

Morlacchi Spettacolo

* * *

I Convegni di Assisi

Centro Studi sul Teatro Sacro – Assisi

Morlacchi Editore *U.P.*



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI PERUGIA



ACCADEMIA PROPERZIANA
DEL SUBASIO

COMITATO SCIENTIFICO

Stefano Brufani (Società Internazionale di Studi Francescani di Assisi)
Pier Maurizio Della Porta (Accademia Properziana del Subasio di Assisi)
Lorenzo Mango (Università Orientale di Napoli)
Mara Nerbano (Accademia di Belle Arti di Firenze)
Alessandro Tinterri (Università di Perugia)

TEATRO SACRO

Pratiche di dialogo tra religione e spettacolo

Atti del Convegno Internazionale di Studi

8-10 settembre 2017

a cura di
Pier Maurizio Della Porta
Alessandro Tinterri

Morlacchi Editore U.P.

In copertina: prima carta del ms. 705 detto *Codice Illuminati* – Biblioteca Comunale di Assisi, particolare.

ristampe: 1. 2.

ISBN: 978-88-9392-128-2

copyright © 2019 by Morlacchi Editore, Perugia.

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

redazione@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com

Progetto grafico del volume: Jessica Cardaioli.

Stampato nel mese di ottobre 2019, da Logo srl, via Marco Polo 8, Borgoricco (PD).

Indice

GIORGIO BONAMENTE	
Introduzione	7
ALESSANDRO TINTERRI, PIER MAURIZIO DELLA PORTA	
Il Convegno Internazionale di Studi e le rappresentazioni teatrali	9
TEATRO SACRO	
PRATICHE DI DIALOGO TRA RELIGIONE E SPETTACOLO	
MARA NERBANO	
Il canone passionale di Assisi e i riti figurati della Settimana Santa	25
Appendice	41
SONIA MAURA BARILLARI	
Il <i>Jeu d'Adam</i> in scena: spie paleografiche dell'arte della recitazione	81
FRANCESC MASSIP	
L'Assunta nella scena teatrale ispanica	95
CARLA BINO	
Le <i>lectiones</i> latine del codice "Illuminati" e il <i>Planctus Magistrae Doloris</i>	105
Appendice	125
BIANCAMARIA BRUMANA	
Teatro allusivo nelle forme oratoriali tra Sei e Settecento: le cantate per la Congregazione dei Nobili del Gesù di Perugia nel ms 2871 della Biblioteca Comunale Augusta	157
Appendice I	169
Appendice II	171
PASCALE RIHOUE	
Disordini e teatralità dei cortei a Perugia nel Rinascimento	183

MARIANGELA MIOTTI	
<i>Mystères</i> , tragedie e commedie: il sacro nel teatro francese del Cinquecento	201
ROSANNA CAMERLINGO	
Confessarsi a teatro. Coscienze sovrane nelle tragedie di Shakespeare	217
LUIGI GIULIANI	
Metateatro e rito: <i>Lo fingido verdadero</i> di Lope de Vega	229
MIRELLA VALLONE	
<i>Performing Religion</i> : la tradizione del sermone nel New England del XVII secolo	239
MARIA INES ALIVERTI	
Jacques Copeau e San Francesco	253
JELENA REINHARDT	
<i>Jedermann</i> di Hugo von Hofmannsthal al Festival di Salisburgo: la città palcoscenico di Max Reinhardt	279
FEDERICA ROCCHI	
«Dio li perdoni». La questione etico-religiosa nel <i>Professor Bernhardi</i> di Arthur Schnitzler	293
ALESSANDRO TINTERRI	
Silvio d'Amico: la fede e il teatro	305
Appendice	317

ROSANNA CAMERLINGO

Confessarsi a teatro. Coscienze sovrane nelle tragedie di Shakespeare

È convinzione condivisa tra gli studiosi del teatro elisabettiano che uno dei motivi per cui esso ebbe un successo senza precedenti nella città di Londra, sia il fatto che esso riempiva il vuoto lasciato dalla Riforma Protestante. La Riforma Protestante, com'è stato ampiamente chiarito, fu voluta esclusivamente da una parte esigua della classe dirigente del primo Cinquecento, la fazione più aggressiva e attiva della corte di Enrico VIII a cui apparteneva Anna Bolena. Essa calò su un sistema religioso niente affatto indebolito, ma ancora molto vivo e complesso in Inghilterra, attraverso il quale uomini e donne articolavano le loro esperienze, speranze, aspirazioni; condividevano simboli, immagini, preghiere, riti, pellegrinaggi, feste.¹ Fu dunque inevitabile che essa trovasse resistenze nella maggior parte della popolazione, soprattutto laddove essa spazzò via, insieme alla tradizione religiosa e ai suoi edifici – antichi monasteri e biblioteche secolari – ogni genere di piacere, dalla musica alle arti, al teatro alle feste. Quando volle imporsi come severa e perenne Quaresima in nome della verità della parola del Vangelo, come volevano i Protestanti, essa non ebbe vita facile.

Quando, nell'incipit del *Giulio Cesare*, sentiamo i tribuni rimproverare la plebe per aver partecipato ai festeggiamenti per l'entrata trionfale di Cesare a Roma, invece che festeggiare Pompeo, sarebbe stato difficile per ogni spettatore contemporaneo non cogliere l'allusione al tentativo dei puritani di Londra – destinato a un inevitabile fallimento – di imporre una austera disciplina sociale sulla vitale popolazione londinese desiderosa di partecipare a feste e di andare a teatro. Un tentativo accompagnato dal disprezzo, proprio come vengono presentati i tribuni romani, per la «vile sostanza»

1. Tra gli storici che hanno enfatizzato la resistenza della popolazione inglese alla riforma protestante si veda EAMON DUFFY, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England, c. 1400-c.1580*, New Haven, Yale University Press, 1992. Vedi anche PETER HOLMES, *Resistance and Compromise. The Political Thought of the English Catholics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

politica e ideologica della plebe, incapace di obbedire alla loro intransigente disciplina repubblicana². Difficile sarebbe stato anche non intuire da quale parte stesse Shakespeare in questo dramma dedicato all'assassinio di Cesare.

La grande disputa tra cattolici e protestanti, secondo Giovanni Calvino, ruotava intorno a un tema fondamentale: quello della visibilità della Chiesa, la quale, per Calvino, com'è noto, è una Chiesa invisibile, piantata nei cuori dei fedeli, non certo nelle mura di un edificio. Era una interpretazione del Cristianesimo che faceva risalire ogni cosa a Dio, il quale, come scriveva il calvinista William Tyndale, il primo e grande traduttore dell'Antico e Nuovo Testamento dal greco e dall'ebraico in vernacolo inglese, non dimora in edifici o in templi fatti dagli uomini. Il tempio dove Dio sarà adorato è il cuore degli uomini. Perché Dio è spirito e verrà celebrato nello spirito e nella verità.

Date queste premesse segue inevitabilmente che la messa cattolica sarà il principale obiettivo della polemica protestante. L'accusa ripetuta come un basso continuo, era che la messa cattolica era un grottesco spettacolo. Per Tyndale i sacerdoti cattolici si erano trasformati in una troupe di attori, le vesti talari in travestimenti, il sacerdote in un ridicolo amministratore di cerimonie. Il vescovo John Jewel, il primo e più impegnato difensore della chiesa di Elisabetta, accusava i cattolici di avere ridotto il culto eucaristico a un "apparato scenico". Si deve smettere, scriveva, di celebrare i sacramenti come se fossero delle mascherate o degli spettacoli per il palcoscenico sul quale il sacerdote si agita e gesticola come un attore. Questi spettacoli riempiono gli occhi di "visioni solenni" ("solemn sights") o "folli" ("mad") e "stupidi fronzoli superflui" ("foolish gauds")³. Ma non è tutto. Lo scopo dello spettacolo è ovvio: esso serve a sostenere false credenze, a nutrire la superstizione che già abita nella mente dei fedeli ignoranti e sprovveduti. Somiglia a un rito magico, a un ingegnoso trucco da prestigiatori. Il sacerdote cattolico, per i puritani, non insegna, inganna. Approfitta dell'ignoranza dei fedeli per sottometterli. Invece di predicare la parola del Vangelo, la mette in scena. Parola contro rappresentazione, predica contro teatro. La messa, dicevano, faceva del fedele uno spettatore passivo, e del sacerdote un attore. Magia, teatro: la messa era insomma un trucco che ingannava i fedeli. Vista

2. Le citazioni di tutte le opere di Shakespeare che appaiono nel testo fanno riferimento alla seguente edizione: *The Oxford Shakespeare. The Complete Works. Second Edition*, a cura di JOHN JOWETT, WILLIAM MONTGOMERY, GARY TAYLOR, STANLEY WELLS, Oxford, Clarendon Press, 2005. Per la traduzione di *Julius Caesar* faccio riferimento alla mia versione pubblicata in: *Tutte le opere di William Shakespeare*, Vol I, *Tragedie*, Milano, Bompiani, 2014.

3. JOHN JEWELL, *Apology of the Church of England*. In *Writings of John Jewel*, Philadelphia, Presbyterian Boards of Publications, 1843, II, p. 313

e inganno si oppongono alla predicazione della parola di Cristo. Essa era uno strumento machiavellico del potere papista, un mero spettacolo volto a stupire, ingannare fedeli ignoranti e creduloni, e infine sottometterli. Un machiavellico *instrumentum regni*, scriveva Thomas Becon in *The Displaying of the Popish Mass*. Per i puritani insomma, la religione cattolica, o, come la chiamavano con disprezzo, papista, non era altro che uno *stage play*.

I puritani, d'altra parte, non hanno salvato nessuna delle gloriose istituzioni religiose della chiesa cattolica, si lamentava il gesuita inglese John Hopkins, arrivato clandestinamente a Londra negli anni Ottanta. Essi hanno ridotto la religione cristiana alla pura parola del Vangelo⁴. E aveva ragione a lamentarsi Hopkins, perché, come si sa, l'obiettivo concreto più prossimo degli attacchi dei puritani erano i gesuiti, i rivali più temuti, che usavano proprio il teatro per insegnare e convertire. Non solo essi ricorrevano al teatro, ma, oltre che alla confessione, strumento principe della militanza dei gesuiti, essi usavano slealmente la pratica dell'esorcismo, lo spettacolo più impressionante e subdolamente ingannatore imposto a poveri ingenui inglesi⁵.

I teologi protestanti ebbero facile gioco a usare le armi del sarcasmo e dell'ironia per ridicolizzare e demolire il miracolo della transustanziazione della messa cattolica, o se è per questo, le prodigiose liberazioni di corpi posseduti dal diavolo. Ma quando, cinquant'anni dopo, si trovarono di fronte a un altro tipo di spettacolo, maledettamente attraente e per di più amato, e tenacemente protetto dalla regina, l'attacco assunse toni più seri e drammatici. Che il teatro andasse a sostituire ciò che la furia iconoclasta del movimento puritano aveva violentemente spazzato via sono gli stessi polemisti protestanti a suggerirlo. Sotto attacco non era più la Chiesa cattolica, ormai sostituita definitivamente dalla Chiesa Protestante di Elisabetta salita al trono nel 1558. Il terreno dello scontro si sposta da quello politico/teologico a quello morale. A fare da sottofondo alla polemica sono le Scritture e in particolare il Deteronomio. Il potente divino oxoniense John Rainolds, uno dei più autorevoli esponenti del partito puritano, dotto conoscitore di greco e di ebraico, pubblicava nel 1599 un importante trattato contro il teatro, *The Overthrow of the Stage Plays* ricordando che l'Antico Testamento proibiva i travestimenti, causa di confusione sessuale e sociale⁶. Nei moltissimi trattati

4. JOHN HOPKINS, *The Translator's Dedicatorie Epistle*, in Luis de Granada, *A Memorial of a Christian Life*, a cura di M. ROGERS, Menston, The Scholar Press, 1975, p. 10.

5. Sull'allusione alla pratica dell'esorcismo nel teatro di Shakespeare, vedi il bel saggio di STEPHEN GREENBLATT su *King Lear* «Shakespeare and the Exorcists», in *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, Berkeley University Press, 1988, pp. 94-128.

6. JOHN RAINOLDS, ALBERICO GENTILI, WILLIAM GAGER, *The Overthrow of the Stage Plays*, New York, New York, Garland 1974, pp. 10-14.

anti-teatrali, che si moltiplicavano a misura del suo successo, il teatro è casa del diavolo, fonte abominevole di corruzione, causa di aberranti deviazioni sessuali (prima di tutte quella omosessuale). Il teatro produceva piaceri illeciti e sottraeva i fedeli alla predica. Insomma in teatro si peccava.

Causa prima di ogni male era il travestimento degli attori. Soprattutto se quegli abiti provenivano, come spesso avveniva, dai sontuosi abiti dismessi della ora eliminata liturgia cattolica. Cappelli di vescovi, abiti talari, insieme ad altri oggetti come rosari, crocefissi che non potevano più servire, e di cui le compagnie teatrali si appropriavano, riprendendosi ironicamente il ruolo teatrale a cui li avevano ridotti i puritani⁷. Ciò che più temevano i puritani era che quei vestiti era che quei vestiti e quella recita potessero penetrare nell'interiorità dell'attore tanto quanto dello spettatore, corrompendoli. Così che un abito femminile potesse far cambiare sesso all'adolescente che recitava, per esempio, il ruolo di Giulietta, o Viola, e così via. Oppure che un attore che indossava una finta corona potesse effettivamente immaginare di essere diventato re⁸.

Se la messa "machiavellica" della chiesa cattolica stupiva e ingannava i fedeli e li induceva all'errore teologico, il teatro pubblico, altrettanto machiavellico, corrompeva gli spettatori con strumenti simili a quelli della liturgia cattolica, mettendo in serio pericolo l'insegnamento e l'autorità morale dei puritani. A complicare le cose, i teatri che sorgevano al di là delle mura di Londra venivano tollerati dalla Regina. Colpire il teatro significava colpire indirettamente Elisabetta. Di questo i drammaturghi alla fine degli anni Ottanta erano del tutto consapevoli.

Nel 1589, a ridosso della miracolosa sconfitta della *Invincible Armada* nel 1588, Christopher Marlowe mise in scena *Tamburlaine the Great*, che rappresentava la marcia trionfale di un pastore scita, crudele, sanguinario, implacabile e carismatico che diventava imperatore del mondo sbaragliando tutti i vecchi, potenti signori della terra. Il dramma ebbe un successo di pubblico mai visto, tanto da generare decine di imitatori. E non passarono inosservati. Ben Jonson (influyente uomo di lettere) per esempio, dichiarava che in queste imitazioni del *Tamburlaine* non vedeva che «scene rigonfie» e

7. Sulle proprietà materiali delle compagnie teatrali vedi, tra gli altri, CATHERINE RICHARDSON, *Shakespeare And Material Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2011; JONATHAN GILL HARRIS, *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009. Per la influenza della cultura protestante sul teatro elisabettiano, si veda, DONNA HAMILTON, *Shakespeare and the Politics of Protestant England*, Hemmel Hampstead, Harvester Wheatsheaf, 1992.

8. Per una antologia delle opinioni espresse a vario titolo contro teatro vedi *Shakespeare's Theater: A Sourcebook*, a cura di TANYA POLLARD, Oxford, Blackwell, 2004.

«schiamazzo furioso» che avevano il solo scopo di fare spalancare la bocca a ignoranti creduloni (“nothing in them but the scenical strutting and furious vociferation to warrant them to the ignorant gapers”)⁹. Ancora ignoranti creduloni da stupire. Il commento di Jonson su queste prime espressioni teatrali ricorda gli attacchi dei puritani contro la messa: sbalordire gli ignoranti. E in effetti Marlowe conosceva bene il rapporto tra teatro e messa cattolica (e forse con la religione in generale). In uno dei 19 punti di accuse contro Marlowe che appaiono in un documento noto come Baine’s Note, presentata alle autorità da un infido collaboratore dei servizi segreti della Regina, si legge che il drammaturgo avrebbe detto che “se proprio devo scegliere tra le due religioni in lotta sul suolo europeo, preferisco la religione cattolica, per i suoi riti e per le sue sontuose cerimonie. E aggiungeva: «tutti i protestanti sono asini ipocriti». Non solo: Cristo avrebbe dovuto rappresentare l’ultima cena in modo più spettacolare; e sarebbe stato meglio farlo usando una pipa da tabacco. E così equiparando provocatoriamente il rito principale del Cristianesimo e i riti delle popolazioni americane appena apparse alla vista degli europei, e descritti con prospettiva antropologica dall’amico scienziato Thomas Harriot, Marlowe in effetti sosteneva una antica associazione tra teatro e religione. E a rincarare la dose di misto di sfida e verità antropologica, Marlowe avrebbe anche sostenuto che se si fosse messo a scrivere una nuova religione, l’avrebbe fatto in modo eccellente e tale da suscitare maggiore ammirazione («That if he were put to write a new religion, he would undertake both a more excellent and and amirable method»)¹⁰. E d’altronde, in un altro punto dice che lo scopo di ogni religione è di tenere gli uomini in soggezione e ammirazione insieme: “awe”. Ammirazione, meraviglia, ma anche timore o soggezione. Per Marlowe la religione è rito, il suo compito è principalmente politico: tenere insieme i popoli. E in effetti si potrebbe dire, come ho cercato di mostrare in altra sede, che la chiassosa, feroce e sanguinosa rappresentazione della marcia trionfale di *Tamburlaine the Great* nella sua conquista del mondo è un serio tentativo di sostituire la messa cattolica capovolgendone completamente i valori¹¹. La messa di Marlowe è dichiaratamente, energicamente anticristiana. Ed è verosimile che mentre scriveva i suoi drammi esagerati e impietosi avesse in mente quel capitolo dei Discorsi

9. BEN JONSON, *Works*, a cura di C.H. HERFORD, P. E. E. SIMPSON, Oxford, Oxford University Press, 1925-52, 11 voll., VII, 1947, p. 587.

10. La lista di Baines è pubblicata in MILLAR MACLURE, *Christopher Marlowe. The Critical Heritage*, London 1979, pp. 36-38; JOHN W. SHIRLEY, *Thomas Harriot: A Biography*, Oxford 1983, pp. 182-183.

11. ROSANNA CAMERLINGO, *Teatro e Teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 77-110

di Machiavelli dove, nel famoso passo dove rimprovera con veemenza la religione cristiana per avere “effeminato il mondo” e “disarmato il cielo”, il segretario fiorentino prende una marcata posizione a favore della combattiva e virile religione dei romani:

Qui non mancava la pompa né la magnificenza delle cerimonie, ma vi si aggiungeva l'azione del sacrificio pieno di sangue e ferocità, ammazzandovisi moltitudine di animali; il quale aspetto, sendo terribile, rendeva gli uomini simili a lui.¹²

È molto probabile che Marlowe intendesse presentare ai suoi “ignorant gapers” l'immagine terribile di una nuova Inghilterra, energica e trionfante, che potesse renderli simili a lei. De-sacralizzazione dei riti cristiani e sacralizzazione di una nuova religione non-cristiana sono i tratti fondamentali del teatro di Marlowe.

Shakespeare non era Marlowe, ma non era meno consapevole di avere in mano un potente strumento artistico capace di forgiare le emozioni e l'identità degli spettatori. Non solo. Anche di orientare l'interpretazione del passato storico. Nel *Giulio Cesare* si legge:

In quante epoche future questa nostra scena solenne verrà recitata di nuovo in nazioni ancora non nate e in lingue ancora sconosciute (*Giulio Cesare*, 3. 1. 112-114).

La scena solenne che Cassio commenta profeticamente è l'appena commesso assassinio di Cesare. Shakespeare rivela così che un'azione politica è sempre un'azione teatrale e tematizza la relazione tra realtà storica e ricostruzione teatrale che pervade tutto il dramma. Sempre nel *Giulio Cesare* la forte tensione tra il libro (puritano) e il teatro (cattolico) è fatta rappresentare rispettivamente dal rigido e intellettuale Bruto e dal teatrale Antonio. Il quale nel suo celeberrimo, persuasivo discorso sul corpo di Cesare pronunciato teatralmente in mezzo alla plebe (riproducendo così in un certo senso la recita dell'attore circondato dal suo pubblico sul palcoscenico elisabettiano) proprio come un nuovo ed efficace sacerdote cattolico, rimette in scena l'assassinio e lo trasforma in sacrificio, facendo del corpo di Cesare una reliquia da cui rinasce lo spirito del monarca¹³.

12. NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, a cura di CORRADO VIVANTI, Torino, Einaudi, 1983, 2.2.

13. Sull'uso di elementi sacri della religione cristiana nel teatro di Shakespeare e in particolare sul riuso del rito eucaristico vedi STEPHEN GREENBLATT, *Remnants of the Sacred in Early Modern Culture*, in *Subject and Object in Renaissance Culture*, a cura di MARGRETA DE GRAZIA,

Il *Giulio Cesare* fu rappresentato al Globe nell'ottobre del 1599. A questa altezza della sua carriera la consapevolezza del mezzo teatrale e le sue ambizioni (che il solo nome Globe ben racchiude) si accrescono e vanno di pari passo. Contemporaneo del Cesare è l'*Enrico V*, poi *Amleto*, le grandi tragedie e infine i cosiddetti *romances*. Da questa data Shakespeare rovista tutto l'apparato religioso cattolico ormai in disuso, e lo rapina. Il rimescolamento produce, come abbiamo visto nel caso di Cesare, effetti prodigiosi.

A cominciare dall'*Enrico V*, con il suo prologo memorabile:

Oh, aver una musa tutto fuoco, che prenda il volo fino al cielo più alto dell'immaginazione. Avere un regno per palcoscenico, principi per attori e monarchi per spettatori di un dramma grandioso! Ecco il bellicoso Harry assumere l'incedere marziale che gli è proprio, e alle sue calcagna, come cani alla catena prostrarsi a cercare impiego la carestia, la spada, il fuoco. Ma perdonate, signori, le meschine, inadeguate menti che osano inscenare su questo indegno tavolato un tanto nobile argomento. Potrà mai la nostra arena contenere gli sconfinati campi di Francia, potremo mai affollare questo O di legno con gli elmi che scossero l'aria di Azincourt? Abbiate pazienza, se in numero limitato e in spazi ristretti pretendiamo di riprodurre milioni e lasciate che noi, nullità di fronte a questo grande resoconto, si faccia appello alla vostra fantasia. Immaginate che la cinta di queste mura racchiuda ora due possenti monarchie.¹⁴

L'*Enrico V* è un dramma interamente e indubitabilmente patriottico. Qui storia e propaganda si congiungono. Cinque cori posti davanti ai cinque Atti chiamano energicamente in causa gli occhi e le orecchie degli spettatori, che si tratti di visione o di immaginazione, per vedere e ascoltare l'immagine e il suono dell'ambizione e dell'unità nazionale. Enrico V, come ho mostrato lungamente in altra sede, è una superba realizzazione scenica del Principe di Machiavelli. E anche, naturalmente, nascosta tipicamente nelle ombre della rappresentazione una riflessione sulla sovranità e sull'impero. Qui, però, Shakespeare non è in competizione con la messa cattolica. Non riusa provocatoriamente, come fa Marlowe, una ritualità forse, a questa data, dimenticata, o per lo meno non più utilizzata. Il rito che qui Shakespeare evoca è quello molto più vicino e fresco nella memoria degli spettatori della chiesa d'Inghilterra, che, questa è la mia tesi, ri-propone in versione eroica¹⁵.

MAUREEN CULLIGAN, PETER STALLIBRAS, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 337-348.

14. La traduzione di *Henry V* è di FRANCO MARENCO pubblicata in *Tutte le opere di William Shakespeare*, Vol III, *I Drammi storici*, Milano, Bompiani, 2017.

15. Per un'analisi dettagliata di questo aspetto dell'*Enrico V* rimando al mio *Henry V and the Just War: Shakespeare, Gentili, and Machiavelli*, in *Machiavellian Encounters in Tudor and*

Nella liturgia anglicana, tutta la collettività riunita in chiesa doveva leggere, insieme al sacerdote, all'unisono, le preghiere scritte nel Book of Common Prayer che sostituiva il messale cattolico scritto in latino e recitato unicamente dal sacerdote. L'intenzione dell'arcivescovo Thomas Cramner, incaricato di redigere il Book of Common Prayer, fu di avvicinare il sacerdote ai fedeli, sollecitare la partecipazione attiva e il loro consenso al nuovo ordine liturgico e soprattutto la coesione tra di loro. Lo fece innanzitutto creando una liturgia in vernacolo che potesse essere letta e compresa dai fedeli. Il rito mirava a sostituire pericolose "fantasie torbide e perverse" che potevano occupare le coscienze dei devoti con la recita di preghiere già scritte. Il rito delle preghiere comuni, è stato scritto, rispondeva al programma politico di Elisabetta che, com'è noto, dichiarò di non voler aprire finestre sui cuori dei suoi sudditi. Ai suoi sudditi, Elisabetta chiedeva solo e soprattutto la partecipazione al rito della messa anglicana come segno di obbedienza. Certo obbedienza, ma anche unità e uniformità religiosa e nazionale. Una chiesa, inutile dirlo, combattuta con grande forza dai puritani perché troppo papista, episcopale e gerarchica.¹⁶

Anche l'*Enrico V* invita energicamente il suo pubblico a partecipare (certo non obbliga, ma trascina) alla vittoria dell'eroe nazionale sulla Francia. Una vittoria che segna il destino imperiale dell'Inghilterra. E Shakespeare non si fa scrupolo di associare l'edificio dove si celebra il rito di obbedienza all'autorità spirituale della nazione – la Regina – con la sua O di legno: l'unica menzione alla fisicità del teatro nell'intero corpus delle sue opere. Qui però non si tratta di leggere preghiere, ma di usare attivamente l'immaginazione per partecipare emotivamente al trionfo eroico di Enrico. Il quale, ricordo, nel suo memorabile discorso ai soldati, non solo unisce ma eleva tutti al suo rango. Tutti i soldati diventano re:

e il giorno di crispino crispiano non passerà mai, / da questo giorno sino alla fine del mondo, / senza che in esso ci si ricordi di noi: / noi i pochi, i pochi eletti, noi banda di fratelli. / giacché chi oggi versa il sangue con me / sarà mio fratello; fosse anche bassa la sua nascita, / questo giorno farà nobile la sua condizione (*Enrico V*, 4. 3. 57-67).

Stuart England, a cura di ALESSANDRO ARIENZO, ALESSANDRA PETRINA, Ashgate, Farnham 2013, pp. 103-119.

16. Cfr. PATRICK COLLINSON, *The Religion of Protestants: The Church in English Society, 1559-1625*, Oxford, Clarendon Press, 1982, e RAMIE TARGOFF, *Common Prayer. The Language of Public Devotion in Early Modern England*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

Ma il Re, così come la chiesa anglicana, lasciava fuori dai propri confini le parti più delicate della struttura psichica degli uomini, quella degli “scrupolosi” come si chiamavano allora le coscienze sofferenti, che oggi chiameremmo nevrotiche, anime inquiete che la chiesa per secoli si era incaricata di curare, consolare e controllare. E il cui numero aumentava durante il terremoto spirituale e istituzionale del sedicesimo secolo¹⁷. Elisabetta, come abbiamo detto, non voleva aprire finestre nei cuori dei suoi sudditi. E come Elisabetta, Enrico, in una scena rivelatrice del dramma si rifiuta di accollarsi la responsabilità dei peccati privati dei suoi soldati. «il dovere di ogni suddito appartiene al re, ma l’anima di ogni suddito appartiene a lui stesso» (*Enrico V*, 4. 1. 176-77)

È dal 1600 circa che comincia la stagione delle cosiddette tragedie mature. La tragedia di Shakespeare ha sempre origine nell’interiorità dei personaggi. Ma come rappresentare il dramma interiore a teatro? Quale il modello se nella costruzione dell’identità nazionale le parti private dell’io venivano trascurate o accuratamente evitate dal garante spirituale della nazione che era anche il monarca? L’abolizione di un sacramento fondamentale come la confessione auricolare nella vita individuale e collettiva della comunità cristiana in Inghilterra non sarebbe passata inosservata. Chi sarà responsabile della mia salvezza oltre la vita terrena se il sovrano non ne vuole rispondere? Chiede William al Re mascherato prima della battaglia di Agincourt che mette a serio rischio la vita dei soldati. Come fare fronte e rappresentare il dramma della salvezza che si era spostato dal rito esteriore della confessione auricolare a uno interiore, invisibile e muto?¹⁸ Come restituire al peccato la

17. Sulla storia della confessione e della sua metamorfosi e dell’acceso dibattito che attraversò l’Europa durante il secolo sedicesimo esiste una nutrita bibliografia. Segnalo, tra gli altri i seguenti studi: THOMAS N. TENTLER, *Sin and Confession on the Eve of Reformation*, Princeton, Princeton University Press, 1977; ROBERTO RUSCONI, *Dal Pulpito alla confessione. Modelli di comportamento religioso in Italia tra il 1470 circa e il 1520 circa*, in *Strutture ecclesiastiche in Italia e in Germania prima della Riforma*, a cura di PAOLO PRODI, PETER JOHANEK, «Annali dell’istituto storico italo-germanico», quaderno 16, Bologna, il Mulino, 1983. PETER MARSHAL, *The Catholic Priesthood and the English Reformation*, Oxford, Clarendon Press, 1994; WIETSE DE BOER, *La Conquista dell’anima. Fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della controriforma*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Einaudi, 2004; ADRIANO PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996. Oltre al classico CHARLES LEA, *A History of Auricular Confession and Indulgences in the Latin Church*, Philadelphia, Lea Brothers, 1896.

18. Sulla trasformazione del sacramento della confessione e sulle sue conseguenze sociali e antropologiche nel sedicesimo secolo in Europa si veda JOHN BOSSY, *Storia sociale della confessione nell’Età della Riforma*, in ID., *Dalla comunità all’individuo. Per una storia sociale dei sacramenti nell’Europa moderna*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 60-82.

sua natura drammatica, al pentimento la grandezza di un'un'autentica conversione del cuore? Riportandolo e rinnovandolo su un nuovo palcoscenico.

Shakespeare approfitta, come suo solito, del vuoto lasciato dalle nuove istituzioni religiose e del notevole apparato della tradizione non più usato. Figure di confessore si possono trovare in molti suoi drammi: Frate Lorenzo in *Romeo e Giulietta*, esempio del confessore erasmiano, mediatore dei conflitti della comunità locale nel tardo medioevo europeo, o in *Misura per Misura*, dove il duca//confessore assume ruoli politici e sociali strategici per l'andamento della trama. Ma è nelle tragedie che Shakespeare ricava il maggiore vantaggio dall'immenso patrimonio conoscitivo dell'interiorità che la confessione cattolica lasciava in eredità al suo teatro¹⁹: la guerra di Amleto contro la lussuria, o il suo ruolo di rabbioso purificatore di anime: «Confessati al cielo; / pentiti per quello che è passato, evita ciò che verrà» (3. 4. 140-141) grida Amleto alla madre la cui coscienza il figlio, ora nelle vesti del confessore/predicatore armato di parole come di coltelli, immagina invasa da «marcia corruzione, / che tutto mina dentro, infetta non veduta» (3. 4. 139-140). E infine l'ammissione e il perdono per la sua micidiale follia richiesto meravigliosamente a Laerte davanti alla corte, e al pubblico di tutti i tempi:

concedimi il perdono, signore. / ti ho fatto torto; ma perdonami, / da quel gentiluomo che sei. / i presenti sanno, e tu per forza l'hai sentito, / quanto io sia punito da una dolorosa confusione. / ciò che ho fatto, che esso possa avere dato / una rude scossa alla tua natura, al tuo onore, / alla tua suscettibilità, qui io proclamo che fu pazzia. / È stato Amleto a far torto a Laerte? mai Amleto. / se Amleto è strappato a se stesso, / e, quando Amleto non è se stesso, fa torto a Laerte, / allora Amleto non lo fa, Amleto lo nega. / chi lo fa allora? la sua pazzia. se è così, / Amleto è dalla parte di chi riceve il torto. / la sua pazzia è nemica del povero Amleto. / lascia che la mia sconfessione di un torto intenzionale / mi scagioni nei tuoi generosissimi pensieri, / come se avessi lanciato la mia freccia / sul tetto della casa e avessi ferito mio fratello²⁰.

E ancora, il disperato tentativo di Macbeth di liberarsi dai sensi di colpa, la diabolica capacità di Iago di estrarre vizi inesistenti allo sprovveduto Othello, una pratica di cui gli esperti sacerdoti cattolici fecero massimo uso. La rituale confessione a Dio di colpe nascoste, come quella dell'usurpatore e regicida Claudio sorpreso da Amleto che assume la posa del confessore

19. Su questo argomento rimando al mio *Crimini e peccati. La confessione al tempo di Amleto*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014.

20. Per la traduzione di *Hamlet*, riporto qui la versione di ALESSANDRO SERPIERI, Venezia, Marsilio, 1997.

che vede non visto, o il perdono richiesto a Dio da Enrico per il dimenticato ed ereditato regicidio di Riccardo II per opera del padre alla vigilia della battaglia. Shakespeare mette in scena tutti i riti della confessione auricolare, e rivela agli occhi del suo pubblico le colpe, i peccati e i vizi indicibili, i misteriosi e inaspettati movimenti della mente che la tradizione cattolica aveva acutamente osservato, minuziosamente catalogato e ritualmente codificato con lo scopo di definire, arginare, controllare, perdonare: in breve disciplinare i suoi fedeli.

Shakespeare non intende certo controllare né definire né disciplinare né assolvere. Chiamato in causa è ancora il pubblico riunito nella sua O di legno. «As in a theatre», scrive Erasmo descrivendo il rito della confessione pubblica della chiesa primitiva in un breve trattato in difesa del sacramento, la comunità cristiana si riuniva per assistere alla enfatica pantomima del pentimento che il peccatore metteva in scena per convincerla a riammetterlo nei suoi confini²¹. Così, nel teatro tragico di Shakespeare sono gli attori e non il coro a fare appello questa volta alla pietà e non all'immaginazione del pubblico affinché partecipi alla vita interiore di un solo sofferente peccatore, ne riconosca i suoi stessi peccati e infine lo riammetta nella sua comunità. Sarà allora il pubblico a farsi carico dell'interpretazione, del giudizio, dell'assoluzione o della condanna. Il singolo spettatore, della cui coscienza la religione di stato non vuole occuparsi, potrà fare i conti con i propri peccati guardando la recita di un singolo attore che si agita e si dispera sulla scena di un teatro che ora occupa lo spazio lasciato vuoto dalla dispersione dell'immenso patrimonio della confessione.

21. ERASMO DA ROTTERDAM, *A lytle treatise on the forme and the maner of confession*, Basil, 1524. Sulla ritualità della confessione del cristianesimo primitivo vedi CHARLES LEA, *A History of Auricular Confession and Indulgences in the Latin Church*, Philadelphia, Lea Brothers, 1896, pp. 13-14.

