

MARIA ROSA DI SIMONE

ALBERICO GENTILI E LA CONTROVERSIA
SUL TEATRO NELL'INGHILTERRA
ELISABETTIANA



giuffrè editore - 2010

Estratto dal volume:

ALBERICO GENTILI

(San Ginesio 1552 - Londra 1608)

ATTI DEI CONVEGNI

NEL QUARTO CENTENARIO DELLA MORTE

(VOL. II)

San Ginesio, 11-12-13 settembre 2008
Oxford e Londra, 5-6 giugno 2008
Napoli 'L'Orientale', 6 novembre 2007

1. *Il teatro nella legislazione inglese del XVI secolo.*

L'opera *De actoribus et spectatoribus fabularum non notandis disputatio*, pubblicata nel 1599 insieme con la dissertazione *De abusu mendacii* ⁽¹⁾, pur essendo considerata minore, riveste grande interesse per approfondire la conoscenza della personalità e del metodo di Alberico Gentili e per ricostruire una fase della controversia intorno al teatro sviluppatasi in Inghilterra durante la seconda metà del Cinquecento.

La rilevanza assunta dalle rappresentazioni teatrali nell'epoca elisabettiana è nota ed ampiamente sottolineata dalla storiografia che da tempo ha dedicato molto spazio a tale argomento giungendo a fornire un quadro articolato e ricco del fenomeno in tutte le sue varie angolazioni. Accanto agli aspetti più propriamente letterari e culturali, si è infatti analizzato il significato politico della vicenda e si sono ricostruiti gli interventi legislativi susseguitisi per conferire una disciplina adeguata ad un fenomeno in grande sviluppo la cui risonanza sociale era ormai tale da dovere essere tenuta in adeguata considerazione ⁽²⁾. In effetti il tea-

¹⁾ A. GENTILIS, *Disputationes duae; I, De actoribus et spectatoribus fabularum non notandis. II, De abusu mendacii*, Hanoviae, apud Guilielmum Antonium, 1599.

²⁾ Fra le opere su questo tema cfr. J. McLEOD, *Storia del teatro britannico*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1958, pp. 101 ss.; H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, III, *Das Theater der Barockzeit*, Salzburg, Otto Müller, 1959, pp. 22 ss.; A. M. NAGLER, *Shakespeare Stage*, trad. ingl., New Haven, University Press, 1959; A. FIOCCO, *Teatro universale dalle origini a Shakespeare*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 247 ss.; F. GHILARDI, *Storia del teatro*, I, Milano, Vallauri, 1961, pp. 203 ss.; V. PANDOLFI, *Storia universale del teatro drammatico*, II, Torino, Tipografia Sociale Torinese, 1964, pp. 1 ss.; E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, 4 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967; S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, 4 voll., 5ª ed., Milano, Garzanti 1968, II, *Dal Rinascimento al Romanticismo*, pp. 107 ss.; K. MANTZIUS, *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times*, trad. ingl., 6 voll., Gloucester, Mass., Peter Smith, 1970, III, *The shakespearean Period in England; The Revels. History of Drama in English*, II, 1500-1576, a cura di T. W. CRAIK, London-New York, Methuen, 1980; III, 1576-1615, a cura di C. LEECH e T. W. CRAIK, London, Methuen 1975; M. D'AMICO, *Dieci secoli di teatro inglese 970-1980*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 33 ss.; E. DOGLIO, *Teatro in Europa. Storia e documenti*, 4 voll., Milano, Garzanti, 1982-1988, II, pp. 273 ss.; G. WICKHAM, *Storia del teatro*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 251 ss.; M. BRAUNECK, *Die Welt*

tro era divenuto all'epoca un mezzo di comunicazione capace di raggiungere tutti gli strati della popolazione e di mobilitare l'opinione pubblica e il consenso. La sua funzione fu compresa perfettamente dai sovrani che mirarono ad impadronirsi di questo prezioso strumento come supporto per la loro politica sia in campo civile che religioso, perciò la controversia sul teatro scoppiata nella seconda metà del secolo rivestì un peso notevole come parte della più generale strategia dei Tudor nella gestione del potere.

Studi passati e recenti hanno dimostrato che, sin dall'inizio del Cinquecento, accanto alle radicate e diffuse forme di intrattenimento tradizionale di origine religiosa e popolare si cominciò a fare strada una tipologia di spettacoli ispirati ai modelli classici. Questi furono introdotti principalmente ad opera di umanisti italiani che, invitati alla corte di Enrico VII promossero in tutti i campi l'influenza della nuova tendenza, favorendo la diffusione di testi antichi o di imitazioni di essi soprattutto nelle università e negli ambienti colti. Ciò produsse senza dubbio un arricchimento di orizzonti culturali e una apertura a nuovi sviluppi, ma fu con la riforma protestante che il teatro assunse un ruolo mai avuto prima come veicolo di diffusione delle idee e delle polemiche, suscitando la preoccupazione e l'intervento delle autorità laiche ed ecclesiastiche. Va ricordato al riguardo che la Chiesa, sin dai primi tempi del cristianesimo, aveva considerato con sospetto il teatro popolare come luogo di corruzione morale e mezzo di deviazione dall'ortodossia e aveva costantemente tentato di limitarne la diffusione. Questa tendenza repressiva fu ripresa e accentuata durante la Riforma soprattutto in territorio tedesco e svizzero, dove il processo di secolarizzazione degli spettacoli,

als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, I, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 1993, pp. 564 ss.; O. G. BROCKETT, *Storia del teatro dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni novanta*, trad. it., 5ª ed., a cura di C. VICENTINI, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 175 ss.; *English Professional Theatre 1530-1660*, a cura di G. WICKHAM, H. BERRY, W. INGRAM, Cambridge, University Press, 2000; F. MARENCO, *Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo* diretta da R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, I, *La nascita del teatro moderno Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi 2000, pp. 277 ss.; A. ANZI, *Storia del teatro inglese dalle origini al 1660*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 46 ss.; A. LOMBARDO, E. TARANTINO, *Storia del teatro inglese. L'età di Shakespeare*, Roma, Carocci, 2001; *The Cambridge History of the British Theatre*, I, *Origins to 1660*, a cura di J. MILLING e P. THOMSON, Cambridge, University Press, 2004, pp. 139 ss.; C. MOLINARI, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 148 ss.

avviato dall'umanesimo, fu bloccato ristabilendo uno stretto controllo del clero luterano e calvinista con il ritorno a drammi di contenuto religioso e finalità didattiche ed edificanti e con la condanna di quelli di intrattenimento (3). L'orientamento assunto in Inghilterra nel corso del Cinquecento fu caratterizzato da modalità diverse e peculiari, lontane dalla intransigenza manifestatasi nel continente, e fu contraddistinto dalla persistente tendenza del sovrano a mantenere nelle sue mani la regolamentazione della materia limitando l'ingerenza del clero.

Significativo appare al riguardo l'atteggiamento assunto nei confronti degli *Interludes*, sviluppatasi ampiamente tra il 1520 e il 1560 e caratterizzati da contenuti molto vari e potenzialmente sovversivi perché spesso esprimevano atteggiamenti critici nei confronti delle autorità politiche e religiose. La storiografia ha individuato in essi la presenza di motivi anticlericali già prima del distacco della Chiesa di Inghilterra da Roma e ha sottolineato la loro progressiva trasformazione in aperta e vivace polemica antipapale dopo lo scisma del 1533 (4). Data l'ampia diffusione di questi spettacoli tra tutte le classi sociali, essi divenivano uno strumento di propaganda molto efficace e potevano costituire un pericolo per il delicato equilibrio nella politica religiosa di Enrico VIII che mirava a stabilire un saldo controllo in campo confessionale. L'obiettivo di evitare derive radicali, che avrebbero minato il centralismo religioso e l'esclusiva preminenza del sovrano sulla gestione del settore, trapelava dal divieto del 1533 di rappresentare *Interludes* concernenti materie dottrinali in quel momento discusse e controverse (5). Questo indirizzo fu confermato dall'*Act for the Advancement of True Religion* del 1543 nel quale si vietavano dispute, sermoni, libri e spettacoli contrari alla dottrina anglicana e in particolare si permettevano le rappresen-

3) Su questo argomento cfr. S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, II, cit., pp. 307 ss.; E. DOGLIO, *Teatro in Europa*, II, cit., pp. 246 ss.; E. BONFANTI, *La scena tedesca tra particolarismo e gran teatro del mondo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, cit., pp. 805 ss.; C. BERNARDI, *Censura e promozione del teatro nella Controriforma*, *ivi*, pp. 1023 ss.

4) Cfr. in particolare P. SPINUCCI, *Teatro elisabettiano teatro di Stato. La polemica dei puritani inglesi contro il teatro nei secc. XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1973, pp. 37 ss.; N. CAPUTO, "Playing with Power". *Gli interludi Tudor e i percorsi della Riforma*, Napoli, Liguori, 2001

5) P. SPINUCCI, *Teatro elisabettiano*, cit., pp. 40 ss.

ni “for the rebuking and reproaching of vices, and the setting forth of virtue” ma si vietavano quelle nelle quali si discutevano le interpretazioni delle Sacre Scritture approvate dal re (6).

La presa di distanza dalle posizioni polemiche del protestantesimo continentale e la volontà di perseguire una autonoma e specifica impostazione nel definire il distacco della Chiesa anglicana dalla cattolica sono testimoniate dalla condanna all’esilio di John Bale, che aveva tradotto l’opera fortemente antiromana *Pammachius* del luterano tedesco Thomas Kirchmayer, era autore di lavori di contenuto religioso e aveva protestato contro le misure del 1543 (7). Non a caso questo personaggio fu richiamato in patria da Edoardo VI durante il cui regno gli attacchi alla teologia e ai riti cattolici ripresero con rinnovata forza. Tuttavia, quando anche la chiesa anglicana fu coinvolta negli atteggiamenti critici degli elementi più intransigenti, la libertà del teatro fu nuovamente frenata dall’*Act of Uniformity* del 1549 che proibiva esplicitamente i drammi con contenuti dissonanti rispetto al *Book of common Prayer* nel quale la religione ufficiale trovava la sua massima espressione (8). Il sovrano giunse a vietare da agosto a novembre di quell’anno tutti i *plays* in lingua inglese con la motivazione che la maggior parte di essi conteneva elementi favorevoli alla sedizione e al turbamento del buon ordine (9). Tuttavia gli effetti di questa norma non furono del tutto soddisfacenti se nel 1551 egli emanò un altro proclama nel quale ordinava di sottoporre i libri e gli spettacoli all’autorizzazione del re o del *Privy Council* e investiva le autorità locali della sorveglianza sull’esecuzione di tali regole (10).

Analogo spirito informava il provvedimento emanato da Mary Tudor nel quale si vietavano libri, *plays*, interludi e ballate in lingua inglese vertenti su questioni dottrinali e su controversie religiose (11). L’importanza del teatro come mezzo di propaganda e diffusione delle idee fu tenuta in grande considerazione da

6) Il testo è pubblicato in *English Professional Theatre*, cit., Part one, *Documents of control 1530-1660*, a cura di G. WICKHAM, n. 8, pp. 23-24.

7) P. SPINUCCI, *Teatro elisabettiano*, cit., pp. 45 ss.

8) *An Act for the Uniformity of Service and Administration of the Sacraments throughout the Realm*, in *English Professional Theatre*, cit., Part one n. 14, p. 34.

9) Cfr. il proclama del 6 agosto 1549, *ivi*, n. 15, pp. 34-35.

10) Cfr. il proclama del 28 aprile 1551 *ivi*, n. 16, pp. 35-36.

11) Cfr. il proclama del 18 agosto 1553, *ivi*, n. 19, pp. 39-40.

questa sovrana, come dimostrano gli arresti e altre misure repressive attuate contro le rappresentazioni ritenute sediziose (12). Il suo tentativo di ripristinare il cattolicesimo si riflette fra l'altro nella scomparsa in questo periodo degli *Interludes* protestanti e nella diffusione di quelli volti a sostenere le posizioni della controriforma (13).

Con l'avvento di Elisabetta la polemica contro il papato rifiorì ma il dramma controversiale andò progressivamente esaurendosi a causa della ferma volontà della regina di reprimere le posizioni confessionali estremistiche per evitare pericolose divisioni nella popolazione ed assicurare l'unità religiosa del Paese sotto la sua autorità. Già l'*Act for the Uniformity* dell'8 maggio 1559 vietava spettacoli in prosa e in musica che deviassero dai principi del *Book of common Prayer* (14) ma più preciso fu il proclama del 16 maggio successivo che sottoponeva i testi teatrali ad una apposita licenza, proibiva di rappresentare in pubblico e in privato argomenti di tipo religioso o politico e attribuiva alle autorità locali la vigilanza sugli spettacoli allestiti sul loro territorio (15).

Durante il regno di Elisabetta il teatro si sviluppò ulteriormente con l'enorme crescita di spettacoli e spettatori, l'attività di scrittori di notevole valore e la creazione di una grande varietà di generi che venivano rappresentati in luoghi assai diversi tra loro come le case nobili, le università e le scuole, i collegi dei giuristi, le locande, i cortili e le piazze. Una svolta importante e al tempo stesso un punto di partenza per ulteriori sviluppi è generalmente considerata nel 1576 l'iniziativa dell'impresario James Burbage che costruì a Londra il primo edificio adibito specificamente al teatro (*The Theatre*), seguito ben presto da molti altri (16). A queste strutture aperte al pubblico e frequentate da

12) Cfr. i documenti pubblicati *ivi*, pp. 41 ss.

13) P. SPINUCCI, *Teatro elisabettiano*, cit., pp. 58-59; N. CAPUTO, "Playing with Power", cit., pp. 159 ss.

14) *An Act for the Uniformity of Common Prayer and Service in the Church and Administration of the Sacraments*, pubblicato in, E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., IV, Appendice D, n. IX, p. 263; *English Professional Theatre*, cit., Part one, n. 22, p. 50.

15) E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., IV, Appendice D, n. X, pp. 263-264; *English Professional Theatre*, cit., Part one, n. 24, pp. 51-52.

16) Sulla costruzione e le caratteristiche dei teatri inglesi dell'epoca cfr. W. ARCHER, W. J. LAWRENCE, *The Playhouse*, in *Shakespeare's England. An Account of the*

una platea appartenente a diversi strati sociali, faceva riscontro un teatro privato riservato alle famiglie nobili e alla stessa corte. La storiografia ha illustrato in maniera approfondita il significato politico rivestito dalle rappresentazioni di corte e in particolare dai “masques”, nei quali gentiluomini e dame, interpretando ruoli mitologici ed eroici, esaltavano e idealizzavano le regole della società aristocratica e consolidavano il potere e l'autorità della corona (17).

L'interesse di Elisabetta per gli spettacoli e l'importanza crescente di essi si riflette nella nuova rilevanza attribuita alla carica di sovrintendente agli spettacoli (*Master of Revels*). Tale figura, la cui prima menzione risale alla fine del Quattrocento, era già stata disciplinata da Enrico VIII che con la patente dell'11 marzo 1545 aveva investito sir Thomas Carwarden del compito di allestire tutti gli intrattenimenti di corte (18), ma Elisabetta estese le sue competenze. In una patente del 10 maggio 1574 la sovrana autorizzava la compagnia al servizio del conte di Leicester e diretta da James Burbage, a rappresentare il suo repertorio a Londra e in tutto il Regno a condizione che i testi fossero esaminati ed approvati dal *Master of Revels* e si sospendessero le attività in periodi di epidemie (19). La licenza costituì un precedente ben presto seguito in molti altri casi e in tal modo si affermò progressivamente il principio di centralizzare la funzione di censura riducendo le competenze delle autorità locali. Queste tentarono in vario modo di recuperare le prerogative perdute emanando ordinanze che limitavano le rappresentazioni (20). Par-

Life and Manners of his Age, II, Oxford, Oxford University Press, 1932, pp. 283 ss.; A. M. NAGLER, *Shakespeare Stage*, cit., pp. 4 ss.; E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., II, pp. 351 ss.; R. HOZLEY, *The playhouses*, in *The Revels*, III, cit., pp. 119 ss.; M. WHITE, *London Professional Playhouses and Performances*, in *The Cambridge History of the British Theatre*, I, cit., pp. 298 ss.; D. BRUSTER, *The Birth of an Industry*, in *The Cambridge History of the British Theatre*, I, cit., pp. 224 ss.

¹⁷⁾ Sul teatro di corte cfr. in particolare P. SIMPSON, *The Masque*, in *Shakespeare's England*, II, cit., pp. 311 ss.; E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., I, pp. 149 ss., 213 ss.; S. ORGEL, *The Illusion of Power. Political Theatre in the English Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1975; O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, cit., pp. 201 ss.; A. ANZI, *Storia del teatro inglese*, cit., pp. 217 ss.

¹⁸⁾ *English Professional Theatre*, cit., Part one, pp. 69-70.

¹⁹⁾ Il testo della patente è pubblicato in *English Professional Theatre*, cit., Part two, *Players and Playing*, a cura di W. INGRAM, n. 153, p. 206.

²⁰⁾ Cfr. I documenti al riguardo in *English Professional Theatre*, cit., Part one, pp. 71 ss.

ticolare importanza al riguardo rivestì un atto del *Common Council* del 6 dicembre 1574 che, deplorando i danni morali e lo spreco di denaro causati dal teatro, nonché gli inconvenienti e i pericoli dovuti alla grande folla degli spettatori, dettò una organica e dettagliata normativa sui tempi e le modalità da osservarsi nelle rappresentazioni sottoponendole al controllo delle autorità locali ⁽²¹⁾. Tuttavia l'orientamento accentratore della corona venne confermato nel 1581 con un decreto del *Master of Revels* Edmund Tilney, che precisava i poteri della corte in questo settore ⁽²²⁾ e fu nuovamente rafforzato con i regolamenti dell'inverno 1597-1598 che restringevano ulteriormente le competenze municipali ⁽²³⁾.

Tra gli interventi legislativi riguardanti il teatro particolare importanza assunsero quelli relativi alla figura dell'attore la cui attività durante questo periodo registrò una notevole evoluzione acquisendo progressivamente dignità professionale. All'inizio del XVI secolo la variegata categoria dei soggetti che esercitavano questo mestiere era considerata fra le più spregevoli e basse della società. Ciò era dovuto soprattutto al fatto che comici, menestrelli, buffoni, mimi, giocolieri, acrobati, musicisti, burattinai non avevano fissa dimora ma si spostavano di luogo in luogo e di conseguenza risultavano assimilati ai vagabondi e, se da una parte venivano apprezzati da plebei e nobili per gli svaghi che offrivano, dall'altra erano guardati con sospetto perché sfuggivano all'inquadramento della rigida gerarchia sociale del tempo ⁽²⁴⁾. In queste circostanze il decreto per la repressione del vagabon-

²¹⁾ Il testo è pubblicato in E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., IV, Appendice D, n. XXXII, pp. 273 ss.

²²⁾ E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., IV, Appendice D, n. LVI, pp. 285 ss.; *English Professional Theatre*, cit., Part one, n. 34, pp. 70-71.

²³⁾ E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., I, pp. 71 ss.; P. SPINUCCI, *Teatro elisabettiano*, cit., pp. 119 ss.; O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, cit., pp. 188 ss.

²⁴⁾ Sulla condizione degli attori e il discredito sociale che li colpiva cfr. T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. CHERCHI e B. COLLINA, 2 voll., Torino, Einaudi 1996, II, discorso CIII, *De' comici e tragedi, così autori come recitatori cioè degli istrioni*, pp. 1180 ss.; discorso CXIX, *De' buffoni o mimi o istrioni*, pp. 1305 ss.; C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII et XIII siècles)*, in « *Annales Économies Sociétés Civilisations* », XXXIV, 1979, pp. 913 ss.; A. BLOCK, *Mestieri infami*, in « *Ricerche storiche* », XXVI, 1996, pp. 59 ss.; J. LE GOFF, *Mestieri leciti e mestieri illeciti nell'Occidente medievale*, in *Id.*, *Tempo della chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000, pp. 53 ss.

daggio emanato da Enrico VIII nel 1531, rafforzato nel 1547 e rinnovato più volte in seguito, pur non facendo riferimento esplicito agli attori, li comprendeva tra coloro che dovevano essere tradotti davanti alle autorità locali ed erano passibili di arresto, frustate, lavori forzati ed altre pene (25).

Per sfuggire alla precaria condizione di persone senza fissa dimora né padrone, gli attori cercarono di porsi sotto la protezione e al servizio di casate nobili ma questo sistema restava incerto e si prestava ad abusi a causa della mancanza di normativa. Un significativo passo avanti nella definizione della materia è individuato dalla storiografia nel provvedimento del 29 giugno 1572 diretto a reprimere il vagabondaggio, dove si includevano nella categoria dei soggetti punibili per quel reato “all Fencers, Bearwardes, Comon Players in Enterludes & Minstrels, not belonging to any baron of this Realme, or towards any other honorable Personage of greater Degree” (26). In tal modo si regolamentava una situazione già esistente di fatto proibendo ai nobili di rango inferiore a quello di barone di mantenere compagnie teatrali e riconoscendo solo ai gruppi che dipendevano da famiglie aristocratiche e ne indossavano la livrea uno *status* simile a quello delle altre corporazioni. La citata patente del 10 maggio 1574 concessa ai *Leicester's men* si collocava sulla stessa linea e questo orientamento, secondo taluni, mirava a legittimare le attività degli attori ponendole sotto il controllo della classe superiore, fedele al sovrano, allo scopo di impedire le eventuali contestazioni al potere costituito, sia politico che religioso (27). L'obiettivo venne confermato nel *Vagabond Act* del 19 aprile 1583 che, richiamandosi a quello del 1531, definiva nuovamente la categoria dei vagabondi, confermava le prerogative dell'alta nobiltà e consentiva ai gruppi sprovvisti di protezione aristocratica di recitare esclusivamente nei circoscritti luoghi dove avevano

25) *An Acte concernyng punysshement of Beggars and Vagabundes*, in E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., IV, Appendice D, n. 1, pp. 260-261. Per un quadro della condizione dei vagabondi in quell'epoca cfr. CH, WHIBLEY, *Rogues and Vagabonds*, in *Shakespeare's England*, II, cit., pp. 484 ss.; sugli attori cfr. P. SIMPSON, *Actors and Acting*, *ivi*, pp. 240 ss.

26) *An Acte for the punishment of Vacabondes and for the Releif of the Poore and Impotent*, in E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., IV, Appendice D, n. XXIV, pp. 269 ss.; *English Professional Theatre*, cit., Part one, n. 29, pp. 62-63.

27) P. SPINUCCI, *Teatro elisabettiano*, cit., p. 80

ottenuto l'autorizzazione del giudice di pace (28). Si limitava così fortemente la libertà di movimento e di azione degli attori girovaghi non organizzati ma si migliorò decisamente la condizione delle compagnie strutturate promuovendo la professionalizzazione dei loro membri. Ne derivò un notevole rafforzamento delle compagnie con un deciso miglioramento del loro livello economico e sociale e un grande sviluppo della produzione di testi e della rappresentazione di essi (29). Tuttavia non si risolse completamente il problema degli artisti itineranti non inquadrati come servitori di casate nobili che continuarono a svolgere le loro attività, come testimonia un provvedimento contro il vagabondaggio del 1598 nel quale si ribadiscono le norme precedenti in materia (30).

Il consolidamento della regolamentazione sul teatro e il progressivo passaggio del suo controllo dalle autorità locali alla corona consentì uno straordinario sviluppo degli spettacoli nell'ultimo quarto di secolo ma allo stesso tempo provocò la reazione degli esponenti più radicali della riforma che si riallacciavano soprattutto alle intransigenti posizioni di Calvino. La storiografia ha da tempo osservato che l'accanita opposizione da parte dei puritani, manifestatasi a partire dagli anni Sessanta, si accentuò

²⁸) E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., I, pp. 279 ss.; P. SPINUCCI, *Teatro elisabettiano*, cit., pp. 78 ss.

²⁹) Sulle compagnie teatrali cfr. R. B. SHARPE, *The real war of the Theaters. Shakespeare's fellow in rivalry with the Admiral's men 1594-1603. Repertories, Devices, and Types*, Boston, D.C., Heath and Company, London, Oxford University Press, 1935; J. McLEOD, *Storia del teatro britannico*, cit., pp. 118 ss.; A. M. NAGLER, *Shakespeare Stage*, cit., pp. 71 ss.; E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., II, pp. 1 ss.; L. G. SALINGER, G. HARRISON, B. COCHRANE, *Les comédiens et leur public en Angleterre de 1520 à 1640*, in *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI et XVII siècles*, 2 voll., a cura di J. JACQUOT, con la collaborazione di E. KONIGSON e M. ODDON, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, II, pp. 525 ss.; W. R. GAIR, *La compagnie des enfants de St. Paul. Londres (1599-1606)*, ivi, pp. 655 ss.; J. JACQUOT, *Le repertoire des compagnies d'enfants à Londres (1600-1610)*, ivi, pp. 729 ss.; M. BRAUNECK, *Die Welt als Bühne*, cit., pp. 574 ss.; F. MARENCO, *Shakespeare e dintorni*, cit., pp. 316 ss.; A. ANZI, *Storia del teatro inglese*, cit., pp. 49 ss.; T. W. CRAIK, *The companies and the repertory*, in *The Revels*, cit., II, pp. 101 ss.; J. LEEDS BARROLL, *The social and literary context*, ivi, III, pp. 1 ss.; A. LEGGATT, *The companies and actors*, ivi, pp. 95 ss.; J. MILLING, *The development of a professional Theatre, 1540-1660*, in *The Cambridge History of the British Theatre*, I, cit., pp. 139 ss.

³⁰) *An Act for punishment of Rogues, Vagabondes and Sturdy Beggars*, in E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., IV, Appendice D, n. CXIII, pp. 324-325.

dopo il 1574, quando la tendenza della sovrana all'accentramento della supervisione sugli spettacoli si stava affermando con maggiore decisione. Una fitta serie di sermoni e di scritti dettero vita ad una infuocata polemica contro il teatro additato come causa di immoralità e di pericoli per la salute e l'incolumità dei cittadini, ma, come è stato illustrato, le preoccupazioni di tipo etico erano strettamente collegate alle posizioni politiche autonomistiche dei puritani, avversi alla politica centralistica dei Tudor. Il controllo sul teatro in questo contesto assumeva un rilievo fondamentale quale mezzo di propaganda non solo per diffondere e consolidare impostazioni confessionali ma anche per definire la visione dello Stato e del potere regio⁽³¹⁾. Si trattava dunque di una questione che travalicava l'orizzonte etico-religioso per investire direttamente il problema dell'assetto dell'ordinamento ed era espressione della lotta tra la volontà accentratrice della corona e le forze autonomistiche appoggiate dal parlamento e dai puritani.

2. *La controversia sul teatro e l'intervento di Gentili.*

La partecipazione di Gentili a questa vicenda è stata finora trascurata dalla storiografia in quanto, a parte alcuni brevi cenni⁽³²⁾, solo James Binns e Diego Panizza le hanno dedicato attenzione⁽³³⁾. In effetti essa si collocava in un ambito peculiare, quello del teatro accademico, e affrontava perciò un aspetto specifico e

³¹⁾ E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., I, pp. 285 ss.; P. SPINUCCI, *Teatro elisabettiano*, cit., pp. 95 ss. (si veda inoltre a pp. 327 ss. l'elenco delle opere contro il teatro e a pp. 330-331 le apologie del teatro pubblicate all'epoca); P. W. WHITE, *Theatre and Reformation. Protestantism, patronage and Playing in Tudor England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; C. E. RICE, *Ungodly Delights. Puritans opposition to the Theatre (1576-1633)*, Alessandria, Dell'Orso, 1997; F. MARENCO, *Shakespeare e dintorni*, cit., pp. 291 ss.; D. E. HENDERSON, *Theatre and controversy 1572-1603*, in *The Cambridge History of the British Theatre*, I, cit., pp. 242 ss.

³²⁾ E. K. CHAMBERS, *The Elizabethan Stage*, cit., I, p. 253; P. SPINUCCI, *Teatro elisabettiano*, cit., pp. 108-109

³³⁾ J. W. BINNS, *Alberico Gentili in Defense of Poetry and Acting*, in « Studies in the Renaissance », XIX, 1972, pp. 224 ss.; D. PANIZZA, *Alberico Gentili, giurista ideologo nell'Inghilterra elisabettiana*, Padova, La Garangola, 1981, pp. 57 ss.; cfr. anche A. BELLONI, *Alberico Gentili e l'infamia degli attori. De actoribus et spectatoribus fabularum non notandis*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Macerata nell'anno accademico 1998-1999, conservata presso il Centro Internazionale Studi Gentiliani, San Ginesio.

circoscritto della controversia, ma finiva poi per esorbitare da questo limite e assumere una importanza più generale. Le rappresentazioni organizzate nelle università costituivano un segmento particolare del settore in quanto non erano aperte al pubblico ma si svolgevano all'interno delle istituzioni educative e perseguivano obiettivi soprattutto culturali proponendo soggetti classici o imitazioni di essi, sulla base di testi scritti dai docenti e recitati dagli studenti. Tuttavia l'importanza di queste iniziative non va sottovalutata perché esse contribuirono decisamente ad introdurre i modelli greci e romani diffondendo il gusto umanistico in Inghilterra. Nell'ambito universitario si sperimentarono nuovi generi come la tragedia della vendetta, il dramma storico, la commedia romantica nei quali si realizzava una sintesi tra i motivi classici e quelli della tradizione popolare britannica e si formarono e operarono alcuni autori di valore, gli *University wits*, tra i quali emersero Christopher Marlowe e John Lyly³⁴). La regina dimostrò grande favore nei confronti di questo genere di manifestazioni, come testimoniano le sue visite a Cambridge e a Oxford rispettivamente nel 1564 e nel 1566, in occasione delle quali assistette a numerose rappresentazioni, e il suo atteggiamento contribuì a promuovere l'incremento delle attività teatrali nell'ambito universitario. Tuttavia anche esse furono coinvolte nella polemica dei puritani.

James Binns ha accuratamente ricostruito i tempi e le fasi della controversia tra William Gager, membro del Churist Church

³⁴) Sul teatro universitario inglese e i suoi autori cfr. H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, III, cit., pp. 34 ss.; M. D'AMICO, *Dieci secoli di teatro inglese*, cit., pp. 69 ss.; M. BRAUNECK, *Die Welt als Bühne*, cit., pp. 569 ss.; A. ANZI, *Storia del teatro inglese*, cit., pp. 76 ss. Le attività teatrali caratterizzate da scopi pedagogici ed etici erano molto diffuse anche nelle istituzioni educative protestanti e cattoliche dell'Europa continentale: cfr. al riguardo H. KINDERMANN, *Theatergeschichte Europas*, III, cit., pp. 349 ss., 440 ss.; *Études comparatives: le théâtre des Jésuites*, in *Dramaturgie et société*, cit., II, pp. 433 ss.; G. P. BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (sec. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di M. ROSA, Roma, Herder, 1981, pp. 177 ss.; B. FILIPPI, "...Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattamento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento...". *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, in « Teatro e storia », IX, 1994, pp. 91 ss.; *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Convegno di studi Roma 26-29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994, a cura di M. CHIABÒ e F. DOGLIO, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1995; M. SAULINI, *Il teatro gesuitico: il Gigante del p. Leone Santi*, in « Roma moderna e contemporanea », III, 1995, pp. 157 ss.; B. MAJORANA, *La scena dell'eloquenza*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I, cit., pp. 1043 ss.; R. GUARINO, *Teatro e università*, ivi, pp. 1231 ss.

Colle e principale scrittore di drammi latini a Oxford ⁽³⁵⁾, e John Rainolds, autorevole teologo puritano divenuto poi presidente del Corpus Christi College della stessa università ⁽³⁶⁾, esaminando approfonditamente le argomentazioni dei due personaggi attraverso l'analisi del loro scambio di lettere ⁽³⁷⁾. L'origine del contrasto è collocata agli inizi del febbraio 1592, quando Rainolds, invitato a partecipare ad una rappresentazione al Christ Church, rifiutò di presenziare adducendo motivazioni di ordine morale contro il teatro. Le sue critiche risultarono molto simili a quelle esposte dal personaggio di Momus in alcune scene aggiunte da Gager all'*Hippolitus* di Seneca e Rainolds, sentendosi offeso da quella che riteneva una caricatura delle sue opinioni, iniziò una corrispondenza polemica con Gager durata fino al maggio 1593. La disputa si concentrò attorno ad alcuni punti sui quali le posizioni dei due personaggi erano inconciliabili. In particolare Rainolds riteneva contrario alla legge biblica il travestimento degli attori in abiti femminili (reso allora necessario dal divieto di recitare imposto alle donne), giudicava gli spettacoli in ogni caso dannosi per la morale della gioventù e ricordava che gli attori erano bollati di infamia nel diritto romano, mentre Gager dava delle norme divine e romane una interpretazione più articolata ed elastica e rivendicava la funzione educativa delle commedie allestite all'università.

In appoggio a Gager intervenne Gentili che nel luglio 1593 inviò al teologo un suo commentario al codice giustiniano in difesa della poesia ⁽³⁸⁾. Lo scritto, che si poneva in linea con

³⁵⁾ Su di lui cfr. S. L. LEE, voce *Gager, William*, in *Dictionary of National Biography*, a cura di L. STEPHEN, XX, London, Smith, Elder & Co, 1889, pp. 357-358; J. W. BINNS, voce *Gager, William*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, XXI, pp. 259 ss.

³⁶⁾ Su di lui cfr. la voce *Rainolds or Reynolds, John*, in *Dictionary of National Biography*, cit., XLVII, London., Smith, Elder & Co, 1896, pp. 180 ss.; M. FEINGOLD, voce *Rainolds (Reynolds), John*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, cit., XLV, pp. 825 ss.

³⁷⁾ J. W. BINNS, *Women or Transvestites on the Elizabethan Stage? An Oxford Controversy*, in « Sixteenth Century Journal », V, 1974, pp. 95 ss.; ID., *Intellectual Culture in Elizabethan and Jacobean England. The latin Writings of the Age*, Leeds, F. Cairns, 1990, pp. 127 ss.; 143 ss.; 350 ss.

³⁸⁾ A. GENTILIS, *Commentatio ad l. III C. de Professoribus et Medicis*, stampata insieme al *Commentarius ad tit. Cod. De malefic. et math. et ceter. similibus*, Hanoviae, apud Guilielmum Antonium, 1604, pp. 81 ss. La dissertazione è stata ripubblicata e

l'opera di Philip Sidney volta a promuovere gli ideali letterari e artistici dell'umanesimo in contrapposizione al rigido modello di vita puritano (39), conteneva anche una piccola digressione sul teatro, in particolare sulla condizione degli attori. Alberico affermava che era necessario interrogarsi sulle ragioni per le quali i poeti erano apprezzati e gli attori che recitavano le loro opere venivano invece considerati infami (40). Egli osservava che nell'antica Roma ciò era connesso soprattutto al fatto che gli *histriones* esercitavano la loro attività a scopo di lucro rendendosi in tal modo simili ai servi, e ricordava che gli spettacoli erano considerati contrari alle virtù militari mentre in Grecia godevano di grande considerazione. Sottolineava inoltre che la regola non era assoluta in quanto le atellane erano esenti da condanna e Laberio, costretto ad esibirsi sulla scena per ordine di Cesare, fu poi reintegrato nella sua dignità (41). A suo avviso se molte commedie, non escluse alcune di Terenzio, erano biasimevoli a causa della volgarità e immoralità dei contenuti, altre potevano essere ammesse come mezzi di intrattenimento e anche di istruzione, in quanto distoglievano gli animi dai vizi umani mostrandoli nella loro bassezza. La finzione scenica poteva essere in questo senso paragonata all'*officiosum mendacium* usato dai medici e da molti altri per ottenere risultati positivi.

Gentili esprimeva perciò il suo disaccordo nei confronti dei teologi che volevano eliminare del tutto il teatro, riaffermando che mentre in materia religiosa si rimetteva alla loro opinione, non li seguiva necessariamente "in re morali, aut politica" (42). In particolare non condivideva l'interpretazione letterale data da

tradotta in inglese in J. W. BINNS, *Alberico Gentili in Defense of Poetry and Acting*, in « Studies in the Renaissance », XIX, 1972, pp. 224 ss.

39) Philip Sidney faceva parte del circolo culturale di Robert Dudley, conte di Leicester, e aveva scritto nel 1583 una apologia della letteratura e della sua funzione moralizzatrice che ebbe grande importanza per la diffusione degli ideali umanistici in Inghilterra. L'opera fu pubblicata postuma a Londra nel 1595 in due edizioni diverse a cura rispettivamente di Henry Olney e William Ponsonby. Su questo circolo e la partecipazione ad esso di Gentili cfr. D. PANIZZA, *Alberico Gentili*, cit., pp. 36 ss. Su Sidney e la sua opera cfr. *ivi*, p. 62, n. 13; G. WICKHAM, *Storia del teatro*, cit., p. 178; H.R. WOULDHUYSEN, voce *Sidney, Sir Philip*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, cit., L, pp. 556 ss.

40) A. GENTILIS, *Commentatio*, cit., p. 103.

41) *Ivi*, pp. 108-109.

42) *Ivi*, p. 111.

essi alla norma del Deuteronomio XII, 5 che vietava alle donne e agli uomini di indossare le vesti proprie dell'altro sesso. Sebbene ciò fosse motivo di generale riprovazione presso tutti i popoli e persino Giovanna d'Arco, salvatrice della Francia, fosse stata per questo motivo biasimata dai suoi compatrioti e uccisa dagli Inglesi, Alberico riteneva eccessivo considerare assoluto il divieto e applicarlo agli attori, salvo casi particolari (43).

Nella lettera di accompagnamento al suo scritto, Gentili precisava che esso non era stato ideato contro Rainolds ma contro altri "quos sequi non potui: etsi tu sequeris, et adprobare" e sosteneva di avere trattato l'argomento prima della controversia tra Gager e Rainolds, mentre quest'ultimo non aveva agito con onestà nel suo intervento sconfinando in un campo a lui estraneo: "imo ad me spectare videtur, defendere semper jus civile, quod profiteor, et quod semper iustissimum observavi" (44). Prendeva così l'avvio una fitta corrispondenza tra Rainolds e Gentili che terminò nel 1594 e fu solo in parte pubblicata nell'opera del primo *Overthrow of Stage Playes* (45). A Gentili Rainolds rispose pochi giorni dopo in tono polemico ribadendo e precisando le sue posizioni. Egli rivendicava a sua volta di essersi occupato per primo della questione e confermava il giudizio negativo sulle tragedie *Ulisses redux*, *Hippolytus* e *Rivales* di Gager che gli sembravano anche peggiori di quelle terenziane, contestando energicamente l'idea che potessero essere utili per contrastare i vizi umani (46). In particolare riteneva inaccettabile il concetto di *officiosum mendacium* che, consentendo di rappresentare situazioni peccaminose con il pretesto di volerle condannare, metteva in grave pericolo la moralità dei giovani e ledeva la dignità dell'università. Intollerabile poi gli appariva l'atteggia-

43) *Ivi*, p. 112 ss.

44) La lettera è pubblicata in J. RAINOLDS, *Th'overthrow of stage-playes*, Middelburg, Richard Schilders, 1599, p. 264.

45) J. RAINOLDS, *Th'overthrow of stage-playes*, cit. L'opera fu riedita nel 1600 e nel 1629 e ne sono state realizzate ristampe anastatiche: *Th'overthrow of stage-playes, by the way of controversy between D. Gager and D. Rainolds*, Introduzione e note di J. W. BINNS, New York- London, Johnson Reprint Corporation, 1972; *Th'overthrow of Stage-Playes by John Rainoldes, William Gager and Alberico Gentili*, Introduzione di A. FREEMAN, New York- London, Garland 1974.

46) J. RAINOLDS, *Th'overthrow of stage-playes*, cit., pp. 165 ss.

mento arrogante e presuntuoso di Alberico che si permetteva di discettare in materia religiosa senza tenere conto dei teologi.

Gentili replicava subito difendendo il suo diritto ad occuparsi di religione e accusava l'interlocutore addirittura di atteggiamenti di tipo cattolico dato che "nunc ex papistico spiritu arces me a tractatione librorum sacrorum" (47). Ribadiva la sua convinzione che il passo della Bibbia dovesse essere interpretato in modo figurato e non letterale poiché a suo avviso si riferiva non propriamente all'atto di indossare vesti dell'altro sesso ma ai peccati che potevano derivarne (48). Sottolineava di godere della considerazione di molti personaggi autorevoli della Chiesa e dello Stato inglese tra i quali Thobias Matthew, di avere ricevuto la cattedra dalla stessa regina, "princeps santissima, religionis summum praesidium", che insieme ad alti dignitari con la sua presenza aveva legittimato le iniziative e dimostrato l'onestà delle rappresentazioni organizzate all'università.

Nella sua lunga e dura risposta, Rainolds accusava Gentili di cavillare maliziosamente per distorcere le argomentazioni e le parole stesse e lo rimproverava di essere contraddittorio (49). Egli infatti ricorreva ora alla storia, alla teologia, alla filologia e ad altre scienze per sostenere le sue idee, mentre nei dialoghi *De juris interpretibus* aveva più volte e decisamente affermato che il giurista non aveva bisogno di tali discipline e anzi l'uso di esse poteva essere nocivo alla sua professione, sicché aveva esortato i colleghi ad occuparsi solo di diritto e aveva dimostrato di capire "de solis iustinianeis libris, et horum interpretibus, Accursianis et Alciatanis" (50). Rainolds insisteva sulla superiorità della teologia rispetto alla giurisprudenza ritenendo la prima "non solum fidei sed etiam vitae magistram" e su questa base giudicava errati e scorretti il metodo, le citazioni, le interpretazioni e le dimostrazioni dell'avversario anche in campo storico, ribadendo il concetto per cui "omne mendacium (sicut docui) est contra aliquod officium: nullum igitur officiosum" (51). Indignato per essere stato paragonato ai "papisti", esortava l'interlocutore ad

47) *Ivi*, p. 169.

48) *Ivi*, p. 170.

49) *Ivi*, pp. 172 ss.

50) *Ivi*, pp. 174 ss.

51) *Ivi*, p. 177.

una maggiore modestia dimostrandogli puntigliosamente, sulla scorta di numerose, erudite citazioni di esponenti di varie discipline, quanto le sue posizioni fossero infondate (52).

3. *La difesa del teatro di Gentili.*

La dissertazione di Gentili *De actoribus et spectatoribus fabularum non notandis*, composta di 122 pagine e divisa in 22 capitoli, riprendeva e sviluppava la complessa serie di argomentazioni a lungo dibattute negli anni precedenti e costituiva una risposta ampia e circostanziata agli attacchi di Rainolds arrivando a formare una trattazione organica della materia. Nella dedica a Thobias Matthew, datata ottobre 1597, Alberico affermava di volere difendere “eruditam, et religiosam academiae nostrae iuventutem” (53) e nel primo capitolo ribadiva di non avere l’intenzione di perorare la causa degli attori pubblici che si esibivano per denaro, ma solo quella degli studenti “qui agunt aliquando fabulas apud nos”. Egli stesso affermava di disapprovare le commedie immorali, ma era convinto che la rappresentazione dei vizi, alla quale anche i suoi allievi partecipavano, non li disonorava in quanto andava distinto il personaggio turpe dall’attore così come i medici, gli oratori, i docenti potevano parlare di argomenti disonesti senza perdere la loro dignità. Precisava perciò di volere approfondire l’argomento e completare la difesa già intrapresa in precedenza affrontando tre aspetti principali sui quali gli avversari basavano la condanna degli attori ossia le accuse di idolatria, di “vestium abusum” e di violazione delle leggi e dei buoni costumi (54).

Il primo punto è trattato in maniera piuttosto sintetica nel secondo capitolo (55) dove Gentili affrontava la questione in una prospettiva storica ricordando che effettivamente gli spettacoli delle origini erano sempre collegati a celebrazioni religiose e perciò l’ostilità degli antichi teologi era giustificata dal timore del ritorno del paganesimo. L’interpretazione di Alberico appare confermata dalla moderna storiografia secondo la quale la con-

52) *Ivi*, pp. 186 ss.

53) A. GENTILIS, *De actoribus et spectatoribus*, cit., p. 4.

54) *Ivi*, cap. I, *Status disputationis*, pp. 6 ss.

55) *Ivi*, cap. II, *De idolatria scenae*, pp. 10 ss.

danna degli scrittori cristiani non si rivolgeva tanto contro i contenuti immorali o la crudeltà degli spettacoli dell'epoca quanto contro i riferimenti alle divinità pagane sicché personaggi quali Ireneo, Tertulliano, Novaziano, Lattanzio, Salviano non distinguevano tra drammaturgia e altre rappresentazioni coinvolgendo tutto il teatro in una generale condanna ⁽⁵⁶⁾. Gentili in realtà non respingeva come del tutto obsoleta questa presa di posizione e riconosceva che qualche elemento di idolatria poteva ancora ravvisarsi in rappresentazioni moderne dove gli dei greci e romani comparivano con attributi e onori spettanti solo al vero Dio cristiano, come nel *Baptistes* dell'umanista George Buchanan che andava perciò decisamente riprovato.

Il secondo punto era illustrato in modo molto ampio e dettagliato in vari capitoli che dimostrano la centralità del tema. L'autore partiva ponendo la questione del divieto fatto alle donne di recitare, dal quale derivava il problema del travestimento degli attori. Ricordava che secondo alcuni eliminare il divieto sarebbe stato un rimedio peggiore del male, ma egli non si dichiarava del tutto contrario a questa ipotesi osservando che, mentre in passato la regola era rispettata strettamente per tutelare l'onestà femminile, nei tempi presenti era di fatto spesso trascurata e, soprattutto per le donne volgari e di umili origini, ciò poteva essere ammesso, anche se bisognava escluderle decisamente dalle recite universitarie ⁽⁵⁷⁾. Questa opinione era già stata espressa in una delle lettere a Rainolds e, come è stato notato, probabilmente Gentili era influenzato qui dalla pratica italiana di fare recitare le donne nella commedia dell'arte ⁽⁵⁸⁾. Le prime attrici, introdotte nelle compagnie italiane intorno al 1560, avevano rappresentato una rivoluzionaria novità in Europa aprendo la strada alla distinzione tra le prostitute e le donne che

⁵⁶⁾ Sul tema cfr. E. CASTORINA, *Introduzione* a QUINTI SEPTIMI FLORENTIS TERTULLIANI, *De Spectaculis*, Introduzione, testo critico, commento e traduzione a cura di E. CASTORINA, Firenze, La Nuova Italia, 1961, pp. XVII ss.; G. VILLE, *Religion et politique: comment ont pris fin les combats de gladiateurs*, in « *Annales Économies Sociétés Civilisations* », XXXIV, 1979, pp. 651 ss.; E. DOGLIO, *Teatro in Europa*, cit., I, pp. 29 ss.; L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 15 ss.

⁵⁷⁾ A. GENTILIS, *De actoribus et spectatoribus*, cit., cap. III, *De scenicis faeminis*, pp. 12 ss.

⁵⁸⁾ La lettera del novembre 1593, rimasta manoscritta, è stata esaminata in J. W. BINNS, *Women or Transvestites*, cit., pp. 110 ss.

pur essendo “pubbliche” potevano restare virtuose⁽⁵⁹⁾, ma in Inghilterra questa pratica fu accolta solo dopo il 1660, quando il teatro, dopo la sospensione decretata nel 1642, rifiorì sotto Carlo II⁽⁶⁰⁾.

Passando all’esame delle leggi divine e umane, Alberico sosteneva che le prime vietavano l’uso promiscuo delle vesti per evitare occasioni di lussuria, mentre la norma del Digesto (D. 34. 2. 3) per cui l’uomo che indossava abiti femminili andava punito non si riferiva al teatro in quanto il termine *usus* indicava l’azione ripetuta per molto tempo fino a divenire una abitudine e non il comportamento tenuto in una occasionale circostanza, quale era appunto quella della recitazione. Neppure nel titolo *De habitu quo uti oportet intra urbem* del *Codex Theodosianus* (C. Th. 14.10) si trovava un simile divieto e perciò l’espressione *abusus vestium* non riguardava la scena ma il travestimento o l’uso di particolari indumenti fuori dal teatro⁽⁶¹⁾. In questo caso era giusto stabilire un castigo in quanto il colpevole, portando vestiti propri dell’altro sesso commetteva un atto contro la natura che aveva provveduto a distinguere l’uomo dalla donna e inoltre turbava l’ordine umano e giuridico nel quale la differenziazione esteriore tra le persone era necessaria per conoscere la loro condizione ed evitare azioni sbagliate e pericolose. Non a caso nel diritto la qualità della persona era presunta sulla base del suo abito⁽⁶²⁾. Tuttavia egli insisteva sulla necessità di tenere in considerazione il significato sostanziale della norma piuttosto che quello meramente letterale, seguendo l’insegnamento di Baldo per il quale “lex autem ratio est, non verbum legis”. Per fortificare la sua posizione si diffondeva in una lunga esposizione di esempi tratti dalla Bibbia e dalla storia nei quali le modalità di abbigliamento solitamente considerate improprie non violavano la legge, basandosi sul principio che “neutrum turpe semper”⁽⁶³⁾. Citava fra l’altro i costumi degli antichi popoli nordici

⁵⁹⁾ C. BERNARDI, *Il teatro tra scena e ritualità*, in *I tempi del concilio. Religione, cultura e società nell’Europa tridentina*, a cura di C. MOZZARELLI e D. ZARDIN, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 439 ss., in particolare pp. 441 ss.

⁶⁰⁾ M. D’AMICO, *Dieci secoli di teatro inglese*, cit., pp. 179 ss.

⁶¹⁾ A. GENTILIS, *De actoribus et spectatoribus*, cit., cap. IV, *De abusu vestium improbatio*, pp. 14 ss.

⁶²⁾ *Ivi*, cap. V, *Rationes improbatii abusus vestium*, pp. 19 ss.

⁶³⁾ *Ivi*, cap. VI, *Quando non improbetur abusu vestium*, pp. 23 ss.

presso i quali donne e uomini si vestivano alla stessa maniera, ricordava che i guerrieri Greci portavano i capelli lunghi, elencava casi di necessità come il proteggersi dal freddo, sfuggire ai nemici, curare una malattia, difendere la patria in pericolo, in cui le normali regole venivano a cadere. Persino la nudità, giudicata universalmente impudica e scandalosa, era naturale e innocente per Adamo ed Eva e veniva praticata in riti sacri antichi come dimostra la danza di Davide nudo presso l'arca e alcune cerimonie pagane, mentre gli atleti greci solevano gareggiare svestiti senza incorrere in alcuna censura.

Alberico riteneva che andassero condannate come ridicole, più che peccaminose, le cerimonie cattoliche nelle quali si conservavano elementi spettacolari, dimostrandosi in tal modo in linea con la generale tendenza protestante a semplificare i riti religiosi con l'eliminazione di ogni forma di devozione popolare e superstiziosa⁽⁶⁴⁾. Egli qui esprimeva la sua disapprovazione verso le forme liturgiche della Chiesa cattolica che in realtà, a sua volta, era impegnata in quel periodo a purificare e a modificare le cerimonie per evitare degenerazioni ed eccessi ma tendeva a mantenere sostanzialmente le pratiche di culto tradizionali sottoponendole a limiti e a più stringente controllo⁽⁶⁵⁾. Anche gli atteggiamenti assunti dal cattolicesimo in tempi remoti andavano considerati in modo critico secondo Alberico ed egli sosteneva che non bisognasse dare troppo credito alle decisioni di certi concili, in particolare quello di Gangres e quello « in Trullo » nei quali era stato espressamente proibito il teatro⁽⁶⁶⁾.

⁽⁶⁴⁾ *Ivi*, p. 28.

⁽⁶⁵⁾ Sulla "riconversione teatrale" della Chiesa cattolica e l'opera di Carlo Borromeo in questo campo cfr. C. BERNARDI, *Il teatro tra scena e ritualità*, cit., pp. 450 ss.

⁽⁶⁶⁾ A. GENTILIS, *De actoribus et spectatoribus*, cit., cap. VII, *Respondetur nonnullis*, pp. 31 ss. Il concilio svoltosi a Gangres, in Asia Minore, intorno alla metà del IV secolo proibì nel canone 13 alle donne di vestirsi come gli uomini. La disposizione in realtà era diretta non contro il teatro ma contro una setta gnostico-ascetica che consigliava le fedeli di abbigliarsi come i monaci per mostrare che nello stato di santità cadevano le distinzioni tra i sessi e tutti erano uguali di fronte a Dio. Successivamente il canone venne interpretato come divieto di travestimento e attività teatrali e fu recepito nel Decreto di Graziano (*Decretum*, I, 30. 6). Cfr. C. J. HEFELE, *Histoire des conciles d'après les documents originaux*, trad. franc., Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag 1973, t. I, parte II, p. 1029 ss., in particolare p. 1038. Il concilio del 692, detto "Quinsesto" perché completava il quinto e il sesto concilio ecumenico o "in Trullo" in quanto si svolse nella sala del palazzo imperiale di Costantinopoli, con il canone 51 condannava i mimi, gli spettacoli teatrali e le danze punendo i chierici con la deposizione e i laici con

Spesso infatti, come aveva notato Theodoro di Beza, a questi sinodi partecipavano vescovi ambiziosi, superficiali e ignoranti che assumevano posizioni errate e Gentili non perdeva qui l'occasione per stigmatizzare i criteri di nomina utilizzati ancora nella sua epoca dai papi, citando al riguardo le pasquinate riportate da Alciato⁽⁶⁷⁾. Del resto, anche le condanne provenienti da personaggi affidabili e autorevoli come Tertulliano erano state dettate all'epoca dalla particolare necessità di difendere la vera religione dal paganesimo e dall'idolatria e il loro significato perciò non aveva un valore assoluto ma relativo al contesto storico specifico. Quanto al termine *abominatio*, con il quale veniva bollato nelle Sacre Scritture l'abuso delle vesti, Alberico si impegnava in una minuziosa analisi filologica per valutarne la correttezza. Egli rilevava che il vocabolo era stato utilizzato nella Bibbia 202 volte e ne esaminava approfonditamente il significato stabilendo che esso si riferiva sempre a fattispecie particolarmente gravi ed efferate sicché risultava eccessivo in questo caso e non doveva essere applicato al travestimento, da considerarsi al massimo "peccatum stultorum, quod non est abominatio"⁽⁶⁸⁾.

Il travestimento degli attori a suo avviso poteva essere un incentivo al vizio solo per gli animi già corrotti e Gentili contestava chi riteneva che anche dagli spettacoli buoni potessero derivare effetti negativi. Ammoniva che in realtà non v'era nessuna disciplina o arte così santa da essere esente dalla distorsione dei malintenzionati e osservava che l'effetto delle rappresentazioni sugli spettatori era molto vario in quanto alcuni restavano indifferenti, altri neppure ascoltavano, altri si entusiasmarono. Pertanto solo il cattivo uso del teatro, quale era stato ad esempio quello di Nerone ed Eliogabalo, andava condannato come dannoso alla morale e proprio questo aveva rese necessarie le leggi contro gli spettacoli, ma egli ribadiva che la sua perorazione riguardava solo il teatro nella sua forma migliore che era perciò

la scomunica e con il canone 62 vietava come residui di paganesimo alcune feste come quelle in onore di Pan e di Bacco, i balli pubblici di donne, l'uso di maschere satiriche o tragiche e i travestimenti di uomini e donne con abiti dell'altro sesso. Cfr. *ivi*, t. III, parte I, pp. 560 ss., in particolare pp. 569-570.

⁶⁷⁾ A. ALCIATI, *Dispunctionum libri IV*, in *Id.*, *Opera Omnia*, Lugduni, apud Sebastianum Gryphium, 1538, lib. II, cap. 22, p. 133.

⁶⁸⁾ A. GENTILIS, *De actoribus et spectatoribus*, cit., cap. VIII, *Abominationes*, pp. 34 ss.

escluso dalle norme restrittive ⁽⁶⁹⁾. Alberico confermava perciò che alla legge biblica in questione doveva essere data una interpretazione figurata anziché letterale e difendeva la sua posizione contro gli oppositori che lo accusavano di essersi messo in tal modo in contrasto con tutti i teologi. Egli replicava che in realtà anche molti di questi ultimi riconoscevano e ammettevano il significato mistico, simbolico e figurato delle Sacre scritture e dimostrava la sua affermazione con una dotta serie di citazioni di autorità in campo religioso, sottolineando che in particolare il vocabolo *induere* era spesso usato in senso metaforico ⁽⁷⁰⁾.

Conclusa così la trattazione del secondo punto, Gentili affrontava il terzo che era il più importante e delicato poiché investiva direttamente la questione della moralità del teatro e degli attori. Egli osservava innanzitutto che i teologi intransigenti non avevano colto l'essenza della recitazione che non presentava in sé motivi di condanna: "histrionia est repraesentatio. Ipsa autem repraesentatio personarum non potest vituperari". La sua natura in realtà appariva all'autore simile a quella degli oratori che erano chiamati a rappresentare azioni, parole e fatti di altri e, se la loro azione era non solo ammessa ma ritenuta necessaria, anche il lavoro degli attori era essenziale "ad poematum perfectionem" in quanto le commedie e le tragedie venivano scritte per essere rappresentate e non semplicemente per essere lette ⁽⁷¹⁾. In caso quindi di *fabulae* immorali, la condanna doveva colpire piuttosto i poeti e gli scrittori che avevano ideato situazioni e personaggi riprovevoli, mentre il ruolo degli attori era puramente passivo. Gentili al riguardo passava in rassegna vari giudizi espressi nel tempo sulle opere di Plauto e Terenzio ammettendo che alcune critiche relative alla loro volgarità erano fondate ma dimostrando di apprezzare la loro arte, ossia la capacità di presentare anche aspetti spregevoli dell'umanità con efficacia, arguzia e raffinatezza ⁽⁷²⁾.

Alberico si volgeva poi ad esaminare le posizioni dei teologi antichi quali Agostino, Girolamo, Cipriano, Clemente Alessandrino, spesso citati dagli avversari a supporto dei loro attacchi

⁶⁹⁾ *Ivi*, cap. IX, *Respondetur aliis quibusdam*, pp. 40 ss.

⁷⁰⁾ *Ivi*, cap. X, *Figuratus sensus legis de abusu vestium*, pp. 45 ss.

⁷¹⁾ *Ivi*, cap. XI, *De actione*, pp. 48 ss.

⁷²⁾ *Ivi*, cap. XII, *Vitia poetarum*, pp. 50 ss.

al teatro. In effetti i padri della Chiesa avevano travolto in una condanna generalizzata tutte le manifestazioni teatrali sostenendo che fossero “*spectacula turpitudinum, cathedram pestilentiae, licentiam vanitatum, publicas professiones flagitiorum, et id genus alia*” e avevano accusato gli attori di riprodurre nella loro vita reale l’immoralità e i vizi interpretati sul palcoscenico. Gentili si preoccupava innanzitutto di precisare che le censure, alcune delle quali riconosceva fondate, non riguardavano in nessun modo i suoi studenti che recitavano senza scopo di lucro e con modalità ben diverse rispetto agli attori pubblici. Insisteva poi sulla necessità di distinguere gli spettacoli buoni dai cattivi e di giudicare in modo corretto le posizioni degli autorevoli personaggi del passato, tenendo conto che le loro condanne e le misure assunte di conseguenza erano adatte ai loro tempi ma risultavano ormai superate e controproducenti alla fine del secolo XVI, sicché andavano vietate le rappresentazioni contrarie alla morale ma dovevano essere permesse quelle innocue ⁽⁷⁵⁾.

La citazione dei padri della Chiesa risultava perciò impropria “*contra nostros actores*” ma altrettanto errata era a suo avviso quella della legge civile. Al riguardo Gentili si impegnava in una densa e circostanziata analisi delle norme romane in materia e delle interpretazioni medievali e moderne di esse che presentavano non poche divergenze. Il punto di riferimento fondamentale era la disposizione dell’editto del pretore secondo la quale “*infamia notatur [...] qui artis ludicrae pronunciandive causa in scaena prodierit*” (D. 3. 2. 1). La sua brevità era integrata dalla definizione del concetto di *scaena* elaborata da Labeone e dalla regola per cui chi gareggiava “*quaestus causa*” era disonorato (D. 3. 2. 2. 5), mentre restavano esenti dall’infamia coloro che avevano locato la loro opera per apparire in pubblico ma poi non avevano messo in atto il proposito (D. 3. 2. 3) e alcune categorie di soggetti che si esibivano nelle cerimonie nuziali e religiose o fungevano da arbitri nelle gare sacre (D. 3. 2. 4. 1). Più severo era il trattamento di colui che si era accordato per percepire una mercede nel combattimento contro le bestie feroci in quanto “*qui locavit, solus notatur, sive depugnaverit, sive non*” (D. 3. 1. 1. 6). Nel Codice, poi, gli attori venivano sotto-

⁷⁵⁾ *Ivi*, cap. XIII, *Sententia theologorum de histrionibus*, pp. 55 ss.

posti a limitazioni e accomunati ad altre persone *inhonestae* nel titolo *De spectaculis et scaenicis et lenonibus* (C. 11. 41).

La storiografia, analizzando queste ed altre fonti non sempre coerenti fra loro, ha rilevato la notevole differenza nel mondo romano tra gli atleti che esercitavano la loro attività in pubblico per mostrare le loro capacità fisiche e quelli che gareggiavano a scopo di lucro sottolineando che i primi erano tenuti in alta considerazione mentre i secondi erano disprezzati tanto da essere assimilati alle prostitute e venivano colpiti dall'infamia⁷⁴). Come è stato illustrato, nella dottrina dei dottori medievali questa materia fu oggetto di dubbi e perplessità finché si affermò l'opinione, autorevolmente sostenuta da Bartolo, Alberico da Rosciate e Baldo, che l'infamia derivasse essenzialmente dalla connessione tra il guadagno della prestazione atletica e la spettacolarizzazione di essa, mentre i giochi e le manifestazioni di destrezza avvenuti in privato per qualche scopo utile non comportavano alcuna conseguenza anche se remunerate⁷⁵).

Di fronte alla figura dell'atleta, quella dell'attore, destinatario delle stesse norme in quanto si mostrava al pubblico sulla scena, godeva di minore rispetto ed era senza dubbio in condizioni di inferiorità come emerge con evidenza dal *Tractatus de*

⁷⁴) U. GUALAZZINI, *Premesse storiche al diritto sportivo*, Milano, Giuffrè 1965, pp. 26 ss.; Id., voce *Giuochi e scommesse. Parte storica*, in *Enciclopedia del diritto*, XIX, Milano, Giuffrè, 1970, pp. 30 ss.; F. MIGLIORINO, *Fama e infamia. Problemi della società medievale nel pensiero giuridico nei secoli XII e XIII*, Catania, Giannotta, 1985, p. 107. Sulla condizione giuridica e sociale dell'attore nel mondo romano cfr. A. FIOCCO, *Teatro universale*, cit., pp. 119 ss.; S. D'AMICO, *Storia del teatro*, cit., I, pp. 125 ss.; K. MANTZIUS, *A History of Theatrical Art*, cit., I, pp. 226 ss.; C. CAPIZZI, *Gli spettacoli nella legislazione di Giustiniano*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*, Atti del VII Convegno di studio Viterbo 27-30 maggio 1982, Viterbo, Agnesotti, 1983, pp. 91 ss.; E. DOGLIO, *Teatro in Europa*, cit., I, pp. 21 ss.; W. BEARE, *I Romani a teatro*, trad. it., Introduzione di G. CHIARINI, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 191 ss.; L. ALLEGRI, *Teatro e spettacolo*, cit., pp. 11 ss.; D. LANZA, *L'attore*, in *Introduzione alle culture antiche*, a cura di M. VEGETTI, I, *Oralità, scrittura spettacolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 127 ss.; H. LEPPIN, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn, Rudolf Habelt, 1992, in particolare pp. 71 ss.; O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, cit., pp. 77 ss.; E. ADRIANI, *Storia del teatro antico*, Roma, Carocci, 2005, pp. 131 ss.

⁷⁵) A. MAZZACANE, voce *Infamia. Diritto romano e intermedio*, in *Enciclopedia del diritto*, XXI, Milano, Giuffrè, 1971, pp. 382 ss.; F. MIGLIORINO, *Fama e infamia*, cit., pp. 85 ss.; M. LUCCHESI, *Ludus est crimen? Diritto, gioco, cultura umanistica nell'opera di Stefano Costa, canonista pavese del Quattrocento*, Milano, Cisalpino/Monduzi, 2005, pp. 91 ss.

ludo scritto nel 1471 dal canonista e docente universitario pavese Stefano Costa, dove veniva valorizzata l'immagine del campione sportivo ed era disprezzata quella dell'istrione (76). Tuttavia anche in questa opera la condanna non era generale perché l'autore, ispirandosi al pensiero di S. Tommaso, distingueva tre categorie di attori. La peggiore era quella formata da coloro che si esibivano pubblicamente per guadagno in modo scurrile e volgare, ricorrendo al turpiloquio e alla gestualità sguaiata per suscitare il riso e meritando perciò l'*infamia iuris*. La seconda comprendeva quanti recitavano in maniera analoga in privato e veniva colpita dalla *infamia facti*, la terza infine era data da chi allestiva spettacoli moderati, decenti e morali in occasione di feste private sfuggendo alle censure (77).

Gentili interveniva in questo campo da tempo oggetto di riflessione e discussione appoggiandosi innanzitutto all'autorità di Ugo Donello e Pietro Fabro per affermare che la legge civile non condannava la scena in sé, ma solo in quanto forniva occasione a disordini e impudicizia (78) e ne deduceva che i suoi studenti non erano colpiti dall'*infamia iuris* per il solo fatto di salire sul palcoscenico, ma neppure incorrevano nell'*infamia facti* che secondo alcuni ricadeva in ogni modo su chi si esibiva in teatro. Se infatti Tacito e altri scrittori avevano asserito che gli *scurrae* e gli *histriones*, come gli *aurigae*, erano considerati *inhonesti*, non mancavano nel mondo romano testimonianze di grande con-

76) STEPHANI COSTAE, *De ludo*, in *Tractatus illustrium in utroque tum pontificii, tum caesarei iuris facultate iurisconsultorum*, VII, Venetiis, s. n., 1584, ff. 161 ss., in particolare f. 163, §§ 15 ss.; f. 165, § 3. Su questo personaggio e la sua opera cfr. M. LUCCHESI, *Ludus est crimen?*, cit.

77) M. LUCCHESI, *Ludus est crimen?*, cit., pp. 107 ss. La questione della moralità degli attori, della liceità degli spettacoli e del controllo su di essi da parte delle autorità religiose e laiche continuò ad essere oggetto di interesse nelle opere dei giuristi europei durante il XVI e XVII secolo e anche in pieno Settecento. Cfr. I. SOFFIETTI, *Il teatro e il mondo del diritto nei secoli XVI e XVII: problemi*, in *Les noces de Pélée et de Thétis Venise 1639-Paris 1654. Le nozze di Teti e di Peleo Venezia 1639-Parigi 1654*, Actes du colloque international de Chambéry et de Turin 3-7 novembre 1999, a cura di M.-T. BOUQUET-BOYER, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2001, pp. 209 ss.; E. CHIUSANO, *Tra conservatori e riformisti: una polemica giuridica settecentesca sul teatro*, in « Le carte e la storia », IX, 2003, pp. 15 ss.

78) H. DONELLI, *Opera omnia. Commentariorum De iure civili tomus primus*, Romae, Typis Josephi Salviucci, 1828, lib. II, cap. I, § VIII, coll. 188-189; P. FABRI, *Semestrium liber primus, secundus*, Parisiis, apud Joannem Benenatum, 1570-1575, II, cap. XII, pp. 297-298.

siderazione nei confronti di questi soggetti, come nel caso del famoso attore Roscio che fu amato ed apprezzato da uomini famosi e importanti. Per di più la legge in questione era ormai caduta in desuetudine e anche nell'antichità non aveva vigore fuori da Roma tanto che in Grecia la recitazione godeva di grande rispetto, sicché Gentili concludeva che "actores nostros non esse infames lege romana" (79).

Dopo avere in tal modo definito la situazione degli studenti, che per la sua particolarità doveva essere considerata separatamente e non si prestava ad alcuna taccia di disonestà, Alberico continuava ad approfondire la questione dell'infamia in riferimento agli altri attori. Egli partiva dalla affermazione di Donello per cui l'infamia colpiva solo coloro che recitavano per denaro perché davano un cattivo esempio di ignavia e disordine morale ma sottolineava che con tale opinione non concordavano Guglielmo Budeo e Dionigi Gotofredo. Il primo si chiedeva se anche gli attori che si esibivano gratuitamente dovessero essere considerati infami, fondandosi su una epitome greca da lui trovata in Vaticano che poneva sullo stesso piano chi recitava per guadagno e chi lo faceva per ambizione (80), il secondo era decisamente favorevole ad equiparare tutti i generi di attori (81).

Gentili liquidava rapidamente Budeo negando la forza vincolante dell'epitome della quale nulla si sapeva: "obscura est, ignobilis, sine nomine, spreta, relicta tenebris, et tineis utcumque in Vaticano" e si impegnava in una lunga e complessa confutazione della posizione di Gotofredo (82). Innanzitutto ricordava che giuristi quali Accursio, Odofredo e Baldo, avevano confermato il principio generale per cui i giochi, le gare e le esibizioni pubbliche "quaestus causa" venivano giudicati disonorevoli, mentre quelli "virtutis gratia" erano esenti da ogni censura, in quanto "pretium saepe multa facit illicita, et viliora, quae gratuito, vel

⁷⁹⁾ A. GENTILIS, *De actoribus et spectatoribus*, cit., cap. XIV, *Sententia iurisconsultorum*, pp. 58 ss.

⁸⁰⁾ G. BUDAËI, *Adnotationes in quattuor et viginti Pandectarum libros, ad Joannem Deganaium Cancellarium Franciae*, Parisiis, Michaël Vascosanus, 1543, *Ex l. Athletas*, p. 184.

⁸¹⁾ *Corpus iuris civilis in IV partes distinctum eruditissimis Dionysii Gothofredi I. C. clarissimi notis illustratum*, Lugduni, sumptibus Laurentii Anisson, 1562, col. 81.

⁸²⁾ A. GENTILIS, *De actoribus et spectatoribus*, cit., cap. XV, *Lex notat quaestuarium histrioniam*, pp. 62 ss.

ob meritum concessa forent et licita, et digniora”. Avanzava poi l’ipotesi che Gotofredo, negando questa distinzione, avesse voluto accusare gli antichi dottori di “impudentiae atque inscitiae” nella loro interpretazione dell’editto del pretore, dove la distinzione non compariva. Ma questa circostanza, secondo Alberico, era dovuta al fatto che al tempo in cui era stato emanato l’editto non esistevano artisti che recitassero gratuitamente, come invece sarebbe avvenuto in epoca imperiale. A ciò aggiungeva la considerazione che nel periodo più antico non solo in Grecia ma neppure a Roma gli attori erano infami e che, anche successivamente, le Atellane non erano colpite da nessun disonore pur essendo oscene, come riconoscevano Poliziano e Scaligero.

Dunque la regola non poteva considerarsi del tutto intangibile e Gentili coglieva l’occasione per affermare di nuovo che da essa erano sicuramente esenti gli studenti che recitavano all’università. Egli adduceva come ulteriore argomento a supporto della sua tesi il fatto che gli *scholastici* non si esibivano su un palcoscenico, ossia in un luogo aperto alla generalità del pubblico, perché la lingua latina usata nelle loro rappresentazioni escludeva la massa degli spettatori e in concreto solo gli accademici assistevano ad esse. A chi faceva notare che il latino in realtà non era un idioma straniero e sconosciuto, rispondeva che l’obiezione era inconsistente e formalistica e di fatto gli spettacoli allestiti all’università non potevano considerarsi propriamente pubblici⁽⁸³⁾. Inoltre le attività teatrali degli studenti non avevano carattere professionale, ossia non potevano essere considerate *ars ludicra* con la conseguenza dell’infamia, perché i giovani non perseguivano scopo di lucro e non traevano mezzi di sussistenza dalle loro esibizioni ma avevano come obiettivo solo il divertimento e l’esercizio. Alberico sottolineava che il concetto di mestiere infatti era dato dalla reiterazione per lungo tempo della azione, mentre le recite universitarie non avevano carattere di continuità. A suo avviso neppure l’iscrizione degli studenti alla matricola degli attori valeva a qualificarli come professionisti, in quanto essa “nihil ad substantiam confert, sed valet tantum ad probationem”, sicché concludeva che né la let-

⁸³⁾ *Ivi*, cap. XVI, *Scena notatur*, pp. 70 ss.

tera né la *ratio legis* dell'editto del pretore riguardavano il caso dei suoi allievi (84).

Nel trattare questa parte, con la consueta ricchezza di citazioni e riferimenti di ogni tipo, Gentili apriva una digressione di contenuto etimologico che appare interessante anche per il suo atteggiamento nei confronti dei dottori del *mos italicus* (85). Gli avversari lo avevano deriso per avere usato nella sua dissertazione in difesa della poesia la parola *funabulum* (anziché *funambulium*), a loro avviso errata, accomunandolo ad Accursio che aveva dimostrato ignoranza filologica nel dedurre il vocabolo *scena* da *scenon*, ossia la corda con la quale venivano condotti i cavalli sul palco (86). Gentili rivendicava la correttezza della sua grafia e, dopo avere osservato che era lecito usare neologismi e che gli stessi Greci avevano vari dialetti (87), difendeva Accursio: “neque tamen hic vel Accursius errasse videtur cum suis caballis”. A suo avviso infatti l'opinione dell'antico dottore non era da escludere, data la grande varietà di possibilità comportate dalla complessità e incertezza della materia: “et defendi Accursius potest, ut dico, ab obscuritate, et licentia etymologiarum”. In realtà l'atteggiamento nei confronti del maestro medievale era viziato da pregiudizi derivanti dalla critica di antichi e moderni ai metodi della glossa: “omnia Accursio adversantur. Quin igitur glosam, quae sensitque etymologiam communem, sic emendamus?”, mentre in questo caso l'etimologia accursiana poteva considerarsi fondata. Alberico qui assumeva una posizione equilibrata e indipendente che mirava a conciliare la lezione dei giuristi medievali con le tendenze moderne. Egli nella sua dissertazione dimostrava una approfondita conoscenza degli scrittori del *mos gallicus* e citava spesso giuristi come Budeo, Gotofredo, Cuiacio, Baron, Alciato e umanisti quali Giulio Cesare Scaligero e Angelo Poliziano, ma non sottovalutava affatto il valore della tradizione del *mos italicus* che per lui restava un punto di riferimento fon-

84) *Ivi*, cap. XVII, *Artifices notati*, pp. 75 ss.

85) *Ivi*, pp. 77 ss.

86) ACCURSIUS, gl. “Scena” a D. 3. 2. 2. 5.

87) Alberico coglieva l'occasione per polemizzare con i Fiorentini che disprezzavano gli altri dialetti italiani: “nolunt Italum loqui, nisi quod Boccacius, et Petrarca, et unus praeterea, atque alter locuti sunt olim. Stulti. An, quia lingua illorum est Attica, ceteris nobilior, non propterea aut Umbra, aut Picena, aut alia est Italica?” (A. GENTILIS, *De actoribus et spectatoribus fabularum non notandis*, cit., p. 78).

damentale, da tenere presente e difendere con libertà di giudizio contro una indiscriminata condanna.

Gentili riprendeva e approfondiva poi l'analisi storica già delineata in precedenza esaminando le ragioni per cui gli attori erano considerati infami nelle leggi romane più antiche e dimostrando l'evoluzione successiva per concludere che gli studenti non appartenevano alle categorie ricordate da Tacito e quindi non restavano disonorati né dal punto di vista giuridico né da quello morale: "quod non in publicum, quod non propter praemium, quod non turpiter mei agunt. Et itaque nec notabuntur mei isti vel a censoria severitate, vel a moribus Romanorum veteribus" (88). Rivolgeva successivamente la sua attenzione ai filosofi osservando che essi, salvo qualche eccezione, generalmente disapprovavano attori e spettatori per la loro frivolezza e disprezzavano anche le *fabulae* morali come aliene dalla filosofia tanto da apparire persino più severi dei teologi. Di fronte al loro rigore Alberico rivendicava il fondamentale ruolo etico del teatro che spesso induceva gli spettatori alla riflessione e alla moralità in modo più efficace di quanto riuscissero a fare prediche e punizioni e esaltava l'insostituibile funzione dei poeti che educavano i popoli come i padri nei confronti dei figli. Al riguardo citava fra gli altri Piccolomini secondo il quale le buone rappresentazioni istruivano in forma divertente nella retorica, nell'arte militare e nella storia e in altre scienze. Egli ammetteva che gli Ateniesi e i Romani avevano esagerato nella loro passione per gli spettacoli e anche a suo avviso questo eccesso andava evitato, ma ribadiva con forza che le rappresentazioni composte e morali dei suoi studenti, ben diverse da quelle volgari dell'antichità, costituivano un mezzo onesto di intrattenimento e di distrazione, necessario a ricreare e rilassare gli animi (89).

Ai teologi antichi quali Clemente Alessandrino e Cipriano che deploravano piaceri o divertimenti di qualsiasi tipo ritenendoli contrari all'ideale ascetico di vita cristiana, Alberico contrapponeva l'opinione di altri illustri uomini di Chiesa come Girolamo, Beza e di filosofi fra i quali Platone, Aristotele, Seneca, Socrate, Cardano i quali invece avevano in varia misura afferma-

⁸⁸⁾ *Ivi*, cap. XVIII, *De ambitiosis actoribus*, pp. 84 ss.

⁸⁹⁾ *Ivi*, cap. XIX, *Sententia philosophorum*, pp. 90 ss.

to l'opportunità del gioco e della distrazione per riacquistare le forze necessarie ad affrontare i compiti impegnativi dell'esistenza⁹⁰). Lo stesso Baldo aveva affermato che "ad mores pertinere cantus et ludos" ma anche se le *fabulae* non avessero mirato specificamente a scopi etici, la loro utilità era innegabile, come quella della geometria o della dialettica che non erano finalizzate alla correzione dei costumi "sed tantum acuere intellectum". Sottraendo i giovani all'ozio, il teatro li spingeva verso lo studio delle lettere, aumentava la capacità di esprimersi, rafforzava la memoria, stimolava l'intelligenza. Grazie alla recitazione i ragazzi acquistavano sicurezza osando "ostendere se in conspectum hominum", accrescevano l'esperienza per affrontare coraggiosamente le azioni reali, analogamente ai soldati che si preparavano alle battaglie attraverso combattimenti simulati, e imparavano l'arte oratoria modulando la voce e adattando i gesti alle circostanze⁹¹). Alberico riportava qui alcuni versi di Poliziano nei quali questi, respingendo gli attacchi dei moralisti contro le rappresentazioni scolastiche delle commedie di Plauto, ricordava che gli antichi solevano utilizzare la recitazione per istruire i giovani e accusava gli avversari di ipocrisia, falsità e arroganza⁹²).

Nell'ultimo capitolo Gentili sviscerava la dibattuta questione se anche gli spettatori venissero colpiti dall'infamia. Egli esaminava anche in questo caso numerose opinioni di filosofi, intellettuali e teologi antichi e moderni cogliendo l'occasione per approfondire e puntualizzare argomenti accennati sommariamente in precedenza⁹³). In particolare ribadiva la sua opposizione a rappresentare argomenti sacri nelle tragedie come quella attribuita a Nazianzeno o quelle di Sigonio, Beza e Buchanan, dove la storia sacra veniva presentata in modo non solo improprio, ma anche poco pio. Ancora più inopportuno era a suo avviso trattare tali materie con stile leggero e scherzoso come aveva fatto Erasmo

⁹⁰) *Ivi*, cap. XX, *Voluptas non semper damnari*, pp. 97 ss.

⁹¹) *Ivi*, XXI, *De histrioniae commodis*, pp. 105 ss.

⁹²) I versi facevano parte del prologo composto da Poliziano per una recita studentesca dei *Menaecmi* di Plauto e inviato in una lettera a Paolo Comparino: cfr. A. POLITIANI, *Opera*, 2 tomi, Lugduni, apud Sebastianum Gryphium, 1536-1545, I, lib. VII, p. 212-213.

⁹³) A. GENTILI, *De actoribus et spectatoribus fabularum non notandis*, cit., cap. XXII, *De spectatoribus fabularum*, pp. 109 ss.

che andava apprezzato come grande filologo ma riprovato per questo aspetto: “apage cum tuis colloquiis, Erasme: ubi religionis res sic tractas quasi per lusum”, poiché il riso nel campo serissimo della fede apriva la via all’incredulità e all’ateismo. Egli osservava che l’eccessiva libertà manifestatasi negli ultimi tempi era in realtà pericolosa per la vita spirituale e i nuovi cinici e stoici del suo tempo non erano adatti a diffondere gli insegnamenti divini. Ma, a parte questo aspetto, Gentili non condivideva il disprezzo per gli spettatori dimostrato da Quintiliano e Scaligero, per i quali gli spettacoli erano sempre una perdita di tempo e incoraggiavano l’ozio, ricordando che nel mondo classico le *fabulae* venivano abitualmente allestite negli accampamenti militari per rilassare e divertire i soldati e renderli in tal modo più efficienti in battaglia. Ancora una volta Alberico esortava quindi a distinguere tra i diversi casi e, se da una parte disapprovava gli appassionati di rappresentazioni volgari e immorali, dall’altra escludeva da ogni accusa chi, come i suoi studenti, amava senza esagerare il teatro di elevate qualità letterarie ed etiche o apprezzava quello di semplice onesto intrattenimento.

Tra la numerosa congerie di personaggi e autorità ai quali Gentili negli ultimi capitoli si contrapponeva nello sforzo di difendere il teatro da una condanna generalizzata, mancava ogni riferimento a Jean Bodin che nel suo *De Republica* aveva preso una posizione molto dura contro gli attori e le loro attività. L’argomento era trattato nel primo capitolo del VI libro, dedicato alla censura, dove lo scrittore francese affermava che ad essa spettava l’importante compito di “histrionicas saltationes, comoedias, spectacula, fascinationes coercere”⁹⁴). Queste attività erano la più temibile fonte di corruzione per i giovani e per le donne che erano indotti ad imitare le azioni, le parole e i gesti volgari e immorali visti sulla scena sicché “theatra definire possumus turpitudinis vitiorumque omnium sentinam ac scholam”. A quanti obiettavano che i Greci e i Romani avevano ampiamen-

⁹⁴) J. BODINI, *De Republica libri sex latine ab autore redditi multa quam antea locupletiores*, Parisiis, apud Jacobum Du-Puys, 1586, lib. VI, cap. I, p. 631. L’opera è stata tradotta in italiano: *I sei libri dello Stato* di JEAN BODIN, I, a cura di M. ISNARDI PARENTE, Torino, Utet, 2^a ed., 1988; II, III, a cura di M. ISNARDI PARENTE e D. QUAGLIONI, Torino Utet, 1988-1977. Sulle funzioni della censura in Bodin cfr. L. BIANCHIN, *Dove non arriva la legge. Dottrine della censura nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 143 ss.

te goduto di questi intrattenimenti, Bodin rispondeva che gli spettacoli delle origini, onesti e di natura religiosa, avevano subito una degenerazione a causa dell'influenza straniera, tanto da essere condannati dalle menti più elevate come Seneca. Fra i detrattori del teatro egli citava fra gli altri Aristotele, Tertulliano, Crisostomo, Cipriano, Solone e concludeva affermando che i censori erano tenuti a reprimere severamente ogni forma di rappresentazione e a favorire invece le attività ginniche per irrobustire il corpo dei cittadini e quelle musicali per arricchirne le menti⁽⁹⁵⁾. Gentili conosceva l'opinione di Bodin, autore da lui particolarmente apprezzato e generalmente approvato, ma non la condivideva come emerge nel citato commentario *De professoribus et Medicis*. Qui egli aveva respinto l'eccessiva durezza dell'autore francese che gli sembrava avere accolto troppo pedissequamente le idee dei teologi e avere forzato le affermazioni di Aristotele "quasi is histrioniam omnino non ferat, qui poeticam tamen utilem civitati docuit"⁽⁹⁶⁾. Il fatto che nella dissertazione *De actoribus et spectatoribus*, così ricca di riferimenti e dettagliata nelle argomentazioni, Gentili non abbia ripreso e approfondito la questione e Bodin non venga nominato non appare perciò frutto di dimenticanza casuale ma riflette una scelta consapevole, dovuta probabilmente all'atteggiamento prudente di Alberico che non intendeva porsi in contrasto troppo deciso con un personaggio da lui di solito ammirato e seguito.

Nel complesso la dissertazione rivela un atteggiamento equilibrato e articolato, alieno da rigidità e formalismo. Gentili non difendeva il teatro in tutte le sue manifestazioni né gli attori nel loro insieme, ma si impegnava con decisione e senza riserve solo a favore di quelli che recitavano in ambito universitario, considerati una categoria a parte. Quanto agli altri, il suo giudizio era vario, basandosi sulla distinzione di diversi generi e circostanze: egli non mancava di condannare spettacoli irrispettosi della religione o volgari e lascivi, ma approvava i lavori educativi, o solo piacevoli, purché composti e artisticamente validi. Confermava l'adesione al protestantesimo nelle critiche graffianti ai cattolici ed era rigoroso in materia di religione, ma rifiutava gli eccessi

⁹⁵) J. BODINI, *De Repubblica libri sex*, cit., p. 632.

⁹⁶) A. GENTILI, *Commentatio ad l. III C. de Professoribus et Medicis*, cit., pp. 111, 113.

dell'intransigenza puritana usando moderazione e buon senso. Di fronte alla legge divina e umana respingeva le strettoie della interpretazione letterale per tenere conto del senso profondo delle norme, indagato alla luce della filologia e della storia, ma continuava a ricorrere talvolta all'uso del sillogismo dimostrando la volontà di conciliare i metodi nuovi con quelli della tradizione. Analogamente, nelle fitte citazioni di teologi antichi e recenti, di scrittori classici e moderni, di giuristi di varie epoche e scuole, dimostrava la sua vasta cultura e la sua conoscenza della giurisprudenza umanistica ma anche l'attaccamento all'insegnamento dei dottori medievali. La sua apertura alle tendenze nuove non comportava una critica distruttiva del passato ma si risolveva in una elaborazione originale realizzata attraverso una riflessione capace di valorizzare gli elementi positivi e vitali di tutte le esperienze in una sintesi personale e indipendente.