



**Citation:** A. Melis (2019) “The cause of plagues are plays”. *La peste, il teatro e l’altrove proibito*. *Lea* 8: pp. 181-208. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10986>.

**Copyright:** © 2019 A. Melis. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## “The cause of plagues are plays”. La peste, il teatro e l’altrove proibito

*Alessandro Melis*

Università degli Studi di Firenze (<[alessandro.melis@unifi.it](mailto:alessandro.melis@unifi.it)>)

### *Abstract*

The metaphor of the theatre as plague was one of the most effective tools for antitheatrical discourse in early modern Europe. Whereas much research has been conducted with regard to the content of this analogy (both the theatre and the plague lead the social body to physical and ethical consumption), this essay aims at investigating the structural similarity between spectacle and epidemic as alluded to by the enemies of the theatre: it is an analogy mainly based on the ability of both to establish a “competing reality” in the world. This assumption is tested by the close-reading of an antitheatrical sermon (preached in London in 1577 by Thomas White), in which a pestilent theatre emerges as the cause of an ontological rather than ethical scourge.

*Keywords:* antitheatrical prejudice, illness as metaphor, plague, puritan propaganda, Thomas White

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 scenicorum*, e i teatri vengono chiusi in tempi di peste per timore di un contagio insieme fisico e morale” (2007, 1892).

L’idea del “contagio emotivo” operato dalla parola attoriale è in realtà antica – la si può far risalire almeno fino a Platone<sup>1</sup> – e

<sup>1</sup> Il contagio emotivo è descritto nello *Ione* attraverso la metafora del magnete, un rapporto analogico che, al contrario di quello con la peste, non evoca nessun pericolo (e quindi nessuna implicita proibizione), anzi appare 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. *Ione*, 533d-e (Platone 2012, 335-337).

anche l'abbinamento tra il teatro e la peste si ritrova già in un brano antiteatrale di Agostino<sup>2</sup>; così come l'idea del contagio pernicioso e debilitante anima il pensiero contro gli spettacoli di molti autori dei primi secoli del cristianesimo<sup>3</sup>. Tuttavia è un dato storico assodato che l'età moderna – forse anche per la coincidenza cronologica con l'acme della seconda pandemia, che tra XVI e XVII secolo uccise milioni di persone in tutto il continente europeo – 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”<sup>4</sup>.

Questo studio intende indagare la “singolarità” del contatto tra peste e teatro evocata da Pugliatti: 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? La prima parte del lavoro isola – in una bibliografia necessariamente pluridisciplinare che indaga la peste dal punto di vista medico, storico, artistico, antropologico e ovviamente letterario – gli studi più significativi e utili per una ricognizione del binomio peste/teatro, giungendo a suggerire che il contatto tra i due mondi apparentemente lontanissimi dell'epidemia e dello spettacolo si sostanzia in primo luogo sulla capacità dell'una e dell'altro di instaurare una “realtà concorrente”: la peste e il teatro vengono cioè intesi come un “altrove” 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 tanto nei confronti dei contenuti (più o meno immorali) di questo o quello spettacolo, quanto 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.

La seconda parte del saggio mette alla prova questo assunto, rileggendo un sermone pronunciato a Londra nel 1577 e pubblicato l'anno seguente che, se non è il più antico, è certamente il più cristallino sillogismo che legghi insieme nello stigma il teatro e la peste: “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” (White 1578, 47). Questo brano, che è sovente citato per esemplificare l'antiteatralità di matrice calvinista nell'Inghilterra della prima età moderna, costituisce il primo di una lunga serie di attacchi che culmineranno con la chiusura dei teatri

<sup>2</sup> Si veda *De Civitate Dei* I, 32 (Agostino 2011, 53), in cui si 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. L'artificio retorico dell'ipponate 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).

<sup>3</sup> 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” (Lugaresi 2008, 733-734). La metafora usata da Giovanni per descrivere il contagio è quella dell'impronta (Crisostomo 1862, 682).

<sup>4</sup> Cfr. Domenichelli: “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 confluire 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 vettore” (2008, 12).

inglesi nel 1642. La lettura che qui si presenta ricolloca il sillogismo antiteatrale all'interno della complessa architettura del sermone, mostrando che nelle parole del suo autore il teatro è sì, innegabilmente, oggetto di attacco per i contenuti ritenuti immorali, ma a monte del ragionamento sta un'opposizione radicale alla spettacolarità in sé, a qualsiasi realtà che, in quanto *ficta*, concorra con la *veritas* – 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 esiziale per la comunità e le drastiche misure di profilassi e interdizione che tale pericolo rende necessarie) si rivela infine un elaborato tentativo di arginare con un gioco retorico l'inesauribile capacità, propria di ogni scena del mondo, di immaginare e rappresentare l'altrove.

### 1. *Teorie della peste: appunti per uno stato dell'arte*

La peste, come già icasticamente segnalava all'inizio del secolo scorso Raymond Crawford, sulla soglia del suo *Plague and Pestilence in Literature and Art*, esonda dai limiti del fatto corporale e si offre, naturalmente, come “an affair of the mind” (1914, 1). E non soltanto perché l'epidemia genera da sempre esiti di grande potenza nell'immaginario figurativo e in quello letterario (Girard 1974; Steel 1981; Fass Leavy 1992; Gomel 2000; Cooke 2009; Geddes da Filicaia 2015; Reilly 2015) ma per la sua capacità, in quanto morbo collettivo, di istituire una continuità tra corpo individuale e corpo politico, e di disporsi dunque a metaforizzazioni di tipo colpevolizzante (qualcuno o qualcosa è responsabile della piaga) e interdittorio (quel qualcuno / qualcosa deve essere rimosso / proibito).

D'altra parte, “nothing is more punitive than to give a disease a meaning – that meaning being invariably a moralistic one” (Sontag 1978, 58). E se questo è vero per qualunque malattia, lo è ancora di più se il morbo sconvolge intere città, regioni, e nazioni, mette a rischio la coesione dei legami sociali, richiede azioni di contenimento su larga scala e quindi implica decisioni che operano principalmente sul piano medico-politico. Non a caso, come ha ben sintetizzato Michel Foucault (1999, 42-44), nella città medievale e moderna proprio la peste generò un insieme di pratiche di potere – suddivisione spaziale del territorio urbano, gerarchizzazione di ruoli di controllo, vigilanza permanente, burocrazia legata alle ispezioni e all'andamento del morbo – destinate a diventare lo standard di una capillare sorveglianza della popolazione: un modello mentale basato sulla contrapposizione tra norma e anomalia e disposto alla violenza (giustificata dallo stato d'eccezione) per proteggere la prima e arginare il pericoloso contagio della seconda<sup>5</sup>. Eppure la peste porta con sé anche tutto un altro immaginario, che, lungi dal farne una metafora dell'ordine ossessivo e violento del potere, la rappresenta come apoteosi del disordine e della perdita del limite: un “carnival [which] inverted the normal world” (Pullan 1992, 117). Due letture complementari e contrapposte devono essere dunque tenute presenti se si tratta di indagare la peste come metafora: da un lato la peste come tragica messa in atto di un desiderio rivoluzionario di sovvertimento (che attraverso il contagio scompone l'individualità, viola la legge, instaura un altrove irregolare e anarchico), dall'altro la risposta politica conservatrice a tale desiderio (a sua volta un altrove, ma di segno

<sup>5</sup> 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 (emblema 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

opposto, 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” (Foucault 1999, 44)<sup>6</sup>. Tra sovvertimento della norma e pretesa d’ordine sembra muoversi dunque – bipolarmente – ogni metaforizzazione della peste.

### 1.1 *Tra phàrmakos e apocalisse: una peste di là dalla storia*

La presenza, nei racconti della peste, di un “doppio sogno” o “doppio movimento” tra elemento disgregante e ritorno all’ordine è messa in luce con molta chiarezza da Renè Girard, che vi identifica un “thematic cluster” indagabile metastoricamente (1974, 841): da questa “presenza” della peste come simbolo acronico derivano i disinvolti salti cronologici, da Fëdor Dostoevskij a William Shakespeare, dal libro dell’*Esodo* a Sofocle, da Antonin Artaud a Thomas Mann, al cinema di Ingmar Bergman. All’interno di un eterogeneo corpus di narrazioni, poste sotto la lente indagatrice dell’antropologia, Girard identifica cioè una costante, 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” (ivi, 845). Nel “grumo tematico” girardiano, la peste appare insomma come 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. La peste e le sue mitologie segnalano cioè le sopravvivenze di antiche reazioni – insieme percettive e operative – di resistenza al male inspiegabile e tali meccanismi sottintendono la scelta e il sacrificio di un *phàrmakos*, un sacrificato che porti il male fuori dai confini della città.

Riprendendo e ampliando l’immaginario sacrificale evocato da Girard, Elana Gomel ribadisce la dimensione insieme estetica e politica della metafora epidemica, identificando due diverse forme di narrazione da essa scaturite che hanno in comune l’idea della trasformazione del corpo (e del corpo politico) attraverso la sofferenza. La prima, definita “apocalyptic millennialism” (2000, 406), conduce – attraverso l’idea della purificazione, e quindi la separazione del puro e dell’impuro – all’utopia millenaristica; la seconda, identificata come “postapocalyptic discourse of protracted dying” (ivi, 409), implica la coscienza che tutti siano possibili vittime, che il puro e l’impuro non possano essere davvero distinti e che tutti gli uomini giacciono sospesi nel limbo di un comune e potenzialmente infinito soffrire. In quest’ultimo caso, la peste/entropia assume la forma del trauma collettivo, può divenire metafora stessa della vita, e aprirsi

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” (92-95; trad. it. di Vico Lodovici in Camus 1988b, 201-203: “È proibito il patetico [...]. Al posto di tutto questo io pongo l’organizzazione [...]. A partire da oggi imparerete a morire nell’ordine. Fino ad oggi siete morti alla spagnola, un po’ a caso [...]. Ma tutto questo disordine per fortuna ora sarà amministrato. Una morte unica per tutti e secondo il bell’ordine di un elenco. Ognuno avrà la sua scheda, e nessuno morirà più a capriccio. Il destino è addomesticato, ha aperto i suoi uffici. Sarete tutti nella statistica [...]. Mettersi nei ranghi per morire bene, questo è l’essenziale [...]. Vi porto il silenzio, l’ordine e la giustizia assoluta [...]. Il mio ministero è cominciato”).

<sup>6</sup> Trad. it. di Marchetti e Salomoni in Foucault 2000, 50-51: “il sogno politico di un potere esaustivo, un potere senza ostacoli, un potere interamente trasparente al suo oggetto: un potere che si esercita pienamente”.

alla narrazione della testimonianza<sup>7</sup>. Nella visione apocalittica, invece, la peste – intessuta di prospettive finalistiche – può arrivare ad essere utilizzata come giustificazione del genocidio (ancora: l'estromissione girardiana del *phàrmakos*), “a ‘final solution’, a decisive break with, and purification from, the past, ushering in a genocidal utopia” (*ibidem*)<sup>8</sup>.

La tesi girardiana secondo cui la metafora della peste rievoca e rimette in gioco antichi rituali e antiche pratiche sacrificali è stata ripresa, ancor più recentemente da Jennifer Cooke, che ha identificato diversi contesti e linguaggi (la letteratura, il teatro, il pamphlet politico, la psicanalisi, il cinema) e diversi autori (Albert Camus, Karel Čapek, Antonin Artaud, Adolf Hitler, Sigmund Freud, Lars Von Trier, George A. Romero) in cui il tema del capro espiatorio/*phàrmakos* ha lasciato e continua a lasciare tracce più che vitali: “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 (2009, 14). Proprio il tema della “eredità”, così esplicitamente evocato da Cooke fin dal titolo della sua ricerca – *Legacies of the Plague* – 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 nella peste un nucleo concettuale, visivo, immaginifico che resiste ai diversi contesti.

“Grumo tematico” caratterizzato da scritture e riscritture, da oblii e ritorni, la peste appare infine come una “sopravvivenza” (*Nachleben*) in senso warburghiano, ovvero una formula at-tinta 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*. (Didi-Huberman 2002, 85)

La sopravvivenza come la intende Warburg non ci offre alcuna possibilità di semplificare la storia, impone anzi un disorientamento temibile per ogni velleità di periodizzazione. È una nozione trasversale a ogni possibile taglio cronologico. Descrive *un altro tempo*. Disorienta la storia, la apre, la rende più complessa. In una parola, la *anacronizza*. (Trad. it. di Serra in Didi-Huberman 2006a, 81)

Così Georges Didi-Huberman, nel suo *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* (2006b [1983]). Il libro 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” (ivi, 181)<sup>9</sup>; 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

<sup>7</sup> È il caso della narrazione camusiana: “Mais qu'est-ce que ça veut dire, la peste? C'est la vie, et voilà tout” (Camus 1947, 330; trad. it. di Dal Fabbro in Camus 1988a, 614: “Ma che vuol dire la peste? È la vita, ecco tutto”).

<sup>8</sup> L'esempio più tragico emerge nel pregiudizio antisemita del *Mein Kampf* hitleriano, in cui il ruolo della peste è incarnato dal popolo ebraico: un intero gruppo sociale deve essere rimosso a fini di purificazione. Per una lettura in chiave “pestilenziale” del pamphlet di Adolf Hitler si rimanda a Cooke 2009, 118-124.

<sup>9</sup> Trad. it.: un modo di parlare sincreticamente della peste come di un fenomeno simbolico. Dove non diversamente indicato, le traduzioni sono dell'autore del saggio.

que nous avons oubliées” (ivi, 185; corsivo nell’originale)<sup>10</sup>. 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” (ivi, 188; corsivi nell’originale)<sup>11</sup>.

L’immaginario della peste evoca allora un insieme di simboli (colpa, punizione, identificazione di un *phàrmakos*, purificazione attraverso il rigetto e l’espulsione) che si collocano su un piano atemporale, continuamente disponibile e attingibile, di là dalla *reale* presenza epidemica. La medesima metastoricità domina d’altra parte anche il saggio con cui Sergio Givone ha voluto indagare la *Metafisica della peste* (2012). L’approccio metodologico del filosofo, che pur lavora sul canone delle pesti letterarie (i capitoli sono dedicati, in un significativo ordine acronologico, a Cormac McCarthy e Jack London; Albert Camus; Antonin Artaud; Victor Klemperer; Fëdor Dostoevskij; Alessandro Manzoni; Giacomo Leopardi; Edgar A. Poe; Daniel Defoe; Francesco Berni e Aleksandr Puskin; Giovanni Boccaccio; Lucrezio, Tucidide e Sofocle) è ovviamente molto lontano da quello della critica testuale. 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:

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. (vii)

La peste, ragiona Givone, opera uno squarcio sul modo di vedere il mondo, apre – come scrisse Borges – “intersticios de sinrazón” nella trama del reale<sup>12</sup>. Opera, sì, nel senso di quello che Pullan aveva chiamato il “carnival” dell’abbattimento dei limiti morali di fronte alla coscienza della morte imminente (1992, 117), 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. (Givone 2012, ix)

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, la superficiale analogia del contagio) a fare da fondamento al

<sup>10</sup> Trad. it.: un *atlante di gesti*; più i gesti sono estremi più sembrano reminiscenti e onniscienti di cose antiche che abbiamo dimenticato.

<sup>11</sup> Trad. it.: avvicinare, nel mondo visibile, una temporalità paradossale in cui la memoria si intreccia con il presente, e dove la *traccia* di cose dimenticate nel passato diventa il *sintomo* di cose che devono ancora sorgere dal futuro.

<sup>12</sup> “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” (Borges 1952, 156; trad. it. di Tentori Montalto in Borges 1963, 129: “Noi (la indivisa totalità che opera in noi) abbiamo sognato il mondo. Lo abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile, ubicuo nello spazio, fermo nel tempo. Ma abbiamo ammesso nella sua architettura tenui ed eterni interstizi di assurdità per sapere che è finto”).

“singolare contatto metaforico fra peste e teatro” evocato da Paola Pugliatti (2007, 1892) e da cui siamo partiti?

### 1.2 *Pestis sceniorum. Pregiudizio contro il teatro e minaccia della “verità”*

Il pregiudizio contro il teatro e i teatranti ha una storia plurimillennaria, che tende a collocare anche la repulsione contro la scena, proprio come la peste, sul piano warburghiano del *Nachleben*, delle sopravvivenze che stanno fuori dal tempo e dalla storia. Lo ha dimostrato *The Antitheatrical Prejudice*, una vasta, affascinante ricerca pubblicata nel 1981 da Jonas Barish, che si conclude con un’asserzione per certi versi sorprendente: 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 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. (Ivi, 468)

Ma se l’antiteatralità è una passione di odio, argomenta Barish, 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 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. (Ivi, 476-477)

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 costantemente al centro del 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” (ivi, 476). Dopo una lunga accurata disamina di storie, luoghi, contesti (e senza negare le differenze tra le diverse ragioni e manifestazioni storiche 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” (ivi, 262).

Per i Padri della Chiesa è la natura stessa dello spettacolo a generare una “assoluta incompatibilità con il cristianesimo” (ivi, 378) – 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 fittizia<sup>13</sup>.

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 patristici<sup>14</sup>, 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 quello ontologico, non appena quello etico o quello religioso-culturale legato ad una superficiale polemica contro i contenuti idolatrici di certe rappresentazioni. (Ivi, 814)

Tutto ciò che è finzione contrasta con la *ratio veritatis* della creazione e della rivelazione ed è dunque illegittimo in quanto realtà concorrente<sup>15</sup>. Questo implica una *responsabilità* dello sguardo cristiano e una sua *disciplina*:

<sup>13</sup> Si veda Tertulliano, *De Spectaculis*, I, 1: “Qui status fidei, quae ratio veritatis, quod praescriptum disciplinae [...] spectaculorum voluptates adimat, dei servi, cognoscite” (1960, 230; trad. it.: Voi, o servi di Dio, dovete ben conoscere quale fondamento di fede, quale ragione di verità, quale prescrizione di morale [...] vietino di prender parte alle seduzioni degli spettacoli).

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> *Aemulus*, non a caso, è uno degli appellativi del demonio: cfr. Tertulliano, *De Spectaculis*, II, 12: “Nos igitur qui domino cognito etiam aemulum eius inspeximus” (1960, 236; trad. it.: Noi che, avendo conosciuto Dio, abbiamo imparato a riconoscere anche il suo rivale emulatore).



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 responsabilità. (*Ibidem*)

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. (Bino 2015, 85)<sup>16</sup>

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 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. Ed è qui che credo si possa identificare il vero punto di giunzione tra lo spettacolo e l'epidemia che consente l'uso della peste come metafora contro il teatro: 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, un altrove contaminante da rigettare come si espelle un veleno (un *phàrmakos*), per purificare la città di Dio<sup>17</sup>.

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” (814). Ed è proprio nell'Inghilterra della prima modernità – come ci segnala il brano di Pugliatti da cui siamo partiti – che il contatto metaforico tra teatro e peste emerge con straordinaria furia.

<sup>16</sup> 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, ne videamur ab illo qui spectat omnia. Comparas, homo, reum et iudicem, reum, qui, quia videtur, reus est, iudicem, qui, quia videt, iudex est” (1960, 280; trad. it. di Bino 2015, 84: “Egli guarda anche i furti, guarda anche le falsità, e gli inganni, e le idolatrie, e gli stessi spettacoli. Per questo, dunque, noi non ne saremo mai spettatori, per non essere visti da lui che guarda tutto. Fa un paragone, o uomo, tra il reo e il giudice: il reo è tale perché è visto, il giudice perché vede”).

<sup>17</sup> Entro questo quadro Agostino poté elaborare quello che è forse il più antico accostamento tra la peste e il teatro, corrosione del corpo l'una, veleno dell'anima l'altro. Cfr. sopra, nota 2.

## 2. "A Sermon Preached ... in the Time of the Plague" (1577). Un caso di studio

### 2.1 Il contesto

Una vasta e ormai classica ricerca sull'impatto della peste nell'Inghilterra di epoca Tudor e Stuart (Slack 1985) ha mostrato come l'entità delle conseguenze del morbo si misuri sul piano epidemiologico (822.000 morti tra 1470 e 1670), su quello sociale (la crisi economica 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). Evento medico dalle dirompenti conseguenze sociali, la peste circola ovunque nel discorso pubblico inglese della prima età moderna, che si appropria – come ha dimostrato un bel libro di Margaret Healy (2001) – del linguaggio della medicina (ancora ecletticamente sospeso tra Galeno e Fracastoro, tra miasma e contagio, tra cause endogene ed esogene del morbo), contaminandolo con istanze morali e politiche: "this eclectic soup of competing and complementary narratives [...] shapes the cultural imaginary and ultimately determines the ideological appropriations of bubonic plague" (51)<sup>18</sup>. Una appropriazione ideologica in cui la peste può divenire pretesto di controllo e mezzo di interdizione di qualsiasi "altro" percepito come socialmente pericoloso e che può generare persino un senso di provvidenziale gratitudine di fronte al morbo, "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" (Pugliatti 2003, 114). 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: i poveri e i teatranti appaiono, in questo contesto, i candidati ideali a diventare il *phàrmakos* che la *pòlis* deve espellere per poter ritrovare il proprio equilibrio.

Almeno nel caso degli attori, però, c'è da dire che non si trattò di un vero e proprio processo di esclusione (almeno non fino alla effettiva chiusura dei teatri, nel 1642), quanto di una tensione dinamica di diverse forze in campo; perché se è vero che l'Inghilterra della prima modernità conobbe una furiosa opposizione alla scena da parte di predicatori e autori di pamphlet fieramente ostili, è vero anche che il teatro – ufficializzato e regolamentato – conservò per molto tempo un certo interessato favore da parte delle autorità politiche:

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. (Montrose 1996, 29)

È in questa polarità di forze diverse, in questa ambiguità tra esigenze politiche di controllata tolleranza e istanze più radicali di furia morale che devono essere intesi gli attacchi al teatro da parte dei suoi più feroci oppositori: i pamphlet antiteatrali non erano certo scritti per gli irridimibili 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 istanze antiteatrali

<sup>18</sup> 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.

più estreme. Mi pare molto significativo, in questo senso, che la prima attestazione moderna (cfr. Pugliatti 2003, 112) di un contatto metaforico tra il contagio e il teatro si trovi proprio 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 scoffes. (Chambers 1923, IV, 267)

Mi pare che, tra i fatti recenti, nessuno sia verosimilmente più responsabile di avere rinnovato questa pestilenza, di quanto lo sia l'attività di quella razza di perdigiorno che in ogni buon ordinamento è stata considerata ignobile: gli istrioni, intendo, i volgari teatranti che oggidi, ogni giorno, ma specialmente nei festivi, allestiscono i loro intrattenimenti; ad essi la gioventù ricorre smodatamente, e ne prende infezione; oltre a ciò, la parola di Dio è profanata dalle bocche impure di costoro, ed è trasformata in beffa.

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 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 enterludes. (*Ibidem*)

A rimedio di ciò, secondo il mio giudizio, voi fareste molto bene a promuovere l'emissione di un proclama, che proibisca ogni spettacolo per un anno intero (e se fosse per sempre, non sarebbe inappropriato) entro i confini della Città o nel raggio di 3 miglia, con sanzioni sia per gli attori sia per i proprietari di quegli edifici in cui costoro mettano in scena i loro indecenti interludi.

L'interdizione della città murata non impedisce tuttavia la costruzione di edifici teatrali nell'immediato circondario delle *liberties*: nell'aprile 1576 John Burbage edifica il *Theatre*, primo edificio londinese dedicato al teatro professionale (sebbene – in conformità con un'ordinanza del Mayor del 1575 – fuori dalle mura, nella *Liberty of Shoreditch*); alla fine del 1577, a poca distanza, sorge un altro edificio per la scena, il *Curtain*.<sup>19</sup> L'andare a teatro diviene sempre più pratica comune (e in sostanza tollerata dalle autorità civili) e contestualmente gli attacchi al teatro da parte della polemistica religiosa si fanno sempre più furiosi e frequenti: è una tensione di forze divergenti felicemente sintetizzata da Janet Clare, quando scrive che “anti-theatrical writing in England [...] emerged almost in tandem with the professional theatre itself” (2008, 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” (1981, 66).

È in questo contesto che, nel febbraio 1578, nel pieno di una *visitation* della peste, il bookseller Francis Coldock mette in vendita, nella forma di un pamphlet in ottavo di 98 pagine, il testo di *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse ... in the Time of the Plague*, vasta orazione pronunciata il tre

<sup>19</sup> 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 Stopes 1913 e Wallace 1913, oltre che alle revisioni e aggiornamenti di Berry 1979 e Mateer 2006.

novembre dell'anno precedente da un certo T.W.<sup>20</sup>. L'attribuzione del testo è incerta, per quanto la critica più recente 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 Oxford<sup>21</sup>.

Il sermone è di particolare interesse, non solo per il suo celebre sillogismo, secondo cui il teatro è *stricto sensu* causa della peste, ma anche per la sua cronologia – novembre 1577 – sostanzialmente coeva a quella del ben più celebre attacco al teatro di John Northbrooke (dicembre 1577), e precedente a quelli di Stephen Gosson (1579 e 1582), di Anthony Munday (1580) e di Philipp Stubbs (1583), oltre che alle conseguenti apologie di Thomas Lodge (1579, circolata in pochissime copie) e Philip Sidney (1581, ma pubblicata solo nel 1595)<sup>22</sup>.

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 proclami (Morrissey 2011, 2-8; Mears 2014, 41). 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/guarda<sup>23</sup>.

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 diviene luogo comune nella polemica contro la scena (Pugliatti 2003, 113)<sup>24</sup>. È proprio la concorrenza di due mondi inconciliabili – il teatro

<sup>20</sup> T[homas] W[hite], *A Sermo[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 [STC (2nd ed.), 25406]. Il sermone è citato assai spesso nella letteratura critica, ma quasi sempre solo nell'esplicito attacco al teatro come causa della peste (Stopes 1913, 24; Achinstein 1992, 33-34; Pugliatti 2003, 114 e 2007, 1892; Morrissey 2011, 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 (1999, 158). Nessuno di questi autori ha tuttavia proposto una lettura complessiva del sermone.

<sup>21</sup> Stopes (1913) attribuiva il testo del sermone indefinitamente a Thomas White o a Thomas Wilcox; Achinstein (1992), Walsham (1999), Morrissey (2011) e Mears (2014) lo connettono a White senza incertezze, mentre Pugliatti (2003) accoglie l'identificazione solo congetturalmente. Per una biografia di Thomas White, si rimanda a Wright 2008.

<sup>22</sup> Sulla polemica antiteatrale inglese degli anni settanta-ottanta del Cinquecento, si rimanda ai classici di Heinemann (1980) e Barish (1981, 80-131); una più recente sintesi in Domenichelli 2006 e Clare 2008.

<sup>23</sup> 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<sup>e</sup> dead bodies vnder your feete, is as great and greater, is as good and better, than you" (White 1578, 68; trad. it.: Quale colpa è peggiore – giudicate voi – non venire del tutto, o venire e non udire, o udire senza seguire il discorso? [...] Il pubblico di cadaveri che sta sotto i vostri piedi è numeroso quanto lo siete voi, anzi di più. E quanto voi è buono, anzi di voi è migliore).

<sup>24</sup> Non sarà inutile segnalare che la polemica antiteatrale inglese unisce sotto il medesimo marchio d'infamia – nel segno della vanità, dell'idolatria, dell'immoralità – tanto il teatro in senso proprio quanto la "spettacolarità" della religione papista (Domenichelli 2006, 30).

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.

## 2.2 Il testo

La tensione binaria, polarizzata tra la verità della rivelazione cristiana e la falsità dell'ordine mondano caratterizza il sermone fin dalle sue prime parole. Una contrapposizione di due fronti incomunicabili domina l'*incipit* e alimenterà senza incertezze la natura militante della scrittura:

IT HATH bin an olde prouerbe of proofe (right honorable & dearly beloued ec.) *Veritas odium parit*, That Flatterie breedeth frendship, & Truthe bringeth hatred [...]. Neverthelesse, 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 registering and remembring y<sup>e</sup> golde[n] sentence worthy an Apostle. If I were a ma[n]pleaser, I were not the seruaut of God. (White 1578, 3-4)

C'È un antico, irrefutabile proverbio (molto onorevoli e cari fedeli), secondo il quale *Veritas odium parit*: l'Adulazione nutre l'amicizia, mentre la Verità genera l'odio [...]. Tuttavia, dato che il vero ministro di Dio deve conservarsi immacolato e incorrotto da ogni trasgressione, si mantenga egli libero in special modo dall'immane contagio di una simile, disgustosa colpa, sempre tenendo a mente e ricordando quell'aurea sentenza degna d'un Apostolo: “[Gal 1:10] Se compiacessi gli uomini, non sarei il servo di Dio”.<sup>25</sup>

Proprio come nella lettera ai Galati posta a sigillo dell'argomentazione, l'ordine di Dio e quello del mondo umano 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 falsità<sup>26</sup>. Una dicotomia, che non potrebbe essere più netta, tra sincerità

<sup>25</sup> 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 29) 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 seruaut of Christ” (*Great*); “For if I should yet please men, I were not the seruaut of Christ” (*Geneva*); “For yf I should yet please men, I were not the seruaut of Christ” (*Bishop's*).

<sup>26</sup> 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 (2001, 56; *Andria*, I.i.68). 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, *De Civitate Dei*, II, 8 e XXII, 24 in Agostino 2011, 69 e 1419), ancora una volta dimostrando

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 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. (Ivi, 4-5)

è opportuno che noi, spogliati di tutto ciò che è esteriorità e fissando lo sguardo su niente altro che il timor di Dio, impieghiamo ogni nostra forza per compiacerlo senza falsità.

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 Scrittura<sup>27</sup>. Nessun’altra è la strada, infatti, se non

that wee keepe touch with the veritie written, & speake wisdom, not of ma[n] nor *Apollo*s Oracles, nor inuentions and fables of mans brayne, but the infallible truth of the holye Ghost. (Ivi, 8)

che stiamo in contatto con la verità scritta, e che pronunciamo parole di sapienza, non dell’uomo né degli Oracoli d’*Apollo*, né fantasie e favole prodotte dal cervello umano, ma l’infallibile verità dello Spirito Santo.

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.

che il problema non è (necessariamente) nei contenuti del testo scenico, ma nell’atto spettacolare. La distinzione tra lettura e messinscena è esplicita, ad esempio, in un altro fiero polemist antiteatrale, contemporaneo di White, Stephen Gosson, il quale scrive: “whatsoever such Playes as conteine good matter [...], may be read with profite, but cannot be playd without a manifest breach of Gods commaundement” (Gosson 1582, sig. E6r-v; trad. it.: qualora questi Drammi abbiano un buon contenuto [...], possono essere letti con profitto, ma non possono essere messi in scena senza un’evidente infrazione al comandamento di Dio).

<sup>27</sup> 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 *facta*, 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 logolaty, the reverse of the coin of idolatry of which

E, varrà la pena di notarlo, non è tanto questione di idolatria (come nel caso dell'oracolo apollineo esplicitamente citato)<sup>28</sup>, né di immoralità dei contenuti, 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, come era stato per Tertulliano, 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. (Ivi, 10)

E sarà un punto di merito per me adesso, e – d'ora in poi e per sempre – per tutti i miei fratelli radicati in questa Città, essere riconosciuti da questo segno del parlar schietto: [...] poiché vediamo più degli altri, siamo dunque obbligati a dire di più, a meno che voi non preferiate che, pur vedendo tutto, noi non diciamo nulla.

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,

“[Sof3: 1-3] Guai alla città abominevole, contaminata e crudele, non ha ascoltato la voce, non ha accettato la correzione, non ha confidato nel Signore, non si è avvicinata al suo Dio, i suoi Capi

Catholicism stood accused by the Reformation” (O’Connell 1985, 287). Sulla relazione tra pregiudizio antiteatrale, iconofobia e iconoclastia nell’Inghilterra della prima modernità cfr. anche Domenichelli 2006, 29-33.

<sup>28</sup> 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. it.: 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 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).

within hir are as Roring Lions, hir Iudges are as Wolves in the euening. &c.<sup>29</sup>

THis Texte maye well be deuided into foure partes as it lyeth, and seeing the words themselves 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]. (Ivi, 13-14)

in mezzo ad essa sono Leoni Ruggenti, i suoi Giudici sono Lupi della sera, &c.”

Questo Testo può ben essere diviso in quattro parti per come è disposto, e vedendo che le parole stesse mi guidano in una disposizione tanto bene ordinata, ne sarò pienamente soddisfatto e non cercherò di essere più saggio dello Spirito santo.

La parte prima e più importante è una severa accusa contro lo stato in cui versa Gerusalemme, da ogni punto di vista, nella condotta di vita e nella religione.

In secondo luogo, una enumerazione delle cause particolari di tale condizione.

In terzo luogo, una reprimenda delle persone, ma specialmente di Magistrati e Ministri del culto. E in quarto luogo una denuncia delle punizioni e dei castighi contro di loro.

Questo “indice” sarà nella sostanza rispettato nel corso del sermone, che dedica la gran parte delle sue pagine alla “greuous accusation” contro Londra, “filthie” e “cruell” come la Gerusalemme di Sofonia (14-66) e all’analisi delle “particular causes” di tale accusa (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 (84-94), prima di chiudersi sulla preghiera finale (95-98). La reprimenda contro Londra occupa la gran parte delle pagine, e 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” (White 1578, 16)<sup>30</sup>. 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 “abhominaton of Idolatrie” e la “hypocrisie and dissimulation” ovvero l’incoerenza tra ciò che si mostra e ciò che si è (ivi, 24, 26)<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> A differenza del caso precedente (v. sopra nota 25), 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 cite. 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”.

<sup>30</sup> Trad. it.: Queste persone erano ostinate e perverse, e questo profeta non riuscì a persuaderle: egli fu uno degli ultimi a predicare presso di loro, prima della cattività babilonese. Al contrario, io ho fiducia di aver miglior fortuna con voi.

<sup>31</sup> Trad. it.: abominio dell’idolatria; ipocrisia e dissimulazione.



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:

Hee [God] respecteth no out warde shewe, but beholdeth the heart. <Let Chrystians make accompt of conscience, and bevare 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 oft. (Ivi, 21)<sup>32</sup>

Egli [Dio] non attribuisce alcun valore all'esibizione esteriore, ma osserva il cuore. <I Cristiani si affidino alla coscienza, e stiano sempre all'erta contro la dissimulazione> Dunque Gerusalemme è ripugnante, scellerata e impura al suo sguardo, per quanto mai abbia offerto così tanti sacrifici, mai abbia osservato così tanti Sabati, mai così tanto spesso abbia compiuto riti di purificazione.

E poco oltre, con ancora maggior chiarezza:

Twoo things are required for the extirpation and rooting out of Idolatry and Superstition, and for the perfecte establishing of sincere religion: Firste that there be an outwarde forme of religion answerable to the precise rule of the Scriptures [...]. And secondly y<sup>t</sup> there be an inward truth to answere this outward action, that is, our spirit and soule to keepe touche with the truth of that outward forme. (Ivi, 25-26)

Due cose sono indispensabili per estirpare e sradicare idolatria e superstizione e per dare perfetto fondamento ad una religione autentica: in primo luogo che ci sia una forma esteriore della religione rispondente alla precisa norma delle Scritture [...]. E in secondo luogo che ci sia una verità interiore che corrisponde a questa azione esteriore, vale a dire che il nostro spirito e la nostra anima stiano in contatto con la verità di quella forma esteriore.

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 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”, White 1578, 27)<sup>33</sup> e quella di Dio che eternamente guarda l'uomo (“we [...] euen in the syghte of God”, ivi, 19; “All sinnes are abhominable in the syghte of God”, ivi, 20)<sup>34</sup>. Intravediamo, cioè, per ora solo allusi ma comunque presenti all'argomentazione i temi cari alla polemica cristiana contro gli spettacoli (più sopra accennata, seguendo i ragionamenti di Lugaresi 2008 e Bino 2015): 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*.

<sup>32</sup> Le parentesi uncinate qui e altrove indicano l'inserimento a testo di note presenti a margine nell'originale.

<sup>33</sup> Trad. it.: esse [immagini e reliquie] non accecano gli occhi spirituali (rendiamo grazie a Dio per la nostra vista) ma offuscano gli occhi corporali, perché ostacolano la luce.

<sup>34</sup> Trad. it.: noi [...] sempre nello sguardo di Dio; Tutti i peccati sono abominevoli allo sguardo di Dio.

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 half 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 together. (Ivi, 33)

queste Sirene, in quanto metà pesce e metà carne, o questi Minotauri, che sono metà uomini e metà tori, sono tutti bestie, che pensano di poter unire insieme Dio e gli Idoli, il Sacrificio e i Sacramenti, la Circoncisione e il Battesimo, la legge e il Vangelo, la carne e lo spirito, Dio e l'uomo.

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 l'Antico e il Nuovo Testamento). Se il vero cristiano è colui che sa tenere ben chiare le differenze, le "bestie londinesi" rimescolano ogni cosa: e non sarà inutile ricordare che proprio l'indifferenziazione, la labilità delle differenze è uno dei tre aspetti del "thematic cluster" che costituisce il nodo tematico della peste (Girard 1974, 845).

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", White 1578, 34): sono coloro che abbracciano il mondo, ma fingono di scegliere Dio. Nella polarità tra *veritas* e *vanitas* si inserisce ora una grigia zona di confine, un limbo d'ignavia. Proprio in questa doppiezza, in questa mescolanza contaminante del piano umano e di quello divino (che è anche discrasia tra azione esteriore e verità del cuore), 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", White 1578, 35)<sup>35</sup>, 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 tru-  
the. But and thou become an actor once, and doe  
participate wyth them, if thou drynke but one

Non devi stare in silenzio, e così tradire la ve-  
rità. Altrimenti, se diventi un attore anche una  
sola volta e stai tra loro, se bevi anche solo una

<sup>35</sup> Trad. it.: così recitò Pietro, quando disse che sarebbe morto prima di negare Cristo. L'allusione a Pietro non è, ovviamente, innocente. Pietro è – anche – figura del papa di Roma, di cui più oltre nel testo (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,

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. (Ivi, 35)

goccia dal Calice della meretrice <Vale a dire, se assimili anche solo uno iota della sua pestilenziale dottrina>, essa è ricolma di veleno mortale.

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” (ivi, 38 e 40)<sup>36</sup>. Non bastano le apparenze, ribadisce con insistenza il predicatore: “our knowledge shall but help vs to Hell, if we do not that wee know” (ivi, 41)<sup>37</sup>. E ancora, fondandosi sull’autorevolezza dei profeti, White ribadisce che nel vero fedele la doppiezza non è accettabile 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 sensualitie. (Ivi, 42)

Era abominio davanti a Dio che Israele giurasse *per la vita del Signore*, e che tuttavia ingannasse (*Ger 5:2*), che digiunasse e che tuttavia cadesse nella violenza <*Is 58:4*>, che celebrasse riti di purificazione e tuttavia rimanesse impuro; che compisse sacrifici e tuttavia continuasse a peccare; che rispettasse il Giorno del Signore e tuttavia cadesse in ogni genere di voluttà.

Ancora, dunque, contrapposizioni binarie. Ancora, ribadito, il diapason iniziale tra vero e falso, tra fede coerente e finzione contaminante. E proprio l’accento al 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 preghiera:

And bycause I spake of Sabbothes, knowe you y<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> Sanctuarie, & for vs to come to the house of prayer. (Ivi, 43)

E poiché ho accennato al Giorno del Signore, sappiate che ogni giorno è un Sabato cristiano, e tuttavia uno tra gli altri è stato specificamente prescritto agli Ebrei e a noi per il riposo dei nostri corpi e dei nostri animali <il Giorno del Signore per gli ebrei è il sabato, per i Cristiani la domenica>; ma il fine principale era, per Israele, che andasse al Tempio e, per noi, che ci rechiamo nella casa della preghiera.

shall but deeper plunge hym into Hell, for not hearyng the voyce” (Trad. it: Così recita il Papa, che non si fa persuadere dalla Parola (ma dovrà, volente o nolente, nel giorno del giudizio); lascialo cavalcare sul suo cavalluccio, anzi sulle spalle degli uomini, lascialo calpestare il collo agli Imperatori, e pretendere le sue spire come il Diavolo in ogni regno di questo mondo: la sua esaltazione fino al cielo non farà che precipitarlo ancor più a fondo all’Inferno, perché non ha ascoltato la voce). La polemica antipapista è scontata in un testo così chiaramente improntato ad una rigorosa etica protestante.

<sup>36</sup> Trad. it.: il servizio di Dio richiede un uomo intero e perfetto; molti fanno spettacolo della devozione.

<sup>37</sup> Trad. it.: il nostro conoscere non ci eviterà l’Inferno, se non agiamo in conformità con ciò che conosciamo.

E tuttavia vi è un altro fine, meno evidente, del santificare la festa:

no harme followeth if we say God rested y<sup>c</sup> .vii. day to shew vnto vs y<sup>e</sup> perfectio[n] of his workes, & laboured .vi. days, to giue vs an exa[m]ple of our vocation (*Ibidem*, corsivo di chi scrive).

non nuoce dire che Dio si riposò nel settimo giorno per mostrarci la perfezione delle sue opere, e che lavorò sei giorni per darci un esempio di ciò a cui siamo chiamati.

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" (Bino 2015, 110-112), la contemplazione del creato, dell'ordine del mondo (vale a dire: la manifestazione terrena della *veritas*) come unico "teatro di bellezza" degno dello sguardo cristiano<sup>38</sup>. 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 excellency 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. (Ivi, 43-44, corsivi di chi scrive)

E può non essere uno dei motivi meno rilevanti che Dio si sia fermato nel settimo giorno per contemplare l'eccellenza delle sue creature; e benché egli, ai cui occhi nulla può venire nascosto, li veda continuamente, tuttavia [si fermò] per godere delle loro assemblee, del loro cantare inni, levare a lui preghiere, lodare il suo nome, leggere e ascoltare la sua parola.

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 il tema patristico – che già abbiamo sopra incontrato – 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 prescriverebbe, 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

<sup>38</sup> Si veda 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?" ((2001, 78-80; trad. it. di Saggiore, ivi, 79-81: "Il cristiano ha, se vuole, spettacoli migliori [...]; egli ha già a disposizione la bellezza di questo mondo, da osservare e ammirare [...]. Quale teatro costruito da mani umane potrà essere comparato a opere di tal fatta?"); 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" (1970, 1114 e 1120; trad. it. di Tarulli, ivi, 1115 e 1121: "Osservate questo grande spettacolo! Dio infatti non manca di offrirvi degli spettacoli che possiamo vedere con grande gioia. Potremmo forse paragonare a un simile spettacolo le follie del circo? [...] Gli altri tripudiano per gli spettacoli del circo, voi tripudiate a gloria di Dio").

downe on oure Sabbothes, what shall he finde I pray you?"; White 1578, 44). È qui, nella risposta a questa domanda retorica, che White colloca – finalmente – il duro attacco al teatro da cui siamo partiti, 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 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.* (Ivi, 45-47)

nei nostri Sabati, ogni tipo di giochi e commedie, di banchetti ed eccessi son fin troppo abbondanti [...]. Non dirò niente di diverse altre trasgressioni, che si impadroniscono di migliaia di persone, e le annegano nelle perniciose vanità del mondo. Osservate anche soltanto i pubblici spettacoli di Londra, e guardate la moltitudine che vi accorre e che li segue; posate gli occhi sui sontuosi edifici del Teatro, un perenne monumento allo sperpero e alla follia di Londra. Mi si dice che ora siano chiusi, a causa della peste: apprezzerai che questa norma fosse mantenuta, perché una malattia è mal medicata ed è soltanto rabberciata, se non la si cura nelle sue cause, e a ben vedere la causa delle pestilenze è il peccato, e la causa del peccato sono gli spettacoli: perciò la causa delle pestilenze sono gli spettacoli. *Quicquid est causa causae est causa causati.*<sup>39</sup>

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 cinta delle mura<sup>40</sup>. Causa causante di un'ininterrotta catena di mali, il teatro deve essere chiuso, proibito, soppresso. Apocalitticamente e senza mezzi termini, il teatro è origine del peccato, quindi dell'ira, quindi delle piaghe. 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:

Dovrò forse elencare gli uccelli mostruosi che il teatro nutre nel suo nido? Me ne vergogno, questo è indubbio, e certamente offenderei le vostre caste orecchie.

<sup>39</sup> Uno dei più antichi esempi di questa locuzione latina (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 2001, 770-771).

<sup>40</sup> Come si è già più sopra accennato, in Inghilterra la violenza degli attacchi cresce in misura parallela all'istituzionalizzazione e al successo dell'impresa teatrale commerciale.

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 it. (Ivi, 47-48)

Ma siamo giunti a coincidere col mondo antico, abbiamo superato Sodoma, poiché in questi palcoscenici sono allestiti soprusi più orribili e peccati più tumidi di quanti qualsiasi uomo possa pensarne, o di quanti taluni stenterebbero a credere, se dovessi rappresentarli con le giuste tinte. Non v'è dubbio: a stento potete nominarmi un peccato che non abiti, entusiasta, in quella fogna. Latrocinio e meretricio, vanagloria e dissipazione, perfidia e blasfemia: queste tre coppie di cani dell'inferno mai cessano di latrare là dentro, e di azzannare moltissime vittime, fino a renderle per sempre incurabili. Cosicché molti uomini a causa del teatro si ritrovano con la moglie divenuta più lasciva, e molte donne col marito reso più mascalzone.

Il teatro 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 flatye 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 only. (Ivi, 48)

E non potrebbe essere altrimenti: ciò che depreda completamente il Signore di ogni suo onore, ed è apertamente in dissenso con l'intera prima tavola della sua legge, non si farà certo scrupolo di violare anche la seconda, che è rivolta soltanto al nostro prossimo.

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 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 l'altrove scenico 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 locest thy child: if thou be a maister, thou locest thy seruant: and thou be what thou canst be, thou locest 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' 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. (*Ibidem*)

Per questo motivo se sei un padre, perdi tuo figlio; se sei un padrone, perdi il tuo servo; e qualunque persona tu possa essere, perdi il tuo Sé, bazzicante per quelle scuole del vizio, covi di ladri e teatri di ogni lascivia. E se [il teatro] non sarà soppresso in tempo, ne verrà fuori una tale Tragedia, che tutta Londra sarà a lutto – fintanto che Londra esisterà. Non è tempo di recitar spettacoli (ognuno pensi bene a sé stesso) ma piuttosto di recitar preghiere.

Il gioco linguistico di assonanza tra “play” e “pray” – comune, come si è detto sopra, nella polemica antiteatrale di questi anni – è l'unico vezzo ludico di una scrittura radicale e senza

marginii 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 pestilenziale<sup>41</sup>.

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. Ad esempio, la finzione è 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 afferma che essa può essere 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 name. (Ivi, 49-50)

sia che egli [Sofonia] alluda ad una violazione generale di questo comandamento – “Amerai il prossimo tuo come te stesso” – poiché come la carità, da questo punto di vista, porta a compimento la Legge, così la crudeltà quella stessa Legge la infrange [...]; sia che con questa parola (“cruelle”) intenda un vizio preciso, vale a dire l'avidità, che è sempre spietata (e questa parola è più vicina al senso corretto, dato che in una traduzione si legge *Vae direptrici ciuitati*, Guai a lei che è una Città rapinatrice!), fu audace Sofonia a chiamarli tutti quanti ladri; ma certamente le loro truffe non meritano miglior nome.<sup>42</sup>

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:

<sup>41</sup>Cfr. anche White 1577, 95: “Dicing houses, Daunsing schooles, bowling-aleyces, 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” (Trad. it: Le sale per il gioco dei dadi, le scuole di danza, le sale da bowling, le birrerie fioriscono quasi senza legge in ogni dove: io credo che le norme dovrebbero prevedere di mettere il marchio su questi edifici – Dio abbia misericordia di noi – proprio come sulle abitazioni infette). Il passo è discusso brevemente da Achinstein 1992, 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*).

<sup>42</sup>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 (Pagnini 1527), assai aderente al testo ebraico e greco, e per questo diffusa e consultata anche in ambienti protestanti (Campanini 2015). Nel luogo citato (*Sof* 3:1), Pagnini traduce “Vae foedatae, & inquinatae, ciuitati quae spoliati” (“Guai a te, insozzata e contaminata, città rapinatrice”).

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. (Ivi, 50)

I ladri rubano fuori dal recinto della legge umana – e perciò sono condannati a morte – mentre voi lo fate ben dentro quel vostro confine, e perciò vi salvate; loro lo fanno nelle strade di campagna, voi dentro i vostri negozi; loro in maniera abbastanza evidente e con l’uso della forza, voi invece lo fate senza violenza: il vostro trucco è 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 needlesse abuse of such as are cunning and curious, and very costly to no purpose: & he is counted y<sup>e</sup> finest Cooke now adays that ca[n] inuent new fashio[n]s, new deuises, & new disguises. (Ivi, 64-65)

Fare il cuoco era una strana occupazione persino fra i pagani, e in alcuni ordinamenti l’arte culinaria era bandita in quanto sapere superfluo, utile solo a far mangiare gli uomini più del necessario. Ma in Inghilterra è un gran bel mestiere, e a Londra i cuochi sono una ben ricca congrega. Con ciò non intendo pronunciarmi contro l’uso necessario di costoro, ma contro il superfluo abuso di quelli fra loro che sono ingegnosi e bizzarri, e inutilmente dispendiosi: oggigiorno si considera il cuoco più fine quello che riesce ad inventare nuove mode, nuovi artifici, nuovi mascheramenti.

Perfino la cucina diviene teatro e travestimento, quando si allontana dal suo uso naturale (la necessità del nutrimento) per divenire pratica autoreferenziale, vuoto guscio di vanità: cibo *fmto*.

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 Pharisical pressing to y<sup>e</sup> high Aulter, but it is a spiritual approaching”, White 1578, 67 e 82)<sup>43</sup>. 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 truely*”, ivi, 97; corsivi di chi scrive)<sup>44</sup>.

Terminata la lettura, il sermone ci appare infine come un complesso congegno ideologico, dalla vasta e articolata ma sempre coerente struttura: apertosi sulla chiara nota binaria della contrapposizione tra il vero e il falso, il testo lavora ininterrottamente intorno a questo scontro di opposti in una lunga serie di variazioni, tenendo sempre ben definito 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

<sup>43</sup> Trad. it.: così recita il Papa; avvicinarsi non significa andare in chiesa solo con il corpo, o spingersi all’altare maggiore come un Fariseo: è, al contrario, un accostamento spirituale.

<sup>44</sup> Trad. it.: ci renda obbedienti alla sua santa parola, cosicché possiamo servirlo *con più verità*.



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, rovescia il mondo, allo stesso modo il teatro, finzione istituzionalizzata (e – con la costruzione dei primi teatri – politicamente e urbanisticamente legittimata), infragilisce 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 Legge: le sue fantasie, le sue "inventions and fables" costruiscono un altrove inammissibile che minaccia l'unità ontologica della verità.

*Eco (come una domanda ancora in cerca di risposta)*

Scrive Leonardo Lugaresi, sulla soglia ultima del suo monumentale *Teatro di Dio*, che Antonin 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" (2008, 817).

È impossibile stabilire se Artaud conoscesse il sermone di Thomas White, per quanto ben nota sia la sua frequentazione del teatro inglese della prima età moderna<sup>45</sup>. Certo è che lo stigma pronunciato dal religioso di Bristol proietta una sorta di eco inversa sulle parole che concludono *Le Théâtre et la Peste*, il celebrato pamphlet artuadiano in cui il teatro, accomunato ad un devastante morbo epidemico, è evocato come ciò che "nous rendra à tous l'équivalent naturel et magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus" (Artaud 1934, 499)<sup>46</sup>. Raccogliendo e ribaltando l'antico stigma sulla scena, Artaud non toglie alla peste nulla della sua crudeltà. Eppure tra le sue pagine l'antica accusa – il teatro minaccia la verità – echeggia ribaltata in una promessa nostalgica: solo un teatro coraggiosamente "crudele", che non costruisce finzioni rassicuranti ma mondi toccanti, devastanti come piaghe, potrà infine restituirci una qualche forma della verità perduta.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Achinstein Sharon (1992), "Plagues and Publication: Ballads and the Representation of Disease in the English Renaissance", *Criticism* XXXIV, 1, 27-49.
- Agostino (1970), *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.
- (2011), *La Città di Dio*, a cura di Domenico Marafioti, Milano, Mondadori, 2 voll.
- Artaud Antonin (1934), "Le Théâtre et la Peste", *La Nouvelle Revue Française* 253, 481-499. Trad. it. di Ettore Capriolo (1968), "Il teatro e la peste", in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio con*

<sup>45</sup>Nella celebre conferenza con cui Artaud esplora non la relazione, ma la coincidenza tra il teatro e la peste (1934), il dramma scelto come esempio è 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" (Di Ponio 2018, 1).

<sup>46</sup>Trad. it. di Capriolo in Artaud 1968, 150: "restituirà a tutti noi l'equivalente magico e naturale dei dogmi in cui abbiamo cessato di credere".

- altri scritti teatrali*, a cura di G.R. Morteo e Guido Neri. Prefazione di Jacques Derrida, Torino, Einaudi, 134-150.
- Barish Jonas (1981), *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Berry Herbert, ed. (1979), *The first Public Playhouse. The Theatre in Shoreditch 1576-1598*, Montreal, McGill-Queen's UP.
- Bino Carla (2015), *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI secolo)*, Firenze, Le Lettere.
- Borges J.L. (1952), *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Sur. Trad. it. di Francesco Tentori Montalto (1963), *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli.
- Campanini Saverio (2015), "Pagnini, Antonio Baldino (in religione Sante)", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana – Treccani, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baldino-pagnini\\_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-baldino-pagnini_(Dizionario-Biografico)>) (11/2019).
- Camus Albert (1947), *La Peste*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Beniamino Dal Fabbro (1988a), "La peste", 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, 369-615.
- (1949), *L'État de siège. Spectacle en trois parties*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Cesare Vico Lodovici (1988b), "Lo stato d'assedio", in Albert Camus, *Tutto il teatro*, introduzione di Guido Davico Bonino, Milano, Bompiani, 173-247.
- Chambers E.K., ed. (1923), *The Elizabethan Stage*, Oxford, Clarendon Press, 4 vols.
- Clare Janet (2008), "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, 53-68.
- Cooke Jennifer (2009), *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Crawford Raymond (1914), *Plague and Pestilence in Literature and Art*, Oxford, Clarendon Press.
- Didi-Huberman Georges (2002), *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit. Trad. it. di Alessandro Serra (2006a), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2006b [1983]), *Mémoire de la peste*, nouvelle édition augmentée d'une postface, Paris, Christian Bourgois.
- Di Ponio Amanda (2018), *The Early Modern Theatre of Cruelty and its Doubles. Artaud and Influence*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Domenichelli Mario (2006), "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, 29-42.
- (2008), *Introduzione. 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, 6-28.
- Fass Leavy Barbara (1992), *To Blight With Plague. Studies in a Literary Theme*, New York-London, New York UP.
- Foucault Michel (1999), *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Valerio Marchetti, Antonella Salomoni (2000), *Gli Anormali. Corso al Collège de France 1974-75*, Milano, Feltrinelli.
- Geddes da Filicaia Costanza, Geddes da Filicaia Marco (2015), *Peste. Il flagello di Dio fra letteratura e scienza*, Firenze, Polistampa.
- Giovanni Crisostomo [Johannis Chrysostomi] (1862), "Laudatio Sancti Martyris Barlaam", in Id., *Opera Omnia quae extant vel quae ejus nomine circumferuntur*, vol. II, t. 2, accurante et denuo recognoscente J.-P. Migne, Paris, Apud J.-P. Migne Editorem, 675-682.
- Girard René (1974), "The Plague in Myth and Literature", *Texas Studies in Literature* XV, 5, 833-850.
- Givone Sergio (2012), *Metafisica della peste*, Torino, Einaudi.
- Gomel Elana (2000), "The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalyptic Body", *Twentieth Century Literature* XLVI, 4, 405-433.

- Gosson Stephen (1579), *The schoole of abuse, containing a plesaunt inuectiue against poets, pipers, plaiers, iesters, and such like caterpillers of a co[m]monwelth; setting up the flagge of defiance to their mischieuous exercise, [and] ouerthrowing their bulwarkes, by prophane writers, naturall reason, and common experience: a discourse as plesaunt for gentlemen that fauour learning, as profitable for all that wyll follow virtue.* By Stephan Gosson. Stud. Oxon., Printed at London, [by T. Dawson] for Thomas Woodcocke.
- (1582), *Playes confuted in fīue 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 directlye aunswared.* By Steph. Gosson, stud. Oxon., London, Imprinted for Thomas Gosson dwelling in Pater noster row at the signe of the Sunne.
- Healy Margaret (2001), *Fictions of Disease in Early Modern England. Bodies, Plagues and Politics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Heinemann Margot (1980), *Puritanism and Theatre*, Cambridge, Cambridge UP.
- Kirby Torrance, Stanwood P.G., eds (2014), *Paul's Cross and the Culture of Persuasion in England, 1520-1640*, Leiden-Boston, Brill.
- [Lodge Thomas] (1579), *Protogenes can know Apelles by his line though he se him not, and wise men can consider by the penn the aucthoritie of the writer though they know him not*, London, Printed by H. Singleton.
- Lugaresi Leonardo (2008), *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia, Morcelliana.
- Mateer David (2006), "New Light on the Early History of the Theatre in Shoreditch [with Texts]", *English Literary Renaissance* XXXVI, 3, 335-375, doi: 10.1111/j.1475-6757.2006.00086.x.
- Mears Natalie (2014), *Paul's Cross and Nationwide Special Worship, 1533-1642*, in Kirby, Stanwood 2014, 41-60.
- Montrose Louise (1996), *The Purpose of Playing. Shakespeare and the Cultural Politics of Elizabethan Theatre*, Chicago, University of Chicago Press.
- Morrissey Mary (2011), *Politics and the Paul's Cross Sermons, 1558-1642*, Oxford, Oxford UP.
- Munday Anthony (1580), *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*, Imprinted at London, by Henrie Denham, dwelling in Pater noster Row, at the signe of the Starre, being the assigne of William Seres.
- Northbrooke John (1577?), *A treatise wherein dicing, dauncing, vaine playes or enterluds with other idle pastimes [et]c. commonly used on the Sabboth day, are reprobud by the authoritie 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.
- Novaziano (2001), *Gli Spettacoli*, a cura di Alessandro Saggiaro, Bologna, EDB.
- O'Connell Michael (1985), "The Idolatrous Eye: Iconoclasm, Antitheatricalism and the Image of Elizabethan Theatre", *English Literary History* LII, 2, 279-310.
- Pagnini Sante (1528), *Biblia. Habes in hoc libro utrius[que] instrumenti nouam translatione aeditam à Sancte Pagnino*, Impressa est autem Lugduni. Per Antonium du Ry.
- Platone (2012), *Ippia Maggiore, Ippia Minore, Ione, Menesseno*, a cura di Bruno Centrone, traduzione e note di F.M. Petrucci, Torino, Einaudi.
- Pugliatti Paola (2003), *Beggary and Theatre in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate.
- (2007), "Peste, pestilenza", in Remo Cesarani, Mario Domenichelli, Pino Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. III, Torino, UTET, 1891-1893.
- Pullan Brian (1992), "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 UP, 101-123.
- Reilly Patrick (2015), *Bills of Mortality. Disease and Destiny in Plague Literature from Early Modern to Postmodern Times*, New York, Peter Lang.

- Sidney Philip (1595), *The defence of poesie*, London, Printed [by Thomas Creede] for William Ponsonby.
- Slack Paul (1985), *The Impact of Plague in Tudor and Stuart England*, London, Routledge.
- Sontag Susan (1978), *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. di Ettore Capriolo (1979), *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Torino, Einaudi.
- Steel David (1981), "Plague Writing: From Boccaccio to Camus", *Journal of European Studies* 2, 88-110.
- Stopes C.C. (1913), *Burbage and Shakespeare's Stage*, London, Alexander Morin Ltd. De La More Press.
- Stubbs Philipp (1583), *The anatomie of abuses: contayning a discouerie, 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 upon 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.
- Terenzio [Terence] (2001), *The Woman of Andros. The Self-Tormentor. The Eunuch*, ed. and transl. by John Barsby, Cambridge-London, Harvard UP.
- Tertulliano [Tertullian] (1960), *Apology. De Spectaculis*, transl. by T.R. Glover, Cambridge-London, Harvard UP.
- Tommaso D'Aquino (2001), *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.
- Wallace C.W. (1913), *The First London Theatre. Materials for a History*, Lincoln, University Studies of the University of Nebraska.
- Walsham Alexandra (1999), *Providence in Early Modern England*, Oxford, Oxford UP.
- W[hite] T[homas] (1578), *A Sermo[n] Preached at Pawles Crosse on Sunday the third of November 1577. in the Time of the Plague*, London, [Henry Byneman for] Francis Coldock.
- Wright Stephen (2008), "White, Thomas (1550-1624)", in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford UP, doi: 10.1093/ref:odnb/29273.