

Bent Holm

L'arte della recitazione in Danimarca agli inizi del XVIII secolo. Accuse e apologie*

Un fenomeno sospetto

Sembra che il verificarsi di significativi cambiamenti mentali, religiosi, o ideologici, o anche l'introduzione di nuove forme di arte performativa, provochi reazioni piuttosto drastiche. Lo si vede già dall'Antichità, con le condanne di ascendenza platonica dei Padri della Chiesa verso la finzione e la corporeità della messa in scena. Ad esempio Tertulliano (m. 220), nel suo fondamentale lavoro *De Spectaculis*, usa persino l'espressione *ecclesia diaboli*, 'la chiesa del Diavolo', per parlare degli spettacoli teatrali. Nella polemica della Riforma e della Controriforma il teatro professionistico era bersaglio di attacchi e gli attori erano oggetto di sospetto.

Il presente studio si concentra sul caso del teatro danese del primo Ottocento, con particolare riferimento alle opinioni teologiche sull'arte della recitazione. Nei paesi scandinavi, il primo teatro regolare in senso moderno, cioè secolare, professionale e in vernacolo, venne creato a Copenaghen nel 1722. Fino a quel momento c'era stata una 'nuova' forma di arte performativa, introdotta in un'epoca di mutamenti religiosi.

In Danimarca, durante i primi decenni del XVIII secolo, l'arte della recitazione non fu oggetto di riflessioni estetiche proprio perché a livello professionistico, agli occhi del pubblico 'ufficiale', era un'attività ambigua e l'attore era una figura discutibile. A essere in gioco erano implicazioni ideologiche e sociali piuttosto che considerazioni artistiche; dato che si trattava di un fenomeno civile nuovo e problematico, le autorità dovevano trovare il modo giusto per gestirlo.

Il presente studio si concentra proprio su tale questione. Innanzitutto, verranno discussi gli attacchi contro il nuovo teatro danese, fondato nel 1722. Successivamente, l'apologia dell'arte degli attori. E infine, i rinnovati assalti teologici verificatisi sia durante che nel periodo immediatamente successivo al predominio pietistico, durante quasi due decenni fino al 1746.

Come altrove, anche in Danimarca, alcuni particolari tipi di teatro servirono in contesti ideologici e religiosi come strumento per l'educazione della popolazione; nelle scuole superiori, le cosiddette 'scuole latine', gli ideali dell'umanesimo rinascimentale erano trasmessi agli allievi attraverso le rappresentazioni teatrali.

* Traduzione di Alessia del Cupolo.

Dopo la Riforma, durante la doppia monarchia danese-norvegese nel 1536, il rapporto con il cattolicesimo divenne piuttosto teso e sia Lutero che il suo stretto collaboratore Philipp Melanchthon indicarono il teatro come un importante strumento per la diffusione della nuova dottrina protestante. Molti autori del teatro didattico danese – spesso rettori delle ‘scuole latine’ – conoscevano Melanchthon personalmente, dato che avevano studiato a Wittenberg, il centro della Riforma. Il teatro scolastico divenne un forte movimento nelle scuole superiori danesi.

Nel XVII secolo l’iniziale energia del Luteranesimo s’indebolì per essere poi sostituita da un’ortodossia conservatrice e piuttosto rigida. Per quanto riguarda il teatro, vari teologi ortodossi ripresero le argomentazioni critiche dei Padri della Chiesa. Questo implica che i loro ragionamenti fossero simili a quelli dei teologi cattolici controriformisti. Nel suo *Universae theologiae systema* del 1633, opera dogmatica di fama internazionale, il più importante teologo danese anti-cattolico, Jesper Brochmand (1585-1652), classificò l’arte teatrale alla stregua di bordelli e cortigiane. Brochmand mostra come la rappresentazione di persone dissolute o stolte, uomini travestiti da donne e così via, sia contraria ai comandamenti di Dio. Coloro che servono il teatro sono sensualisti e idolatri. Il teatro, di per sé, è dunque pericoloso e peccaminoso.

D’altro canto, la casa reale favoriva spettacolari balletti di corte e opere teatrali rappresentate da compagnie straniere, inglesi, tedesche, francesi. E nonostante le tendenze dogmatiche, alcune compagnie di attori girovaghi, spesso tedesco-olandesi, continuavano a girare per il paese. Finché si trattava di artisti (del re) dilettanti o stranieri, la chiesa chiudeva un occhio. Il padre fondatore del nuovo teatro danese fu l’attore francese René Montaignu (1661-1737), figlio di Jean Magnon, drammaturgo e collega di Molière. In qualità di principale responsabile della compagnia teatrale reale francese a Copenaghen dal 1701 al 1721, Montaignu visitò Parigi numerose volte per trovare ispirazione e aggiornare la sua conoscenza del teatro contemporaneo, incluso il *Théâtre Italien*, la compagnia italo-francese di attori della commedia dell’arte. Montaignu si formò nella ‘scuola’ di Molière come attore e direttore di scena. Nel 1721 la compagnia francese del teatro di corte venne licenziata in quanto il re Federico IV (1699-1730) preferì insediare un gruppo di cantanti lirici tedeschi. Tranne Montaignu, la maggior parte degli attori francesi lasciarono il paese mentre, su iniziativa del precedente direttore artistico della compagnia di corte, venne costruito un nuovo teatro pubblico vicino la piazza principale della città. Il regno si stava riprendendo da una guerra lunga ed estenuante e stava emergendo un nuovo mercato dell’intrattenimento. Tuttavia, al nuovo teatro mancava una compagnia. Montaignu non aveva né la sua compagnia né un teatro. In questa situazione, probabilmente in collaborazione con membri della società di alto rango e dalle ampie vedute, venne fuori l’idea di creare un

teatro danese professionista. Servivano solo due cose: un gruppo di attori e un repertorio.

Non c'erano attori professionisti danesi. L'unico gruppo sociale che aveva una qualche esperienza scenica era costituito da coloro che avevano frequentato le 'scuole latine' e che avevano dunque fatto pratica di recitazione con fini pedagogici, e che ora erano studenti dell'Università di Copenaghen. Quanto al repertorio, Ludvig Holberg (1684-1754), autore satirico e professore universitario, storico e filosofo moralista, si rivelò un drammaturgo nato. Montaigu ottenne la concessione regia per fondare un teatro danese a condizione che il repertorio non avesse «mai a che fare con ciò che riguarda la religione e le Sacre Scritture, o che è in contrasto con la rettitudine, il buon costume e le regole»¹.

Sulla base delle richieste di Montaigu fatte al re e di alcune dichiarazioni programmatiche del drammaturgo Ludvig Holberg, risulta che l'obiettivo era quello di portare il regno al livello delle più importanti nazioni sulla scena europea, specialmente Francia e Inghilterra. Il nuovo teatro fu ufficialmente favorito – ma non finanziato – dal re. Una piccola parte della compagnia – che contava anche alcune attrici tra i suoi membri – era formata da ex componenti della compagnia reale, o da persone legate in altro modo all'ambiente artistico francese di Copenaghen.

Fu Ludvig Holberg il padre fondatore del nuovo dramma danese. Aveva l'ambizione di creare un teatro contemporaneo, nel senso inteso dai riformatori illuministi del XVIII secolo: un teatro che non mirasse tanto all'intrattenimento spettacolare, ma che fosse piuttosto un'istituzione culturale e moralmente rispettabile. Proviamo ad osservare le cose in una prospettiva europea. Luigi Riccoboni mette in pratica le sue idee a Parigi nel 1716, presentandosi come una sorta di predecessore di Carlo Goldoni, che negli anni quaranta del '700 fu tra i creatori della commedia borghese. G. E. Lessing e Denis Diderot, a loro volta, lasciano il segno della loro innovazione nel decennio successivo. In questo contesto, Holberg è l'esempio di un riformatore straordinariamente precoce, sia sul piano della teoria che su quello della pratica, da comprendere alla luce della *querelle des anciens et des modernes*. Era un modernista che ha rappresentato i costumi e i personaggi della sua epoca in una trentina di commedie argute e taglienti, e che nella sua intera opera ha combattuto le false immagini del sé e le illusioni metafisiche, anche attraverso la teatralizzazione della cerimonialità ufficiale e religiosa. Il principio del *nosce te ipsum*, 'conosci te stesso', sembra il punto archimedeo del suo universo comico. La buona satira, affermava, aveva una funzione curativa, come il bisturi del chirurgo; o, si potrebbe dire, come un tipo di catarsi comica.

Il nuovo teatro danese era fundamentalmente una danesizzazione della compagnia reale francese, adattato per un pubblico borghese. Il teatro di

¹ A. E., Jensen, *Teatret i Lille Grønnegade*, Copenhagen, Martins Forlag, 1972, pp. 40-41.

Molière fu preso come modello ma anche l'influenza della *Comédie Italienne* era forte. Quindi, metaforicamente parlando, il teatro danese si reggeva su due pilastri, uno francese e l'altro italiano, combinando un senso di realismo con un senso di grottesco. La fusione con i modelli si rifletteva nel fatto che i testi, a prescindere dalla loro provenienza – sia che fossero stati tradotti sia che fossero 'originali' di Holberg o di altri – rappresentavano un universo teatrale italo-franco-danese, dato che i nomi dei personaggi danesi si mischiavano con quelli originali delle commedie di Molière e del *Théâtre Italien*, e i nomi romani comparivano nei testi danesi. In questo modo, emerse un universo narrativo a pieno titolo omogeneo o autonomo.²

Attacchi contro l'arte della recitazione

Come è stato detto precedentemente, la parte della nuova compagnia che non aveva radici nel *milieu* artistico francese di Copenaghen, era formata da studenti universitari che, probabilmente, avevano qualche esperienza derivante dalle rappresentazioni scolastiche. Il fatto che gli attori fossero studenti significava che si stavano formando per una carriera ecclesiastica o scolastica. Vivevano nei college, ricevevano sovvenzioni dal re, in altri termini dallo stato, e studiavano diverse materie; comune a tutti era lo studio della teologia.

Come già suggerito, agli occhi dei teologi ortodossi, il teatro era un fenomeno e una professione discutibile. Tuttavia, era tollerato a patto che fosse praticato da stranieri e in considerazione del fatto che sua altezza reale adorava feste, intrattenimenti e spettacoli. Il problema sorse quando le due dimensioni incompatibili del sacro e del profano, della teologia e del teatro, vennero mescolate da studenti di teologia impegnati non in commedie scolastiche per fini edificanti, ma come professionisti che recitavano per denaro. Questo avrebbe potuto generare un conflitto con quella verità fondamentale di cui si supponeva che i futuri teologi sarebbero poi stati i rappresentanti.

Molto presto, già una settimana dopo l'inaugurazione del nuovo teatro, il *Rector Magnificus* dell'Università prese provvedimenti piuttosto severi in merito alla distribuzione delle borse di studio. Uno degli studenti venne avvertito del fatto che «non si può tollerare, né tantomeno accettare di essere visti tutti i giorni sul palcoscenico se si pretende anche di godere dello *Stipendium Walkendorphianum*, riservato agli *usos pios*»³. Lo *stipendium* era collegato al College di Walkendorph, dove lo studente risiedeva. Quindi, la minaccia immediata era privarlo sia della borsa di studio che

² Si veda B. Holm, *L'identità comica. Il ruolo dell'italianità di Holberg e della danesizzazione di Goldoni nella formazione di un teatro nazionale danese*, in G. Sørensen, e A. Zocchi, eds., *L'Italia in Europa. Italia e Danimarca*, Roma, Quasar, 2013.

³ Protocolli della University Library, Copenhagen, pubblicati in B. Holm, *Skal dette være Troja? Om Holberg i virkeligheden*, Copenhagen, Multivers academic, 2004, pp. 42-51.

dell'alloggio. Questo fu il primo di una serie di casi legati all'opportunità o meno di ammettere gli studenti in questione all'*examen theologicum*. Quando iniziò una discussione tra le diverse autorità, la questione venne sottoposta al *consistorium* - l'assemblea dei professori - che doveva cercare di capire come agire, o reagire, di fronte a questa situazione insolita e complicata. Dai verbali emerge che lo studente, nonostante l'avvertimento, «senza abbandonare la sua vita immorale osa discutere in pubblico». Il processo si concluse con la sconfitta dello studente che fu costretto a lasciare l'università. Nella storia dei college universitari, l'espulsione si verifica raramente - e ciò significa che la violazione era stata valutata come particolarmente grave.

Un altro caso documentato nei verbali si riferisce a uno studente che venne iscritto all'*examen theologicum* dopo aver smesso di esibirsi come attore, dal momento che aveva compreso quanto questa attività fosse contraria agli intenti e ai principi dell'università. Qui il problema non era che fosse un attore - quello poteva essere facilmente risolto interrompendo quell'attività - ma che *era stato* un attore e ora pensava di poter essere ammesso all'esame di teologia per poi intraprendere una carriera ecclesiastica o scolastica.

L'assemblea si divise in due gruppi, uno più intransigente e l'altro meno. I professori che appartenevano al primo gruppo dichiararono di «abborrire l'idea di vedere diventare pastore chiunque abbia recitato nelle commedie» e votarono per l'esclusione permanente dal mondo accademico. Dall'altra parte del *consistorium* si sostenne che lo studente:

a causa della sua periodica condotta di vita immorale non dovrebbe essere ammesso subito all'*examen theologicum*, ma se entro un anno migliora e si comporta come si addice a uno studente modello, allora diventerebbe ragionevole cancellare la sua trasgressione e ammetterlo all'*examen theologicum*.

Quindi si riteneva, fondamentalmente, che il giovane fosse impuro, a causa della vita scandalosa da lui condotta in precedenza. Ma, a differenza del primo gruppo, il secondo riteneva giusto che lo studente potesse sottoporsi a una sorta di quarantena, una purificazione, con la speranza di riottenere il favore accademico. In una prospettiva più ampia questo atteggiamento rinvia al modello francese di quel tempo, secondo il quale gli attori potevano essere ammessi ai sacramenti solo dopo essersi impegnati nel rinnegare la loro arte e nel condurre una vita rispettabile e morale.⁴

⁴ Per i dettagli francesi, si veda E. Despois, *Le théâtre français sous Louis XIV*, Paris, Hachette et C.ie, 1874; G. Maugras, *Les comédiens hors la loi*, Paris, Calmann Levy, 1887; P. Mèlès, *Le théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Paris, Presses Universitaires de France, 1934; S. Léoni, *Le Poison et le Remède, théâtre morale et rhétorique en France et en Italie 1694-1758*, Oxford, Voltaire foundation, 1998.

Dai protocolli concistoriali risulta che il gruppo meno intransigente vinse la battaglia. Lo studente se la cavò con la quarantena.

I verbali dei dibattiti sono piuttosto sommari. Le argomentazioni non sono specificate. Tuttavia, come vedremo in seguito, quando il problema si ripresentò qualche decennio più tardi, l'argomentazione fu riportata in modo più significativo e dettagliato. Dal momento che i documenti successivi si riferiscono in modo esplicito ai primi casi, sarà possibile trarre delle conclusioni risalendo ad essi. A parte quello che emerge a proposito di questi specifici casi, risulta presente anche l'argomento del presunto effetto femminilizzante del teatro, almeno a giudicare dalla battuta di Bellona nel *Prologo dell'anno nuovo* di Holberg, rappresentato nel 1723, secondo la quale il teatro è dannoso poiché serve solo a «gettare persone coraggiose nell'effeminatezza». Al che Apollo le risponde:

Chiediti se Plauto abbia reso Roma effeminata e timida
O se Molière abbia indebolito la Francia con la sua penna?⁵

Un membro del *consistorium* era il vescovo di Zealand, Christen Villumsen Worm (1672-1737), che non sosteneva né l'ortodossia inflessibile né il pietismo fanatico e, inoltre, era abbastanza tollerante verso il teatro. In merito a un caso analogo, Worm ha lasciato una dichiarazione che ci apre a una comprensione profonda di una particolare visione teologica. Ci fu un confronto tra sacro e profano quando nel 1722 la compagnia lirica tedesca del re pensò di mettere in scena, durante la Quaresima, una cantata della passione di Cristo. Worm fu consultato in merito alla possibilità di realizzarla, e la sua risposta suggerisce che egli avesse capito che si trattasse di un'opera riguardante la sofferenza di Cristo. La sua relazione è intrisa di eloquenti timori e forti preoccupazioni in merito a un'eventuale relativizzazione della verità assoluta su cui si basa la società. La passione, scrive, è strutturata come un dramma; non che opere del genere siano peccaminose laddove vengano rappresentate nelle situazioni opportune. Ma fino alla sua morte egli insisterà nell'affermare che:

la sofferenza santa e innocente del nostro Salvatore benedetto non può e non dovrebbe essere rappresentata in nessun teatro. Qui, per quanto posso vedere da questo verso [: il testo della passione], alcune persone dovrebbero impersonare in parte gli evangelisti, in parte gli altri personaggi, e perfino lo stesso nostro Signore Gesù quando ha sofferto sia sulla croce sia nel giardino, dove ha sudato sangue e sopportato il dolore stesso dell'inferno, che tutti noi dovremmo patire, se non fosse che ci ha redenti con il suo sacrificio finale. Ma non capisco come un uomo osi rappresentare la persona del suo Salvatore in una condizione di tale paura mortale, o come un uomo [...] possa guardarlo e ascoltarlo. Quanto è strano vedere ora un attore far finta di cantare il doloroso tormento di Cristo, ora vederne un altro piangere quando sembra, nelle vesti

⁵ L. Holberg, *Nye-Aars Prologus til en Comoedie*, Copenhagen, 1723, pp. a3v e a4r.

di Pietro, lamentare la sua stessa caduta. Possono fare cose del genere, e tuttavia non voler dire nulla di tutto ciò; ma gli può essere consentito scherzare su una questione così seria come la morte e il tormento di Cristo, che è il principio della salvezza di tutti i credenti, o si dovrebbero ascoltare queste cose per godere della voce dei cantanti? [...] Pertanto, umilmente presumo che sua Altezza Reale non ammetterà cantanti lirici nel suo castello con canzoni e messe in scena che rappresentino le sanguinose sofferenze del nostro salvatore Gesù; perché se ciò dovesse accadere molte anime semplici verranno inevitabilmente offese, e i Papisti, di cui una buona quantità vive tra noi, avranno la possibilità di divertirsi e pensare che imitiamo le loro ben note insensatezze che di solito mettono in mostra durante la celebrazione della nascita, morte e resurrezione di Cristo.⁶

Il progetto 'opera' risultava molto rischioso sotto vari aspetti. La simulazione dell'atto sacro da parte degli attori durante la rappresentazione era blasfema. La teatralizzazione minava la verità e demoliva la credibilità del racconto. L'interazione di dimensioni inconciliabili era disgustosa. Il piacere estetico, il divertimento che la rappresentazione poteva trasmettere al pubblico, era insopportabile. Supponiamo che una dimensione performativa, sensuale, fosse entrata in scena, allora si sarebbe aperta la strada non solo a quella pomposità artificiosa tipica del Papismo, ma anche alla contaminazione della limpida e pura pratica evangelica. Si potrebbe aggiungere che una dimensione performativa fa sempre parte di una pratica rituale; ma, nella sua forma ufficiale, essa era percepita da Worm come realtà e non come semplice messa in scena.

Ovviamente, a giudicare dalla sua esperta opinione sull'opera, la costellazione di sacralità e teatralità lo condusse Worm a un punto morto. Nel *consistorium* Worm si schierò con quel gruppo inflessibile che non era disposto a mostrare alcuna pietà – a quanto pare la sua dichiarata tolleranza raggiungeva il limite estremo quando si trattava di quella zona sensibile tra la teologia e il teatro. I piani relativi alla passione finirono per essere abbandonati.

Uno dei membri del *consistorium* era il professor Ludvig Holberg, il drammaturgo e co-fondatore del teatro. La sua duplice posizione, sia di professore che di autore delle commedie in cui recitavano gli studenti, richiedeva un delicato equilibrio. Nel caso precedente dello studente attore, votò con la maggioranza in favore di una sanzione severa ma non irrevocabile. Anche se non volevano escludere i colpevoli per sempre, i professori continuavano ad affermare che salire sul palcoscenico fosse sconveniente. L'atteggiamento di Holberg suggerisce una manovra tattica di *realpolitik*, e un segno del grado di rischio che correva personalmente. Una posizione meno pragmatica, avrebbe probabilmente significato la fine

⁶ *Nye Kirkehistoriske Samlinger* III, Copenhagen, 1881, p. 458.

immediata del suo progetto che, come presto vedremo, fu comunque fermato alcuni anni più tardi, proprio per motivi religiosi.

Apologia per un teatro nuovo

Holberg ebbe un ruolo cruciale nel progetto, sia in termini teorici che pratici. Il palcoscenico in senso concreto non era solo un mezzo importante per trasmettere il suo messaggio. In termini più teorici e metaforici il teatro era anche una parte rilevante di tutta la sua filosofia. È giusto dunque presentarlo come apologeta, professionista e teorico dell'arte della recitazione.

a. L'apologeta

Il nuovo teatro danese dovette tener conto degli attacchi ufficiali. Holberg ebbe un ruolo fondamentale sia nelle questioni artistiche che in quelle strategiche ricoprendo vari ruoli e usando pseudonimi e stili diversi. Come copertura si servì di numerose maschere.

Nei suoi lavori comico-satirici Holberg apparve come 'Hans Mikkelsen', birraio e cittadino di Kalundborg. I lavori del coraggioso birraio furono commentati dal dotto 'Just Justesen' che, per il primo volume delle commedie di 'Mikkelsen' del 1723, scrisse una prefazione teorica, una dissertazione sulle commedie che, in pratica, è un'apologia del teatro come forma d'arte ed è al contempo la prima accurata elaborazione teorica del teatro danese. L'autore discute, in modo ironico e paradossale, alcune delle questioni che abbiamo già presentato.

'Justesen' rifiuta la tesi per cui il teatro è una perdita di tempo o addirittura qualcosa di dannoso; al contrario, secondo lui, è sia utile che moralmente edificante. Egli apre la sua dissertazione riferendosi a diverse posizioni dei Padri della Chiesa e di vari re e principi cristiani favorevoli o contrari al teatro come forma d'arte. Tra questi 'un certo Principe de Conti' autore di un intero libro contro le commedie, in cui si dice: «Lo scopo delle commedie è quello di suscitare passioni, quello della religione cristiana di sopirle»⁷. 'Justesen' si riferisce al trattato contro il teatro del 1666 scritto dal principe Armand de Bourbon-Conti, il *Traité de la comédie et des spectacles, selon la tradition de l'Église tirée des conciles et des saints Peres*, che finisce col dipingere il teatro come un vero antagonista della Chiesa in quanto suscita quelle stesse passioni da cui il Salvatore ci ha liberati attraverso la sua sofferenza, la sua passione. 'Justesen' continua citando un «grande teologo» che «mette da parte le altre attività e usa la penna per difendere i testi teatrali», riferimento alla *Lettre d'un théologien illustre par sa qualité et par son mérite* riguardante la questione di *si la Comédie peut être*

⁷ L. Holberg, *Just Justesens Betenkning over Comoedier*, in *Comoedier I*, Copenhagen, 1723, p. a2r.

permise ou doit être absolument défendue, scritta nel 1694 dal padre teatino italiano, Francois Caffaro, che operava a Parigi.

Caffaro scrisse il suo trattato apologetico come prefazione ai drammi di Edme Boursault, proprio come 'Justesen' scrive la *sua* prefazione alle commedie di 'Mikkelsen'. In sostanza, Caffaro si pronuncia contro i Padri della Chiesa, affermando che se nella loro epoca il teatro era osceno e immorale, il nuovo teatro contemporaneo è modesto e rispettabile. Grazie alla sua lettura delle commedie, Caffaro può affermare che esse non arrecano alcun danno, e per di più, ogni giorno cortigiani e ecclesiastici frequentano i teatri legittimando così con la loro presenza tale forma d'arte e dimostrando che non può essere né vergognoso né peccaminoso andarci. Inoltre, le compagnie hanno la licenza reale. Per lui, la commedia appartiene alla categoria delle 'cose indifferenti' – che per definizione non sono né buone né cattive. Comunque, Caffaro fece i conti senza l'oste. La posizione teologica francese divenne sempre più rigida verso la fine del XVII secolo, insieme a un intensificarsi degli scrupoli religiosi del re. Secondo la posizione ufficiale, era inaccettabile che il teatro fosse praticato o frequentato; furono pubblicate alcune trattazioni aspre, e Caffaro venne severamente condannato dalla Sorbonne. Tuttavia, il colpo più pesante arrivò dal teologo più importante dell'epoca, il severo rappresentante della tradizione della Controriforma, Jacques-Benigne Bossuet (1627-1704), col suo *Maximes et Réflexions sur la Comédie* del 1694. Egli afferma che i comici sono empì dato che il teatro, in quanto tale, è da condannare poiché suscita quelle stesse passioni che dovrebbero essere domate. Il suo libro riassume le argomentazioni principali della tradizione teatrofobica radicata nell'eredità platonica della Chiesa, incluso il consiglio di Platone di scacciare i tragediografi dalla polis. A parte i riferimenti ad autorità teologiche come Agostino e Chrysostomos, Bossuet cita esplicitamente la posizione di Platone: «nous ne recevons, dit Platon, ni la tragedie ni la comedie dans notre ville»⁸. L'imitazione delle passioni evoca passioni ed è di per sé pericolosa per la modestia e la serenità della Chiesa.

Come si è già accennato, questi punti di vista non appartengono esclusivamente alla Controriforma, o alla Chiesa cattolica romana, ma furono condivisi dai teologi luterani ortodossi e pietisti, e furono riportati anche nelle denunce danesi. Tuttavia, 'Just Justesen' si riferisce principalmente ai Padri della Chiesa e alle polemiche della fine del XVII secolo in Francia. Nel suo testo, la distinzione apologetica tra 'commedie virtuose e oscene' svolge lo stesso ruolo svolto in Caffaro ed essa è

⁸ In J.-B. Bossuet, *Maximes et Réflexions sur la Comédie*, Parigi, Jean antisson, 1694, p. 58. Per il confronto Caffaro-Bossuet si veda Ch. Urbain, E. Levesque, *L'église et le théâtre*, Parigi, B. Grasset, 1930, pp. 7-65 e 277-306. Secondo la versione Gesuita della divisione Agostiniana di *civitas dei e civitas diaboli*, il teatro si riferiva alla seconda. Lavori importanti al riguardo sono F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca: La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, e S. Léoni, *Le Poison et le Remède*, cit.

ulteriormente integrata con un riferimento al filosofo del diritto Ugo Grozio, a testimonianza di quanto la lettura delle commedie sia utile per la «conoscenza e la morale»⁹; a ciò 'Justesen', per proprio conto, aggiunge che una certa quantità di «inutile follia» sia necessaria e utile, poiché rende più gradevole la lezione morale. 'Justesen' fa un parallelo con le domande di Caffaro sull'ammissibilità delle commedie, quando discute se scriverle sia contrario allo status sociale di alcuni, e se sia accettabile che i figli e le figlie di persone rispettabili le interpretino. È evidente che il primo punto ha più a che fare con la posizione di Holberg come professore universitario e meno con la reputazione del coraggioso birraio 'Mikkelsen'. Alla prima obiezione 'Justesen' risponde negativamente riferendosi a quei «romanzi e commedie di intrattenimento scritti da principi, conti, baroni, cavalieri, sì, perfino preti, monaci e Gesuiti di oggi» e nell'antichità dagli «uomini più grandi e di talento». Così Aristofane era molto rispettato, anche se le sue commedie «erano ben lungi dall'essere pure e virtuose come quelle di oggi»¹⁰. Così 'Justesen' fa finta di ignorare che i testi di 'Mikkelsen' siano lungi dall'essere 'virtuosi' e ripete la tesi, ben nota a numerosi apologeti, tra cui Caffaro, che «le commedie moderne superano le antiche in ingenuità, così come in conoscenza e decoro». Di conseguenza «può essere solo a causa di invidia o di un gusto innaturale che persone oneste sono oggi criticate per il fatto di scrivere commedie intelligenti ed edificanti»¹¹. Qui la parola chiave è 'innaturale'. Un gusto che non corrisponde alle preferenze di Holberg è ripetutamente definito nei suoi scritti come non 'naturale'; 'naturale' potrebbe, per esempio, voler dire che risponde alle caratteristiche della rigorosa, logica e causale drammaturgia francese, su cui Holberg si basa in linea di principio, e che è quindi contraria ai variegati criteri del barocco tedesco. Non significa necessariamente secondo 'natura' come una costante, come qualcosa di dato a priori. D'altronde, l'incostanza dei gusti, delle tendenze e delle mode è un argomento fondamentale nel pensiero di Holberg.

L'argomentazione dell'incostanza delle convenzioni culturali è proprio quella che 'Justesen' usa per opporsi alla seconda obiezione, se sia sconveniente che i giovani si esibiscano sul palcoscenico, qualora vogliano successivamente servire nelle chiese o nelle scuole. «Decorum or Bienseance» dipendono dalle mode del paese, e «se tutti i ministri della città dovessero decidere di frequentare il teatro, non sarebbero più indecorosi del clero di Inghilterra o di Francia»¹², un'argomentazione che richiama il ragionamento di Caffaro. In modo implicito ma inconfondibile, Holberg, attraverso 'Justesen', accenna all'atteggiamento ostile del clero

⁹ L. Holberg, *Justesen*, cit., p. a2v.

¹⁰ Ivi, p. a3r.

¹¹ Ivi, p. a4r.

¹² Ivi, pp. a4r-a4v.

nella capitale. Inoltre, aggiunge, molti di coloro che lo criticano, hanno praticato in gioventù il teatro a livello scolastico. A quanto pare, il decoro è una questione di convenzione, non di natura. Nel momento in cui l'alta autorità dichiarerà che esibirsi sul palcoscenico non è contrario al decoro, allora sarà così, e vice versa. Come in Caffaro, il suo ragionamento cerca di inserire il teatro in quella categoria neutrale della teologia morale che riguarda le cosiddette 'cose indifferenti', *adiaphora*, in opposizione alla teatrofobia teologica.

In questo contesto, 'Justesen' definisce una strategia drammaturgica per il nuovo teatro danese. Dovrebbero essere osservate la credibilità e la riconoscibilità. A quanto pare era per questo motivo che il *Tartuffe* di Molière non poteva essere messo in scena a Copenaghen, perché, come 'Justesen' – ironicamente? – sottolinea, «il personaggio principale è un *Directeur de Conscience*, che con finta pietà usurpa il potere in una casa e quel tipo di persona si trova solo nei paesi cattolici romani»¹³. Egli sostiene, a questo punto, che le commedie di 'Mikkelsen' potrebbero sostenere il confronto con quelle di Molière, e infine conclude: «l'autore [...] ha fatto sì che il teatro danese, che non aveva mai avuto alcun riconoscimento, si trovi ora a testa alta di fronte a quello inglese e a quello francese»¹⁴.

È da notare che Holberg, nella prefazione alle sue commedie, prese le sue argomentazioni dalle polemiche cattoliche in Francia. Sembra essere un modo piuttosto indiretto di affrontare le discussioni interne che si ispiravano, invece, alle idee tedesche. Il pietismo tedesco ebbe un impatto cruciale sulla teologia danese. Questo movimento cristiano radicale di origine tedesca era dominato da un'intensa pietà personale ed emozionale, un forte senso di vergogna, rimorso, pentimento, un rifiuto radicale del corpo, eccetto che come metafora del rapporto mistico, quasi erotico, con l'istanza divina, con il redentore. Un così forte sentimento non era di per sé problematico, anzi. Solo che esso doveva essere diretto verso la regione celeste e manifestarsi in una condotta di vita cristiana. Il rifiuto del teatro da parte del leader del pietismo tedesco, Philipp Jacob Spener, giocò un ruolo significativo nel contesto tedesco e danese.

A questo proposito, è interessante il dibattito tedesco che si svolse tra la fine degli anni ottanta del XVII secolo fino agli anni venti del XVIII. Esso ebbe origine dalle polemiche contro l'opera lirica ad Amburgo, una città che i re danesi, fino alla fine del XVIII secolo, considerarono legata alla monarchia. Ad Amburgo, la disputa fu molto dura e il teatro fu definito '*opera diabolica*' in numerosi libelli contro e a favore, con titoli come *Theatromania oder die Werke der Finsternis in den öffentlichen Schauspielen* ('Theatromania o le opere delle tenebre nei drammi pubblici') o *Teatromania*

¹³ Ivi, p. a6r. Quando la commedia fu messa in scena nel 1726, il riferimento cattolico venne eliminato e sostituito da un altro richiamo evidente al crescente pietismo.

¹⁴ Ivi, p. a9r.

in opposizione a *Dramatologia Antiquo-Hodierno*, che insistevano rispettivamente sulla pericolosità e sull'utilità del teatro. Spener fu coinvolto e si pretesero risposte dal mondo accademico, tra cui quella del filosofo Gottfried Wilhelm Leibniz che prese una posizione favorevole al teatro.¹⁵ Fu una lotta sulle anime e costituì un importante sfondo alle reazioni anti-teatrali contro il nuovo teatro danese.

Dato che non poteva esprimere un giudizio sulla critica nazionale, Holberg avrebbe potuto riferirsi ai dibattiti in Germania, vicini per tempo, spazio e influenza. Eppure, 'Justesen' non dedica ad essi neppure una parola nell'apologia delle commedie di 'Mikkelsen'. L'approccio francese, e quindi cattolico, fu ovviamente scelto per ragioni tattiche, come una sorta di *verfremdung* – straniamento - tecnica che Holberg solitamente usava per mascherare discussioni controverse. Egli non criticò mai il pietismo in modo diretto ma si servì invece di allusioni indirette. Holberg usa le polemiche francesi semplicemente come una strategica cortina di fumo filosofica per esprimere la propria opinione – o meglio quella di 'Justesen' – sul dibattito danese.

Ma Holberg – o piuttosto 'Mikkelsen' – reagisce anche come drammaturgo. La sua commedia metateatrale *Stregoneria o falso allarme* del 1722 si svolge in una piccola città dello Jutland, Thisted, all'epoca tristemente nota per una vicenda recente di scandalosa 'stregoneria' e superstizione. Inoltre, essa contiene alcuni riferimenti impliciti a un fatto che aveva sconvolto la capitale poco tempo prima e relativo a un prigioniero che aveva venduto la propria anima al diavolo. Il parere degli esperti, che scongiurarono una sanzione drastica per il colpevole, fu sottoscritto da quegli stessi teologi che avevano raccomandato azioni severe contro gli studenti che recitavano nel nuovo teatro danese – allearsi col diavolo sembrava quindi meno grave che recitare. Tuttavia, il pover'uomo finì con l'essere giustiziato.

Nella commedia accade che nella cittadina di Thisted gli attori di una compagnia vengono scambiati per maghi o streghe. Alla fine, l'imbarazzante equivoco viene risolto. In realtà, non c'era alcun teatro a Thisted. 'Thisted' stava per Copenaghen. Quindi, in modo implicito, Holberg paragona la teatrofobia ecclesiastica della capitale alle superstizioni dei cittadini delle province arretrate.

¹⁵ Si veda E. Hövel, *Der Kampf der Geistlichkeit gegen das Theater in Deutschland im 17. Jahrhundert*, Münster, Coppenrath, 1912, and D. Schröder, *Zeitgeschichte auf der Opernbühne. Barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie (1690-1745)*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1998.

b. Il teorico

Come teorico, Holberg tendeva a sminuire il significato della pratica performativa, corporea, in termini di postura, costume, spazio e comportamento, ad esempio in relazione alle attività rituali o cerimoniali. Holberg affermava essere era un esempio di 'cose indifferenti' presumere che sia «molto significativo il comunicare in ginocchio o seduti, o l'interagire in abiti bianchi o neri»¹⁶, sminuendo quindi deliberatamente l'impatto dell'aspetto fisico o della rappresentazione, sia sugli attori che sugli spettatori. Questa è una posizione luterana, concentrata sul testo e sul significato, che spesso si rivolgeva contro la presunta teatralità della chiesa cattolica.

Il teatro e il gioco di ruolo sono tra le metafore più usate da Holberg nei suoi scritti storici e filosofici. Entrambi, infatti, dominano il suo atteggiamento scettico nei confronti delle messe in scena culturali e religiose: «Quando qualcosa è priva di realtà, essa non è nient'altro che un'opera teatrale, indipendentemente da quale termine sia usato per indicarla, e dalla pomposità e solennità con cui viene accompagnata»¹⁷. Entrambi caratterizzano anche la sua visione laica del comportamento 'pio' adottato solo a livello esteriore; agli albori della cristianità, non c'era bisogno né di gerarchie né di teologia, ma dopo questo periodo 'naturale' cominciarono a essere adottati vari tipi di atteggiamenti 'da palcoscenico' che le persone scambiavano per sostanziali – così Simeone lo Stilita ottenne la fama di santo per i suoi gesti strani, la barba lunga e l'abbigliamento rozzo, e «poiché aveva interpretato così bene il suo ruolo, la gente non esitò a inserirlo nella schiera dei santi»¹⁸. Essi ritornano anche nella sua opinione in merito alle idee 'assolute', come quando, per esempio, la relatività di certe verità teologiche è descritta in questi termini: «ciò che recentemente era ortodossia, è ora ritornato a essere eresia [...] Quindi, evidentemente, ciò che questi *concilia* producono non è altro che una recita»¹⁹.

Holberg, ovviamente, ragiona in termini di *theatrum mundi*, dove la vita sociale e politica è una sorta di gioco di ruolo, in cui papi, principi e politici recitano una parte. Stato e teatro si fondono. Non è un caso che egli introduca *La vita delle eroine* in questo modo:

Dobbiamo pensare alla vita come a una commedia, dove ognuno ha il suo ruolo. Un attore non prova soddisfazione nell'aver un ruolo importante ma nell'averlo interpretato al meglio [...] poiché il vantaggio e l'onore non consistono nell'onore del ruolo ma nella sua esecuzione. Tutto ciò che un governante ha in virtù delle proprie origini e condizioni potrebbe forse essere

¹⁶ L. Holberg, «Epistel 78», in *Epistler*, I, Copenhagen, 1748, p. 406.

¹⁷ L. Holberg, *Moralske Tanker*, I, 161, Copenhagen, 1744, p. 205.

¹⁸ L. Holberg, *Almindelig Kirke-Historie* I, Copenhagen, 1738, p. 343. La citazione continua: «anche se non c'è alcun dubbio che nel caso in cui avesse messo in scena una recita simile subito dopo la venuta di Cristo, gli apostoli stessi lo avrebbero sicuramente scomunicato».

¹⁹ Ivi, p. 451.

chiamato felicità, ma non è vera gloria [...] che consiste invece in una gioia duratura che scaturisce ogni qualvolta egli ritiene di aver promosso con onore la prosperità dei suoi sudditi, e di poter dire insieme ad Augusto: 'La rappresentazione è finita, applaudite!'²⁰

Holberg trasmette anche un'idea del teatro come una sorta di filosofia pratica, quando analizza la differenza tra un impostore e un attore, enfatizzando l'assurda pratica cattolica di scomunicare gli attori e di accettare, invece, le prostitute. Tale legge, egli afferma:

è stata fatta al buio o scritta da ipocriti che sono gli unici comici riprovevoli. Poiché un impostore recita le più aberranti delle commedie. La differenza tra lui e attore è questa: anche se entrambi incarnano personaggi fittizi, il primo simula per ingannare il mondo, il secondo per mostrare l'inganno e le false virtù. Il papa Sisto *Quintus* e Molière sono stati entrambi grandi attori; ma non si dovrebbe esitare a scomunicare il primo e collocare l'altro con i più grandi filosofi.²¹

Tra le righe, dietro lo scenario francese, questa affermazione appare come un commento sulla teatrofobia ecclesiastica in generale. La conclusione che l'attore sia un cittadino utile e il sacerdote un impostore inverte la classificazione convenzionale. Inoltre, Holberg si rispecchiava in Molière, come un modello. Sta parlando, evidentemente, di se stesso.

c. *Il professionista*

In quanto professionista, Holberg è ovviamente ben consapevole del fatto che il testo non sia necessariamente l'agente primario nell'interazione teatrale con il pubblico. Anche se il conflitto fondamentale del dramma riguarda un principio morale, per poter funzionare sul palco, esso deve essere tradotto in azioni e condizioni concrete nel corpo, nei costumi e nello spazio. Lo stato sociale e psicologico dei personaggi di Holberg si riflette spesso nella loro condizione fisica. Un'identità scissa può essere espressa attraverso un corpo scisso. «Le mie membra sono in guerra tra loro»²², esclama il disperato e ubriaco contadino Jeppe nella commedia carnevalesca *Jeppe della collina*, mentre si disintegra nell'incoerenza. Jeppe è stato mandato in città per comprare il sapone alla moglie ma invece spende tutto il denaro in alcolici. La sua pancia, la sua schiena e le sue gambe hanno ognuna i propri programmi, in parte timorose della punizione corporale della moglie, in parte desiderose di tornare alla locanda. Jeppe si addormenta sul letamaio, viene portato fino al castello del Barone e gli

²⁰ L. Holberg, *Adskillige Heltinders og Navnkundige Damers Sammenlignede Historier* I, København, 1745, pp. 18-19.

²¹ L. Holberg, *Epistler* II, Copenhagen 1748, «Epistel 179», p. 430.

²² L. Holberg, *Jeppe paa Bierget*, in *Comoedier* I, Copenhagen, 1723, pp. M8r-M8v. Per un'analisi storica della commedia, si veda B. Holm, *Jeppe du Mont, histoire et dramaturgie*, «Théâtre/public», nr 174, 2004.

viene fatto credere di essere il signore. Quando Jeppe si sveglia nel letto del barone e non è sicuro di chi sia, il suo corpo ricorda: «Quando sento la mia schiena ancora dolorante per le botte che ho avuto [...] quando sento un buco al posto del dente, capisco di essere io»²³. Finisce con l'essere gettato di nuovo nel letamaio. La sua ascesa e la sua caduta si materializzano nel suo vestirsi e nel suo spogliarsi dell'abbigliamento elegante. Il corpo di Jeppe è degradato nel lercio letamaio ed elevato nel letto di seta.

Teatro e Pietismo

Nel 1728 gran parte di Copenaghen fu distrutta da un incendio devastante. Tuttavia, il teatro venne risparmiato dalle fiamme. Il clero, specialmente il vescovo di Worm, vide, nel disastroso incendio, che da allora venne commemorato ogni anno, il segno della punizione divina. Più tardi Holberg mise in discussione tale affermazione dato che le chiese, gli ospedali e le scuole erano stati bruciati e i bordelli risparmiati.²⁴ Re Federico IV aveva a poco a poco sviluppato tendenze pietiste, e ora iniziava a soffrire di un doloroso rimorso per la sua precedente frivola condotta di vita. Il teatro aveva i giorni contati e non fu riaperto.

Durante il regno del suo successore, Cristiano VI (1730-1746), il pietismo divenne la religione di stato effettiva. Ci si preoccupava solo della pietà individuale e della salvezza. Nella zona di conflitto tra il peccato e la devozione, la caduta e la salvezza, non c'era spazio per la 'concupiscenza carnale', la categoria a rischio in cui il teatro venne inserito dal momento in cui il movimento aveva preso piede in Danimarca.

Ovviamente, la danza, le mascherate, le commedie furono condannate in toto durante l'era del pietismo. Fu introdotta una legislazione che *de facto* impediva le attività teatrali. In Francia, quando nell'ultimo decennio del XVII secolo avevano avuto luogo dei dibattiti sull'eventuale divieto del teatro per ragioni morali e religiose, si era risolto il tutto con un compromesso pragmatico o simbolico con la messa al bando dei comici italiani dalla città di Parigi. Questa situazione durò vent'anni, fino alla morte di Luigi XIV, incluso un anno di lutto. I riformatori protestanti presero la questione molto più alla lettera. Nel 1642, in Inghilterra, Cromwell chiuse i teatri che non vennero riaperti per quasi vent'anni. In Danimarca, il divieto *de facto*, con trent'anni di ritardo rispetto alla Francia, durò dal 1728 al 1747, fino alla morte del sovrano pietista, più un anno di lutto – dunque un'altra volta per due decadi.

Tuttavia, il divieto della pratica teatrale non escludeva le riflessioni teoriche sulla danza, le mascherate e le commedie. Al contrario. Difatti, durante l'era pietista la quantità di riflessioni sul teatro aumentò; trattati, sermoni, dissertazioni, sia stampate che in manoscritto. Diverse dissertazioni aprono

²³ L. Holberg, *Jeppe paa Bierget*, p. N1v.

²⁴ L. Holberg, «Epistel 83», in *Epistler II*, Copenhagen, 1748, p. 13.

a quel modo di pensare a cui si era semplicemente alluso nei rari e sobri protocolli del *consistorium*. Si tratta di variazioni su temi tratti dalla tradizione dei Padri della Chiesa, che riguardano la pericolosità, l'oscenità e l'insolenza dell'istituzione e della professione teatrale; il cambio di identità e il basarsi sull'illusione che rimandano al padre delle menzogne, il Demone stesso; la lussuria, che conduce alla rovina; in breve, il teatro inteso come 'la chiesa di Satana'. Il divieto riguardò l'intero paese, inclusa la provincia. Durante la riunione annuale del parlamento a Viborg, i comici erano soliti intrattenere il pubblico nel palazzo di giustizia vicino al cimitero. Ora il provvedimento veniva preso, «perché accanto alla chiesa Satana così cerca di erigere la sua cappella»²⁵.

Passiamo adesso a considerare gli scritti del più importante teologo del tempo, il predicatore di corte e collega di Holberg come professore, a partire dal 1738, Erik Pontoppidan (1698-1764).

Nel 1736, l'anno del bicentenario della Riforma danese, fu introdotta la 'confermazione', un'equivalente della prima comunione. Per preparare il terreno a un'istruzione religiosa sistematica Pontoppidan pubblicò lo stesso anno il suo *Everriculum fermenti veteris seu residuæ in Danico orbe cum paganismi tum papismi reliquiæ in apricum prolatae, opusculum estitudo suæ, aliqua ex parte, integritati christianismo velificaturum* ('Una scopa per spazzare via gli antichi resti del paganesimo e del papismo dal reame danese [...]') che comprendeva, tra le altre cose, dure condanne per la risata, il travestimento – per esempio uomini travestiti da donne – e gli attori comici. Non c'era alcun dubbio che il cambiamento di identità e l'uso delle maschere appartenessero alla sfera diabolica del paganesimo o del papismo. L'uso della maschera viene ricondotto al Diavolo e alla tentazione originale che fu realizzata attraverso l'uso di effetti teatrali quali un falso volto e le false forme. Come risvolto collaterale, il volume si rivela un valido documento di tradizioni e costumi popolari.

Pontoppidan fornì un'introduzione completa alla vita cristiana in un catechismo, basato su Spener, intitolato *La verità verso la religiosità*, pubblicato nel 1737, fatto di domande e risposte, che ebbe un impatto enorme e si diffuse tra la gente comune per più di un secolo. Secondo il sottotitolo, Pontoppidan intende presentare «tutto ciò che bisogna sapere e fare per essere salvati e benedetti». Ovviamente, condanna i piaceri fisici e inoltre definisce il teatro, la commedia e la danza come strumenti orchestrati dalle forze del male.

²⁵ E. Nystrøm, *Den danske Komedies Oprindelse*, Copenhagen, Gyldendal Nordsik Forlag, 1918, p. 212. In pratica la situazione era molto ambigua. Ma anche decisamente spiacevole. Nel 1734 un collega di Holberg che in passato era stato scettico verso il suo rapporto con il teatro, in una lettera privata criticò il fatto che Holberg non avesse avuto l'opportunità di rappresentare l'eccessiva devozione in una commedia satirica.

Tra i quesiti educativi, Pontoppidan chiede «Con cosa si offende la santità del giorno del Signore?» e risponde «Con il lavoro fisico non necessario, con le brame peccaminose, come balli, drammi, commedie, visite alle taverne e cose simili che già sono peccati in se stessi, ma che nei giorni sacri diventano doppiamente peccaminosi»²⁶. Il teatro non è *adiaphora*, una cosa 'indifferente', neutrale. La commedia, il teatro, sono *sempre* peccato. Per quanto riguarda i desideri peccaminosi, alla voce 'Matrimonio', Pontoppidan spiega che il proposito di tale istituzione è «prevenire la lussuria peccaminosa»²⁷. In quale parte del corpo si trovi la lussuria peccaminosa, è piuttosto evidente.

La gestione del corpo è *il problema, lo scrupolo*, sia in generale che in riferimento al teatro. I parallelismi con le argomentazioni cattoliche sono rilevanti sotto molti aspetti. Per esempio, nel suo *Traité de la concupiscence*, Jacques-Bénigne Bossuet, predicatore alla corte di Luigi XIV, dichiarò che «il matrimonio presuppone la concupiscenza, che, secondo le regole della fede, è un male di cui il matrimonio consente di fare un uso legittimo»²⁸.

Una parte essenziale delle accuse contro il teatro da parte di importanti autori ecclesiastici contrari al teatro, come Carlo Borromeo e Bousset, si riferisce al fatto che esso conduce alla tentazione, alla corruzione e al peccato attraverso l'oscenità delle parole e dei gesti - a prescindere da tutti i fini morali postulati. Pontoppidan opera con la nozione di 'fornicazione nelle parole', cioè oscenità verbale, definita come «tutti i discorsi lascivi e impudichi, i libri, i romanzi, le canzoni e le ballate lascivi, gli imbrogli e le pagliacciate che mirano all'impudicizia, o che sono contrari al comandamento del rigore cristiano»²⁹. Tutto ciò ha a che fare con la risata – e di conseguenza con la commedia – dato che di per sé, in una prospettiva cristiana, essa è sospetta e corrotta, come era stato chiarito da Bossuet quattro decenni prima, quando il re Sole, nella dedizione dei suoi ultimi anni, iniziò ad avere degli scrupoli sul teatro. La stessa cosa vale per i movimenti osceni o secondo le parole di Pontoppidan, la «fornicazione nei gesti», cioè «tutti quei segni esterni che rivelano un cuore impuro, che sia negli occhi, nell'espressione del volto, nell'esposizione indecente del corpo, o in un abito non decoroso, nel frivolo baciare, ballare, saltare e così via», e che portano «effetti dannosi e inoltre suscitano la lussuria peccaminosa che conduce poi all'azione»³⁰. L'oscenità delle espressioni verbali e fisiche può avere conseguenze fatali. Le allusioni possono trasformarsi in azioni.

²⁶ E. Pontoppidan, *Sandhed til Gudfrygtighed*, Copenhagen, Waysenhuses Bogtrykkerie, 1737, p. 35.

²⁷ Ivi, p. 52.

²⁸ J.-B. Bossuet, *Traité de la concupiscence*, qui citata da J.-M. Pradier, *Le Rituel de Toulon et le péché de comédie*, in J.-M. Thomasseau, ed., *Le Théâtre au plus près*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005, p. 151.

²⁹ E. Pontoppidan, *Sandhed*, cit., p. 54.

³⁰ Ivi, pp. 54-55.

«Cos'altro può indurre alla trasgressione della castità?» si chiede ancora. La risposta è: «L'ozio, le compagnie lascive, i romanzi e i libri erotici, i giochi frivoli, i balli, le opere teatrali, la concupiscenza carnale e una vita lussuriosa»³¹. Il teatro, insieme a tutte quelle cose dalla sensualità discutibile, appartiene alla categoria della *Luxuria*, il peggiore dei sette peccati capitali. Il rimedio per questo genere di passione, che è associata alla voluttà, va identificato naturalmente con l'altra passione, i tormenti del Salvatore. Questa giustapposizione di desiderio e sofferenza, è conforme all'opinione di teorici già menzionati, il principe di Conti e Bossuet. Attraverso la sua passione, Cristo ha ucciso tutte le altre passioni – gli istinti impuri. Ora il teatro non dovrebbe farli rivivere. Rappresentare un comportamento osceno del corpo o assistervi, porta al peccato.

Infine, Pontoppidan fa alcune considerazioni interessanti in merito ai meccanismi psicologici su cui si basa l'intero progetto. Con la Caduta, Adamo ed Eva hanno perso «l'immagine di Dio, che è stata sostituita dall'immagine del Diavolo, o dalla somiglianza con il nemico di Dio». La cosa importante è venire a patti con l'idea delle immagini mentali in quanto strumenti di navigazione dell'esistenza, affinché l'individuo abbia una rotta sicura da seguire. La soluzione per l'individuo è «guardare, pregare, combattere contro il Diavolo, il mondo e il peccato [che] dovrebbe essere purificato sempre di più con slancio quotidiano e, di contro, l'immagine di Dio dovrebbe consolidarsi in lui sempre più», cosicché ogni singolo individuo «ama ciò che Egli ama, ma odia tutto ciò che Egli odia, e di cui il mondo è pieno, cioè i piaceri degli occhi, la concupiscenza carnale e la vita lussuriosa»³², in breve, l'arma più pericolosa di Satana: la *Luxuria*.

In una prospettiva europea contemporanea, due anni dopo l'uscita dell'*Everriculum* di Pontoppidan e un anno dopo quella del suo catechismo, Luigi Riccoboni pubblicò a Parigi le *Réflexions historiques and critiques* e, nel 1743 *De la Riforma du théâtre*, in cui, in termini piuttosto controriformistici, sostiene che il divieto dell'arte teatrale suggerita da Platone sarebbe l'ideale anche se nella realtà sarebbe pressoché impossibile da realizzare. Tuttavia, era necessario dare l'avvio a una purificazione dell'arte. Anche in questo caso sembra che il problema fosse il corpo, o più nello specifico, l'amore e le figure femminili sul palcoscenico. Seguendo Platone e certi atteggiamenti di matrice platonica in ambito cristiano, Riccoboni dichiara che l'ostentazione dell'immagine negativa, la rappresentazione dei vizi sul palco, è una questione problematica.³³ Questi principi platonici che

³¹ Ivi, p. 57.

³² Ivi, p. 227.

³³ Si veda S. Bella, *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi Riccoboni: contribution à l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle, suivie de la traduction et l'édition critique de Dell'arte rappresentativa, de Luigi Riccoboni*, Paris, Champion, 2009.

Riccoboni consigliava ma considerava anche irrealizzabili, erano stati messi in pratica in Danimarca.

Nel 1742-1743 – ovvero nello stesso periodo di *De la Reformation du théâtre* – Erik Pontoppidan, pubblicò un romanzo danese in due volumi dal titolo *Menoza, Un principe asiatico che viaggiò intorno al mondo in cerca di Cristiani, specialmente in India, Spagna, Francia, Inghilterra, Olanda, Germania e Danimarca, ma che trovò ben poco di ciò che cercava*. Nella forma del romanzo Pontoppidan rinnovò e modificò i suoi attacchi contro il teatro. Di nuovo, il parallelo con Riccoboni è evidente; ciò che la gente ricerca nel teatro è l'immoralità che dovrebbe essere rimossa, così come anche il teatro. Quando il protagonista, un nobile selvaggio – il principe indiano – visita Roma e Venezia, afferma di non riuscire a capire come i cristiani, anche i membri del clero, possano accettare che il teatro venga permesso. È:

uno dei capolavori di Satana, l'essere riuscito a far sì che la commedia sia non solo permessa ma anche favorita dai cristiani [...] Se volessimo rendere innocue le commedie, dovremmo cancellare da esse tutto ciò che il gusto corrotto del popolo predilige; in tal caso, i teatri sparirebbero automaticamente, dato che verrebbero frequentati da pochissime persone e, quindi, pagati poco. Quando mi dite che anche i membri del clero li frequentano, mi sembra molto strano – non che io non sappia che ci siano ecclesiastici così lascivi – ma perché la Chiesa Romana dopotutto non vuole essere vista come una chiesa che accetta un fenomeno simile, dato che considera tutti i comici indegni, o come persone che vivono in peccato mortale, e che quindi non verranno mai ammessi alla comunione, né gli verrà garantita la sepoltura in un luogo consacrato. Poiché la situazione è questa, com'è possibile che gli uomini di chiesa ci vadano in qualità di spettatori e dando così un esempio agli altri?³⁴

Secondo il nobile indiano, il carnevale veneziano è particolarmente scandaloso, per l'uso delle maschere e i comportamenti insensati. Se San Marco avesse potuto alzarsi in piedi e vedere cosa accadeva nella sua piazza, «allora avrebbe cacciato questi stolti o li avrebbe mandati al manicomio, il luogo adatto a loro»³⁵. Il principe osserva che anche i turchi pensavano che i cristiani fossero usciti di senno. Giustamente, i primi cristiani avevano definito la danza, l'opera e la commedia come «cose pagane, e quindi parte delle seduzioni del diavolo a cui rinunciavano con il battesimo»³⁶. Secondo questo ragionamento il teatro, essendo un fenomeno diabolico, è parte integrante dei solenni voti battesimali.

³⁴ E. Pontoppidan, *Menoza. En Asiatisk Printz som drog Verden omkring, og søgte Christne, Særdeeles i Indien, Spanien, Frankrig, Engelland, Holland, Tydskland og Danmark, Men fandt lidet af det han søgte*, Copenhagen, 1742, I, pp. 369-370.

³⁵ Ivi, p. 388.

³⁶ Ivi, p. 371. Solo a Ginevra Menoza trova un po' di speranza. Esiste una commissione speciale che si occupa di tenere sotto controllo la morale della popolazione. Il teatro è vietato. Tuttavia, alcune donne dissolute trovano scuse per andare per esempio in Francia,

Di nuovo, sembra che ciò riguardi sia i Protestanti che i Cattolici. Un equivalente lo si trova in Francia, per esempio nel *Rituel de Toulon* del 1780, che è ampiamente basato sui termini e le nozioni di Bossuet. Il *Rituel* usa praticamente le stesse parole del portavoce 'Indiano' di Pontoppidan quando dice «C'est être Apostat aller à la Comedie, parce qu'elle est une des pompes du démon auxquelles les Chrétiens ont renoncé par leur Baptême»³⁷. La commedia o il teatro fanno parte di quelle 'seduzioni' a cui i cristiani hanno rinunciato col battesimo.

La fonte comune originale si trova nel *De spectaculis* di Tertulliano; sebbene le Sacre Scritture non proibiscano le opere teatrali direttamente, rimane il fatto – dice il Padre della Chiesa – che esse sono parte del fascino del diavolo, delle sue *pompae*, a cui abbiamo rinunciato. Ora, nel testo latino del rituale battesimale il prete chiede: «Abrenuntiatis Satanae? [...] Et omnibus operibus eius? [...] Et omnibus pompis eius?». Il significato originale della parola *pompae* è una (meravigliosa) parata, e le derivazioni in francese e inglese, rispettivamente 'pompes' e 'pomps' stanno per (vacuo) splendore, vanità. È chiaro dal contesto che la parola *pompae* denota la falsità, la menzogna, la manipolazione, il mascheramento, la messa in scena, l'illusionismo. L'uso di quel termine specifico costituisce un argomento di rilievo nella definizione del teatro come diabolico e demoniaco.

Il teatro post-pietista

Il re pietista Cristiano VI morì nel 1746. Dopo un anno di lutto e dopo il declino della dominazione pietista, il teatro venne di nuovo permesso a Copenaghen nel 1747. Pontoppidan ricevette un'offerta che non poté rifiutare, cioè diventare vescovo di Bergen in Norvegia. Il nuovo re Federico V (1746-1766) era un *bon-vivant*, un vero amante di festeggiamenti, mascherate e commedie. La sua regina, la principessa inglese Louise, era stata allieva di Georg Friedrich Händel ed era una grande ammiratrice dell'opera italiana. Nel 1748, dopo varie sedi provvisorie, il teatro danese riaprì in una nuova splendida struttura, con il patrocinio reale ufficiale, mentre una nuova classe di attori professionisti, liberi da vincoli universitari, cominciava ad affermarsi. Tuttavia, questo rinnovato clima mentale e teologico non significava una scomparsa immediata della tensione tra il sacro e il profano. Le circostanze storiche non sono sempre coerenti o prive di ambiguità. Posizioni diverse che si contraddicono o si escludono a vicenda da un punto di vista teorico, spesso sono in gioco nello stesso momento.

Anche in quest'era post-pietista, nel 1749 fu aperto un caso contro uno studente che durante l'anno precedente, aveva recitato per sei settimane al

Germania e Italia per «frequentare i teatri o altre cose insensate che qui sono vietate». Ivi., p. 284.

³⁷ J.-M. Pradier, *Le Rituel*, cit., p. 141.

teatro tedesco di Copenaghen – uno dei palcoscenici aperti nel 1747, che nel frattempo si era arreso alla concorrenza del teatro danese. Lo studente si era iscritto all'esame di teologia, ma venne respinto a causa della sua parentesi da attore, per quanto breve fosse stata. Presentò il suo caso al re chiedendo indulgenza. La questione fu affidata a un paio di professori di teologia dell'Università di Copenaghen, Marcus Wøldicke e Peder Holm. Entrambi avevano vissuto e studiato al College di Walkendorph, che aveva giocato un ruolo importante nella prima ondata di casi risalente al 1722-1723. Mentre i verbali di quei processi sono piuttosto scarni, gli atti del 1749 sono pieni di argomentazioni e riflessioni. Inoltre, i due professori fecero ricorso a espliciti riferimenti ai primi casi, rendendo così gli atti del 1749 una preziosa fonte di informazioni.

Ancora una volta, ci sono due posizioni in gioco: una più tollerante e una meno. Riferendosi alle negoziazioni concistoriali dei casi precedenti, il meno intransigente dei due, Marcus Wøldicke, spiega che sia la maggioranza che la minoranza dell'assemblea del tempo aveva condannato le affiliazioni al teatro in un contesto ecclesiastico, dichiarando che

tali individui non dovrebbero mai essere ammessi all'*examen theologicum*, dato che la professione di attore di commedie, non è coerente con il decoro e la santità che lo Spirito di Dio richiede di trovare nei Candidatos S. Ministerii.³⁸

Si tratta di un fatto che riguarda la dignità della Chiesa e la credibilità della predicazione. Pertanto, secondo Wøldicke, sarebbe insopportabile se:

una persona che con cadenza settimanale ha rappresentato sul palco favole inventate, e ha cercato di intrattenere gli spettatori con battute e frasi frivole, di lì a poco dovesse apparire sul pulpito a predicare la legge di Dio e il vangelo, la più preziosa e importante verità, attraverso cui ogni uomo verrà condotto alla vita eterna; e se una persona del genere (senza alcuna prova di un suo cambiamento) dovesse mettere le più sacre parole di Dio in quella stessa bocca che poco prima ha usato per discorsi profani, cattivi, frivoli e sciocchi [...] in questo modo il pubblico perderebbe tutto il rispetto che dovrebbe avere verso la parola di Dio, e penserebbe che anche in quel preciso momento egli stia recitando in una commedia: per questo, fin dagli albori dell'antica Chiesa cristiana, si è seguita la legge ecclesiastica per cui, colui che è stato un attore, non dovrà mai essere ordinato pastore.

La «parola cattiva», nell'intensa retorica di Wøldicke si riferisce alla lettera di San Paolo agli Efesini, 4, 29: «Nessuna parola cattiva esca più dalla vostra bocca; ma piuttosto parole buone che possano servire per la necessaria edificazione».

La risposta dell'altro professore, Peder Holm, è molto più ampia, complessa e piena di sfumature. Egli è d'accordo col suo collega sul fatto

³⁸ L'intera documentazione del caso, ora negli Archivi Nazionali, Copenaghen, è stata pubblicata in B. Holm, *Skal dette være Troja?*, cit., pp. 194-205.

che un attore non dovrebbe essere ammesso a un esame che possa portarlo alla dignità di predicatore. Dato che la professione teatrale è peccaminosa in sé sarebbe uno scandalo, e inoltre:

un attore si presenta sul palco davanti agli occhi e le orecchie di tutti, ora come un ateo, ora come un idolo, ora come un idolatra, ora dissoluto ed empio, orgoglioso, avaro, lussurioso, ora un mentitore, ora un bestemmiatore, ora uno spergiuro, ora uno sciocco e così via, cosicché quando è calato nella parte, nessuna parola gli risulta talmente peccaminosa da doversi sforzare per declamarla, nel modo migliore possibile, come se fosse sua; nessun comportamento gli risulta così indecoroso da doversi sforzare per rappresentarlo in modo perfetto, così da affascinare lo spettatore e ottenere per se stesso un piccolo profitto, arrivando anche a disonorare e maltrattare il proprio corpo pur di ottenerlo. Nonostante non tutti i ruoli siano uguali, lo stesso attore ne interpreta ora uno, ora un altro, e dato che tutti costituiscono un unico corpus, e si aiutano a vicenda nell'intera rappresentazione [...] tutti partecipano a ogni cosa che si faccia e si dica sul palco, secondo le disposizioni della commedia.

A parte l'allarmante relatività di forme e identità, Holm attribuisce così una colpa collettiva agli attori, anche se la parte recitata da un singolo attore potrebbe sembrare innocua; inoltre, egli non riconosce la giustificazione morale della presentazione di vizi e follie che dovrebbe avere un effetto deterrente ed edificante sul pubblico:

Qualcuno obietterà che lo fanno per mostrare i vizi e le follie come cose abominevoli e ridicole, ma questa scusa non conta contro le disposizioni di Dio [...] Le volgarità, le insulsaggini e le trivialità, non si addicono ai cristiani Ef. V, 4°.

Questa posizione è in totale contrasto con l'idea dell'effetto curativo del ridicolo che rappresenta parte della legittimazione dell'arte e del mestiere da parte di Holberg, l'argomentazione del bisturi curativo del chirurgo. Le riflessioni di Holm sull'effetto edificante o meno degli insegnamenti morali sono molto pragmatiche. Secondo lui, è l'elemento fisico del teatro ad attirare e affascinare il pubblico, non la moralità. La gente non va a teatro per migliorarsi ma per divertirsi. Perciò, i primi cristiani non ammettevano attori fra di loro.

Holm continua riferendosi al fatto che solitamente i peccatori peccano in segreto. Tuttavia, gli attori lo fanno in pubblico e lo annunciano addirittura con delle locandine. Quante più persone possono raccogliere che li vedono travesti da Arlecchino, e così via, meglio è. Holm rifiuta di accettare l'argomentazione che la partecipazione alle rappresentazioni scolastiche possa servire come scusa – come sosteneva Holberg nella prefazione apologetica di 'Justesen' nel 1723. In questo modo colpisce anche i suoi colleghi.

Se il caso non viene gestito con rigore, le persone prenderanno le parole di Dio per una favoletta, dice Holm. Se fosse permesso a un ex attore di predicare, la gente crederebbe che il suo discorso non venga dal cuore e che sia tutto falso, solo emozioni false. La gente non si fiderebbe di lui, né rispetterebbe la sua posizione o il suo sermone.

La logica sembra essere che il significato e l'efficacia del rituale risiedano nella sua ricezione e che dipendano dall'esecuzione, o piuttosto dall'esecutore; in questo modo se il corpo performante è contaminato dalla finzione e, quindi, da un relativismo che appartiene al commercio teatrale, esso perde la sua credibilità di portatore del rituale, e il rituale perde di conseguenza il suo effetto.

Summa summarum, dice Holm, lo studente deve provare a crearsi una nuova vita con un'altra professione. Sei settimane di servizio a teatro sembrano poche, ma sono più che abbastanza, ed è troppo pericoloso correre il rischio di creare un precedente che apra la strada ad altri attori che potrebbero poi voler diventare pastori. La professione ha implicazioni pagane, è vergognosa e chi la pratica va perciò categoricamente escluso dalle cariche ecclesiastiche. Il suo avere a che fare con la finzione rischia di suscitare scetticismo e dubbio, persino sull'autorità di Dio o del re – in breve, sulla base stessa della realtà ufficiale e, in questo modo, sulla struttura portante della realtà, della società e dello stato.

Non c'era dubbio che ciò che aveva commesso il ragazzo fosse assolutamente condannabile. Tuttavia, alla fine si seguì il giudizio meno intransigente di Wøldicke; l'accusato, o piuttosto il colpevole, doveva dare prova di una vita rigorosa per dimostrare di essersi allontanato «dalla sconsideratezza che lo aveva portato a diventare attore». La clausola: la sospensione di un anno o la quarantena avrebbe permesso una condotta di vita migliore come prova del pentimento. Come nei casi precedenti, la questione fu presa seriamente, e la punizione fu ancora piuttosto dura.

Questa fu l'ultima condanna ecclesiastica formalizzata della professione teatrale. Come è stato già accennato, da quel momento in poi, gli attori non furono più reclutati tra gli studenti ma si trattò sempre di persone appartenenti a una specifica categoria sociale. Questo non vuol dire che il rapporto tra la chiesa e il teatro divenne improvvisamente idilliaco; ma a poco a poco gli attacchi contro il teatro tesero a essere mossi più da motivi morali che teologici, e non necessariamente concepiti dal clero, anche se le argomentazioni – come ad esempio l'accusa che recitare rendesse effeminati – rimanevano praticamente le stesse.³⁹

³⁹ Per quanto riguarda gli ultimi esempi del XVIII secolo, si veda B. Holm, *The taming of the Turk. Ottomans on the Danish Stage 1596-1896*, Vienna, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2014, pp. 174-178.

Theatrum mundi

L'orientamento degli attacchi danesi contro il teatro è chiaro: carne, corpo, lussuria segnano la strada che, forse passando per il teatro, porta all'inferno – in pieno accordo con i teologi cattolici, risalendo evidentemente ai Padri della Chiesa e alla concezione platonica del dualismo tra corpo e anima, carne e spirito, materia e idee, sbagliato e giusto, cattivo e buono. In questo contesto importa poco se per esempio Brochmand e Pontoppidan presentino i loro progetti teologici come radicalmente anti-cattolici. Entrambi condividono le idee dei colleghi cattolici secondo cui il cambio di identità, l'espressività oscena del corpo e della parola, la forza dolce e fatalmente seducente dell'illusione minano la verità fondamentale e portano al peccato e allo smarrimento.

L'atteggiamento ostile verso il teatro è ambivalente. Da un lato il palcoscenico è legato alla realtà materiale, al corpo con le sue brame e i suoi istinti mondani, e quindi rappresenta l'antitesi malvagia delle sfere autentiche, spirituali e pie. Dall'altro lato, il teatro rappresenta una non-realtà, una finzione intesa come l'opposto della verità, in rapporto, per questo, col padre della menzogna. Questa per esempio è la visione del più illustre portavoce della posizione contro il teatro, Erik Pontoppidan. Dopotutto, la battaglia riguarda la realtà mentale, le immagini interiori, il *theatrum mundi*.

Anche il difensore, Ludvig Holberg, aveva una visione ambivalente dell'arte della recitazione, legata a ciò che Goldoni definiva 'il mondo' e 'il teatro'. Per quanto riguarda il mondo egli considerava i ruoli sociali e cerimoniali e le rappresentazioni o 'il teatro' rappresentato dagli 'attori'. È compito del teatro smascherare la teatralità del mondo. L'attore diventa così un'icona, un'immagine dell'uomo, capace di recitare in modo pragmatico nel *theatrum mundi*.

Dato che Holberg è stato scelto come rappresentante di una posizione favorevole verso l'arte della recitazione e Pontoppidan come quello di un atteggiamento ostile, un confronto di alcune delle loro opinioni potrà servire come sintesi conclusiva.

Pontoppidan nel suo *Everriculum* fa provenire l'uso della maschera dall'espedito strategico usato dal Diavolo per portare a compimento la Caduta nel Giardino dell'Eden. Per Holberg, nella sua «Epistola 347», la maschera richiama lo stato prima della Caduta, cioè la condizione originale 'naturale'. Entrambi gli autori si riferiscono alla maschera all'*illud tempus* che in un caso corrompe e nell'altro incarna una condizione desiderabile.

Nel 1740 Pontoppidan pubblicò un dialogo *Ob Tantzen Sünde sey*, 'se danzare è un peccato', dove le idee scorrette sono espresse da Philocosmus, 'l'amante del mondo'. La conclusione del libro è una condanna totale della danza, del carnevale, del teatro, della risata, di Arlecchino, degli sciocchi. Sulla retta via della virtù non c'è posto per le piroette. Nella commedia di Holberg *Filosofo secondo la propria immaginazione*, pubblicato nel 1754, il

protagonista è un filosofo chiamato 'Cosmoligoreus', cioè 'lo schernitore del mondo'; da varie espressioni ed accenni risulta chiaro che in realtà egli rappresenta la versione satirica di un pietista che aborrisce la gioia, la commedia e il teatro. Entrambe le figure – colui che ama il mondo e colui che lo disprezza – sono fortemente negative, secondo i punti di vista opposti dei loro autori.

Oltre ad avere familiarità con i paesi del Nord Europa, Pontoppidan aveva visitato l'Inghilterra. Il suo diario di viaggio fittizio – *Menoza* è un tipo di 'lettres indiennes', pubblicato anche in tedesco e olandese – è in un certo qual modo una raffigurazione realistica, quasi documentaristica di parecchi paesi anche del sud Europa; in merito al suo viaggio a Napoli, il principe descrive per esempio le 'Tarantulae'⁴⁰ che provocano malattie mentali trattate con la musicoterapia. In altre parole, l'autore ha avuto accesso ad alcune fonti relative al 'tarantismo'. Tuttavia, lo sguardo sul mondo è unilaterale. La condanna dell'arte della recitazione è fatta senza riserve. L'universo dell'autore è monologico e monocentrico – e infine Eurocentrico.

Soprattutto in gioventù, Holberg era stato un grande viaggiatore che aveva visitato anche l'Europa meridionale. Nel 1741 aveva pubblicato il romanzo satirico di genere fantastico, *Nicolai Klimii iter subterraneum*, 'Il viaggio sotterraneo di Niels Klim', immediatamente tradotto in una dozzina di lingue. *Menoza* può essere letto come una reazione a *Niels Klim*. Il protagonista del romanzo è uno studente di teologia, che secondo la sua immaginazione sa tutto e di conseguenza sa poco o nulla, e che un giorno, mentre sta esplorando una grotta fuori la città di Bergen – che è anche la città natale dell'autore – per errore cade, e scopre che il mondo, il globo, è cavo: al suo interno vi è un intero universo fatto di pianeti, continenti e paesi, ognuno dei quali, in modo implicito, rappresenta diverse condizioni politiche o considerazioni filosofiche, o anche personaggi grotteschi e surreali, come se si trattasse di un'immagine della storia e della realtà europea, riflessa in uno specchio deformante e satirico. Nei suoi viaggi, Klim visita anche il paese di Mardak – che, ovviamente, è l'anagramma di 'Danimarca'. Il paese è abitato da tribù diverse in ognuna delle quali le persone variano per numero e per la forma degli occhi. Quelli della tribù dominante sono di forma rettangolare, mentre altri, ad esempio, li hanno di forma quadrata. Nel Tempio del Sole c'è una pala d'altare quadrata. Per ottenere un incarico, bisogna giurare che la pala d'altare sia rettangolare. Chiunque accenni al minimo dubbio è condannato e punito severamente come eretico. Sfortunatamente, Klim vede una forma quadrata e immediatamente scappa via, terrorizzato dall'idea di non avere 'occhi ortodossi'. Questa prospettiva è ampliata ulteriormente grazie all'inserimento di un diario di viaggio scritto da uno degli abitanti del

⁴⁰ Pontoppidan, *Menoza I*, cit., p. 335.

mondo sotterraneo dopo aver visitato lo strano e sorprendente mondo in superficie. Quando Klim ritorna in superficie, dopo una serie di avventure fantastiche, viene preso per pazzo perché insiste nell'affermare l'esistenza di un altro mondo. Tuttavia, non c'è un solo mondo. E ci sono molti possibili sguardi o occhi sul mondo. Illusioni e realtà sono entità correlate e intrecciate, soggettive o complementari, e alla fine, l'osservatore sicuro di sé e dotato di uno sguardo unitario fallisce. Questi sono solo alcuni dei messaggi impliciti di Holberg formulati durante quella fase in cui il teatro era proibito. Il suo sguardo, tuttavia, resta quello dell'uomo di teatro che riesce a muoversi contemporaneamente in mondi diversi. L'universo dell'autore è dialogico e policentrico – e, infine, cosmopolita.

Il relativismo, l'instabilità, l'insicurezza riguardo a autorevoli e significativi punti di riferimento, sono tra le più gravi accuse durante la fase di opposizione al teatro in quanto forma d'arte civile, urbana e laica. C'è più di una verità. Il teatro incarna tale condizione. Il teatro è filosofia in tre dimensioni e governata dalla versatilità dell'attore.