶ διημερεύσαντες, καὶ ταῖς ὄψεσι τῶν ἠτιμωμένων γυναικῶν ἐκείνων προσηλωμένοι, πῶς δυνήσονται λέγειν, ὅτι οὐ πρὸς ἐπιθυμίαν εἶδον; ὅπου καὶ ρέματα διακεκλασμένα, καὶ ἄσματα πορνικά, καὶ φωνὴ πολλὴν ἠδονὴν ἔχουσα, καὶ ὀφθαλμῶν ὑπογραφαί, καὶ ἐπιτίμματα παρειᾶς, καὶ στολὴ περιεργότερον συγκειμένη, καὶ σχῆμα γοητείας γέμον πολλῆς, καὶ ἔτεραι πολλαὶ μαγγανεῖαι πρὸς ἀπάτην καὶ δέλεαρ τῶν ὁρώντων κατεσκευασμένα, καὶ ῥαθυμία ψυχῆς τῶν θεωμένων, καὶ πολλὴ ἢ διάχυσις, καὶ ἢ παρὰ τοῦ τόπου πρὸς ἀσέλγειαν παράκλησις, καὶ ἢ τῶν φθασάντων, καὶ ἢ τῶν μετὰ ταῦτα ἀκουσμάτων· ἢ διὰ τῶν συρίγγων, ἢ διὰ τῶν αὐλῶν καὶ τῶν ἄλλων τῶν τοιούτων μελωδία καταγοητεύουσα, καὶ τὸ στερρὸν τῆς διανοίας καταμαλάττουσα, καὶ ταῖς τῶν πορνῶν ἐπιβουλαῖς προευτρεπίζουσα τὰς τῶν καθημένων ψυχάς, καὶ εὐαλότους ποιοῦσα. Εἰ γὰρ ἐνταῦθα, ὅπου ψαλμοί, καὶ εὐχαί, καὶ θείων λογίων ἀκρόασις, καὶ Θεοῦ φόβος, καὶ εὐλάβεια πολλή, πολλάκις, ὥσπερ τις ληστής κακοῦργος, λαθοῦσα ἐπεισῆλθεν ἢ ἐπιθυμία· πῶς οἱ ἐν θεάτρῳ καθήμενοι, καὶ μηδὲν μῆτε ὁρώντες, μῆτ' ἀκούοντες ὑγιές, ἀλλὰ πολλῆς γέμοντες αἰσχροτήτος, πολλῆς τῆς βλακείας, καὶ διὰ πάντων πολιορκούμενοι, καὶ δι' ὧτων, καὶ δι' ὀφθαλμῶν, δύναιτ' ἂν ἀνώτεροι γενέσθαι τῆς πονηρᾶς ἐκείνης ἐπιθυμίας;

[E se vuoi conoscere la natura dell'adulterio, non ti riferirò parole mie, ma di colui che dovrà giudicare l'intera nostra vita: *Chiunque guarda una donna per desiderarla, – dice – ha già commesso adulterio con lei nel suo cuore [Mt 5:28].* Se la donna incontrata per caso nella piazza, vestita come capita, spesso cattura anche solo con l'aspetto del volto chi la guarda con curiosità, **questi qui, che vanno a teatro non con purezza né per caso, ma con premeditazione, e come per sdegnare la Chiesa, e proprio con quel fine, e ci trascorrono tutto il giorno, e hanno gli occhi imprigionati da quelle donne spregevoli, come potranno dire che non le guardano per desiderarle?** Proprio lì dove ci sono parole frante, canzoni sconce, una voce che produce infinita voluttà, gli occhi truccati, le guance tinte, la veste sistemata con esagerata ricercatezza, il movimento del corpo ricolmo di trappole, e molti altri incantamenti astutamente predisposti per sedurre e adescare chi guarda? Lì dove regna l'apatia d'animo degli spettatori, l'esagerata distrazione, e l'esortazione alla lussuria del luogo stesso, sia per chi ci è stato, sia per chi ne sente parlare? E poi c'è la musica, che ammalia con le siringhe, i flauti e con simili strumenti, che rammollisce il rigore dell'intelletto, che predispone le anime di chi siede a teatro alle macchinazioni delle meretrici, e li rende più facili da conquistare. E se, nel luogo dei salmi, delle preghiere, dell'ascolto della parola divina, della paura di Dio e della più grande riverenza, spesso il desiderio ci sorprende di nascosto come un ladro scellerato, in che modo quelli che siedono nel teatro, che non vedono né ascoltano niente di salutare, ma sono ricolmi di molta turpitudine, di grande ozio, e sono assediati da ogni parte, dagli occhi, e dalle orecchie, possono prevalere su quel perverso desiderio?].

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Opera Omnia*, vol. IV, t. 2 [PG 54], coll. 695-696 (traduzione propria).

FRANCISCO ARIAS, *Della mortificazione de gli occhi* (1599)

In q[ue]ste Comedie recitano le do[n]ne tra gl'huomini. Auisaci la sacra scrittura che la veduta della donna acconcia scandalezza, & vccide i cuori di molti: Che **il suo ragionar piaceuole è come il fuoco, che accende i cuori all'amore dishonesto**, & che è, come coltello di due tagli, che ferisce, & amazza l'anima con morte di colpa, e di pena eterna.

FRANCISCO ARIAS, *Seconda parte del profitto spirituale*, 1599, p. 396.

PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezi che pigliano i cattiu per riuscire dalle Tribolationi* (1605)

Et in altro luogo [Crisostomo] dice: Se Christo nostro Signore dice, che colui che vedrà la donna con cattiuo desiderio, hà di già nel suo cuore adulterato; e se vediamo, che vna donna incontrata à caso per la strada senza alcuna curiosità di vestito, molte volte ruba, e peruerte il cuore di chi la mira con attentione; e la sola vista di lei è bastante à prenderlo, & incatenarlo; che diremo di coloro, che stanno tutto il dì molto di proposito mirando le donne belle, e leggiadre nelle representationi? doue **oltre la vista velenosa, vi sono parole lasciuie, e brutte, canti di Sirene, voci soauie e melate, gli occhi dipinti, imbellettate le faccie, tutto il corpo leggiadro e composto, e mill'altri lacci per ingannare e prendere quei che mirano**; doue tanta trascuraggine e confusione si troua, e tutte le cose inuitano à dishonestà, e **corruttione de presentati, e degli assenti ancora, i quali sentono riferire dipoi quello, che nella comedia è stato rappresentato**. A questo s'aggiungono altri allettamenti di stromenti musici e di voci, ch'alletano i cuori, e gli peruertonono, e **fanno cadere nella rete, ouero gli dispongono acciò vengano à cadere facilmente**. Perche se nella Chiesa, doue si ca[n]tano i Salmi, e si predica la parola di Dio, e stà l'huomo con raccoglimento, e riueranza

del Signore, molte volte ci assalisce come ladro la concupiscenza, e peruerso desiderio: com'è possibile, che **nella comedia doue non si ode, né si vede cosa buona, ma da tutte le parti siamo come assediati da pericoli**, possiamo scampare da così domestico e pericoloso nemico?

Queste femminelle che rappresentano, ordinariamente son belle, lascie & hanno venduta l'honestà loro, e con i muouime[n]ti, e gesti di tutto il corpo, e con la voce molle, e soaue, con il vestito, e leggiadria, à guisa di Sirene incantano, e **trasformano gli huomini in bestie**.

PEDRO DE RIBADENEIRA, *Della Tribolatione*, 1605, pp. 85-86, 94.

CESARE FRANCIOTTI, *È peccato mortale l'andare alle Comedie de' nostri tempi* (1611)

Se altro no[n] vi fosse, che la mostra sco[n]cia che fa[n]no di loro le Do[n]ne per altro impudicissime, **i gesti, le parole, i ca[n]ti dell'istesse, basterebbono p[er] infettare il mo[n]do [...]**. Che douremo credere noi di do[n]ne ta[n]to impudiche, e procaci, che oltre l'adornarsi co[n] orname[n]ti di meretrici co[m]pariscono in scena co[n] gesti ta[n]to effeminati, e molli, e dicono parole così arde[n]te, e piene di fiamma infernale, che bastano per far ardere ancora i più saui del mo[n]do [...]. E se S. Paolo 1. Tim. 2. prohibiua alle do[n]ne il parlare in Chiesa, & interrogare publicame[n]te ancora di cose sante, & appartenenti alla loro salute [...]; **che effetto possiamo creder, che facciano, q[ua]n[do] à bello studio con artificio histrionico parlano per infia[m]mare, e di cose poi, che da p[er] loro stesse possono far ardere d'impudica fia[m]ma anco la neue? Co[n] le parole si co[n]giungono anco i mouime[n]ti della p[er]sona gli sguardi, i sospiri, li sdegni, e (quel che no[n] può dirsi senza rossore) gli abbracciame[n]ti, & altro di peggiore, che da queste infernali furie in publica scena si vede fare**, e tali attioni sono da i Christiani stimate honeste? e che senza pericolo si possano vedere?

CESARE FRANCIOTTI, *Il giovane christiano*, 1611, pp. 339-340.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores paraenesis* (1621)

Honesti ludi ij sunt, in quibus nulla omnino mulier, nulla lasciuies, amor nullus, **nulla inquam mulier**, quia vbiq[ue] ea sit, praesertim si venustate & gratia polleat, (quale vt plurimùm eae sunt, quae in Theatris inducu[n]tur;) semper libidinis incitamentum, & ad mores corrumpendos potentissima.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, 1621, sig. C4(v).

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza* (1625)

Lasciata à pena la cura dell'Economia, vaga d'honore, sprezzatrice di biasmi, e per lo proprio interesse di non esser ignorante schernita, e scornata entro foro publico, vedi che 'n vn momento in ritirata camera ritirandosi, **altro non fà, che dottrinar se Stessa**, con que' saui discorsi, che di recitar se le aspetta; e corregger l'azzioni sue, col mortificarsi e nella poca, e nella molta lubricità del gestire, per arricchir sé stessa di quella tanto singolare, e preclara parte nell'Oratore tre volte dal Sauio detta *Actio*. Hor qui tutta contenta in vscendo al Consorte quasi della sua sorte ministra, recita le sudette cose, ne riceue lode, Ella ne gioisce, il Marito ne giubila, i Figli ne godono, e tutti ne trepudiano; e qui à pena alla mensa postasi, toltasene ancor frettolosa, vaga più di fama, che di fame, **à gli studi ritorna per la vicina hora, per lo tempo fugace, e breue del cimentar se stessa colà doue l'huomo in publico esposto acquista o vanto, o biasimo**. Hor qui si veste, hor qui s'inuia, hor qui recita palpitante, hor qui festeggiante lodata, stanca alle stanze s'inuia, e si ricoura, e dispogliata à pena, à pena, rimirati (Lince della famiglia) i fatti pubblici della sua casa, vdito, veduto quello che studiarono il giorno i pargoletti Figliuoli, ecco della cena l'hora soprarriua, e del riposo l'hora. Et ecco **la Misera nelle fatiche ogn'hor sommersa, nel letto stesso angusto ricouro dell'auguste fatiche, all'accesso lume [costume de' virtuosi] dar lume maggiore con la virtù à se stessa altre cose nuoue studiando**, al nuouo tempo per rappresentarle, alla donnesca riputazione per accrescer giornalmente vanti maggiori [...]. Non solo, per esser **lontane dall'Ozio, e vicine alla virtù** dal vizio vanno, e dagli amori lontane: ma per le dottrine che tutto giorno apprendono, **si dottrnano in modo, che fatte à parte della schifiltà del peccato, e dell'horribiltà, del disonesto viuere ogni vizio, & abhonriscano, & fuggano**.

Si come la donna è la metà della Casa così le donne sono la metà della Città; Così il Theatro non può esser riguardeuole manca[n]dou l'ornamento maggiore ch'è la donna; e se la donna è la metà della Casa, e della Città, e quì la Donna è del Theatro il tutto; poiche qual più languida cosa puossi vedere, che tutta d'huomini recitar vna Commedia? **non vedi che ci leui il verisimile, anima, e cuore di questo Poema, & ogni grazia, & ogni affetto di questo difetto il Theatro ingombrando?**

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, 1625, pp. 34-35; p. 44.

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta* (1636)

Lo schiuare i pericoli è sempre bene, ma il non voler caualcare, perche molti sono caduti da cauallo, ne andar per le strade, perche molti sdruciolando hanno patito sinistramenti de' piedi, ò percosse ad altre membra, è troppa stitichezza. **Il fuggir le Scene per tema, che le donne non scompongano la castità (à mio intendere) è troppa seuerità: Difficile è fuggir le donne, se non si fugge la Cittadinanza, poiche le donne sono la metà del mondo.**

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, 1636, p. 225.

G.D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro (I): la Qualità delle comedie* (1646)

L'Euidenza di un graue morbo, e la strage, con che ruina molte, cagiona bene spesso, che si supponga certissima la sua pestilenza. Questo si auuera nell'euidente danno spirituale, che reca alle anime christiane poco virtuose **la comparsa di Do[n]na Comica sul Banco, ò su la scena à parlare di lasciuo amore [...]** Il Franciotti dice. **Se altro non fosse nelle Comedie, che la mostra sconcia, che fanno di loro le Donne per altro impudicissime, i gesti, le parole, i canti dell'istesse basterebbero per infettare il mondo.**

Il Comico, e Ciarlatano modesto, ingegnoso, e giuditioso sà guadagnare i soldi, e dar diletto, e gusto **senza infettar' il Theatro, e senza rouinar la sua coscienza, e quella de suoi Auditori con la comparsa delle comiche.**

Ciascun Fedele, fornito di senno, stimi debito della sua diligenza l'allontanarsi, & il fuggire lungi dalla Comica cantatrice, ò parlatrice; [...] **essamini se stesso, per vedere, che cattiuo effetto cagioni nel suo cuore l'udire vna pestilente, e diabolica cantilena proferita dà vna Femmina teatrale [...].** Quelle Comiche [...] **infettauano le scene, & il Theatro con le oscenità de' balli dishonesti.**

non v'è ragion sufficiente per tolerar, e permettere la comparsa delle comiche parlanti d'amore in presenza de poco virtuosi però si deue vsar la presta, & efficace correctione. **La tardanza dell'vsare vn buon medicamento nuoce grandemente all'infermo, oue la prestezza suole sbandeggiar ogni tristezza, e cagionar la salute.**

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro ricordo primo. Detto la Qualità delle comedie*, 1646, pp. 76-77; p. 94; pp. 152, 154; p. 176.

BOCCA / LABBRA / LINGUA

EDMUND GRINDAL, *Letter to sir William Cecil* (1564)

I doo perceiue, thatt ther is **no one thinge off late is more lyke to haue renewed this contagion**, then the practise off an idle sorte off people, which haue ben infamouse in all goode common weales: I meane **these Histriones, common playours**; who now daylye, butt speciallye on holydayes, sett vp bylles, wherevnto **the youthe resorteth excessively, & ther taketh infection**: besydes that goddes worde **by their impure mowthes** is prophaned and turned into scoffes.

EDMUND GRINDAL, *Letter to sir William Cecil* (1564), in EDMUND K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, IV, p. 267.

THOMAS NAOGEORGUS [i.e. KIRCHMAYER], *The Popish Kingdome* (1570)

With their vile infectiue tongues, and mouthes enuenemde tho,
With poyson that in hellish lakes, and Stygian streames doth flo,
The Gospell of the Lorde they doe, most spightfully defame,
And herewithall the Ministers and Preachers of the same.

THOMAS NAOGEORGUS [i.e. KIRCHMAYER], *The Popish Kingdome*, 1570, foll. 59(v)-60(r).

STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse* (1579)

Such are the Caterpillers that haue deuoured and blasted the fruite of Aegypt: Such are the Dragons that are hurtful in Affricke: Such are the Adders that sting with pleasure, and kil with paine: and **such are the Basiliskes of the world, that poyson**, as well with the beame of their sighte, as **with the breath of their mouth**.

STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, 1579, fol. 16(r).

CATTEDRA (DELLA PESTE)

Salmi 1, 1 (versione *Septuaginta*, II sec. a.C.)

Μακάριος ἀνὴρ, ὃς οὐκ ἐπορεύθη ἐν βουλή ἀσεβῶν / καὶ ἐν ὁδῷ ἀμαρτωλῶν οὐκ ἔστι / καὶ ἐπὶ καθέδραν λοιμῶν οὐκ ἐκάθισεν.

[Felice l'uomo che non cammina in compagnia degli empi, che non si sofferma sulla via dei peccatori, e **che non si siede sulla cattedra delle pesti**].

Septuaginta: id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes, 1950, II, p. 1, (traduzione propria).

TERTULLIANO, *De Spectaculis*, III, 2-3, III, 6 e XXVII, 4

Plane nusquam invenimus, quemadmodum aperte positum est: “non occides, non idolum coles, non adulterium, non fraudem admittes”, ita exerte definitum: non ibis in circum, non in theatrum, agonem, munus non spectabis. Sed invenimus ad hanc quoque speciem pertinere illam primam vocem David: “felix vir”, inquit, “qui non abiit in concilium impiorum et in via peccatorum non stetit **nec in cathedra pestium sedit**”.

Nam apud spectacula et in cathedra sedetur et in via statur; vias enim et cardines vocant balteorum per ambitum et discrimina popularium per proclivum; **cathedra quoque nominatur ipse in anfractu ad consessum situs**.

Non ergo fugies **sedilia hostium Christi, illam cathedram pestilentiarum** ipsumque aerem qui desuper incubat scelestis vocibus conspurcatum?.

TERTULLIANO, *Apology. De Spectaculis*, 1931, pp. 238, 240, 292.

AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos* 1, 1 (392 d.C.)

Et in cathedra pestilentiae non sedet [Sal 1:1]. Noluit regnum terrenum cum superbia; quae ideo cathedra pestilentiae recte intellegitur, quia non fere quisquam est qui careat amore dominandi et humanam non appetat gloriam. Pestilentia est enim morbus late pervagatus, et omnes aut paene omnes involvens. **Quamquam accommodatius accipiatur cathedra pestilentiae, perniciosa doctrina, cuius sermo ut cancer serpit** [2Tim 2:17]

AGOSTINO, *Opere*, vol. XXV, *Esposizioni sui Salmi I (1-50)*, 1967, p. 2.

GIOVANNI CRISOSTOMO, *De Poenitentia Homilia VI* (IV sec. d.C.)

Ποῖον κέδρος νηστεύοντας εἰς τὰ θέατρα παρανομίας ἀναβαίνειν, εἰς τὸ κοινὸν τῆς ἀσελγείας διδασκαλεῖον εἰσιέναι, εἰς τὸ δημόσιον τῆς ἀκολασίας γυμνάσιον, **ἐπὶ τὴν καθέδραν καθέζεσθαι τῶν λοιμῶν; Καὶ γὰρ καὶ καθέδραν λοιμοῦ**, καὶ ἀκολασίας γυμνάσιον, καὶ διδασκαλεῖον ἀσελγείας, καὶ πάντα τὰ αἰσχίστα τὴν ὀρχήστραν **τις προσειπὼν οὐκ ἂν ἀμάρτοι, τὸ πονηρότατον ἐκεῖνο χωρίον καὶ νοσημάτων γέμον παντοδαπῶν**, τὴν Βαβυλωνίαν κάμινον.

[**Quale profitto c'è nel digiuno**, se poi ci si arrampica nei teatri dell'iniquità, si entra nella scuola universale della lussuria e nel pubblico ginnasio dell'incontinenza, **se ci si siede sulla cattedra delle pestilenze? E davvero non sbaglierebbe chi chiamasse cattedra della peste**, ginnasio dell'incontinenza, scuola di lussuria e orchestra di ogni turpitudine **quel luogo malvagissimo, quella stiva di morbi d'ogni genere**, quella fornace di Babilonia.]

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Opera Omnia*, vol. II, t. 1 [PG 49], coll. 314-315 (traduzione propria).

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in five actions* (1582)

Happy saith the Prophet is he *That walketh not in the Counsell of the vngodly, nor standeth in the way of sinners, nor sits in the chaire of pestilence*. The counsell of the vngodly is the cunning drift, the déepe search, the subtile cast of the Children of darkness which are sharpe sighted in all kinde of mischief. The way of sinners is the procéedings and practises of sinners. **The chaire of pestilence is the Assembly of wicked worldlings.**

But if we flocke to Theaters to gase vpon playes, wee walke in the Counsell of the vngodly, because playyng is one of those politique hornes which our enemy dosseth against the Gospell; We stand in the way of sinners, because plaies are the procéedings & practises of the Gentiles in their Idolatrie; **We sit in the chaire of pestilence, because we thrust our selues into the companie of them, which being ouergorged with the preaching of the word, begin to lift at seuerer discipline, and worship the Deuill by falling backward.**

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in five actions*, 1582, sigg. B6(v)- B7(r).

GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli* (1592)

Adunque la prima ragione c'hà da considerare il giouane, per intendere, se gli mette conto, lasciarsi indurre dentro i theatri di costoro, sia [...] far consideratione sopra le persone, che sono maestri di questa scuola [...]. & che **essere tirati ne gli alberghi loro, è entrare** (come scriue altroue Chrisostomo stesso), *ad communem luxuriae officinam, ad publicum incontinentiae gymnasium, ad cathedram pestilentiae, in pessimum, plurimorumque morborum xenodochium, in fornacem Babylonicam.*

GUGLIELMO BALDESSANO, *Stimolo alle virtu proprie del giouane christiano*, 1592, pp. 123-124.

ANTONIO SENECA, *De Comicis Spectaculis Tollendis* (ca. 1597)

Idem etiam Tertullianus Psal. I, contendit vetari spectacula Urbis illi, qui in **Cathedra pestilentiae non sedit**.

ANTONIO SENECA, *De Comicis Spectaculis Tollendis* (ca. 1597), in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, 1759, p. 173.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie* (1599)

Andarete dice il medesimo [Crisostomo] *ad communem lussuriae officinam, ad publicum incontinentiae gymnasium, ad cathedram pestilentiae, ad omnem impudicitiae orchestram, in pessimu[m], plurimorumq[ue] morborum Xenodochium, in fornacem Babylonica[m], e non v'imbratterete, non vi appestarete, no[n] vi ammorberete, non vi abbruciate?*

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie*, 1599, pp. 31-32.

PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezi che pigliano i cattiu per riuscire dalle Tribolationi* (1605)

San Giouanni Chrisostomo in vna parte chiama queste rappresentationi **pestilenza della Republica** [...]. In altra, **cattedra di pestilenza**, scuola d'incontinenza, operatore di lussuria, fornace di Babilonia.

PEDRO DE RIBADENEIRA, *Della Tribolatione*, in Milano, 1605, pp. 84-85.

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633)

[Theatres are] the Temples of Venery; the Stewes of Modestie, the Schooles of Ribaldry, and Obscenitie: the Dennes of filthinesse: **the Chaires of Pestilence**, and corruption.

Dost thou doubt but that in the very moment when as thou art in the church of the Devill, all the Angels looke downe from Heaven, and take special notice of every one there present; observing who he is that speakes blasphemy, who that heares it, who it is that lends his tongue, his eares to the Devill, against God? Wilt thou not therefore flie these seates of the enemies of Christ, **this pestilentiall chaire?**

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, pp. 67-68; foll. 522(v)-523(r).

v. anche → **DOTTRINA (PESTILENTE)**

CAUSALITÀ

GREGORIO DI NISSA, *De vita Beati Gregorii Miraculorum Opificis* (IV sec. d.C.)

Ἐορτή τις ἦν πάνδημος ἐν τῇ πόλει, δαίμονί τινι τῶν ἐγγχωρίων κατά τι πάτριον ἀγομένη. Πρὸς ταύτην ἅπαν σχεδὸν συνέρρει τὸ ἔθνος, τῆς χώρας πάσης συνεορταζούσης τῇ πόλει. Ἐπεπλήρωτο δὲ τῶν συνδεδραμηκότων τὸ θέατρον, καὶ ὑπερεχείτο πανταχόθεν ὑπὲρ τὰς καθέδρας τῶν ἐπιρρυέντων, καὶ πάντων περὶ τὰ θεάματα τε καὶ ἀκροάματα πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέπειν προθυμοθμένων, θορύβου πλήρης ἦν ἡ σκηνή, καὶ ἄπρακτος ἐγένετο τοῖς θαυματοποιοῖς ἢ ἐπίδειξις, τῆς παραχῆς τῶν στενοχωρουμένων οὐ μόνον τὴν ἀπόλαυσιν τῆς μουσικῆς ἐπικοπούσης, ἀλλ' οὔτε τοῖς θαυματοποιοῖς ἐνδιδούσης καιρὸν τὰ ἑαυτῶν ἐπιδείκνυσθαι. **Ἐνθα δὲ κοινῇ παρὰ παντός ἐκρήγγυται τοῦ δήμου φωνή, τὸν δαίμονα, ᾧ τὴν εορτὴν ἤγον, ἀνακαλούντων, καὶ παρ' ἐκείνου τὴν εὐρυχωρίαν αὐτοῖς ἀξιοῦντων γενέσθαι.** Ἐπειδὴ δὲ πάντων ἀλλήλοις συμφθεγομένων, εἰς ὕψος ἤρετο ἡ φωνή, καὶ πάσης

ἔδοκει τῆς πόλεως καθάπερ ἑνός τινος στόματος ὁ λόγος εἶναι, ὁ τὴν εὐχὴν ταύτην προσάγων τῷ δαίμονι (ἦν δὲ ἡ εὐχή, ὡς ἐπ' αὐτῆς ἀκούσαι τῆς λέξεως· *Zeῦ, ποιήσον ἡμῖν τόπον*)· ἀκούσας δὲ ὁ μέγας ἐκεῖνος τοῦ ἤχου τῶν ὀνομαστί ἐπιβοωμένων τὸν δαίμονα, παρ' οὗ τὴν εὐρυχωρίαν ἤτουν γενέσθαι τῇ πόλει, φησὶ πρὸς αὐτούς, πέμπσας τινὰ τῶν παρεστηκότων, δοθήσεσθαι αὐτοῖς ὅσον οὐδέπω πλείονα τῆς εὐχῆς τὴν εὐρυχωρίαν. Ταύτης δὲ παρ' αὐτοῦ τῆς φωνῆς οἶον τινος σκυθρωπῆς ἀποφάσεως ἐξενεχθείσης, λοιμὸς τὴν πάνδημον ἐκείνην ἱερομηνίαν ἐνδέχεται. Καὶ παρακρήμα κατεμίγνυτο ταῖς χοροστασίαις ὁ θρῆνος, ὥστε αὐτοῖς εἰς πένθη καὶ συμφορὰς μεταστραφεῖν τὰς θυμῆδας ἀντὶ αὐλῶν καὶ κρότων τῆς ἐπαλλήλου θρηνωδίας διαλαβούσης τὴν πόλιν. Ἐνσκήψαν γὰρ ἅπαξ τοῖς ἀνθρώποις τὸ πάθος, θάπτον ἢ κατ' ἐλπίδας διεξῆει πυρὸς δίκην τοὺς οἴκους ἐπιβροσκόμενον, ὥστε πληροῦσθαι μὲν τῶν τῇ νόσῳ καταφθειρομένων τὰ ἱερὰ τῶν ἐλπίδι θεραπείας προσφευγόντων· γέμειν δὲ πηγάς, καὶ κρουνοὺς, καὶ φρέατα, τῶν ὑπὸ τῆς τοῦ νοσήματος ἀμηχανίας διακααιόμενων ἐν τῇ δίψῃ (ἐφ' ᾧν ἠτόνει τὸ ὕδωρ τὸν ἐκ τοῦ πάθους κατασβέσαι φλογμόν, ὁμοίως ἐχόντων καὶ μετὰ τὸ ὕδωρ, καὶ πρὸ τοῦ ὕδατος, τῶν ἅπαξ κατασχεθέντων τῷ πάθει)· πολλοὺς δὲ αὐτομολεῖν πρὸς τοὺς τάφους, καὶ μηκέτι τοὺς περιόντας ἐξαρκεῖν ταῖς τῶν κατοικομένων ταφαῖς [...]. Ἐπεὶ οὖν πᾶσι καταφανῆς ἐγένετο ἡ αἰτία τῆς νόσου, ὅτι τὸ ἐπικληθὲν παρ' αὐτῶν δαιμόνιον κακῶς ἐπλήρου τὴν εὐχὴν τῶν ματαίων, τὴν πονηρὰν ταύτην ἐκ τοῦ πάθους εὐρυχωρίαν ἐμποιοῦν τῇ πόλει· ἔνθα ἰκέται γίνονται τοῦ μεγάλου, στήσαι δεόμενοι τοῦ κακοῦ τὴν φορὰν διὰ τοῦ παρ' αὐτοῦ γινωσκομένου τε καὶ κηρυττομένου Θεοῦ, ὃν μόνον ὠμολόγουν ἀληθῶς εἶναι Θεόν, καὶ κατὰ πάντων τὸ κράτος ἔχειν [...]. Μισθὸς δὲ ἦν αὐτῷ παρὰ τῶν σωζομένων ἢ τῶν ψυχῶν σωτηρία. Τῇ γὰρ τοιαύτη πείρα τῆς εὐσεβείας τοῦ ἱερέως φανερούμενης, οὐκέτι ἦν ἀναβολὴ πρὸς τὴν σθγκατάθεσιν τοῦ μυστηρίου, τοῖς διὰ τῶν ἔργων διδασκομένοις τὴν τῆς πίστεως δύναμιν. Οὕτως ἐγένετο τοῖς ἀνθρώποις ἐκείνοις ἰσχυροτέρα τῆς ὑγείας ἢ νόσος. Ὅσον γὰρ ἐν τῇ ὑγιείᾳ πρὸς τὴν τοῦ μυστηρίου παραδοχὴν τοῖς λογισμοῖς ἀσθενοῦντες ἦσαν, τοσοῦτον τῇ σωματικῇ νόσῳ πρὸς τὴν πίστιν ἐρρώσθησαν. Καὶ οὕτω τῆς περὶ τὰ εἰδῶλα πλάνης ἐλεγχθείσης, πάντες πρὸς τὸ ὄνομα τοῦ Χριστοῦ μετετίθεντο, οἱ μὲν διὰ τῆς ἐπιγενομένης νόσου χειραγωγηθέντες πρὸς τὴν ἀλήθειαν· οἱ δὲ καὶ προφυλακὴν τοῦ λοιμοῦ, τὴν πίστιν τὴν εἰς τὸν Χριστὸν προβαλλόμενοι.

[C'era una festa pubblica, nella città, dedicata ad un certo demone del luogo, che si usava celebrare con un rito solenne. Per questa ricorrenza si riuniva quasi tutto il popolo, perché tutta la gente della campagna confluiva nella città. Il teatro si era allora riempito per l'accorrere di tutto il popolo, e la moltitudine di quelli che erano sopraggiunti superava il numero dei posti a sedere; e poiché tutti desideravano vedere l'orchestra dove si sarebbero svolti lo spettacolo e le danze, la scena era piena di confusione e l'azione degli artisti non poteva cominciare: il trambusto della gente tutta ammassata non solo impediva di suonare la musica ma non dava modo agli artisti di mettere in scena i loro spettacoli. Allora concorde da ogni parte si levò la voce del popolo, che invocava il demone per cui si celebrava quella festa, chiedendogli che procurasse loro uno spazio più ampio. Poiché tutti consuevano gli uni con gli altri, si alzò altissima un'unica voce, e la parola di tutta la città sembrò essere come quella di una sola bocca, che innalzava quella supplica al demone; e la supplica era: «Zeus, fai spazio per noi». Sentendo il clamore con cui invocavano il nome di quel demone per chiedergli che desse maggior spazio alla città, quel grande uomo [Gregorio] mandò uno di quelli che stavano con lui a dir loro che presto gli sarebbe stato concesso uno spazio assai maggiore di quello che avevano supplicato. Questa frase da lui pronunciata fu come una terribile sentenza: una peste universale s'impadronì di quella loro festa. E subito il pianto si mescolò alle danze, come se i loro piaceri si fossero improvvisamente convertiti in lutto e sventura. Al posto dei flauti e degli applausi, lugubri canti che si rincorrevano l'un l'altro invasero la città. Non appena questo male si fu abbattuto sugli uomini, pascendosi delle case al modo del fuoco, a causa della paura si diffuse ancor più rapidamente; al punto che i templi si riempirono dei cadaveri di quelli che vi accorrevano nella speranza di ottenere aiuto, e lì morivano consumati dal morbo. E le fonti, le sorgenti e i pozzi erano pieni di coloro che, per l'atrocità del male, si sentivano bruciare dalla sete (in essi l'acqua non aveva il potere di estinguere la vampa del morbo: quelli che erano toccati dal male si sentivano allo stesso modo, sia prima sia dopo aver bevuto); molti poi si avviavano da soli verso le tombe, poiché i vivi non erano sufficienti a seppellire i morti [...]. Così la causa del male divenne evidente a tutti: il demone a cui si erano rivolti pareva adempiere malamente a quella loro infausta invocazione da stolti, facendo spazio nella città per mezzo della peste. E allora si fecero supplici di quel grande [Gregorio], pregandolo di arrestare l'impeto del male in nome di quel Dio che lui rivelava e proclamava, unico degno di essere veramente riverito come Dio, unico ad avere il potere su tutte le cose [...]. Il premio per i sopravvissuti fu la salvezza dell'anima. Poiché, per mezzo di questa prova, fu rivelata la vera pietà di quell'uomo santo, quelli che impararono dalle sue opere la forza della fede non indugiarono ulteriormente nell'acconsentire al mistero. In questo modo, per quegli uomini la malattia ebbe più potere della salute: quanto da sani avevano inferma la ragione nell'accoglienza del mistero, tanto, attraverso una malattia del corpo, erano diventati vigorosi nella fede. E così, disvelata la vanità degli idoli, tutti si convertirono al nome di Cristo: alcuni condotti per mano verso la verità dalla malattia che gli era piombata addosso, altri imbracciando la fede in Cristo come protezione contro la peste.]

GREGORIO DI NISSA, *Opera quae reperiri potuerunt omnia*, vol. III [PG 46], 1863, col. 956-957 (traduzione propria).

CARLO BORROMEIO, *Instructiones Praedicationis Verbi Dei* (1573)

Publicorum peccatorum illecebras, quas homines deprauatae consuetudinis errore decepti pro nihilo putant, concionator perpetuò reprehendat, atque in summum odium adducere contendet; **ostendetque quàm grauitè Deum offendant; quàm multa mala, atque adeò publicae etiam calamitates, infinitaque detrimenta inde existant.**

Spectacula, ludos, ludicrasque res idgeneris, quae ab ethnicorum moribus originem ducunt, disciplinae christianae aduersantur, perpetuò detestabitur, execrabitur: **demonstrabit incommoda, publicasque aerumnas inde in christianum populum dimanare.**

CARLO BORROMEIO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 485.

CARLO BORROMEIO, *Litterae de pietatis tempore Quarantena* (1576)

Spero che sarà fruttuosa questa quarantena; & a questo modo facendo, dobbiamo sperare che si mouerà la diuina misericordia a compassione del suo Popolo, vedendolo contrito, e ben disposto, con animo fermissimo di non volerlo offendere; e **cessando i peccati, cesserà insieme il flagello della sua diuina giustitia, che per loro cagione meritamente adopra & essercita co[n]tra di noi.**

CARLO BORROMEIO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 1058.

THOMAS WHITE, *A Sermon Preached in the Time of the Plague* (1578)

Looke but vpon the common playes in London, and see the multitude that flocketh to them and followeth them: beholde the sumptuous Theatre houses, a continuall monument of Londons prodigalitie and folly. But I vnderstande they are now forbidden bycause of the plague. I like the pollicye well if it holde still, for a disease is but bodged or patched vp that is not cured in the cause, and **the cause of plagues is sinne, if you looke to it well: and the cause of sinne are playes: therefore the cause of plagues are playes.** *Quicquid est causa causae est causa causati.*

T[THOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached [...] in the Time of the Plague*, 1578, pp. 46-47.

CARLO BORROMEIO, *Memoriale al suo diletto popolo della Città di Milano* (1579)

Le mostruose pazzie dei spettacoli, giuochi, et uostri carneuali antepassati, hanno hauuta non picciola parte in prouocare Dio à flagellarci con la peste, et se non ui destoglierete al fine da queste, et altre sì fatte cose, indegne della pietà christiana, s'ha a temere di molto maggior castigo.

Come saresti tu, Milano, si da quì in poi [...] nelle tue case seguitassero i giuochi, mali ridotti, et pratiche dissolute, se nei tuoi cittadini ui saranno odii, biastemme, murmurationi, et detrattioni, se di nuouo torneranno a rimettersi quei sfoggiamenti di uesti, quei uani adobbamenti, quelli eccessi di pompe, **quei spettacoli profani, da i quali hauemo quasi uisibilmente ueduto, che è uenuta la calamità della peste.**

CARLO BORROMEIO, *Memoriale [...] Al suo diletto popolo della Città, et Diocese di Milano*, 1579, pp. 8 e 203-204.

CARLO BORROMEIO, *Sollicitudo Episcopis in morum corruptelis eripiendis* (1579)

Episcopus praeterà cuius in diocesis in periculo pesti versatur, tunc in primis accuratè inuestiget, quae potissimùm corruptelae, quae publica peccata sint, & **quae scelera flagitiaue, quibus Deus maximè offendatur, eiusque ira co[n]citetur.**

CARLO BORROMEIO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 227.

CARLO BORROMEO, *Peste restincta quae praestanda* (1579)

Monebit praeterà crebris sermonibus [...] à priuatorum aedibus intemperantis profusae[ue] vitae consuetudinem, ludos aleatorios, immoderatos sumptus, seruorum greges, conuiuiorum exquisitos apparatus, ingentem vestium pompam, & omnia denique quasi peccatorum seminaria conuellenda; à ciuitate capitales inimicitias, odia, simultates, factiones, improborum hominu[m] coetus, **ludos publicos, & spectacula omnia profana abijcienda.** Haec enim cum eiusmodi sint, **ob qu[a]e Deus iratus pestifero morbo populum contuderit, ac debilitarit;** posteaquàm eius singulari misericordia donoq[ue] publica valetudo recuperata est **sunt omni cura studioq[ue] euitanda, ne accepto beneficio fideles abutantur ad Dei iram grauiùs concitandam.**

CARLO BORROMEO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 254.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

Playes are the inuentions of the deuil, the offerings of Idolatrie, the pompe of worldlinges, the blossomes of vanitie, the roote of Apostacy, the foode of iniquitie, ryot, and adulterie. detest them. Players are masters of vice, teachers of wantonnesse, spurres to impuritie, the Sonnes of idlennesse, so longe as they liue in this order, loath them. God is mercifull, his winges are spred to receyue you if you come betimes, **God is iust, his bow is bent & his arrowe drawen, to send you a plague, if you stays too longe.**

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sig. G8(v).

WILLIAM CRASHAW, *The sermon preached at the Crosse* (1608)

If wee still neglect this cause of God, and suffer his Sabbath daily thus to be prophaned; then let vs look for nothing but continuance and increase of these grieuous plagues that haue so long lien vpon vs.

WILLIAM CRASHAW, *The sermon preached at the Crosse, Feb. xiiij. 1607*, 1608, p. 173.

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633)

The Citizens of Caesarea, and well might all the people of that Province accustomed to meet together at Caesarea once a yeere, upon a publike solemne Festivall which they dedicated to a certaine Devill-Idol, which that Country worshipped; at which feast they alwayes celebrated some publike Stage-playes to the honour of this their Idoll, and to delight the people: It fortunèd that the whole Country and City assembled thus together after their wonted manner, when Saint Gregory was newly made Minister of that City: and being thus assembled they presently flocked to the Theater; which being filled with those who first hasted thither, those who came after climbed up by troopes upon the Scaffolds that were built about it. At last the crowde of the people; who were very desirous to behold these Enterludes, grew so great, that they left no roome at all upon the Stage, either for the Players or Musicians to act their parts; whereupon the whole multitude cryed out to that Devill whose festivall they then solemnized, with one united voyce; **O Iupiter make us roome; Which Saint Gregory overhearing, hee presently sends one who stood by to the Theater, to tell the people that that they should forth-with have more roome and ease then they desired. No sooner was this message delivered to them, like a dolefull sentence passed against them, but a devouring pestilence suddenly seised upon that great assembly, which were there sporting and beholding Playes,** and presently, [560(r)] a lamentation was mingled with their dancing, in so much that their pleasures were turned into sorrowes and calamities; and funerall dolefull Elegies one upon another were heard thorowout the City in stead of acclamations and musicke: For as soone this pestilent disease had seised upon men, opinion and conceit did propagate it the faster, it consuming whole houses at once, like a fire: in so much that flying from their houses to their Temples for succour and recovery, their very temples were even filled up with the carcasses of such who there fell downe dead of this disease: whose extremity was such, that all the Cisternes, Fountaines and pits of water neere the City were covered with the dead corps of such who resorted to them for to quench their thirst; in so much that many went voluntarily to their graves to die there, because the living were not sufficient to bury the dead [...]. **At last when the people came to know the cause of this their sicknesse, they renounced their former Idolatrous sacrifices, rites and Enterludes, and resorting with their whole families to Saint Gregory, they intreated him both to instruct them**

and to pray unto God for them, that so they might escape this pestilence. By which means they all abandoning their Idol-worship were drawne to the profession of Christs Name: part of them being led as it were by the hand unto the truth by the disease that was then upon them; others of them embracing the faith of Christ, as a defensative to secure them from the plague; **their sicknesse being more effectuall to convert them then their health.** For those who were so weake in their health that they could not bee wonne by reasons to approve the truth, were made whole in faith, by this their corporall disease. **Loe here a man-eating pestilence sent by God from Heaven upon these Pagan Play-haunters.**

Let us henceforth passe in irrepeatable sentence of condemnation against all popular Stageplayes, and bid an everlasting farewell to them; that so wee may avoyd **these severall cursed fruits, and dangerous consequences** which they alwayes constantly produce, together with all **these imminent plagues and judgements** which now without your speedy repentance they are likely to pull downe on us, both to our temporall and eternall ruine.

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, foll. 559(v)-560(r); fol. 568(v).

CONCORRENZA (1) / SACRO VS. PROFANO

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reprovod* (1577)

The Lorde biddeth you watch and pray, and you watch and play all night long, wherby you are not able to doe your dutie in hearing of Gods worde.

Many can tarie at a vayne Playe two or three houres, when as they will not abyde scarce one houre at a Sermon. They will tunne to euerye Playe, but scarce will come to a preached Sermon, so muche and so great is our follye, **to delyte in vanitie, and leaue veritie,** to seeke for the meate that shall perishe, and passe not for the foode that they shall liue by for euer.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprovod*, 1577, pp. 25, 67.

THOMAS WHITE, *A Sermon Preached in the Time of the Plague* (1578)

And if it [Theatre] be not suppressed in time, it will make such a Tragedie, y^t all London may well mourne whyle it is London, for **it is no playing time,** (and euery man bethinke him wel) **but time to pray rather.**

T[HOMAS] W[HITE], *A Sermo[n] Preached [...] in the Time of the Plague*, 1578, p. 48.

GABRIELE PALEOTTI, *Alcune ragioni contro agli Spettacoli Teatrali* (1578)

In questi tempi così calamitosi per gl'insulti degli Eretici, che ci sono attorno, e per le reliquie della pestilenza, che ancora non è estinta, **pare che si doveria attendere ad ogni altra cosa, e più tosto a deplorare le cause della miseria nostra, che a stare in su le burle pubblicamente.**

GABRIELE PALEOTTI, *Scrittura nella quale si pongono in vista alcune ragioni contro agli Spettacoli Teatrali* (1578), in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, 1759, p. 89.

CARLO BORROMEO, *Literae ad tollendas morum corruptela, de libro item memoriali* (1579)

In giorni di festa, anzi nel medesimo tempo che nelle Chiese si dicono i diuini officij, e stà scoperto sopra lo Altare per l'oratione publica il santissimo Sacramento, ò si porta in processione, **vediamo far concorrenza gli spettacoli profani,** e quasi sù le porte della Chiesa maggiore, quando suonano le campane, inuitando i fedeli a vedere Christo impiagato e morto per i peccati nostri; suonano le trombe, strepitano i tamburi, a desuiar gli huomini dalla Chiesa, dalli diuini officij, e tirargli alle giostre, e spettacoli profani, e vedere

crucifigere di nuouo Christo con tanti nuoui peccati [...].

Al che non vediamo migliore riparo, che vna viuua resolutione ne i buoni serui di Dio, & huomini che siano desiderosi della sua salute, di fuggire, e aborrire tanto questi suuamenti, che né pure vogliano hauerci parte con la sola vista; e ricorrendo alle Chiese, **darsi con tanto affetto & ardore alle buone opere, & all'orationi, in questo tempo specialmente, che contrapesino alle dissoluzioni di chi vâ scorrendo senza ritegno per la via della perditione sua**, e di molti altri: e così si leghino in qualche modo le mani all'ira di Dio, che si compiace per sua misericordia, e ci ha donato l'armi dell'oratione a questo fine, che gli facciamo alcuna volta una santa violenza.

CARLO BORROMEO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 1092.

CARLO BORROMEO, *Memoriale al suo diletto popolo della Città di Milano* (1579)

Troppo indegnamente **sono partito dalle chiese per andare à i teatri, da i uesperi alle comedie, dalle feste christiane alli giorni de spettacoli**, dalle processioni, ai balli; dalle frequenti santissime communioni, ai profani banchetti; dal sacco, et dai cicilij, agli ornamenti, alle pompe; dalle ceneri à i profumi, et insomma a ogni delicatezze.

All'houra i Christiani si danno alle crapule, quando Christo digiuna; all'houra si da[n]no a gli spassi, qua[n]do Christo per noi co[m]batte co[n] Satanasso: all'houra accarezano più delicatamente la carne peccatrice, quando per noi christo affligge nel deserto le sue carni: all'houra aprono al demonio tutte le porte liberamente, quando egli arma tutta la sua militia co[n]tra il regno di Christo, et tenta tute le sue forze contra Christo istesso, nel quale non ha parte alcuna. Appunto i christiani all'houra ridono senza alcuna misura, quando piange la santa Madre Chiesa [...]. Che cosa atta ueramente a commouere ogn'uno in chî risieda qualche pietà christiana, **uedere il mondo darsi a spassi, a giuochi, a spettacoli profani, a dissolute allegrezze, quando le uoci di Dio lo chiamano più particolarmente a pianto, a lagrime, a lutto, a sacco, et ceneri**.

Odi, Odi, Milano le uoci di Dio. **Restituisce, dice Dio, à me questi sacri giorni**, che così empiente erano uoltati à spendersi contra me à far guerra al mio regno, a dissipar l'anime de i miei fideli à dar tante cause di pianto, alla mia Chiesa. Frà tutte le consolationi, che mi potete dare, figliuoli miei, [...] sia questa, la quale io desidero sommamente per salute uostra, **che uediamo hormai estinte affatto le profane memorie del paganesimo, delle quali si è seruito il demonio ad occupare in questi tempi, et per dir così ad incantare i cuori de gli huomini**, et a fargli impazzir talmente, che ne anche i più sauij secondo il mondo habbiano uergogna di far pubblica professione di pazzia carneualesca.

CARLO BORROMEO, *Memoriale [...] Al suo diletto popolo della Città, et Diocese di Milano*, 1579, pp. 107-108, 365, 373-374.

CARLO BORROMEO, *Homilia LIII. In Matthaei cap. XX. De Duobus Caecis* (1583)

Astat in Civitate hac Christus benefaciens: Astat èt Daemon hostis saevissimus. Christi ego vos domum docebo, nam Daemonis aedes heu nimiùm scitis! **In Ecclesiis habitat Christus**, in Oratoriis quae apud vos tam sunt frequentia, in Xenodochiis, in Doctrinae Christianae Gymnasiis: **Daemon verò in locis impudicis inhabitat, in tabernis, in scenis atque spectaculis**. Uterque ad se vos advocat; uterque multos cupit asseclas habere. Sed ille jure vos repetit, utpote suos; hic tyrannicè, ut damnet, ut mactet & perdat. Ambo, Oratores suos ad vos mittunt. Mimus atque histrio vos schedulis parieti affixis ad Satanicum inventum, quod Comoediam vocant, invitat. **Sed mihi credite, tragoedia vobis est semper; nam qui vivi & sani intraveratis, saepe concupiscentiis mortui, ac libidinibus sauciati inde egredimini**; & innumeri, ut audio, properant ad mortem, & non modò juvenes incauti, sed senes etiam, & uxorati: Quod cùm dico, non possum non rubore suffundi. Vocat vos Christus per nos, ut ad ejus, quas audistis, domos accurratis, innumera dona habituri; & tamen ejus dona negliguntur, ejus voces contemnuntur. Solus saepe remanet Christus; aut pauci tantùm eum sequuntur. Proh dolor; proh dolor! Tempus veniet, dilectissimi, cùm ad eum currere cupietis, & non poteritis; eum sequi, nec vobis licebit, sed ad Patriam mimis & histrionibus, ac impudicis mulieribus praeparatam transmittemini.

CARLO BORROMEO, *Homiliae*, 1747-1748, II, pp. 103-104.

CARLO BASCAPÈ, *Contra gli errori, che si commettono auanti la Quaresima* (1594)

Come sarà anche possibile, che conueneuamente entri nella Santa Quaresima, & fruttuosamente la faccia, chi questi giorni auanti attende à cose in tutto differenti, anzi contrarie? Non si può passare in vn subito da crapule à digiuni, da balli à prediche e diuini officij, da opre del Demonio ad opre di Dio. Di quì è, che **molte, & molte volte le sporcitie del Carneuale passano poi ad infettare la santa osseruanza quadragesimale**, gli effetti mondani, e sensuali si trasferiscono dalle piazze alle Chiese, dalle conuersazioni profane à diuini officij.

CARLO BASCAPÈ, *Scritti publicati nel gouerno del suo Vesconato*, 1609, p. 26.

CARLO BASCAPÈ, *De' balli* (1595)

Ma quel sacro tempo, che è trà la Settuagesima, & la Quaresima [...], è bene durissima cosa, vedere, che sia tanto profanato: che doue la Chiesa vuole penitenza, & mestitia [...], i Christiani a punto vaneggiano più che tutto il restante tempo dell'anno, & impazziscono dietro a balli, & ad ogni altra dissolutione. Come possono questi chiamarsi Christiani con verità, se fanno tanto all'aperta, e senza rispetto alcuno a punto il contrario di quello, che vuole la Chiesa di Christo? Ma che diremo delle sante feste, giorni deputati propriamente al culto dinino, & al profitto delle anime: le quali sono per contrario propriamente vsate dalla pessima consuetudine degli huomini a' piaceri profani, & ad offendere Dio; & ciò per tutto il corso dell'anno. **Se ballo, mascherata, torneo, comedia, ò altro spettacolo alcuno è da fare, al santo giorno della festa, si rimette; come se di nuouo le feste Christiane si mutassero in quelle de' Pagani.**

CARLO BASCAPÈ, *Scritti publicati nel gouerno del suo Vesconato*, 1609, p. 128.

CARLO BASCAPÈ, *Della Settuagesima* (1606)

I balli, le mascare, le comedie, i conuiti, i giuochi, i trattenime[n]ti otiosi, e uani, che tanto sono essercitati in questi te[m]pi, che altro sono, che le opre contrarie affatto al sentime[n]to della Chiesa? [...]

No[n] aiuta la crapula à potere poi digiunare, anzi impedisce; percioche oltre che induce à lasciaia, & petulanza, indebolisce il corpo, & lo rende indisposto, cosa che lo fà più inhabile all'astinenza, & al digiuno. Non dispongono le conuersazioni, né le vagationi otiose à ritirame[n]ti salutari: né i balli a' diuini officij, né i ragionamenti licentiosi, & lasciui alle prediche: né i pensieri vani, alle meditationi spirituali; anzi tutto il contrario adoprano. **Chi no[n] vede, come da sì fatte vanità, & opre male l'anima rimane distratta, e suiata affatto dietro alle cose sensuali? & fatta molle, e sneruata perde ogni vigore di spirito, né si sà raccogliere per buon pezzo, almeno à procurare le cose appartenenti alla salute?**

CARLO BASCAPÈ, *Scritti publicati nel gouerno del suo Vesconato*, 1609, p. 36.

CONCORRENZA (2) / SERMONE VS. SPETTACOLO

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

Others will belch out **this blasphemie, that a man may edifie as much at some Play, as at a Sermon** [...].

The affections are not alike: for at a Play the whole facultie of the minde is altogether bent on delight, the eye earnestly fixed vpon the obiect, euery sence busied for the time, the eare narrowly waiteth to catch that that is vttered, sending it to wit: wit to reason: reason to memorie, which locketh it vp in a clozet, least it slip out againe: the diuell in the meane time like a quiet fellow, doth not trouble the affections with strange delusions; and why so? because they are occupied in his worke. Furthermore, a man is not wearied by it neuer so tedious, because they doo not onely (as I say) feed the eare with sweete words, equally ballanced, the eye with variable delight, but also with great allacritie doth swiftly runne ouer in two houres space, the dooings of many yeares, galloping from one countrey to an other, whereby the minde is drawne into

expectation of the sequell, and carried from one thing to an other with changeable motions, that although hee were vnacquainted with the matter before, yet the cunning Art hee seeth in the conueyance, maketh him patiently attend the Catastrophae: **when as at a Lecture and holy exercise, all the sences are mortified and possesst with drowsinesse: so that by this then we may see our corrupt nature, and the sore that runneth ouer the whole body; for the minde is nothing so tentible at a good instruction, nor the eare so audible, as at a vaine and sportiue foolerie: ô how dull is the affections to the one, and how prompt to the other! how the tongue will iterate and repeat the one with great ioye, and smoulder vp the other in drowsie melancholye.**

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sigg. Q2(r)-Q2(v).

PIER MARIA CECCHINI, *Breui discorsi intorno alle comedie* (1614)

Ha più forza d'imprimere lo esempio della parola; perche se la Comedia vi mostrava figliuolo rouinato dalle lusinghe, vezzi delle meretrici, con l'atto pratico ve lo conduce poi à conoscer il suo errore, & ve lo rende pentito, & mortificato in guisa, che s'alcuno v'è, che di tal vitio sia tinto, & che lo vedi, conuiene se non emendarsi subito, almeno immediate vergognarsi, & à far i suoi conti con la borsa, & honore, & correggere in se quello, che di mostruoso ha veduto in altri.

PIER MARIA CECCHINI *Breui discorsi intorno alle comedie, comedianti, & spettatori*, 1614, p. 14

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza* (1625)

Maggiore (seruatis seruandis, e con religiosa christiana riuerenza parlando) è l'azione, e più difficile del Recitatore, che del Predicatore, dichiarandomi, che parlo solo come oratore, e non come sacro espositore stando, ne' termini dell'azione, e non della diuozione [...].

Il Saggio salitor di pulpito, il Celeste facondo, basta solo, ch'vn solo scapolare sino alle ciglia il ricopra [...] e solo dimostrandosi all'Auditorio dal mezo in sù discoperto, poco noia n'arrecata, s'egli è ritto, s'egli è torto, s'egli è sedente, se tutto appoggiato su'l Pulpito, s'ha le gambe mal composte, larghe, o 'ncrocicchiate. **Ma il Recitante, fa di sè stesso mostra a planta pedis vsque ad verticem capitis;** per la qual cosa, se troppo in vn gesto si ferma, è vna statua; se inquieto si moue, fa il mattaccino; s'è troppo auanti, o troppo indietro la spada, ha del Lachè, o del Tamburino [...]; s'è largo in gambe, hà del compasso matematico; s'è stretto, è femmina vestita da huomo [...]. Si che **per queste sconuenienze che accenno, e per tante altre ch'io tralascio, non è dubbia la difficoltà, & è certo il merito del pregio del Comico, in co[m]paragion dell'Orator di Pulpito [...].**

Ecco spogliati gli altari, & in pompa funerale tutto il candido suo, tutto il suo vermiglio apparire; Et eccoti alfine come il pallido, e languido Sacerdote alhora l'Alloro lagrimoso cinge, che colà soura humiliato ascende, poichè ad vn solo ohimè, **ad vn solo innalzar di ciglia, o girar d'occhi, o 'ncrocicchiar di mano, ti fa stringere il cuore, ti fa raccapricciar le carni;** ti fa arricciar il crine, e prima che ti chieda il pianto, (diuota Egeria, e sacrosanta Aretusa) tutta la Chiesa è trasformata in pianto. **Ma il Scenico Oratore senza preparatiuo,** se non d'allegrezza, alhor che ridicoloso Personaggio di Theatro l'haurà lasciato risuonante dalle risa, **sarà di mestiero, che in quel punto per l'appunto ch'vn altro vsce[n]do riempia di mestizia il Luogho, e faccia diuenir Eracliti mestissimi, quelli che poco dianzi erano Democriti lietissimi.**

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, 1625, pp. 16-19.

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta* (1636)

Ciò [la correzione morale] solo si può fare, ò in voce, ò in iscritto, ò veramente co[n] le rappresentazioni. **Molti no[n] vogliono sentire l'ammonizioni, altri non sanno, ò non vogliono leggere; Ma la rappresentazione, che hà faccia di letizia, inuita l'audienza, e poi la brama del diletto rapisce l'attenzione, e così inaspettatamente l'huomo vede il suo difetto, il quale poi viene biasimato, e deriso con l'ordine della fauola.** La comedia è vna Cronica popolare, vna scrittura parlante; vn caso rappresentato al viuio; e come si può scriuere, ò rappresentar Croniche senza dir la verità? [...] L'Arte del descriuere le cose insegna mostrarle col loro contrario, per farle spiccar meglio [...] **Ma auuertite, che non è predica, che poi in vltimo è Comedia,** oue per condimento si pongono le facezie.

Veramente il veder rappresentar la cosa in effetto hà gran forza. Vno che rappresenta con efficazia gli effetti d'vn pouero padre ridotto per dolore de' peruersi costumi d'vn suo figliuolo fino à confini della disperazione, & che s'induca ad alzar la mano per darli la maledizione è cosa da far intenerire ong'indurato cuore. Il veder'vn giouane discolo, che per suoi mali portamenti sia essiliato dalla casa del padre, & abbandonato da gli amici, e che si troui senza aiuto alcuno, & ch'egli non sappia oue girarsi & che doppo molti pensieri si disponga mutar vita, e di voler chieder perdono al padre, & che incontrandosi in quello, gli si getti à piedi; e doppo l'hauer sospirato à capo chino, si riuolga pietoso verso quello con gli occhi colmi di lagrime, e dica in fiocca voce; padre; solamente questa voce, porta con singhiozzi, & affettuosi sospiri, è atta a cauare le lagrime fino dalle radici del cuore à circostanti; e però **le rappresentazioni imprimono assai più, che i semplici ragionamenti; e fanno colpi fin'in que' capi suentati, che non vogliono sentir gli spirituali discorsi.**

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, 1636, pp. 71-72 e 74; pp. 173-174

CONTAGIO (1) / IMITAZIONE

CIPRIANO, *Ad Donatum*, 8 (III sec. d.C.)

Conuerte hinc uultus ad **diuersi spectaculi non minus paenitenda contagia**: in theatris quoque conspicias, **quod tibi et dolori sit et pudori.**

CIPRIANO DI CARTAGINE, *A Donato e La Virtù della Pazienza*, p. 94.

LATTANZIO, *Divinae Institutiones*, VI, 20, 30-31 (III-IV sec. d.C.)

Quid de mimis loquar corruptelarum praeferebantur disciplinam, qui docent adulteria, dum fingunt, et simulacris erudiunt ad uera? Quid iuuenes aut uirgines faciant, cum haec et fieri sine pudore et spectari libenter ab omnibus cernunt? Admonentur utique quid facere possint et inflamantur libidine, quae aspectu maxime concitatur, ac se quisque pro sexu in illis imaginibus praefigurat probantque illa, dum rident, et **adhaerentibus uitiiis corruptiores ad cubacula reuertuntur, nec pueri modo, quos praematuris uitiiis imbuere non oportet, sed etiam senes, quos peccare iam non decet.**

LATTANZIO, *Opera Omnia*, Pars I [*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 19], 1890, pp. 560-561.

THOMAS WHITE, *A Sermon Preached in the Time of the Plague* (1578)

More horrible enormities, and swelling sins are set out by those stages, then euery ma[n] thinks for, or some would beleue, if I shold paint the[m] out in their colours: without doubt you can sca[n]tly name me a sinne, that by that sincke is not set a gogge: **theft and whoredome: pride and prodigality: villanie and blasphemie: these three couples of helhoundes neuer cease barking there, and bite manye, so as they are vncurable euer after**, so that many a man hath the leuder wife, and many a wife the shreuder husband by it.

T[HOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached [...] in the Time of the Plague*, 1578, pp. 47-48.

ANONYMOUS, *A Treatise of daunses* (1581)

For the thing beyng so vilanous, and so infected of his own nature, as daunsing is, it is impossible, that he which vseth it, should not bee infected, neither more nor lesse: then **it is impossible to touch any filthines, and not to bee once vncleane, infected, and defyled.**

ANONYMOUS, *A Treatise of daunses*, 1581, sig. A8(v).

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

The Poetes that write playes, and they that present them vpon the Stage, studie **to make our affections ouerflow, whereby they draw the bridle from that parte of the mind, that should euer be curbed, from runnings our heade:** which is manifest treason to our soules, and deliuereth them catiue to the deuil.

It is a blocke in the way of reason, because it locketh vp ye powres of the minde from doing their duetie, & like a kinde of drunkennes, maketh vs stagger, very vnfit, either to speake; or to walke as we shoulde in our vocation.

Therefore I may well say **the delight which springeth of Comedies (wherby superiority is giuen to affections and so rebellion raysed against reason,** the lawes of God are broken which bid vs come out and departe from the doctrine of the Diuell) so **marketh the corruption of our maners in our foreheaddes.**

The diuel is not ignorant how mightely **these outward spectacles effeminate, & soften ye hearts of men,** vice is learned w^t beholding, sense is tickled, desire pricked, & **those impressions of mind are secretly conueyed ouer to ye gazers, which ye plaiers do counterfeit on ye stage.** As long as we know our selues to be flesh, beholding those examples in Theaters y^t are incident to flesh, **wee are taught by other mens examples how to fall. And they that came honest to a play, may depart infected.**

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sigg. F(r)-F(v), F6(r), F6(v)-F7(r), G4(r).

CARLO BORROMEO, *Homilia XLIV. In Evangelium Lucae cap. XVII. De Decem Leprosis* (1583)

Consideratione sanè dignum videtur, quàm sint homines solliciti ac diligentes in effugiendis morbis contagiosis, iisque reprimendis, ne omnes inficiant; quot adhibeantur vigiles custodes in locorum confinibus, ne qui eo morbo detenti sunt, aut inter illos degerint, ad sanos transeant, seu eorum res & bona deferantur. Et **in effugiendo animarum contagio adeò segnes sunt homines, adeò animarum commoda negligunt.**

CARLO BORROMEO, *Homiliae*, I, p. 336.

ANTONIO SENECA, *De Comicis Spectaculis Tollendis* (ca. 1597)

Multa ubique sunt in universa Christiana Republica **ad fidelium animos pravis moribus imbuendos,** astutis Satana artibus adinventa, sed illud sine ulla dubitatione censeri praecipuum videtur, quo hominibus honesta voluptatis specie ad omnem obscenitatem, & turpitudinem Comicis spectaculis via monstratur: Etenim cum quidquid illiberale, quidquid petulans, quidquid flagitiosum, honestatique contrarium est, hujusmodi ludis exprimi consueverit, vix dici potest, quam facile plerique mortalium eorum aspectu ad cuiusvis improbitatis cupidinem rapiantur, ut **mirum sit rem adeò perniciosam, & pestilentem potissimum Iuventuti inter Christianos tolerari tamdiu potuisse.**

ANTONIO SENECA, *De Comicis Spectaculis Tollendis* (ca. 1597), in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, 1759, pp. 172-173.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

Are not their Dialogues puft vp with swelling wordes? are not theyr arguments pleasing and rauishing? and made more forcible by gesture and outward action? surely this must needes attract the minde to imitate such vices as are portrayed out, whereby the soule is tainted with impietie: for **it cannot be, but that the internall powers must be moued at such visible and liuely obiects.** And principally, youth are made pliant to wantonnes & idlenes, and the tender buddes of good maners vtterly rooted out.

Albeit some benefite might come if circumstances were obserued, yet now is it farre otherwise, for these moderne Playes, wherewith the world is now so pestred, are altogether made vpo[n] lasciuious arguments, and serue as the very Organs & Instruments to vanitie & the honour due to God, and reuerence to man, is

laid aside, *Virtue* disrobed, and Vice exalted; and in stead of morallitie, **fictions, lies, and scurrilous matter is foysted in, and is cunningly conueied into the hearts of the assistants, whereby they are transformed into that they see acted before them: for the rusticke & common sort, are as Apes, that will imitate in themselues, that which they see done by other.**

HENRY CROSSE, *Virtues common-wealth*, 1603, sigg. P2(v)-P3(r), P3(v)-P4(r).

PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezi che pigliano i cattiu per riuscire dalle Tribolationi* (1605)

Il Glorioso Martire, e Vescouo San **Cipriano** [...], hauendo prima parlato d'altri mali della Republica, aggiunge queste parole: Volgi quindi gli occhi ad altri danni **non men degni di pianto de gli spettacoli, i quali con la contagione loro infettano. Ne' teatri vedrai cose che ti cagionino dolore, e vergogna.**

Lattantio, seguendo san Cipriano, dice: I gesti e muouimenti de rappresenta[n]ti, qual altra cosa insegnano, che bruttezza? che faranno i giouani, e le donzelle, vedendo che tali cose si rappresentano senza impedimento, e vergogna, e son viste da tutti con applauso, & allegrezza? Certo che **da quello che veggono, sono auisate di quello che possono fare, e s'infiammano à dishonesta concupiscenza:** la quale per niuna cosa più s'accende, che per la vista, e ridendo approuano quel che veggono; **e tornano alle sue case più rouinate, portando ferite le viscere del cuore, e toccate dall'herba velenosa, e non solo i giouani, che si deuono allontanare da simili occasioni, acciò non s'infettino auanti il tempo, ma anco i vecchi, a quali non è conueniente peccare, cascano in simili disordini.**

PEDRO DE RIBADENEIRA, *Della Tribolatione*, 1605, pp. 82-83, 84.

I.G., *A refutation of the Apology for actors* (1615)

Playes are [...] full of filthy words and gestures, such as would not become very lacques and Courtezans: and **haue sundry inuentions which infect the spirit**, and replenish it with vnchaste, whoorish, cosening, deceitfull, wanton and mischieuous passions.

I.G., *A refutation of the Apology for actors*, 1615, p. 39.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores paraenesis* (1621)

Petes, qui potissimùm sint qui alijs scandalum faciunt. Expediam breuiter, omnes. atq[ue] vt Senecae [*id est* Ciceronis] verbis vtar, **Nulla tam detestabilis pestis est quae non homini ab homine nascatur, nec tam sincerus ullus, qui non queat infici**, addo nec tam humilis qui parem no[n] habeat quem non possit inficere.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, 1621, sig. D4(r).

CONTAGIO (2) / LINGUAGGIO

ORAZIO, *Ars Poetica*, vv. 180-182 (13 a.C.)

**segnius iritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator [...]**

ORAZIO, *Satires, Epistles and Ars Poetica*, p. 464.

CARLO BORROMEO, *Lettera al Cardinale Paleotti (1578)*

Io giudico che [le commedie] siano ancora ordinariamente più perniciose ai costumi ed alle anime, che non sono quelli seminarii di tanti mali, i balli, le feste, e simili spettacoli, perché **le parole, atti, e gesti disonesti e lascivi** che intervengono in simili commedie, **come sono più latenti, così fanno negli animi degli uomini più gagliarda impressione.**

CARLO BORROMEO, *Lettera di N.D. al Cardinale Paleotti (18/07/1578)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 52 inf., 157, carta 325(r).

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions (1582)*

Whatsoever such Playes as containe good matter are set out of print, **may be read with profite, but cannot be playd** without a manifest breach of Gods commaundement [...].
Action, pronuntiation, apparel, agility, musicke, seuerally considered are the good blessings of God, nothing hurtfull of their owne nature, yet being bound vp together in a bundle, to set out the pompe, the plaies, the inuentions of the Diuell, it is abhominable in the sight of God, & not to be suffred among Christians, Euery streame hath a taste of the spring from whence it flowes, sweete or sower; euery branch is partaker of the quality of the treee wheron it grewe, hote or cold; and euery play to ye worldes end, if it be presented vp on the Stage, shall carry that brand on his backe to make him knowne, which the deuill clapt on, at the first beginning, that is, idolatrie.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sigg. E6(r)-E7(r).

CARLO BORROMEO, *Homilia LII. In Evangelium Matthaei cap. XX. De Duobus Caecis (1583)*

Quid Concilii Tridentini decreta profuerunt, quibus tam diligenter in libros obscenos est cautum, ut comburi praecipiantur, atque ex hominum memoria eradicari; & illos legentes severissimis poenis plectantur? **Quantò magis in animas ea quae oculis ipsi aspiciunt penetrant, quàm quae in libris huiusmodi legimus? Quàm grauius adolescentium mentes viva illorum vox ferit, quàm mortua, libris insculpta?**

CARLO BORROMEO, *Homiliae*, II, p. 89.

GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli (1592)*

[Il teatro] è di più com'una scola aperta all'intelletto confederato col senso per imparare ogni male. Onde non è occasione sola di peccato la rappresentazione brutta, ma è insieme cattedra: né solamente ti prouoca al male ma te lo insegna: né te lo insegna in vn modo, ma con l'esempio, mezo efficacissimo per apprendere ogni cosa [...]: né con l'esempio solo, ma con le parole ancora, che sole, & semplice, come tante scintille bastano per accendere dentro di noi ogni grande incendio: **che faranno dunque moltissime insieme tanto artificiosamente fra di loro collegate, & recitate con tanta efficacia, e vaghezza, con tanta variatione di voci pronunciate, accompagnate poi con gli atti viui, à bello studio alla corruttione de' costumi tuoi incaminati?** [...].

Ma cresce questo male assai più, perche **non nuoce l'histrione solamente dal palco, mentre tu vedendolo, & vdendolo, ti lasci da lui, come animalaccio inuolgere nel fango delle bruttezze**, ma di tal maniera t'abbeuera di quello suo veneno, che pian piano t'instilla, e **con tanta efficacia, con quel suo dire, & anche cantare t'incanta, che resti preso** ne i lacci del peccato, e schiauo con mille catene posseduto dal demonio, **per molto tempo poi.** si che non solamente ti fa cadere, ma ti rompe le braccia, acciò più non ti possi aiutare à leuarti [...]. Che queste sono le catene, & i ceppi, con i quali dice Chrisostomo, che escono auuanti quelli, che fuori del teatro salgono. **restando posseduti dalla tirannia dell'immonditia, nella memoria**, senza potersi quasi scordare di quelle infami specie, **nell'intelletto, & imaginatione**, senza potersi parare datorno quell'importunissimi oggetti, **nella volontà, & nell'appetito sensuale.**

GUGLIELMO BALDESSANO, *Stimolo alle virtu proprie del giovane christiano*, 1592, pp. 129-131.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie* (1599)

San Paolo disse [1Cor, 15:33] **le cattive parole, che si odono** hauer' ta[n]ta potenza, che eran' bastanti a corrompere, e guastare i buoni costumi, & habiti [...].

E **se è incitamento al peccato l'vdire, molto più il vedere**, poi che è certo, come disse vn' Poeta [Orazio, *Ars Poetica*, 180-181], che molto più muouono le cose, che si rappresentano a gl'occhi, che quelle, che entrano per gl'orecchi, *Segnius irritant animos demissa per aures, quam quae sunt oculis subjecta fidelibus* [...].

E se nel mirare alcune pitture lasciue c'è tanto pericolo di diletto illecito, **che faranno l'istesse persone proprie, quando lasciualmente attioni lasciue ci rappresentano?**

Se un'oggetto solo proposto ad vn' sol' sentimento può tanto per muouerlo, che faranno tanti oggetti, & oggetti per tutti i sensi, così diletteuoli ad vna natura ta[n]to amica del piacere, & che tanto facilmente, & volentieri li cede per l'i[n]clinatione, e corruttione? doue **non ma[n]ca vana bellezza all'occhio, lasciui canti, & suoni all'orecchio, sozze parole alla lingua, riso, & cachinni alla bocca, applauso alle mani, salti a i piedi, vana allegrezza al cuore, & a tutto l'huomo**, si che pare, & così è, ch'in questa sola attione, ò teatro sia raccolto in vno tutto quel che è sparso per tutto il mondo d'occasioni, soffi, & materia, e fomento di peccato [...], doue porta tanta albagia, & go[n]fieza, & superbia il recitare, i luoghi primi, & secondi, l'apparato, & ornamento, & mille altre cose, l'occhio vede, & gusta, l'orecchio ode, & gode; le nari si diletmano, la lingua ciancia, e si spalancha alle scurrilità, la mano applaude, il piede salta, il cuor' esulta, e tutto si spande, e spe[n]de nelle vane allegrezze, & in vanità, & pazzie piene di falsità.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie*, 1599, pp. 10, 11-12, 15, 38-40.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

Is not Vice set to sale on open Theaters? is there not a *Sodome* of filthinesse painted out and tales of carnall loue, adulterie, ribaldrie, leacherie, murther, rape, interlarded with a thousand vncklean speeches, euen common schooles of bawdrie? is not this the way to make men ripe in all kinde of villanie, and corrupt the manners of the whole world? And **there wanteth no Art**, neither to make these bawdie dishes delightfull in taste. For **are not their Dialogues puffed vp with swelling wordes? are not theyr arguments pleasing and rauishing? and made more forcible by gesture and outward action?** surely this must needs attract the minde to imitate such vices as are portrayed out, whereby the soule is tainted with impietie: for **it cannot be, but that the internall powers must be moued at such visible and liuely obiects**. And principally, youth are made pliant to wantonnes & idlenes, and the tender buddes of good maners vtterly rooted out.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sigg. P2(v)-P3(r).

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia Egiziana* (1604)

assai più moue
Ne Teatri pomposi humana voce,
Che carattere semplice, ò lettura
Di Commedia non face; poiche quella
Senza moto verun di sentimenti
A l'anima s'inuia; e questa altera
Con interni, ed esterni moti ascende,
A la Superna gloriosa mente
Occhio de l'alma.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia Egiziana*, 1604, vv. 874-882, p. 37.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verità* (1612)

Assai più moue la uiua voce, & pronunzia con debita azzione, che non la semplice scrittura, ò lettura d'una Comedia; poiche questa senza moto di sentimenti se ne passa all'anima, & quella con efficacissimi moti di sensi esteriori, & interiori passs alla mente, ch'è l'occhio dell'anima.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verità*, 1612, sig. sig. C(r).

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores paraenesis* (1621)

Quae enim cordis mu[n]ditia, ijs quibus immundae aures, plena fabulis pectora, artibus, veneficijs, adagijs, scurrilitatibus, lasciuisq[ue] carminibus capita, qui dies totos in id insumunt, noctes totas siue se praepare[n]t, siue prodeant, siue domi, siue in proscenio. Spectatorum namq[ue] voces considera, facies intuere, oculos obserua, verba expende, suspiria intellige, nutus inspice, & mecum fatebere quot facinora.

Quòd dum adstant Histrionibus, ijsq[ue] fauent, arrident; ijsdem cooperentur, & in eorumdem crimen influant, manifestum sit. Nil enim magis loquenti cooperatur, quàm audiens: Quique coram populo agit à nemine magis adiuuatur, & quodammodo vires in dicendo accipit, quàm ab auditoribus, si ij praesertim plaudant, arrideant, nutibus faueant, aut saltem oculos intendant: accipit qui dicit ab auditoribus quodammodo verba, sales, sententias, quodq[ue] mirabilis est, etiam vires & latera; atq[ue] (vt ita dicam) ingeniu[m], ex solo adstantium obtutu.

Si legi possunt comoediae nec peccato lethali adstringimur, etia[m] si turpes, si de amoribus viri & foeminae colloquantur; Rursus si fatentur Fidei Quaesitores nullo modo contra bonos mores eas esse, ideoq[ue] se vt in lucem prodeant, permittere: cur easdem in scena audire nefas? cur exitiale adeo, vt ad crimen obliget in proscenio easdem spectare? quid addit scena vt mala vix: statim pessima? res sunt quae mouent, non feriens aere[m] vox. res autem vtrobiq[ue] eadem siue scribantur seu proferantur.

Scire aues quid amplius scena habeat, vt quae extra scenam mala vix: in ea statim pessima? Dica[m] statim, Gestus, Vultus, Voces. At quàm fortia haec, qua[m] potentia in humanis actibus, ipse vides. vidisti hominis cadauer? at vidisti saepius, illic & oculos habes, sed vitreos: aures, sed pendulas: nares genasq[ue] at exangues; porrecta genua, rigentes manus, ora pallentia, immota o[mn]ia, totusq[ue] ille frigido simillimus Hermae. At qualis si viuat? oculos intuere animae scintillulas, in quibus anima praesertim emanat ac floret, in quibus tanqua[m] à geminis orbibus tota in lacrymas defluit, tota in flammis exardet; tota in delitijs lasciuit; tota in tristitia obrubitur; & planè, oculos syderibus conferes. Vultus aspice, aut genas natua purpura diuites roseasq[ue]; & qua[m] gratae dices, quàm pulchrae, qua[m] decentes? Vides in me[m]bris totoq[ue] in corpore sensum motumve, & diuinum & coelo dignum pronuntiabis: planè idem si lectionem scripturamq[ue] cum scena conferas. In Scena etenim voces ad voluptatem effusae: iucundae ad laetitiam: ad molestiam demissae: haesitantes ad metum: flebiles molliterque circumflexae ad miserationem: ad iracundiam acutae crebroq[ue] incidentes. In Scena os Vultusq[ue] in ira ardens: in gaudio hilaris: in aduersis adstrictus: in probris petulans: in serijs compositus: remissus in ludicris: in arduis acer. In Scena deniq[ue] manus verborum comites, siue (vt dicam meliùs) verbisequae, saepè interpretes: quam argutae, quam sapientes, implentes verba, eorumque impetum, & vim, vt rectè quispiam illas dixerit orationis telum. Lectionem vero nec gestus implent, nec oculi adiuuant, nec voces augent, omnino mutam, omnino mutilam, imò emortuam. [...] Quid si ad haec addas omnium membroru[m] fractionem ad lasciuiam vsq[ue] pedum caeterarumque partium incessum; denique eiusdem Scenae pompam, apparatus, vestes, personas, saltationes, chordarum modulationes, choreas? & inquires idem esse vtrobiq[ue] periculum voluptatisq[ue] discrimen siue legantur comoediae siue audia[n]tur?

Ego scriptam comoediam aequivoce comoediam dico si cum ea quae in proscenijs agitur, comparetur; nec plus hanc cum ea conuenire, quàm si cum vero homine, hominem pictum conferas..

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, 1621, sigg. D(r)-D(v), D3(r), E4(r)-E4(v).

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633)

If the society of Adulterers, Adulteresses, Whore-masters, Whores, Ruffians, Panders, Bawdes or such like leprous creatures, can deprave men, as all professe they will; what others shall we meete at Theaters, but such lewde filthy persons? If pestilent, wicked, vitious places will infect mens mindes or manners; What place so

dangerous, so leprous, so contagious, as the Play-house? which the Fathers stile, a Chaire of Pestilence. If adulterous, lascivious Spectacles are apt to poyson, to contaminate the eyes, the soules, the lives, the manners of the Spectators, as they are: what Shewes, what Spectacles so lewde, so obscene, as those that are daily represented on the Stage? If any, if every of these will severally corrupt men, in company, in places where there is little danger, as too oft they doe; **much more will they deprave men when they are all combined, as they are in Stage-plays; where all the severall scattered corruptions that usually adulterate mens mindes and manners of themselves alone, unite their forces; their contagions into one.**

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, p. 69; pp. 498-499.

CONTAGIO (3) / MISTERO

STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse* (1579)

The bottome of the Sea, sounded with lead: The farthest coast, discovered by Compasse: the secretes of nature, searched by witte: the Anatomy of man, set out by experience: But **the abuses of plaies cannot be shown, because they passe the degrees of the instrument**, reach of the Plummet, sight of the minde, and for trial are neuer brought to the touch-stone. Therefore he that will auoyde the open shame of pryuy sinne, the common plague of priuate offences, the greate wracks of little Rocks; the **sure disease of vncertaine causes**; must set hande to the sterne, and eye to his steppes, to shunne the occasion as neere as he can.

STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, 1579, foll. 20(v)-21(r).

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in five actions* (1582)

The diuel is not ignorant how mightely **these outward spectacles effeminate, & soften y^e hearts of men**, vice is learned w^t beholding, sense is tickled, desire pricked, & **those impressions of mind are secretly conueyed ouer to y^e gazers, which y^e plaiers do counterfeit on y^e stage**. As long as we know our selues to be flesh, beholding those examples in Theaters y^t are incident to flesh, **wee are taught by other mens examples how to fall. And they that came honest to a play, may depart infected.**

As the stinge of Phalangion spreadeth her poyson through euery vaine, **when no hurt is seene**; so amorous gesture, strikes to the heart **when no skinne is raced**.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in five actions*, 1582, sigg. G4(r), G5(r).

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633)

This is the very worst evill, when as one is weakned, and yet knoweth not this, that he is diseased: and burning miserably and loathsomely, doth not feele the burning. [...] In the Theater [...] **both by the eyes, and by the eare, a disease may proceed to the very soule it selfe:** they imitate the calamities and mischances of others from whence **the contagion of filthinesse gets into our selves.**

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, p. 69; pp. 431-432.

CONTAGIO (4) / PUBBLICITÀ

WILLIAM RANKINS, *A mirrou of monsters* (1587)

By this time Fame (that bringeth abroad secrets digged from the very depth of darknes) had manifested to most menne the manner of this marriage, and proclaimed as well the estate, as then vnknowne, as the future happines should therby insue, so farre forth that the stréetes of *Terralbon* were stuck with their bylles, and almost euery post was a witnes to these pompous procéedings <Players by sticking of their bills in Londo[n], defile the streetes with their infectious filthines>.

WILLIAM RANKINS, *A mirrou of monsters*, 1587, fol. 6(r).

CONTAGIO (5) / SEGNO, MARCHIO, IMPRONTA

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Laudatio Sancti Martyris Barlaam* (IV sec. d.C.)

Καὶ γὰρ ὀφθαλμῶν περιστροφὰς, καὶ χειρῶν περιδονήσεις, καὶ ποδῶν κύκλους, καὶ πάντων τῶν ἐν τῇ διαστροφῇ τοῦ λυγισθέντος σώματος φανέντων **εἰδώλων τοῦς τύπους ἐναποθέμενοι ταῖς ψυχαῖς** οὕτως ἀπέρχονται.

[Infatti si allontanano da là [dal teatro], **dopo aver inciso nelle loro anime** le rotazioni degli occhi, i contorcimenti delle mani, i movimenti circolari dei piedi e **le impronte di tutte quelle immagini** che si manifestano nella distorsione del loro corpo, che è stato deformato].

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Opera Omnia*, vol. II, t. 2 [PG 50], 1862, col. 682 (traduzione propria).

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

When the body is kept from corporall labour, and the minde from studious exercise, a fit mansion for don Sathan is prepared, euery roome emptied, and the whole poores and faculties of soule and body really possest with wicked impietic, wherein **this grand-traitor to mans happinesse, as in a workehouse forge, or common shoppe, dooth stampe and coine a multitude of euils**, and suggest abhominable vices into the heart.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sig. R(r).

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors* (1612)

What English blood seeing the person of any bold English man presented and doth not hugge his fame, and hunnye at his valor, pursuing him in his enterprise with his best wishes, and as beeing wrapt in contemplation, offers to him in his hart all prosperous performance, as if the Personater were the man Personated, **so bewitching a thing is liuely and well spirited action, that it hath power to new mold the harts of the spectators and fashion them to the shape of any noble and notable attempt.**

Art thou addicted to prodigality? enuy? cruelty? periury? flattery? or rage? our Scenes affoord thee store of men to shape your liues by, who be frugall, louing, gentle, trusty, without soothing, and in all things temperate. Wouldst thou be honourable? iust, friendly, moderate, deuout, mercifull, and louing concord? thou mayest see many of their fates and ruines, who haue beene dishonourable, iniust, false, glutenous, sacrilegious, bloody-minded, and brochers of dissention [...]. **What can sooner print modesty in the soules of the wanton, then by discouering vnto them the monstrousnesse of their sin?**

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, 1612, sigg. B4(r), G(v).

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633)

While their eyes are lasciviously occupied, their lusts waxe warme, and their eyes being accustomed to glance more impudently on those who sit next them, having liberty and leisure granted to them, intend their lusts. These Spectacles [...] which are fraught with wickednesse, with obscene, and vaine speeches; with the representations of filthy deeds; with impudent and unchaste discourses which provoke laughter, **the Idaeas of which men carry away with them to their houses, & there more deeply imprint them in their mindes;** are utterly to be prohibited.

there is nothing doth more corrupt the Citizens good manners, simplicity and naturall bounty then Stage-playes: **the which have the more power and effect, for that their words, accents, gesture, motions and actions, governed with all the art that may be, and of a most filthy and dishonest subject, leaves a lively impression in their soules who apply thereunto even all their sences.**

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, pp. 330 e 483-484.

CORPO POLITICO

GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie* (1574)

According to Christianity, we ought not to scoffe at the vices of another, but to shewe compassion & praye to god for him that erreth, applying correction by such meanes as wee may [...]. **Charitye (sayth the Scripture) couereth faultes, & neither reuealeth nor reioyseth in them, no more then the natural amitie of the humane bodye suffreth that one member put out to publike shoue an apostume which is in any part of the rest of the body.**

GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie*, 1574, fol. 146(r).

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reprovued* (1577)

I mought therby helpe those that are diseased with any of these diseases, either of diceplaying, dauncing, or vaine playes or enterludes, whiche raigneth too too much by so much amo[n]gst Christia[n]s, (especially in these dayes and light of the Gospel of Christ &c.) **who soeuer therefore doth thinke him self to be a member of the commo[n]wealth of Christ, (which is his mistical body,) he must nedes much more be inforced of Christian knowledge and charitie [...].**

If anie man then, which beareth the name of a Christian, and of a Gospeller, shal espy forth anie thing, that may conduce and benefite the mystical bodie, and doeth not his endeuour to the vttermost to bring the same ther vnto: verily he is to be thought **an vnprofitable member not worthy (in my iudgeme[n]t) to be accompted of that me[m]ber of whom Christ Iesus is the head [...].** VVhich (according to my exiled and slender learning) haue made this little treatise againste Diceplaying, Dauncing, and Vaine playes or Enterludes, giuing herein **medicines and remedies against these diseases which most of al trouble the whole me[m]bers of the body.**

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprovued*, 1577, sigg. Aii(r)-Aii(v).

STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse* (1579)

Laye our handes and heades, and helpe together, to auoyd the danger, & saue that, which must be the suretie of vs all. For as to the body, there are many members, seruing to seuerall vses, the eye to see, the eare to heare, the nose to smell, the tongue to taste, the hande to touch, the feete to beare the whole burden of the rest, and euery one dischargeth his duetie without grudging; so shoulde the whole body of the common

wealth consist of fellow laborers, all generally seruing one head, & particularly following their trade, without repining. **From the head to the foote, from the top to the coe, there should nothing be vaine, no body idle.**

STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, 1579, foll. 33(v)-34(r).

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in five actions* (1582)

A common weale is likened to the body, whose heade is the prince, in the bodie: if any part be idle, by participation the damage redoundeth to the whole, **if any refuse to doe their duetie**, though they be base, as the guttes, the gall, the bladder, **howe daungerous it is both to the bodie, and to the heade, euerie man is able to coniecture.**

If we grudge at the wisdom of our maker, and **disdaine the callinge he hath placed vs in, aspyring some what higher then we shoulde, as in the body**; when the feete woulde bee armes, the armes would be eyes; the guttes would be veines, the veines would be nerues; the muscles would be flesh, the flesh would be spirit, this confusion of order weakens the head: So in a commonweale, if priuat men be suffered to forsake their calling because they desire to walke gentleman like in sattine & veluet, w^t a buckler at their heeles, **proportion is so broken, vnitie dissolved, harmony confounded, y^t the whole body must be dismembred and the prince or the heade can not chuse but sicken.** Wherefore I hope y^e wise will accompt it necessarie, that such as haue lefte their occupations, eyther be turned to the same againe, or **cut of from the body as putrified members for infecting the rest.**

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in five actions*, 1582, sigg. G6(v), G7(r)-G7(v).

WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters* (1587)

Princes are as Gods, and may command, subiects inferior creatures, and must not offend. **What reason hath the foote to saie, my head recreates himselfe with pleasure, therefore may I walke at leasure**, for this is no consequent: The Prince must be pleased, therefore the subiect be diseased. For that is poison to some, which is medicinable to other, and of a peticular good, by abuse maye spring a generall euill.

They [actors] **are sent from their great captaine Sathan** (vnder whose banner they beare armes) to deceiue the world, to lead the people with intising shewes to the diuell, to seduce them to sinne, and well tuned strings, to sound pleasing melodie, when people in heapes daunce to the diuell. But rather **séeme they the limbs, proportion, and members of Sathan**. **First are they his head** that studie to deceiue the people with intising shewes, which (if Hydraes) the sword of iustice might soone cut. **They are his toongs**, which roare out pleasing (but yet damnable) tales into the ears of the people, easilie puld out by Iustice. **They are his armes** that stretch out to catch the people within the compasse of his chaine, whose ioints Iustice may breake. **They are his clouen féet** that plod in damned paths, in whose steps spring vp sundrie séeds of deadlie desires.

WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters*, 1587, fol. 2(v).

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

As there is a diuine coherence between the members of the bodie, though they haue all a distinct and peculiar office, yet they all minister to the common societie: so in like manner **we being members of that bodie, whereof Christ is the head, ought to bend our actiuitie for the health & welfare of the same, and to beare such a mutuall coniunction and simpathie, as feeling members**, to open the bowels of compassion on such as are in want: and this onely is *Vertues Commonwealth*.

Three things vphold a Monarchie in peace & tranquillitie, *Scil: tu supplex, ora, tu protege, tuque labora*, Pray thou, defend thou, and labor thou: these 3. imploy the happinesse of euery state; the first the Ecclesiasticall discipline: the second, the politique state: and the third, the state subiugate: so that by these, & in these, a peaceable gouernment is maintained: and **these are the employments of the particulars members of a politique bodie, within the limits of which, euery one must keepe and containe himselfe**

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sigg. N2(r), I(v).

Il corpo sta bene così, e se fosse tutt'occhi, ò tutto guancie sarebbe mostruoso; il Mo[n]do campeggia bene à questo modo, e **non occorre ad arrestar la lancia per annichilar'i trattenimenti, e ridurlo à nuova forma, che sarebbe mostruoso.**

Si tagliano ancora alcuni membri alle persone per saluare il rimanente del corpo; ma quando si tagliano, il male è à segno tale, che non vi altro rimedio, e non si tagliano per vna beccata di pulce, ò di mosca: è vero che la Comedia è vn passatempo, e che il conumar il tempo senza frutto, è peccato, ma vi è la distinzione del perdere tempo [...]. **La ricreazione alle volte è così necessaria, quanto sia il laurare, mangiare, e dormire.**

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, 1636, p. 116; pp. 207-208.

DESIDERIO

I am persuaded that Satan hath not a more speedie way and fitter schoole to work and teach his desire, to bring men and women into his snare of concupiscence and filthie lastes of wicked whoredome, than those places and playes, and theatres are: And therefore necessarie that those places and Players shoulde be forbidden and dissolued and put downe by authoritie, as the Brothell houses and Stewes are.

What safegarde of chastitie can there be, **where the woman is desired with so many eyes, where so many faces looke vpon hir, and againe she vpon so manye?** She must needes fire some, and hir selfe also fired againe, and she be not a stone: for what minde can bee pure and whole among such a rablement, and not spotted with any lust? [...] What inconueniences and wickednesse is gotten thereby, and what lust and concupiscence is stirred vp thereby in beholding of it, and what filthie and soule actes are done of whoredome and baudrie, to the hurte of the beholders.

Those filthie and vn honest gestures and mouings of Enterlude players, **what other thing doe they teache, than want on pleasure, and stirring vp of fleshly lustes vnlawfull appetites and desires? with their bawdie and filthie sayings and counterfeyt doings.**

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprovèd*, 1577, pp. 59-60, 63, 65.

This is generall, that **they which shew the[m]selues openly, desire to bee seene** [...]. Looking eyes, haue lyking hartes, liking harts may burne in lust. [...] The litle God [Cupid] houereth aboute you, & fanneth you with his wings to kindle fire: when you are set as fixed whites, **Desire draweth his arrow to the head, & sticketh it vppe to the fethers, and Fancy bestirreth him too shed his poyson through euery vaine.** If you doe but listen to the voyce of the Foulter, or ioyne lookes with an amorous Gazer, you haue already made your selues assaultable, & yelded your Cities to be sacked [...]. **If you giue but a glance to your beholders, you haue vayled the bonnet in token of obedience.**

STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, 1579, foll. n.n. 42(r)-42(v).

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

If we grudge at the wisdom of our maker, and disdain the callinge he hath placed vs in, aspyring some what higher then we shoulde, as in the body; when the feete woulde bee armes, the armes would be eyes; the guttes would be veines, the veines would be nerues; the muscles would be flesh, the flesh would be spirit, this confusion of order weakens the head: So in a commonweale, **if priuat men be suffered to forsake their calling because they desire to walke gentleman like in sattine & veluet, w^t a buckler at their heeles, proportion is so broken, vnitie dissolued, harmony confounded,** y^t the whole body must be dismembred and the prince or the heade can not chuse but sicken. Wherefore I hope y^e wise will accompt it necessarie, that such as haue lefte their occupations, eyther be turned to the same againe, or cut of from the body as putrified members for infecting the rest.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sigg. G7(r)-G7(v).

WILLIAM RANKINS, *A mirrour of monsters* (1587)

[Actors] are [Devil's] clouen fēet that plod in damned paths, **in whose steps spring vp sundrie séeds of deadlie desires.**

WILLIAM RANKINS, *A mirrour of monsters*, 1587, fol. 2(v).

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

Now lastly followeth Temperance, [...] the most glorious Vertue in any kinde of estate [...], whose office is to couet nothing that may bee repented of afterwarde, nor to exceede the boundes of modestie, but **to keepe desire vnder the yoake of reason.** [...] <this little microcosmie is vpheld by Temperance> Shee tempereth and keepeth in frame the whole body of man, **without whose aide many enemies would creepe in, and infect our best parts,** and vtterly ruinate and cast downe the bulwarke of reason, and walles of vnderstanding,

If the bodie be not dieted with moderation, it will proue a stubborne seruant to the soule, vnfruitfull, fit for nothing but thorny cogitations, the greatest enemies to the spirituall powers that can be, for **the flesh pampered in delicates, or kept short of her naturall needments, is effeminated, corrupted, and weakened, and many diseases be gotten,** which are all staid by a meane and temperate dyet and the boyling lusts of the bodie asswaged.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sigg. C2(r)-C2(v), C3(r).

DISTINZIONE

THOMAS LODGE, *Protogenes can know Apelles* (1579)

Shall on mans follye destroye a vniuersal co[m]modity? what gift what perfit knowledg hath ther bin, emong y^e professors of w^e ther hath not bin a bad, on the Angels haue sinned in heaue[n], Ada[m] & Eue in earthly paradise, emon[ng] y^e holy apostles vngratious Iudas. **I reson not y^t al poets are holy but I affirme y^t poetry is a heaue[n]ly gift, a perfit gift then w^e I know not greater plesure.**

THOMAS LODGE, *Protogenes can know Apelles*, 1579, p. 19.

PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie* (1595)

But what, **shall the abuse of a thing, make the right vse odious?** Nay truely, though I yeeld, that Poesie may not onely be abused, but that beeing abused, by the reason of his sweete charming force, it can doe more hurt then any other Armie of words: yet **shall it be so far from concluding, that the abuse, should giue reproch to the abused, that contrariwise it is a good reason, that whatsoeuer being abused, dooth most harme, beeing rightly vsed:** (and vpon the right vse each thing conceiueh his title,) doth most good [...]. With a sword, thou maist kill thy Father, & with a sword thou maist defende thy Prince and Country.

Plato therefore, (whose authoritie I had much rather iustly conster, then vnjustly resist,) **meant not in general of Poets** [...]: but only meant, to driue out those wrong opinions of the Deitie, (whereof now, without further law, Christianity hath taken away all the hurtful beliefe,) perchance (as he thought) no rished by the then esteemed Poets.

And a man neede goe no further then to *Plato* himselfe, to know his meaning: who in his Dialogue called *Ion*, giueth high, and rightly diuine commendation to Poetrie. **So as *Plato*, banishing the abuse, not the thing, not banishing it, but giuing due honor vnto it, shall be our Patron, and not our aduersarie.**

PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie*, 1595, sigg. H2(r)-H2(v) e I(r)-I(v).

PIER MARIA CECCHINI, *Trattato sopra l'arte comica* (1601)

De gl'Histrioni [...] ce ne sono stati di vita molto pericolosa, anzi biasimeuole, e infame [...]. Ma si vuol vedere chi era costui, e si deue nominare con il suo conueneuol nome, e non sempliceme[n]te chiamarlo Histrione [...]. **Il biasimo dell'arte si trae solo dal farla con materie biasimeuole, dalla qual cosa nasce anco il danno della coscienza:** mà il farla come metono gli Santi, e sacri Dottori, che qui leggeremo, no[n] pregiudica punto ne à l'vno, ne à l'altro. **Veggiamo adunque come scriuono, poi vederemo come si fa per far bene la Comedia, e chi deurebbe farla.**

Prima che si lasciasse comparire alcuno in su le publiche scene, bisognerebbe intendere quel ch'egli sà, per chè vuol recitare, e se è instrutto dell'ordine che si tiene, che in questo modo molti che vengono à far comedie, per non laorare, tornerebbono à laorar senza far comedie: e certo che questo sarebbe cagione di molti beni, e l' primo e piu importante che **inuiolabili s'osseruerebbono le leggi del recitare, ne s'inciamperebbe, per balordaggine in parole, che punto si allargassero dagli honorati, e lodeuoli co[n]fini del honestade: ne ci sarebbe tanta copia di Sviati, e Ciarlatani, che cosi spietatame[n]te lacerassono questa pouera Comedia.**

PIER MARIA CECCHINI, *Trattato sopra l'arte comica*, 1601, pp. 6-7; pp. 12-13

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia Egiziana* (1604)

Hor questi MIMI, PANTOMIMI, ed altri
Che seguon l'orme lor distorte, e strane
Appelli il mondo **ISTRIONI infami;**
I quai **muti giocando, e senza legge**
Destano il riso, e de le luci solo
Oggetto son; ma chi con dotto stile,
E con dolce eloquenza alto fauella
E de l'alma, e de gli occhi oggetto fora,
SCENICO professor detto a gran senno.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia Egiziana*, 1604, vv. 1007-1015, p. 42.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verità* (1612)

VER. **Molti de' tempi nostri peruertono il tutto,** & si seruono del mezo per fine, & si propongono per fine il riso, & studiano co[n] ogn'arte di piacere a gli Ascolta[n]ti col mezo delle detrattioni, o della dishonestade, e bruttezza; cosa alienissima, & abhorita [...].

MO. Io credo [...] che gli amaestramenti, & cose uirtuose siano pochissime, & le uiziose abbondantissime.
VER. Nelle Comedie uili si bene, **ma non già in quelle, che da Sauij huomini sono composte; nelle quali sempre ui si trouerà una disposizione di tutta l'opera fruttuosa.**

MO. Ma come difenderai le Comedie de' moderni tempi, che sono piene di parole oscene, sporche, & scandalose?

VER. Per certo io lo posso negare, perche **tutte così non sono, ne tutti i Comici tali le recitano, se pur giudicar tu le vuoi con buon occhio; ma solo le più vili, & fabricate da huomini di poco giudizio.**

Sotto Istrioni sono compresi non recitanti di fauole, che sono alienissimi dal far giochi, & la loro azione tutta, consiste nella uaghezza de i ragionamenti, & ne' bei modi de' ragionatori; ma sotto Istrioni sono compresi **quelli, che senza ragionare fanno la loro azione, con atti, & gesti soli, che sono proprij de' Mimi** [...], che col giocare alla muta **sono solamente oggetti dell'occhio**, chè quelli, che ragionando discorrono, & con parole proprie ragionano sono oggetti dell'orecchio, & dell'animo; à cui l'auttore debbe proporsi di sodisfare.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verità*, 1612, sigg. B(v)-B2(r); sig. B3(r); sig. B4(v).

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors* (1612)

I also could wish, that such as are co[n]demned for their licentiousnesse, might by a generall consent bee quite excluded our society: for as we are men that stand in the broad eye of the world, so should our manners, gestures, and behaiours, sauour of such gouernment and modesty, to deserue the good thoughts and reports of all men, and to abide the sharpest censures euen of those that are the greatest opposites to the quality. Many amongst vs, I know, to be of substance, of gouernment, of sober liues, and temperate carriages, house-keepers, and contributory to all duties enioyned them, equally with them that are rank't with the most bountifull; and **if amongst so many of sort, there be any few degenerate from the rest in that good demeanor, which is both requisite & expected at their hands, let me entreat you not to censure hardly of all for the misdeeds of some,** but rather to excuse vs.

I speake not in the defence of any lasciuious shewes, scurrelous ieasts, or scandalous inuectiues: **If there be any such, I banish them quite from my patronage.**

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, 1612, sig. E3(r), F4(r).

FLAMINIO SCALA, *Prologo per recitare* (1618)

Nò nò Sig. mio **quest'arte è cosa media**, come sono tutte le cose humane sottoposte à gl'oppositi, & à contrarij, e non è biasimeuole, né lodeuole per se stessa, ma si bene per le azioni che in altri consequentemente ne seguono, dopo di lei però in chi l'adopera, ò con abuso, ò pur conuenientemente merita esser, ò lodata, ò biasimata; onde hauendo ella per se il fine di giouare con l'esempio, **il difetto non può mai esser suo, ma si bene di chi mal se ne serue.**

FLAMINIO SCALA, *Il finto marito commedia di Flamminio Scala*, 1618, p. 22.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza* (1625)

Sotto Histrioni sono compresi non recitanti di fauole, o d'histoire, poiche sono alienissimi dal far giuochi, & la loro arte tutta consiste nella vaghezza de' ragionamenti, e nel bel modo de' ragionatori: Ma sotto Histrioni sono compresi **quelli, che senza ragione fanno la loro azione con atti, e con gesti soli, che sono proprio de' Mimi** [...]; i quali col giuocar alla muta **sono solamente oggetti dell'occhio**: ma quelli, che co[n] ragione discorrono, e con parole proprie ragionano, sono oggetti dell'orecchio, e dell'animo.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, 1625, p. 12.

È il riso della Comedia, e quello della Buffonaggine tutto riso; ma l'vno nasce dall'equiuoco, ò motto grazioso, e l'altro dalla traboccheuole prontezza; l'vno ha per fine il costume virtuoso, l'altro la detrazione del prossimo. **Il comico pone il riso per condimento de' bei discorsi, e lo sciocco Buffone, per il fondamento della sua operazione [...].**

Il Buffone è realmente Buffone, ma il Comico, che rappresenta la parte ridicola, finge il Buffone, e perciò porta la maschera al viso, ò barba rimessa, ò tintura alla faccia, per mostrar d'esser vn'altra persona [...]; e perciò i Comici fuori di scena sono altre persone, si chiamano con altro nome, mutano abiti, e protestano altri costumi; ma il Buffone è sempre lo stesso e di nome, e di effigie, e di procedere; e non per due hore del giorno, ma tutto il tempo di sua vita, e non vna scena, ma in casa, e per le piazze.

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, 1636, p. 49-50.

Lo scrivere, et il parlare con termini di christiana modestia, e per grauissimi accidenti, non deue irritare alcuno, massimamente quando può giouare à molti. Et io appunto vorrei cogliere con la mia fatica, benchè debolissima, questo buon frutto e **vorrei porre qualche dolce lenituo ad vn certo Comico malore, che per cagione di certi vitiosi uà infettando il Theatro della christiana moderazione**, et rende l'arte Comica odiosa à molte zelanti, e virtuose persone; mà non vorrei che come di aspro corrosiuo alcuno s'offendesse; **ne vorrei, che s'irritasse, chi professa di essere, et è veramente Comico virtuoso, degno di fama, e meriteuole d'honore.**

Il diritto di ragione, et il zelo discreto vuole, che **si scriua in questa materia con buona, e chiara distinzione**: e non solamente con riguardo dell'Arte Comica, la quale non è vile in se, ne scandalosa; mà anche con rispetto de' virtuosi Comici, la fama, et vtilità de' quali non si deue offendere, ne ad essi deue pregiudicare il difetto del vitiosi.

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro ricordo primo. Detto la Qualità delle comedie*, 1646, pp. 2, 3.

Non è ragionevole scorrere con la penna, o con la lingua confusamente al riprendere le teatrali Rappresentazioni: ma **si deve scrivere, e favellare distintamente, condannando quelle Azioni, che sono infette col veleno di oscene, e illegittime qualità**; e ritenendosi dal condannare quelle che sono virtuosamente composte, e recitate con la christiana moderazione. Ed io in questo sempre voglio tener fisso il pensiero; e lo stesso ricordo a chiunque vuole riprovare fruttuosamente le Rappresentazioni de' moderni Mercenari Commedianti, o Ciarlatani; cioè **lo deve riprendere con la debita distinzione delle moderate, e virtuose, da quelle, che peccaminose sono, e smoderate.**

Io professo oppugnar solo le oscene, acciocché si rimedi, da chi può a' gravi danni, che nati dalle oscenità infettano il Cristianesimo; e desidero non intorbidare l'onde cristalline, né annegrirè il liquido argento dell'onesto, e diletto fonte teatrale; ma rimuoverne il nero, e puzzolente fango del peccato, che lo rende contaminato, ammorbato, e degnissimo di essere da' puri, e casti Spettatori abominato.

Io non approvo le parole, né le scritture, né i Libri di chi tratta indistintamente contro i Commedianti, e contro le Comedie; e chiama la tromba, che invita ad una Commedia, tromba, che invita all'Inferno ovvero nomina il Cartello che si espone, Cartello del peccato, che avvisa l'ora della dannazione; ovvero usa altri simili detti mordaci e indiscreti.

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro libro secondo, detto La solutione de' nodi*, 1649, p. 4; pp. 20-21; pp. 222-223.

DOTTRINA (PESTILENTE)

HENRYE STALBRYDGE [i.e. JOHN BALE], *The epistle exhortatorye of an Englyshe Christiane* (1544)

If a tree maye be iudged by his frutes (as oure sauer sayth it maye) we must nedes iudge **you most pestilent Papistes** vpon the manifest mayntenaunce of so manyfolde myscheues with soche terrible terroure of halters and fyer. So long as the blasphemouse beggeryes of ye blodye Bisshoppes of Rome are not plucked vp by the rootes [...] is it all in vayne to bannishe the Pope out of Englande / but he wyll styll dwell there in the secrete consciences of menne.

HENRYE STALBRYDGE [i.e. JOHN BALE], *The epistle exhortatorye of an Englyshe Christiane*, 1544, foll. vii(v)-viii(r).

Sessio XVIII del Concilio di Trento [Decretum de librorum delectu] (1562)

Cum itaque omnium primum andimaduernerit hoc tempore suspectorum, ac perniciosorum librorum, quibus doctrina impura continetur, & longe lateq[ue] diffunditur, numerum nimis excreuisse quod quidem in causa fuit, ut multae censurae in uariis prouinciis, & praesertim in alma urbe Roma pio quodam zelo editae fuerint, neque tamen **huic tam magno, ac pernicioso morbo salutarem ullam profuisse medicinam**; censuit, ut delecti ad hanc disquisitionem Patres de censuris, librisq[ue] quid facto opus esset, diligenter considerarent; atque etiam ad eandem sanctam Synodum suo tempore referrent: quo facilius ipse possit uarias & peregrinas doctrinas, tamquam zizania, a Christianae ueritatis tritico separare.

Canones et decreta Sacrosancti oecumenici et generalis concilii tridentini, Romae, apud Paulum Manutium, Aldi f., 1564, p. cxxiii.

GREGORIO XIII, Ut pestiferarum opinionum (1572)

Ut pestiferarum opinionum disseminandarum omnis tollatur occasio et conscientiarum tranquillitati, quantum in nobis est, consulatur, vehementer cupimus Indicem librorum prohibitorum in eam formam primo quoque tempore redigi ut Christifideles intelligant quos libros tuto legere possint, et a quibus abstinere debeant.

JOSEPH HILGER (Hrsg. von), *Der Index der Verboten Bücher*, Freiburg im Breisgau, Herrsche Verlagshandlung, 1904, p. 514.

THOMAS WHITE, A Sermon Preached in the Time of the Plague (1578)

Thou muste not bee silent and so betray the truthe. **But and thou become an actor once**, and doe participate wyth them, if thou drynke but one droppe of the Chalice of the whore <**That is, swallow any iote of hir pestile[n]t doctrine**>, it is toppe full of deadly poyson.

T[HOMAS] W[HITE], *A Sermo[n] Preached [...] in the Time of the Plague*, 1578, p.

v. anche → **CATTEDRA (DELLA PESTE)**

EFFEMINAZIONE

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

The diuel is not ignorant how mightely **these outward spectacles effeminate, & soften y^e hearts of men**, vice is learned w^t beholding [...]. Beholding those examples in Theaters y^t are incident to flesh, wee are taught by other mens examples how to fall. And **they that came honest to a play, may depart infected**.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sig. G4(r).

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

If the bodie be not dieted with moderation, it will proue a stubborne seruant to the soule, vnfruitfull, fit for nothing but thorny cogitations, the greatest enemies to the spirituall powers that can be, for the flesh pampered in delicates, or kept short of her naturall needments, **is effeminated, corrupted, and weakened, and many diseases be gotten**, which are all staid by a meane and temperate dyet and the boyling lusts of the bodie asswaged.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sig.

PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezi che pigliano i cattiu per riuscire dalle Tribolationi* (1605)

Ma non solo si corrompono i costumi e si rouinano le republiche, [...] con questo modo di rappresentationi, **ma si fa di più la gente otiosa, delicata, effemminata, e femminele**.

Si vede quanto pesatamente deue trattarsi di questo negotio, & il il pensiero ch'ebbero tutti i Grandi Gouernatori della Republica, di **allontanare da essa tutto ciò che poteua ò corrumpere i costumi, ò ammollire, & effeminare gli animi**, ò imbrattare, & oscurare l'eccelle[n]za, e splendore del glorioso titolo c'habbiamo, di Christiani.

Si vede parimente come presupposto ancora, che per legge di gouerno politico si debba dare qualche ricreatione, e trattenimento al volgo, perche difficilmente può viuerne senza, **non è però buona ricreatione quella, che è nociua à buoni costumi, e distruggitrice del vigore, e forza virile**, con tanta offesa di Dio; dal quale pende la conseruatione, & ampliacione di tutti i regni, e dominij.

PEDRO DE RIBADENEIRA, *Della Tribolatione*, 1605, p. 90; pp. 91-92.

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633)

There is another sort of Actors more unhappy then these, to wit, those who lose the glory of men, and **by unchaste infections of their members, effeminate their manly nature**, being both effeminate men and women, yea, being neither men nor women, if we will speake truely. For they continue not men, and that they should become women, they attaine not. For what they are by nature, that they continue not, in regard of manners: and that which they wickedly desire to be, that they are not by nature. By which it commeth to passe, that they are certaine riddles of luxurie, and intricacies of vices, being men among women, and women among men. Whether doe these things rather deserve applauses, aspectiones and mirth, or teares and sighes? Verily laughter raignes in these; Nature is vitiated and adulterated, and a various flame of pleasures is kindled.

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, pp. 169-170.

ESEMPI (1) / ALIPIO

AGOSTINO, *Confessiones*, VI, 8 (397-398 d.C.)

Cum enim aversaretur et detestaretur talia, quidam eius amici et condiscipuli, cum forte de prandio redeuntibus pervium esset, recusantem vehementer et resistantem familiari violentia duxerunt in amphitheatrum crudelium et funestorum ludorum diebus haec dicentem: 'Si corpus meum in locum illum trahitis et ibi constituitis, numquid et animum et oculos meos in illa spectacula potestis intendere? Adero itaque absens ac sic et vos et illa superabo'. Quibus auditis illi nihilo setius eum adduxerunt secum, id ipsum forte explorare cupientes utrum posset efficere. Quod ubi ventum est et sedibus quibus potuerunt locati sunt, fervebant omnia immanissimis voluptatibus. Ille clausis foribus oculorum interdixit animo, ne in tanta mala procederet. Atque utinam et aures obturavisset! Nam quodam pugnae casu, cum clamor ingens totius populi vehementer eum pulsasset, curiositate victus et quasi paratus, quidquid illud esset, etiam visum contemnere et vincere, **aperuit oculos et percussus est graviore vulnere in anima quam ille in corpore, quem cernere concupivit, ceciditque miserabilius quam ille, quo cadente factus est clamor**; qui per eius aures intravit et reseravit eius lumina, ut esset, qua feriretur et deiceretur audax adhuc potius quam fortis animus et eo infirmior, quo de se praesumpserat, qui debuit de te. Ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit et non se avertit, sed fixit aspectum et hauriebat furias et nesciebat et delectabatur scelere certaminis et cruenta voluptate inebriabatur. **Et non erat iam ille, qui venerat, sed unus de turba, ad quam venerat, et verus eorum socius, a quibus adductus erat.** Quid plura? Spectavit, clamavit, exarsit, abstulit inde secum insaniam, qua stimularetur redire non tantum cum illis, a quibus prius abstractus est, sed etiam prae illis et alios trahens.

AGOSTINO, *Confessionum Libri XIII*, 1969, pp. 111-112.

GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli* (1592)

È esempio scritto da S. Agostino seguito nella persona d'un suo compagno, che contra sua voglia strascinato nel theatro da compagni, restò mirabilmente ferito [...]. Alcuni amici, e condiscipoli di lui incontrandolo à forza dopo pranso con sicurtà familiare lo violentarono ad entrare con essi loro nell'amphitheatro, nel giorno di quei funesti, e sanguinolenti giuochi: resistendo egli gagliardamente, e dicendo loro, se mi strascinate, e mi mettete nel theatro quanto al corpo, non potrete però forzare né l'anima, né gl'occhi miei, acciò si fissino nelle imagini di quei spettacoli, mi ci trouerò, & così resterò vincitore, e di voi, e di loro [...].

Venuti dunque che furono nel theatro, e postisi à sedere, come meglio potero, ardeua il tutto di piaceri spietatissimi. Alipio chiusi fortemente gl'occhi del corpo, stette anche con l'animo per vn pezzo costante, e Dio volesse, c'hauesse saputo ancora chiudersi l'orecchi; percioche in vn caso di vna zuffa, **leuandosi vn gran strido di tutto'l popolo, apri gl'occhi Alipio vinto dalla curiosità**, con animo di non far conto di cosa, che hauesse visto. ma con gl'occhi vidde, che s'era gridato per vna ferita data da vno, il quale n'era miseramente caduto à terra, **restando egli più mirabilmente percosso nell'anima di quel, n'era rimasto colui nel corpo.** percioche veduto ch'ebbe quel sangue, imbeuè insieme la fierezza, e non riulse lo sguardo, ma ve lo fise, e **tracanaua furia, & rabbia, e non se n'accorgeua**, e dilettrandosi di quella brutta battaglia, **si imbricò di quel sanguinolento piacere, e non era più colui ch'era venuto**, ma vno di quella turba, da cui iera venuto, e vero compagno di quelli, da quali era stato condotto.

GUGLIELMO BALDESSANO, *Stimolo alle virtù proprie del giouane christiano*, 1592, pp. 136-137.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie* (1599)

Racconta Sant'Agostino d'Alipio giouane molto buono, e lontano da ogni bruttezza, e fierezza, anzi puro, & desideroso di mortificarsi, che menato per forza a star' presente a certi spettacoli, doue staua co gl'occhi serrati, pur tuttauaia ad un certo maggior rumore, & applauso aprendoli restò ta[n]to inuaghito di quelli, che si diede tutto in preda a quel che prima ta[n]to abborriua.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie*, 1599, p. 15.

ESEMPI (2) / BACCO E ARIANNA

SENOFONTE, *Simposio*, IX, 2-7 (IV sec. a.C.)

Ἐκ δὲ τούτου πρῶτον μὲν θρόνος τις ἔνδον κατετέθη, ἔπειτα δὲ ὁ Συρακόσιος εἰσελθὼν εἶπεν· ὦ ἄνδρες, Ἀριάδνη εἴσεισιν εἰς τὸν ἑαυτῆς τε καὶ Διονύσου θάλαμον· μετὰ δὲ τοῦθ' ἤξει Δίονυσος ὑποπεπωκῶς παρὰ θεοῖς καὶ εἴσεισι πρὸς αὐτήν, ἔπειτα παιζοῦνται πρὸς ἀλλήλους. Ἐκ τούτου πρῶτον μὲν ἡ Ἀριάδνη ὡς νύμφη κεκοσμημένη παρήλθε καὶ ἐκαθέζετο ἐπὶ τοῦ θρόνου. Οὐπω δὲ φαινομένου τοῦ Διονύσου ἠύλειτο ὁ βακχεῖος ῥυθμός. Ἐνθα δὲ ἠγάσθησαν τὸν ὄρχηστοδιδάσκαλον. Εὐθύς μὲν γὰρ ἡ Ἀριάδνη ἀκούσασα τοιοῦτόν τι ἐποίησεν ὡς πᾶς ἂν ἔγνω ὅτι ἀσμένη ἦκουσε· καὶ ὑπήντησε μὲν οὐ οὐδὲ ἀνέστη, δῆλη δ' ἦν μόλις ἠρεμοῦσα. Ἐπεὶ γε μὴν κατεῖδεν αὐτήν ὁ Δίονυσος, ἐπιχορεύσας ὥσπερ ἂν εἰ τις φιλικώτατα ἐκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων, καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν. Ἡ δ' αἰδουμένη μὲν ἔφκει, ὅμως δὲ φιλικῶς ἀντιπεριελάμβανεν. Οἱ δὲ συμπόται ὀρώντες ἅμα μὲν ἐκρότουν, ἅμα δὲ ἐβδων αὐτῆς. Ὡς δὲ ὁ Δίονυσος ἀνιστάμενος συνανέστησε μεθ' ἑαυτοῦ τὴν Ἀριάδνην, ἐκ τούτου δὲ φιλοῦντων τε καὶ ἀσπαζομένων ἀλλήλους σχήματα παρῆν θεάσασθαι. Οἱ δ' ὀρώντες ὄντως καλὸν μὲν τὸν Δίονυσον, ὠραίαν δὲ τὴν Ἀριάδνην, οὐ σκώπτοντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας, πάντες ἀνεπερωμένοι ἐθεῶντο. Καὶ γὰρ ἦκουον τοῦ Διονύσου μὲν ἐπερωτῶντος αὐτήν εἰ φιλεῖ αὐτόν, τῆς δὲ οὕτως ἐπομνυούσης <ῶστε> μὴ μόνον τὸν Δίονυσον ... ἀλλὰ καὶ τοὺς παρόντας ἅπαντας συνομόσαι ἂν ἦ μὴν τὸν παῖδα καὶ τὴν παῖδα ὑπ' ἀλλήλων φιλεῖσθαι. Ἐφάκεσαν γὰρ οὐ δεδιδαγμένοις τὰ σχήματα ἀλλ' ἐφευμένοις πράττειν ἅ πάλαι ἐπεθύμουν. Τέλος δὲ οἱ συμπόται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὡς εἰς εὐνὴν ἀπιόντας, οἱ μὲν ἄγαμοι γαμῆν ἐπώμνυσαν, οἱ δὲ γεγαμηκότες ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλαυνον πρὸς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας, ὅπως τούτων τύχοιεν.

[Poi, per prima cosa, fu collocato nella sala un trono, quindi il Siracusano entrò e disse: «Signori, Arianna sta per entrare nel talamo suo e di Dioniso; poi arriverà Dioniso, che ha bevuto un po' fra gli dèi, e andrà da lei e giocheranno insieme». Poi, prima entrò Arianna, vestita da sposa, e si sedette sul trono. Poiché Dioniso ancora non si mostrava, il flauto intonò un'aria bacchica. A questo punto furono presi d'ammirazione per il maestro di danza. Appena Arianna udì quest'aria, fece qualcosa da cui tutti poterono capire che era stata lieta di udirla: non andò incontro al dio, né si alzò, ma era chiaro che faticava a trattenersi. Quando Dioniso la vide, danzando nel modo più appassionato sedette sulle sue ginocchia, e dopo averla abbracciata la baciò. Ella, pur mostrando di vergognarsi, allo stesso modo l'abbracciò con passione. I convitati, vedendo ciò, applaudivano e gridavano: «Ancora!». Dioniso, alzatosi, fece alzare con lui anche Arianna, e poi si mostrarono nell'atteggiamento di baciarsi e abbracciarsi tra di loro. Vedendo che Dioniso era davvero bello, ed era nel fiore della bellezza anche Arianna, e che non fingevano, ma si baciavano sulla bocca veramente, tutti guardavano pieni di eccitazione. Udivano Dioniso che domandava a lei se veramente lo amasse, e lei che diceva di sì giurandolo, cosicché non solo Dioniso ... ma anche tutti i presenti avrebbero giurato che il ragazzo e la fanciulla si amavano. Non sembravano, infatti, attori addestrati alla rappresentazione, ma persone cui era consentito di fare ciò che da tempo desideravano. Alla fine, quando i convitati li videro abbracciati, come se stessero per andare a letto, quelli che non erano sposati giurarono di prendere moglie, quelli sposati montarono a cavallo e si precipitarono dalle loro mogli, per godere di questi piaceri.]

SENOFONTE, *Tutti gli scritti socratici. Apologia di Socrate, Memorabili, Economico, Simposio*, 2013, pp. 946-948; traduzione ivi, pp. 947-949.

STEPHEN GOSSON, *Plays confuted in fiue actions* (1582)

What force there is in the gestures of Players, may bee gathered by the Tale of Bacchus, and Ariadne, whiche Xenophon reporteth to bee Played at a banquet, by a Syracusian and his boy, and his dauncing Trull. In came the Syracusian not vnlike to Prologue of our Playes, discoursing the argumente of the fable, then entred Ariadne, gorgeously attyred like a Bride, and sate in the presence of them all, after came Bacchus dauncing to the Pipe, **Ariadne perceiuing him, though shee neither rose to meete him, nor stirred from the place to welcome him, yet she shewed by her gesture that shee sate vpon thornes.** When Bacchus behold her, expressing in his daunce the passions of loue, he placed him selfe somewhat néere to her, and embraced her, she **with an amorous kind of feare and strangenes**, as though shee woulde thruste him away with the litle finger, and pull him againe with both her handes, somewhat timorously, and doubtfully entertained him. At this the beholders beganne to shoute, **when Bacchus rose vp**, tenderly listing Ariadne from her seate, no small store of curtesie passing betwene them, **the beholders rose vp**, euery man stode on tippe toe, and seemed to houer ouer the praye, **when they sware, the**

company sware, when they departed to bedde; the company presently was set on fire, they that were married posted home to their wives; they that were single, vowed very solemnly, to be wedded.

STEPHEN GOSSON, *Plays confuted in five actions*, 1582, sigg. G4(v)-G5(r).

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie* (1599)

In verso il fin' del conuito di Zenofonte si dice, che li fù rappresentata vna comedia d'amore, essendo al conuito, & che s'accesero tutti tanto di amore disonesto, che **furon' forzati andar' tutti cercando come estinguere quelle arde[n]tissime fiamme di lasciui desiderij da tali rappresentationi accese.**

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie*, 1599, p. 17.

ESEMPI (3) / DAVIDE E BETSABEA

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Homilia in Titulum Psalmi Quinquagesimi, et de Poenitentia Davidis* (IV sec. d.C.)

Ἀκουέτωσαν οἱ περίεργοι, οἱ τὰ ἀλλότρια περιεργαζόμενοι καὶ καταμανθάνοντες κάλλη. Ἀκουέτωσαν οἱ περὶ τὰ θέατρα μεμνηότες, οἱ λέγοντες· Θεωροῦμεν μὲν, οὐδὲν δὲ βλαπτόμεθα. Ὁ Δαυὶδ ἐβλάβη, καὶ σὺ οὐ βλάβη; Ἐκεῖνος ἐνίκηθη, καὶ σοὶ ἔχω θαρρήσαι; Ὁ τοσσαύτην ἔχων Πνεύματος χάριν, βέλος ἐδέξατο· καὶ σὺ ἄτρωπος διαμένεις ἐν τῇ τῶν ἀτόπων θεωρίᾳ; Καίτοι ἐκεῖνος οὐκ εἶδε πόρνην, ἀλλὰ σώφρονα γυναικα καὶ σεμνήν· καὶ οὐκ ἐν θεάτρῳ, ἀλλ' ἐν οἰκίᾳ· σὺ δὲ ἐν θεάτρῳ, ὅπου καὶ ὁ τόπος κολάζει ψυχὴν· ὅπου οὐ βλέπεις μόνον, ἀλλὰ καὶ ἀκούεις ῥημάτων αἰσχυρῶν, καὶ βλέπεις στολὴν πορνικὴν καὶ ἄσματα διαβολικά· καὶ πανταχόθεν πλήττεται σου ἡ διάνοια· τῇ ὄψει ἀφ' ὧν εἶδες· τῇ ἀκοῇ ἀφ' ὧν ἀκούεις· τῇ ῥήνι ἀφ' ὧν ὁσφραίνῃ. Τοσαῦτα φθοραί, τοσαῦτα βάραθρα, καὶ ἔχω σοὶ θαρρήσαι, ὅτι οὐ γινῆ θηριάλωτος; Μὴ γὰρ λίθος εἶ; μὴ γὰρ σίδηρος εἶ; Ἄνθρωπος εἶ, τῇ κοινῇ τῆς φύσεως ἀσθενεῖα ὑποκείμενος. Πῦρ κρατεῖς, καὶ οὐ καίῃ; καὶ πῶς ἔχει λόγον; Θεὸς λύχνον εἰς χόρτον, καὶ δύνασαί μοι εἰπεῖν, ὅτι οὐ καίεται ὁ χόρτος; Ὅπερ ἐστὶν ὁ χόρτος, τοῦτο καὶ ἡ ἡμετέρα φύσις.

[Ascoltino i curiosi, quelli che perdono tempo con ciò che appartiene ad altri e che stanno sempre a cercare la bellezza. Ascoltino quelli che sono presi dalla smania dei teatri, e che dicono 'Guardiamo soltanto, ma non ne subiamo danno'. David fu colpito, e tu non lo sarai? Lui fu vinto, e io posso fare affidamento sulla tua forza? Lui che poteva contare sulla grazia dello Spirito, fu colpito dal dardo, e tu resti intatto mentre guardi cose indegne? E inoltre: **lui non vide una meretrice, ma una donna onesta e pudica; e non in teatro, ma a casa; tu invece sei nel teatro, dove il luogo stesso deturpa l'anima, dove non soltanto guardi, ma ascolti parole impure, vedi abiti degni solo di prostitute, ascolti canti diabolici e la tua anima è colpita da ogni parte: dalla vista, per ciò che vedi, dall'udito, per ciò che senti, dall'olfatto, per gli odori che senti.** Sono tali le seduzioni, tali gli abissi, che potrò fidarmi della tua forza d'animo, credere che non sarai afferrato dalla belva? **Sei fatto di pietra? Di ferro? No, sei un uomo, sottoposto alla comune debolezza della nostra natura. Sei il sovrano del fuoco, e non brucerai?** C'è forse logica in questo? Avvicini una lucerna al fieno, e oserai dirmi che il fieno non brucia? **Proprio come il fieno è la natura nostra.**]

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Opera Omnia*, vol. V [PG 55], 1862, col. 570 (traduzione propria).

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Homilia I in Psalmum Quinquagesimum* (IV sec. d.C.)

Audia[n]t curiosi qui pulchritudines co[n]syderant alienas, audiant qui ex spectaculis insaniunt theatralibus, qui ad excusandas excusationes in peccatis dicunt: Spectamus quidem, sed nihil nocemur. David talis ac tantus laesus est, & tu te putas non posse laedi? Ille nocitus est, qui tantam habebat spiritus gratiam: & tibi quomodo credere potero sine uulnere euasisse? Et ille quidem non uidit meretricem, sed in solario domus suae: tu autem in teatro ubi & locus condemnat anima[m] sapientis. Ibi enim no[n] solum uides res infaustas, sed etia[m] audis spurciloquia, & ex ipso incessu meretricis, habituq[ue] molliris, ubi & auditu & ca[n]tu diabolico laedu[n]tur aures, & undiq[ue] percutitur me[n]s tua, uisus de eo quod uides, auditus de eo quod audis, & reliqui laeduntur sensus, dicente propheta: Mors intrauit per

fenestras nostras quia **oculi nostri tanqua[m] fenestrae sunt animae**. Et cu[m] tanta[m] sint corruptelae, tanta praecipitia, quomodo possum tibi credere q[uo]d à talibus bestijs uulneratus no[n] fis? **Nunquid lapideus es, aut ferreus? Homo co[m]munis naturae subditus i[n]firmitati, igni collocaris, et no[n] ardebis?** Pone lucerna[m] in foenu[m], si poteris dicere, quonia[m] non exurit foenu[m]. **Quod ergo foenu[m] est, hoc & nostra natura.**

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Tomus Quintus Operum Divi Ioannis Chrysostomi Episcopi Constantinopolitani*, 1522, p. 6.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reprovved* (1577)

Saint Chrysostome shall answere them, who wrote onely of such as you speake of, that resorted to such playing places. Some curious, daintie, and nyce persons (sayeth he) hearing this, will saye (to excuse their sinnes and follies) we that do resort to beholde and consider the beautie and fairenesse of wome[n] at Theaters and Stage playes, are nothing hurt thereby. Daudid (sayeth he) was sore hurt (in beholding Bersave) and thinkest thou to escape? He did not behold an harlot, but on the top of his house. *Tu autem in Theatro ubi co[n]demnat animam sapientis*, Thou beholdest the[m] in an open theatre, a place where ye soule of the wise is snared & condemned: in those places (sayth he) **thou seest not only *Res infaustas, vnlawfull things*: but also hearest *spurciloquia, filthie speaches*, whereof is (sayth he) *incessu meretricis*, the beginning of whoredome, and the habite of all euilnesse and mischief, where **thou shalt by hearing diuelishe and filthie songs hurte thy chaste eares, and also shalt see that which shall be greuous vnto thine eyes: for our eyes are as windowes of the mynde**, as the Prophete sayeth: [*Ger 9:20*] Death entred into my windowes, that is, by mine eyes. Possible thou wilt say (sayeth he) I am not mooued with those sightes. What art thou, yron (sayth he) stone, or an Adamant? art thou wiser, stronger, and holyer than Daudid? A little sparkle of fire cast into strawe, beginneth quickly to kindle & flame, our fleshe is strawe, and will burne quickly, and **for that cause the holy ghost setteth Daudid for an example to vs, that we shoulde beware of such contagiousnesse.****

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprovved*, 1577, p. 61.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie* (1599)

Sarebbe pur male il vedere, e non passare più oltre; ma c'è peggio dice San Chrisostomo, perche dire *Spectamus, & nihil nocemur*, non è altro che *Quaerere excusationes in peccatis*; David, seguita il santo, *Talis & tantus, laesus est, & tu te putas non posse laedi?* [...] ***Nunquid lapideus es, aut ferreus? igni coniungeris, & non ardebis?***

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie*, 1599, pp. 30-31.

FALSITÀ / VERITÀ

GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie* (1574)

If the face was ordained of god to shew it selfe manifestlye, and the tongue to speake publikelye, what other thing is to put on a visor, and resolue the speach to whispering, but to **deface the deuine ordinance, & do contrary to God?** [...] And seeing the most fayre and noble part whiche God naturally hath geuen to man or woman, is the face: can there be a greater vice, then by counterfeit visors, to disfashion it contrary to the author of nature?

GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie*, 1574, fol. 139.

CARLO BORROMEO, *Letera sopra la settuagesima* (1574)

Parui che queste siano opere di figliuoli della Chiesa? non meritano già questo nome. Figliuoli verame[n]te ingrati verso la lor madre. Essa piange, loro ridono: la Chiesa geme per li peccati loro, essi trionfano con i

spettacoli, con li quali trionfa di loro il Diauolo. La Chiesa attende sollecitamente nelli suoi officii a placare l'ira di Dio; e loro s'accordano co[n] ogni sorte di peccati a prouocarla maggiormente: la Chiesa con ogni studio cerca di leuare ogni profanità, e gentilità; e loro rinouano l'vsanze de' gentili, ritrouate da **Satanasso** fin dal principio del mondo, quando mascheratosi da serpente, **ingannò i primi nostri padri: e si come con quella maschera cagionò la caduta miserabile di tutto il genere humano, cosi adesso si sforza con la vanità e falsità delle maschere precipitare il mo[n]do nella medesima rouina.**

CARLO BORROMEO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 1017.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reprovved* (1577)

In their Playes **you shall learne all things that appertayne to craft, mischief, deceytes, and filthinesse.** &c. If **you will learne howe to bee false**, and deceyue your husbandes, or husbandes their wyues, howe to playe the harlottes, to obtayne ones loue, howe to ravishe, howe to beguyle, howe to betraye, to flatter, lye, sweare, forswear.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprovved*, 1577, p. 67.

THOMAS WHITE, *A Sermon Preached in the Time of the Plague* (1578)

IT HATH bin an olde prouerbe of prooffe (right honorable & dearly beloued ec.) *Veritas odium parit*, That **Flatterie breedeth frendship, & Truthe bringeth hatred** [...]. Neverthesse, as **the true minister of God** ought to keepe himselfe uspotted and vndefilled from all offences: so especially **must he be free from the great contagion of so foule a faulte**, alwayes regestring and remembering y^t golde[n] sentence worthy an Apostle. If I were a ma[n]pleaser, I were not the seruant of God.

Not y^e carping enimie himselfe [...] can conuince vs the contrary, but that wee keepe touch with the veritie written, & speake wisdom, not of ma[n] nor *Apollon*'s Oracles, **nor inuentions and fables of mans brayne, but the infallible truth of the holy Ghost.**

T[HO]MAS W[HITE], *A Sermon Preached [...] in the Time of the Plague*, 1578, pp. 3-4; p. 8

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

In Playes, either those things are fained, that neuer were, as Cupid and Psyche [...], **or if a true Historie be taken in hand, it is made like our shadows**, longest at the rising and falling of the Sunne, shortest of all at hie noone. For the Poets driue it most commonly vnto such pointes, as may best shoue the maicstie of their pen, in Tragicall speaches; or set the hearers a gogge, with discourses of loue; or painte a fewe antickes, to fitt their owne humors, with scoffes & tauntes; or wring in a shewe, to furnish the Stage, when it is to bare; when the matter of it selfe comes shorte of this, they followe the practise of the cobbler, and set their teeth to the leather to pull it out [...]. **Plays are no Images of trueth, because sometime they handle such things as neuer were, sometime they runne vpon truethes, but make them séeme longer, or shorter, or greater, or lesse then they were**, according as the Poet blowes them vp with his quill.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sigg. D4(v)-D5(r).

WILLIAM RANKINS, *A mirrou of monsters* (1587)

Of all the stinking wéeds that choke swéet flowers growing in the garden of a flourishing commonwealth, I find **none sooner rooted nor more pestilent then the sensuall séed of flatterie**, whose branches spred, and are nourished with the moist sappe of traiterous deuises, whose leaues are fresh and gréene, and whose blossoms gaie and gorgious to dazle their eyes, which peradventure might decerne the secret poison & hidden harmes, that lurketh vnder the deadlie shadowe of so beautifull a trée. The fruits whereof in outward shew pretend loue, and by the swéet melodie of sugred words, banish all feare of mistrust, but inwardlie they are filled with hatred, contempt, and vnnaturall reuenge. Flatterie, by his golden pretence of vnfaigned

affection, entrappeth the simple, betraieyth the innocent, corrupteth iustice, and peruerteth the wise, and good disposition to vnciuill brutishnesse. **What may be more contrarie to the ground of humaine societie (which is faith in words and constancie in our déeds) then this pernicious vice of Flatterers, which séeme to be that they are not, and are that they séeme not to be? [...]** The Lord is truthe it selfe, and such as resist the truthe, resist the high maiestie of God.

Of which sorte of men are these Players, who pynne Cushions vnder the elbowes of young wits, to make them snorte in securitie, & present before theyr eyes, as well in life as continuall exercise, such inchanting Charmes, and bewitched wyles, to alienate theyr mindes from vertue.

WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters*, 1587, foll. 10(v)-11(r); foll. 13(r)-13(v).

CARLO BASCAPÈ, *De' balli* (1595)

È così brutta, & dispiaceuole la faccia del peccato, anime care; che se così come ella è, si presentasse a gli occhi degli huomini, massime Christiani; a pena, credo io, che si trouasse chi lo commettesse. Ma perche **suole, nascosta la bruttezza sua, mostrarsi sotto coperta di cosa buona, ò lecita, ò comportabile almeno**: auiene, & per l'humana miseria, & peruersità, che facilmente s'inganna; & per la malita del Demonio, che sempre ogni arte adopra contra l'humana salute, che s'inducono gli huomini a com[m]etterlo, & ad offendere Dio, & cadere in grandissimi errori [...]. **Cominciò il Demonio questo miserabil giuoco co' primi huomini, & parenti nostri [...]. Non mostrò alla nostra madre Eua, la vista bruttissima di quel gran peccato, di far contra il precetto del suo creatore: ma la copri, & quasi mascherò di cosa ottima, & profitteuolissima.**

CARLO BASCAPÈ, *Scritti pubblicati nel gouerno del suo Vescouato*, 1609, pp. 110-111.

PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie* (1595)

There is no Arte deliuered to mankinde, that hath not the workes of Nature for his principall obiect, without which they could not consist, & on which they so depend [...]. **Onely the Poet, disdayning to be tied to any such subiection, lifted vp with the vigor of his owne inuention, dooth growe in effect, another nature, in making things either better then Nature bringeth forth, or quite a newe formes such as neuer were in Nature**, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, & such like: so as hee goeth hand in hand with Nature, not inclosed within the narrow warrant of her giufts, but freely ranging onely within the Zodiack of his owne wit. **Nature neuer set forth the earth in so rich tapistry, as diuers Poets haue done**, neither with plesant riuers, fruitful trees, sweet smelling flowers: nor whatsoever els may make the too much loued earth more louely. **Her world is brasen, the Poets only deliuer a golden.**

Neither let this be iestingly conceiued, because the works of the one be essentiall: the other, in imitation or fiction: for any vnderstanding knoweth the skil of the Artificer, standeth in that *Idea* or fore-conceite of the work, & not in the work it selfe. And that the Poet hath that *Idea*, is manifest, by deliuering them forth in such excellencie as hee hath imagined them. Which deliuering forth also, **is not wholie imaginatiue, as we are wont to say by them that build Castles in the ayre: but so farre substantially it worketh, not onely to make a *Cyrus*, which had been but a particuler excellencie, as Nature might haue done, but to bestow a *Cyrus* vpon the worlde, to make many *Cyrus's*, if they wil learne aright, why, and how that Maker made him.**

The Poet as (I sayd before) neuer affirmeth. **The Poet neuer maketh any circles about your imagination, to coniuere you to beleuee for true what he writes.** Hee citeth not authorities of other Histories, but euen for hys entry, calleth the sweete Muses to inspire into him a good inuention: in troth, **not labouring to tell you what is, or is not, but what should or should not be**: and therefore, though he recount things not true; yet because hee telleth them not for true, he lyeth not.

[...] A man can ariue, at that childs age, to know that the Poets persons and dooings, are but pictures what should be, and not stories what haue beene, **they will neuer giue the lye, to things not affirmatiuely, but allegorically, and figuratiuelie written.**

PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie*, 1595, sigg. C(r)-C(v); sig. C2(r); sigg. G4(v)-H(r).

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

This idle shewe and false appearance, ô how dangerous it is to the truth! Being possessed with nought but treacherie and cosonage, a **capitall plague**, it is for the wicked to make shewe of goodnesse, and may fitly be sorted to the Apothicaries painted boxes, that haue nothing within but poyson, or some deadly compound.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sigg. H2(v)-H3(r).

I.G., *A refutation of the Apology for actors* (1615)

Plaies [...] makes a bold Sophister, that is plainely, a too cunning, or false reasoner, to knit preposterous and intertangled syllogismes, obscure Sorites, Aenigmaticall Crocodilites, and forke-horned **Dilemma's to ensnare and obnubilate the truth.**

A Comedy is not like vnto truth, because it is wholly composed of Fables and Vanities: and Fables and Vanities, are lyes and decepts: and lyes and decepts are **cleane contrarie to truth**, and altogether vnlike it, euen as vertue is vnlike to vice.

I haue not banished them so much because they were occasion of murthers, as because they were teachers of lyes. Without comparison greater is the offence to God and greater the damage to the common wealth, to take away as these loyterers haue done, the sences of wise men, then that which the murtherers haue done in bereaning their aduersaries of life. The end of these iesters, players, idle men and vagabonds, is alwayes to perswade men that they speake and treat continually in mockeries, to rid them of melancholly and sorrow, and giue them recreation: and all this is but to deceiue them of their goods. In which case **I wish it would so please God, that they did but spoyle vs onely of our goods, without depriuing vs of our wise-dome.**

I.G., *A refutation of the Apology for actors*, 1615, pp. 17, 21, 48.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores paraenesis* (1621)

Dices Ideo non turpia, non inhonesta, quia ficta [...]. Falleris quisquis es, honesta ea appellans, quae de turpibus agunt. Falleris qui bona, ac minime reprobata ea dicis, quae innumeris malis viam faciunt, aut qua ratione bona honestaue, quae (vt ille ait) **simulatis criminibus instruunt ad vera;** fictis alliciunt, imò impellunt ad peiora? Si ab scenis obscoena, si à comoedijs impudicissima quis honestas eas Vocitet? impurissimi riui non nisi sordidissimum fontem arguunt: qui eò perniciosior, quò pluribus obuius, quò communior, quò nocentior. & **audebis dicere adulteria, quia in Theatro, quia ficta, ideo honesta?** [...] **Audio dicere peius hoc fingere, quàm peccare:** longè quippe criminosiùs mala docere, quàm agere.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, 1621, sigg. C3(v)-C4(r).

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza* (1625)

E quando per altro **queste drammatiche Fauole** amar non si douessero, solo per questo douerebboni elleno amar grandemente, e tener care, perche **ci danno à vedere, che la vita nostra altro non, è che vna fauola;** e rammentanci come alla catastrofe del breue corso di questo nostro viuere, spogliato l'habito di questo frale, **ci co[n]uerrà pur iscoprire che fummo in questa ampia Scena del mo[n]do ciascun della sua parte attore, e che altro non furono le grandezze, gli honori, e gli agi di Fortuna, che sogni, ombre, poluere, terra, e cenere alfine.**

Chì si auuezzera à simiglia[n]ti Fauole verrà abituato à poco, à poco à penetrare, che i vasti disegni degli huomini, le profo[n]de cupidigie, e le gran machine loro, in fin son fauole, e che i piaceri, gli spassi, i contenti, e le azzioni tutte di noi mortali fauole pur sono.

In questa guisa ciascuno stimando il mondo tutto per fauola, verrà per forza sospirando, & anela[n]do al verissimo vero, à viuer seco[n]do dirittura di ragione, & à farsi l'acquisto della gloriosa eternità del Cielo, il che N. S. per sua bontà (conuertendo la fauola in historia) ne conceda.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, 1625, p. 97.

GUARIGIONE

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reprovod* (1577)

To Players of Enterludes and Comedies, and other such lyke infamous persons and Apostates, conuerting and returning to the Lorde (by repentance) **grace and reconciliation is not to bee denyed**. And this is according to the saying of the Prophete Ezechiell: If the wicked will returne from all his sinnes that he hath committed, & kepe all my statutes, and doe that which is lawfull and right, he shall surely liue and not die [Ez 18:21].

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprovod*, 1577, p. 71.

STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse* (1579)

He that hath ben shooke with fierce ague giueth good counsel to his friends when he is wel [...]. I perswade my selfe, that seeing the abuses which I reveale, trying them thorowly to my hurt, and bearing the stench of them yet in my owne nose, I may best make the frame, found the schoole, and reade the first lecture of all my selfe, **to warne every man to auoyde the perill**.

STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, 1579, foll. →4(r)-4(v)..

INDISTINZIONE (1) / PERDITÀ DI SÈ

THOMAS WHITE, *A Sermon Preached in the Time of the Plague* (1578)

Wherefore if thou be a father, thou lovest thy child: if thou be a maister, thou lovest thy seruant: and **thou be what thou canst be, thou lovest thy selfe** that hauntest those scholes of vice, dennes of Theeues, & Theatres of all leudnesse: and if it be not suppressed in time, it will make such a Tragedie, y^t all London may well mourne whyle it is London, for it is no playing time, (and euery man bethinke him wel) but time to pray rather.

T[THOMAS] W[HITE], *A Sermon[n] Preached [...] in the Time of the Plague*, 1578, p. 48.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

The Law of God very straightly forbids men to put on wome[n]s garments, garments are set downe for signes distinctiue betwene sexe & sexe, **to take vnto vs those garments that are manifest signes of another sexe, is to falsifie, forge, and adulterate**, contrarie to the expresse rule of the worde of God.

In Stage Playes **for a boy to put one the attyre, the gesture, the passions of a woman; for a meane person to take vpon him the title of a Prince with counterfeit porte, and traine, is by outwarde signes to shewe them selues otherwise then they are**, and so with in the compasse of a lye

If we grudge at the wisdom of our maker, and **disdaine the callinge he hath placed vs in, aspyring some what higher then we shoulde, as in the body**; when the feete woulde bee armes, the armes would be eyes; the guttes would be veines, the veines would be nerues; the muscles would be flesh, the flesh would be spirit, this confusion of order weakens the head: So in a commonweale, if priuat men be suffered to forsake their calling because they desire to walke gentleman like in sattine & veluet, w^t a buckler at their heeles, **proportion is so broken, vnitie dissolued, harmony confounded, y^t the whole body must be dismembred and the prince or the heade can not chuse but sicken**. Wherefore I hope y^e wise will accompt it necessarie, that such as haue lefte their occupations, eyther be turned to the same againe, or **cut of from the body as putrified members for infecting the rest**.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sigg. E3(v), E5(r), G7(r)-G7(v).

INDISTINZIONE (2) / PURO E IMPURO

TERTULLIANO, *De Spectaculis*, XXVII, 4-5

Sint dulcia licebit et grata et simplicia, etiam honesta quaedam. Nemo venenum temperat felle et elleboro, sed conditis pulmentis et bene saporatis, et plurimum dulcibus id mali inicit. Ita et **diabolus letale quod conficit rebus dei gratissimis et acceptissimis imbuit**. Omnia illic seu fortia seu honesta seu sonora seu canora seu subtilia perinde habe ac stillicidia mellis de lucunculo venenato nec tanti gulam facias voluptatis quanti periculum per suavitatem.

TERTULLIANO, *Apology. De Spectaculis*, 1931, p. 292.

GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie* (1574)

Be it that by suche people somtimes, may be expressed matter morrall, and Christian doctrine: yet **their good instructions is so corrupted with Jestures of scurilitie, enterlaced with vncleane and Whorelike speache**, that it is not possible to drawe any profite out of the Doctrine of their Spirituall moralities. For that as they exhibite vnder laughing, that which ought to bee taught & receyued seiouslye: so, of many that goo to assist them, though some are made merye in minde, yet none come away reformed in maners: being also **an order indecent and intollerable, to suffer holy thinges to be handled by men so prophane, and defiled by interposition of dissolute wordes**: which is, as if you should suffer fayre and precious Jewels to bee set in quagmiers or fowle soyles.

GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie*, 1574, fol. 144.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reprovved* (1577)

Assuredly that is very euill so to doe, **to mingle scurilitie with Diuinitie, that is, to eate meate with vnwashed hands** [...]. It is better that spirituall things be vtterly omitted, than vnworthilye and vnreuerently handled and touched. O what rashnesse and madnesse is that (sayth Bernarde) to **handle the worde of God with polluted handes, and to vtter and speake it with a filthie mouth, mingled with filthie speaches and wordes** [...]. Come out from among them, and **let vs seperate our selues, and touche no vncleane thing**, and then the Lorde will receyue vs, and abide with vs [*2Cor* 6:17].

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprovved*, 1577, pp. 65-66.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

As no man, which desireth to giue you a deadly poyson will temper the same with gaul, and Elleborus, or any thing that is bitter, and vnpleasaunt; but with sweete & holsome confections: So **the Deuill, at Playes, wil bring the comfortable worde of God, which, because it norisheth of nature is very conuenient to carry the poyson into our vaines**.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sigg. D5(v)-D6(r).

CARLO BASCAPÈ, *De' balli* (1595)

Chi non vede, che cose tanto frà se contrarie non possono stare insieme [...] si che le cose mondane, & sensuali per l'humana fragilità non occupino ogni cosa, escludendo il profitto spirituale dell'anima, con fare di più notabile ingiuria alle cose sacre, & allo spirito di Dio, **volendoui mescolare cose tanto contrarie, & indegne?**

CARLO BASCAPÈ, *Scritti pubblicati nel gouerno del suo Vesconato*, 1609, pp. 131-132.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie* (1599)

Se bene alle volte auuiene, che in simili rapprese[n]tationi si dichino cose buone quest'istesso può esser' inganno dell'astutissimo serpente per accreditare colla presenza de buoni, che volentieri si ritrouano a sentir' cose buone, le malvage che poi s'ha[n]no da rappresentare, acciò i[n] questo modo piglino autorità, e credito, e niun' si tenga à vergogna andare doue va[n]no persone d'autorità, e di bontà.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie*, 1599, pp. 8-9.

LUOGHI

GIOVANNI CRISOSTOMO, *In Matthaicum Homilia VI* (IV sec. d.C.)

Ἐκεῖνος γάρ ἐστιν, ἐκεῖνος, ὁ καὶ τέχνην τὸ πρᾶγμα ποιήσας, ἵνα τοὺς στρατιώτας ἐκλύσῃ τοῦ Χριστοῦ, καὶ μαλακώτερα αὐτῶν ποιήσῃ τῆς προθυμίας τὰ νεῦρα. **Διὰ τοῦτο καὶ θέατρα ὠκοδόμησεν ἐν ταῖς πόλεσι, καὶ τοὺς γελωτοποιοὺς ἐκείνους ἀσκήσας, διὰ τῆς ἐκείνων λύμης κατὰ τῆς πόλεως ἀπάσης τὸν τοιοῦτον ἐνσκήπτει λοιμόν.**

[È lui [il diavolo], è lui che usando l'astuzia di questo marchingegno cerca di debilitare i soldati di Cristo, e di rendere più fragili i nervi della loro anima. **Perciò edificò i teatri nelle città, e facendo uso di quei buffoni, grazie alla loro forza distruttiva fa sorgere questa peste in tutto lo stato**].

GIOVANNI CRISOSTOMO, *Opera Omnia*, vol. VII, t. 1 [PG 57], col. 71 (traduzione propria).

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reproofed* (1577)

YOVTH. Doe you speake against those places also, whiche are made vppe and builded for such **Playes and Enterludis**, as the Theatre and Curtaine is, and other suche lyke places besides?

AGE. Yea truly. For I am persuaded that Satan hath not a more speedie way and fitter schoole to work and teach his desire, to bring men and women into his snare of concupiscence and filthie lastes of wicked whoredome, than those places and playes, and theatres are: And therefore necessarie that **those places and Players shoulde be forbidden and dissolued and put downe by authoritie, as the Brothell houses and Stewes are.**

The Deuill founde oute Stage playes first, and were inuented by his craft and policie, for that they conteyne the wicked actes and whoredomes of the Goddes, whereby the consciences of godly men are grieuously wounded, and wicked lustes are many wayes stirred vp. And therefore **the Diuell builded Stages in cities.**

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reproofed*, 1577, pp. 59-60, p. 71.

STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse* (1579)

It is a great folly in vs to seeke too liue in those places that are healthie to the body, not to flie from those that are hurtfull too the soule, and as harde a matter for him to be cured, that knoweth not the griefe with he is troubled.

STEPHEN GOSSON, *The Ephemerides of Phialo*, 1579, foll. 89(v)-61id est 90(r).

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

They which haue any experience in martial discipline, know y^e the easiest way to conquere, is either to bribe y^e Captaine, to betrayd his Prince, or to allure y^e Souldiers, to reuolte & forsake their Captaine. Our enimie whose experience is great by continuall practise had from the beginning tried his cunning vpon Christe but tooke the foyle: yet leauing no thing vnsifted that may serue his purpose, and séeing that neither riches nor preferment of this world, could moue our Captaine to fall forward and worship him, because we are commanded to followe our Captaine foote by foote which is Irksome to performe, **hee settes Comedies abroach and erecteth Theaters to make vs fall backwarde & flie the fielde.**

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sigg. B6(v).

WILLIAM RANKINS, *A mirrou of monsters* (1587)

In this countrie of *Terralbon*, whereof I haue som what spoken, **is a place famous for filthinesse**, well knowne of manie, for the most part noted of all, whose name as necessarie we must not forget: called Κοιλοφρέαρ a place well scituate in sinne, **senced with frawde, built by briberie, whose pathes are well beaten, as the perfect waie to wickednesse, the entrie easie**, [...] where either by the nature of the place (whether enchanted by charmes) or by my owne darkesome disposition (ignorant of mine owne harmes) I know not, but there restlesse I rested without regarde, and plunged my selfe in the depth of follie.

WILLIAM RANKINS, *A mirrou of monsters*, 1587, fol. 3(v).

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors* (1612)

To this purpose I introduce these famous Edifices, as wondring at their cost & state, thus intimating, that if the quality of Acting, were (as some propose) altogether vnworthy, why **for the speciall practise, and memorable employment of the same, were founded so many rare and admirable monuments**: and by whom were they erected? but by the greatest princes of their times, and the most famous and worthiest of them all.

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, 1612, sig. D3(r).

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta* (1636)

Nelle Città le cose sono ben compartite, perché vi sono Tempij, i luoghi dello studio, le piazze de' mercatanti, le strade di passeggio, & altri sì fatti edifizij, e parmi che non sia bene ne' Tempij far mercanzie, ne decente lo studiar per le vie, ne buon'vso far communi passeggi dentro le scuole [...]

Come il fuoco non hà vn luogo da esalare, riempierà la casa di fumo; Se si chiude il varco ad'vna fonte, l'acqua trasfonderà in altre parti; Se l'humanità fa qualche effetto, io direi che le circostanze la potessero aggrauare, e però ogni cosa vorrebbe il suo tempo, e'l suo luogo onde sarebbe meglio, che gli vcelli facessero i loro nidi sopra de gli arbori, che nelle camere, poiche queste più nette rimarebbero. **I Teatri sono luoghi da trattenimento, e le piazze da' negozij. Ogni elemento stà ben collocato nella sua sfera.** Colui, che veglia tutta notte, malageuolmente terrà gli occhi aperti il giorno. Mí dichiaro meglio; Quando in vn conuito l'huomo è cibato à sufficienza, il rimanente del tempo, ch'ei dimora à tauola, lo spende in discorsi; e così si fà in altri luoghi. Il dar luogo alla digestione, è vn dar spazio al ritorno dell'appetito: Il refocillar l'animo, è un renderlo più atto alla contemplazione, e men confuso alle debite cure

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, 1636, pp. 111-112.

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633)

Playes [are] the grand empoysoners of Grace, Ingenuosnesse, and all manly resolution: the Lectures of obscenitie, the Seedes of vices, the Foode of wickednesse, yea **the Plagues, and Poyson of mens Soules**,

and Manners: and Theaters, the Oratories of the Deuill, the Synagogues of Satan; the Schooles of lewdnesse; and the very sinckes of filthinesse, and all other vices, **which Christians should abhorre, yea feare, and flie, as much, nay more then any Pest-house.**

Suppose there are some reall virtues acted in our Enterludes; yet who can be so grosly stupid, as to thinke, to learne any grace or virtue from a Play-house? [...] **Who ever resorted to a Pest-house to looke for health, or drunke downe poyson to preserve his life?**

The Devill [...] hath likewise erected Theaters in Citties, and hath prepared these incentives of laughter and filthy pleasure: and **by their pestilence, he rayseth up the like plague upon the whole City.**

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, p. 69; p. 101, p. 404.

MEDICI, MEDICINE

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reprovved* (1577)

Wher should we seeke for this helth of our soules, but only at Christ Iesus, who is our only Phisitio[n] [?]
[...]; **if thou desire to be healed (of thy disease) Christ is thy Phisition.**

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise nberin dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprovved*, 1577, sigg. Aii(v), Aiii(r)

STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse* (1579)

A good Physition, when the disease cannot be cured within, thrusteth the corruption out in the face, and delivereth his Patient to the Chirurgion: though my skill in physike bee small, I have some experience in these maladies, which I thrust out with my penne to every mans view, yeelding the ranke fleshe to the chirurgions knife, and so ridde my handes of the cure, for it passeth my cunning to heale them privily.

The Patient that will be cured, of his owne accorde, must seeke the meane: if euery man desire to saue one, and drawe his owne feete from Theaters, it shall preuayle as much against these abuses, as Homers Moly against Witchcraft, or Plynies Peristerion against the byting of Dogges

These are harde lessons vvhich I teach you; neuertheless, **drinke vppe the potion, though it like not your tast, and you shall be eased; resist not the Surgeon, though he strike in his knife, and you shall bee cured.**

STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, 1579, fol. →5(r); fol. 25(r); fol. n.n. 44(v).

STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse* (1579)

If I giue them a Pil to purge their humor, they neuer leaue belking till it bee vp, wherein you may perceiue what vnruely patientes I deale withall, howe vnwilling they are to receiue remedy, when their disease hath gotten the vpper hande, howe ill good cookerie agrees with their queasy stomackes, and how they had rather suffer destruction to ouertake them, then seeke any meane to saue their soules. It is the propertie of hony though it be sweete, to torment those partes of the bodie that are infected.

STEPHEN GOSSON, *The Ephemerides of Phialo*, 1579, foll. 82(r)-82(v).

THOMAS LODGE, *Protogenes can know Apelles* (1579)

Yt was necessary that **they [Poets] like good Phisions: should so frame their potions, that they might be appliable to the quesie stomaks of their werish patients.**

[...] O holy hedded man, why may not *Iuno* resemble the ayre? why not *Alexander* valour? why not *Vlisses* pollice? will you haue all for you owne tothe? must men write that you maye know theyr meaning?

THOMAS LODGE, *Protogenes can know Apelles*, 1579, p. 5, 8.

PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie* (1595)

Doe wee not see the skill of Phisick, (the best rampire to our often-assaulted bodies,) beeing abused, teach poyson the most violent destroyer? Dooth not knowledge of Law, whose end is, to euen and right all things being abused, grow the crooked fosterer of horrible iniuries? Doth not (to goe to the highest) Gods word abused, breed heresie? and his Name abused, become blasphemie?

PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie*, 1595, sig. H2(v).

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

The consideration of these abuses before named, ought to stirre vp both superiour magistrates, and inferiour officers, to aduance *Vertue*, and reforme Vice: because as the one begetteth most heauenly things in this earthly world: so is the other the ouerthrowe of all happinesse, both here and in the life to come. **The Minister of the word** therefore is not exempt from this labour, for as he **is the Phisition of the soule, so is hee to watch ouer the sicke patient.**

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sig. V3(v).

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia Egiziana* (1604)

Quasi **medica accorta la Comedia**,
Ch'egro il corpo mortal mira, e contempla
Tumido essendo di mal'opre, e greue,
Di dolcissimo sugo il vaso asperge,
Acciò con dolce lusinghiero inuito
L'amaro beua in cui la vita acquisti.

Dimmi, Zoilo seuer, **la medich'arte**
Che colpa tien perche'l venen t'insegni? [...]
Dunque il Fabro che suda affumicato
Tra le fornaci, a formar solo intento
Aste ferrate, e saldi Vsbergghi, e scudi,
Si dee bandir, perche da quelli altrui
Tragge souente miserabil morte?
Dunque dal bel terreno arder le viti
Farassi perche'l vino agraua i sensi?

m'è forza dir, che la Commedia
Sia **d'Achille la lancia che se fiede**,
In'vn tempo (ò stupore) anco risana.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia Egiziana*, 1604, vv. 482-487, p. 23; vv. 613-614 e 619-625, pp. 27-28 e vv. 630-632, p. 28.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verità* (1612)

Hauete mai veduto, che le medicine, che si danno per risanare i corpi infermi, per esser composte d'ingredienti amari, si sogliono sparge d'intorno con zucchero, o d'altra cosa dolce, accioche l'infermo inga[n]nato da quella poca dolcezza, beua ancora l'amaro, nel quale è posta la sua sanità? cosi a punto auiene della Comedia, la quale è introdotta per medicare gli animi humani languenti di diuersi morbi, & accioche sia volentieri vdata, per entro vi si mesce il riso, accioche dilettauo giouui, & **ne nasca la liberazione de gli animi infetti; la qual cosa essendo l'anima ferma conseruatrice del corpo, gioua moltissime volte per conseguenza a **risanare ancora assai infirmità, & debolezze dell'istesso corpo.****

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo, e la verità*, 1612, sig. A3(v).

FLAMINIO SCALA, *Prologo per recitare* (1618)

Se le vostre ragioni valessero, **ancor la medicina che insegna à comporre i veleni per guardarsene, e trouarui rimedio sarebbe da esser fuggita**, & le spade, le lance, e gl'archibusi che ammazzano gl'huomini, si haurebbon tutte à gettar'in vn pozzo [...]. Dunque secondo voi, la milizia che pur dà occasione à gl'huomini di trionfare, e farsi immortali si deue vilipendere, perche ella può essere, anzi al sicuro è cagione de gli homicidij?

FLAMINIO SCALA, *Il finto marito commedia di Flamminio Scala*, 1618, pp. 21-22.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores paraenesis* (1621)

Comoediae vt Tragoediae ad humana vitae exemplum adiuuentae sunt, vt per eas discerent populi tanquam per tenebras lucem [...]. Quae verò illic exhibentur, ideo fiunt, vt quae mala sunt horreas, seceris quae bona: vt pericula quae in Scena spectas, extra Scenam vites: dolos dum rides in proscenio, domi caueas [...]. Sacra haec si finem inspicias, licet parum honesta, si actus: at Poetarum est vtile dulci admiscere, & comico hoc melle nauseanti ad virtutem animo medicinam facere. Responsionem quam extorques, accipe qui sic loqueris. **Quae haec medendi ratio, mortem bibere, vt venenum euomas?**

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, 1621, sigg. E4(v)- F(r)

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza* (1625)

Ma dato ancor, che la Comedia mostrasse il male, & alcuna volta licenciosa s'adornasse d'alcun atto lasciuo, e parola amorosa, non dirò in tutto, che sia male; poiche (come s'è detto di sopra) il tutto si fa per che tū l'impari à fuggire, à **guisa de' Medici, che ne' libri loro insegnano la forza de' veleni non per che l'huomo gli ponga in vso: ma perche, se ne sappia guardare.**

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, 1625, pp. 7-8.

PIER MARIA CECCHINI, *Frutti delle moderne comedie* (1628)

Infiniti sono i beni, che procedono dalle Scene, i quali non si può dimeno di non introdurli con giochi, & scherzi, à fine che le Comedie non si rendino schife, e noiose. **Così fanno anche gli accorti Spiciali, facendo parer di argento le Pinole, che in altro sembiante difficilmente s'inghiottirebbero.**

PIER MARIA CECCHINI, *Frutti delle moderne comedie, et auisi a chi le recita*, 1628, p. 11.

Hee who intends to encounter a potent enemy, had neede provide a puissant armie: **Hee who will cure a large spreading gangrene, must proportion his plaister to the maladie**; he who would discover or refute an inveterate generally received Error, must come strongly armed with convincing reasons and authorities, else he is like to do more harme than good. **Players and Stageplaies, with which I am now to combate in a publike Theatre in the view of sundry partiall Spectators, are growne of late so powerfull**, so prevalent in the affections, the opinions of many both in Citie, Court and Country; **so universally diffused like an infectious leprosie**, so deeply rivited into the seduced prepossessed hearts and judgements of voluptuous carnall persons, who swarme so thicke in every Play-house, that they leave no empty place, and almost crowd one another to death for multitude [...]; that **had not this my HISTRIO-MASTIX overgrowne its first intended pigmies stature, it had never beene able to foyle those many Giantlike Enemies** with which it is now to grapple; neither could it have borne any **geometricall proportion with those festring ulcers**, those many practicall applauded Errors, **whose cure and refutation it indeavours**.

I resolved with my selfe at last, to endure the crosse, and despise the hate, and shame, which the publishing of this HISTRIO-MASTIX might procure mee, and **to asswage (at least in my endeouours, if not otherwise,) these inueterate, and festred vlcers**, (which may endanger Church, and State at once,) **by applying some speedy corrosiues, and emplaisters to them, and ripping vp their noxious, and infectious nature on the publike Theater** [...]. I hope it may, and will produce [...] the suppression, and extirpation; at least the restraint, and diminution both of Playes, and common Actors, and all those seuerall mischieuous, and **pestiferous fruites of Hellish wickednesses** that issue from them: which much desired successe, and reformation, if I could but liue to see; I should deeme my selfe an happy man, and thinke my labour richly recompenced

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, sigg. **6(r)- **6(v); pp. 5-6.

Il maggior capitale, che facciano i vaghi della Comedia, è il diletto, oue ne conuien porre l'vtile immascherato di giocondità, **come col zucchero si cuoprono gli antidoti per li malori de' fanciulli, accioche come confetti e non come medicine siano da loro inghiottiti** [...].

Il gusto è via, e condimento à tutte le humane azzioni [...]; e perciò lo stesso Autore della natura pose il gusto al palato della bocca per allettar l'huomo à riceuer il cibo, e'l diletto al fomite della carne per mantenimento delle spezie; altrimenti il mangiare sarebbe fatica, e'l generare, disagio.

Quando ancora vno si seruisse della Comedia per istrumento à mali affari, la colpa non sarebbe dell'Arte, ma de' mali operatori [...]. **Tutti i veleni sono medicine, e come medicine s'adoprano; se vi fosse, chi se ne seruisse p[er] vccider le persone, che colpa n'haurebbe l'arte della Medicina? s'vn Comico fosse ladro, vna Comica meretrice, che colpa ne hà le Scene? S'vn Comico digiunasse ogni giorno, e facesse ce[n]to mortificazioni l'hora, che honore riceuerbbe la Scena? nissuno, perche se[m]pre sarebbe la stessa.**

È promulgata sentenza nelle buone scuole, che si possa far danno al corpo, per saluar l'anima, e sopra questa scrittura fanno argomento, che il far danno à Comici sia opera meritoria in Cielo, e lodeuole in terra [...]. È verissima la sentenza, ma è vero ancora, che **il Medico non dà l'antimonio, ò la scamonea ad vno, che non habbia altro male, che vn brutto colore in viso**; si tagliano ancora alcuni membri alle persone per saluare il rimanente del corpo; ma quando si tagliano, il male è à segno tale, che non vi altro rimedio, e non si tagliano per vna beccata di pulce, ò di mosca.

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, 1636, pp. 4-5; pp. 193-194; p. 207.

G.D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro (I): la Qualità delle comedie* (1646)

Voi mi dite. E fino à quando sentiremo dà te le medesime cose? Et io vi debbo dire. E fino à quando voi vi renderete rei de' medesimi peccati? **volete forse, che l'applicazione de' rimedij cessi prima, che non si vegga cessata la Pestilenza de' vizii?** io seguirò a dire con disegno di giouare a coloro, che anche contra voglia riceuono giouamento [...]. **Mai cesserò dalla predicatoria funzione; perché con essa curerò il morbo dei vitiosi, e confermerò la sanità de' virtuosi.**

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro ricordo primo. Detto la Qualità delle comedie*, 1646, p. 7.

G.D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro (II): la Solutione de' nodi* (1649)

L'uomo, collocato in mezzo de' travagli terreni, ha bisogno di qualche diletto; né lo deve fuggire, per non parere rustico, e selvaggio [...]. Ma **non perciò si concede, che tal diletto sia una ricreazione infetta col miscuglio di qualche oscenità:** deve essere a modo di rosa soavemente odorosa, e non di spina acutamente pungente; deve consolare il corpo, e non sconsolare l'anima; aiutare alla virtù, non fomentare il vizio. E **in vero misero si è colui, il quale [...] si serve della medicina per aggravare il morbo, e per morire.**

Stupore farebbe, che ove regna la peste, i medici non curassero di medicare, per attendere ad altro. Peste delle anime sono le Commedie oscene: e però con ragione, e meritamente i Teologi, e altri Scrittori trattano, non contro le Commedie, ma contro le oscenità delle Commedie; perché queste sono fonti originari d'innumerabili peccati; e sperano, che con i loro Trattati recheranno grandissima utilità a tutti i Fedeli [...]. Trattarono già questa materia gli antichi Santi Padri, i Sacri Teologi, e altri Scrittori secondo la necessità de' tempi andati, e però **non è meraviglia, che si tratti da' Dottori anche a nostro tempo: perché mentre persevera il morbo, deve perseverare l'applicazione de' medicamenti.**

Io poco spero, che segua la correzione, e emendazione, almeno à lungo tempo, ne' Comici osceni, et scostumati; se i Signori Superiori, i quali possono, e devono, **non applicano efficaci rimedii, per levare in tutto dalla Cristianità questo morbo pestilenziale delle oscene Rappresentazioni.**

Ma io dico [...] che alcune Comedie aggiustate alle regole del Discorso di Beltrame, non sono aggiustate alla debita Moderazione, e sono oscene [...] e meglio le conoscono i Dottori, che i Comici, & i Predicatori le veggono tali col lume delle dottrine: e però **non le stimano vna beccata di mosca, mà vna stoccata del Principe delle mosche, che è il Diauolo [...]. Né la Comedia impura è vna sola apparenza di vn brutto colore, ma è la sostanza di vn pestilente malore: e però è necessaria la scamonea, e l'antimonio, secondo il morale rescritto del gran Protomedico Christo, e del buon Predicatore, e Medico christiano.**

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro libro secondo, detto La solutione de' nodi*, 1649, p. 3; pp. 226-227; p. 257; pp. 343-344.

G.D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro (III): Le risoluzioni di alcuni Dubbij* (1649)

Si possono praticare alcuni rimedij; & **io propongo i seguenti motiui, come buone medicine contro la malignità di questo morbo tanto all'anime pernicioso, che peste loro, e più che peste merita d'essere nominato.**

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro libro terzo. Detto le risoluzioni di alcuni Dubbij*, 1649, p. 96.

Il zelo santo è stato l'Oratore, che vi hà persuaso, che voi mi facciate quel Quesito, dicendo, Che rimedio si può vsare co[n]tro il veleno dell'Oscenità del Theatro? E io vi rispo[n]do, che i Santi Padri, & i sacri Theologi, pieni di santo zelo, sono i Medici, che compongono l'**antidoto contro questo morbo pestilenziale**, non con l'arte dell'antico Esculapio, mà con la sapienza del nostro vero Dio, e Redentore.

Alla malignità, e pertinacia di vna fierissima Cancrena no[n] bastano tal'hora gli ordinarij, e buoni rimedij; benchè applicati sieno con la diligenza di vn sollecito, e valente Medico: imperoche le radici del male, abbarbicate ben sotto, & inuiscerate ben dentro, contrastano ribellando alla potenza de' soliti medicamenti: né il lenitiuo, né il corrosiuo, altre volte felicemente vsato, sortisce il desiderato effetto: e però venir si deue all'vltimo, più vigoroso, e potentissimo sforzo dell'Arte: che così l'infetto corpo si medicherà felicemente, e ricupererà il desiderato vigore della primiera sanità. Non è oscuro il mio pensiero, volendo io accennare, che l'**oscenità, à guisa di pestilente Cancrena, infetta mortalissimamente il corpo della moderna, e Comica Rappresentazione:** e se bene non sono mancati, né mancano **dotti Theologi, ne prudenti Predicatori, che à modo di solleciti, e valenti Medici, si sono sforzati, e si sforzano,** con libri stampati, pieni di ottime ragioni, e con prediche proclamate, e fornite di molte dottrine, portar varij, e potenti rimedij; nondimeno **sin'hora niuno è stato, né di presente si è così felice nel medicare, che habbia fatto cessar la violenza dell'osceno morbo, riducendo l'infetto corpo al desiderato punto di sanità con la necessaria moderazione.** E se pure alle volte in vna Città, ò Prouincia, ouero Regno, si è veduto qualche miglioramento per la diligente, e straordinaria cura di qualche Medico spirituale; con tutto ciò non è durato molto tempo; e presto si è ritornato con la recidiua alle solite miserie dell'oscenità.

L'Istanza [...] sarà spada e saetta di vittoriosa guerra contro gli osceni Comedianti: e sarà scudo, e corazza d'honorata difesa in prò de' virtuosi Recitanti, con accrescimento di gloria alla Comica Arte, & alla Dramatica professione; e con dolcezza di giocondissimo godimento a' Popoli spettatori; e senza veruna offesa di Dio.

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderatione del theatro libro [quinto], detto L'istanza*, 1652, p. 3; pp. 97-98; p. 375.

MULTISENSORIALITÀ

ORAZIO, *Ars Poetica*, vv. 180-182 (13 a.C.)

segnius iritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator [...]

ORAZIO, *Satires, Epistles and Ars Poetica*, p. 464.

SALVIANO DI MARSIGLIA, *De Gubernatione Dei VI, 3*

Talia enim sunt quae illic fiunt, ut ea non solum dicere, sed etiam recordari aliquis sine pollutione non possit. Alia quippe crimina singulas sibi ferme in nobis vendicant portiones, ut cogitationes sordidae animum, ut impudici aspectus oculos, ut auditus improbi aures; ita ut cum ex his unum aliquod erraverit, reliqua possint carere peccatis. **In theatris vero nihil horum reatu vacat, quia et concupiscentiis animus et auditu aures et aspectu oculi poluuntur.**

SALVIANO DI MARSIGLIA, *Opera Omnia* [PG 53], 1865, col. 111.

ANGLOPHILE EUTHEO[i.e. ANTHONY MUNDAY?], *A second and third blast* (1580)

Other vices challenge their seueral portions within vs, as filthie cogitations the minde; vnchaste aspects the eies; wicked speech the eares: so that when one of these doth offend, the rest may be without fault. **But at Theaters none of these but sinneth, for both the mind there with lust; and the eies with showes; and the eares with hearing be polluted.**

ANGLOPHILE EUTHEO[i.e. ANTHONY MUNDAY?], *A second and third blast of retrait from plaies and theaters*, 1580, pp. 1-2.

GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli* (1592)

Questi spettacoli in ogni modo s'hanno à fuggire, perche sono la fornace dell'incendio, che sopra tutto deve attendere il giouane à tenere sempre lontano, ò estinto. perche **doue in altre occasioni entra la tentatione per vn senso solo, hor per quello, hor per quello, nei theatri de' spettacoli men che honesti, s'aprono tutte le porte de' sensi humani**, per far strada larga al peccato, & al demonio.

GUGLIELMO BALDESSANO, *Stimolo alle virtu proprie del giouane christiano*, 1592, p. 127.

FRANCISCO ARIAS, *Della mortificazione de gli occhi* (1599)

L'appetito del diletto che è nella carne, esce come da vna fonte, & si sparge per tutti i sensi, come per cinque fiumi, & con gli occhi, come con certe mani incorporee, tocca tutto quello, che vuole, & quelle cose che con le mani corporali non puote toccare, le abbraccia con gli stessi occhi, & le imagini, & le figure delle cose, che riceve con gli occhi le stampa nel cuore, & con quelle infiamma tutto il corpo di diletto, & in questa guisa tutti i sensi indirizzano le operationi al diletto, come ad vna Regina loro: & così contaminano l'anima, & la fanno carnale.

FRANCISCO ARIAS, *Seconda parte del profitto spirituale*, 1599, p. 393

CESARE FRANCIOTTI, *È peccato mortale l'andare alle Comedie de' nostri tempi* (1611)

Che habbiano gran forza l'oscenità delle comedie, si proua, perche **non entra il veleno solamente per la via di vn senso solo, come in altre occasioni, nelle quali se s'imbratta l'occhio, non forse l'orecchio, e se l'orecchio, no[n] forse l'occhio; ma in queste s'apre la porta a tutti i sensi, a gli occhi, all'orecchi, alla gola, alla lingua**, senza ch'io dica di altri, di modo che sono vna fornace di libidine; hora se siamo tenuti a fuggire vna sola occasione di peccato, quanto piu tante insieme?

CESARE FRANCIOTTI, *Il giovane christiano*, 1611, p. 320

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors* (1612)

A Description is only a shadow receiued by the eare but not perceiued by the eye: so liuely portrature is meerely a forme seene by the eye, but can neither shew action, passion, motion, or any other gesture, to mooue the spirits of the beholder to admiration: but to see a souldier shap'd like a souldier, walke, speake, act like a souldier: to see a Hector all besmered in blood, trampling vpon the bulkes of Kinges. A Troylus returning from the field in the sight of his father Priam as if man and horse euen from the steeds rough fetlockes to the plume in the champions helmet had bene together plunged into a purple Ocean: To see a Pompey ride in triumph, then a Caesar conquer that Pompey: labouring Hanniball aliue, hewing his passage through the Alpes. To see as I haue seene, Hercules in his owne shape hunting the Boare, knocking downe the Bull, taming the Hart, fighting with Hydra, murdering Gerion, slaughtering Diomed, wounding the Stymphalides, killing the Centaurs, pashing the Lion, squeezing the Dragon, dragging Cerberus in Chaynes, and lastly, on his high Pyramides writing Nilvtra, Oh these were sights to make an Alexander.

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, 1612, sigg. B3(v)-B4(r).

NEGAZIONE

PIER MARIA CECCHINI *Breui discorsi intorno alle comedie* (1614)

Solo il comico per sua natura (e per conseguenza del suo essercitio) desidera a tutti vita lunga, animo quieto, sanità continua, conseruazione de' beni, riposo, pace, sobrietà, abbondanza, e finalmente ogni bene: poiche dal bene, quiete, e pace altrui, ne trahe lo sostentamento di se, & casa sua, onde **non può di meno, e per zelo Christiano, e per debito proprio di non pregar Iddio per l'vniuersal salute.**

PIER MARIA CECCHINI *Breui discorsi intorno alle comedie, comedianti, & spettatori*, 1614, p. 16.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza* (1625)

Sciocca gente, per non diformarla col brusco sfregio di maligna; dicono questi, che la Commedia (di virtù saggia, e pellegrina maestra) ad altro non attende ch'è 'nsegnar vizi, & introdur pessimi costumi. E come Dio buono, e la Francia, e la Spagna, e l'Inghilterra, e l'Italia, e che sò io, il mondo tutto, **conoscendo questa peste auuelenatrice, e la tollera, e la vuole, e l'ama, e la protegge, e l'honora, e la premia?** Dunque è così poco oculato, & saputo il mondo?

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, 1625, p. 7.

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta* (1636)

Chi non hà vdito dalla canuta plebe di Venezia raccontar le strane forme dell'Orco, non hà vdito cosa fantastica in simile materia. È riportato esser l'Orco vno spirito maligno che intimorisce il volgo, e che danneggia i miseri, che per loro affari vanno per le vie la notte [...]. Molti dicono hauer veduto questo Demonio in forma di cauallo, che furioso correua per le fondamenta, che nitriua sopra de' ponti, che sguazzaua canali, e poi spariua. Chi dice hauerlo veduto in sembianza di cane, che latraua; chi di porcello, chi di capra, e chi l'hà veduto, che pareua vn Gigante con vn collo, che si slongaua alto, come vn campanile; chi l'ha veduto tutto peloso à star sott'acqua, e rubbar'ì remi alle gondole; chi in vn modo, e chi in vn'altro [...]. Hora che questo sia in realtà, ò sia illusione di fantasma nata dal timore, io non lo sò, e non voglio prendermela ne co i Filosofi, ne col popolo; [...] ma sò bene, che quest'Orco à tempi nostri si è smarrito, e che gli huomini coraggiosi non l'incontrano ne la notte, ne il giorno. Il simile mi par vedere della Comedia; **alcuni dicono che sia il morbo, la peste de' buoni costumi, la fiera della carne, e la sentina di tutte le sceleraggini; e quando si essamina la Comedia, non vi è questa peste, questa fiera, ne queste viziose azzioni, che tal'vno descriue.**

Il Comico non brama guerra, perche non hà da ingrandir col mezo di quella i parenti; **non brama peste, perche non si recita dou'è la contagione. E non hà officio sopra tal morbo**, non brama carestia, perche non ha grano, ne vino da vendere, tal che **il Comico non vorrebbe mai alcun fallito, alcun infermo, alcun decrepito, ne pouero, ò travagliato: ma tutti giouani, sani, ricchi, & allegri.**

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, 1636, pp. 64-65, 143.

G.D. OTTONELLI, *Della christiana moderatione del theatro (II): la Solutione de' nodi* (1649)

L'intenzione del giovare non è sempre genitrice del giovamento. Alcuni dicono di voler recar utilità, e poi partoriscono grave danno: tali sono i Compositori, e gli Attori delle Commedie oscene [...]. Vogliono, che il diletto sia animato dall'utile; acciocché il riso non resti deriso; ma danno nel troppo indecente, e nello scandaloso [...]: onde non è temerità il dichiarar quell'utile essere una cosa pernicioso, e degna detta nota di mal fine, e molto nocivo: perché **la Commedia oscena è il morbo, e la peste de' buoni costumi, la fiera della carne, e la sentina di tutte le scelleraggini.**

E così dicono con buona ragione alcuni, secondo la relazione di Beltrame, a quali non risponde bastevolmente aggiungendo. **Quando si esamina la Commedia, non vi è questa peste, questa fiera, ne queste viziose Azioni, che tal'uno describe.** E quando vi è il Vizio, viene castigato; le Ruffianarie punite; gli

Amori conditi con buone sentenze, e poi onestati col Matrimonio. **A questa aggiunta di Beltrame rispondo io co' Dottori, che non è lecito rappresentare i Vizi, e le oscenità senza molta cautela, e senza la debita Moderazione.**

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro libro secondo, detto La solutione de' nodi*, 1649, p. 59.

OCCHI, ORECCHIE

ORAZIO, *Ars Poetica*, vv. 180-182 (13 a.C.)

**segnius inritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator [...].**

ORAZIO, *Satires, Epistles and Ars Poetica*, p. 464.

CARLO BORROMEO, *De armis, ludis, spectaculis & eiusmodi à Clerico vitandis* (1565)

Clerici personati non incedent.
Choreas priuatas aut publicas non agent, nec spectabunt [...].
Fabulis, comoedijs & hastiludijs, alij suè profanis & inanibus spectaculis non intererunt; **ne aures & oculi
sacris officijs addicti, ludicris & impuris actionibus, sermonibusq[ue] distracti pollutantur.**

CARLO BORROMEO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 19.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reproofed* (1577)

Some curious, daintie, and nyce persons (sayeth he) hearing this, will saye (to excuse their sinnes and follies) we that do resort to beholde and consider the beautie and fairenesse of wome[n] at Theaters and Stage playes, are nothing hurt thereby. Dauid (sayeth he) was sore hurt (in beholding Bersave) and thinkest thou to escape? [Prou. 7.6.7] He did not behold an harlot, but on the top of his house. *Tu autem in Theatro vbi co[n]demnat animam sapientis*, Thou beholdest the[n] in an open theatre, a place where ye soule of the wise is snared & condemned: in those places (sayth he) **thou seest not only *Res infaustas*, vnlawfull things: but also hearest *spurciloquia*, filthie speeches**, whereof is (sayth he) *inCESSu meretricis*, the beginning of whoredome, and the habite of all euilnesse and mischief, where **thou shalt by hearing diuelishe and filthie songs hurte thy chaste eares, and also shalt see that which shall be greeuous vnto thine eyes**: for our eyes are as windowes of the mynde, as the Prophete sayeth: [Ierem. 9.22] Death entred into my windowes, that is, by mine eyes. Possible thou wilt say (sayeth he) I am not mooued with those sightes. [Iam. 3.5.6. Prou. 6.27.] What art thou, yron (sayth he) stone, or an Adamant? art thou wiser, stronger, and holier than Dauid? **A little sparkle of fire cast into strawe, beginneth quickly to kindle & flame, our fleshe is strawe, and will burne quickly**, and for that cause the holy ghost setteth Dauid for an example to vs, that **we shoulde beware of such contagiousnesse.**

Therefore as Christ sayth: **The light of the bodie is the eye: If then the eye be single, thy whole bodie shall be light. But if thine eye bee wicked, then all thy body shall be darke.** &c. [Mt 6: 22-23] As if he would saye: It thine affections and wicked concupiscence ouercome reason, it is no maruell though men be blinded and be lyke vnto beatles, and followe all carnall pleasures.

The eyes are therefore called, *Fores & foenestrae animae*, the doores and windowes of the minde. Iob sayde (when as he felt the discommoditie in beholding such vaine sightes) I made a couenant wyth mine eyes: why then should I thinke on a mayde? [Gio 31:1] As if he would say: Sith I vse not these wanton lookes to behold vaine pastimes & beautie, I haue no desire & lust kindled in me.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reproofed*, 1577, pp. 61, 69, 123.

STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse* (1579)

Cookes did neuer shewe more crafte in their iunckets to vanquish the taste, nor Painters in shadowes to allure the eye, then Poets in Theaters to wounde the conscience. There setchey abroche straunge consortes of melody, to tickle the eare; costly apparel, to flatter the sight; effeminate gesture, to rauish the sence; and wanton speache, to whet desire too inordinate lust. Therefore of both barrelles, I iudge Cookes and Painters the better hearing, for the one extendeth his arte no farther then to the tongue, palate, and nose, the other to the eye; and both are ended in outwarde sense, which is common too vs with brute beasts. But **these by the priuie entries of the eare, slip downe into the hart, & with gunshotte of affection gaule the minde**, where reason and vertue should rule the roste.

STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, 1579, foll. 14(v)-15(r).

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

Yf we be carefull that no pollution of idoles enter by the mouth into our bodies, how dilligent, how circumspect, how wary ought we to be, that no corruption of idols, enter by the passage of our eyes & eares in to the soule? we knowe that whatsoeuer goeth into the mouth defileth no but passeth away by course of nature; but **that which entreteth into vs by the eyes and eares, muste bee digested by the spirite, which is chiefly reserued to honor God.**

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fine actions*, 1582, sig. B8(v).

THOMAS BEARD, *The theatre of Gods iudgements* (1597)

It resteth now that we speake somewhat of Plaies & Comedies, and such like toies and may games which haue no other vse in the world but to depraue and corrupt good manners, and to open a dore to all vnclennesse: **the ears of yong folke are there polluted with many filthy & dishonest speeches, their eies are there infected with lasciuious and vnchast gestures and countenances**, and their wits are there stained and imbrued with so pernicious liquor, that (except Gods good grace) they will euer sauour of it.

THOMAS BEARD, *The theatre of Gods iudgements*, 1597, p. 374.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie* (1599)

San Paolo disse [*1Cor*, 15:33] **le cattive parole, che si odono** hauer' ta[n]ta potenza, che eran' bastanti a corrompere, e guastare i buoni costumi, & habiti [...].

E **se è incitamento al peccato l'vdire, molto più il vedere**, poi che è certo, come disse vn' Poeta [Orazio, *Ars Poetica*, 180-181], che molto più muouono le cose, che si rappresentano a gl'occhi, che quelle, che entrano per gl'orecchi, *Segnius irritant animos demissa per aures, quam quae sunt oculis subjecta fidelibus* [...].

E se nel mirare alcune pitture lasciuie c'è tanto pericolo di diletto illecito, **che faranno l'istesse persone proprie, quando lasciuamente attioni lasciuie ci rappresentano?**

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie*, 1599, pp. 11-12 e 15.

ORIGINE (1) / ATENE

DIODORO SICULO, *Bibliotheca*, XII, 58, 7

Ἐποίησαν δὲ καὶ πανήγυριν τὴν τῶν Δηλίων, γεγενημένην μὲν πρότερον, διαλιποῦσαν δὲ πολὺν χρόνον.

[Celebrarono <contro la peste del 426 a.C.> anche la festa solenne delle Delie, che si era svolta in passato, ma per molto tempo era stata sospesa].

DIODORO SICULO, *The Library of History*, 1950, V, p. 48; trad. italiana di Isabella Labriola in ID., *Biblioteca storica. Libri XI-XV*, 1988, p. 107.

ALEXANDER LEIGHTON, *A shorte treatise against stage-playes* (1625)

The Athenians renewed their Playes about the latter ende of the Persian Monarchie, in the dayes of Euthydemus their governour, thereby **thinking to remoue a grievous pestilence**, as sayth Diodorus Siculus lib. 12.

ALEXANDER LEIGHTON, *A shorte treatise against stage-playes*, 1625, p. 10.

ORIGINE (2) / ROMA

TITO LIVIO, *Ab Urbe condita*, VII, 1-3 (I sec. a.C. – I sec. d.C.)

[1] [...] Inde L. Genucio et Q. Servilio consulibus <365 a.C.> et ab seditione et a bello quietis rebus, ne quando a metu ac periculis vacarent, **pestilentia ingens orta**. Censorem, aedilem curulem, tres tribunos plebis mortuos ferunt, pro portione et ex multitudine alia multa funera fuisse; **maximeque eam pestilentiam insignem mors quam matura tam acerba M. Furi fecit**. Fuit enim vere vir unicus in omni fortuna, princeps pace belloque priusquam exsulatum iret, clarior in exsilio, vel desiderio civitatis quae capta absentis imploravit opem vel felicitate qua restitutus in patriam secum patriam ipsam restituit; par deinde per quinque et viginti annos—tot enim postea vixit—titulo tantae gloriae fuit dignusque habitus quem secundum a Romulo conditorem urbis Romanae ferrent.

[2] Et hoc et insequenti anno C. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consulibus <365-364 a.C.> **pestilentia fuit**. Eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam urbem lectisternium fuit. **Et cum vis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina levaretur, victis superstitione animis ludi quoque scenici, nova res bellicoso populo—nam circi modo spectaculum fuerat—inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur**; ceterum parva quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit. Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos iuventus, simul inconditis inter se iocularia fundentes versibus, coepere; nec absoni a voce motus erant. Accepta itaque res saepiusque usurpando excitata. Vernaculis artificibus, quia ister Tusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum [...]. Inter aliarum parva principia rerum ludorum quoque prima origo ponenda visa est, ut appareret quam ab sano initio res in hanc vix opulentis regnis tolerabilem insaniam venerit.

[3] **Nec tamen ludorum primum initium procurandis religionibus datum aut religione animos aut corpora morbis levavit**.

TITO LIVIO, *From the Founding of the City, Books V, VI, VII*, 1924, pp. 358-364.

TITO LIVIO, *Periochae*, XLVIII (I sec. a.C. – I sec. d.C.)

Cum locatum a censoribus theatrum exstrueretur, **P. Cornelio Nasica auctore tamquam inutile et nociturum publicis moribus ex senatus consulto destructum est**, populusque aliquamdiu stans ludos spectavit.

TITO LIVIO, *Summaries, Fragments and Obsequens*, 1959, p. 20.

Proximus <a> militaribus institutis ad urbana castra, id est theatra, gradus faciendus est, quoniam haec quoque saepenumero animosas acies instruxerunt, excogitataque cultus deorum et hominum delectationis causa non sine aliquo pacis rubore voluptatem et religionem civili sanguine scaenicorum portentorum gratia macularunt.

Quae inchoata quidem sunt a Messalla et Cassio censoribus. Ceterum **auctore P. Scipione Nasica omnem apparatus operis eorum subiectum hastae venire placuit**, atque etiam senatus consulto cautum est ne quis in urbe propiusve passus mille subsellia posuisse sedens ludos spectare vellet, ut scilicet remissioni animorum standi virilitas propria Romanae gentis iuncta esset.

VALERIO MASSIMO, *Memorable Doings and Sayings*, 2000, p. 150.

I, 31. *Quibus vitiorum gradibus aucta sit in Romanis cupido regnandi*

[...] Avarus vero luxuriosusque populus secundis rebus effectus est, quas **Nasica ille providentissime cavendas esse censebat**, quando civitatem hostium maximam, fortissimam opulentissimam nolebat auferri, ut timore libido premeretur, libido pressa non luxuriaretur luxuriaque cohibita nec avaritia grassaretur; quibus vitiis obseratis civitati utilis virtus floreret et cresceret eique virtuti libertas congrua permaneret. Hinc etiam erat et **ex hac providentissima patriae caritate veniebat, quod idem ipse vester pontifex maximus**, a senatu illius temporis (quod saepe dicendum est) electus sine ulla sententiarum discrepantia vir optimus, **caveam theatri senatum construere molientem ab hac dispositione et cupiditate compescuit persuasitque oratione gravissima, ne Graecam luxuriam virilibus patriae moribus paterentur obrepere et ad virtutem labefactandam enervandamque Romanam peregrinae consentire nequitiae**, tantumque auctoritate valuit, ut verbis eius commota senatoria providentia etiam subsellia, quibus ad horam congestis in ludorum spectaculo iam uti civitas coeperat, deinceps prohiberet adponi. **Quanto studio iste ab urbe Roma ludos ipsos scaenicos abstulisset, si auctoritati eorum, quos deos putabat, resistere auderet, quos esse noxios daemones non intellegebat aut, si intellegebat, placandos etiam ipse potius quam contemnendos existimabat!** Nondum enim fuerat declarata gentibus superna doctrina, quae fide cor mundans ad caelestia vel supercaelestia capessenda humili pietate humanum mutaret affectum et a dominatu superbiorum daemonum liberaret.

I, 32. *De scaenicorum institutione ludorum*

Verum tamen scitote, qui ista nescitis et qui vos scire dissimulatis, advertite, qui adversus liberatorem a talibus dominis murmuratis: ludi scaenici, spectacula turpitudinum et licentia vanitatum, non hominum vitiis, sed **deorum vestrorum iussis** Romae instituti sunt. Tolerabilius divinos honores deferretis illi Scipioni quam deos huius modi coleretis. Neque enim erant illi dii suo pontifice meliores. Ecce attendite, si mens tam diu potatis erroribus ebria vos aliquid sanum cogitare permittit! **Dii propter sedandam corporum pestilentiam ludos sibi scaenicos exhiberi iubebant; pontifex autem propter animorum cavendam pestilentiam ipsam scaenam constitui prohibebat.** Si aliqua luce mentis animum corpori praeponitis, eligite quem colatis! Neque enim et illa corporum pestilentia ideo comquevit, quia populo bellicoso et solis antea ludis circensibus adueto ludorum scaenicorum delicata subintravit insania; sed **astutia spirituum nefandorum praevidens illam pestilentiam iam fine debito cessaturam aliam longe graviolem, qua plurimum gaudet, ex <hac> occasione non corporibus, sed moribus curavit immittere**, quae animos miserorum tantis obcaecavit tenebris, tanta deformitate foedavit, ut etiam modo (quod incredibile forsitan erit, si a nostris posteris audietur) Romana Urbe vastata, quos pestilentia ista possedit atque inde fugientes Carthaginem pervenire potuerunt, in theatris cotidie certatim pro histrionibus insanirent.

I, 33. *De vitiis Romanorum, quos patriae non correxit eversio*

O mentes amentes! quis est hic tantus non error, sed furor, ut exitium vestrum, sicut audivimus, plangentibus orientalibus populis et maximis civitatibus in remotissimis terris publicum luctum maeroremque ducentibus vos theatra quaereretis intraretis impleretis et multo insaniora quam fuerant antea faceretis? **Hanc animorum labem ac pestem, hanc probitatis et honestatis eversionem vobis Scipio ille metuebat, quando construi theatra prohibebat**, quando rebus prosperis vos facile corrumpi atque everti posse cernebat, quando vos securos esse ab hostili terrore nolebat. Neque enim censebat ille felicem esse rem publicam stantibus moenibus, ruentibus moribus. **Sed in vobis plus valuit quod daemones impii seduxerunt, quam quod homines providi praecaverunt.** Hinc est quod mala, quae facitis, vobis imputari non vultis, mala vero, quae patimini, Christianis temporibus imputatis. Neque enim in vestra securitate pacatam rem publicam, sed luxuriam quaeritis impunitam, qui depravati rebus prosperis nec corrigi potuistis adversis.

Volebat vos ille Scipio terri ab hoste, ne in luxuriam flueretis: nec contriti ab hoste luxuriam repressistis, perdidistis utilitatem calamitatis, et miserimi facti estis et pessimi permansistis.

AGOSTINO, *De Civitate Dei Libri XXII*, 1981, I, pp. 48-50.

II, 8. De ludis scaenicis, in quibus dii non offenduntur editione suarum turpitudinum, sed placantur

At enim non traduntur ista sacris deorum, sed fabulis poetarum. Nolo dicere illa mystica quam ista theatra esse turpiora; hoc dico, quod negantes convincit historia, **eisdem illos ludos, in quibus regnant figmenta poetarum, non per imperitum obsequium sacris deorum suorum intulisse Romanos, sed ipsos deos, ut sibi sollempniter ederentur et honori suo consecrarentur, acerbè imperando et quodam modo extorquendo fecisse**; quod in primo libro brevi commemoratione perstrinxi. **Nam ingravescente pestilentia ludi scaenici auctoritate pontificum Romae primitus instituti sunt.** Quis igitur in agenda vita non ea sibi potius sectanda arbitretur, quae actantur **ludis auctoritate divina institutis**, quam ea, quae scriptantur legibus humano consilio promulgatis? Adulterum Iovem si poetae fallaciter prodiderunt, dii utique casti, quia tantum nefas per humanos ludos confictum est, non quia neglectum, irasci ac vindicare debuerunt. Et haec sunt scaenicorum tolerabiliora ludorum, comoediae scilicet et tragoediae, hoc est fabulae poetarum agenda in spectaculis multa rerum turpitudine, sed nulla saltem, sicut alia multa, verborum obscenitate compositae; quas etiam inter studia, quae honesta ac liberalia vocantur, pueri legere et discere coguntur a senibus.

AGOSTINO, *De Civitate Dei Libri XXII*, 1981, I, pp. 62.

III, 17. Post initia consularis imperii quibus malis vexata fuerit Romana res publica, diis non opitulantibus, quos colebat

[...] Ubi ergo erant illi dii, qui propter exiguam fallacemque mundi huius felicitatem colendi existimantur, cum Romani, quibus se colendos mendacissima astutia venditabant, tantis calamitatibus vexarentur? [...] **Ubi erant, cum illa insignis pestilentia tam ingentem stragem dedit**, qua et ille Furius Camillus exstinctus est, qui rem publicam ingratis et a Veientibus ante defendit et de Gallis postea vindicavit? **In hac pestilentia scaenicos ludos aliam novam pestem non corporibus Romanorum, sed, quod est multo perniciosius, moribus intulerunt.**

AGOSTINO, *De Civitate Dei Libri XXII*, 1981, I, pp. 123-124.

PAOLO OROSIO, *Historiae adversum Paganos*, III, 4, 1-5 e IV, 21, 4 (417-418 d.C.)

[III, 4, 1-5] Anno ab urbe condita CCCLXXXIII L. Genucio et Q. Seruilio consulibus [365 a.C.] **ingens uniuersam Romam pestilentia corripuit**: non ut adsolet plus minusue solito temporum turbata temperies, hoc est aut intempestiva siccitas hiemis aut repentinus calor ueris aut incongruus umor aestatis uel autumnus diuitis indigesta inlecebra, insuper etiam exspirata de Calabris saltibus aura corrumpens, repentinus acutarum infirmitatum adferre transcursus; sed grauis diuturna in nullo dispar sexu, in nulla aetate dissimilis generali cunctos per biennium iugiter tabe confecit, ut etiam quos non egit in mortem, turpi macie exinanitos adflictosque dimiserit. conquererentur hoc, ut arbitrator, loco obtrectatores temporis Christiani, si forte silentio praeterierim, quibus tunc caerimoniis Romani placauerint deos et sedauerint morbos. **cum pestilentia in dies crudesceret, auctores suasere pontifices, ut ludi scaenici diis expetentibus ederentur. ita pro depellenda temporali peste corporum arcessitus est perpetuus morbus animorum.**

PAOLO OROSIO, *Histoires (Contre les Païens). Tome I, Livres I-III*, 1990, pp. 144-145.

[IV, 21, 4] Eodem tempore censores theatrum lapideum in urbe construi censuerunt. **Quod ne tunc fieret, Scipio Nasica grauissima oratione obstitit dicens**, inimicissimum hoc fore bellatori populo ad nutriendam desidiam lasciuamque commentum, adeoque mouit senatum, ut non solum uendi omnia theatro comparata iusserit, sed etiam subsellia ludis poni prohibuerit.

PAOLO OROSIO, *Histoires (Contre les Païens). Tome II, Livres IV-VI*, 1991, p. 69.

CARLO BORROMEO, *Memoriale al suo diletto popolo della Città di Milano* (1579)

Già gli antichi pagani, in te[m]po, ch'incrudeliua la pestilenza, cominciorno a introdurre sì fatti giuochi, et spettacoli, uolete uoi ad una certa imitatione loro nella estintione della peste, ch'è tutta gratia di Dio, ritenere una simile usanza di cose sì essecrabili, & che tanto spiaccion' alla sua diuina bontà?

CARLO BORROMEO, *Memoriale [...] Al suo diletto popolo della Città, et Diocese di Milano*, 1579, p. 372.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

About 400. yeares after ye building of Rome, in y^e Consulship of Sulpicius & Stolon the inhabitantes beinge mightelie deuowred with a greate plague, the Deuill foreseeing the time when the plague should cease, taught y^e Romanes by the oracles of Sibilla to set forth plaies to appease y^e anger of y^e Gods, y^t y^e pestilence ceasing after this solemnising of their plaies, might nussle them in idolatrie and wantonnesse euer after [...], yèd did not the Sicknes of bodie surcease, because the delicate phrensie of playng entred, but **the craftines of wicked spirits foreseeing that the pestilence shoulde haue an end, tooke aduantage hereby to infect not the bodies, but the manners of the Citizens with a greater plague.**

The noble Scipio Nasica perceiuing that the Citie cannot longe endure whose walles stande and manners fall, when hee sawe the whole Senate bent to builde vpp Theaters, aud sett out Playes, with earnest persuasion drewe them from it [...]. Wherefore I beséech God so to touch the heartes of our Magistrates with a perfite hatred of sinne, and feare of Iudgement; so **to stirre vpp some noble Scipio in the Courte**, that these daunsing Chaplines of Bacchus, and all such as set vp these wicked artes, may be driuen out of Englande, may bee shutt from the companie of the Godly, & as open professors of Idolatrie, separated from vs by Sea and Lande.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sigg. C(r)-C2(r), C2(v)-C3(r).

I.G., *A refutation of the Apology for actors* (1615)

In the 400 yeare, or thereabout, of *Romes* foundation, there was such a sore plague in the Cittie, that they determined not to number the thousands which were dead, but the few that remained yet alieue. And then their Gods (which the holy Scriptures sheweth to be Deuils) for the asswaging of the Pestilence, that seised on their bodies, and for the augmentation of their Religion; commaunded an institution of Stage-playes presently to bee effected in their Honors, and annexed to the celebration of their Sacrifices. **And yet that bodily Pestilence did not cease, because that delicate vanity of Stage-playes entred into the eares of the people**, which were then wholly giuen to warres, and accustomed onely to the *Circensian games*. For *Liuius* in his seauenth Booke, saith: ***This first institution of Playes for augmentation of Religion, did neither augment Religion in their minds, nor diminish the Pestilence in their bodies.*** But the wily Deuils knowing by naturall reason, that the plague should once haue an end, and beinge not satisfied that they had already infected Greece, but they would also corrupt Rome, and by her, afterwards all the world: **by this meanes tooke occasion to thrust a farre worse plague, not into their bodies, but into their manners, saith Saint Augustine**, in corrupting of which lyeth all their ioy. And surely the Deuill would neuer haue instituted Playes, but that he knew they were, and would bee beneficiall to his Kingdome.

Saint *Augustine* in his booke of the *City of God*, speaking of some vices in the *Romaines* which their Cities ruine, by the *Barbarian Gothes*, did not reforme, exclaymeth thus. O you sencelesse men! how are you bewitched not with error but furor? That when all the nations in the East (as we heare) bewaile your Citties ruine, and all the most remote regions bewaile your misery, and publike sorrow, you your selues runne headlong vnto the Theaters: seeking them, filling them, and playing farre madder parts now then euer you did before. **This your plague of minde, this your wracke of honesty, was that which Scipio so feared when hee would not haue any Theaters built for you.**

I.G., *A refutation of the Apology for actors*, 1615, pp. 21, 44.

ALEXANDER LEIGHTON, *A shorte treatise against stage-playes* (1625)

Also Livius lib. 7. and Paulus Orosius libr. 3. cap. 4. write that **the heathen Romans sore afflicted about the same time, with pestilence, by the advise of their idoll priests, set forth their Stage-playes** to turne away that affliction, thinking their Playes would please their gods.

ALEXANDER LEIGHTON, *A shorte treatise against stage-playes*, 1625, p. 10.

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633)

When as there was a great Plague in Rome, which could not be aswaged by any Diuine, or humane helps, the Romanes to appease the wrath of their enraged Deuillgods, sent into Tuscanie for Stage-Players [...]. Onely this I shall say in briefe; that both the inception, and growth of Stage-Playes, by the consent of all Recordes, was from Idolatrous Infidels, and voluptuous Pagans, whose wayes, and workes, we Christians must not follow.

Livy the gravest Roman Historian, writes of Playes: That they are scarce a tollerable folly or madnesse in wealthy Kingdomes: affirming withall, that **these Stage-playes which were brought into Rome at first with an intent to asswage the Plague, and to attone their enraged Devill gods; did farre more infect the mindes of the Romans, then the Pestilence did their bodies.**

Saint Augustine, [...] proves at large out of Heathen Authors, that **Stage-playes are most unsufferable contagions and mischiefes in a State, vitiating the mindes, subverting the manners,** the discipline of those places where they are but tolerated. Among other passages to this purpose, he affirmes: That the Roman vertue was altogether unacquainted with these Theatricall arts almost 400. yeeres: which albeit they were sought after to delight the voluptuousnesse of mens lusts, and crept in onely by reason of the corruption of mens manners, yet the Idol Heathen gods desired that they might be dedicated unto them. And then speaking of the first occasion of bringing Stage-playes into Rome, **to asswage the pestilence which afflicted their bodies, they brought in (saith he) another farre more grievous and perpetuall pestilence of their mindes.**

Paulus Orosius, Saint Augustines intire friend and Coetanean, in his excellent History (dedicated to this learned Father,) relating **the originall introduction of Stage-playes among the Romanes, to asswage the plague;** thus discants on that passage. Auctores suasere pontifices, ut ludi scenici dijs expetentibus ederentur: & ita pro depellenda temporali peste corporum, accersitus est perpetuus morbus animarum: **these Stage-playes being no other in his opinion, but a perpetuall sickness of mens soules, far worse then any pestilence that could affect their bodies: What State, what person then would foment such fatall plagues?**

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, pp. 17-18; pp. 449-450; p. 474; p. 476.

OZIO

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reprovod* (1577)

Otium fuge vt pestem, Flee ydlennesse, as thou wouldest flee from the plague of pestilence.

Forasmuch as ydlennesse, that is to say ceasing from necessarie occupations or studies, is the sinke which receyueth all the stinking chanel of vice, which once being brymfull, sodenly runneth ouer, through the whole Citie, and wyth his pestiferous ayre infecteth a great multitude of people, ere it maye bee stopped and clensed. And that notwithstanding, the people being once corrupted and infected with this pestilence, shal with great difficultie, and with long tract of time bee deliuered.

The Massyliens woulde suffer, nor receyue anye manne to dwell within their Citie, that had not some Arte and facultie to get his liuing withall. For (say they) *Nullam vrbibus pestem nocentiozem esse otio*, There is no worse pestilence to a citie than ydlennesse.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprovved*, 1577, pp. 33, 50, 51.

CARLO BORROMEO, *Homilia XLIV. In Evangelium Lucae cap. XVII. De Decem Leprosis* (1583)

Potissimum ludentium peccatum, & fortè à pluribus neglectum, est pretiosissimi temporis consumptio [...]. Et certè si multum nobis esset aetatis, id totum procurandae salutis nostrae impendi deberet; at ubi tam brevis est hominum vita, qualis est ista stultitia, eam ludis consumere, ac tam pretioso tempore abuti, cujus vel unica hora pluris aestimabitur post mortem ad poenitentiam agendam, quam auri massa toto Mundo major? [...] Christo enim in primis debemus omnem vitam nostram, qui pro nostra posuit suam [...]. Ei debemus demum tempus omne, a quo quidquid habemus & sumus, accepimus [...]. Quam strictam erimus Deo reddituri rationem temporis malè consumpti! [...] **Lepram igitur hanc, dilectissimi filii, quam inter vos regnare publicè fètur, effugite, ludos cavete.**

CARLO BORROMEO, *Homiliae*, I, pp. 337-338.

WILLIAM RANKINS, *A mirrour of monsters* (1587)

The infection of this vice is so contagious, that as the Ryuer Laethes maketh hym that drynketh therof, presentlie to forget his own condition & former déedes, so this damnable vice of idlenes, so besotteth the sences, and bewitcheth the myndes of menne, as they remembred not the profitable fruites of vertuous labour.

How accursed then are those who neither diswaded with the examples of times passed, nor deterred with the view of our owne age, ouergrowne with this vice like a fertile péece of ground, for want of wéeeding choked with tares, **will not themselues too good in the commonwealth, but séeke by their vitious example to defile other** [...]. **Of which sort of men (the more to be lamented) are these Players**, who doo not onelie exercise them selues in all kind of Idlennesse, but minister occasion to manie to incurre the like, **if then (as sure it is) idlennesse be the root of euill, and these men the root of Idlennesse, it were pittie but such a root should be fuell for the fier, to the inte[n]t the branches may flourish no longer.**

WILLIAM RANKINS, *A mirrour of monsters*, 1587, foll. 8(r), 9(v).

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

If the bodie be not set on worke, the minde goeth astray, whereby this litle world is soone ouerthrowne by the inuasion made against it by concupiscence: **as whe[n] a man doth fast long and abstaine from bodily foode, the emptinesse of the stomacke and passages, draweth into the bodie windie humours and infectious vapours**, because according to Philosophie, there is no *vacuum*, but a present supply of ayre: **so that often eyther by the disposition of the elements, or by reason of some accidentall cause, the ayre is so infected and poysoned, as it pierceth into the vitall powers**, and either bringeth a vniuersall mortalitie, or some lingring disease and sicknesse: **so in like manner when the body is kept from corporall labour, and the minde from studious exercise, a fit mansion for don Sathan is prepared, euery roome emptied**, and the whole poores and faculties of soule and body really possest with wicked impietie, **wherein this grand-traitor to mans happinesse**, as in a workehouse forge, or common shoppe, **dooth stampe and coine a multitude of euils**, and suggest abhominable vices into the heart [...]. **Idlennesse is a capitall plague, a sore vexing the body with extreame torment**, and loading the bones till they cracke with weakenesse, pouertie, impotentie.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sigg. Q4(v)-R(r).

Ridico, scrive Beltrame, che il Mondo è vario, e vari sono gli umori: e a variati gusti si vogliono variate cose: non tutti sono per star rinchiusi ne' chiostrì: vi sono sempre stati tornei e giostre, e danze, e Commedie, e altri passatempì da cavalieri, e da sfaccendati. Non scrive male questo Comico; perché **i Trattenimenti del Teatro, fatti con la debita Moderazione, possono servire di giovevole antidoto contro la malignità dell'ozioso morbo.**

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro libro secondo, detto La solutione de' nodi*, 1649, p. 114.

PROFILASSI (1) / LIMITAZIONE

EDMUND GRINDAL, *Letter to sir William Cecil* (1564)

I doo perceive, thatt **ther is no one thing off late is more lyke to have renewed this contagion**, then the practise off an idle sorte off people, which have ben infamouse in all goode common weales: I meane these Histriones, common playours; who now daylye, butt speciallye on holydayes, sett vp bylles, wherevnto **the youthe resorteth excessively, & ther taketh infection**: besydes that goddes worde by theyr impure mowthes is prophaned and turned into scoffes. For remedie wheroff in my iugement ye shulde do verie well to be a meane, that a proclamation wer sette furthe to **inhibitte all playes for one whole yeare (and iff itt wer for ever, it wer not amisse) within the Cittie**, or 3. myles compasse, vpon paynes aswell to the playours, as to the owners off the howses, wher they playe theyr lewde enterludes.

EDMUND K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, 1923, IV, p. 267.

SANCHO DE GUEVARA, *Grida del 17 agosto 1582*

Perché non volendo l'Illustriss., & Ecc. Sig. Don Sanchio di Guevara, & Padiglia [...] almeno per hora, & durante il suo libero beneplacito, tollerare nel suo governo che questo **morbo che sotto specie di piacere, & di diletto avvelena li animi**, passi più avanti, fa per il presente bando, **pena a tutti i Commedianti della frusta, & alli homini della galea di più per cinque anni, se da hoggi innanzi ardiranno di recitare, o rappresentare né in publico, né in privato alcuna delle solite Commedie loro in qualsivoglia parte di questo Stato, né pure di fermarsi, né di entrar nel dominio di esso uniti, o divisi per recitarne senza precedente, & espressa licenza sua in scritto, & limitata, se pur anco le parrà che si convenga per qualche tempo, & occasione di darla.**

SANCHO DE GUEVARA, *Grida del 17 agosto 1582*, in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, 1759, p. 136.

ANTONIO SENECA, *De Comicis Spectaculis Tollendis* (ca. 1597)

Verum haec omnia, & alia multa latius ex processu, & examinatis testibus cognoscuntur, ut dubitare non possit, quin **propter impuritatem haec genera spectaculorum tollenda penitus sint aut certe, antequam Populo exhibeantur hujus generis fabulae, piis, doctisque, viris ad Episcopi arbitrium legendas, & approbandas tradi eas oportet**, quod fieri etiam in editione librorum solitum sit.

ANTONIO SENECA, *De Comicis Spectaculis Tollendis* (ca. 1597), in GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, 1759, pp. 175-176.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth* (1603)

And this was *Platoes* diuine institution [...], that it is needfull in euery Common-wealth to prescribe and giue order that **it be not permitted to any man to publish any thing hee hath composed, except it be first perused and allowed by indifferent Iudges therevnto assigned.** If this iniunction were duly obserued, so many leaud bookes, vaine pamphlets, and scurrillous ditties would not so easily passe, neither would idle wits bend themselues to write. For **now through the abundance of naughtie bookes, wee are greatly endamaged,** for by learning the sound doctrine of good men, the basest and blindest manner of writers is most-what approued. **From this spring or fountaine is risen this mortall and monstrous infection before noted.**

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sig. V3(r).

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores paraenesis* (1621)

Viri graues praeficiantur, qui, iuxta Platonis sententiam, eorum dicta factaq[ue] expendant, an honesta & Reipublicae proficua, nec prodeant donec singula probentur.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, 1621, sig. F3(r).

PROFILASSI (2) / RIMOZIONE

B. S., *Lettera di B. S. al Borromeo* (1572)

E possibile c'havendo V. S. Ill.^{ma} dalla Città di Melano sradicati e divelti tutti i pravi e perditi costumi quasi Agricoltore che da gli horti vada troncando i spini e le urtiche, non possa anco **recider un mal nato germe ch'è solo bastate ad infettare tutti i buoni, il quale altro non è che le abhominevoli e sceleratissime Comedie,** che pur si esercitano costì ogn'anno con tanto scandalo e mal esempio di chi le ascolta, et io ne posso far piena fede che ritrovandomi un mio unico figlio nel quale eran tutte le mie speranze riposte m'è stato sviato e guasto da quelli huominj profani e Donne ignominiose che vanno corrompendo la gioventù, onde [...] io prego humilm.^{te} per quella innata bontà ch'è in lei, per la sua irreprensibil vita, e per quel Zelo Cristiano che di continuo le arde il petto di giovar altrui e particolarmente a quella Città dov'ella custodisce l'Alme, **che non voglia piu lungamente tener gli occhi chiusi a questa peste, ma discacciarla tanto lontana che non se ne senta il fetore, hor che si appropinqua il tempo de la state,** nella qual staggione sogliono questi vitiosi venir à Melano.

B. S., *Lettera di B. S. al Borromeo* (*Piacenza, 03/05/1572*), Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 124 inf., 170, carta 345®.

GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie* (1574)

Let our polletike Magistrates roote vp suche co[m]mon enemies, least the licour of theyr vessel, being confected by Satan, ronne thorowe their Citie to the poyson of theyr simple communalitie.

GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie*, 1574, fol. 147.

CARLO BORROMEIO, *Letera seconda dopò l'hauere ottenuto di riceuere il Santo Giubileo in Milano (1576)*

Voglia Dio, che non perseueri, e vada tanto oltre questa superbia nostra, che metta giù Dio la longa Patienza che ha con noi, e sfoghi l'ira sua [...]. Siano bandite le risse e contentioni, l'inimicitie, gli odij e rancori [...]. Non più crapule, ebbrietà, e disordinati conuiti; non più carnalità, e dissolutioni. **Lontano sia anco l'otio, i giuochi, i risi, le leggierezza, i spettacoli profani, & i vani trattenimenti del Mondo.** Cessino hormai questi vani orname[n]ti, e pompe, queste spese superflue [...]. Si ponga freno a gli appetiti disordinati de' guadagni, alla cupidità [...]. In somma spogliamoci dell'huomo vecchio con tutti i suoi atti, e vestiamoci del nuouo.

CARLO BORROMEIO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 1030.

CARLO BORROMEIO, *Literae de visitatione populi, & praeparatione (1576)*

Se dunque fino ad hora per auiso de i vostri Curati non hauete ancora fatto la purgatione spirituale, e purgato le vostre case per riceuere la benedittione, fatelo hora quanto prima, leuando via dalle vostre habitationi ogni cosa contraria al misterioso rito dell'aspersione, e benedittione, e che possa offendere gli occhi di Dio; bruciando, e stracciando qualunque libro impudico, madrigali, e canzone dishoneste; togliendo via [...] imagini profane, che siano sporche, nude, lasciuie, ò de quali si possa dubitare, che causino memoria di cose cattiuie; & insieme **gettando via dadi, carte, maschere, & altre simili cose, che rapresentino l'antica gentilità, & idolatria,** ne conuenghino alla santissima professione del Christiano.

CARLO BORROMEIO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, pp. 1065-1066.

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes are reprobued (1577)*

If these and such lyke lawes were executed iustlye, truly, and seuerely (as they ought to be) without any respect of persons, fauour or friendshippe, **this dung and filth of ydlenesse woulde easily be reiected and cast oute of thys Common wealth, there woulde not be so many loytering ydle persons,** so manye Ruffians, Blasphemers, and Swinge Buckelers, so many Drunkardes, Tossepottes, Whooremaisters, Dauncers, Fydlers, and Minstrels, Diceplayers, and Maskers, Fencers, Theeues, Enterlude players Cutpurses, Cosiners, Maisterlesse seruauantes, Iugglers, Roges, sturdye Beggars, counterfaite Egyptians. &c. as there are, **nor yet so manye Plagues to bee amongst vs as there are, if these dunghilles and filthe in Common weales, were remooued, looked vnto, and cleane caste oute,** by the industrie, payne, and trauell of those that are sette in authoritie, and haue gouernement.

I am persuaded that Satan hath not a more speedie way and fitter schoole to work and teach his desire, to bring men and women into his snare of concupiscence and filthie lastes of wicked whoredome, than those places and playes, and theatres are: And therefore necessarie that **those places and Players shoulde be forbidden and dissolued and put downe by authoritie,** as the Brothell houses and Stewes are.

Is there no lawes or decrees that haue bene made against such players of Enterludes, sith **they are so noysome a pestilence to infect a Common wealth?**

JOHN NORTHBROOKE, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes [...] are reprobued*, 1577, pp. 51, 59-60, 69-70.

CARLO BORROMEIO, *Memoriale al suo diletto popolo della Città di Milano (1579)*

Hora Iddio non solo ti ha promesso questa liberatione, ma te l'ha data con effetto: **sei sano, la peste è estinta, le cose tue son restorate, perche dunque ti parerà graue far molto meno di quello, ch'all'hora tanto facilme[n]te haueresti tolto a fare, se Dio hauesse trattato teco più espressamente per uia di patti?** che gra[n] cosa ti parerà hora moderare un puoco i banchetti, i conuiti, le uesti, gli adornamenti, li sfoggi strani? **che difficoltà hauerai tu hora di lasciare i balli, le comedie, gli spettacoli, i giuochi, le profanità?**

La gran prouidenza di Dio [...] ha uoluto, **che la memoria del beneficio, che hai miracolosamente riceuuto della estintione della peste, estingua, sepellisca, atterri affatto le passate memorie de i giuochi, spettacoli, maschare, et brutture del Carneuale**, anzi, che sia estinto il nome istesso, et le buffonerie del mondo, et ogni altra cosa, che uà congiunta con l'opere, et dissolutezze del carneuale.

Vadano hormai perpetuamente **in essilio, insieme con le maschere, et le comedie, et le fauole del mondo, et gli spettacoli profani**: co i quali ha questo popolo in questo tempo particolarmente cosi profanati i santi giorni delle feste, allontanandosi tanto da quel fine, per il quale sono religiosamente instituiti.

CARLO BORROMEO, *Memoriale [...] Al suo diletto popolo della Città, et Diocese di Milano*, 1579, pp. 294, 371-372, 375.

STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse* (1579)

I trust that they which haue the swoorde in their hands among vs **to pare away this putryfied flesh**, are sharper sighted.

STEPHEN GOSSON, *The s[c]hoole of Abuse*, 1579, fol. 24(v).

THOMAS LODGE, *Protogenes can know Apelles* (1579)

I like not of a wicked *Nero* that wyll expell *Lucan*, **yet admit I of a zealous gouernour that wil seke to take away the abuse of poetry**. I like not of an angrye *Augustus* which wyll banishe *Onid* for enuy, **I loue a wise Senator, which in wisedome wyll correct him** and with aduise burne his follyes: vnhappy were we yf like poore *Scaurus* we shoulde find *Tiberius* that wyll put vs to death for a tragedy making but **most blessed were we, if we might find a iudge that seuerely would amende the abuses of Tragedies**, but I leaue the reformation thereof to more wyser than my selfe.

THOMAS LODGE, *Protogenes can know Apelles*, 1579, pp. 20-21.

ANGLOPHILE EUTHEO[i.e. ANTHONY MUNDAY?], *A second and third blast* (1580)

In the beginning euerie disease is to be stopped, and cured; but if a sore run ouerlong it wil growe past the cure of the Physition. **The Magistrate is therefore to prouide in time a remedie to redresse the mischiefes that are like to ensue by this common plague**. They which gouerne the state are to trie, and decerne each cause, that they appeare not to deale vnaduisiedlie. They are to be diligent to finde out the truth of things; and when a matter is knowen of them to be euil, it is their part to reforme it; otherwise by negligence they shal run into the displeasure of God.

ANGLOPHILE EUTHEO[i.e. ANTHONY MUNDAY?], *A second and third blast of retrait from plaies and theaters*, 1580, pp. 72-73.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

I dare boldely auouch from my owne experience, that monstrous sinnes, with very light trauell; imminent da[n]ger, with very small troble; olde corruptions, in very shorte time wilbe displaced; the Churches in London more frequented, more furnishte, more filled; the diuine seruice of God more regarded, more reuerenced, more kept; and **the vtter suppressing of a fewe, breed a sweete reformation in many thousandes**.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions*, 1582, sig. C3(v).

CARLO BORROMEIO, *Homilia LII. In Evangelium Matthaei cap. XX. De Duobus Caecis* (1583)

O filii cavete luxuriam, quae statim ac animam foedat, intellectum obtenebrat; in hunc enim primum jaculum tendit, primam dirigit sagittam. Cavete omnia, quae ad illam inducunt aut juvant; **fugà enim evadimus hanc pestem, ac de ea victoriam reportamus.** Et quid me miserum audio! (ut hic breviter digrediar) adeò nempe in hac Civitate seivissimam illam libidinum ac impudicitiarum officinam patère, ut frequentes Comoediae recitentur, ac in scenis personati hystriones, indignissimi homines, in Diaboli retia innumeros Urbis hujus juvenes incautos adducant [...]. Fateor sanè, filii, me fortè dormiente, inimicum hominem haec superseminasse zizania, & **me nesciente, pestem hanc irrepsisse; sed studebimus certè in posterum, eam Deo dante reprimere.** Vos interim, filii, si intellectus atque animae lumen vestros oblectat oculos, quaeso, **abstinetes ab his scenis; ac spectacula hujusmodi,** veluti Daemonum laqueos atque tendiculas fugite..

CARLO BORROMEIO, *Homiliae*, II, p. 89.

WILLIAM RANKINS, *A mirrour of monsters* (1587)

Sith then such is the wicked exercise of these Players, gyue me leaue a word or two to tell you in exhortation, how happy it is to auoyd their presence, and to **banish them from the entrayles of their harts.** Whatsoeuer is contrary to the word of God, is not agréable with God, Playes are contrary to the word of God, therefore agréee they not wyth God.

WILLIAM RANKINS, *A mirrour of monsters*, 1587, 24(r).

PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie* (1595)

Plato found fault, that the Poets of his time, filled the worlde, with wrong opinions of the Gods, making light tales of that vnspotted essence; and therefore, would not haue the youth depraued with such opinions. Heerin may much be said, let this suffice: **the Poets did not induce such opinions, but dyd imitate those opinions al ready induced.** For all the Greek stories can well testifie, that the very religion of that time, stode vpon many, and many-fashioned Gods, not taught so by the Poets, but followed, according to their nature of imitation.

[...] **Plato therefore,** (whose authoritie I had much rather iustly conster, then vniustly resist,) **meant not in general of Poets [...]:** but only meant, to driue out those wrong opinions of the Deitie, (whereof now, without further law, Christianity hath taken away all the hurtful beliefe,) perchance (as he thought) no rished by the then esteemed Poets.

And a man neede goe no further then to *Plato* himselfe, to know his meaning; who in his Dialogue called *Ion*, giueth high, and rightly diuine commendation to Poetrie. **So as Plato, banishing the abuse, not the thing, not banishing it, but giuing due honor vnto it, shall be our Patron, and not our aduersarie.**

PHILIP SIDNEY, *The defence of poesie*, 1595, sigg. I(r)-I(v).

WILLIAM CRASHAW, *The sermon preached at the Crosse* (1608)

They know they haue no calling, but are in the State like **warts on the hand, or blemishes in the face [...].** All this they are daily made to know, but all in vaine, they be **children of Babylon that will not bee healed [...].**

Are they thus incurable? then happie hee that puts to his hand to pull downe this tower of Babel, this daughter of confusion, **happie he that helps to heale this wound in our State:** but **most happie that Magistrate, who, like zealous Phinehes, takes some iust vengeance** on that publike dishonour laid vpon our Churches.

WILLIAM CRASHAW, *The sermon preached at the Crosse, Feb. xiiij. 1607*, 1608, pp. 171-172.

CESARE FRANCIOTTI, *È peccato mortale l'andare alle Comedie de' nostri tempi* (1611)

Haueua molta ragione S. Carlo Borromeo ad essortare i Prencipi à sba[n]dire da gli stati loro gli **Histrioni come peste.**

CESARE FRANCIOTTI, *Il giovane christiano*, 1611, p. 338.

FLAMINIO SCALA, *Prologo per recitare* (1618)

I Medici ancora furono cacciati dalla Republica Romana, e poi richiamati con grande honore per la necessità, e poi vn fior non fa Primauera per pregiabile, che sia, però né un sol caso forma vna legge. **Se la Republica Marsiliese non volle Co[m]media, Roma con tutto il resto d'Italia, e della Grecia sempre la tenne**, & i Comici sempre vi furon' riceuuti per ragione di buon gouerno, e **gli sarebbe parso anche mill'anni rihauerli per la necessità di trattenerne, & instruire quei popoli se pure cacciati gl'haessero.**

FLAMINIO SCALA, *Il finto marito commedia di Flamminio Scala*, 1618, p. 22.

ALEXANDER LEIGHTON, *A shorte treatise against stage-playes* (1625)

Whereas Stage-playes are repugnant to the written Word and Will of Almightye God, the onely wise Gouernour & righteous Judge of the whole world; dangerous to the eternall saluation both of the actours and spectatours; breede many inconueniences wheresoeuer they come; procure the judgments of God to the whole kingdome, for sinne tollerated purchaseth Gods wrath to the whole nation [...]: May it therefore please this High and Honourable House, which is the most honourable Court in all Europe, vpon view of this short Treatise following, **to take once more into consideration this matter of Stage-playes, and by some few words added to the former Statutes, to restreyne them for euer hereafter.**

ALEXANDER LEIGHTON, *A shorte treatise against stage-playes*, 1625, pp. 3-4.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores paraenesis* (1621)

Eijciantur pellanturque [...] ne turpes ij histriones & mimi Vrbes & Ciuium domos inficiant [...]. Cùm id **minimè per Principes saeculares fiet, penes quos est, pestes eiusmodi Urbibus exigere**, vt à confessarijs & concionatoribus singuli admoneantur, lethali peccato esse obnoxios tum actores, tum inspectores.

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, 1621, sig. F3(r).

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix* (1633)

Since therefore **the dangerous leprosie, the pestiferous contagion of mind-corrupting, manner-depraving Stageplayes** is so irrefragably confirmed by reason, by experience, by all the forequoted Authorities, [...] I may confidently conclude on all the premises [...] that Stage-playes [...] are altogether unlawfull, abominable unto Christians; **not tolerable in any Christian well-ordered Common-weale.**

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, p. 69; pp. 500-501.

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta* (1636)

Ma parmi di vedere, che sì come alcune febbri curate suaniscono, e frà pochi giorni fanno alcuni ritornelli, dando segno, che il corpo non sia in tutto ben purgato; così alcuni **ad ogni occasione di turbolenze, che succedono, ò di guerra, ò di fame, ò di peste, subito scagliano sopra de' Comici, se non la colpa**

d'ogni male, almeno vna pena, che per tal rispetto si deue sopra seder qualche giorno dal far Comedie, ancorche ogn'altro esercizio si eserciti, & che i giuochi, le caccie, & altri trattenimenti non si lascino. Ma **forse questo vien stimato buon rimedio à placar la giust'ira del Cielo per gli errori di tutto il mondo conceputa.**

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, 1636, p. 168.

G.D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro (II): la Solutione de' nodi* (1649)

Dico per fine ad ogni Città principale del Cristianesimo, che sarebbe una sua gloria grande, se col suo esempio animasse ogni Città ordinaria a **cacciar da' suoi confini i Comici impudichi; già che come peste ogn' anno rovinano le anime**, e danneggiano la roba con molta offesa di Dio; con dolore de' Virtuosi, e con una disonesta viltà della Città medesima.

E quelle Compagnie ancora si possono chiamar impure, e oscene, le quali vituperano il Teatro, e la Scena con ragionamenti libidinosi, e gesti lascivi, e con la Comparsa delle vere Donne, abbellite lascivamente, e parlanti di amore con Favoriti in pubblico Auditorio, ove sanno, che sono molti Spettatori deboli di spirito, e ne conoscono alcuni in particolare; quali, dal vedere, e dall'udire oscenità, concepiscono molti pensieri impuri; e bevono con gli occhi, e con le orecchie l'acqua fangosa, e torbida di bruttissime, e lascivissime iniquità. E però **tali Compagnie si devono cacciare, e perseguitare, come pestilenti a' buoni costumi**, e come distruttive della civile Onestà. Chi nuoce alla virtuosa Cittadinanza si fa indegno della stanza nella Città. Il tesoro delle gioie non si apre alle Compagnie de' Ladri

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro libro secondo, detto La solutione de' nodi*, 1649, p. 91; pp. 163-164.

G.D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro (IV): L'ammonitioni a' recitanti* (1652)

Io sò, che alcuni si sono affaticati scriuendo, predicando, & eshortando con fine, e pretensione, che dal christiano Theatro si bandissero affatto le Comedie; non perché portino opinione, che l'Arte comica, e la Comedia per se stessa sia cosa illecita; ma perché stimano, fondati nella proua del tempo, e nell'esperienza, che i moderni Comici non seruano per ordinario i termini prescritti dalla Christiana Moderatione: e però essi inferiscono. **Dunque si tolga quello in tutto, con che si medica, in tutto al pestilente morbo della teatrale oscenità**: cioè si tolga la Comedia con la prohibitione; già che non basta il prescriuere a' Comici la Moderatione. **Con tutto ciò la comune opinione sente, & io sento con la comune, che basta il moderare l'Phistrionico vso [...]; e secondo questo fine si deue fare l'Istanza à Superiori** per ottenere vna ben qualificata, & vniuersale Moderatione, con che il Theatro diuenti, e diuentato si conserui, vn bel Giardino di odorose rose, non sia più vn brutto rovetto di pungenti spine; ouero paia vna piazza di vtili, & honesti dilette e no[n] sentina di dannose, & oscene indecenze: accioche così vi si possa andare per christiano trattenimento, e non per gentilesca dissoluzione.

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro libro [quarto], detto L'ammonitioni a' recitanti*, 1652, pp. 366-367.

PROFILASSI (3) / SOSTITUZIONE

CARLO BORROMEO, *De Actionibus, & repraesentationibus sacris* (1565)

Quoniam piè introducta consuetudo, repraesentandi populo veneranda[m] Christi Domini passionem, & gloriosa[m] martyrium certamina, aliorumq[ue] Sanctoru[m] res gestas, hominu[m] peruersitate eò deducta est, vt multis offensionibus, multis etia[m] risui & despectui sit; ideo statuim[us]:

Vt deinceps Saluatoris passio, nec in sacro, nec in profano loco agatur; sed doctè, & grauitè, eatenus à concionatoribus exponatur, vt, qui sunt vberes concionum fructus, pietatem, & lacrymas co[m]moueat

auditoribus. quod adiuuabit proposita crucifixi Saluatoris imago, ceteriq[ue] pij actus externi, quos Ecclesiae probatos esse Episcopus iudicabit. Item Sanctorum martyria, & actiones **ne agantur; sed ita piè narrentur, vt auditores ad eorum imitationem, venerationem, & inuocationem excitentur.**

CARLO BORROMEO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, pp. 4-5.

CARLO BORROMEO, *Quae ad dies festos, & sacra tempora pertinent* (1579)

Calendis Maij, qui dies Sanctoru[m] Apostolorum Philippi & Iacobi solemnitati consecratus est, eum prauum vsum passim in prouincia nostra retineri ad nos perlatum est; vt incisae arbores frondescentes, per vrbes, oppida, vicos & pagos, in plateis ac triuijs ludibu[n]do spectaculo erigantur. Id porro graue, atque eiusmodi animaduertimus, **vnde pestiferum quoddam seminarium existit no[n] paucorum malorum [...].** Accedit praeterea vulgi clamor, tum belli eorum instrumentorum, vehemens strepitus, quo diuina officia, sarauè conciones valde perturbantur; & comessationes deinde, & co[m]potationes fiunt, quibuscum ebrietates, obscenè dicta, inhonestae actiones, perniciosae ad omnia opera carnis illecebrae, & alia plurima mala perpetuò coniuncta sunt, non sine nominis christiani iniuria [...].

Arborum praeterea loco, excitati imitatione sancti illius Apostoli Philippi, qui pro Dei gloria cruci affixus est, **sacrosanctam arborem crucis**, in qua auctor humanae redemptionis pendit Christus Dominus, **tanto religiosius locis conspicuis publicè erigant, quantò inutilius olim profanas eas arbores frondescentes crexerint.**

CARLO BORROMEO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 212.

CARLO BASCAPÈ, *Della Settuagesima* (1606)

Si fanno giostre, & tornei? andate voi à' diuini officii, & a visitare le Chiese, & le Reliquie de' Sa[n]ti. **si fanno comedie, & mascherate? & voi ritirateui à leggere qualche buon libro.** siete inuitati à ballare, giuocare, & vaneggiare; à co[n]uiti, à trebbi, à veglie, e simili trattenime[n]ti troppo pericolosi, & licentrosi? scusateui co[n] destra maniera, state à curare la vostra casa, e à fare i fatti vostri; ad occuparui vt ilme[n]te, & à superare l'appetito, e la sensualità: che ue ne trouarete poi conte[n]ti, & lieti.

CARLO BASCAPÈ, *Scritti pubblicati nel gouerno del suo Vesouato*, 1609, p. 40.

v. anche → **SPETTACOLO DELLA GLORIA**

RIBALTAMENTO

THOMAS LODGE, *Protogenes can know Apelles* (1579)

Yf you please **I wyll become your frende and see what a potion or receypt I can frame fytt for your diet. and herein I will proue my selfe a practiser**, before I purdge you, you shall take a preparatiue to disburden your heauy hedde of those grose follis you haue conceued: but the receipt is bitter, therefore I would wyshe you first to tasteu your mouth with the Suger of perseuera[n]ce [...], & so being preparad, thy purgation wyll worke more easy, thy vnderstandinge wyll be more perfit, thou shalt blush at thy abuse, and reclaime thy selfe by force of argument **so will thou proue of clene recouered patient, and I a perfecte practiser in framing so good a potion.**

I see your mynde in your wrytinge was to penn somewaht you knowe not what, and to confyrme it I wot not howe, so that your selfe hath hatched vs an Egge yet so that it hath blest vs wyth a monsterus chickin, both wythoute hedde, and also tayle, lyke the Father, full of imperfection and lesse zeale. well marke yet a lyltle more, beare with me **though I be bytter, my loue is neuer the lesse for that I haue learned of Tullye, that *Nulla remedia tam faciunt dolorem quam quae sunt salutaria*, the sharper medycine the better it cures**, the more you see your follye, the sooner may you amende it.

THOMAS LODGE, *Protogenes can know Apelles*, 1579, pp. 15-16 e 26-27.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia Egiziana* (1604)

Chi serra entro al suo petto un cor lucente,
cosa torbida mai scorder non puote;
Qual Pecchia su'l mattin dorata suole
Del medesimo che gusta il mel formare;
Ma chi porta nel seno Angue mortale,
Tutto amaro gli sembra, e tosco infetto;
Quasi **putrido inferno**, che per noia
Sente offesa da quanto ode, e rimira;
O ver **Ragno pestifero, e letale**,
che cangia in reo veleno quanto se gli offre.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La saggia Egiziana*, 1604, vv. 603-612, p. 27.

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors* (1612)

MOOVED by the sundry exclamations of many seditious Sectists in this age, who in the fatnes and ranknes of a peaceable Common-wealth, grow vp like **vnsauery tufts of grasse, which though outwardly greene and fresh to the eye, yet are they both vnpleasant & vnprofitable**, beeing too sower for food, and too ranke for fodder: These men [...] vndertaking to purifie and reforme the sacred bodies of the Church and Common-weale (In the trew vse of both which they are altogether Ignora[n]t,) would but **like artlesse Phisitions, for experiment sake, rather minister pils to poyson the whole body then cordials to preserue any or the least part.**

Suddenly appeared to me the tragicke Muse *Melpomene* [...] Her heyre rudely disheueled, her chaplet withered, her visage with teares stayned, her brow furrowed, her eyes deiected, nay her whole complexion quite faded and altered: and perusing her habit, I might behold the colour of her fresh roabe all Crimson, breathed, and **with the inuenomed iuice of some prophane spilt inke in euery place stained.**

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, 1612, sigg. B(r), B(v).

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza* (1625)

Aristarchi calunniatori [...], con **bocche non meno sboccate, che auuelenate...**

Momi mordaci, biasimatori del tutto **con bocche auuelenate...**

Certamente cortese Lettore parmi alhor, che questa mia poca fatica vò scriuendo, in forma di quella Pianta mi si rappresenti, la quale al tronco portando radenti, & affisse bipenni, il motto così dica *recisa viresco* poiche più, che sostiene colpi questa verde, e fruttuosa Pianta della quale i Theatri si co[m]pogono, più mi pare che bella, e si rinuerdisca, e s'erga. Anzi dirò contra i biasimatori; che 'nteruiene à questo auuelenato Maldicente, quello che per l'appunto in persona del maleuolo simboleggiato in vn impresa io vidi, ch'altro non era, che vn Basilisco, il quale rimiraua entro vn opposto specchio, e 'l motto diceua *in authore* mostrando che **mentre voleua con lo sguardo auuelenar lo Specchio, il vetro riuerberando in lui il veleno, se stesso vccideua;** Così **quanto più con lingua pestifera di pestiferar cerca auuelenando la Comedia, la Commedia (lucidissimo Specchio) riflettendo contra lo stesso il veleno, e l'auuelena, e l'vccide.**

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, 1625, p. 19; p. 26; pp. 69-70.

SPETTACOLO DELLA GLORIA

NOVAZIANO, *De spectaculis*, IX, 1-3

Habet christianus spectacula meliora, si velit [...], habet istam mundi pulchritudinem, quam videat atque miretur [...]. Quod theatrum humanis manibus exstructum istis operibus poterit comparari?.

NOVAZIANO, *Gli Spettacoli*, 2001, pp. 78-80.

AGOSTINO *Enarrationes in Psalmos*, 80, 1 e 3

Intendite ad magnum hoc spectaculum. Non enim desinit Deus edere nobis quod cum magno gaudio spectemus: aut circi insania huic spectaculo comparanda est? [...] **Exsultant alii circo, vos Deo**.

AGOSTINO, *Opere*, vol. XXVI, *Esposizioni sui Salmi II [51-85]*, 1970, pp. 1114 e 1120.

GIOVANNI CRISOSTOMO, *In Matthaicum Homilia XXXVIII* (IV sec. d.C.)

Εἰ γὰρ βούλει ψυχαγωγείσθαι, βάδιζε εἰς παραδείσους, ἐπὶ παραρρέοντα ποταμὸν καὶ λίμνας· καταμάνθανε κήπους, ἄκουε τεττίγων ἀδόντων, ἐπιχωρίαζε σηκοῖς μαρτύρων, ὅπου σώματος ὑγεία καὶ ψυχῆς ὠφέλεια,

καὶ βλάβος οὐδέν, οὐδὲ μετάνοια μετὰ τὴν ἡδονήν, καθάπερ ἐνταῦθα. Ἔχεις γυναῖκα, ἔχεις παιδιά· τί ταύτης τῆς ἡδονῆς ἴσον; Ἔχεις οικία, ἔχεις φίλους, ταῦτα τὰ τερπνά, πολὺ μετὰ τῆς σωφροσύνης καὶ τὸ κέδρος παρέχοντα.

[Se infatti vuoi rilassare l'animo, vai a camminare per i giardini, lungo i fiumi e le sponde dei laghi, esplora gli orti, ascolta cantare le cicale, recati a visitare i tempietti dei martiri, dove c'è salute del corpo e utilità per l'anima, e nessun danno, nessun pentimento del piacere, come accade invece là [nei luoghi di spettacolo]. Hai una donna, hai dei figli: che piacere ci sarà mai uguale a questo? Hai una casa, hai degli amici: tutto ciò ti offre, con temperanza, molti piaceri e grande giovamento

GIOVANNI CRISOSTOMO *Opera Omnia*, vol. VII, t. 1 [PG 57], 1862, col. 428 (traduzione propria).

THOMAS WHITE, *A Sermon Preached in the Time of the Plague* (1578)

God rested y^e .vii. day to shew vnto vs y^e perfectio[n] of his workes, & laboured .vi. days, to giue vs an exa[m]ple of our vocation [...]. God ceased the seauenth day to beholde the excellencye of his creatures, and though he seeth them alwayes, from whose eyes nothing can be hidde, yet to take delight in their assemblings, singing of hymnes, in their praying vnto hym, and praying hys name, in their reading and hearing his word.

T[HOMAS] W[HITE], *A Sermo[n] Preached [...] in the Time of the Plague*, 1578, pp. 43-44.

CARLO BORROMEO, *Memoriale al suo diletto popolo della Città di Milano* (1579)

Amatissimi figliuoli. Dobbiamo sempre procurar di **hauere auanti gli occhi l'opere de DIO, et conoscere non solamente nelle prosperità, ma ancho nelle auersità di questo mondo la sua potente mano**: così in ogni cosa benedirlo, et rendergli gratie senza fine, come ta[n]te uolte, et le sacre lettere, et gli esempi dei Santi ce lo insegnano. Dobbiamo ancho parimente cercar d'intendere, quel che con tali operationi da noi uoglia la diuina maestà, che tutto per sua benignità indirizza à nostro bene.

CARLO BORROMEO, *Memoriale [...] Al suo diletto popolo della Città, et Diocesi di Milano*, 1579, p. 3.

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie* (1599)

Ma direte dunque non habbiamo ad hauer ricreatione veruna? sì dice Chrisostomo, forse mancano altri spassi leciti, & modeste ricreationi? **e p[er]ciò quei che non vanno a comedie muoiono, e non si pigliono spasso[?]**, *Hortos petas, fluentes riuos conspicias, ingentes lacus consera amoena cernas loca, cicadas, & anes audias canentes, in templis Martyrum conuersare, vnde & singularem capies voluptatem, & ad animam tuam eximia peruenit utilitas, & praecipua tibi corporis sanitas tribuetur, quoniam inde nullum damnum, nullus dolor, nulla mestitia consequitur habes uxorem, non cares liberis, abundas amicis, quae omnia ad dilectionem honestam, et emolumenta nonnunquam sole[n]t praebere.*

JUAN DE MEDINA DEL CAMPO PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie*, 1599, pp. 59-60.

I.G., *A refutation of the Apology for actors* (1615)

A Ieboue principium

GOD, who in the beginning, Created all things for his owne Glorie; and next himselfe, for the seruice of Mankind, among other things hath Created many for the Recreation of mans wearied spirites, that after some refection, hee might the more diligently and earnestly apply himselfe to the honest labours of his Calling. This benigne grace of the *Almightie*, men not content thankfully to accept of, nor moderatly to vse, they haue vnthankfully peruerted and abused; turning the grace of God into wantonnesse: and in continuance of time by little and little, **through Sathans meanes, haue deuised many vnlawfull artificiall Pleasures** [...]: But to the corruption of their Manners, drowning all Virtues in them, and choaking vp of the good *Seed* of the *Word*, which should dwell plentifully

in their heartes, and in stead thereof, sowing the *Tares* reaped from vngodly and **obscaene Stage-plays, the most impious and pernicious of all other vnlawfull artificiall Pleasures.**

I.G., *A refutation of the Apology for actors*, 1615, pp. 3-4.

v. anche → **PROFILASSI (3) / SOSTITUZIONE**

SPETTACOLO DELLA PESTE

GASPARE BUGATTI, *I fatti di Milano, Al contrasto della peste* (1578)

Poi che Milano staua a considerare alcune delle sue Comedie antiche forse troppo allegramente: e forse alcune altre (benche poche) delle moderne: piacque al suo sommo padre, & nostro Iddio mortificarlo alquanto: e come amato figliuolo condurlo con la uerga ad una speculatione assai migliore per mezzo d'una tragedia di molta pietà, & di molta compassione, acciò si facesse del solito più pio.

GASPARE BUGATTI, *I fatti di Milano, Al contrasto della peste, over pestifero contagio*, 1578, p. 1.

Vorressimo noi, che leggendo uoi questo nostro libro, il quale è della memoria, et cognitione delle passate vostre calamità, pericoli et **funesti spettacoli de morte corporale, i quali all' hora con gran spauento uedeuete** in questa città, riuoltasti ancho spesse uolte gli occhi della mente à ricordarui, et conoscere l' innumerabili infirmità, pericoli, et calamitoso stato dell' anima nella morte del peccato, et nella **pestilentia spirituale: di che hauete in quelle corporali pesti, qualche imagine**, spesse uolte rappresentataui in questo libro. Di maniera, che desideriamo sommamente, e ui preghiamo nel signore, che dalla cognitione degli oblighi, et officii uostri, che douete alla bontà di Dio, per riconoscimento di questa liberation corporale, ui eccitasti à tutti quei studij di sa[n]ta gratitudine, et opere di pietà, che douete molto maggiormente à Dio benedetto, per tante uolte, che ha liberato, et libera alla giornata l' anima uostra da mille spirituali pericoli, infirmità, et dalla morte del peccato: **la qual morte è più horrenda assai di qual si uoglia spauentosa uista, che habbiamo hauuto ne i spettacoli di così crudel pestilentia.**

Vdendo le miserie, cascai, uedendole, tutto mi conturbai: uenne meno il cuor mio, le tenebre di quelle calamità, mi fecero tutto stupido: La città mia, che mi è tanto cara, è in sì fatto stato di miseria, che mi fa stupire, et marauigliare. **Così dunque mirabile era, figliuoli, et luttuoso il spettacolo di questa patria.**

Hauete per morti i figliuoli, et le figliole uostre, che ò trouandosi nel medesimo stato co[n] uoi, **accesceuano il tormento uostro con la uista, e spettacolo della lor miseria**, ò pensauate che fossero morti, hauendogli lasciati fra questi accidenti [...]; se pur ueniuanò à uisitarui gli uostri amici, stauano da lungi, et accresceuano la afflittione uostra con il pianto loro, nella co[m] passione del mal uostro. Erano fatti muti, non poteuano parlarui, ne uoi parlar loro: così ui rispondeuete, et interrogauate l' un l' altro con lagrime, et co[n] occhi, **che non patiuua la natura, che potessero durar fissi in così miserando spettacolo.**

O uoi altri cuori più duri, et ostinati, ne i quali **non hà potuto il timore de tanti horrendi spettacoli metter freno a i dissoluti, et disordinati appetiti uostri.**

CARLO BORROMEO, *Memoriale [...] Al suo diletto popolo della Città, et Diocese di Milano*, 1579, pp. 9-11, 45, 63-64, 160.

SPETTATORI / IMMAGINI DELL'INFEZIONE

Gaudium. Delector variis spectaculis.

Ratio. Circo forsàn et theatro, que duo loca bonis semper aduersa moribus fuisse notissimum, quo quisquis malus ierit, redibit pessimus. Nam bonis iter illud ignotum est, qui si casu aliquo ignari adeant, **contagio non carebunt.**

FRANCESCO PETRARCA, *De Remediis Utriusque Fortunae*, 2002, p. 148.

I shall close up this with that of Petrarch, The way to the Play-house is altogether unknowne to good men; to which when any ill man goeth, hee returnes the worst of any: and if any good men goe thither ignorantly by accident, **they shall not want contagion; So infectious, so vitious is the company that usually resorts to Plaies.**

Lewde companions (especially such as haunt our Theaters) are of a most infectious, leprous, captivating ensnaring qualitie [...]: they will quickly corrupt all those who entertaine their friendship, or intrude into their fellowship; making them as unchaste, deuoyst, and vitious as themselves at last, though they were virtuously disposed at the first; how much more then will they poyson and corrupt all such who are naturally inclined unto vice? To entercommon therefore with such contagious persons in their Play-house Conuenticles, their Theatricall Enterludes must needes bee sinfull, because it is a strong allective, a vehement temptation unto sinne.

The gracelesse wicked ones who daily visit them [the theatres], are [...] contagious in quality, more apt to poyson, to infect all those who dare approach them, than one who is full of running Plaguesores.

WILLIAM PRYNNE, *Histriomastix*, 1633, p. 69; p. 123; p. 149; p. 152.

SQUILIBRIO/EQUILIBRIO ORGANICO

CARLO BORROMEIO, *Letera seconda dopò l'hauere ottenuto di riceuere il Santo Giubileo in Milano (1576)*

Ma[n]ca in lui, e si raffredda ogni di più, & il calor vitale della carità santa, e si dissecca l'humore radicale della diuina gratia; è fiaccata la virtù, sono deboli i me[m]bri alle proprie operationi, officij, & essercitij. Si riempie ogni di più questo vecchio Adamo di **mali humori, i quali sproportionati e sconcertati frà loro, fanno in tutte le parti di questo corpo vna pernicioso agitatione, e conturbatione** [...] e per colmo delle sue miserie, è rimbambito, e fatto a guisa di fanciullo picciolo, che se bene è necessitato da varij accidenti a pia[n]gere, nondimeno scioccamente ride, e puerilme[n]te scherza, giuoca, burla, e vive spensierato nelle cose della sua salute.

CARLO BORROMEIO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, 1599, p. 1028.

THOMAS BEARD, *The theatre of Gods iudgements (1597)*

It resteth now that we speake somewhat of Plaies & Comedies, and such like toies and may games which haue no other vse in the world but to depraue and corrupt good manners, and to open a dore to all vncleannesse: the ears of yong folke are there polluted with many filthy & dishonest speeches, their eies are there infected with lasciuious and vnchast gestures and countenances, and **their wits are there stained and imbrued with so pernicious liquor, that (except Gods good grace) they will euer sauour of it.**

THOMAS BEARD, *The theatre of Gods iudgements*, 1597, p. 374.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth (1603)*

Are not their Dialogues puft vp with swelling wordes? are not they arguments pleasing and rauishing? and made more forcible by gesture and outward action? surely this must needs attract the minde to imitate such vices as are portrayed out, whereby the soule is tainted with impietie: for **it cannot be, but that the internall powers must be moued at such visible and liuely obiects.** And principally, youth are made pliant to wantonnes & idlenes, and the tender buddes of good maners vtterly rooted out.

HENRY CROSSE, *Vertues common-wealth*, 1603, sigg. P2(v)-P3(r).

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors (1612)*

And what is then the subiect of this harmeslesse mirth? either in the shape of a Clowne, to shew others their slouenly and vnhandsome behaiour, that they may reforme that simplicity in themselues, which others make their sport, lest they happen to become the like subiect of generall scorne to an auditory, else it intreates of loue, deriding foolish inamorates, who spend their ages, their spirits, nay themselues, in the serule and ridiculous employments of their Mistresses: and **these are mingled with sportfull accidents, to recreate such as of themselues are wholly deuoted to Melancholly, which corrupts the blood: or to refresh such weary spirits as are tired with labour, or study, to moderate the cares and heauinesse of the minde,** that they may returne to their trades and faculties with more zeale and earnestnesse, after some small soft and pleasant retirement.

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, 1612, sigg. F3(v)-F4(r).

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta* (1636)

Come il fuoco non hà vn luogo da esalare, riempierà la casa di fumo; Se si chiude il varco ad'vna fonte, l'acqua trasfonderà in altre parti; Se l'humanità fa qualche effetto, io direi che le circostanze la potessero aggrauare, e però ogni cosa vorrebbe il suo tempo, e'l suo luogo onde sarebbe meglio, che gli vcelli facessero i loro nidi sopra de gli arbori, che nelle camere, poiche queste più nette rimarebbero. I Teatri sono luoghi da trattenimento, e le piazze da' negozij. Ogni elemento stà ben collocato nella sua sfera. **Colui, che veglia tutta notte, malageuolmente terrà gli occhi aperti il giorno.** Mi dichiaro meglio; Quando in vn conuito l'huomo è cibato à sufficienza, il rimanente del tempo, ch'ei dimora à tauola, lo spende in discorsi; e così si fà in altri luoghi. **Il dar luogo alla digestione, è vn dar spazio al ritorno dell'appetito: Il refocillar l'animo, è un renderlo più atto alla contemplazione, e men confuso alle debite cure.**

NICCOLÒ BARBIERI, *La supplica ricorretta*, 1636, pp. 111-112.

VELENO

GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie* (1574)

Let our polletike Magistrates roote vp suche co[m]mon enemies, least **the licour of their vessel, being confected by Satan, ronne thorowe their Citie to the poyson of their simple communtalie.**

GEOFFREY FENTON, *A forme of Christian pollicie*, 1574, fol. 147.

STEPHEN GOSSON, *The schoole of Abuse* (1579)

Such are **the Caterpillers** that haue deuoured and blasted the fruite of Aegypt: Such are **the Dragons** that are hurtful in Affricke: Such are **the Adders** that sting with pleasure, and kil with paine: and such are **the Basiliskes** of the world, **that poyson, as well with the beame of their sighte, as with the breath of their mouth.**

STEPHEN GOSSON, *The s[c]hooole of Abuse*, 1579, fol. 16(r).

STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse* (1579)

Playes [...] are **ranke poison** [...]. Playes are **venemous arrowes** to the minde.

STEPHEN GOSSON, *The Ephemirides of Phialo*, 1579, fol. 88(v).

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fiue actions* (1582)

That whiche is learned, must be learned of the best, least the example of vngodly Masters, **poyson vs rather then instructe vs.**

Because the sweete numbers of Poetrie flowing in verse, do wonderfully tickle the hearers eares, the deuill hath tyed this to most of our playes, that what soeuer he would haue sticke fast to our soules, might slippe downe in suger by this intisement, for that which delighteth neuer troubleth our swallow. Thus when any matter of loue is enterlarded though the thinge it selfe bee able to allure vs, yet **it is so sette out with sweetnes of wordes, fitnes of Epithites, with Metaphors, Alegories, Hyperboles, Amphibologies,**

Similitudes, with Phrases, so pickt, so pure, so proper; with action, so smothe so liuely, so wanton; that the poyson creeping on secretly without grieffe chookes vs at last, and hurleth vs downe in a dead sleepe.

STEPHEN GOSSON, *Playes confuted in fine actions*, 1582, sigg. C7(v) e D8(r)-E(v).

WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters* (1587)

Of all the stinking wéeds that choke swéet flowers growing in the garden of a flourishing commonwealth, I find **none sooner rooted nor more pestilent then the sensuall séed of flatterie**, whose branches spred, and are nourished with the moist sappe of traiterous deuises, whose leaues are fresh and gréene, and whose blossoms gaie and gorgious to dazle their eyes, which peraduenture might decerne **the secret poison & hidden harmes, that lurketh vnder the deadlie shadowe of so beautifull a trée.**

Of which sorte of men are these Players, who pynne Cushions vnder the elbowes of young wits, to make them snorte in securitie, & present before theyr eyes, as well in life as continuall exercise, such inchanting Charmes, and bewitched wyles, to alienate theyr mindes from vertue.

As the venimous broode of the Uiper, doth destroy her damme that did nourishe her [...], so doth the vngratefull person, not onely enuenome his benefactor or reléueur, wyth poysoned ingratitude, but likewise séeke to kill him that saued his life, destroye him that nourished him, and let him perrish for reliefe, that whilom saued him from daunger.

Of which sort are these Plaiers, that like the Uiper forget them that féedes their venom with their poison, thereby to increase their stings, and to hurt the world which they are borne to offend, and vngratefullie reward them, that will spend their time for their profit, labour for their lust, and painefull trauaile to please them, whose **pleasure as poison spreddeth it selfe into the vaines of their beholders [...]. Such is the infectious poison of these men**, and such danger is it to be néere the view of their vitious exercise; **he therefore that feares the sting, let him auoide the hissing of the harmefull Adder.**

WILLIAM RANKINS, *A mirroure of monsters*, 1587, foll. 10(v), 13(r)-13(v), 15(r), 17(r).

GUGLIELMO BALDESSANO, *Del fuggire li theatri e le vanità de gli spettacoli* (1592)

Non nuoce l'istrione solamente dal palco, mentre tu vedendolo, & vdendolo, ti lasci da lui, come animalaccio inuolgere nel fango delle bruttezze, ma **di tal maniera t'abbeuera di quello suo veneno, che pian piano t'instilla, e con tanta efficacia, con quel suo dire, & anche cantare t'incanta, che resti preso ne i lacci del peccato**, e schiauo con mille catene posseduto dal demonio, per molto tempo poi. si che non solamente ti fà cadere, ma ti rompe le braccia, acciò più non ti possi aiutare à leuarti.

GUGLIELMO BALDESSANO, *Stimolo alle virtu proprie del giouane christiano*, 1592, pp. 130-131

PEDRO DE RIBADENEIRA, *De' mezi che pigliano i cattiu per riuscire dalle Tribolationi* (1605)

E tornano alle sue case più rouinate, portando **ferite le viscere del cuore, e toccate dall'herba velenosa**, e non solo i giouani, che si deuono allontanare da simili occasioni, acciò non s'infettino auanti il tempo, ma anco i vecchi, a quali non è conueniente peccare, cascano in simili disordini.

Oltre la vista velenosa, vi sono parole lasciuie, e brutte, canti di Sirene, voci soauie e melate, gli occhi dipinti, imbellettate le faccie, tutto il corpo leggiadro e composto, e mill'altri lacci per ingannare e prendere quei che mirano.

PEDRO DE RIBADENEIRA, *Della Tribolatione*, 1605, pp. 84 e 86.

CESARE FRANCIOTTI, *È peccato mortale l'andare alle Comedie de' nostri tempi* (1611)

Che habbiano gran forza l'oscenità delle comedie, si proua, perche **non entra il veleno solamente per la via di vn senso solo, come in altre occasioni, nelle quali se s'imbratta l'occhio, non forse l'orecchio, e se l'orecchio, no[n] forse l'occhio; ma in queste s'apre la porta a tutti i sensi, a gli occhi, all'orecchi, alla gola, alla lingua**, senza ch'io dica di altri, di modo che sono vna fornace di libidine; hora se siamo tenuti a fuggire vna sola occasione di peccato, quanto piu tante insieme?

CESARE FRANCIOTTI, *Il giovane christiano*, 1611, p. 320.

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors* (1612)

Suddenly appeared to me the tragicke Muse *Melpomene* [...] Her heyre rudely disheueled, her chaplet withered, her visage with teares stayned, her brow furrowed, her eyes dejected, nay her whole complexion quite faded and altered: and perusing her habit, I might behold the colour of her fresh roabe all Crimson, breathed, and **with the inuenomed iuice of some prophane spilt inke in euery place stained.**

THOMAS HEYWOOD, *An apology for actors*, 1612, sig. B(v).

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores paraenesis* (1621)

Venenum non nisi aureo cratere propinat Babilonia illa meretrix: Haec fictae Sapientiae malesano fulgore excitata ab Inferis Pestis, docere audet quae integer audijt nemo, nemo pius, nemo doctus.

Comoediae vt Tragoediae ad humana vitae exemplum adinuentae sunt, vt per eas discerent populi tanquam per tenebras lucem [...]. Quae verò illic exhibentur, ideo fiunt, vt quae mala sunt horreas, secteris quae bona: vt pericula quae in Scena spectas, extra Scenam vites: dolos dum rides in proscenio, domi caueas [...]. Sacra haec si finem inspicias, licet parum honesta, si actus: at Poetarum est vtile dulci admiscere, & comico hoc melle nauseanti ad virtutem animo medicinam facere. Responzionem quam extorques, accipe qui sic loqueris. **Quae haec medendi ratio, mortem bibere, vt venenum euomas?**

FRANCESCO MARIA DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, 1621, sig. A3(r) e sigg. E4(v)-F(r).

G.D. OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro (II): la Solutione de' nodi* (1649)

Dico io, che **una, o due oscenità mortali** non sono, in quanto all'efficacia, un piccolissimo neo, ovvero una sottilissima, e debolissima punta di spina da non stimarsi molto; ma **sono un pestifero, e micidiale cibo dell'anima**; onde come **in un banchetto basta un solo piatto velenoso, per nomarlo mortifero**, e abominevole: e una sola eresia per far un libro degno di proibizione; così bastano poche oscenità mortali, per rendere illecite le teatrali ricreazioni.

Così nel caso nostro de' Commedianti osceni par che succeda; hanno fine retto: vogliono correggere, e ammaestrare al bene i Semplici; ma non devono prender il mezzo cattivo, che è l'oscena Rappresentazione; questo è servirsi di un mezzo molto repugnante alla bontà del fine, cioè per cagionare casti costumi, proporre impudiche Azioni, efficacissime alla distruzione della Castità [...]. **I Comici dunque non infettino il Teatro con disonesti trattati: e disonesti sono i ruffianesimi, e i discorsi di lascivo amore pubblicamente rappresentati, e la comparsa delle Donne innamorate e altre impurità di questa fatta.**

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della christiana moderazione del theatro libro secondo, detto La solutione de' nodi*, 1649, p. 29; p. 232.

VISIONE (SPIRITUALE)

SENECA, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 50, 2 (62-65 d.C.)

Harpasten, uxoris meae fatuam, scis hereditarium onus in domo mea remansisse. Ipse enim aversissimus ab istis prodigiis sum; si quando fatuo delectari volo, non est mihi longe quaerendus; me rideo. Haec fatua subito desiit videre. Incredibilem rem tibi narro, sed veram: **nescit esse se caecam**. Subinde paedagogum suum rogat ut migret. Ait domum tenebricosam esse.

SENECA, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, 1917, I, p. 330.

STEPHEN GOSSON, *An Apologie of the Schoole of Abuse* (1579)

Senecas wife had a she folle called Harpastes, which though she was sodenly striken blinde, coulede not be perswaded that shee had loste her sight, but iudged the house too bee somewhat darke. In my opinion our Players are as bad as shee, though they do not perceiue their owne abuses, yet will they not say they haue lost theyr eyes, but that their lippes hang in their light, or else they are ouerspread with a Cloude, and worse then those that confesse themselues blinde, for they yelde themselues too bee led, these had rather lye in the Chanell, then leane too a guide.

STEPHEN GOSSON, *The Ephemerides of Phialo*, 1579, fol. 61(r) id est 90(r).

CARLO BORROMEIO, *Memoriale al suo diletto popolo della Città di Milano* (1579)

Molti di loro [...] fatti come **ciechi nelle tenebre** dei loro disordinati affetti, che hanno alle commodità, et cose, che possedano in questo mondo, **non uedono lume** della santa disciplina del uiuer christiano.

O ciechi uomini [...], aprite gli occhi, cadano le dure squamme, che ha[n]no impedito sin qui il loro officio[...]. **Non è più tempo di camminare in tenebre, ma nella luce**, che così si è manifestata.

Bella occasione hauemo noi hauuta da questa peste d'andar filosofando christianamente, et inuestigando le uie nostre passate, et la uolontà de Dio intorno à noi, et da qui pigliar regola et indrizzo a tutta la uita nostra [...]. **Però ciechi quelli huomini, che tenendo fissi gli occhi in terra solamente, uanno considerando, et le cause della pestilenza, et quelle della sanità**, et liberatione solame[n]te dalla disposition de gli humori, e dell'aria, ò delle constellationi de i pianeti, ò della infettatione delle mercantie, et robbe, ò dal commercio de gl'huomini, ò dalla uirtù, et medicina, ò rimedij humani, ò da altre cause naturali, et così perdono il frutto d'intendere, et essequir le uoci de Dio, che mirabilmente parla per questi mezzi, et per essi procura ogni ben nostro.

CARLO BORROMEIO, *Memoriale [...] Al suo diletto popolo della Città, et Diocese di Milano*, 1579, pp. 21, 110-112 e 121.

CARLO BORROMEIO, *Homilia LIII. In Evangelium Matthaei cap. XX. De Duobus Caecis* (1583)

Christus [...] licet enim sanitatem conferre paratus sit, vult a nobis tamen rogari, nec inuitos beneficia conferre; cum, ut audivistis, mors & vita, sanitas & infirmitas, caecitas spiritus & visio in manibus nostris posita sint [...]. Tunc, **quam vana sint, quae ut vera Mundus promisit; quam venenata, quae ut dulcia proposuit; quam turpia, quae videbantur pulchra; quam fugienda, quae ita homines amplectenda & quaerenda putabant, agnoscit; & videt, quia e tenebris egressus lucem habet inhabitantem, ac fontem luminis, & lucem lucis ac diem.**

CARLO BORROMEIO, *Homiliae*, II, pp. 101 e 103.

I.G., *A refutation of the Apology for actors* (1615)

Seeing Playes are the institution of the Diuell himselfe [...]: seeing they are inricht with fables, lies, dishonesties and all kind of kanueries: seeing the actors [...] haue beene expeld out of their common wealth, and esteemed as vagabonds, corrupters of good manners, subuerters of religion in peoples heartes, and seducers of men to destruction [...]: seeing they were neuer ordained of God to giue instruction, but by the Diuell to teach lewdnes and dissolution [...]: Then doe I earnestly intreat euery one, as they loue their owne soules, to detest and abandon them. As **for those which will yet remaine in blindnesse**, or presume to go to Sathans Sanctuary, in hope there to learne any good, **let them consider in how palpable darkenesse they wander, while they forsake the truth and cleaue to fables.**

I.G., *A refutation of the Apology for actors*, 1615, pp. 58-59 (*id est* 64-65).

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza* (1625)

E quando per altro **queste drammatiche Fauole** amar non si douessero, solo per questo douerebboni elleno amar grandemente, e tener care, perche **ci danno à vedere, che la vita nostra altro non, è che vna fauola;** e rammentanci come alla catastrofe del breue corso di questo nostro viuere, spogliato l'habito di questo frale, **ci co[n]uerrà pur iscoprire che fummo in questa ampia Scena del mo[n]do ciascun della sua parte attore, e che altro non furono le grandezze, gli honori, e gli agi di Fortuna, che sogni, ombre, poluere, terra, e cenere alfine.**

Chì si auuezzera a simiglia[n]ti Fauole verrà abituato à poco, à poco à penetrare, che i vasti disegni degli huomini, le profo[n]de cupidigie, e le gran machine loro, in fin son fauole, e che i piaceri, gli spassi, i contenti, e le azzioni tutte di noi mortali fauole pur sono.

In questa guisa ciascuno stimando il mondo tutto per fauola, verrà per forza sospirando, & anela[n]do al verissimo vero, à viuer seco[n]do dirittura di ragione, & à farsi l'acquisto della gloriosa eternità del Cielo, il che N. S. per sua bontà (conuertendo la fauola in historia) ne conceda.

GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza*, 1625, p. 97.

Cronologia

L'Ecclesiastico auvisa *conserua tempus*, conserva il tempo come cosa pretiosa, e non lo consumare in cosa vana. Seneca. *Ex hoc tempore tam rapido quid iuuat maiorem partem mittere in vanum?* [...]. Crisostomo ci auvisa. *Tempore nostrae vitae bene utamur: & peccata abluamus*. E di più ci minaccia. *Si praeterierit tempus presens, repentèq[ue] abrepti fuerimus, paenitentia ducemur tunc; nullam autem utilitatem capiemus. Qua omnia cum scimus; & adhuc certandi tempus est, priusquam dissoluatur Spectaculum, procurremus salutem nostram*. Quasi dica, è tempo di combattere col Diavolo, e non d'attendere alle Comedie vane, & oscene: e però procuriamo la nostra saluezza, passando il tempo fruttuosamente.

GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI
La Solutione de' Nodi (1649), pp. 147-148



	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1509	Ascesa di Enrico VIII al trono inglese.		
1513	È eletto papa Leone X, figlio di Lorenzo il Magnifico.	Niccolò Machiavelli compone <i>Il Principe</i> . Bernardo Dovizi da Bibbiena mette in scena <i>La Calandria</i> .	
1516		Prima edizione di <i>Utopia</i> di Thomas More.	
1517	Martin Lutero affigge le 95 tesi sulla porta del Duomo di Wittenberg: è la scintilla che dà avvio alla Riforma.		Gasparo Contarini scrive il <i>De Officio Episcopi</i> (che sarà pubblicato solo nel 1571).
1519	Hernan Cortés conquista il Messico e pone fine all'impero azteco.		
1520	Papa Leone X condanna Lutero come eretico con la bolla di scomunica <i>Exsurge Domine</i> .		
1521	Enrico VIII è nominato difensore della fede da papa Leone X.		
1524	Francisco Pizarro dà inizio alla conquista del Perù e dell'impero Incas.	Gian Giorgio Trissino pubblica la <i>Sofonisba</i> , prima tragedia regolare della letteratura europea.	
1526		È stampata a Worms <i>The New Testament Translation</i> , eseguita da William Tyndale.	
1527	Sacco di Roma ad opera delle truppe imperiali. Cacciata dei Medici da Firenze.		
1528		A Venezia è pubblicato <i>Il Cortegiano</i> di Baldassarre Castiglione.	
1529			Inizia la stesura delle <i>Leggi censorie venetiane</i> emanate dal Consiglio dei Dieci contro i comici.
1530	Carlo V Imperatore e re d'Italia.		
1533	Enrico VIII sposa Anna Bolena ed è scomunicato da papa Clemente VII.		

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1534	<i>Act of Supremacy</i> : Enrico VIII è riconosciuto dal Parlamento capo della Chiesa inglese.	È stampata a Wittenberg <i>Biblia, das ist die ganze Heilige Schrift Deutsch</i> , di Martin Lutero, prima traduzione integrale tedesca della Bibbia.	
1535	In Inghilterra, l'autorità papale è epurata dai libri sacri e dalle chiese.	È stampata ad Anversa la <i>Coverdale Bible</i> , prima traduzione integrale inglese della Bibbia.	
1536		Giovanni Calvino pubblica a Ginevra la <i>Institutio Religionis Christianae</i> .	
1539		È stampata a Parigi la <i>Great Bible</i> , prima traduzione inglese autorizzata della Bibbia.	
1541		Giovan Battista Giraldi Cinzio pubblica l' <i>Orbecche</i> .	
1542	Papa Paolo III istituisce a Roma la congregazione del Sant'Uffizio.		
1544			È pubblicata ad Anversa <i>The Epistle Exhortatorye of an Englishe Christiane</i> di John Bale.
1545	Prima sessione del Concilio di Trento (terminerà nel 1563).	Padova. Primo documento notarile circa la costituzione di una compagnia di attori professionisti. A Londra, Enrico VIII promulga la <i>Proclamations against Vagabonds, Ruffians and Idle persons (including common players)</i> .	Escono a Basilea le <i>Historiae poetarum</i> di Lilio Gregorio Giraldi.
1546		Morte di Martin Lutero.	
1547	Morte di Enrico VIII e ascesa al trono di Edoardo VI. In Francia sale al trono Enrico II.	Nasce ad Alcalá de Henares Miguel de Cervantes.	
1551			A Londra, Edoardo VI emana la <i>Proclamation relating to dramatic performances</i>

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1553	Morte di Edoardo VI. Lady Jane Grey è proclamata regina. Dopo un regno di soli 9 giorni, le succede Maria I Tudor.		
1554	Matrimonio di Maria I con il principe Filippo di Spagna (il futuro Filippo II).	Esce anonimo il romanzo <i>Lazarillo de Tormes</i> , primo esempio di letteratura picaresca.	
1556	Abdicazione di Carlo V: gli succedono Filippo II come re di Spagna e Ferdinando I come imperatore del Sacro Romano Impero.		
1558	Morte di Maria I e ascesa di Elisabetta I. L'Inghilterra perde Calais.	Sono pubblicati, postumi, <i>Il Galateo</i> e le <i>Rime</i> di Giovanni della Casa.	
1559	Trattato di Cateau-Cambrésis. conquista di Napoli e dello Stato dei Presidi da parte della Spagna che controlla così, anche grazie al ducato di Milano, larga parte della penisola mediante i viceré e un Supremo Consiglio d'Italia insediato a Madrid.		A Londra, viene emanata da Elisabetta I la <i>Proclamation against Plays</i>
1560	Carlo Borromeo è insignito della porpora cardinalizia.	Prima notizia sulla Compagnia dei Gelosi.	Intorno a questa data Onofrio Panvinio scrive il <i>De ludibus circensium</i> , che sarà pubblicato postumo solo nel 1600.
1562	Scoppiano in Francia le Guerre di Religione (termineranno nel 1598).		
1563	Si conclude il Concilio di Trento. Elisabetta emana la prima versione dei <i>Thirty-nine Articles</i> , tentativo di riorganizzare le dottrine e le pratiche della chiesa riformata inglese.	In Germania, è compilato il <i>Catechismo di Heidelberg</i> , professione di fede dei Calvinisti.	
1564	Papa Pio IV promulga la <i>Confessio Fidei Tridentinae</i> , che contiene i principi della Controriforma. Massimiliano II è eletto imperatore.	A Roma, viene istituito e affidato alla congregazione del Sant'Uffizio l' <i>Index Librorum Prohibitorum</i> . Nasce William Shakespeare. Muore a Ginevra Giovanni Calvino.	Escono a Roma i <i>Canones et Decreta Sacrosancti Oecumenici et Generalis Concilii Tridentini</i> , documento finale del Concilio di Trento.

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1565			Il cardinale Carlo Borromeo si insedia a Milano e inizia la sua politica contro il carnevale e gli spettacoli.
1567	Maria Stuart è costretta ad abdicare: le succede sul trono di Scozia Giacomo VI (futuro Giacomo I d'Inghilterra).		
1568	Maria Stuart è imprigionata. Guglielmo d'Orange assume la guida della rivolta olandese contro la Spagna: inizio della Guerra degli Ottanta anni (durerà fino al 1648: pace di Westfalia).	<i>La Bishops' Bible</i> sostituisce la <i>Great Bible</i> del 1539 come testo sacro ufficiale della chiesa inglese riformata.	
1570	Elisabetta I è scomunicata da papa Pio V.		Adriano Valerini pubblica a Verona l' <i>Oratione in morte della divina signora Vincenza Armani</i> . Barnabe Googe traduce in inglese <i>The Popish Kingdome, or Reigne of Antichrist</i> di Thomas Naogeorg.
1571	A Lepanto, la Lega Santa sconfigge la flotta dell'Impero Ottomano. È il massimo successo della <i>leadership</i> di Filippo II che nel 1580 anetterà anche il Portogallo. Le province protestanti dei Paesi Bassi con l'aiuto dell'Inghilterra si ribellano al governo spagnolo.	La compagnia dei Gelosi recita a Parigi, dando inizio alla grande stagione delle compagnie dell'arte in Francia.	
1572	Notte di San Bartolomeo: a Parigi si consuma la strage degli Ugonotti.		
1573		Prima composizione e prima rappresentazione dell' <i>Aminta</i> di Torquato Tasso, che vede come protagonista Isabella Andreini.	
1574			Goeffrey Fenton pubblica a Londra <i>A Forme of Christian Pollicie</i> .
1576	Rodolfo II è eletto imperatore. Il Nord Italia è colpito da un'epidemia di peste, che durerà per i due anni successivi.	A Londra è costruito il <i>Theatre</i> , primo teatro permanente inglese.	

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1577	Londra è colpita da un'epidemia di peste.		Thomas White pronuncia il suo <i>Sermon preached at Pawles Crosse on Sunday the third of November 1577 in the Time of the Plague.</i> John Northbrooke pubblica a Londra <i>A Treatise wherein Dicing, Dauncing, Vain Playes or Enterludes are reproved.</i>
1578			Gabriele Paleotti elabora la <i>Scrittura nella quale si pongono in vista alcune ragioni contro agli Spettacoli Teatrali.</i>
1579			Carlo Borromeo pubblica a Milano il <i>Memoriale al suo diletto popolo della Città, et Diocese di Milano.</i> Stephen Gosson pubblica a Londra <i>The Schoole of Abuse</i> e <i>An Apology of the Schoole of Abuse.</i> Thomas Lodge pubblica in forma anonima la sua difesa della poesia e del teatro (<i>Protogenes can know Apelles</i>).
1580	Filippo II invade il Portogallo e lo annette alla Spagna.	Andrea Palladio progetta il teatro olimpico di Vicenza.	Anglophile Eutheo (forse pseudonimo di Anthony Munday) pubblica a Londra <i>A second and third blast of retrait from playes and theatres.</i>
1581	Nei Paesi Bassi, le province protestanti del Nord danno vita alla Repubblica delle Sette Province Unite e dichiarano la propria indipendenza dalla Spagna.	Prima edizione della <i>Gerusalemme liberata</i> di Torquato Tasso.	
1582	Le Province Unite si rivolgono a Francesco d'Angiò, pretendente di Elisabetta I. Gregorio XIII riforma il calendario.		Gabriele Paleotti pubblica a Bologna il <i>Discorso intorno alle imagini sacre et profane.</i> Stephen Gosson pubblica a Londra <i>Playes confuted in Five Actions.</i>
1583			Esce a Londra <i>The Anatomie of Abuses</i> di Philip Stubbes. A Milano, polemica tra il cardinale Borromeo e i Gelosi.
1584	Assassinio di Guglielmo d'Orange a Delft, in Olanda.		

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1585	Elisabetta I firma il trattato di Nonsuch, accogliendo le Province Unite come protettorato inglese. Robert Dudley, Conte di Leicester, è inviato come <i>lord-regent</i> . La sua azione politica nei Paesi Bassi è fallimentare. Scoppia la guerra contro la Spagna (che terminerà nel 1604).	Thomas Kyd pubblica <i>The Spanish Tragedy</i> . Inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza, con <i>L'Edipo Tiranno</i> di Orsatto Giustinian (da Euripide). Esce a Venezia <i>La piazza universale di tutte le professioni del mondo</i> di Tommaso Garzoni.	
1587	Esecuzione di Maria Stuart, regina di Scozia.		William Rankins pubblica a Londra <i>A Mirror of Monsters</i> .
1588	Sconfitta della <i>Invincible Armada</i> .	Prima edizione del <i>Doctor Faustus</i> di Christopher Marlowe.	
1589	Enrico III di Francia è assassinato. Gli succede Enrico di Borbone, con il nome di Enrico IV.	A Firenze, i Gelosi rappresentano <i>La Pazzia di Isabella</i> in occasione delle nozze di Ferdinando I con Cristina di Lorena.	
1590		Prima edizione della <i>Faerie Queene</i> (libri 1-3) di Edmund Spenser.	
1592	Londra è colpita da un'epidemia di peste.	A Londra, chiusura dei teatri a causa della peste: riapriranno nel 1594.	Esce a Roma lo <i>Stimolo alle virtù proprie del giovane christiano</i> di Guglielmo Baldessano.
1593	Conversione al cattolicesimo di Enrico di Borbone (Enrico IV di Francia).		
1594	Enrico IV è incoronato re di Francia.		Carlo Bascapè scrive la lettera pastorale <i>Contra gli errori, che si commettono avanti la Quaresima</i> .
1595		Probabile composizione e prima rappresentazione di <i>A Midsummer Night's Dream</i> di William Shakespeare.	Carlo Bascapè scrive la lettera pastorale <i>De' balli</i> . È pubblicata postuma a Londra <i>The Defence of Poesie</i> di Philip Sidney (scritta negli anni Ottanta).
1596		Prima rappresentazione di <i>Romeo and Juliet</i> di William Shakespeare.	Esce a Firenze la traduzione italiana del <i>Profitto spirituale</i> di Francisco Arias.
1597			A Londra la prima edizione di <i>The Theatre of Gods Judgements</i> di Thomas Beard. Antonio Seneca elabora la memoria <i>De comicis spectaculis tollendis</i> .

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1598	Editto di Nantes: Enrico IV concede libertà di culto ai protestanti e pone fine alle guerre di religione in Francia. Muore di Filippo II.	Angelo Ingegneri pubblica <i>Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche</i> . Probabile prima rappresentazione di <i>The Merchant of Venice</i> di William Shakespeare. Prima rappresentazione di <i>Dafne</i> , libretto di Ottavio Rinuccini, musiche di Jacopo Corsi e Jacopo Peri: la prima opera italiana.	
1599		Aprire a Londra il <i>Globe Theatre</i> .	Sono pubblicati gli <i>Acta Ecclesiae Mediolanensis</i> di Carlo Borromeo. È pubblicato a Firenze il <i>Discorso del danno che cagionano le comedie</i> di Juan de Medina del Campo Pineda.
1600	Istituzione della Compagnia delle Indie Orientali. Muore, condannato al rogo per eresia, Giordano Bruno. Matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV di Borbone.	In occasione delle nozze dei sovrani francesi, Drusiano e Tristano Martinelli, Pier Maria Cecchini, Flaminio Scala e Silvio Fiorillo recitano a Lione e poi a Parigi. La tournée dura sino al 1601. Ingresso in arte di Giovan Battista Andreini. Probabile prima rappresentazione di <i>As You Like It</i> di William Shakespeare. Fra José de Jesús María pubblica la sua <i>Querela del teatro</i> . Nasce a Madrid Pedro Calderón de la Barca.	
1601		Probabile prima rappresentazione di <i>Hamlet</i> di William Shakespeare. Battista Guarini dà alle stampe il suo <i>Compendio della poesia tragicomica tratto dai duo Verati</i> . Giovan Battista Andreini fonda la Compagnia dei Fedeli.	Esce a Lione il <i>Trattato sopra l'arte comica</i> di Pier Maria Cecchini.

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1603	Morte di Elisabetta I e ascesa di Giacomo I, che si mantiene equidistante tra puritanesimo e cattolicesimo: inizio della dinastia Stuart e unione della corona inglese con quella scozzese. Londra è colpita da un'epidemia di peste.	Thomas Lodge pubblica <i>A Treatise of the Plague</i> .	Esce a Londra <i>Vertues-Commonwealth</i> di Henry Crosse.
1604	Trattato di Londra, che pone fine alla guerra tra Inghilterra e Spagna.	A Londra vanno in scena <i>Otello</i> e <i>Measure for Measure</i> di William Shakespeare. A Lione, l'attrice italiana Isabella Andreini muore per le complicazioni di un parto.	Escono a Firenze <i>La Divina visione</i> e <i>La saggia egiziana</i> di Giovan Battista Andreini. Domenico Gori scrive il <i>Trattato contro alle commedie lascive</i> .
1605	"Congiura delle Polveri" contro Giacomo I.	Miguel de Cervantes pubblica la prima parte del <i>Don Chisciotte</i> .	È pubblicata a Milano la traduzione italiana del trattato <i>Della Tribolazione</i> di Pedro de Ribadeneira.
1606		A Londra vanno in scena <i>Macbeth</i> e <i>King Lear</i> di William Shakespeare. Nasce Pierre Corneille.	Carlo Bascapé pronuncia la predica <i>Della Settuagesima</i> .
1607		Prima edizione del <i>Volpone</i> di Ben Jonson.	Escono a Venezia <i>Le bravure del Capitano Spavento</i> di Francesco Andreini. Esce a Venezia l'anonimo <i>Discorso contra il carnevale</i> .
1608			Esce a Milano l'anonimo <i>Antidoto contra le compagnie cattive</i> . A Londra William Crashaw pubblica <i>The Sermon preached at the Crosse</i> .
1609		Giovanni Keplero pubblica a Praga <i>Astronomia Nova</i> .	
1610	Assassinio di Enrico IV re di Francia. Gli succede Luigi XIII.	Galileo pubblica a Venezia il <i>Sidereus Nuncius</i> .	
1611		La <i>King James Bible</i> sostituisce la <i>Bishops' Bible</i> del 1568 come testo sacro ufficiale della chiesa inglese riformata. A Londra vanno in scena <i>The Winter's Tale</i> e <i>The Tempest</i> di William Shakespeare.	Flaminio Scala pubblica a Venezia <i>Il teatro delle favole rappresentative</i> . Cesare Franciotti pubblica a Venezia <i>Il giovane christiano</i> .

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1612	Mattia d'Asburgo è eletto imperatore.	Esce a Venezia la prima edizione del <i>Vocabolario degli Accademici della Crusca</i> .	Esce a Ferrara il <i>Prologo in dialogo fra Momo e la verità</i> di Giovan Battista Andreini. Thomas Heywood pubblica a Londra <i>An Apology for Actors</i> .
1613	Galileo Galilei è denunciato dal Sant'Uffizio per affermazioni contro le sacre scritture.		
1614		Flaminio Scala è capocomico della Compagnia dei Confidenti sotto la protezione di don Giovanni de' Medici.	Esce a Cremona l'anonimo <i>Theriaca fina contra il pestifero veleno delle comedie</i> . Escono a Vicenza i <i>Brevi discorsi intorno alle comedie</i> di Pier Maria Cecchini.
1615		Miguel de Cervantes pubblica la seconda parte del <i>Don Chisciotte</i> .	I. G. pubblica a Londra <i>A Refutation of the Apology for Actors</i> .
1616		Prima edizione <i>in folio</i> dei <i>Works</i> di Ben Jonson. Muore William Shakespeare. La Chiesa cattolica mette all'indice le opere di Copernico e Keplero.	
1618	La Defenestrazione di Praga dà avvio alla Guerra dei Trent'anni (terminerà nel 1648 con la pace di Westfalia).	Basilio Locatelli inizia la stesura dei suoi manoscritti, che costituiscono una delle fonti principali di canovacci della commedia dell'arte.	Esce a Venezia la <i>Seconda Parte delle bravure del Capitano Spavento</i> di Francesco Andreini Flaminio Scala pubblica a Venezia la commedia <i>Il finto marito</i> , con due importanti prologhi (<i>Prologo della commedia</i> e <i>Prologo per recitare</i>) che, in forma di dialogo, espongono i principi alla base della drammaturgia dei comici professionisti.
1619	Ferdinando II è eletto imperatore.		
1620	Il <i>Mayflower</i> porta nell'America Settentrionale i "Padri pellegrini" inglesi.	A Londra escono le prime edizioni del <i>Novum Organum</i> e della <i>Preparative towards a Nature and Experimental History</i> di Francis Bacon.	
1621		Giovan Battista Andreini è a Parigi con la Compagnia dei Fedeli (fino al 1625).	Francesco Maria Del Monaco pubblica a Padova la <i>In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis</i> .
1622		Nasce a Parigi Jean-Baptiste Poquelin, che diverrà celebre con il nome d'arte di Molière.	

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1623		Prima edizione <i>in folio</i> delle <i>Comedies, Histories, & Tragedies</i> di William Shakespeare. Giovan Battista Marino pubblica l' <i>Adone</i> .	
1624	Il cardinale Richelieu è nominato primo ministro di Luigi XIII a Parigi.		
1625	Morte di Giacomo I e ascesa di Carlo I Stuart. Londra è colpita da un'epidemia di peste.	Giovan Battista Andreini è a Parigi con la Compagnia dei Fedeli.	Escono a Parigi <i>Lo specchio, La ferza</i> e il <i>Teatro celeste</i> di Giovan Battista Andreini. Alexander Leighton pubblica ad Amsterdam <i>A Shorte Treatise against Stage-Playes</i> .
1627			Esce a Genova il <i>Trattato sopra l'arte comica</i> di Niccolò Barbieri.
1628	<i>Petition of Rights</i> del Parlamento inglese contro il governo di Carlo I.		Esce a Ferrara e a Venezia il <i>Discorso familiare intorno alle comedie moderne</i> di Niccolò Barbieri. Escono a Padova <i>Frutti delle moderne comedie</i> di Pier Maria Cecchini.
1629	Carlo I scioglie il Parlamento e inizia il <i>Personal Rule</i> .	Viene rappresentato <i>El principe constante</i> di Pedro Calderón de la Barca.	Esce a Torino la commedia <i>L'inavertito</i> di Niccolò Barbieri.
1630	Un'epidemia di peste colpisce diverse zone dell'Italia settentrionale, tra cui il milanese: sarà nota come "peste manzoniana".	Muore Tristano Martinelli, uno dei più prestigiosi e celebri Arlecchino di tutti i tempi. Tirso de Molina compone <i>El Burlador de Sevilla</i> , prima versione della leggenda di Don Giovanni.	
1632		Galileo Galilei pubblica il <i>Dialogo sopra i massimi sistemi</i> . Rembrandt dipinge <i>La lezione di Anatomia</i> .	
1633	Processo a Roma contro Galileo Galilei, che abiura.		Esce a Londra <i>Histrionastix</i> di William Prynne.
1634		Si apre a Parigi il Théâtre du Marais.	Esce a Venezia la prima edizione de <i>La supplica</i> di Niccolò Barbieri.
1635		Pedro Calderón de la Barca pubblica <i>La vida es sueño</i> .	

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1636	Londra è colpita da un'epidemia di peste.	Pierre Corneille mette in scena il <i>Cid</i> . A Venezia apre il Teatro San Cassiano, primo teatro pubblico per l'opera in musica.	Esce a Bologna <i>La supplica ricorretta, et ampliata</i> Di Niccolò Barbieri.
1637	William Prynne, è processato per sedizione e calunnia e condannato al taglio delle orecchie. Ferdinando III è eletto imperatore.	Réne Descartes pubblica il <i>Discours de la Méthode</i> , gettando le basi della filosofia razionalista del Seicento.	
1641	La <i>Grand Remonstrance</i> (elenco di contestazioni contro Carlo I presentato al Parlamento inglese) pone le basi del conflitto civile.	Esce <i>A New Discovery of the Prelates Tyranny</i> di William Prynne.	
1642	Scoppia la Prima Guerra Civile inglese (terminerà nel 1646). Muore il Cardinale Richelieu; gli succede come primo ministro francese il Cardinale Mazzarino.	A Londra, chiusura dei teatri.	
1643	<i>Solemn League and Covenant</i> : i presbiteriani scozzesi si alleano con il Parlamento e contro il re. Sale al trono di Francia Luigi XIV, il futuro Re Sole.	Giovan Battista Andreini è a Parigi, dove resta fino al 1647. Molière fonda l'illustre Théâtre.	Esce anonima a Londra <i>The Actors remonstrance, or complaint: for the silencing of their Profession</i> .
1644		A Londra, demolizione del <i>Globe Theatre</i> .	
1646	Carlo I si arrende agli scozzesi.		Giovan Domenico Ottonelli pubblica il I libro del trattato <i>Della Christiana Moderatione del Theatro</i> .
1648	Scoppia la Seconda Guerra Civile inglese (terminerà nel 1649). La pace di Westfalia mette fine alla Guerra dei Trent'anni. I Paesi Bassi ottengono l'indipendenza dalla Spagna.		
1649	Processo ed esecuzione di Carlo I: abolizione della monarchia e proclamazione del <i>Commonwealth</i> . La Scozia proclama re Carlo II Stuart: scoppia la Terza Guerra Civile inglese (terminerà nel 1651).		Giovan Domenico Ottonelli pubblica il II e il III libro del trattato <i>Della Christiana Moderatione del Theatro</i> . Esce a Londra una difesa del teatro, falsamente attribuita a William Prynne (<i>Mr. William Prynne his Defence of Stage-Plays</i>); Prynne risponde con <i>A Vindication of William Prynne, from some Scandalous Papers and Imputations</i> .

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1651	Battaglia di Worcester: Cromwell sconfigge Carlo II e le truppe scozzesi .	Prima edizione del <i>Leviathan</i> di Thomas Hobbes.	
1652	Prima Guerra Anglo-olandese (terminerà nel 1654).		Giovan Domenico Ottonelli pubblica il IV e il V libro del trattato <i>Della Christiana Moderazione del Theatro</i> .
1653	Cromwell scioglie il <i>Rump Parliament</i> . <i>Little Parliament</i> e <i>Instrument of Government</i> (prima costituzione scritta del <i>Commonwealth</i>): Cromwell è nominato <i>Lord Protector</i> (fino alla morte, 1658).		
1654	Luigi XIV è solennemente incoronato a Reims.		
1655		Publicato <i>El gran teatro del mundo</i> di Calderón de la Barca.	
1657	Muore l'imperatore Ferdinando III. <i>Humble Petition and Advice</i> : seconda costituzione del <i>Commonwealth</i> .	A Roma, Gian Lorenzo Bernini comincia la costruzione del colonnato di San Pietro. Si inaugura a Firenze il teatro di via della Pergola. L'abate francese François Hédelin D'Aubignac mette a punto la sua <i>Pratique du Théâtre</i> .	
1658	Morte di Oliver Cromwell: gli succede come <i>Lord Protector</i> il figlio Richard (fino al 1659). Leopoldo I è eletto imperatore.		Esce a Firenze la prima edizione della <i>Didascalìa cioè dottrina comica</i> di Girolamo Bartolommei.
1659	Richard Cromwell si dimette. Riconvocazione del <i>Rump Parliament</i> .		
1660	<i>Convention Parliament</i> e Restaurazione della Monarchia: ascesa al trono di Carlo II. Matrimonio di Luigi XIV con Maria Teresa d'Austria.	A Londra, riapertura dei teatri. Con editto regio viene fondata la <i>Royal Society of London for Improving Natural Knowledge</i> .	
1661	Morte del primo ministro francese, cardinale Mazzarino. Sale al trono di Francia Luigi XIV, fino a quel momento tenuto sotto tutela dal cardinale Mazzarino e dalla madre Anna d'Austria.		Esce a Firenze la seconda edizione "ricorretta, ed accresciuta" della <i>Didascalìa cioè dottrina comica</i> di Girolamo Bartolommei. Pietro Corazzari pubblica a Bologna <i>L'empietà condannata negli abusi de' spettacoli</i> .

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1662			A Londra Richard Baker pubblica <i>Theatrum redivivum or the Theatre vindicated</i> . Prima stampa a Tolosa del <i>De Choreis</i> di Carlo Bascapé, attribuito a Carlo Borromeo.
1663		Inaugurazione a Londra del teatro reale del <i>Drury Lane</i> .	
1664		<i>Tartuffe</i> di Molière.	Richard Flecknoe pubblica a Londra <i>A Short Discourse of the English Stage</i> .
1665	Seconda Guerra Anglo-olandese (terminerà nel 1667). Muore Filippo IV di Spagna. Londra è colpita dalla <i>Great Plague</i> .	Vede la luce il primo numero delle <i>Philosophical Transactions</i> , organo editoriale della <i>Royal Society</i> . <i>Dom Juan</i> di Molière.	
1666		Molière scrive e rappresenta <i>Le misanthrope</i> .	
1667		Prima edizione del <i>Paradise Lost</i> di John Milton. Va in scena <i>Andromaque</i> di Jean Racine. Viene proibito <i>Tartuffe</i> di Molière. Armand de Bourbon, Prince de Conti, pubblica il <i>Traité de la Comédie et des spectacles selon les traditions de l'Église</i> .	
1668		Viene rappresentato <i>L'avare</i> di Molière. Esce il primo volume delle <i>Fables</i> di Jean de la Fontaine.	
1670		Molière mette in scena per la prima volta <i>Le Bourgeois gentilhomme</i> .	
1673		A Parigi, muore Molière.	
1675		Racine mette in scena <i>Phèdre</i> .	Girolamo Fiorentini pubblica a Lione il trattato <i>Comedio-crisis</i> .
1680		Luigi XIV istituisce la Comédie-Française. Gli italiani restano all'Hôtel de Bourgogne.	

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1681		Muore a Madrid Pedro Calderón de la Barca.	
1682	In Russia è zar Pietro I.		
1683	Gli Ottomani giungono ad assediare Vienna.		
1684	Viene istituita la Lega Santa contro l'Impero Ottomano.	A Parigi gli italiani iniziano a recitare in francese.	
1685	Morte di Carlo II Stuart e ascesa al trono inglese del fratello, Giacomo II. In Francia Luigi XIV abolisce la libertà di culto, revocando l'editto di Nantes.		
1686	Lega di Augusta contro l'espansionismo di Luigi XIV.		Paolo Segneri pubblica a Firenze il trattato <i>Il cristiano istruito nella sua legge</i> .
1688	<i>Glorious Revolution</i> : Giacomo II è deposto a favore della figlia Maria II Stuart, congiuntamente col marito Guglielmo III d'Orange. Guerra della Lega di Augusta contro Luigi XIV (terminerà nel 1697).		
1694			Francesco Caffaro pubblica la <i>Lettre en faveur de la comédie</i> . Gli risponde Jean-Baptiste Bossuet con le sue <i>Maximes et réflexions sur la comédie</i> .
1697	Trattato di Rijswijk, che pone fine alla Guerra della Lega di Augusta e sancisce la sconfitta di Luigi XIV.	I comici italiani sono espulsi da Parigi.	
1698	Viaggio dello zar Pietro il Grande in Europa.		Il vescovo inglese Jeremy Collier attacca violentemente il teatro con la sua <i>Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage</i> . È l'inizio della "Collier Controversy", cui prenderanno parte, tra gli altri, George Ridpath con <i>The Stage Condemn'd</i> ; William Congreve con <i>Amendments of Mr. Collier's False and Imperfect Citations</i> ; John Dryden con <i>Poetical Epistle to Peter Motteux</i> ; Thomas D'Urfey con la <i>Preface to the Campaigners</i> ; John Vanbrugh con <i>A Short Vindication of the Relapse and the Provok'd Wife</i> e John Dennis con <i>The Usefulness of the Stage, to the Happiness of Mankind</i> .

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1699		Andrea Perrucci pubblica il trattato <i>Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso</i> .	
1701	Scoppia la Guerra di Successione Spagnola (durerà fino al 1713).		
1702	Morte di Guglielmo III d'Orange: sale al trono sua cognata Anna Stuart.	Publicato a Londra il primo quotidiano: <i>The Daily Courant</i> .	
1705	Giuseppe I è eletto imperatore.	Primo numero di <i>The Review</i> , giornale curato da Daniel Defoe per otto anni.	Arthur Bedford pubblica a Bristol <i>Serious Reflections of the Scandalous Abuse and Effects of the Stage e A second Advertisement concerning the Profaneness of the Play-House</i> .
1707	<i>Act of Union</i> : Inghilterra e Scozia si uniscono con il nome di <i>Great Britain</i> .	Nasce a Venezia Carlo Goldoni.	
1709	Luigi XIV distrugge il monastero dei giansenisti a Port Royal.		
1710			Charles Gildon pubblica a Londra <i>The Life of Mr. Thomas Betterton</i> .
1711	Carlo VI è eletto imperatore.		
1712		Nasce a Ginevra Jean-Jacques Rousseau.	
1713	La pace di Utrecht chiude la Guerra di Successione Spagnola.	Scipione Maffei compone e rappresenta la tragedia <i>Merope</i> .	
1714	Muore la regina Anna Stuart e sale al trono Giorgio I di Hannover.		
1715	Muore Luigi XIV. Inizia la reggenza di Filippo d'Orléans per Luigi XV.		
1716		La compagnia di Luigi Riccoboni (Lelio), con Elena Balletti (Flaminia), Rosa Giovanna Benozzi (Silvia), Giuseppe Balletti (Mario) e altri, arriva a Parigi e fonda il Nouveau Théâtre Italien.	

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1718		A Parigi inizia la pubblicazione del <i>Nouveau Théâtre Italien</i> (in 9 voll., sino al 1752).	
1719			Arthur Bedford pubblica a Londra <i>A Serious Remonstrance in behalf of the Christian Religion</i> .
1722	In Russia Pietro il Grande accentra il potere assoluto. Marsiglia è colpita da un'epidemia di peste, ultimo episodio della seconda pandemia in territorio europeo.	Daniel Defoe pubblica a Londra <i>A Journal of the Plague Year</i> .	
1723			Scipione Maffei pubblica la sua <i>Istoria del teatro e difesa di esso</i> .
1724		Nasce a Königsberg Immanuel Kant.	
1725	Alla morte di Pietro, Caterina diventa imperatrice di Russia.		
1726			William Law pubblica a Londra <i>The Absolute Unlawfulness of the Stage-Entertainment fully demonstrated</i> .
1727	Sale al trono inglese Giorgio II Hannover.		
1728		Luigi Riccoboni pubblica l' <i>Histoire du théâtre italien</i> e <i>Dell'arte rappresentativa</i> .	
1732		Inaugurato a Londra il nuovo Teatro del Covent Garden.	
1734	Lo spagnolo Carlo di Borbone scaccia gli austriaci da Napoli.		
1737		A Napoli è inaugurato il Teatro San Carlo.	A Londra viene promulgato il <i>Licensing Act</i> . Con l'istituzione del sistema delle licenze, il teatro professionale è definitivamente istituzionalizzato.
1738	Pace di Vienna. È sancita l'attribuzione della Toscana ai Lorena. Napoli e la Sicilia vanno ai Borboni. L'Austria occupa Parma e Piacenza.	Luigi Riccoboni pubblica le sue <i>Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe</i> e <i>pensées sur la déclamation</i> . Escono anche <i>Les parodies du Nouveau Théâtre Italien</i> (4 voll.)	

	Storia, politica e società	Eventi culturali e storia del teatro	Polemica antiteatrale
1740	Maria Teresa d'Asburgo succede al padre Carlo VI.		
1743		Luigi Riccoboni pubblica <i>De la réformation du théâtre</i> .	
1745		Carlo Goldoni compone il canovaccio del <i>Servitore di due padroni</i> .	
1747			Sono pubblicate per la prima volta a Milano le <i>Homiliae</i> di Carlo Borromeo.
1748	La pace di Aquisgrana sancisce l'equilibrio dell'assetto italiano.		
1749		Nasce Vittorio Alfieri.	
1750			Esce a Venezia il primo volume delle <i>Commedie</i> di Carlo Goldoni. La prefazione <i>L'autore a chi legge</i> contiene il programma di rinnovamento del teatro italiano.
1751		Primo volume della <i>Encyclopédie</i> di Diderot e D'Alembert.	
1752			Esce a Roma il <i>De Spectaculis Theatralibus</i> di Daniele Concina.
1753			Giovanni Antonio Bianchi pubblica a Roma <i>De i vizj, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggergli</i> . Escono a Roma i <i>Veri sentimenti di San Carlo Borromeo intorno al teatro</i> , i <i>Veri sentimenti di San Filippo Neri intorno al teatro</i> , e i <i>Veri sentimenti di San Francesco di Sales intorno al teatro</i> di Pier Francesco Foggini. È stampato a Roma il <i>De Choreis</i> di Carlo Bascapé, attribuito a Carlo Borromeo. Scipione Maffei pubblica a Verona <i>De' teatri antichi e moderni</i> , dedicandolo al papa. Il Papa Benedetto XIV invia a Scipione Maffei una lettera, con la quale accetta la dedica del trattato <i>De' teatri antichi e moderni</i> e ricompone definitivamente il conflitto tra chiesa e teatro.

Bibliografia

Although it were better to be occupied in practising those bookes alreadie written, then to write more, (this last age being so full, that it doth exceed all other): yet the necessitie of times, by reason of controuersies, do prouoke the learned to spende their labours that way [...]; whereby a generall good is brought in: this godly vse of writing cannot be disliked of any vertuous man.

HENRY CROSSE
Vertues common-wealth (1603)



OPERE PRIMARIE

Fonti manoscritte

- AMULIO MARCO ANTONIO, *Lettera di Cardinale Amulio a Cardinale Borromeo (Roma, 24/08/1566)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 37 inf., 177, carta 338(r).
- ANONIMO, *Marcello Rinzo, oratore a Casalemonferrato (1562 ottobre 21 – 1562 ottobre 22)*, Milano, Archivio Storico Civico – Biblioteca Trivulziana, Fd. Dicasteri, b. 134 (già 237), fasc. 14.
- BORROMEIO CARLO, *Arbor concionis habitae ad Sanctum Raphaellem in festo sancti Vincentii die 22 ianuarii anno 1574 super Luca 6*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F.194 inf., 1, carte 5(r)-5(v).
- , *Arbores concionum*, Milano, Ambrosiana, 11 voll., F 189 inf. – F 197 inf.; F 204 inf.; F 214 inf.
- , *Lettera di N.D. al Cardinale Paleotti (18/07/1578)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 52 inf., 157, carte 324(r)-325(r).
- BORROMEIO FEDERICO, *Copia litterarum ad regem catholicum. De comicis spectaculis tollendis*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 15 suss., 19, carte 15(v)-17(v).
- DOLFIN ZACCARIA, *Ragioni che le commedie emendate si debbano permettere*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 109 sup., 32, carte 206(r)-208(v).
- S. B., *Lettera di B. S. a Boromeo (Piacenza, 03/05/1572)*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 124 inf., 170, carta 345(r).

Fonti classiche e medievali

- AGOSTINO [S. AURELII AUGUSTINI], *Confessionum Libri XIII*, edidit Martinus Skutella, Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1969.
- [SANCTI AURELII AUGUSTINI EPISCOPI], *De Civitate Dei Libri XXII*, recognoverint Bernardus Dombart et Alfonsus Kalb, 2 voll., Stutgardiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1981.
- , *La Città di Dio*, 2 voll., a cura di Domenico Marafioti, Milano, Mondadori, 2011.
- , *Opere*, vol. XXV, *Esposizioni sui Salmi I [1-50]*, testo latino dall'edizione maurina ripresa sostanzialmente dal *Corpus christianorum*, introduzione di Angelo Corticelli, traduzione di Riccardo Minuti, revisione e note illustrative a cura delle Benedettine di S. Maria di Rosano, Roma, Città Nuova, 1967.
- , *Opere*, vol. XXVI, *Esposizioni sui Salmi II [51-85]*, testo latino dall'edizione maurina ripresa sostanzialmente dal *Corpus christianorum*, traduzione, revisione e note illustrative a cura di Vincenzo Tarulli, Roma, Città Nuova, 1970.
- APPIANO [APPIEN], *Histoire Romaine. Tome VIII. Livre XIII. Guerres Civiles Livre I*, texte établi et traduit par Paul Goukovski, annoté par François Hinard, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- [APPIAN], *Roman History volume II. The Civil Wars Books 1-3*, with an English translation by Horace White, London, Heinemann/ Cambridge (MA), Harvard University Press, 1913.
- , *Roman History volume IV. Civil Wars Books 1-2*, edited and translated by Brian McGing, London / Cambridge (MA), Harvard University Press, 2020.
- ARISTOTELE [ARISTOTLE], *The Nichomachean Ethics*, with an English translation by H. Rackham, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1934.
- , *Opere. Volume settimo: Etica Nicomachea*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

- CATULLO [CATULLUS], *Poems*, in *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris*. Translated by F. W. Cornish, J. P. Postgate, J. W. Mackail. Revised by G. P. Goold, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1913., pp. 1-183.
- CICERONE [CICERO], *De Officiis*, with an English translation by Walter Miller, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1913.
- , *Pro Archia. Post Reditum in Senatu. Post Reditum ad Quirites. De Domo Sua. De Haruspicum Responsis. Pro Plancio*, with an English translation by N. H. Watts, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1923.
- , *De Senectute, De Amicitia, De Divinatione*, with an English translation by William Armistead Falconer, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1926.
- , *Letters to Quintus and Brutus. Letter Fragments. Letter to Octavian. Invectives. Handbook of Electioneering*, Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2002.
- CIPRIANO DI CARTAGINE, *A Donato e La Virtù della Pazienza (Ad Donatum – De bono patientiae)*, testo critico a cura di M. Simonetti e C. Moreschini, introduzioni e note di Jean Molager, Traduzione di Attilio Carpin, Bologna, Edizioni Studio domenicano, 2007.
- DIODORO SICULO [DIODORUS OF SICILY], *The Library of History*, 12 vols., with an English translation by C.H. Oldfather, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1950.
- , *Biblioteca storica. Libri XI-XV*, Palermo, Sellerio, 1988.
- DIONIGI DI ALICARNASSO [DIONYSIUS OF HALICARNASSUS], *The Roman Antiquities*, 7 vols., with an English translation by Earnest Cary, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1943.
- ELIO DONATO, *De Tragoedia et Comoedia*, in TERENCE[PUB. TERENCE APHRI], *Comoediae Sex, Post omnes omnium editiones summa denuò uigilantia recognitae*, Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1546, pp. 20-27.
- EUSEBIO [EUSEBII PAMPHILI], *Praeparationis Evangelicae Libri Quindecim*, in EUSEBII PAMPHILI, *Opera Omnia quae extant*, curis variorum, nempe: Henrici Valesii, Francisci Vigeri, Bernardi Montfauconii, Card. Angelo Mai edita, t. 3 [*Patrologia Graeca*, 21], collegit et denuo recognovit J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1857, coll. 21-1408.
- GIOVANNI CRISOSTOMO [JOHANNIS CHRYSOSTOMI], *De Davide et Saule Homilia III*, in ID., *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. IV, t. 2 [*Patrologia Graeca*, 54], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 695-708.
- , *De Poenitentia Homilia VI*, in ID., *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. II, t. 1 [*Patrologia Graeca*, 49], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 313-324.
- , *Homilia I in Psalmum Quinquagesimum*, in ID., *Tomus Quintus Operum Divi Ioannis Chrysostomi Episcopi Constantinopolitani*, Basileae, apud And[reas] Cratander, 1522, pp. 3-10.
- , *Homilia in Titulum Psalmi Quinquagesimi, et de Poenitentia Davidis, et de quae fuit Uriae*, in ID., *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. V [*Patrologia Graeca* 55], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 565-575.
- , *Homilia XXXVIII Ex capitulo Matthei XI*, in ID., *Opera diui Joannis Chrysostomi archiepiscopi Constantinopolitani*, 2 voll., Basileae, Ex officina Jacobi de Pfortzen, ductu [ver]o [&] impensa Uuolgangi Lachner, 1504, II, foll. 75(v)-77(v).
- , *In Acta Apostolorum Homilia XLII*, in ID., *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. IX [*Patrologia Graeca*, 60], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 295-302.

- , *In Matthaeum Homilia VI*, in ID., *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. VII, t. 1 [*Patrologia Graeca*, 57], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 61-72.
- , *In Matthaeum Homilia XXXVIII*, in ID., *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. VII, t. 1 [*Patrologia Graeca*, 57], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 419-428.
- , *Laudatio Sancti Martyris Barlaam*, in ID., *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. II, t. 2 [*Patrologia Graeca*, 50], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1862, coll. 675-682.
- GREGORIO DI NISSA [GREGORII EPISCOPI NYSSENI], *De vita Beati Gregorii Miraculorum Opificis*, in ID., *Opera quae reperiri potuerunt omnia*, vol. III, [*Patrologia Graeca*, 46], accurante J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1863, coll. 893-958.
- IPPOCRATE, *Opere*, a cura di Mario Vegetti, Torino, Utet, 1965.
- [HIPPOCRATES], *Works. Vol. IV*, with an English translation by W.H.S. Jones, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1931.
- LATTANZIO [L. CAELI FIRMIANI LACTANTII], *Divinae Institutiones*, in ID., *Opera Omnia accedunt Carmina Eius quae feruntur et L. Caecilii qui inscriptus est De Mortibus Persecutorum Liber. Pars I [Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, 19]*, recensuerunt Samuel Brandt et Georgius Laubmann, Vindobonae, F. Tempsky, 1890, pp. 1-672.
- LUCREZIO [LUCRETIUS], *De Rerum Natura*, with an English Translation by W.H.D. House, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1924.
- TITO LIVIO [LIVY], *From the Founding of the City, Books I and II*, transl. by B.O. Foster, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1916.
- , *From the Founding of the City, Books V, VI, VII*, transl. by B.O. Foster, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1924.
- , *Summaries, Fragments and Obsequens*, translated by Alfred C. Schlesinger, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1959.
- NOVAZIANO, *Gli Spettacoli*, a cura di Alessandro Saggioro, Bologna, EDB, 2001.
- OMERO, *Odissea*, prefazione di Fausto Codino, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963.
- ORAZIO [HORACE], *Odes and Epodes*, edited and translated by Niall Rudd,, Cambridge (MA) / London, Harvard University Press, 2004.
- , *Satires, Epistles and Ars Poetica*, with an English translation by H. Rushton Fairclough, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1929.
- OROSIO PAOLO [OROSE], *Histoires (Contre les Païens). Tome I, Livres I-III*, texte établi et traduit par Marie-Pierre Arnaud-Lindet, Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- , *Histoires (Contre les Païens). Tome II, Livres IV-VI*, texte établi et traduit par Marie-Pierre Arnaud-Lindet, Paris, Les Belles Lettres, 1991.
- OVIDIO, *Ibis*, Prolegomeni, testo, apparato critico e commento a cura di Antonio La Penna, Firenze, La Nuova Italia, 1957.
- , [OVID], *Metamorphoses. Volume I. Books I-VIII*, with an English Translation by Frank Justus Miller; Third Edition, revised by G.P. Goold, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1977.
- PETRARCA FRANCESCO [PÉTRARQUE], *Les remèdes aux deux fortune / De Remediis Utriusque Fortunae*, Texte établi et traduit par Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2002.
- PLATONE, *Ippia Maggiore, Ippia Minore, Ione, Menesseno*, a cura di Bruno Centrone, traduzione e note di F.M. Petrucci, Torino, Einaudi, 2012.
- , [PLATO], *Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo*, edited and translated by Chris Emlyn-Jones and William Preddy, Cambridge (MA) / London, Harvard University Press, 2017.

- [PLATO], *Laws. Volume II, Books VII-XII*, with an English translation by R. G. Bury, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1926.
- , *Opere Complete. Volume settimo: Minosse, Leggi, Epinomide*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- PLINIO IL GIOVANE [PLINY], *Letters*, with an English Translation by William Melmoth revised by W. M. L. Hutchinson, 2 voll., London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1915.
- PLINIO [IL VECCHIO], *Storia naturale*, 5 voll., prefazione di Italo Calvino, saggio introduttivo di Gian Biagio Conte, traduzioni e note di Alessandro Barchiesi, Roberto Centi, Mauro Corsaro, Arnaldo Marcone e Giuliano Ranucci, Torino, Einaudi, 1982-1988.
- PLUTARCO [PLUTARCH], *Alcibiades and Coriolanus, Lysander and Sulla*, with an English Translation by Bernadotte Perrin, London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1916.
- SALVIANO DI MARSIGLIA [SALVIANI MASSILIENSIS PRESBYTERI], *De Gubernatione Dei*, in SALVIANI MASSILIENSIS PRESBYTERI, S. PATRICII, HIBERNORUM APOSTOLI, ARNOBII JUNIORIS, MAMERTI CLAUDIANI, *Opera Omnia. Intermiscentur Auctoris Anonymi De Haeresi Praedestinatarum Libris Tres, quibus accedit, appendix vice, Jacobi Sirmondi Historia Praedestinatarum*, [Patrologia Latina, 53], accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 1865, coll. 25-158.
- SENECA, *Ad Lucilium Epistulae Morales*, with an English translation by Richard M. Gummere, 3 vols., London, Heinemann / Cambridge (MA), Harvard University Press, 1917.
- SENOFONTE, *Tutti gli scritti socratici, Apologia di Socrate, Memorabili, Economico, Simposio*, saggio introduttivo di Giovanni Reale; introduzione ai testi, traduzione, note e apparati di Livia De Martinis, testi greci a fronte, Milano, Bompiani, 2013.
- Septuaginta: id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, edidit Alfred Rahlfs, 2 vols., Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1950.
- TERENZIO [TERENCE], *The Woman of Andros. The Self-Tormentor. The Eunuch*, ed. and transl. by John Barsby, Cambridge (MA) / London, Harvard University Press, 2001.
- TERTULLIANO [TERTULLIAN], *Apology. De Spectaculis*, transl. by T.R. Glover, Cambridge (MA) / London, Harvard University Press, 1931.
- TOMMASO D'AQUINO, *Commento alle Sentenze di Pietro Lombardo e testo integrale di Pietro Lombardo*, vol. IV, *Liber II, distinctiones 21-44. Il peccato originale e il peccato attuale*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2001.
- , *La somma Teologica. Seconda Parte. Seconda Sezione*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2014.
- TUCIDIDE, *La Guerra del Peloponneso*, introduzione di Moses I. Finley, traduzione a cura di Franco Ferrari, bibliografia e note di Giovanna Daverio Rocchi, 3 voll., Milano, Rizzoli, 1985.
- VALERIO MASSIMO [VALERIUS MAXIMUS], *Memorable Doings and Sayings*, edited and translated by D. R. Shackleton Bailey, London / Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000.

La polemica *early modern* intorno al teatro. Fonti italiane

- ANDREINI FRANCESCO, *Le Brauure del Capitano Spauento; divise in molti ragionamenti in forma di dialogo, di Francesco Andreini da Pistoia Comico Geloso. Dedicate all'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor, il Signor D. Amedeo di Savoia*, In Venetia, Appresso Giacomo Antonio Somasco, 1607.
- , *La seconda parte delle Brauure del Capitano Spauento, di Francesco Andreini da Pistoia Comico Geloso. Divisa in quaranta ragionamenti. Dedicata all'Illustriss. et Excell. Sig. D. Giovanni Medici*, In Venetia, Appresso Vincenzo Somasco, 1618.

- , *Le Bravure del Capitano Spavento, divise in molti ragionamenti in forma di Dialogo; di Francesco Andreini da Pistoia Comico Geloso*, In Venetia, Appresso Vincenzo Somasco, 1624.
- , *Le Bravure di Capitan Spavento*, a cura di Roberto Tessari, Pisa, Giardini, 1987.
- ANDREINI GIOVAN BATTISTA, *La divina visione in soggetto del Beato Carlo Borromeo, cardinale di Santa Prassede, & Arcivescovo di Milano*, In Fiorenza, per Volcmar Timan Germano, 1604.
- , *La saggia egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Di Gio. Batista Andreini fiorentino, comico fedele. Con vn trattato sopra la stessa arte, cauato da San Tomaso, & da altri santi*, In Fiorenza, per Volcmar Timan Germano, 1604.
- , *Prologo in dialogo fra Momo, e la verita, spettante alla lode dell'arte comica. Da Lelio, et Florinda, comici del sereniss. di Mantoua, in Ferrara rappresentato. Et altro discorso piu graue in fauor di dett'arte. All'illustriss. & reuerendiss. sig. & pad.mio collendiss. il sig. cardinal Pio dedicati*, In Ferrara, per Vittorio Baldini, 1612.
- , *Lo specchio; composizione sacra e poetica nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della comedia, quanto vaga e deforme, sia alhor che da comici virtuosi o viziosi rappresentata viene*, Parigi, per Nicolao Callemont, 1625.
- , *La Ferza Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia. All'Illustrissimo & Eccellentissimo S.S. & Padron mio Colendissimo il S. Marco Antonio Moresini, meritissimo Ambasciatore per la Serenissima Republica di Venezia, al Cristianissimo LVIGI XIII. Re di Francia, di Navarra. Gio. Battista Andreini Fiorentino, trà comici del serenissimo S. Duca di Mantoua, detto Lelio*, Parigi, per Nicolao Callemont, 1625.
- , *Teatro celeste. Nel quale si rappresenta come la divina bo[n]tà habbia chiamato al grado di beatitudine e di santità comici penitenti e martiri*, Parigi, per Nicolao Callemont, 1625.
- , *Opere teoriche. La Saggia Egiziana, Prologo in dialogo tra Momo e la Verità, La Divina Visione, Teatro Celeste*, introduzione, edizione e commento di Rossella Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013.
- ANONIMO, *Antidoto contra le comedie, e rappresentazioni poco honeste*, in ID., *Antidoto contra le compagnie cattive, parlar dishonesto, comedie, rappresentazioni, e libri poco honesti. Con un breue trattato del modo di bene studiare, e far profitto nelle lettere, Diuiso in cinque parti. Posto nuouamente in luce da un religioso teologo bresciano allieuo delli reuerendi padri della Compagnia di Giesu*, In Milano, per l'herede di Pacifico Pontio, & Gio. Battista Piccaglia, stampatori archiepiscopali, 1608, pp. 282-310.
- ANONIMO, *Discorso contra il carneuale. Doue si tratta delle maschere, et balli, et si dimostra, come per interesse di religione, & beneficio publico delle città, & priuato de cittadini, si douerebbe in tutto estirpare dal commun uso de' christiani*, In Venetia, ad istanza di Iseppo Marcello, 1607.
- ANONIMO, *Theriaca fina contra il pestifero veleno delle comedie mercenarie, lascive & impudiche de' nostri tempi. Composta di varii ingredienti di trattati di eccellenti autori. Secondo le regole del gran Mitridate del cielo*, In Cremona, appresso Christoforo Draconi, & Barucino Zanni, 1614.
- ANONIMO [PIER FRANCESCO FOGGINI], *Veri sentimenti di San Carlo Borromeo intorno al teatro, tratti dalle sue lettere*, In Roma, Nella stamperia di Giovanni Zemper, 1753.
- , *Veri sentimenti di S. Filippo Neri intorno al Teatro*, In Roma, Nella stamperia de' Pagliarini, 1755.
- , *Veri sentimenti di S. Francesco di Sales vescovo di Ginevra intorno al Teatro*, In Roma, Nella stamperia de' Pagliarini, 1755.
- , *Consultazione teologico-morale se chi interviene per necessità ai teatri pubblici vi possa intervenire licitamente e in qual maniera*, In Roma, Nella stamperia de' Pagliarini, 1755.
- BALDESSANO GUGLIELMO, *Stimolo alle virtu proprie del giouane christiano. Partito in tre parti. La prima contra l'intemperanza. La seconda dell'honestà. La terza, delle altre virtù. Del Sig. Dottor Guglielmo Baldesano canonico e theologo della chiesa archiepiscopale di Turino*, In Roma, appresso Aloisio Zannetti, 1592.

- , *Stimolo alle virtu proprie del giouane christiano. Partito in tre parti. La prima contra l'intemperanza. La seconda dell'honestà. La terza, delle altre virtù. Del Sig. Dottor Guglielmo Baldesano canonico e theologo della chiesa archiepiscopale di Tvrino*, Stampata prima in Roma, & ristampata in Carmagnola, con nuove Aggiunte dello stesso Auttore, In Carmagnola, Appresso Marc'Antonio Bellone, 1595.
- ARIAS FRANCISCO, *Profitto spirituale, nel quale s'insegna a fare acquisto delle virtu, e progresso nello spirito. Del M.R. padre Francesco Arias della Compagnia di Giesu. Tradotto dalla lingua spagnuola, dal caualiere fra Giulio Zanchini da Castiglionchio*, In Firenze, nella stamperia di Michelag. Sermartelli, 1596.
- , *Seconda parte del profitto spirituale nel quale s'insegna à fare acquisto delle virtù, e progresso nello spirito. Del m.r. padre Francesco Arias della Compagnia di Giesu. Tradotto dalla lingua spagnuola dal caualiere fra Giulio Zanchini da Castiglionchio*, In Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1599.
- BARBIERI NICCOLÒ, *Trattato sopra l'arte comica, cauato dall'opere di s. Tomaso, e da altri santi. Ad istanza, di Nicolo Barbieri detto Beltrame Comico*, in Genova, per Giuseppe Pavoni, 1627.
- , *Discorso famigliare di Nicolao Barbieri detto Beltrame intorno alle comedie moderne, dou'egli dice la sua opinione, come fanno quei virtuosi, che scriuono, o ragionano in publico, & in priuato di tal professione*, in Ferrara, presso Francesco Suzzi, 1628.
- , *Discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame, intorno alle Comedie moderne*, in Venezia, appresso Antonio Pinelli, 1628.
- , *L'inavertito Comedia di Nicolo Barbieri detto Beltrame Comico*, in Torino, s.n., 1629.
- , *L'inavertito ouero Scappino disturbato, e Mezzettino tranugiato Comedia di Nicolò Barbieri detto Beltrame*, in Venezia, per Angelo Saluadori libraro à S. Mosè, 1630.
- , *La supplica, discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame, diretta à quelli che scriuendo ò parlando trattano de comici trascurando i meriti delle azioni uirtuose. Lettura per que' galanthuomini che non sono in tutto critici, ne affatto balordi*, Venezia, appresso Marco Ginammi, 1634.
- , *La supplica ricorretta, et ampliata Discorso famigliare di Nicolò Barbieri detto Beltrame Diretta à quelli, che scriuendo, ò parlando, trattano de' Comici, trascurando i meriti delle azioni virtuose. Lettura per que' galanthuomini, che non sono in tutto critici, ne affatto balordi. Al M.R.P. il Padre Maestro Cesareo Manzolini Diffinitore Gener. Della Provincia di Romagna, e priore di s. Lorenzo di Budrio*, In Bologna, per Giacomo Monti, 1636.
- , *La Supplica. Discorso famigliare a quelli che trattano de' comici*, Studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971 (ora Bologna, Cue Press, 2015²).
- BARTOLI FRANCESCO, *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550. fino a' giorni presenti. Opera ricercata, raccolta, ed estesa da Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino*, 2 voll., In Padova, per li Conzatti a S. Lorenzo, 1782. [Notizie istoriche de' comici italiani precedute dal Foglio che serve di prospetto all'Opera Notizie Istoriche De' Comici più rinomati Italiani, a cura di Giovanna Sparacello, introduzione di Franco Vazzoler, trascrizione di Maurizio Melai, Genova, Irfpm-Cnrs, 2010 <<https://www.yumpu.com/it/document/read/15232086/notizie-istoriche-de-comici-italiani-irpmpf>> (10/2020).
- BARTOLOMEO DA SALUZZO, *Paradiso de' contemplativi parte quarta della luce dell'anima. Composto del r.p.f. Bartolomeo da Saluthio. Minore osseruante riformato. Opera utilissima, et necessaria per quelli che da douero vogliono attendere alla vita cotemplatina*, In Venetia, appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, et compagni, 1608.
- BARTOLOMMEI GIROLAMO, *Didascalìa cioè dottrina comica di Girolamo Bartolomei già Smeducci*, Firenze, Nella stamperia Nuoua, all'insegna della Stella, 1658.
- , *Didascalìa cioè Dottrina Comica libri tre, di Girolamo Bartolommei già Smeducci. Impressione seconda ricorretta, ed accresciuta. Al Serenissimo Principe Cosimo di Toscana*, In Firenze, Nella Stamperia di S.A.S. alla Condotta, 1661.
- , *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661)*, saggio introduttivo, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, Firenze, Firenze University Press, 2016.

- BASCAPÈ CARLO, *De Vita et Rebus Gestis Caroli S. R. E. Cardinalis, Tituli s. Praxedis Archiepiscopi Mediolani Libri Septem. Carolo a Basilicapetri praepos. general. congreg. cleric. regvl. S. Pavli. auctore, Ingolstadii, ex officina typographica Davidis Sartorii, 1592.*
- , *Novaria. Terre e vescovi della diocesi*, a cura di Giancarlo Andenna e Dorino Tuniz, Novara, Interlinea, 2015.
- , *Scritti pubblicati da Mons. Reverendiss. D. Carlo Vescovo di Novara Nel gouerno del suo Vescouato dall'anno 1593. Fino al 1609. Ridotti in vn volume per comodità de' Clerj, & popoli della sua Chiesa*, In Novara, Appresso Girolamo Sesalli, 1609.
- BIBBIENA BERNARDO DOVIZI DA, *Commedia elegantissima in prosa nuouamente composta per messer Bernardo da Bibiena. Intitulata Calandria*, Stampata in la magnifica cipta di Siena per Michelangelo di Bart. fiorentino, ad instantia di maestro Giouanni di Alixandro libraro, adi 29 d Aprile 1521.
- BORROMEO CARLO, *Acta Ecclesiae Mediolanensis. A Carolo cardinali S. Praxedis archiepiscopo condita, Federici card. Borromaei archiepiscopi mediolani iussu: undique diligentius collecta, & edita*, Mediolani, Ex officina typographica quon. Pacifici Pontij Impressoris Archiepiscopalis, 1599.
- , *Arbores De Paschate*, a cura di Carlo Marcora, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1985.
- , *Discorsi inediti di san Carlo Borromeo nel IV centenario della sua entrata in Milano*, a cura di Carlo Marcora, Milano, Pio Ist. dei Figli della Provvidenza, 1965.
- , *Homiliae nunc primum e MSS. Codicibus Bibliothecae Ambrosianae in lucem productae Joseph Antonii Saxii praefatione, et annotationibus illustratae*, 5 voll., Mediolani, ex typographia Bibliothecae Ambrosianae apud Joseph Marellum, 1747-1748.
- , *Memoriale Di Monsignore Illustrissimo, et Reuerendissimo Cardinale di S. Prassede, Arcivescovo, Al suo diletto popolo della Città, et Diocese di Milano*, in Milano, Appresso Michel Timi, Stampator del Seminario, 1579.
- , *Memoriale ai milanesi*, a cura di Giacomo Pozzi Bellini, prefazione di Giovanni Testori, Milano, Giordano, 1965.
- BORROMEO CARLO [*id est* CARLO BASCAPÈ], *Opusculum De choreis & Spectaculis in Festis diebus non exhibendis*, Tholosae, Excudebat Ioannes Boude, Regis & Comitiorum Linguae Occitanae Typographus, 1662.
- , *Opusculum de choreis et spectaculis in festis diebus non exhibendis accedit collectio selectarum sententiarum ejusdem adversus choreas, et spectacula ex ejus statutis, edictis, institutionibus, homiliis*, Romae, Apud Fratres Palearinos, 1753.
- BOTERO GIOVANNI, *Predica per il primo giorno di novembre. Della guerra vinta da' santi*, in *Del dispregio del mondo libri cinque. Del D. Giouanni Botero piemontese. All'Illustriss. Signore Andrea Bathori da soglio, Preuosto di Michouia, Oratore del Serenissimo Rè di Polonia alla Santità di N.S. &c. et due prediche appartenenti all'istessa materia. Al molto illust. Sig. Conte Federico Borromeo*, In Milano, nella stamperia di Michel Tini. Ad istanza di Francesco e Simon Tini fratelli, 1584, pp. 227-260.
- BUGATTI GASPARE, *I fatti di Milano, Al contrasto della peste, over pestifero contagio: Dal primo d'Agosto 1576 fin a l'ultimo dell'anno 1577. Particolarmente cauati dall'aggiunta dell'Historia del Reuer. P. Bugato Milanese, stringatamente posti*, in Milano. Per P. Gottardo, & Pacifico Pontij, Fratelli, 1578.
- Canones et decreta Sacrosancti oecumenici et generalis concilii tridentini sub Paulo III, Iulio III, Pio III, Pontificibus Max. Index dogmatum et reformationis*, Romae, apud Paulum Manutium, Aldi f., 1564.
- CASTELLETTI CRISTOFORO, *I torti amorosi. Comedia di Christoforo Castelletti, alla illustrissima sig. la s. Clelia Farnese de Cesarini. Nuouamente posta in luce*, In Venezia, appresso Gio. Battista Sessa & fratelli, 1585.

- CASTIGLIONE GIOVANNI BATTISTA, *Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli; a sua altezza reverendissima monsignor Cristoforo de' Migazzzi arcivescovo di Vienna*, in Bergamo, appresso Pietro Lancellotti, 1759.
- CECCHINI PIER MARIA, *Trattato sopra l'arte comica cavato dalle opere di san Tomaso, e da altri Santi. Aggiuntovi il modo di ben recitare. Di Pier'Maria Cecchini, detto Frittellino, Comico Acceso*, In Lione, Appresso Iacomo Roussin, 1601.
- , *Discorso sopra l'arte comica, con il modo di ben recitare* (1608), in FERRUCCIO MAROTTI, GIOVANNA ROMEI (a cura di), *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 67-76.
- , *Brevi discorsi intorno alle comedie, comedianti, & spettatori di Pier Maria Cecchini Comico Acceso, et gentiluomo di S.M. Cesarea, doue si comprende quali rappresentationi si possino ascoltare, & permettere. All'ill.mo e reu.mo signor Cardinale Burghese*, Vicenza, D. Amadio, 1614.
- , *Frutti delle moderne comedie, et auisi a chi le recita. Di Piermaria Cecchini nobile ferrarese trà comici detto Frittellino. Dedicati al sereniss. gran duca di Toscana Ferdinando secondo*, In Padoua, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628.
- , *Le comedie. Un commediante e il suo mestiere*, testo, introduzione e note di Cesare Molinari, Ferrara, Bovolenta, 1983.
- Comici dell'arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, edizione diretta da Sirot Ferrone, a cura di Claudia Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993.
- CONCINA DANIELE, *De spectaculis Theatralibus Christiano cuique tum Laico, tum Clerico vetitis Dissertationes duae. Accedit Dissertatio tertia De Presbyteris Personatis. Auctore F. Daniele Concina Ordinis Praedicatorum*, Romae, ex Typographia Apollinea, apud haeredes Jo. Laurentii Barbiellini in Foro Pasquini, 1752.
- , *De' Teatri moderni Contrarj alla professione Cristiana libri due del P. Daniele Concina dell'Ordine de' Predicatori In conferma delle sue Dissertazioni De spectaculis theatralibus alla Santità di Nostro Signore Benedetto XIV*, in Roma, presso gli eredi Barbiellini mercanti di libri e stampatori a Pasquino, 1755.
- CONTARINI GASPARO, *De Officio Episcopi*, in ID., *Gaspari Contareni Cardinalis Opera*, Parisiis, apud Sebastianum Nivellum, 1571, pp. 399-431.
- CORAZZARI PIETRO, *L'empietà condannata negli abusi de' spettacoli, e giuochi pubblici del padre maestro fra Pietro Corazzari da Genoua predicator domenicano, e missionario apostolico*, In Bologna, presso Gio. Battista Ferroni, 1661.
- DEL MONACO FRANCESCO MARIA, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, Patauij, typis Laurentij Pasquati impress. episc. [1621].
- FIorentini GIROLAMO, R. P. *Hieronymi Florentinii Lucensis Comoedio Crisis in qua ex communo auctorum calculo, quae sit illicita comoediarum inspectio discernitur*, Viterbh, typis Bernardini Diotalleuij, 1637.
- , *Comoedio-crisis sine theatri contra theatrum censura coelestium, terrestrium, & infernorum linguis, continuatis ab orbe condito saeculis, firmata. Authore Hieronymo Florentinio Lucensi, congregationis Matris Dei clerico regulari*, Lugduni, ex officina Anissoniana, 1675.
- FRANCIOTTI CESARE, *Il giovane christiano del r.p. Cesare Franciotti, nel quale si tratta in che modo si deuino instruire i buoni giouani alla deuotione, per viuere in grazia di Dio. Et in particolare à quelli che sono deuoti della santissima vergine Maria nostra auuocata*, In Venetia, presso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, 1611.
- , *Della giouane christiana: ouero ammaestramento per vna figliuola ben nata, intorno a quello, che deue fare come christiana. Doue si discorre anco dell'obbligo delle madri in ben'educarla. Del P.Cesare Franciotti, religioso della madre di Dio*, In Venetia, presso Gio. Battista Combi, 1625.

- GARZONI TOMMASO, *La piazza vniuersale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili. Nuouamente formata, e posta in luce da Tomaso Garzoni da Bagnacavallo. Al Sereniss. Et Invittiss. Alfonso Secondo Da Este Duca di Ferrara*, In Venetia, appresso Gio. Battista Somascho, 1585.
- GIBERTI GIAN MATTEO, *Constitutiones editae, per Reverendiss. in Christo Patrem D. Io. Matthaeum Gibertum Episcopum Veronen. ac in civitate et dioc. Veronen. legatum apostolicum, ex sanctorum patrum dictis et canonicis institutis ac variis negociis quotidie occurrentibus et longo rerum vsu colectae et in unum redactae*, Veronae, apud Antonium Pvtelletum, 1542.
- , *Opera, nunc primum collecta, et ineditis ejusdem opusculus aucta, celeberrimi Auctoris vita, dissertatione, variisque monumentis illustrata et sub auspiciis illustrissimi ac reverendissimi Joannis Bragadeni Veronae Episcopi edita. Editio altera auctior, & emendatior*, Hostiliae, apud Augustinum Carattonium typographum seminarii veronensis, 1740.
- GIRALDI LILIO GREGORIO, *Historiae poetarum, tam graecorum quam latinorum, dialogi decem, quibus scripta et vitae eorum sic exprimentur, ut ea perdiscere cupientibus minimum iam laboris esse queat*, L. Greg. Gyraldo ferrariensi autore, cum indice locupletissimo, Basileae, [apud M. Isingrinium], 1545.
- GOLDONI CARLO, *L'Autore a chi legge*, in CARLO GOLDONI, *Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneto, fra gli Arcadi Polisseno Fegejo. Tomo primo. Che contiene La Donna di garbo, L'uomo prudente, I due gemelli, La vedova Scaltra*, Venezia, per Giuseppe Bettinelli, 1750, pp. 5-16.
- GORI DOMENICO, *Trattato contro alle commedie lascive*, MS (Firenze, Riccardiana, 2232), ca. 1604, in FERDINANDO TAVIANI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 136-143.
- GUARINI BATTISTA, *Compendio della poesia tragicomica, tratto dai duo Verati, per opera dell'Autore del Pastor Fido, colla giunta di molte cose spettanti all'arte*, In Venetia, appresso Gio. Battista Ciotti, all'insegna dell'Aurora, 1601.
- INGEGNERI ANGELO, *Della poesia rappresentativa & del modo di rappresentare le favole sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri. al Serenissimo Signore, Il signor Don Cesare d'Este, duca di Modona, & di Reggio, &c.*, In Ferrara, Per Vittorio Baldini, Stampatore Camerale, 1598.
- IVANOVICH CRISTOFORO, *Memorie teatrali di Venezia : contengono diversi trattenimenti piacevoli della città, l'introduzione de' teatri, il titolo di tutti i drammi rappresentati, col nome degli autori di poesia, e di musica sino a questo anno 1687*, edited by Norbert Dubowy, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993.
- La commedia dell'arte*, scelta e introduzione di Cesare Molinari, apparati di Renzo Guardenti, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.
- MAFFEI SCIPIONE, *Istoria del teatro e difesa di esso*, in SCIPIONE MAFFEI (a cura di), *Teatro italiano, o sia scelta di Tragedie per uso della scena. Tomo Primo, In cui si contengono La SOFONISBA del Trissino. L'ORESTE del Rucellai non più stampato. L'EDIPO di Sofocle tradotto dal Giustiniano. La MEROPE del Torelli. Premessa un'Istoria del Teatro e difesa di esso*, in Venezia, Nella Stamperia di Stefano Orlandini, 1723, pp. i-xliv.
- , *De' teatri antichi, e moderni. Trattato in cui diversi punti morali appartenenti a teatro si mettono del tutto in chiaro. Con la qual occasione risponde al P. Daniele Concina, chi vien ora in tal materia così fieramente attaccato da lui*, In Verona, presso Agostino. Carattoni, 1753.
- , *Opere*, tomo I, a cura di Andrea Rubbi, Venezia, Antonio Curti, 1790.
- MANFREDI GIANVITO, *L'attore in scena, discorso nel quale raccolte sono le parti ad esso spettanti*, in Verona, presso Dionigi Ramanzini, 1746.
- MARCIANO GIOVANNI, *Memorie Historiche della Congregatione dell'Oratorio nelle quali: Si dà ragguaglio della fondatione di ciascheduna delle Congregationi sin'hora erette, e de' Soggetti più cospicue, che in esse hanno fiorito. Raccolte, e date alla luce da Giovanni Marciano Sacerdote della Congregatione dell'Oratorio di Napoli*, 5 tomi, In Napoli, Per il De Bonis Stampatore Arcivescovale, 1693-1703.

OLIVA GIOVANNI PAOLO, *Sermone, nella V Domenica di Quaresima. Propterea vos non auditis, quia ex Deo non estis. Ioannis 18*, in ID., *Quaranta sermoni detti in varii luoghi sacri di Roma da Gio. Paolo Oliva della Compagnia di Giesù*, In Roma, presso il Varese, 1670, pp. 370-393.

OTTONELLI GIOVANNI DOMENICO, [*La Qualità delle Commedie*] *Della christiana moderazione del theatro ricordo primo. Detto la Qualità delle comedie; per dichiarare, quale sia la lecita a buoni christiani, e quale la illecita; e per distinguere la modesta dalla oscena secondo la dottrina di s. Tommaso, e d'altri theologi per sicurezza della coscienza. Opera del p. Gio. Domenico Ottonelli da Fanano, sacerdote della Compagnia di Giesù. Si narrano molti casi moderni; si considerano molte ragioni, per le quali compariscono le donne in scena, ò in banco; e si risponde à molte difficoltà solite farsi, per giustificare cotal comparsa*, In Fiorenza, nella Stamperia di Luca Franceschini & Alessandro Logi, 1646.

—, [*La solutione de' Nodi*] *Della christiana moderazione del theatro libro secondo, detto La solutione de' nodi. Per isciogliere molte difficoltà, e per risolvere molti casi di coscienza intorno alle comedie poco modeste; e per mostrare, che non è mai lecita la loro permissione, secondo la dottrina di san Tomaso, e d'altri theologi, e per sicurezza de' buoni christiani. Opera di un theologo religioso, stampata ad istanza del sig. Odomenigico Lelonotti da Fanano. Si aggiuuge al fine una Censura d'autori antichi, e moderni intorno a' compositori, compositioni, lettione, e recitamento di poca honestà. Et di più il Giuditio, che si può fare di quelle comedie, che si rappresentano tal'hora con titolo di honesta recreatione da persone ascritte in una osservante congregatione*, in Firenze, Appresso Gio. Antonio Bonardi, 1649.

—, [*Le risoluzioni di alcuni Dubbij*] *Della christiana moderazione del theatro libro terzo. Detto le risoluzioni di alcuni Dubbij, e casi di coscienza intorno agli spettatori delle comedie poco modeste, composto già da vn theologo, e stampato con titolo di Ricordo à beneficio dell'anime per istanza del sig. Odomenigico Lelonotti da Fanano. Et hora ristampato con maggior distinzione, & accrescimento, e con l'aggiunta di vna dotta predica intorno alle theatrali impurità, tradotta di spagnuolo in italiano dal sig. Alessandro Adimari*, in Fiorenza, nella Stamperia di Luca Franceschini & Alessandro Logi 1649.

—, [*L'ammonitioni a' recitanti*] *Della christiana moderazione del theatro libro [quarto], detto L'ammonitioni a' recitanti, per auuisare ogni christiano à moderarsi da gli eccessi nel recitare. Sono diuise in tre breui trattati, cioè il primo intorno à recitanti. Il secondo intorno alc omico Beltrame, & al suo libro. Il terzo intorno à ciarlatani. Opera d'vn theologo religioso da Fanano, stampata ad istanza del sig. Odomenigico Lelonotti. Con aggiunta all'ultimo d'vn'Hipomnastico, ouero Discorso ammonitorio, diretto in forma di preghiera a' musici comedianti mercenarij, & ad ogn'altro musico aiutante al theatrale, e poco modesto recitamento. Con due indici, vno dell'ammonitioni, e l'altro delle cose notabili*, In Fiorenza, Nella stamperia di Gio. Domenico Bonardi, alle scale di Badia, 1652.

—, [*L'istanza*] *Della christiana moderazione del theatro libro [quinto], detto L'istanza, per supplicare a' signori superiori, che si moderi christianamente il theatro dall'oscenità, e da ogni altro eccesso nel recitare, secondo la dottrina di S. Tomaso, e d'altri theologi antichi e moderni. Opera d'vn religioso theologo, stampata per soddisfattione del sig. Odomemigico Lelonotti da Fanano. ... Vi sono due indici, vno de' capi, e punti, l'altro delle materie*, In Fiorenza, Nella stamperia di Gio. Antonio Bonardi, alle scale di Badia, 1652.

PAGNINI SANTE, *Biblia. Habes in hoc libro utrius[que] instrumenti nouam translatione aeditam à Sancte Pagnino*, Impressa est autem Lugduni. Per Antonium du Ry, 1528.

PALEOTTI GABRIELE, *De imaginibus sacris, et profanis Gabrielis Palaeoti cardinalis, libri quinque. Quibus multiplices earum absus, iuxta sacrosancti Concilii Tridentini decreta, deteguntur, Ac variae cautiones ad omnium generum picturas ex Christiana disciplina restituendas, propuntur. Ad usum quidem ecclesiae suae Bononiensis scripti, caeterum bono omnium ecclesiarum nunc primum Latinè editi, Ingolstadii, Ex officina typographica Davidis Sartorii*, 1594.

—, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diuiso in cinque libri. Doue si scuoprono varij abusi loro, Et si dichiara il vero modo che christianamente si doueria osseruare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo. Raccolto & posto insieme ad vtile delle anime per commissione di monsignore illustriss. & reuerendiss. card. Paleotti*, In Bologna, per Alessandro Benacci, 1582.

—, *Scrittura fatta per ordine del Cardinal Gabriello Paleotti Arcivescovo di Bologna, nella quale si pongono in vista alcune ragioni contro agli Spettacoli Teatrali*, in Giovanni Battista Castiglione, *Sentimenti di S.*

- Carlo Borromeo intorno agli spettacoli, in Bergamo, appresso Pietro Lancellotti, 1759, pp. 88-89, n. 1.
- PANIGAROLA FRANCESCO, *Predica intitolata La Peste. Per essersi fatta in San' Petronio di Bologna, à tempo che quella Città era in grandissimo pericolo di infettione*, in ID., *Prediche di monsig. reuer. Panigarola vescono d'Asti. Fatte da lui spezzatamente, E fuor de' tempi Quadragesimali in varii luoghi, et a varie occasioni più illustri*, In Asti, per Virgilio Zangrandi, a instantia di Gio. Dominico Tarino, 1591, foll. 289(v)-301(v).
- PANVINIO ONOFRIO, *De ludis circensibus, libri II. De triumphis, liber vnus. Quibus vniuersa ferè Romanorum veterum sacra ritusque declarantur, ac figuris aeneis illustrantur*, Venetiis, apud Ioannem Baptistam Ciottum senensem, 1600.
- PATRIZI FRANCESCO, *De Institutione Reipublicæ libri nouem, hystoriarum sententiarumque varietate refertissimi, hactenus numquam impræssi, cum Ioannis Sauignei annotationibus margineis, indiceque vocabulorum, sententiarum, factorum, dictorumque memorabilium copiosissimo, literarum serie Phyluratium digesto*, Parrhisis, impræssorum opera honesti viri magistri Petri Vidoue calchographiarie artis peritissimi, impensis vero Galioti a prato Bibliopolæ Parehisiensis, 1518.
- , *De Institutione Reipub. Libri nouem, hystoriarum sententiarumque varietate refertissimi, cum annotationibus margineis, Indiceque vocabulorum, factorum, dictorumque memorabilium copiosissimo, literarum serie phyluratim digesto*, Parisiis, Apud Galliorum Pratensem, Sub insigni Galeæ. Et in primo Pilari Aul[a]e Regi[a]e Palatij Parisien[sis], 1534.
- PERRUCCI ANDREA, *Dell'Arte rappresentativa premeditata, ed all'improviso Parti Due. Giovevole non solo à chi si diletta di Rappresentare; ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi. Del Dottor Andrea Perrucci, consecrata Agli Eccellentissimi Consorti L'Eccellentissima Signora D. Aurora Sanseverini De' Principi di Bisignano; Ed Eccellentiss. Sig. D. Nicolò Gaetano d'Aragona Degli Antichi Conti di Fondi, Principi di Traetto, e Duchi di Laurenziano, &c.*, In Nap[oli], Nella nuova Stampa Di Michele Luigi Mutio, 1699.
- PICO DELLA MIRANDOLA GIOVANNI F., *Dialogo intitolato la Strega, ouero de gli inganni de demoni dell'illustre signor Giouan Francesco Pico conte de la Mirandola. Tradotto in lingua toscana per il signor abate Turino Turini da Pescia*, Stampato in Pescia, appresso Lorenzo Torrentino stampator ducale, 1555.
- PINEDA JUAN DE MEDINA DEL CAMPO, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lasciuu spettacoli, raccolto dall'opere del p.f. Giouanni di Pineda del Ordine di S. Francesco. Tradotto dalla lingua spagnuola dal comend. fra Giulio Zanchini da Castiglionchio. Caualiere di San Giouanni. Spedalingo di Santa Maria Nuova di Firenze*, In Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1599.
- RIBADENEIRA PEDRO DE, *Della Tribolatione Trattato del padre Pietro di Ribadenera Religioso della Compagnia di Giesù in duo Libri diuiso: Nel primo si tratta delle Tribolationi particolari, che in tutti gli stati si trouano, e del rimedio loro: Nel secondo delle Generali, che Dio ci manda. Nuouamente dalla lingua Spagnuola nella volgare Italiana tradotto: Con l'aggiunta di due Tauole copiosissime, una de' Capitoli, & l'altra de' luoghi della sacra Scrittura*, in Milano, Appresso Girolamo Bordone, & Pietro Martire Locarni compagni, 1605.
- RICCI BERNARDINO, *Il Tedeschino ouero Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere*, a cura di Teresa Megale, Firenze, Le Lettere, 1995.
- SCALA FLAMINIO, *Il Teatro delle Favole rappresentatiue, ouero La Ricreatione Comica, Boschereccia, e Tragica: diuisa in cinquanta giornate; Composte da Flaminio Scala detto Flauio Comico del Sereniss. Sig. Duca di Mantoua. All'ill. sig. Conte Ferdinando Riario Marchese di Castiglione di Vald'Orcia, & Senatore in Bologna*, In Venetia, Appresso Gio: Battista Pulciani, 1611.
- , *Prologo della Comedia del Finto Marito*, in ID., *Il finto marito commedia di Flamminio Scala*, In Venetia, Appresso Andrea Baba, 1618, pp. 6-18.
- , *Prologo per recitare*, in ID., *Il finto marito commedia di Flamminio Scala*, In Venetia, Appresso Andrea Baba, 1618, pp. 19-25.
- , *Il teatro delle favole rappresentatiue*, a cura di Ferruccio Marotti, 2 voll., Milano, Il polifilo, 1976.

- SEGNERI PAOLO, *In detestazione delle commedie scorrette*, in ID., *Il Cristiano instruito nella sua legge. Ragionamenti morali dati in luce da Paolo Segneri della Compagnia di Gesù*, 3 voll., Firenze, nella stamperia di S.A.S, 1686, III, pp. 460-481.
- SENECA ANTONIO, *De Comici Spectaculis Tollendis*, in *Giovanni Battista Castiglione, Sentimenti di S. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli; a sua altezza reverendissima monsignor Cristoforo de' Migazzi arcivescovo di Vienna*, in Bergamo, appresso Pietro Lancellotti, 1759, pp. 171-180.
- TASSO TORQUATO, *Gerusalemme liberata, Aminta, Rime scelte e versi dalla Gerusalemme conquistata, dal Rinaldo e dal Mondo creato*, a cura di Luigi de Vendittis, Torino, Einaudi, 1961.
- TESTAVERDE ANNA MARIA (a cura di), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, trascrizione dei testi e note di Anna Evangelista, prefazione di Roberto De Simone, Torino, Einaudi, 2007.
- TRAGIENSE LAURISO [pseud. di BIANCHI GIOVANNI ANTONIO], *De i vizj, e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggerli, e d'emendarli ragionamenti VI. di Lauriso Tragiense pastore arcade*, In Roma, nella stamperia di Pallade, appresso Niccolò, e Marco Pagliarini mercanti di libri, e stampatori a Pasquino, 1753.
- VALERINI ADRIANO, *Oratione d'Adriano Valerini veronese, in morte della diuina signora Vincenza Armani, comica eccellentissima. Et alcune rime dell'istesso, e d'altri auttori, in lode della medesima. Con alquante leggiadre e belle compositioni di detta signora Vincenza*, In Verona, per Bastian dalle Donne, & Giouanni fratelli, [1570].
- Vocabolario degli Accademici della Crusca. In questa Seconda Impressione da' medesimi riueduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autori del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'vso*, In Venezia, Appresso Iacopo Sarzina, 1623.
- ZUCCOLO LODOVICO, *Dialoghi, Ne' quali con varietà di eruditione si scoprono nuouo, e vaghi pensieri Filosofici, Morali, e Politici*, In Venetia, Appresso Marco Ginammi, 1625.

La polemica *early modern* intorno al teatro. Fonti inglesi

- ANGLOPHILE EUTHEO [i.e. ANTHONY MUNDAY?], *A second and third blast of retrait from plaies and theaters: the one whereof was sounded by a reuerend byshop dead long since; the other by a worshipful and zealous gentleman now aliuue: one showing the filthines of plaies in times past; the other the abomination of theaters in the time present: both expresly prouing that that common-weale is nigh vnto the curse of God, wherein either plaiers be made of, or theaters maintained. Set forth by Anglo-phile Eutheo*, Imprinted at London, by Henrie Denham, dwelling in Pater noster Row, at the signe of the Starre, being the assigne of William Seres. Allowed by auctoritie, 1580 [STC 21677].
- ANONYMOUS [ANDREW CANE?], *The stage-players complaint. In a pleasant dialogue betweene Cane of the Fortune, and Reed of the Friers. Deploring their sad and solitary conditions for want of employment. In this heauie and contagious time of the plague in London*, London : printed for Tho: Bates, and are to be sold at his shop in the Old-Bailey, 1641 [Wing (CD-ROM), S5162].
- ANONYMOUS, *The Seconde Tome of Homilies, of such Matters as were promised and instituted in the former Part of Homylyes, set out by the Auctoritie of the Queenes Maiestie. And to be read in Euery Paryshe Church agreeably*, [imprinted at London, in Powles Church yard by Richarde Iugge, printer to the Queenes Maiestie], 1563 [STC (2nd ed.), 13666.4].
- ANONYMOUS, *A Treatise of daunses wherin it is shewed, that they are as it were accessories and depe[n]dants (or thinges annexed) to whoredome, where also by the way is touched and proued, that playes are ioyned and knit togeather in a rancke or rowe with them*, s.l., H. Middleton?, 1581 [STC (2nd ed.), 24242.5].
- ANONYMOUS, *The actors remonstrance, or complaint: for the silencing of their profession, and banishment from their severall play-houses. In which is fully set downe their grievances, for their restraint; especially since stage-plays, only of all publike recreations are prohibited; the exercise at the Beares Colledge, and the motions of puppets being still in force and vigour. As it was presented in the names and behalves of all our*

London comedians to the great god Phoebus-Apollo, and the nine Heliconian sisters, on the top of Pernassus, by one of the masters of requests to the muses, for this present month. And published by their command in print by the Typograph Royall of the Castalian Province 1643. London, printed for Edw. Nickson, Ianuar. 24. 1643 [Wing (2nd ed.), A453].

ANONYMOUS, *The Players Petition to Parliament*, in ALEXANDER BROME (ed. by), *Rump: or An exact collection of the choicest poems and songs relating to the late times. By the most eminent wits, from anno 1639. to anno 1661*, London, printed for Henry Brome at the Gun in Ivy-lane, and Henry Marsh at the Princes Armes in Chancery-lane, 1662 [Wing (CD-ROM, 1996), B4851], pp. 32-34.

ANONYMOUS, *A representation of the impiety & immorality of the English stage, with reasons for putting a stop thereto: and some questions addrest to those who frequent the play-houses*, London, printed, and are to be sold by J. Nutt, 1704.

ANONYMOUS, *Some considerations about the danger of going to plays. In a letter to a friend*, London, printed for M. Wotton. And sold by J. Nutt, 1704.

ANONYMOUS, *A Treatise of Miraculis Pleyinge*, ed. by Clifford Davidson, Kalamazoo, Medieval Institute Publications – Western Michigan University, 1993.

BAKER RICHARD, *Theatrum redivivum, or The theatre vindicated by Sir Richard Baker in answer to Mr. Pryn's Histrio-mastix: wherein his groundless assertions against stage-plays are discovered, his miss-taken allegations of the fathers manifested, as also what he calls his reasons, to be nothing but his passions*, London : printed by T.R. for Francis Eglesfield at the Marigold in St. Paul's Churchyard, 1662 [Wing (2nd ed., 1994), B513].

BEARD THOMAS, *The theatre of Gods iudgements: or, A collection of histories out of sacred, ecclesiasticall, and prophane authours, concerning the admirable iudgements of God vpon the transgressours of his commandements. Translated out of French, and augmented by more than three hundred examples*, by Th. Beard, London, Printed by Adam Islip, 1597.

BEDFORD ARTHUR, *Serious reflections on the scandalous abuse and effects of the stage: in a sermon preach'd at the parish-church of St. Nicolas in the city of Bristol, on Sunday the 7th day of January, 1704/5.* By Arthur Bedford, M. A. Vicar of Temple-Church in the aforesaid City, Bristol, printed and sold by W. Bonny in Corn-Street, 1705.

—, *A second advertisement concerning the profaneness of the play-house*, Bristol, printed by W. Bonny, 1705.

—, *The evil and danger of stage-plays: shewing their natural tendency to destroy religion, and introduce a general corruption of manners; in almost two thousand instances, taken from the plays of the two last years*, Bristol, printed and sold by W. Bonny, and the booksellers of Bristol: and by Henry Mortlock, London, 1706.

—, *A serious remonstrance in behalf of the Christian religion, against the horrid blasphemies and impieties which are still used in the English play-houses, to the great disbonour of Almighty God, and in contempt of the statutes of this realm*, London, printed by John Darby, for Henry Hammond, Bath; Richard Gravett, Bristol; and Anth. Piesley, Oxford, 1719.

—, *A sermon preached in the parish-church of St. Butolph's Aldgate, in the City of London, on Sunday the thirtieth day of November, In the year of our Lord 1729. Occasioned by the erecting of a play-house In the neighbourhood. Published at the request of several of the auditors*, London, printed by Charles Ackers in Great-Swan-Alley, St. John's-Street; and sold by J. Hooke at the Flower-de-Luce, overagainst St. Dunstan's Church, in Fleetstreet; W. Meadows at the Angel in Cornhill; and T. Cox under the Royal-Exchange, 1730.

BOWND NICHOLAS, *Medicines for the Plague: That is, Godly and fruitfull Sermons vpon part of the twentieth Psalme, full of instructions and comfort: very fit generally for all times of affliction, but more particularly applied to this late visitation of the Plague. Preached at the same time at Norton in Suffolke, by Nicholas Bownd, Doctor of Diuinitie. And now published for the further good of all those that loue and feare the Lord. Perused, and allowed. Exod. 15.26. If thou wilt diligently hearken vnto the voice of the Lord thy God, and wilt doe that which is right in his sight, and wilt giue eare vnto his commaundements,*

and keepe all his ordinances, then I will put none of these diseases vpon thee, which I brought vpon the Aegyptians: for I am the Lord that healeth thee, London, Printed by Adam Islip [and Felix Kingston] for Cuthbert Burbie, and are to be sold at the Swan in Paules Churchyard, 1604 [STC (2nd ed.), 3439].

- BULLEIN WILLIAM, *A Dialogve bothe pleasant and pitifull, wherein is a godlie regimete against the feuer Pestile[n]ce, with a consolation and comfort against Death. Newlie corrected by W. Bullein, the author thereof*, London, Inprinted by Ihon Kyngston, 1578 [STC (2nd ed.), 4038].
- COLLIER JEREMY, *A short view of the immorality, and profaneness of the English stage, together with the sense of antiquity upon this argument*, London, printed for S. Keble at the Turk's Head in Fleetstreet, R. Sare at Gray's-Inn-Gate, and H. Hindmarsh against the Exchange in Cornhil, 1698 [Wing (2nd ed., 1994), C5263].
- , *Mr. Collier's dissuasive from the play-house; in a letter to a person of quality, occasion'd by the late calamity of the tempest*, London, printed for Richard Sare, at Grays-Inn-Gate in Holborn, 1703.
- CONGREVE WILLIAM, *Amendments of Mr. Collier's false and imperfect citations, &c. from the Old batchelour, Double dealer, Love for love, Mourning bride. By the author of those plays*, London, printed for J. Tonson at the Judge's Head in Fleet-street, near the Inner-Temple-Gate, 1698 [Wing (2nd ed., 1994), C5844].
- CRASHAW WILLIAM, *The sermon preached at the Crosse, Feb. xiiij. 1607. By W. Crashawe, Batchelour of Diuinitie, and preacher at the temple; iustified by the authour, both against papist, and Brownist, to be the truth: wherein, this point is principally followed; namely, that the religion of Rome, as now it stands established, is worse then euer it was*, Imprinted at London, by H. L[ownes] for Edmond Weauer, and are to be solde at the great North-gate of S. Paules Church, 1608.
- CROSSE HENRY, *Vertues common-wealth. Or The high-vvay to honour. Wherin is discovered, that although by the disguised craft of this age, vice and ignorance may be exalted: yet by tyme (the triall of truth) it is most manifestly reprooued. Necessary for age to moue diligence, profitable for youth to shun wantonnesse: and bringing to both at last desired happinesse*, London, printed [by Thomas Creede] for Iohn Newbery, dwelling in Paules Church yard, at the Signe of the Ball, 1603.
- DENNIS JOHN, *The usefulness of the stage, to the happiness of mankind. To government, and to religion. Occasioned by a late book, written by Jeremy Collier*, London, printed for Rich. Parker at the Unicorn under the Piazza of the Royal Exchange, 1698 [Wing (CD-ROM, 1996), D1046].
- DRYDEN JOHN, *Poetical Epistle to Peter Motteux*, in PETER MOTTEUX, *Beauty in distress. A tragedy. As it is acted at the theatre in Little Lincolns-Inn-Fields. By His Majesty's servants. Written by Mr. Motteux. With a discourse of the lawfulness & unlawfulness of plays, lately written in French by the learned Father Caffaro, diuinity-professor at Paris. Sent in a letter to the author by a diuine of the Church of England*, London, printed for Daniel Brown, at the Black Swan and Bible without Temple-bar; and Rich. Parker at the Unicorn under the Piazza of the Royal Exchange, 1698 [Wing (CD-ROM, 1996), M2945], pp. xxvii-xxviii.
- , *Epilogue*, in JOHN VANBRUGH, *The pilgrim, a comedy: as it is acted at the Theatre-Royal, in Drury-Lane. Written originally by Mr. Fletcher, and now very much alter'd, with several additions. Likewise a prologue, epilogue, dialogue and masque, written by the late great poet Mr. Dryden, just before his death, being the last of his works*, London, printed for Benjamin Tooke, near the Middle-Temple-Gate, in Fleet-street, 1700 [Wing (CD-ROM, 1996), F1349] sig. A3(r).
- D'URFEY THOMAS, *Preface*, in ID., *The campaigners: or, the pleasant adventures at Brussels. A comedy. With a familiar preface upon a late reformer of the stage. Ending with a satyrical fable of the dog and the ottor*, London, printed for A. Baldwin, near the Oxford Arms Inn in Warwick lane, 1698 [Wing (CD-ROM, 1996), D2705], pp. 1-27.
- FENTON GEOFFREY, *A forme of Christian pollicie drawne out of French by Geffray Fenton. A worke very necessary to al sorts of people generally, as wherein is contayned doctrine, both vniuersall, and special touching the institution of al Christian profession: and also conuenient perticularly for all magistrates and gouernours of common weales, for their more happy regiment according to God*, Imprinted at London,

By H. Middelton for Rafe Newbery, dwelling in Fleetestreat a little about the Conduit, 1574.

FLECKNOE RICHARD, *A Short Discourse of the English Stage*, in ID., *Love's kingdom. A pastoral tragedy-comedy. Not as it was acted at the theatre near Lincolns-Inn, but as it was written, and since corrected by Richard Flecknoe. With a short treatise of the English stage, &c. by the same author*, London, printed by R. Wood for the author, 1664 [Wing (CD-ROM, 1996), F1229], sigg. G3(r)-G8(r).

G. I., *A refutation of the Apology for actors. Diuided into three briefe treatises. Wherein is confuted and opposed all the chiefe groundes and arguments alleaged in defence of playes: and withall in each treatise is deciphered actors, 1. heathenish and diabolically institution. 2. their ancient and moderne indignitie. 3. the wonderfull abuse of their impious qualitie.* By I.G., Imprinted at London by W. White, and are to be sold by Thomas Langley in Iuie lane, 1615.

GILDON CHARLES, *The life of Mr. Thomas Betterton, the late eminent tragedian. Wherein the action and utterance of the stage, bar, and pulpit, are distinctly consider'd. With The Judgment of the late Ingenious Monsieur de St. Evremond, upon the Italian and French Music and Opera's; in a Letter to the Duke of Buckingham. To which is added, The amorous widow, or the Wanton Wife. A Comedy. written by Mr. Betterton. Now first printed from the Original Copy*, London, printed for Robert Gosling, at the Mitre, near the Inner-Temple Gate in Fleetstreet, 1710.

GOSSON STEPHEN, *The s[c]hoole of Abuse, conteyning a plesaunt inuectiue against poets, pipers, plaiers, iesters, and such like caterpillers of a co[m]monwelth; setting vp the flagge of defiance to their mischieuous exercise, [and] ouerthrowing their bulwarkes, by prophane writers, naturall reason, and common experience*, Printed at London, [by T. Dawson] for Thomas VVoodcocke, 1579 [STC (2nd ed.), 12097.5].

—, *An Apologie of the Schoole of Abuse, against Poets, Pipers, Players and their Excusers*, in ID., *The Ephemerides of Phialo, deuided into three bookes. The first, a method which he ought to follow that desireth to rebuke his freend, when he seeth him swarue: without kindling his choler, or hurting himselfe. The second, a canuazado to courtiers in foure pointes. The third, the defence of a curtezan ouerthrowen. And a short apologie of the Schoole of abuse, against poets, pipers, players, [et] their excusers.* By Step. Gosson, stud. Oxon., Imprinted at London, by Thomas Dawson, 1579 [STC (2nd ed.), 12093], foll. 81-65 (id est 92).

—, *The Ephemerides of Phialo, deuided into three bookes. The first, a method which he ought to follow that desireth to rebuke his freend, when he seeth him swarue: without kindling his choler, or hurting himselfe. The second, a canuazado to courtiers in foure pointes. The third, the defence of a curtezan ouerthrowen. And a short apologie of the Schoole of abuse, against poets, pipers, players, [et] their excusers.* By Step. Gosson, stud. Oxon., Imprinted at London, by Thomas Dawson, 1579 [STC (2nd ed.), 12093].

—, *Playes confuted in fine actions, prouing that they are not to be suffred in a Christian common weale, by the waye both the cauils of Thomas Lodge, and the play of playes, written in their defence, and other obiections of players frendes, are truely set downe and directhye aunswared.* By Steph. Gosson, stud. Oxon., London, Imprinted for Thomas Gosson dwelling in Pater noster row at the signe of the Sunne, 1582 [STC (2nd ed.), 12095].

GUEVARA UREÑA ANTONIO DE, *The golden boke of Marcus Arelivs emperour and eloquent orator*, Londini, in aedibvs Thomae Bertheleti Regii impressoris, anno 1535.

—, *The diall of princes. Compiled by the reuerende father in God, Don Anthony of Gueuara, Bysshop of Guadix. Preacher and cronicler, to Charles the fyft Emperour of Rome. Englysshed oute of the Frenche, by Thomas North, seconde sonne of the Lorde North. Ryght necessary and plesaunt, to all gentylmen and others whiche are louers of vertue*, Imprinted at London, by [Thomas Marsh for] Iohn Waylande, 1557.

—, *The dial of princes, compiled by the reuerend father in God, Don Antony of Gueuara, Bysshop of Guadix, preacher, and chronicle to Charles the fyfte, late of that name Emperour. Englished out of the Frenche by T. North, sonne of Sir Edvard North knight, L. North of Kyrtheling*, [London], Now newly imprinted by Richarde Tottill, and Thomas Marshe, Anno. Domini. 1568.

- HEYWOOD THOMAS, *An apology for actors. Containing three briefe treatises. 1 Their antiquity. 2 Their ancient dignity. 3 The true vse of their quality. Written by Thomas Heywood*, London, printed by Nicholas Okes, 1612.
- , *An Apology for Actors. Containing three briefe Treatises*, ed. by Brian Vickers, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- HEYWOOD THOMAS, G.I, *Apology for Actors and Refutation of the Apology for Actors*, ed. by Richard H. Perkinson, New York, Scholars' Facsimile & Reprints, 1941.
- , *An Apology for Actors and A Refutation of the Apology for Actors*, introductory notes by J. W. Binns, New York, Johnson, 1972.
- , *An Apology for Actors and A Refutation of the Apology for Actors*, ed. by Arthur Freeman, New York, Garland, 1973.
- HOLINSHED RAPHAEL, *The third volume of Chronicles, beginning at duke William the Norman, commonlie called the Conqueror; and descending by degrees of yeeres to all the kings and queenes of England in their orderlie successions: first compiled by Raphaell Holinshed, and by him extended to the year 1577. Now newlie recognised, augmented, and continued (with occurrences and accidents of fresh memorie) to the year 1586*, At London printed [by Henry Denham] in Aldersgate street at the signe of the Starre, [1587].
- LAW WILLIAM, *The absolute unlawfulness of the stage-entertainment fully demonstrated*, London, printed for W. and J. Innys, at the West-End of St. Paul's, 1726.
- LEIGHTON ALEXANDER, *A shorte treatise against stage-playes*, [Amsterdam, by the successors of Giles Thorp], 1625.
- [LODGE THOMAS], *Protogenes can know Apelles by his line though he se him not, and wise men can consider by the penn the auctoritie of the writer though they know him not*, [London, Printed by H. Singleton?], 1579 [STC (2nd ed.), 16663].
- , *A treatise of the plague: containing the nature, signes, and accidents of the same, with the certaine and absolute cure of the feuers, botches and carbuncles that raigne in these times: and aboue all things most singular experiments and preseruatiues in the same, gathered by the obseruation of diuers worthy trauailers, and selected out of the writings of the best learned phisitians in this age*, London, printed [by Thomas Creede and Valentine Simmes] for Edward White and N[icholas] L[ing], 1603 [STC (2nd ed.), 16676].
- , *A Defense of Poetry, Music and Stage-Plays*, with introduction and notes by D. Laing, London, Shakespeare Society, 1853.
- NAOGEORGUS [i.e. KIRCHMAYER] THOMAS, *The Popish Kingdome, or Reigne of Antichrist, written in Latine verse by Thomas Naogeorgus, and englyshed by Barnabe Googe*, Imprinted at London by Henrie Denham, for Richarde VVatkins, Anno. 1570 [STC (2nd ed.), 15011].
- NORTHBROOKE JOHN, *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterludes with other idle pastimes [et]c. commonly vsed on the Sabboth day, are reproued by the auctoritie of the word of God and auntient writers. Made dialoguewise by Iohn Northbrooke minister and preacher of the word of God*, At London, Imprinted by H. Bynneman, for George Byshop, 1577 [STC (2nd ed.), 18670].
- PRYNNE WILLIAM, *Histrion-mastix. The players scourge, or, actors tragædie, divided into two parts. Wherein it is largely evidenced, by diuers arguments, by the concurring authorities and resolutions of sundry texts of Scripture That popular stage-playes are sinfull, heathenish, lewde, ungodly spectacles, and most pernicious corruptions; condemned in all ages, as intolerable mischiefes to churches, to republickes, to the manners, mindes, and soules of men. And that the profession of play-poets, of stage-players; together with the penning, acting, and frequenting of stage-playes, are unlawfull, infamous and misbeseeming Christians. All pretences to the contrary are here likewise fully answered; and the unlawfulness of acting, of beholding academicall enterludes, briefly discussed; besides sundry other particulars concerning dancing, dicing, health-drinking, &c of which the table will informe you. By William Prynne, an utter-barrester of Lincolnes Inne*, London, Printed by E[lizabeth] A[l]lde, Augustine Mathewes, Thomas Cotes] and W[illiam] I[ones] for Michael Sparke, and are to be sold at the Blue Bible, in Greene Arbour, in little Old Bayly, 1633 [STC (2nd ed.), 20464].

- , *A vindication of VViliam Prynne Esquire, from some scandalous papers and imputations, newly printed and published, to traduce and defame him in his reputation*, [London : s.n., 1649] [Wing (2nd ed.), P4129].
- , *Histrio-Mastix: the player's scourge or, actor's tragedy (1633)*, introductory note by Peter Davison, 2 vols., New York, Johnson, 1972.
- , *Histriomastix (1633)*, edited by Arthur Freeman, New York, Garland, 1974.
- PRYNNE WILLIAM [fraudulent ANONYMOUS], *Mr VVilliam Prynne his defence of stage-plays, or A retractation of a former booke of his called Histrio-mastix*, London [s.n.], printed in the year 1649 [Wing (2nd ed.), M2278].
- RANKINS WILLIAM, *A mirrour of monsters: wherein is plainly described the manifold vices, & spotted enormities, that are caused by the infectious sight of playes, with the description of the subtile slights of Satban, making them his instruments*, London, printed by I[ohn] C[harlewood] for T[homas] H[acket], 1587.
- RIDPATH GEORGE, *The stage condemn'd, and the encouragement given to the immoralities and profaneness of the theatre, by the English schools, universities and pulpits, censur'd. King Charles I. Sundays mask and declaration for sports and pastimes on the Sabbath, largely related and animadverted upon. The arguments of all the authors that have writ in defence of the stage against Mr. Collier, consider'd. And the sense of the fathers, councils, antient philosophers and poets, and of the Greek and Roman states, and of the first Christian emperours concerning the drama, faithfully deliver'd. Together with the censure of the English state and of several antient and modern divines of the Church of England upon the stage. And remarks on diverse late plays, as also on those presented by the two universities to King Charles I*, London, printed for John Salusbury, at the Angel in St. Paul's Church-Yard, 1698 [Wing (CD-Rom, 1996), R1468].
- SHAKESPEARE WILLIAM, *La Tempesta*, introduzione e traduzione di Alessandro Serpieri, note di Clara Mucci, Venezia, Marsilio.
- SIDNEY PHILIP, *The defence of poesie*, London, Printed [by Thomas Creede] for William Ponsonby, 1595 [STC (2nd ed.), 22535].
- STALBRYDGE HENRYE [i.e. JOHN BALE], *The epistle exhortatorye of an Englyshe Christiane vnto his derehly beloued contreye of Englande, against the pomposhe popyshe bysshoppes therof, as yet the true membres of theyr fylthye father the great Antichrist of Rome*, [Antwerp, Widow of C. Ruremond, 1544].
- STUBBS PHILIPP, *Of Stage-Playes and Enterludes, with their wickedness*, in ID., *The anatomie of abuses: contayning a discoverie, or briefe summarie of such notable vices and imperfections, as now raigne in many Christian countreyes of the worlde: but (especiallie) in a verie famous ilande called Ailgna: together, with most fearefull examples of Gods iudgements, executed vpon the wicked for the same, aswell in Ailgna of late, as in other places, elsewhere. Verie godly, to be read of all true Christians, euerie where: but most needefull, to be regarded in Englande. Made dialogue-wise, by Phillip Stubbes. Seene and allowed, according to order*, Printed at London, By [John Kingston for] Richard Iones, 1583 [STC (2nd ed.), 23376], sigg. L5(r)-M(v).
- The Historie of the two Valyannte Brethren: Valentyne and Orson*, Lothbery, Imprinted over a gaynst S. Margaretes Church be W. Coplande, [ca. 1565], [STC (2nd ed.), 24572].
- VANBRUGH JOHN, *A short vindication of The relapse and The provok'd wife, from immorality and prophaneness by the author*, London, printed for H. Walwyn, at the Three Legs in the Poultry, against the Stocks-Market, 1698 [Wing (CD-ROM, 1996), V59].
- W[HITE] T[HOMAS], *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse on Sunday the third of November 1577. in the Time of the Plague*, London, [Henry Bynneman for] Francis Coldock, 1578 [STC (2nd ed.), 25406].
- WOODWARD JOSIAH, *Some thoughts concerning the stage in a letter to a lady*, London, printed, and are to be sold by J. Nutt, 1704.

Altre opere primarie

- ANONYME, *Affaire du Parlement de Paris (1541)*, édition de François Lecercle, Paris, Université Paris-Sorbonne-LABEX OBVIL, 2014 <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/haine-theatre/anonyme_affaire-parlement-paris_1541/> (10/2020).
- ANONYME [FRANCESCO CAFFARO], *Lettre d'un theologien illustre par sa qualité et par son mérite, consulté par l'auteur pour savoir si la Comédie peut être permise ou doit être absolument defendue*, in EDMÉ BOURSALUT, *Pièces de théâtre de M. Boursault*, À Paris, au Palais, chez Jean Guignard, à l'entrée de la grand'Salle, à l'Image S. Jean, pp. 1-62.
- ARIAS FRANCISCO, *Aprouehamento espiritual. Va diuidido en dos partes. En la primera se contienen los tratados siguientes. Exhortacion al aprouehamiento espiritual. Desconfiança de si mismo. Rosario deuotissimo de los cinquenta mysterios. Imitacion de nuestra Señora. En la segunda parte se contienen estos tratados. De la oracion mental. De la mortificacion, con vna apendice del buen uso de los sacramentos. Y vn exercicio de la presencia de Dios, 2 voll.*, Impresso en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, a la plaça de la Yerua, 1588.
- ARTAUD ANTONIN, *Le Théâtre et la Peste*, «La Nouvelle Revue Française», 253, 1934, pp. 481-499.
- , *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938 [trad. it. di Ettore Capriolo: ANTONIN ARTAUD., *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G.R. Morteo e Guido Neri. Prefazione di Jacques Derrida, Torino, Einaudi, 1968.
- AUSTEN JANE, *Mansfield Park*, 3 vols., London, printed for T. Egerton, Whitehall, 1814.
- BERTRAND JEAN-BAPTISTE, *Relation historique de la peste de Marseille en 1720*, Cologne, chez Pierre Marteau Imprimeur-Libraire, 1721.
- BORGES JORGE LUIS, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952 (*Altre inquisizioni*, trad. it. di Francesco Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1963).
- BOSSUET JACQUES BÉNIGNE, *Maximes et réflexions sur la comédie. Par Mre Jacques Benigne Bossuet Evêque de Meaux, Conseiller du Roy en ses Conseils, cy-devant Précepteur de Monseigneur le Dauphin*, à Paris, Chez Jean Anisson, Directeur de l'Imprimerie royale, ruë Saint Jacques, à la fleur de Lis de Florence, 1694.
- CAMUS ALBERT, *La Peste*, Paris, Gallimard, 1947 (*La peste*, trad. it. di Beniamino Dal Fabbro in ALBERT CAMUS, *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, a cura e con introduzione di Roger Grenier. Apparati di M.T. Giaveri e Roger Grenier, Milano, Bompiani, 1988, pp. 369-615).
- , *L'État de siège. Spectacle en trois parties*, Paris, Gallimard, 1949 (*Lo stato d'assedio*, trad. it. di Cesare Vico Lodovici in ALBERT CAMUS, *Tutto il teatro*, introduzione di Guido Davico Bonino, Milano, Bompiani, 1988, pp. 173-247).
- CERONETTI GUIDO, *L'angoscia di Lucrezio*, in ID., *La carta è stanca*, Milano, Adelphi, 1976, pp. 16-19.
- CHASSANION JEAN DE, *Histoires Memorables des grans et merueilleux jugemens et punitions de Dieu, auenues au monde principalement sur les grans, à cause de leurs mesfaits, contreuenans aux Commandemens de la Loy de Dieu*, [Genève], Par Jean le Preux, 1586.
- CHICOYNEAU FRANÇOIS, SÉNAC JEAN-BAPTISTE, *Traité des causes, des accidens, et de la cure de la peste, avec un recueil d'observations, et un détail circonstancié des précautions qu'on a prises pour subvenir aux besoins des peuples affligés de cette maladie, ou pour la prévenir dans les lieux qui en sont menacés*, à Paris, Chez Pierre-Jean Mariette Imprimeur-Libraire, ruë Saint Jacques, aux Colonnes d'Hercule, 1744.
- CONTZEN ADAM, *Politicorum libri decem in quibus de Perfectae Reipubl. Forma, Virtutibus, et Vitiis, Institutione civium, Legibus, Magistratu Ecclesiastico, civili, potentia Reipublicae; itemq; Seditione et bello, ad usum uitamq; communem accommodatè tractatur. Authore R.P. Adamo Contzen Societatis Jesu Doctore Theologo et SS Literarum in Archiepisc. Academia Maguntina Professore, Moguntiae, Excudebat Balthasar Lippius Sumptibus Joannis Kinckii bibliopolae Coloniensis, [1620].*

- FRACASTORO GIROLAMO [HIERONYMI FRACASTORIJ VERONENSIS], *De sympathia et antipathia rerum liber vnus De contagione et contagiosis morbis et curatione libri III*, Venetijs, apud heredes Lucantonij Iuntae Florentini, 1546.
- FRAGOSO JOAO BAPTISTA, *Regimen Reipublicae Christianae, ex sacra theologia, et ex vtroque iure ad vtrumque forum tam internum quàm externum coalescens, in tres partes diuisum: quarum 1. Principum, ac magistratuum ciuiliu gubernationem, potestatem, iurisdictionem, & obligationes comprehendit. 2. Principum, ac pastorum ecclesiasticorum iurisdictionem, & obligationes amplectitur; vbi latè de religiosis. 3. Oeconomiam continet, ac patrumfamiliàs in filios, & domesticos, & filiorum, ac domesticorum in parentes, ac dominos obligationes explicat*, Lugduni, Sumpt. Haered. Gabr. Boissat, & Laurentij Anisson, 1641.
- GAFFAREL PAUL, *La peste de 1720 à Marseille et en France, d'après des documents inédits*, Paris, Perrin, 1911.
- GUEVARA UREÑA ANTONIO DE, *Libro aureo de Marco Aurelio, emperador y eloquentissimo orador*, Fue impresso en la noble y muy leal ciudad de Seuilla, por Iuan cromberger, 1528.
- , *Libro llamado Relox de principes en el qual va incorporado el muy famoso libro de Marco aurelio*, Valladolid, por maestre Nicolas tierri imp[re]ssor, 1529.
- HUGO VICTOR, *L'Homme qui rit [Oeuvres Complètes, voll. 29-30]*, 2 voll., Paris, Hetzel-Quantin, 1880.
- HURTADO DE MENDOZA PEDRO, *Sectio 28. De Comoedijs quando sint scandalum*, in ID., *Scholasticae, et morales disputationes. De tribus virtutis theologicis. De Spe, et Charitate. Volumen Secundum*, Salmanticae, apud Iacinto Taberniel, 1631, pp. 1565-1579.
- MONTAIGNE MICHEL DE, *De l'institution des enfants*, in ID., *Essais*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, introduzione e traduzione di Angelo Bianchi, Milano, Rizzoli, 2002.
- PINEDA JUAN DE MEDINA DEL CAMPO, *Primera parte de los Treynta y cinco Dialogos familiares de la Agricultura Christiana, compuesta por Fray Juan de Pineda, Religioso de la orden del Seraphico padre Sant Francisco de la observancia. Es obra en que el autor procuro poner la mas varia, provechosa, curiosa, apazible, y mejor provada doctrina que supo, y pudo*, En Salamanca en casa de Pedro de Adurça, y Diego Lopez, 1589.
- RIBADENEIRA PEDRO DE, *Tratado de la Tribulación. Repartido en dos libros. En el Primero se trata de las Tribulaciones particulares: y en el Segundo del las generales que Dios nos embia, y del remedio dellas. Compuesto por el P. Pedro de Ribadeneyra, Religioso de la Compañia de Iesus. Dirigido à la Magestad de la Emperatriz doña Maria*, en Madrid, por Pedro Madrigal, 1589.
- ROUSSEAU JEAN-JACQUE, *Jean-Jacques Rousseau, Citoyen de Genève à M. d'Alembert sur son article Genève, dans le VIIe volume de l'ENCYCLOPEDIE, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1758.
- SPRENGER JAKOB, INSTITOR [KRÄMER] HEINRICH, *Malleus Maleficarum*, [Straburgo, s.e., 1486].
- , *Malleus Maleficarum*, in *Malleorum quorundam Maleficarum, tam veterum quam recentiorum authorum, Tomi duo. Quorum Primus continet: I. Malleum maleficarum Fr. Iacobi Sprenger, & Fr. Henrici Institoris: Inquisitorum. II. Fr. Ioannis Nider, Theologiae Professoris Librum vnum Formicarij, qui tractat de Maleficis & eorum deceptionibus. Secundus verò Tomus continet Tractatus VII. ibi speciatim nominatos. Omnes de integro nunc demum in ordinem congestos, notis & explicationibus illustratos, atq; ab innumeris, quibus ad nauseam vsque scatebant mendis in vsum communem vindicatos*, 2 voll., Francofvrti ad Moenum, svmpitibvs Nicolai Bassaei, 1582, I, pp. 1-684.
- SYMONS ARTHUR, *Eleonora Duse*, in ID., *Studies in Seven Arts*, London, Constable, 1906, pp. 331-346.
- TALPIN JEAN, *La Police chrestienne: au Roy. Liure tresutile & salutaire à tous Gouverneurs de Republicques, pour heureusement les regir & gouverner selon Dieu: & autant necessaire à toutes manieres de gens, de quelque estat ou vacation qu'ils soyent, a cause qu'il contient la doctrine non seulement generale,*

mais aussi speciale, pour l'instruction de toute particuliere & Chrestienne profession. De la doctrine duquel aussi les Curez & Predicateurs se pourront servir quand ils voudront aduertir chacun estat de son particulier deuoir. Par M. Iean Talpin, Docteur & Chanoine Theologal a Perigueux, A Paris, Chez Nicolas Chesneau, rue saint Iacques, à l'enseigne de l'Escu de Froben, & du Chesne verd, 1568.

VERGA GIOVANNI, *Quelli del Colera*, in ID., *Vagabondaggio*, Firenze, G. Barbèra, 1887, pp. 279-300.

LETTERATURA SECONDARIA

Questioni teoriche e metodologiche (1): malattia e peste tra storia e letteratura

- BIRABEN JEAN-NOËL, *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens. 1. La peste dans l'histoire*, Paris, Mouton, 1975.
- , *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens. 2. Les hommes face a la peste*, Paris, Mouton, 1976.
- CARLIN. CLAIRE L., *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.
- COOKE JENNIFER, *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.
- COSMACINI GIORGIO, D'AGOSTINO ANDREA W., *La peste: passato e presente*, Milano, Editrice San Raffaele, 2008.
- CRAWFURD RAYMOND, *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford, Clarendon Press, 1914.
- DI VEROLI ANNA, *La Peste. Colpa, Peccato e Destino nella Letteratura Italiana*, Pisa, ETS, 2014.
- DIDI-HUBERMAN GEORGES, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 (*L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. di Alessandro Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).
- , *Mémoire de la peste*, nouvelle édition augmentée d'une postface, Paris, Christian Bourgois, 2006² [1^a ed. 1983].
- FASS LEAVY BARBARA, *To Blight With Plague: Studies in a Literary Theme*, New York / London, New York University Press, 1992.
- FOUCAULT MICHEL, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard, 1999 (*Gli Anormali. Corso al Collège de France 1974-75*, trad. it. di Valerio Marchetti e Antonella Salomoni, Milano, Feltrinelli, 2000).
- GEDDES DA FILICAIA COSTANZA, GEDDES DA FILICAIA MARCO, *Peste. Il flagello di Dio fra letteratura e scienza*, Firenze, Polistampa, 2015.
- GIRARD RENÉ, *The Plague in Myth and Literature*, «Texas Studies in Literature» 15(5), 1974, pp. 833-850.
- GIVONE SERGIO, *Metafisica della peste*, Torino, Einaudi, 2012.
- GOMEL ELANA, *The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body*, «Twentieth Century Literature» 46(4), 2000, pp. 405-433.
- GRIGSBY BRYON LEE, *Pestilence in Medieval and Early Modern English Literature*, London-New York, Routledge, 2003.
- HOFFMANN BJÖRN, *Die Pest in der Literatur. Eine Untersuchung von Boccaccio bis Camus*, Aachen, Shaker, 2007.
- LEE CHRISTINE (ed. by), *A Handbook to the Reception of Thucydides*, Chichester, John Wiley & Sons, 2015.
- LONGRIGG JAMES, *Epidemic, ideas and classical Athenian Society*, in TERENCE RANGER, PAUL SLACK (eds), *Epidemics and Ideas. Essays on the historical perception of pestilence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 21-44.
- PUGLIATTI PAOLA, *Peste, pestilenza*, in REMO CESARANI, MARIO DOMENICHELLI, PINO FASANO (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, Torino, UTET, 2007, coll. 1891-1893.

- RANGER TERENCE, SLACK PAUL (eds), *Epidemics and Ideas. Essays on the Historical Perception of Pestilence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- REILLY PATRICK, *Bills of Mortality. Disease and Destiny in Plague Literature from Early Modern to Postmodern Times*, New York, Peter Lang, 2015.
- SIGNOLI MICHEL, CHEVÉ DOMINIQUE, ADALIAN PASCAL, BOËTSCH GILLES, DUTOUR OLIVIER (éd. par), *Peste: entre épidémies et sociétés / Plague: epidemics and societies*, Firenze, Firenze University Press, 2007.
- SIRAISS NANCY, *Medieval & Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- SLACK PAUL, *Plague. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- SONTAG SUSAN, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1978 (*Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, trad. it. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 1979).
- , *AIDS and its metaphors*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1989 (*L'AIDS e le sue metafore*, trad. it. di Carmen Novella, Torino, Einaudi, 1989).
- STEEL DAVID, *Plague Writing: From Boccaccio to Camus*, «Journal of European Studies» 2, 1981, pp. 88-110.
- TOMASSINI STEFANO, «Un orage organique». *Tópoi della peste e teatro della crudeltà*, «Scena(e). Studi sulla vita delle forme nel teatro», 1 (1-2), 1998, pp. 11-57.

Questioni teoriche e metodologiche (2): teatro, e pregiudizio antiteatrale

- ARCANGELI ALESSANDRO, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Roma, Viella, 2000.
- , *Passatempi rinascimentali. Storia culturale del divertimento in Europa (secoli XV-XVII)*, Roma, Carocci, 2004.
- BARISH JONAS, *The Antitheatrical Prejudice*, «Critical Quarterly», 8, 1966, pp. 329-348. <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8705.1966.tb01315.x>> (10/2020).
- , *Exhibitionism and the Antitheatrical Prejudice*, «The Journal of English Literary History», 36, 1969, pp. 1-29.
- , *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1981.
- BECK JULIAN, MALINA JUDITH, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982.
- BINO CARLA, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI secolo)*, Firenze, Le Lettere, 2015.
- BURKE PETER, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot, Ashgate, 1978.
- CARLOTTI EDOARDO GIOVANNI, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture*, Torino, Accademia University Press, 2014, <<https://books.openedition.org/aaccademia/833>> (10/2020).
- CARLSON MARVIN, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greek to the Present*, Ithaca / New York, Cornell University Press, 1984 (*Teorie del teatro. Panorama storico e critico*, trad. it. di Leonardo Gandini, Bologna, Il Mulino, 1988).
- CONNORS LOGAN J. (ed. by), *Writing Against the Stage: Anti-Theatrical Discourse in Early Modern Europe. Part 1 of 2*, «Restoration & 18th Century Theatre Research», special issue 29(1), Summer 2014.
- , (ed. by), *Writing Against the Stage: Anti-Theatrical Discourse in Early Modern Europe. Part 2 of 2*, «Restoration & 18th Century Theatre Research», special issue 29(2), Winter 2014.

- DALY CAHAL B., *Tertullian the Puritan and his Influence*, Dublin, Four Courts Press, 1993.
- DENTE CARLA (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2006.
- DI PONIO AMANDA, *The Early Modern Theatre of Cruelty and its Doubles. Artaud and Influence*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018.
- DOMENICHELLI MARIO, *Potere del Teatro e Teatro del potere nell'antico regime. Il campo di battaglia*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 6-28.
- FREEMAN LISA A., *Antitheatricality and the Body Public*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2017.
- GRAVES T. S., *Notes on Puritanism and the Stage*, «Studies in Philology», 18, 1921, pp. 141-169.
- GROTOWSKI JERZY, *Towards a Poor Theatre*, preface by Peter Brook, New York, Simon & Schuster, 1968.
- HILGER JOSEPH (Hrsg. von), *Der Index der Verbotenen Bücher. In seiner Neuen Fassung dargelegt und Rechtlich-Historisch gewürdigt*, Freiburg im Breisgau, Herrsche Verlaghandlung, 1904.
- LECERCLE FRANÇOIS, THOURET CLOTILDE (éd. par), *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle, Vol. 1: Controverses et polémiques*, «Littératures classiques», 98(1), 2019.
- *La haine du théâtre. Controverses européennes sur le spectacle, Vol. 2: Discours et arguments*, «Littératures classiques», 98(2), 2019.
- LUGARESI LEONARDO, *Tra evento e rappresentazione. Per un'interpretazione della polemica contro gli spettacoli nei primi secoli cristiani*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», 30, 1994, pp. 437-463.
- , *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana, 2008.
- MENOZZI DANIELE, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1995.
- PALLOTTI DONATELLA, PUGLIATTI PAOLA (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008.
- PANTIN ISABELLE, *Fracastoro's De Contagione and Medieval Reflection on 'Action at a Distance*, in Claire L. Carlin, *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 3-15.
- SANNIA NOWÉ LAURA (a cura di), *Dal pulpito alla scena al libro. Trasfigurazioni di codici e dibattito ideologico fra 1500 e 1700 in Inghilterra, Italia e Francia*, Cagliari, CUEC, 2006.
- SCHECHNER RICHARD, *Performance theory. Revised and expanded edition*, London / New York, Routledge, 1988.
- THOURET CLOTILDE, *Between Jest and Earnest: Ironical Defenses of Theatre in Seventeenth-Century England and France*, in CONNORS LOGAN J. (ed. by), *Writing Against the Stage: Anti-Theatrical Discourse in Early Modern Europe. Part 1 of 2*, «Restoration & 18th Century Theatre Research», special issue 29(1), Summer 2014, pp. 35-55.
- , *Le théâtre réinventé: Défenses de la scène dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019.
- TURNER VICTOR, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal publications, 1982 (*Dal rito al teatro*, trad. it. di Paola Capriolo, Bologna, Il Mulino, 1986).
- , *Celebration. Studies in Festivity and Ritual*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1982.
- , *The Anthropology of Performance*, New York, Performing Arts Journal publications, 1986.
- VICENTINI CLAUDIO, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.
- ZACCHI ROMANA (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Napoli, Liguori, 2006.

ZACCHI ROMANA, MORINI MASSIMILIANO (a cura di), *Forme della Censura*, Napoli, Liguori, 2006.

ZARRA TITTA, *Documenti pontifici sul teatro (341-1966)*, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1966.

Contesti: l'Italia

ALLEGRI LUIGI, *La ridefinizione dell'edificio teatrale*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 905-925.

—, *Teoria e pratica del teatro moderno*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1183-1205.

—, *Una nuova scena per un teatro nuovo*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1207-1230.

ALONGE ROBERTO, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 5-118.

ALONGE ROBERTO, DAVICO BONINO GUIDO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000.

ANGELINI FRAJESE FRANCA, *Andreini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 3]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1961 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020)

—, *Andreini, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 3]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1961 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).

—, *Barocco italiano*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 193-275.

APOLLONIO MARIO, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma, Augustea, 1930.

ARCAINI ROBERTA GIOVANNA, *I comici dell'arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in ANNAMARIA CASSETTA, ROBERTA CARPANI (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 265-326.

ARCANGELI ALESSANDRO, *L'opuscolo contro la danza attribuito a Carlo Borromeo*, in *Momenti di Storia Musicale tra Italia e Polonia, 2: Otto Studi*, Bologna, AMIS, 1990, pp. 35-76.

ARIANI MARCO (a cura di), *Il teatro italiano. Vol. 3. La tragedia del Cinquecento*, 2 tomi, Torino, Einaudi, 1977.

BAUER STEFAN, *Panvinio, Onofrio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 81]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014 <http://www.treccani.it/enciclopedia/onofrio-panvinio_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).

BERNARDI CLAUDIO, *Il tempo profano: l'«Annual Riectione». Il carnevale ambrosiano nel Seicento*, in ANNAMARIA CASSETTA, ROBERTA CARPANI (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 545-583.

—, *Il tempo sacro: «Entierro». Riti drammatici del venerdì santo*, in ANNAMARIA CASSETTA, ROBERTA CARPANI (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 585-620.

- , *Il carnevale delle buone maniere*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 967-986.
- , *Censura e promozione del teatro nella controriforma*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1023-1042.
- , *La festa e le sue metamorfosi*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1101-1119.
- , *Dalla maschera al volto*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1163-1182.
- , *Il veleno dell'anima. Divieti e normative ecclesiastiche nel Cinquecento italiano*, in CARLA DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2006, pp. 137-160.
- BOFFITO G. M., *Alessandro Sauli, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 2]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-alessandro-sauli_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-alessandro-sauli_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).
- BUZZI FRANCO, ZARDIN DANILO (a cura di), *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma". Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Milano, Silvana Editoriale, 1997.
- CAFFIERO MARINA, *Foggini Pier Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 48]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1997 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-francesco-foggini_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-francesco-foggini_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).
- CAMPANINI SAVERIO, *Pagnini, Antonio Baldino (in religione Sante)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 80]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baldino-pagnini_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baldino-pagnini_(Dizionario-Biografico)>) (10/2020).
- CAPPELLETTI SALVATORE , *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla Commedia dell'Arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1986.
- CAPPELLETTI ELSA M., MAGGIONI GIUSEPPE, RODIGHIERO GIOVANNI, *La spezieria. Medicamenti e arte farmaceutica nel Veneto dal Cinquecento ad oggi*, Treviso, Antilia, 2002.
- CARACCILO DANIELA, *Valerini, Adriano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 98]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2020 <https://www.treccani.it/enciclopedia/adriano-valerini_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).
- CASCETTA ANNAMARIA, CARPANI ROBERTA (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995.
- CHIABÒ MYRIAM, DOGLIO FEDERICO, *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte. Atti del Convegno di Studi (Roma-Anagni, 12-15. Ottobre 1995)*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996.
- , *Fortuna europea della Commedia dell'Arte. Atti del Convegno di Studi (Roma, 2-5. Ottobre 2008)*, Roma, Torre d'Orfeo, 2008.
- CIANCARELLI ROBERTO, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008.
- CLUBB LOUISE G., «*Scacciar i cocodrilli dall'Egitto*»: *La Chiesa contro il teatro in Inghilterra e Italia*, in CARLA DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2006, pp. 43-55.
- COCCO ESTHER, *Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI*, «Giornale storico della letteratura italiana», 65, 1915, pp. 55-70.
- COSMACINI GIORGIO, *Il medico e il cardinale*, Milano, Editrice San Raffaele, 2009.
- COTTICELLI FRANCESCO, *Moralità e teatro nelle riflessioni di Andrea Perrucci*, in CARLA DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2006, pp. 73-85.

- COTTICELLI FRANCESCO, PUGGIONI ROBERTO, SANNIA NOWÉ LAURA, *Scena Italiana. Introduzione* in Romana Zacchi (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 3-7.
- COZZO PAOLO, *Fra militanza cattolica e propaganda dinastica. La storiografia di Guglielmo Baldessano (1543-1611) nel Piemonte sabauda*, in Massimo Firpo (a cura di), «Nunc alia tempora, alii mores». *Storici e storia in età posttridentina. Atti del Convegno internazionale (Torino, 24-27 settembre 2003)*, Firenze, Olshki, 2005, pp. 397-414.
- D'ANCONA ALESSANDRO, *Origini del Teatro Italiano Libri tre. Con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI*, Seconda Edizione rivista ed accresciuta, 3 voll., Torino, Loescher, 1891.
- Enciclopedia dello spettacolo*, diretta da Silvio D'Amico, 9 voll., Roma, Casa editrice Le Maschere, 1954-1962 (seguono *Appendice di aggiornamento: cinema*, a cura di Francesco Savio, Venezia / Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1963; *Aggiornamento 1955-1965*, Roma, Unione Editoriale, 1966; *Indice-Repertorio*, Roma, Unione Editoriale, 1968).
- DAVICO BONINO GUIDO (a cura di), *Il teatro italiano. Vol. 2. La commedia del Cinquecento*, 3 tomi, Torino, Einaudi, 1977-1978.
- DE CERTEAU MICHEL, *Carlo Borromeo, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 20]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1977 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-carlo-borromeo_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-carlo-borromeo_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).
- DEL GALLO ELENA, *Franciotti, Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 50]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1998 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-franciotti_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-franciotti_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).
- DOTTA RITA, *Guglielmo Baldessano, storico della Chiesa nell'età della Controriforma*, Carmagnola, Arktos Oggero, 1991.
- FACCIOLI EMILIO (a cura di), *Il teatro italiano. Vol. 1. Dalle origini al Quattrocento*, 2 tomi, Torino, Einaudi, 1975.
- FERRONE SIRO, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.
- , *La Commedia dell'Arte. Attrici e Attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.
- FIASCHINI FABRIZIO, *Negotium Diaboli. Approcci, valutazioni e ipotesi di ricerca intorno ai rapporti tra Chiesa post-tridentina e professionismo dello spettacolo*, «Aprosiana», 9, 2001, pp. 309-328.
- , «*Ludus est necessarius*»: Pier Maria Cecchini e la 'somma teologica' dei Comici dell'Arte, in STEFANO MAZZONI (a cura di), *Studi di Storia dello Spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 115-136.
- FOÀ SIMONA, *Giraldi, Lilio Gregorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 56]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2001 < [http://www.treccani.it/enciclopedia/lilio-gregorio-giraldi_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/lilio-gregorio-giraldi_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).
- FORESTA PATRIZIO, *Ottonelli, Giovanni Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 80]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-domenico-ottonelli_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-domenico-ottonelli_(Dizionario-Biografico)/>) (10/2020).
- FRAGNITO GIGLIOLA, *Contarini, Gasparo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 28]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1983 <http://www.treccani.it/enciclopedia/gasparo-contarini_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).
- FROSIO MARIA LUISA, ZARDIN DANILO (a cura di), *Carlo Borromeo e il cattolicesimo dell'età moderna: nascita e fortuna di un modello di santità. Atti delle giornate di studio 25-27 novembre 2010*, Roma, Bulzoni, 2011.
- GIANCOTTI FABIOLA, *Per ragioni di salute: San Carlo Borromeo nel quarto centenario della canonizzazione, 1610-2010*, Milano, Il Club di Milano, 2010.

- HENKE ROBERT, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- KATRITZKY MARGARET A., *Lodenyke Toeput: some pictures related to the commedia dell'arte*, «Renaissance studies», 1(1), 1987, pp. 71-125.
- , *Italian Comedians in Renaissance Prints*, «Print Quarterly», 4, 1987, pp. 236-254.
- , *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620, with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2006.
- LATTANZI ALESSANDRO, MAIONE PAOLOGIOVANNI (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003.
- LOMBARDI MARCO, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Pisa, Pacini, 1995.
- , (a cura di), *Il San Genesio di Rotrou a Bologna. Visioni del teatro celeste*, Firenze, Alinea, 2003.
- LURGO ELISABETTA, *Lutherani, zwingliani, calvinisti, politici: i Monstri di Guglielmo Baldessano*, in «Rivista di Storia del Cristianesimo», 2 (2009), pp. 435-488.
- MAJORANA BERNADETTE, *Un "gemino valor": mestiere e virtù dei comici dell'Arte nel primo Seicento*, «Medioevo e Rinascimento», 6/n.s. 3 (1992), pp. 173-193.
- , *Lo Pseudo-Segneri e il Teatro Celeste: due tracce secentesche*, «Teatro e Storia», 9 (1994), pp. 357-388.
- , *Governo del corpo, governo dell'anima: attori e spettatori nel teatro italiano del XVII secolo*, in PAOLO PRODI (a cura di), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra Medioevo ed età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 437-490.
- , *Finzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro*, in GABRIELLA ZARRI (a cura di), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, pp. 121-139.
- , *Il pulpito e l'attrice. Il teatro nella predicazione di Paolo Segneri*, in *Fantasma femminili nel castello dell'inconscio maschile. Atti del Convegno internazionale (Torino, 8-9 marzo 1993)*, Genova, Costa & Nolan, 1996, pp. 16-30.
- MARCORA CARLO, *Il diario di Giambattista Casale (1554-1598)*, «Memorie Storiche della Diocesi di Milano», 12(1965), pp. 209-437.
- MAROTTI FERRUCCIO, ROMEI GIOVANNA (a cura di), *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.
- MASI GIANLUCA, *Le traduzioni latine del Crisostomo nel secondo Quattrocento*, in Luisa Secchi Tarugi (a cura di), *Significato e funzione della cattedrale, del Giubileo e della ripresa della patristica dal Medioevo al Rinascimento. Atti del XXIII Convegno internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 18-21 luglio 2011)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013, pp. 311-334.
- MEGALE TERESA, *Bernardino Ricci e il mestiere di buffone tra Cinque e Seicento*, in BERNARDINO RICCI, *Il Tedeschino ovvero Difesa dell'Arte del Cavalier del Piacere*, a cura di Teresa Megale, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 5-59.
- MOLINARI CESARE, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- PANDOLFI VITO (a cura di), *La Commedia dell'Arte*, 6 voll. Firenze, Sansoni, 1957-1961 (rist. anastatica con prefazione e bibliografia aggiornata di Siro Ferrone, 6 voll., Firenze, Le Lettere, 1988).
- PANNELLA LILIANA, *Canali, Isabella*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 17]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1974 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-canali_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-canali_(Dizionario-Biografico)/)> (10/2020).
- PESETTO GIOVANNI BATTISTA, *Baschetti Bartolomeo*, in ID., *Biografia Medica Ligure*, Genova, Regio Istituto Sordo-Muti, 1846, pp. 155-166.
- PIAZZESI SANDRO, *Girolamo Bartolommei: l'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, in GIROLAMO BARTOLOMMEI, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661)*, saggio

- introduttivo, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. xi-cxl.
- PRETO PAOLO, *Concina, Daniele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 27]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1982 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/daniele-concina_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/daniele-concina_(Dizionario-Biografico)/)> (10/2020).
- PROSPERI ADRIANO, *Tra evangelismo e controriforma: G. M. Giberti (1495-1543)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969.
- PUGGIONI ROBERTO, «*Ha per te fatta il Cielo / L'infedeltà innocente*». *Retorica e moralità sceniche nella Filli di Sciro di Bonarelli*, in CARLA DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2006, pp. 109-121.
- PULLAN BRIAN, *Plague and Perceptions of the Poor in Early Modern Italy*, in THOMAS RANGER, PAUL SLACK (eds), *Epidemics and Ideas. Essays on the Historical Perception of Pestilence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 101-123.
- QUINTILIANI MATTEO MARIA, *Patrizi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 81]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014 <http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-patrizi_res-92ffe9ce-9d5a-11e4-8c8d-00271042e8d9_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).
- RAPONI NICOLA, *Albuquerque, Gabriel De La Cueva duca di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 2]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1960 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriel-de-la-cueva-duca-di-albuquerque_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriel-de-la-cueva-duca-di-albuquerque_(Dizionario-Biografico)/)> (10/2020).
- , *Ayamonte, Guzmán y Zúñiga, Antonio di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 4]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1962 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/ayamonte-guzman-y-zuniga-antonio-di_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ayamonte-guzman-y-zuniga-antonio-di_(Dizionario-Biografico)/)> (10/2020).
- RASI LUIGI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. I.1 A-B, vol. I.2, C-K, Firenze. Bocca-Lumachi, 1897.
- , *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, vol. II, L-Z Firenze. Bocca-Lumachi, 1905.
- REGGIOLI CRISTINA, *Garavini, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 52]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1999 <http://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-garavini_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).
- San Carlo e il suo tempo. Atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte (Milano, 21-26 maggio 1984)*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986.
- SCALISI LINA, *Terranova, Carlo Aragona Tagliavia, duca di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [Volume 95]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2019 <http://www.treccani.it/enciclopedia/terranova-carlo-aragona-tagliavia-duca-di_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).
- SFORZA GIOVANNI, *F.M. Fiorentini e i suoi contemporanei lucchesi. Saggio di storia letteraria del secolo XVII*, Firenze, F. Meneozzi, 1879.
- SPINELLI LEONARDO, *Scala, Flaminio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 91]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2018 <http://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).
- TAVIANI FERDINANDO, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.
- , *Introduzione*, in NICCOLÒ BARBIERI, *La Supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, Studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971, pp. xiii-lxxxv (ora Bologna, Cue Press, 2015²).
- , *Cecchini, Pier Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 23]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1979 <http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-maria-cecchini_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).

- , *Il rossore dell'attrice*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 31-51.
- TAVIANI FERDINANDO, SCHINO MIRELLA, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982 (ora 2007).
- TESSARI ROBERTO, *La Commedia dell'arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.
- , *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981.
- *Il mercato delle Maschere*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo, vol. I. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 119-191.
- , *La Commedia dell'Arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- TESTAVERDE ANNA MARIA, *Introduzione*, in ANNA MARIA TESTAVERDE (a cura di), *I canovacci della Commedia dell'Arte*, trascrizione dei testi e note di Anna Evangelista, prefazione di Roberto De Simone, Torino, Einaudi, 2007, pp. xvii-lxxi.
- TESTORI GIOVANNI, *Il «Memoriale» e l'«Esterminio»*, in Carlo Borromeo, *Memoriale ai milanesi*, a cura di Giacomo Pozzi Bellini, prefazione di Giovanni Testori, Milano, Giordano, 1965, pp. xi-xxviii.
- TURCHINI ANGELO, *Il governo della festa nella Milano spagnola di Carlo Borromeo*, in ANNAMARIA CASCETTA, ROBERTA CARPANI (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 509-544.
- , *Monumenta borromaica*, 5 voll., Cesena, Il ponte vecchio, 2006-2017.
- , *Giberti, Gian Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 54]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2000 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-matteo-giberti_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-matteo-giberti_(Dizionario-Biografico))> (10/2020).
- UGHI STEFANELLA, *Di Adriano Valerini, di Silvia Roncagli e dei Comici Gelosi*, «Biblioteca teatrale», 3, 1972, pp. 147-154.
- VITI PAOLO, *Giorgio da Trebisonda*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [volume 55]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2001 <http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-da-trebisonda_%28Dizionario-Biografico%29/> (10/2020).
- ZAPPERI ADA, *Barbieri, Niccolò, detto il Beltrame*, in *Dizionario Biografico degli Italiani [vol. 6]*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1964 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/barbieri-niccolo-detto-il-beltrame_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/barbieri-niccolo-detto-il-beltrame_(Dizionario-Biografico)/)> (10/2020).
- ZARDIN DANILO (a cura di), *Norma del clero, speranza del gregge. L'opera riformatrice di San Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Milano, 21 maggio 2010, Rocca di Angera (VA), 22 maggio 2010*, Germignaga, Magazzino Storico Verbanese, 2015.

Contesti: l'Inghilterra

- ACHINSTEIN SHARON, *Plagues and Publication. Ballads and the Representation of Disease in the English Renaissance*, «Criticism», 34(1), 1992, pp. 27-49.
- BAWCUTT, N. W., *The Control and Censorship of Caroline Drama. The Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels, 1623-1673*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- BERRY HERBERT (ed.), *The first Public Playhouse. The Theatre in Shoreditch 1576-1598*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1979.
- BRADSHAW CHRISTOPHER J., *The exile literature of the early Reformation: 'Obedience to God and the King'*, in N. Scott Amos, Andrew Pettegree, Henk van Nierop(eds), *The Education of a Christian Society: Humanism and the Reformation in Britain and the Netherlands*, London-New York, Routledge, 1999, pp. 112-130.
- CARLOTTI EDOARDO G., *Experiencing Performance: The Horizon of the Feast*, in CARLA DENTE, JESÚS TRONCH (ed. by), *Offstage and Onstage. Liminal Forms of Theatre and Their Enactments in Early Modern English Drama to the Licensing Act (1737)*, Pisa, ETS, 2015, pp. 39-49.
- CERASANO SUSAN P., *Rankins William (bap. 1565, d. in or after 1609)*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/23134>> (10/2020).
- CHALK DARRYL, *Contagious Emulation: Antitheatricality and Theatre as Plague in Troilus and Cressida*, in BRETT HIRSCH, CHRISTOPHER WORTHAM (eds), *'This Earthly Stage'. World and Stage in Late Medieval and Early Modern England*, Turnhout, Brepols Publishers, 2010, pp. 75-101.
- CHALK DARRYL, FLOYD-WILSON MARY, *Contagion and the Shakespearean Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019.
- , *Beyond the Plague*, in DARRYL CHALK, MARY FLOYD WILSON (eds), *Contagion and the Shakespearean Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 1-21.
- CHAMBERS E. K. (ed.), *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 4 vols., 1923.
- CLARE JANET, *Banishing Ovid: Elizabethan Antitheatrical Polemic and its Replies*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 53-68.
- CLEGG JEANNE, *Actors at the Bar in Early Eighteenth-Century London*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 323-338.
- CLUBB LOUISE G., «*Scacciare i cocodrilli dall'Egitto*»: *La Chiesa contro il teatro in Inghilterra e Italia*, in CARLA DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2006, pp. 43-55.
- CONDICK FRANCES, *Leighton, Alexander (c. 1570–1649)*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/16395>> (10/2020).
- DENTE CARLA, *Dibattere per orientare. The Rehearsal nel teatro della Restaurazione*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 103-118.
- DOMENICHELLI MARIO, *Iconoclastia, iconofobia: il potere delle immagini nella polemica puritana e nelle strategie drammaturgiche inglesi tra Cinque e Seicento*, in CARLA DENTE (a cura di), *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, Pisa, ETS, 2006, pp. 29-42.
- , *Lo specchio della natura e il leone di carta*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 69-86.

- DOVER WILSON JOHN, *The Puritan Attack upon the Stage*, in Adolphs William Ward, Alfred Rayney Waller (eds), *The Cambridge History of English Literature. Volume VI. The Drama to 1642, Part Two*, New York / Cambridge, Putnam & sons / Cambridge University Press, 1910, pp. 421-461.
- ELAM KEIR, *I'll plague thee for that word': Language, Performance, and Communicable Disease*, «Shakespeare Survey», 50, 1997, pp. 19-27.
- GRAVES THORNTON S., *Notes on Puritanism and the Stage*, «Studies in Philology», 18, 1921, pp. 141-169.
- HADFIELD ANDREW, *Fenton, Sir Geoffrey*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/9296>> (10/2020).
- HALASZ ALEXANDRA, *Lodge, Thomas*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/16923>> (10/2020)
- HARLEY DAVID N., *Medical Metaphors in English Moral Theology, 1560-1660*, «Journal of the History of Medicine», 48, 1993, pp. 396-435.
- HAZLITT WILLIAM CAREW (ed.), *The English Drama and Stage under the Tudor and Stuart Princes 1543-1664*, London, Roxburghe Library, 1869.
- HEALY MARGARET, *Fictions of Disease in Early Modern England. Bodies, Plagues and Politics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2001.
- HEINEMANN MARGOT, *Puritanism & Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- HILL CHRISTOPHER, *Society and Puritanism in Pre-Revolutionary England*, London, Mercury, 1966.
- HILL TRACEY, «He hath changed his cobby»: *Anti-Theatrical Writing and the Turncoat Player*, «Critical Survey», 9(3), 1997, pp. 59-77.
- HUTCHINSON MARK A., *Calvinism, Reform and the Absolutist State in Elizabethan Ireland*, London-New York, Routledge, 2016.
- KANEKO YUJI (ed. by), *The Restoration Stage Controversy*, London, Routledge, 1996.
- KATHMAN DAVID, *Heywood, Thomas*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/13190>> (10/2020).
- KELLIHER WILLIAM H., *Crashave [Crashaw], William*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/6623>> (10/2020).
- KENDALL ROY, *Christopher Marlowe and Richard Baines. Journey through the Elizabethan Underground*, London, Associated University Press, 2003.
- KING JOHN N., *Bale, John*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2009 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/1175>> (10/2020).
- KINNEY ARTHUR F., *Markets of Bawdrie. The Dramatic Criticism of Stephen Gosson*, Salzburg, Salzburg Studies in English Literature, 1974.
- , *Gosson, Stephen (bap. 1554, d. 1625), anti-theatrical polemicist and Church of England clergyman*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/11120>> (10/2020).
- KIRBY TORRANCE, STANWOOD P.G. (eds), *Paul's Cross and the Culture of Persuasion in England, 1520-1640*, Leiden / Boston, Brill, 2014.
- KREPS BARBARA, *The Mechanism and the Mechanics of Theatrical Control in Early Modern England*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell' Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 179-190.

- LAMONT WILLIAM, *Prynne William (1600-1669)*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/22854>> (10/2020).
- LEEDS BARROLL JOHN, *Politics, Plague and Shakespeare Theaters*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1991.
- LIESENFELD VINCENT J., *The Licensing Act of 1737*, Madison (WI), University of Wisconsin Press, 1984.
- LYNE RAPHAEL, *Googe, Barnabe*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/11004>> (10/2020).
- MACKAY ELLEN, *Persecution, Plague, and Fire. Fugitive Histories of the Stage in Early Modern England*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- MATEER DAVID, *New Light on the Early History of the Theatre in Shoreditch [with Texts]*, *English «Literary Renaissance»* 36(3), 2006, pp. 335-375, <<https://doi.org/10.1111/j.1475-6757.2006.00086.x>>.
- MATZ ROBERT, *Sidney's "Defence of Poesie": The Politics of Pleasure*, «English Literary Renaissance» 25, 2 (1995), pp. 131-147.
- MEARS NATALIE, *Paul's Cross and Nationwide Special Worship, 1533–1642*, in TORRANCE KIRBY, P.G. STANWOOD (eds), *Paul's Cross and the Culture of Persuasion in England, 1520-1640*, Leiden / Boston, Brill, 2014, pp. 41-60.
- MELONI IRENE, *'He shall not haunt Taverns or Play-houses'. Samuel Richardson e 'The Apprentice's Vade Mecum (1734)*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 385-399.
- MILHOUS JUDITH, HUME ROBERT D. (ed. by), *A Register of English Theatrical Documents 1660-1737*, 2 vols., Carbondale, Southern Illinois University Press, 1991.
- MILLER KATHLEEN, *The Literary Culture of Plague in Early Modern England*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016.
- MONTROSE LOUISE, *The Purpose of Playing. Shakespeare and the Cultural Politics of Elizabethan Theatre*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- MORINI MASSIMILIANO, SONCINI SARA, *Scena Inglese. Introduzione*, in ROMANA ZACCHI (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 49-54.
- MORRILL JOHN, *The Making of Oliver Cromwell*, in ID. (ed. by), *Oliver Cromwell and the English Revolution*, London, Longman, 1990.
- MORRISSEY MARY, *Politics and the Paul's Cross Sermons, 1558-1642*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- MULLANEY STEPHEN, *The Place of the Stage. License, Play, and Power in Renaissance England*, Chicago, University of Chicago Press, 1988, pp. 49-52.
- MULLINI ROBERTA, *'Paid not to play': La politica della dissuasione in Inghilterra prima del 1642*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 157-177.
- MULLINI ROBERTA, ZACCHI ROMANA, *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Napoli, Liguori, 2003.
- NEILL MICHAEL, *Issues of Death. Mortality and Identity in english Renaissance Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 22-29.
- NORTON MICHAEL, *Liturgical Drama and the Reimagining of Medieval Theater*, Kalamazoo (MI), Medieval Institute Publication – Western Michigan University, 2017.

- O'CONNELL MICHAEL, *The Idolatrous Eye: Iconoclasm, Antitheatricalism and the Image of Elizabethan Theatre*, «English Literary History» 52(2), 1985, pp. 279-310.
- , *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early-Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- ORGEL STEPHEN, *Nobody's perfect; or, Why did the English stage take boys for women?*, «South Atlantic Quarterly», 88 (1), 1989, pp. 7-29.
- PALLOTTI DONATELLA, 'Under the colour of Pastime'. *La censura sulla danza nell'Inghilterra della prima età moderna*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 191-206.
- PAYNE COLLIER JOHN, *History of English Dramatic Poetry and Annals of the Stage*, 3 vols., London, Murray, 1831.
- POLLARD TANYA, *Shakespeare's Theatre. A Sourcebook*, Oxford, Blackwell, 2003.
- , *Drugs and Theater in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- PUGLIATTI PAOLA, *Beggary and Theatre in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- , *Travestimento e travestitismo nell'Inghilterra elisabettiano-giacomiana*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 265-277.
- REISNER NOAM, *The Paradox of Mimesis in Sidney's "Defence of Poesie" and Marlowe's "Doctor Faustus"*, «The Cambridge Quarterly» 39, 4 (2010), pp. 331-349.
- RICE COLIN, *Ungodly Delights. Puritan Opposition to the Theatre*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.
- RINGLER WILLIAM, *Stephen Gosson. A Biographical and Critical Study*, Princeton, Princeton University Press, 1942.
- ROLOFF HANS-GERT, *Naageorg, Thomas*, in *Neue Deutsche Biographie [18]*, Berlin, Duncker & Humblot, 1997, pp. 729-730.
- RUGE ENNO, *Preaching and Playing at Paul's: The Puritans, The Puritane, and the Closure of Paul's Playhouse*, in Beate Müller, *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, Rodopi, Amsterdam, 2004, pp. 33-61.
- SELF DAVID, *The Single Source of all Filth: A Consideration of the Opinions of Revd Jeremy Collier, M.A.: Together with the Views of his Defendants, Critics and the Dramatists*, Malvern, J. Garnet Miller, 2000.
- SÉNÉCHAL HÉLOISE, *The Antitheatrical Criticism of Stephen Gosson*, «Literature Compass», 1(1), 2005, s.p.
- SHELL ALISON, *Shakespeare and Religion*, London, Bloomsbury, 2010.
- SKEETERS MARTHA C., *Northbrooke, John*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/20323>> (10/2020).
- SLACK PAUL, *The Impact of Plague in Tudor and Stuart England*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- , *The English Poor Law 1531-1782*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1990.
- SONCINI SARA, *Il morbo teatrale nella letteratura polemica della Collier controversy. Diagnosi, prognosi, terapia, profilassi*, in DONATELLA PALLOTTI, PAOLA PUGLIATTI (a cura di), *La guerra dei teatri. Le controversie sul teatro in Europa dal secolo XVI alla fine dell'Ancien Régime*, Pisa, ETS, 2008, pp. 339-358.
- , *Spreading the Contagion: The Rhetoric of Disease during the Restoration Stage Controversy*, in CARLA DENTE, JESÚS TRONCH (ed. by), *Offstage and Onstage. Liminal Forms of Theatre and Their Enactments in Early Modern English Drama to the Licensing Act (1737)*, Pisa, ETS, 2015, pp. 51-72.

- SPRAGGON JULIE, *Puritan Iconoclasm during the English Civil War*, Woodbridge, The Boydell Press, 2003.
- STOPES CHARLOTTE C., *Burbage and Shakespeare's Stage*, London, Alexander Morin Ltd. De La More Press, 1913.
- THOMPSON ELBERT N. S., *The Controversy Between the Puritans and the Stage*, New Haven, Yale University Press, 1903 (ora New York, Henry Holt, 1966).
- TOTARO REBECCA, *Suffering in Paradise: The Bubonic Plague in English Literature from More to Milton*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2005.
- VOTAVA JENNIE, *Comedy, the Senses, and Social Contagion in Plays Confuted in Five Actions and The Comedy of Errors*, in DARRYL CHALK, MARY FLOYD-WILSON (eds), *Contagion and the Shakespearean Stage*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 25-45.
- WALLACE CHARLES WILLIAM, *The First London Theatre: Materials for a History*, Lincoln (NE), University Studies of the University of Nebraska, 1913.
- WALSHAM ALEXANDRA, *Providence in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- , *Beard Thomas (c. 1568-1632)*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/1818>> (10/2020).
- WHITE PAUL W., *Calvinist and Puritan Attitudes Toward the Stage in Renaissance England*, «Explorations in Renaissance Culture» 14, 1988, pp. 41-55.
- WICKHAM GLYNN, BERRY HERBERT, INGRAM WILLIAM (ed. by), *English Professional Theatre, 1530-1660*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- WOUDHUYSEN H. R., *Sidney, Sir Philip*, in *Oxford Dictionary of National Biography* (online edition), Oxford, Oxford University Press, 2004 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/25522>> (10/2020).
- WRIGHT STEPHEN, *White, Thomas (1550-1624)*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, online edition 2008 <<https://doi.org/10.1093/ref:odnb/29273>> (10/2020).

Altre opere secondarie:

- ARTIOLI UMBERTO, BARTOLI FRANCESCO, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- BACHOFEN BLAISE, BERNARD BRUNO (éd. par), *Rousseau, politique et esthétique. Sur la Lettre à d'Alembert*, Paris, ENS éditions, 2011.
- BACHTIN MICHAÏL, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979 (ed. orig. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 1965).
- BLANCO EMILIO, *Las dos redacciones de la vida de Marco Aurelio*, «Archivo Ibero-Americano», 53(209-212), 1993, pp. 17-66.
- CALVO CLARA, *Rewriting Lear's Untender Daughter: Fanny Price as Regency Cordelia in Jane Austen's Mansfield Park*, «Shakespeare Survey» 58 (2005), pp. 83-94.
- CAMBRIA FLORINDA, *Corpi all'opera. Teatro e Scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaka Book, 2001.
- , *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, Pisa, ETS, 2007.
- CAMPBELL THOMAS J., *Arias, Francis*, in *The Catholic Encyclopedia* [volume 1], New York, Robert Appleton Company, 1907, p. 711.

- COTARELO Y MORI EMILIO, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas, y Museos, 1904.
- DERRIDA JACQUES, *La farmacia di Platone*, trad. it. di Rodolfo Balzarotti, nuova introduzione di Silvano Petrosino, Milano, Jaca Book, 2007² (ed. orig. *La Pharmacie de Platon*, in *La dissémination*, 1972).
- DUMOULIÉ CAMILLE, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996.
- FIALLEGA CRISTINA, *Scena Ibero-americana. Introduzione*, in Romana Zacchi (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 203-245.
- FLORIS UBALDO, *Teorici, teologi e istrioni. Per e contro il teatro nella Francia del Cinque-Seicento*, a cura di Luisa Mulas, prefazione di Gaincarlo Fasano, Roma, Bulzoni, 2008.
- FOURCAUT LAURENT, *La parole du monstre dans L'Homme qui rit*, in MICHEL COLLOT (éd. par), *L'Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, Sedes, 1985, pp. 181-199.
- FRASCA DAMIANO, *Una lettura di Quelli del colera di Giovanni Verga*, «Annali della Fondazione Verga» 7, 2014, pp. 71-84.
- FUMAROLI MARC, *La Querelle de la moralité du Théâtre avant Nicole et Bossuet*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 70, 1970, pp. 1007-1030.
- , *La Querelle de la moralité du Théâtre au XVII^e siècle*, «Bulletin de la Société française de philosophie», 1990, pp. 65-97.
- GARCÍA BERRIO ANTONIO, *Intolerancia de poder y protesta popular en el siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1978.
- GROSSMAN EVELYNE, *Antonin Artaud, un insurgé du corps*, Paris, Gallimard, 2006.
- HALLIWELL STEPHEN, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton (NJ)-Oxford, Princeton University Press, 2002 (*L'Estetica della Mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, tr. it. di Daniele Guastini e Loriana Maimone Ansaldo Patti, a cura di Giovanni Lombardo, Palermo, Aesthetica, 2009).
- HARRISSON JULIETTE, *Dreams and Dreaming in the Roman Empire. Cultural Memory and Imagination*, London, Bloomsbury, 2013.
- IMBROSCIO CARMELINA, *Le malattie dell'anima tra scienza e pregiudizio. Letteratura medica e letteratura parodica nel Settecento francese*, Bologna, CLUEB, 2002.
- , *Scena Francese. Introduzione*, in Romana Zacchi (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 153-158.
- LAQUEUR THOMAS, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1990.
- LECERCLE FRANÇOIS, *Haine du théâtre: Bibliographie France (traités, pamphlets, documents, etc.)*, Paris, Sorbonne Université – LABEX OBVIL, édition électronique 2020 <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/haine-theatre/bibliographie_querelle-france_2018> (10/2020).
- LORENZO JAVIER, *Pineda, Juan De (Madrigal de las Altas Torres, 1521? - Medina del Campo, 1599?)*, in Pablo Jauralde Pou (curador), *Diccionario filológico de Literatura española del siglo XVI*, Barcelona-Madrid, Castalia, 2009, pp. 809-815.
- MADDALO SILVIA, *Babele*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1992, vol. II, pp. 820-827.
- MAUGRAS GASTON, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Lévy, 1887.
- MAZZARELLA ARTURO, *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.
- MEZZATESTA MICHAEL P., *Marcus Aurelius, Fray Antonio de Guevara, and the Ideal of the Perfect Prince in the Sixteenth Century*, «The Art Bulletin», 66(4), 1984, pp. 620-633.
- PALUMBO LIDIA, *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli, Loffredo, 2009.

- PATTERSON JADE, *Unspeakable Monsters: Grottesque Bodies and Discourse in Victor Hugo's Notre-Dame de Paris and L'Homme qui rit*, «Australian journal of French studies» 55(2), 2018, pp.122-137.
- PRADEAU JEAN-FRANÇOIS, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris, Aubier, 2009.
- PRENDERGAST CHRISTOPHER, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- RICCIO VALENTINA, *Il principe perfetto di frate Antonio de Guevara. Il 'personaggio' Marco Aurelio*, «InStoria», 40, 2011 http://www.instoria.it/home/marco_aurelio_frate_antonio_de_guevara.htm (10/2020).
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN MARÍA JOSÉ, *La crítica ante el teatro barroco español*, Madrid, Ambos Mundos, 2001.
- RUFFINI FRANCO, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- SAVARESE NICOLA, *Paris/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, L'Aquila, Textus, 1997.
- STOREY IAN CHRISTOPHER, *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- TAVIANI FERDINANDO, *Prefazione*, in MONIQUE BORIE, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini. Un approccio antropologico*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, pp. i-xxxix.
- THIROUIN LAURENT, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le Théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.
- TOMALIN CLAIRE, *Jane Austen: a life*, London, Viking, 1997.
- URBAIN CHARLES, LEVESQUE EUGÈNE, *L'église et le théâtre*, Paris, Grasset, 1930.
- VAN ORTROY FRANCIS, *Ribadeneira, Pedro de*, in *The Catholic Encyclopedia* [volume 13], New York, Robert Appleton Company, 1912, pp. 29-30.