

MARIA NIVEA ZAGARELLA

DUE DRAMMI E UN MARTIRIO: SCAMMACCA E ELIOT A CONFRONTO

PREMESSA

La tragedia sacra *Tommaso in Conturbia* del gesuita lentinese Ortensio Scammacca (n.1565-m.1648) e il dramma *Assassinio nella cattedrale* di Thomas Stearns Eliot (n.1888-m.1965) hanno in comune la “fabula”, il martirio di Tommaso Becket arcivescovo di Canterbury, ucciso durante i Vespri del 29 dicembre 1170 da alcuni Cavalieri di Enrico II Plantageneto, re d’Inghilterra. Il montaggio dei fatti riflette però “esperienze” cristiane e contesti storico-culturali diversi, il Seicento quanto allo Scammacca, il Novecento quanto a Eliot.

Il *Tommaso in Conturbia* (1645) rientra in quel peculiare fenomeno socio-letterario che fu il *teatro gesuitico* nel periodo della Controriforma. Nato all’interno dei collegi di un Ordine religioso che poneva la cultura letteraria al centro dei curricula formativi, il “teatro dei gesuiti” fu nel ‘600 una realtà non solo italiana, ma europea. Elaborato inizialmente in latino come supporto all’apprendimento di tale lingua, venne in seguito redatto nei singoli linguaggi nazionali, evolvendo verso forme di “spettacolo” in cui l’occasione mondana della rappresentazione dentro il collegio e lo stesso impegno letterario erano finalizzati all’educazione morale degli spettatori e alla propaganda della Fede.

Nel *Tommaso in Conturbia* si equilibrano la cultura classico-umanistica dello Scammacca e la spiritualità cattolico-gesuitica; le esigenze didattico-pedagogiche del sacerdote e l’autonoma ispirazione poetica; il superiore dettato della Fede e il necessario rispetto della verosimiglianza storica e psicologica; il rigore classicistico e gli esiti della sensibilità e del costume barocchi.

Assassinio nella cattedrale (1935), sullo sfondo delle avanguardie storiche novecentesche, di cui Eliot stesso è originale e creativo esponente, nasce dal processo di rinnovamento delle forme letterarie e teatrali, e si caratterizza per la struttura sperimentale del testo e per una forte connotazione esistenziale, che in parte illumina l'itinerario meditativo che porta il poeta alla conversione con l'adesione nel 1927 al ramo anglo-cattolico della Chiesa d'Inghilterra.

Una analisi schematica e distinta dei due testi permette di coglierne differenze, affinità etico-spirituali e l'attualità ideale. Dalle due opere infatti, fuori da dogmatismi o strumentalizzazioni politico-ideologiche, la Fede emerge come superiore, appagante, necessità interiore per l'Uomo deluso del mondo e dalla Storia.

TOMMASO IN CONTURBIA

Lo schema strutturale della tragedia dello Scammacca *Tommaso in Conturbia* segue la precettistica del tempo: divisione in cinque atti, osservanza delle unità aristoteliche di tempo, luogo, azione, presenza del Coro che dialoga con i personaggi, commenta le vicende, danza e canta. A imitazione degli stasimi greci lo Scammacca tripartisce i canti corali, tuttavia non in *strofe*, *antistrofe* ed *epodo*, ma in *giro*, *rigiro*, *stanza*, accompagnati da azioni coreografiche allusive forse ai movimenti di rotazione dei pianeti e alla immobilità della Terra al centro dell'universo. Cantando il *giro* infatti i coreuti danzavano con movimenti di rotazione da destra verso sinistra, cantando il *rigiro*, si muovevano da sinistra verso destra, fermandosi infine in semicerchio di fronte agli spettatori durante l'esecuzione della *stanza*.

Il contenuto appare organizzato per nuclei tematici (l'amicizia, la *pietas* filiale, la *pietas* religiosa, la malvagità, l'empietà, la santità, il potere, la regalità, il Dio-Provvidenza, l'autonomia della Chiesa e l'autorità del Papa) ripresi di atto in atto e segnalati da parole-chiave che configurano sinteticamente le antitesi concettuali o le idee-forza della catechesi morale, politica, religiosa dell'autore, riflesse le une e le altre nei personaggi catalogabili in positivi e negativi. Il primo atto imposta le coordinate storico-ideologiche di tutta la tragedia nella quale confliggono la dimensione terrena e quella trascendente, il *cuore* dell'uomo

indagato nelle sue luci, ma soprattutto nelle sue ombre, e le misteriose ragioni di Dio (*Ne la sua destra sta il cor del Re, sì che nel suo governo, / bene o mal ch'ei si faccia, indi mai sempre / la gloria sua ne cava, e il miglior nostro*), alla quali si affida in docile abbandono, ma anche con fiera determinazione, Tommaso Becket, *vivo albergo dello Spirito Santo*, predestinato sin dai versi iniziali nella contrapposizione ai Prelati indegni, *agli uman vani interessi / intesi tutti*, al ruolo onorifico di martire e all'apoteosi gloriosa del giusto.

La singolarità del testo sta nello svolgimento parallelo nei diversi atti di queste due divergenti logiche, quella degli uomini in preda alle loro miserie, e quella impenetrabile di Dio, alla quale con serafica e persuasa scelta riesce ad adeguarsi solo il personaggio di Tommaso. Gli altri appaiono o colpevoli autori del Male (Volseo, Norberto, re Enrico) per cinismo, ambizione, malvagità, impulsività, o individui perplessi e disorientati di fronte al suo trionfo (principe Enrico, Riccardo, Coro, Messo dell'atto primo), esclusi quei personaggi a cui l'autore assegna nell'intreccio una funzione solo strumentale (Messo dell'atto quarto) o altamente simbolica come a Tommaso, ma che rispetto a Tommaso sono semplice personificazione di categorie concettuali, quali nell'atto quinto l'arcangelo S. Michele, moderno *deus ex machina* sfolgorante di luce, che scende dal cielo sulla terra visibile dispensatore della invisibile grazia di Dio al peccatore pentito, e il legato pontificio suo compagno, che istituzionalmente è l'unico che *di sciorre e di legar da Dio ha la possa*. Entrambi necessari officianti dei riti penitenziali e assolutori attraverso i quali deve passare Enrico II dopo l'assassinio di Tommaso per reintegrarsi nella Chiesa visibile e invisibile.

Lo Scammacca, se svolge in modo rettilineo agiografia e catechesi, e secondo i parametri autoritari e dogmatici del suo tempo, esprime anche una visione drammatica dell'esistenza, a cui il classicismo formale e intellettuale e la Fede fanno da argine stilistico-ideologico, ma sul piano psicologico-esistenziale non ne sono l'alternativa risolutiva. La sottile dicotomia interna al testo, che rappresenta il divario insoluto terra-cielo, istinto-ragione, bene-male, emerge soprattutto dalle figure di Volseo e di Norberto e da taluni interventi del Coro, personaggio collettivo e portavoce più diretto dell'autore.

LA DICOTOMIA INTERNA AL TESTO, I PERSONAGGI, IL CORO

L'atto secondo è centrato sui dialoghi fra re Enrico, Tommaso e Volseo, che chiariscono ragioni personali e giurisdizionali del conflitto tra l'arcivescovo di Yorch e quello di Conturbia e tra Enrico II e il suo amico-antagonista Becket. Abilità argomentativa e sottigliezza di distinguo, tipici della mentalità seicentesca e della casistica gesuitica, caratterizzano i loro discorsi. Il personaggio la cui umanità risulta inizialmente compressa dalle ragioni morali e dottrinali che devono siglarne il ruolo e il trionfo paradigmatici a difesa della superiore legge di Dio e della autorità e autonomia della Chiesa di Roma dal potere regio, è proprio quello di Tommaso che è sì la voce della Verità, ma una Verità troppo didascalica, come dimostrano le note metafore del loglio e del campo che non ha dato frutto, le reiterate accuse ai chierici che con la loro vita mondanizzata sono stati fonte di *scandalo ai fedeli e brutto esempio*, o il perentorio richiamo ai sacri *canoni* che impongono totale obbedienza al pastore della diocesi in cui si è assunti al *ministerio*. Nella parte finale però della terza scena e nella quarta Becket infrange lo stereotipo del Santo per un vitale rigurgito di sentimenti umanissimi, e in violento attrito con la malvagità e doppiezza di Volseo e con l'interesse politico del *gran Monarca*, denuncia le trame dei due, congiurati a suo danno, respinge le pretese autocratiche del Re e smaschera l'ipocrisia e l'ambizione di Volseo (*Di questi miei nemici i quali hai detto...tu 'l capo sei...I miei nemici, amici miei ben scaltri...*), esaltandosi nell'orgogliosa coscienza della propria rettitudine e nell'ardore della morte esemplare (*Da esilio cominciaro i miei trionfi, la loro perfezion da morte avranno*). Sdegno, ira, passione etica, acre ironia, sarcasmo vibrano nelle sue parole e le sequenze più intense sono quelle nelle quali, proprio nella consapevolezza della sconfitta imminente, l'altero *giostrare* di Tommaso con Enrico e con Volseo corre sul confliggere di battute che hanno la misura breve ma icastica di due versi o di un solo verso, battute attraverso cui lo Scammacca lascia tragicamente aperto il conflitto reale-ideale come è nella terribile dialettica del vivere storico al di qua di ogni sublimazione fideistica, con tutto il peso del ripetersi inevitabile degli odi e degli errori umani. Nella quinta scena invece nel dialogo finale fra Tommaso e il Coro che definisce *astuta e ben larvata volpe* Volseo che si allontana vincitore, l'autore riavvia la glorificazione

in terra dell'arcivescovo, che rientra nei panni agiografici del martire, panni che manterrà dall'atto terzo (*Mia vita è Dio, la morte è mio guadagno...ch'io per lui muoia, maggior gloria è questa...Morì per me, morir per lui convienmi...*) al quarto (narrazione della sua morte eroica) al quinto, dove la vista del suo cadavere portato in scena dal principe Enrico serve a catalizzare il pentimento del Re, affrettandone la riconciliazione con il Cristo.

L'incolmabile divario fra reale e Ideale è ancor meglio esemplificato dalle figure di Volseo e di Norberto. Volseo, arcivescovo di Yorch, è il personaggio artisticamente più compiuto della tragedia, forse perché è quello più liberamente rappresentato dall'autore che, tratteggiandolo, vi mette a frutto la sua dolorosa scienza del mondo e vi proietta le ambiguità dell'agire sociale del suo secolo. Volseo è il tipo perfetto del cortigiano infido e maligno, abilissimo oratore e sapiente dissimulatore. Conciliante e remissivo in apparenza, in realtà è subdolo nelle reticenze, pretestuoso nelle recriminazioni, astuto e avvolgente nelle argomentazioni, dalla lingua affinata all'inganno, campione di una doppiezza camuffata di religiosità e di benevolenza, ma nutrita in profondità di ostilità e empietà. Creatura emblematica di un'epoca in cui l'arte della simulazione e il dispotismo autoritario permeavano il costume pubblico e privato, il personaggio non si smentisce neanche nell'atto quinto, dove con sofisticato cinismo insiste a scagionare il Re della morte di Tommaso, ironizzando sulla natura dei rimorsi del sovrano (*Di coscienza tenera fur quelli...*) e schernendo e tentando di zittire il Coro che gli contrasta (*I cortigian teologi son fatti...*). Lo schema edificante e didascalico sancirà, nella scena VI, la sua sconfitta attraverso le parole inquisitorie del legato pontificio mandato dal Papa e attraverso le sanzioni del *tribunal di Piero*, ma i versi non lasciano trasparire alcun ripensamento o indizio di conversione dell'arcivescovo di Yorch, che resta arroccato al suo colpevole io.

A Volseo somiglia Norberto, uno dei cavalieri uccisori di Becket, sebbene sia la sua una malvagità più spicciola, meno sofisticata e perciò più da volgare *mentitore*. Anche questo personaggio e i suoi accoliti offrono uno spaccato in negativo del '600 e dell'agire umano in generale, e assai indicative sono, pur se ripetitive, le formule usate dallo Scammacca per definirli (*perversi ministri di Satan, empi shieran, de la corte real mal nata feccia, la feccia dei ribaldi, fetente feccia...*). Se

Volseo non dismette mai la maschera della benevolenza, l'improntitudine di Norberto, nella presunzione di impunità, lo fa invece vantare della *lodevol menzogna* con cui ha *ornato* la bocca per coprire l'intenzione di uccidere Tommaso e gli fa pretendere da Riccardo e dal Coro una vergognosa palinodia delle loro accuse e una umiliante richiesta di perdono, cui quelli si piegano per *pia necessità* e nell'estremo vano tentativo di salvare il caro *padre e pastor celeste*. L'atto terzo più degli altri mostra che nella società degli uomini non esiste un criterio solido e oggettivo di giustizia, se *lodevole* è la menzogna, se i buoni escono dallo scontro con i malvagi raggirati, umiliati, scherniti (*Ohimé questi ladron n'han chiuso i passil per ogni lato, oltre i fallaci schernil che han fatto di noi...*), se i malvagi restano tali. Dove il discrimine fra le bestie e l'uomo? *Ahi cani, de le più crude e selvagge bestie che al mondo son, perocché de l'uman nulla in voi scorgo*, grida Riccardo alla fine della terza scena, con un ritorno tematico al canto corale del secondo atto, dove il mondo è metaforizzato in un *ispido bosco* infestato di *micidiali bestie*, delle quali nessuna è più cruda e fiera dell'uomo che, contro ogni *ragionevole decoro*, è incapace di frenare *gli empi animali moti dei sensi*.

Con uguale pessimismo il Coro nel canto che chiude l'atto terzo, nonostante l'iniziale tentativo di esorcizzare il male storico con la fiducia nel trionfo e nel risarcimento in cielo del giusto (Tommaso), si sofferma sulle conseguenze dello scontro fra potere religioso e potere civile, profetizzando l'avvento di un altro Re (Enrico VIII Tudor) che *superbo e fiero* si autoproclamerà *Pastore e scorta* dei fidi adoratori di Cristo entro il suo regno. L'ultimo verso richiama lo scoppio d'ira di Enrico contro Tommaso nell'atto secondo (*Tommaso ascenda al tron, Tommaso regni./ Vada Enrico privato a star co' morti*), saldando, nell'uguale esperienza di un *male estremo* per il popolo cristiano diviso, passato e presente, la storia medievale e quella dei secoli più vicini all'autore.

Alla fine dell'atto quarto, attraverso il Coro, la lira del poeta *querula e dolorosa*, come quella di Euripide, piange sull'Inghilterra decaduta, su una autorità regia vacillante sotto il peso delle colpe, su un sacerdozio macchiato da *brutti e rei costumi*, e nell'atto quinto il realistico, fosco, contrappunto del Male torna nella duplice contrapposizione fra la falsa coscienza di Volseo e il sincero rimorso di Enrico II (*Come assolver mi vuoi, s'io mi condanno?*) e fra Volseo e il Coro che, sollevandogli con

fermezza obiezioni di verso in verso, assolve al ruolo di “retta coscienza” che scrosta sofismi e mistificazioni, distingue fra autoritarismo e autorevolezza, denuncia il marcio che si camuffa di verità, trovando infine la piena approvazione dello stesso re Enrico: *Accomodatevi al ver più questi, han detto, Volseo, che tu*. Anche Enrico II sul piano artistico vive di vita autonoma (non condizionata dallo schema storico-dottrinale e didattico), quando come individuo si lascia travolgere dai moti dell’animo e parla e reagisce scosso dall’ambizione, dall’orgoglio, dall’ira, o quando interroga se stesso nel pungolo del rimorso, soffrendo nell’intimo l’umana miseria e le proprie debolezze (...*misero me che troppo orecchio porsi ai grati ma nocivi tuoi sussurri...*), verificando insomma sulla propria pelle l’insipienza circa il “suo” vero bene e il “suo” vero male.

CATECHESI UFFICIALE E MESSAGGIO ULTIMO

Se Becket è il Santo che tutto accetta dalle mani di Dio fino a offrire la vita per Cristo e la *sposa a lui diletta* (la Chiesa), senza fare e farsi domande, perché, dogmaticamente e secondo una logica “altra”, Dio è *l'autor, ch'a ben dispone il tutto e conduce a buon fin*, valori questi e certezze del gesuita Scammacca e che collocano Tommaso sul versante dell’Ideale, attraverso gli altri personaggi l’uomo e il poeta Scammacca indaga il mondo storico e l’agire dei singoli e la risposta in cui impatta è, con tipica sensibilità barocca, inquietante. Nel testo l’itinerario di Enrico II dalla colpa alla penitenza al riscatto, grazie al sacrificio del martire, fa combaciare terra e cielo, ma le parole finali del Re sono una trepida preghiera alla bontà del Cristo redentore, unica speranza al *fallir* dell’uomo. L’enunciato «*Proprio è il fallir de l'uomo*» equivale a una dichiarazione di impotenza, di sconfitta, data l’insanabile fragilità delle creature umane di fronte al peccato. Analogamente nel canto finale il Coro, mentre lancia un ponte ideale fra la terra e il cielo, ribadisce la distanza fra Dio e il peccatore: *O, fra Dio e 'l peccatore, alma e felice / riconciliatrice, / non misti andar fra gli uomini gli eroi, / ma gli angioi oggi hai fatto*. L’oggi marca l’eccezionalità dell’evento e della testimonianza di Tommaso, ma l’eccezione (la santità) non fa che confermare la norma del negativo (il peccato), quale affiora pure dall’esclamazione conclusiva che, più che un grido di esultanza, è una invocazione-sospì-

ro alla Grazia che salva: *O felice colui che per riscattol de l'alma sua s'avolge ai piedi tuoi!*

Al di qua della Fede la realtà rimane torbida e sfuggente. Nell'atto terzo a Riccardo che definisce scellerato il proposito delittuoso di Norberto (*Il fatto è scellerato, onde gradirlo / Dio non può; l'opre sante ei sol gradisce*) Tommaso obietta: *Scellerato è se guardi in quei che 'l fanno: / se in quel che 'l soffre, è glorioso e santo. In quei che 'l fanno è l'ipostasi perenne del Male, invece in quel che 'l soffre (il martire) si ricapitola il Mistero insondabile di Dio, in cui è celato anche il senso del nostro esistere, agire, soffrire nel mondo.*

ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE

Il dramma *Assassinio nella cattedrale* di Eliot, come opera letteraria di avanguardia libera da regole, rispetto alla tragedia rigorosamente classicistica dello Scammacca, presenta significative innovazioni. Eliot alterna prosa e poesia, utilizza registri stilistici diversi (lirico-evocativo, liturgico-religioso, ironico-discorsivo, prosastico-colloquiale), ricorre, pur negli inevitabili riferimenti storici, a personaggi prevalentemente anonimi e ad alta valenza simbolica, spezza la finzione scenica, facendo dialogare i quattro Cavalieri assassini col pubblico, deriva dal teatro greco il Coro-personaggio e dai Misteri medievali la sostanziale giustapposizione delle sequenze sceniche che, più che avere funzione narrativa, sono proiezione all'esterno di stati della coscienza e visualizzazione del dibattito ideologico-spirituale, oltre che storico-critico, sotteso ai fatti rappresentati. Anche la sua inchiesta coinvolge tempo storico e metastoria e momento fondamentale di intersezione fra le due dimensioni resta il martirio di Tommaso Becket, che rinnova il mistero dell'Incarnazione per la redenzione dei peccatori (*Il suo sangue fu dato per comprare la mia vita, / il mio sangue sarà dato per pagare la sua morte*), ma il percorso privilegiato dall'autore novecentesco è quello interiore e ha due centri focali: la coscienza dell'arcivescovo e la spasmodica sensitività del Coro, formato dalle povere donne di Canterbury, sensitività che ne amplifica il coinvolgimento emotivo e la tensione immaginativa.

Nella partitura del testo (due atti con un intermezzo) sin dal primo atto gli interventi del Coro e i dialoghi fra i personaggi (tre preti, un

messaggero. Tommaso, quattro tentatori) mostrano i limiti e la negatività del mondo terreno, da punti di vista diversi ma interdipendenti: quello "basso" delle donne, le quali hanno come monotoni punti di riferimento le faccende quotidiane, la vita contadina, il ciclo delle stagioni; quello alto e intellettualistico dei preti e di Tommaso, che interrogano gli eventi della Storia, della politica e il ruolo, come sintesi di pensiero e azione, della Fede; quello "analitico" dei quattro tentatori, che impongono all'arcivescovo una sorta di discesa agli inferi, nel suo passato, nei suoi desideri, sì che alla fine il personaggio ne riemerge purificato e innalzato.

Le donne si dicono attratte verso la Cattedrale dal presentimento misterioso e minaccioso di un evento di cui sono chiamate a dare testimonianza. Trema nelle loro parole il timore che l'esperienza circoscritta e rassicurante delle modeste e ripetitive incombenze giornalieri, che ha permesso loro di sopravvivere (*contente se nessuno si cura di noi...*), anche se in un contesto storico-sociale di oppressione e di violenze (*Il re comanda, i baroni comandano...abbiamo visto l'oppressione e lo sfarzo, abbiamo visto povertà e licenza, abbiamo visto meschine ingiustizie... conosciamo l'oppressione e la tortura...il vecchio senza fuocol nell'inverno, il bambino senza latte nell'estate...*), possa essere sconvolta dal ritorno dell'arcivescovo che, dopo sette anni di esilio, viene a portare la morte a Canterbury: *...una rovina è sulla casa, / una rovina è su te stesso, / una rovina è sul mondo*. Le agita l'angoscia tipica del Novecento di un non-senso estremo del nascere e del morire, del vuoto insomma in cui sta per precipitarle, per il terribile reiterarsi del Male, l'imminente assassinio di Tommaso, e come *piccola gente che vive di piccole cose*, mettono in atto un atteggiamento di fuga dalla realtà: *O Tommaso arcivescovo... lasciaci e lasciaci viverel nell'unile opaca cornice della nostra esistenza... lasciaci, lasciaci... alza la tua bianca vela... riparti per la Francia*. Filtra dalla loro ansia e dalle immagini simbolico-naturalistiche attraverso cui la esprimono il senso di una immensa immobile ingiustizia alla quale ci si può solo rassegnare, dimenticandola. *Il Figlio dell'uomo nascerà un'altra volta su un giaciglio di vergogna?* si chiedono infatti estenuate nella volontà.

La loro paura trova riscontri razionali nel parere del messaggero, che definisce una *cosa rabberciata* la pacificazione fra Tommaso e Enrico II, nelle riflessioni del terzo prete sulle caratteristiche del governo tem-

porale (...c'è soltanto violenza, c'è doppiezza. / E c'è malversazione continua. Il Re comanda, i baroni comandano...hanno una sola legge./ afferrare il potere e mantenerlo./ Chi è più deciso manovra l'avidità e la brama degli altri, chi è debole è divorato dalla sua) e nei discorsi dei quattro tentatori, che sottopongono l'arcivescovo a quattro prove: il richiamo dei sensi attraverso i ricordi di una giovinezza mondana goduta insieme al Re; la orgogliosa tentazione del potere politico tramite l'invito a riprendere il Cancellierato; il progetto ambizioso di una vendetta vittoriosa su Enrico II grazie all'alleanza con i baroni inglesi che odiano il monarca angioino; la gloria del martirio come estrema *visione di eterna* (individualistica) *grandezza* al di sopra di ogni gloria terrena di re e di imperatori e come rivincita sui nemici personali. La logica ora lusingatrice, ora sprezzantemente ironica, ora cinicamente viscida dei tentatori lumeggia in controluce i machiavellismi della politica: la facilità dei compromessi e delle coperture fra uomini di potere (*Un tempo tu non eri così severo/ con i peccatori, se erano tuoi amici. E allora coraggio lascia correre*), la sete di gloria e di dominio camuffata di interesse pubblico, l'opportunismo ipocrita di tante alleanze, decisioni, intenzioni (*la felice coalizione di interessi intelligenti*). Anche il potere spirituale esce dalle loro parole stravolto a strumento di soddisfazione dell'orgoglio personale (*e tu lega, Tommaso, lega / il Re e il Vescovo sotto il tuo tallone...avvolgi, Tommaso, avvolgi / il filo della vita eterna e della morte...*) e la santità viene svilta a grandioso, personalistico, trionfo sui propri persecutori contemplabili con soddisfatta superbia dall'alto dei cieli, mentre ardono nell'abisso del fuoco eterno.

DRAMMA DELLA COSCIENZA E CATARSI

La battaglia interiore scatenata in lui dai tentatori costringe Tommaso a giudicare il suo passato e a specchiarsi nei suoi pensieri e sogni attuali (*I tuoi pensieri ti possono dominare più che la forza dei re...Tu spesso li hai sognati...*), a fare insomma un bilancio ultimativo delle ragioni del suo *agire e soffrire* di fronte alla Morte, che lo incalza come un *falco affamato* e che viene evocata, alternativamente, anche dal Coro, dai preti, dai tentatori (*La morte ha mille mani e cammina lungo mille sentieri...Può giungere quando tutti la vedono/ e può passare inosservata, non udita...*) i quali con recitazione corale e a turno sottolineano e fiancheggiano l'intimo dibattere di Becket, trasferendo il caso perso-

nale dell'arcivescovo sul piano del destino universale, dove urge per Eliot trovare risposte all'angoscia novecentesca di una Morte desolata e del Nulla. Tommaso supera facilmente le prime tre prove. Passata la giovinezza e abbracciato lo stato ecclesiastico si è spenta in lui la voglia di godimenti mondani. Riguardo al potere politico come *uomo di Dio* sa bene che l'ordine mondano, *così come il mondo concepisce l'ordine*, non controllato dall'*ordine divino*, rende stabile il disordine e degrada ciò che vuole esaltare. Ne risultano riconsacrati la superiorità e l'autonomia della morale e della Fede (*condannare i re / e non servire tra i loro servitori, è questo il mio dovere palese*). Quanto al tradimento del Re per rincorrere una insaziabile ambizione, tale misfatto non rientra nei suoi parametri ideali, etici, legalitari: *Come posso io, io che dominai al pari dell'aquila sulle colombe, / prendere ora la forma di un lupo tra i lupi?* Dove dunque il suo peccato? Emerge dalla quarta prova, dal tentatore inaspettato, che è la personificazione dell'orgoglio personale di Becket, demone segreto di ogni sua azione, anche se giusta (*Chi ha dedicato / tutto il suo impegno a una causa più grande / può servirsene a scopi personali anche se agisce in modo giusto*). La prova, che gli rivela il suo errare di uomo, è la tentazione della ricerca della Santità per ambizione, per vanagloria di martirio e mondana fama di miracoli, caduca anch'essa, come ogni cosa umana, donde il suo rammarico (*Non c'è nessuna corona durevole da conquistare?*), un rammarico tuttavia facilmente esorcizzabile - suggerisce il quarto tentatore - con la gratifica paradisiaca di risultare *l'electo nei cieli*. È la logica luciferina della egoistica e antagonistica contrapposizione di sé agli altri, portata fino alle estreme conseguenze di una inconsapevole empietà. Tommaso se ne rende conto: *Gli altri - dice - mi hanno offerto beni concreti, / indegni, ma concreti. Tu offri solo / sogni che portano alla dannazione... E come può il peccato d'orgoglio* (la superbia della virtù, la superbia del potere politico e/o ecclesiastico) *essere scacciato soltanto da un orgoglio più grande*, cioè la superbia di Santo e di Martire al cospetto stesso di Dio? L'ultima domanda che in questa travagliata ascesa purgatoriale l'arcivescovo fa a se stesso (*Perché non poss'io / agire e soffrire / senza cadere nella perdizione?*) scava in profondità nella sua inquietudine di uomo, che è quella di ogni altro uomo, tutti allo stesso modo illusi, nella ricerca dell'affermazione personale, di fare girare la *ruota* del destino, mentre, come hanno già confusamente intuito le donne in una fram-

mentaria fulgurazione epifanica, *il destino attende nelle mani di Dio, / non nelle mani degli uomini di Stato, che agiscono ora bene ora male, fanno progetti, fanno piani, / ma intanto la trama del tempo trasforma i loro scopi nelle loro mani.*

L'autointerrogarsi di Becket segna il momento culminante della riflessione esistenziale, cui collaborano anche il Coro, i tentatori, i preti. Il Coro materializza in immagini allucinate e oniriche il flusso delle tentazioni e delle vane illusioni umane, l'incombere minaccioso della Morte, la paura e il sopruso tramati nella routine quotidiana, il timore dell'abbandono di Dio, i tentatori demitizzano la vita umana, e i preti ne adombrano un possibile riscatto nel segno della Fede cristiana. Affermano i tentatori che tutta l'esistenza è *inganno e delusione* e che *tutte le cose sono irreali / irreali o deludenti* nel caos irrelato dei molteplici autoinganni che gli uomini si costruiscono e in cui da stolti si alienano. Si equivalgono infatti, nella loro sostanziale vanità e inconsistenza ultima, il guizzo effimero dei fuochi d'artificio e il gatto della pantomima, i premi delle feste dei bambini e il premio per il tema d'inglese, il diploma dello studente e la decorazione dell'uomo di stato. Scioglie il complesso nodo esistenziale Tommaso piegandosi a una umile assunzione di responsabilità, soggettiva e collettiva. Prima afferma che *l'uomo al servizio di Dio* è più esposto a occasioni di peccato e di dolore dell'uomo che si pone *al servizio del Re*, riconoscendo implicitamente di avere troppo orgogliosamente usato anche del potere ecclesiastico, poi precisa che del "male storico", al di là di ogni mistificatrice interpretazione dei fatti singoli, ogni uomo è responsabile, ed è chiamato a espiarlo di persona: *Ma alla fine! per ogni male, per ogni delitto, / per ogni sacrilegio, per ciascuna / ingiustizia...tu e ancora tu e tu, dovrete tutti conoscere il momento del castigo...* Infine chiarisce nella predica della mattina di Natale del 1170 il vero significato del martirio cristiano: *Un martirio cristiano non avviene mai per caso, perché non si diventa Santi per caso. E ancora meno un martirio cristiano è l'effetto della volontà di un uomo di diventare santo.* Un martirio rientra nel disegno di Dio, che se ne serve per *avvertire e guidare* gli uomini e *riportarli* sulla sua strada. Vero martire è colui che è diventato *lo strumento di Dio, che ha perduto la sua volontà nella volontà di Dio, e che non desidera più niente per se stesso, neppure la gloria di essere un martire.*

L'IDEA DI MILITANZA CRISTIANA

Il secondo atto è l'esemplificazione di come il credente sia chiamato nel mondo a una testimonianza coerente e disinteressata, per tenere viva fra gli uomini *sperduti* e peccatori una speranza di salvezza, terrena e ultraterrena. Cosa è l'oggi per il cristiano? *Ogni giorno è il giorno in cui temere o sperare l'ogni momento è decisivo come un altro... Il momento cruciale è sempre qui e ora. Anche adesso attraverso sordidi particolari ci può essere svelato l'eterno disegno.* E come materializzazione dei *sordidi particolari* della Storia irrompono sulla scena i quattro Cavalieri che incalzano con volgare iattanza e a più riprese l'arcivescovo, accusandolo di tradimento verso il Re e imponendogli la revoca dei suoi decreti, pena la morte. Ai preti che tentano di metterlo in salvo dentro la Cattedrale e vorrebbero sbarrare la porta, per impedire l'ingresso a individui che giungono *non come uomini, ma come bestie impazzite, uomini che si sono condannati a essere bestie*, Tommaso ordina invece di aprirla. Egli muore per testimoniare la superiorità della Legge di Dio su quella dell'Uomo e dopo che, avendo combattuto in sé *la bestia* (i soprassalti del vano orgoglio umano), ne è uscito vincitore. Muore infatti quando ha ormai reso *perfetta* (cioè annullata in Dio) la sua volontà: *Non è nel tempo che la mia morte può essere capita... la mia decisione è presa fuori del tempo... e le dona pieno consenso.* E conclude: *Ora è il trionfo della Croce.*

E' evidente come per Eliot non ci sia altra via d'uscita dalle ferite della vita e della storia e altra consolazione allo strappo violento della morte se non nel mistero-trionfo della Croce, sintesi di morte e di vita, perché converte ogni morte fisica e/o spirituale in una possibilità-garanzia di "rinascita". Restano fuori dall'orizzonte religioso, perché se ne autoescludono i quattro cavalieri, e nella violenta determinazione dell'assassinio, e nella grottesca autodifesa, fra *clawonesca* e *burattinesca*, che fanno del loro sacrilego delitto davanti agli spettatori, come in un'aula di tribunale, coinvolgendo direttamente il pubblico. Le donne invece nei tre interventi che commentano la minaccia di morte dei cavalieri, l'imminenza del loro ritorno e l'avvenuto assassinio, costringono, ancor più che nel primo atto, spettatori e lettori a un esame di coscienza collettivo, sia quando *futano* con i sensi *i portatori di morte*, rivivendo nelle loro viscere il doppio ruolo di vittime e di carnefici (*Ho avvertito!*

sapore di carne putrefatta nel cucchiaino...Sono piombata dall'alto con il nibbiol e mi sono ritratta con lo scricciolo...Ho mangiato molli creature ancora vive...Sono rimasta a giacere sul suolol e ho esaminato il verme...), sia quando denunciano la comune responsabilità nel Male di tutti gli uomini (*Già tutto era qui...come era nelle congiure dei potenti,/ come era nelle intese tra le potenze./ Ciò che viene tessuto sul telaio del destino,/ ciò che viene tessuto nelle riunioni dei principi,/ è tessuto come una trama di vermi vivit nelle viscere delle donne di Canterbury*), sia quando si vergognano come umanità e si autoaccusano di avere dato il proprio tacito consenso al male (*Io ho acconsentito, Arcivescovo, io sono tra coloro che hanno acconsentito*) per inerzia colpevole, per egoistica fuga dalle responsabilità, per assuefazione-rassegnazione all'ingiustizia e alla violenza (*consapevolil che il terrore della notte finisce nell'azione del giorno/ e il terrore del giorno si conclude nel sonno...*), sia infine quando si interrogano sul Vuoto che segue alla Morte: *inesistenza, assenza, separazione da Dio, l'orrore del viaggio...verso il territorio deserto che non è territorio*, parole in cui si fondono il terrore cristiano della eterna dannazione e l'angoscia del Nulla, sì che unica salvezza appare ancora una volta la Croce (*Salvami dalla paura a cui mi arrendo*).

La catarsi spirituale, che non è soluzione della tragedia del vivere i cui contrasti rimangono drammaticamente aperti, è affidata al terzo prete, che propone sul piano etico-filosofico l'ancoraggio ideale della Fede ai *tristi uomini deboli* (del '900) che senza un tetto *né in terra né in cielo* sono destinati a vagare nel *piccolo cerchio d'angoscia* del loro cranio intorno a un *infinito giro di pensiero* per giustificare le loro azioni a se stessi, tessendo *finzioni* (le vane, corruttibili, ideologie umane) destinate a *sfilarsi* mentre vengono tessute, *sperduti per sempre nell'inferno/ del far crederel che non è mai credere*. Il Coro riporta però il discorso alla zona d'ombra in cui l'uomo si autoconfina per ignavia, debolezza e fragilità: l'uomo - dicono le donne - teme *l'amore di Dio* (l'impegno attivo nella Fede) più di quanto non teme l'ingiustizia dei suoi simili, e il dramma si chiude con una nuova, inquieta invocazione di perdono e aiuto al sangue fecondatore di Cristo e dei martiri: *Riconosciamo il nostro errore, la nostra debolezza...riconosciamo che il peccato del mondo è sospeso /sulle nostre teste,/ che il sangue dei martiri, l'agonia dei santi,/ sono sospesi sulle nostre teste*.

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

L'analisi-interpretazione dei due testi or ora compiuta consente delle conclusioni sul piano formale e su quello contenutistico.

Il *Tommaso in Conturbia* secondo le regole classicistiche -come abbiamo visto- usa solo il verso (l'endecasillabo sciolto, alternato ai settenari nei cori), rispetta la precettistica canonica, obbedisce a criteri di verosimiglianza storico-naturalistica, ha intreccio lineare e personaggi "realistici", compreso il Coro composto da cortigiani, rivisita il deus ex machina e la catarsi aristotelica in chiave moralistico-controriformistica, corre su un unico registro stilistico, quello "alto", congruente con il genere tragico e il ruolo nobilmente paradigmatico della vicenda, fa moderate concessioni al gusto seicentesco: calibrati virtuosismi retorici, qualche effetto scenografico, qualche nota macabra, svariati elementi didattico-devozionali. Ideologicamente e programmaticamente subordina l'inquietudine esistenziale dell'autore alle certezze della Fede.

Eliot invece opera fuori dalle regole. Alterna -come abbiamo anticipato- prosa e versi, moltiplica i registri stilistici, ricorre a personaggi simbolici e anonimi o li deforma clawonescamente, cambia più volte la scena, infrangendo l'unità di luogo (davanti alla cattedrale, dentro la cattedrale, dentro l'arcivescovado) e quella di tempo (la vicenda si svolge dal 2 dicembre alla mattina di Natale al 29 dicembre), fa interpellare dagli attori-cavalieri gli spettatori, contamina modelli teatrali di epoche diverse, articola la vicenda per quadri giustapposti, sui fatti esterni e sui nessi spazio-temporali e causali fa prevalere gli eventi interiori, psicologico-emozionali, critico-intellettuali, ideologico-riflessivi, onirico-fantasmatici, realizza insomma un teatro antinaturalistico.

Entrambi gli autori interrogano il tempo storico e la "metastoria", giustificazione ultima della vita umana di contro al pessimismo esistenziale che li accomuna, ma nel ricostruire il martirio di Tommaso seguono strade diverse. Il gesuita quella del confronto-scontro diretto fra personaggi "storicamente" dati e noti, e quindi fra le loro azioni, motivazioni, specifiche personalità, indagate con perizia psicologica e all'interno di un duplice criterio-guida: lo scontro fra potere religioso e potere civile, e la indiscussa superiorità, con forte valore normativo esterno ai singoli individui, dei Valori spirituali e religiosi su quelli terreni e mondani. Eliot invece privilegia la ricerca soggettiva e tutta interiore della Veri-

tà, a partire da una condizione esterna storico-sociale di caos morale, politico, ideologico. Rispetto al protagonista "unico" del suo dramma, gli altri personaggi funzionano come tessere di un puzzle da orientare verso un *sensu* non predeterminato "istituzionalmente", ma da scoprire e costruire insieme, autore, attori-personaggi, pubblico, su un piano paritario di coinvolgimento intellettuale ed emotivo. Ne conseguono, a differenza della ieratica posatezza e pastorale sollecitudine del Becket dello Scammacca e della corposa terrestrità dei personaggi negativi del *Tommaso in Conturbia*, il carattere problematico del Becket di Eliot, (che mette in discussione se stesso) e la valenza simbolico-introspectiva in *Assassinio nella cattedrale* del Coro delle donne, dei tre preti, e dei quattro tentatori, nella sintomatica assenza sulla scena degli antagonisti "storici" diretti dell'arcivescovo di Canterbury (il re *Enrico* e *Volseo* del testo seicentesco). Inoltre il "grottesco" polemico dei Cavalieri (che stride con l'anagrafica registrazione dei loro nomi) con l'ulteriore effetto di *estranamento* prodotto dal loro rivolgersi al pubblico. Effetto straniante da cumulare alle innovazioni prima elencate e alla singolare processione con gli stendardi di S. Stefano, di S. Giovanni apostolo e dei Santi Innocenti, sottolineata da canti, che all'inizio della seconda parte del dramma eliotano annuncia e prefigura il sacrificio purificatore (*La guerra tra gli uomini sporca questo mondo, / ma la morte nel nome del Signore lo purifica*) di Tommaso. Collocata fra il triste salmodiare delle donne e lo scalmanato ingresso dei cavalieri, tale processione crea una atmosfera che è a un tempo di profetica biblica atemporalità, di autonoma stazione liturgica, e di viscerale, tragica, premonizione (*Come per il popolo, anche per se stesso/ egli è pronto a scontare i peccati di tutti e offre la sua vita per salvare il suo gregge*), assai diversa, nel complesso alone critico-spirituale che ne promana, dal "barocco" scenografico e conformistico dei riti di svestizione, fustigazione, nuova vestizione di re Enrico pentito, e del successivo corteo finale della tragedia dello Scammacca, dove l'accento verte sui dogmatici e assoluti carismi della Chiesa cattolica fuori della quale non c'è salvezza né legittimazione di potere.

La diversa forma mentis spiega poi perché, pur perseguendo i due intellettuali una finalità chiaramente "sociale" e pur essendo portatori di un'idea per così dire "attivamente pedagogica" dell'evento e del testo teatrali, si trovino alla fine a vivere individualmente esperienze

religiose di spessore diverso: di rassegnazione se non proprio “rinunciataria”, certo nobilmente sconfortata, nonostante tutte le premesse e le certezze dogmatiche, il gesuita lentinese, che di fronte ai limiti della natura umana si rifugia nella Grazia e nella Provvidenza che salva, mentre dalle pagine di Eliot, nonostante la schizofrenia ideologico-sociale novecentesca, anzi proprio per il terribile impatto con essa, emergono indicazioni più fattive e “cogenti”, per l’individuo, di militanza e impegno cristiani: *Ogni giorno* – afferma il terzo prete (e l’abbiamo già evidenziato) – *è il giorno in cui temere e sperare. / Ogni momento è decisivo come un altro... il momento cruciale* (della testimonianza e dell’azione) *è sempre qui e ora*. L’“oggi cristiano” dello Scammacca resta eccezione esemplare e eroica nostalgia di fede, l’“oggi cristiano” di Eliot (*Oggi, che cos’è oggi?*) tende invece a porsi come perentorio imperativo morale della coscienza, soggettiva e collettiva.