

Massimo Parodi

LETTERATURA NELLA CATTEDRALE.
IL SORRISO DI BECKET

Qualunque destino, per lungo e complicato che sia, consta in realtà d'un solo momento il momento in cui l'uomo sa per sempre chi è.¹

Abstract

Nel Medioevo tante volte presentato dalla letteratura come un grande romanzo di avventure, un posto decisamente particolare spetta alla vicenda di Tommaso Becket, prima cancelliere di re Enrico II e poi arcivescovo di Canterbury, assassinato nella sua cattedrale nel 1170.

Si tratta di una vicenda che presenta i motivi fondamentali di ogni racconto epico e tragico. Ispirandosi a questa convinzione l'articolo ripercorre alcune delle maggiori opere letterarie che hanno raccontato da diversi punti di vista lo scontro tra Becket e il suo re: alcune delle agiografie medievali, Alfred Tennyson, Conrad Ferdinand Meyer nel XIX secolo, e – nel XX – Thomas Stearns Eliot, Christopher Fry e Jean Anouilh.

Del *vero* Tommaso Becket è assai difficile riuscire a farsi un'idea precisa, mentre sembra realizzarsi la grande metafora, proposta da Giovanni di Salisbury, suo stretto collaboratore, della vita e della storia come rappresentazione teatrale in cui hanno importanza decisiva solo i ruoli che gli uomini sono chiamati a interpretare.

In the Middle Ages, so often depicted in literature as a great adventure novel, a very special place belongs to the story of Thomas Becket, firstly chancellor of King Henry II and later Bishop of Canterbury, murdered in his cathedral in 1170.

¹ J.L. Borges, *Biografia di Tadeo Isidoro Cruz*, in *L'Aleph*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, vol. I, Mondadori, Milano 2011, p. 811.

This episode presents the fundamental motifs of every epic and tragic tale. Inspired by this conviction, this article examines some of the most significant literary works that have described the conflict between Becket and his king from different points of view: some of the medieval hagiographies, Alfred Tennyson, Conrad Ferdinand Meyer in the 19th century, and – in the 20th – Thomas Stearns Eliot, Christopher Fry and Jean Anouilh.

It is very difficult to get a precise idea of the real Thomas Becket, while the great metaphor proposed by John of Salisbury, his close collaborator, of life and history as a theatrical representation in which only the roles that men are called to play are of decisive importance, seems to have been realized.

1. *La storia e le cronache*

Senza la pretesa di entrare nella discussione, ricca e complessa, a proposito dello studio della storia come narrazione o finzione letteraria, che si è notevolmente arricchita di spunti interessanti nel corso degli ultimi anni², si può osservare che la storia medievale rappresenta un punto di vista privilegiato per nutrire il dubbio che fatti e personaggi siano, almeno in taluni casi, difficilmente comprensibili. Spesso presenta strani e intricati scenari, all'interno dei quali i testimoni diretti non hanno esitazioni nell'inserire trame esplicitamente romanzesche, nel tentativo assai evidente di trovare un senso che di per sé la storia non pare possedere, e che quasi sempre si arricchisce di aspetti e tinte teologiche che ricordano come, quando si immagina il coinvolgimento di Dio, allora tutto risulti concesso e spiegabile alla luce di categorie particolarmente nette e, quasi sempre, pericolose³.

Così come è impossibile illudersi di individuare con precisione gli esiti degli eventi storici, altrettanto impossibile è credere di poter

² Basti ricordare H. White e il ruolo che assume in diversi articoli contenuti in questo fascicolo.

³ A. Tennyson, *Becket*, Macmillan, London 1884, p. 64: ... *a perilous game / for men to play with God.*

ricostruire la catena dei fatti, secondo cui ognuno ha origine da uno precedente, all'infinito. Proprio in questa prospettiva il Medioevo sembra offrire un punto di vista privilegiato perché fatti, strutture sociali e politiche, modi di pensare e atteggiamenti sono abbastanza simili ai nostri da illuderci di poter creare delle analogie, ma ancora abbastanza diversi da mettere radicalmente in dubbio ogni possibile analogia. Il processo di costruzione e distruzione delle analogie è particolarmente evidente quando gli stessi avvenimenti e personaggi si presentano carichi di aspetti romanzeschi e stimolano la produzione di ulteriori costruzioni romanzesche che su essi si sovrappongono fino a rendere assai difficile distinguere fatti e immaginazioni. Carlo Magno, padre dell'unità europea, il mago Gerberto di Aurillac, papa dell'anno Mille e conoscitore dell'Islam, la lotta per le investiture e il processo di formazione degli stati moderni, le pestilenze, i santi, i conquistatori; il Medioevo sembra un grande romanzo d'avventura e si spiega in questo modo il grande successo che quei secoli hanno ottenuto come protagonisti di una serie infinita di romanzi moderni e contemporanei.

Certi momenti e certi personaggi si prestano a queste operazioni in modo del tutto particolare perché la realtà storica appare già adatta a riletture di carattere letterario o drammatico, oppure da quelle riletture è stata trasformata così a fondo da rendere impossibile ritrovare la realtà vera – ammesso che esista – di fatti e persone. Un destino di questo genere è sicuramente toccato alla vicenda di Tommaso Becket, cancelliere di Enrico II d'Inghilterra e successivamente arcivescovo di Canterbury, ormai indistinguibile dalla locuzione *assassinio nella cattedrale* che non sappiamo se nasca dall'avvenimento storico della sua uccisione o dalla composizione letteraria di Thomas Stearns Eliot, premio Nobel per la letteratura nel 1948. Tutto quello che si sa di lui ne fa il protagonista di un romanzo: l'amicizia per il re trasformatasi in odio, il successo presso la corte e poi l'esilio in terra di Francia, l'amore del lusso cui succede una vita austera, povera e nutrita di profondo – sembra – sentimento religioso, gli abiti lussuosi del cortigiano e dell'arcivescovo e tuttavia

la morte sui gradini della propria chiesa per la cui dignità e indipendenza aveva combattuto negli ultimi anni della vita.

Nel caso di Tommaso Becket, santificato da Alessandro III solo tre anni dopo la morte violenta, non bastano le tradizionali conoscenze a proposito delle vite medievali dei santi, perché fin da subito il suo ricordo assume una fisionomia molto particolare. Si è detto che il suo destino successivo all'assassinio rappresenta una delle prime vittorie dei mezzi di comunicazione di massa e ha dato origine a un nuovo genere letterario, l'agiografia per le piazze⁴ e a un culto che si è sparsa per tutta Europa, seguendo le linee della politica, delle vicende dinastiche dei discendenti di Enrico e dei pellegrinaggi popolari per i quali Canterbury divenne una delle quattro mete fondamentali, insieme a Gerusalemme, Roma e Santiago di Compostela. Basti pensare, per quanto riguarda l'Italia, che il santo di un luogo tanto lontano è l'inatteso patrono di paesi come Mottola⁵ in provincia di Taranto e Ponte di Piave in provincia di Treviso, ed è ricordato in contesti legati alle vicende politiche della penisola, come la zona di Aquileia, Venezia e Zara⁶ o nella storia di Anagni e dei papi che ne fecero la loro residenza, ai quali, secondo studi recenti, si dovrebbe addirittura la costruzione e la diffusione di una propaganda volta a dare nuovo entusiasmo a una seconda fase della lotta per le investiture che in Becket trovava un testimone cronologicamente vicino e particolarmente significativo⁷.

⁴ L. Bassini, *Thomas Becket nella letteratura medievale. Nascita di un genere letterario popolare: l'agiografia per le piazze*, in *De strata francigena. Dall'Italia a Canterbury. Culto e pellegrinaggio italiano per Tommaso Becket*, Centro Studi Romei, Firenze 2004, pp. 89-104.

⁵ Cfr. P. Dalena, *Da Canterbury a Mottola. Il culto di Tommaso Becket nel Mezzogiorno d'Italia*, Adda, Bari 2018.

⁶ Cfr. S. Piussi, *Culto di Thomas Becket ad Aquileia, Venezia e Zara*, in "Antichità Altoadriatiche", 26/2 (1985), p. 381-400; M. Bottazzi, *Tomaso Becket nella basilica di Aquileia: celebrazione o propaganda?*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome – Moyen Age" 123/2 (2011), pp. 561-76.

⁷ Cfr. C. Quattrocchi, *Un martire inglese alla curia di Roma. L'oratorio di San Thomas Becket di Canterbury nella cattedrale di Anagni*, Campisano, Roma 2018.

Ma la vera agiografia per la piazza – e pensare che, nella nostra superbia, crediamo di essere noi ad avere inventato gli *influencer* e le *fake news* – la si deve soprattutto a uno dei primi biografi del santo, Guernes de Pont Saint-Maxence⁸ il quale, basandosi su alcune delle biografie precedenti, su testimonianze dirette che – dice – ebbe modo di raccogliere nei suoi viaggi a Canterbury e sulle sue interviste a Mary, la sorella di Becket, e a un servo che aveva accompagnato l'arcivescovo nell'esilio, compose un poema in versi nel 1174 che sostiene di avere recitato molte volte davanti alla tomba del martire, in una specie di sacra rappresentazione in forma di monologo, tutta tesa a mostrare come il protagonista fosse in qualche modo predestinato fin dall'infanzia alla sua elevazione al martirio e alla santità⁹.

Altrettanto famose sono le biografie di Edward Grim¹⁰ che, in occasione di una sua visita a Canterbury, ebbe la ventura di trovarsi nella cattedrale proprio quel 29 dicembre 1170 e di essere assai vicino all'arcivescovo così da venire colpito a un braccio nel tentativo di difenderlo dai fendenti dei quattro cavalieri, e quella di Giovanni di Salisbury, uno dei maggiori intellettuali del suo tempo – su cui si avrà modo di tornare – e segretario di Becket, che invece si allontanò per proteggersi dal pericolo. Già queste brevi considerazioni iniziali mostrano come la memoria della vicenda di Tommaso Becket, cui sembra aver dato il proprio contributo anche William Shakespeare

⁸ Guernes, *La Vie de Saint Thomas Le Martyr, Archevêque de Canterbury*, ed. C. Hippeau, Paris, 1859; Guernes de Pont-Sainte-Maxence, *La Vie de Saint Thomas de Canterbury*. Editée, traduite et annotée par J.T.E. Thomas, 2 vol. (I. *Introduction, texte et traduction*; II. *Apparat critique, notes et tables*), Peeters, Louvain-Paris 2002.

⁹ Sul ruolo delle prime biografie e, in particolare, sul rapporto tra queste e le diverse notizie sulla vita di Becket si può vedere soprattutto l'eccezionale apparato critico contenuto nelle appendici di J. Guy, *Thomas Becket: warrior, priest, rebel*, Random House, New York 2012. Per una rapida rassegna di tutti gli scritti dedicati alla vicenda attraverso i secoli, si può vedere P.G. Vautero, *Thomas Becket nella letteratura inglese ed europea*, vol. I, Il Segno, Verona 1991.

¹⁰ Edward Grim, *Vita S. Thomae, Cantuariensis Archiepiscopi et Martyris*, ed. in J. Robertson, *Materials for the Life of Thomas Becket*, vol. II, Rolls Series, London 1875-1885.

con un dramma perduto dedicato a Enrico I ed Enrico II¹¹, sia intrecciata, fin dall'inizio, con elementi romanzeschi e letterari che rendono gli avvenimenti della sua vita assai difficilmente isolabili dalle interpretazioni e dalle leggende che si vengono sovrapponendo nel corso dei secoli, a costruire una fama solo parzialmente oscurata dalla *damnatio memoriae* dovuta a un altro re di Inghilterra, dallo stesso nome del suo avversario, a Enrico VIII che nel suo scontro con la chiesa di Roma tentò di liberarsi idealmente e fisicamente – distruggendone il sepolcro e disperdendone i resti – dell'eredità del santo che era stato assassinato proprio per la sua difesa della chiesa contro le pretese di Enrico II¹².

Ciò che colpisce e, in certa misura, mette a disagio la nostra fiducia – malgrado tutto – nello studio della storia e nell'analisi delle testimonianze, è il fatto che della vicenda di Tommaso Becket, del suo scontro con re Enrico e della sua morte violenta si capisce davvero poco. La grande quantità di informazioni, individuabili in vari generi letterari, dalle vite scritte dai contemporanei, agli studi e alle molteplici opere letterarie che hanno continuato nei secoli a riproporre il racconto da differenti punti di vista, non consente comunque di dare risposte sicure alla serie di domande che inevitabilmente allontanano dall'illusione di poter raggiungere qualche punto fermo. È forse questo uno dei motivi fondamentali che ha trasformato la tomba di Becket in un luogo di culto per i pellegrini medievali, e non solo medievali, dove ognuno può trovare le proprie motivazioni personali e partecipare in prima persona a quella specie di epopea che inizia quasi subito dopo la sua morte e caratterizza anche il grande affresco della società inglese, rappresentato da *I racconti di Canterbury* di Geoffrey Chaucer, i cui protagonisti, verso la fine del XIV

¹¹ Cfr. E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Clarendon Press, London 1923, III vol., p. 489.

¹² Molto interessante, anche per l'apparato iconografico, il breve intervento di Sarah J. Biggs, *Erasing Becket*, pubblicato sul *Medieval Manuscript Blog* della British Library.

secolo, *quando ad aprile cadono le dolci piogge proprio alla tomba del santo martire sono diretti*¹³.

2. L'Ottocento. Tennyson e Meyer

Non si riesce a comprendere fino in fondo la natura del legame di amicizia che lega Enrico a Becket nella prima parte della sua vita, quando – per usare la felice espressione di Alfred Tennyson – era addirittura *il padrone del suo padrone*¹⁴; non sono chiari i motivi che li portano allo scontro dopo la nomina dell'arcivescovo che si trasforma da sostenitore degli inglesi a sostenitore degli angeli – *As once he bore the standard of the Angles, / So now he bears the standard of the angels*¹⁵ –; non si può essere certi che la grande fede di Tommaso arcivescovo fosse condivisa anche dal precedente Tommaso cancelliere; rimaniamo perplessi sul mutamento che lo allontana dal lusso, ricercato nella vita di corte, per fargli abbracciare una vita di sacrificio e di sofferenza; non appare sempre chiaramente motivato il passaggio dalla frequentazione dei nobili normanni, conquistatori dell'Inghilterra con Guglielmo nel secolo precedente, all'attenzione e all'amore, sembra profondamente ricambiato, per i sassoni sottomessi in esistenze di povertà e di stenti. Ci si trova di fronte a una vicenda che presenta in se stessa, senza bisogno che le vengano sovrapposti dalle interpretazioni di storici o di letterati, i motivi fondamentali di ogni racconto epico e tragico: l'amore tra i due protagonisti e poi il tradimento, il potere faticosamente conquistato e poi la caduta rovinosa, l'ambizione e il desiderio di successo che si trasforma in causa di rovina, la quasi conversione, che conduce a una sorta di rinascita a una nuova vita. Tutto nel quadro della ricerca di una forma politica che coinvolge il potere temporale, continuamente impegnato in guerre di difesa e di conquista o nella combinazione

¹³ G. Chaucer, *The Canterbury Tales*, Penguin Classic, London 1951, p. 19.

¹⁴ A. Tennyson, *Becket ... cit.*, p. 40: ... *the master of his master*.

¹⁵ Ivi, p. 41.

di matrimoni dinastici che sono elemento centrale della diplomazia di quel mondo, così come il potere spirituale, teso in quegli anni a ricostruire un'immagine che, dopo la riforma gregoriana, sia in grado di costruire una tradizione capace di conferirgli autonomia e credibilità.

La vicenda allora di *Becket e il suo re*, per usare la felice espressione con cui in Italia fu intitolato il bellissimo film di Peter Glenville del 1964, tratto dal dramma teatrale di Jean Anouilh interpretato mirabilmente da Richard Burton nel ruolo di Tommaso Becket e Peter O'Toole in quello di re Enrico II, assume un posto del tutto particolare nelle riflessioni sui rapporti tra storiografia e letteratura. Non ci troviamo di fronte ad avvenimenti storici ricostruiti in termini letterari, ma – si potrebbe quasi dire – a una vicenda letteraria venuta inaspettatamente a collocarsi in mezzo a fatti storici. Non si tratta di chiedersi quanto di letterario si riscontri nel modo in cui la storiografia affronta l'argomento, ma di ammettere che solo la letteratura, in questo caso, può riuscire a dare qualche risposta.

È fondamentalmente per questo motivo che gli autori che se ne occupano si sentano in certa misura autorizzati a correggere la vicenda per renderla coerente e coglierne un senso che le cronache, con l'eccesso delle loro notizie, non riescono a trasmettere e che rimane comunque problematico.

Tra il 1875 e il 1879 si collocano i drammi storici di Alfred Tennyson, uno dei massimi rappresentanti del periodo vittoriano, che, forse sempre alla ricerca di una chiave soddisfacente di interpretazione della vicenda, intreccia strettamente, fin dal prologo del poema dedicato a Becket¹⁶, due storie che scorrono parallele e finiscono con il convergere nella parte conclusiva. Oltre allo scontro tra il re e l'arcivescovo, appare centrale la relazione turbolenta tra Enrico II e Rosmunda, sua amante, protetta da Becket anche nei momenti di maggiore tensione con il sovrano e odiata profondamente dalla

¹⁶ Cfr. edizione inglese citata sopra e l'affascinante traduzione italiana in A. Tennyson, *Becket, la coppa, il falcone*, poemi drammatici tradotti per la prima volta in Italia da Emilio Girardini, Roma-Voghera 1918.

regina, Eleonora di Aquitania, che riuscirebbe a ucciderla se non intervenisse proprio Becket. Tennyson si schiera in modo evidente per l'amante contro la legittima consorte presentata come malvagia, vendicativa e dai molti amori che naturalmente Rosmunda le rinfaccia, tra cui addirittura un sultano arabo da cui ebbe in dono il pugnale con cui sta per uccidere la rivale¹⁷ e lo stesso Saladino¹⁸. Si tratta di una figura negativa, acerrima avversaria anche di Becket, ben lontana dall'eroina intelligente e simpatica dei recenti splendidi romanzi a lei dedicati da Elizabeth Chadwick¹⁹.

Il contrasto tra il comportamento del cancelliere del re e quello dell'arcivescovo di Canterbury si arricchisce così di un tratto originale, per cui il Becket cancelliere è complice del re nella protezione della sua amante, che rimane identica anche nel Becket elevato alla carica di arcivescovo, su indicazione, secondo Tennyson, dello stesso Teobaldo, suo predecessore sulla cattedra di Canterbury, mentre in tutti gli altri scritti a lui dedicati, più aderenti alle cronache medievali, si tratta di una scelta del re che pensa in tal modo di avere dalla sua parte il massimo rappresentante della chiesa inglese, come Teobaldo aveva pensato di avere dalla sua parte uno stretto collaboratore del re, quando aveva appoggiato la nomina di Becket a cancelliere.

Lo scontro tra i due poteri ruota intorno alla volontà del re di restaurare i rapporti caratteristici della tradizione messa invece in discussione dalla volontà di rinnovamento della chiesa e dal suo arcivescovo che non si rassegna a riconoscere *what was customary in olden days*²⁰, contrapponendo la necessità di nuove regole appoggiate dalla stessa volontà del popolo – *The crowd that hungers for a*

¹⁷ A. Tennyson, *Becket ... cit.*, p.206.

¹⁸ Ivi, p. 204.

¹⁹ E. Chadwick, *La regina ribelle*, TRE60, Milano 2018, Ead., *La corona d'inverno*, TRE60, Milano 2019; Ead., *Il trono d'autunno*, TRE60, Milano 2019.

²⁰ A. Tennyson, *Becket ... cit.*, p. 66; l'affascinante traduzione italiana del 1918 ricorre all'espressione *antiche costumanze*.

*crown in Heaven is my true king*²¹ – per affermare la prevalenza di Canterbury nella chiesa inglese e, nella società, della chiesa sul potere temporale – *As gold outvalues dross, light darkness, Abel Cain, the soul the body, and the Church the Throne*²²–.

Di Becket si ricordano anche i lussi e i passatempi del periodo del cancellierato con descrizioni che richiamano quelle della vita di corte contenute nelle pagine di Giovanni di Salisbury nel *Policraticus*, e, forse non a caso, il filosofo divenuto segretario dell'arcivescovo ha un ruolo di un certo rilievo nel poema di Tennyson. Dapprima compare nel modesto ruolo di accompagnatore di Rosmunda verso il villino in cui deve essere nascosta, ma, nella parte conclusiva, assume una funzione più significativa, nel momento in cui la tragedia sta per verificarsi ed egli cerca di moderare il comportamento dell'arcivescovo, ormai deciso ad affrontare il martirio. Ne emerge una figura sostanzialmente ambigua che, al culmine del dramma, trova comunque modo di sviluppare un discorso in difesa del celibato fondato soprattutto su una descrizione alquanto banale dei comportamenti femminili e, dopo aver invitato Becket ad allontanarsi dal pericolo, ricordandogli che *He loses half the meed of martyrdom who will be martyr when he might escape*²³, basa il proprio invito a non esagerare e a non perdere la calma su due citazioni latine che rendono il discorso freddo e inutilmente erudito: la prima – *suaviter in modo, fortiter in re*²⁴ – si richiama al libro della *Sapienza*, riprendendo alla lettera un motto caratteristico della Compagnia di Gesù, mentre la seconda – *gratior in pulchro corpore virtus*²⁵ – proviene dal libro quinto dell'*Eneide* e non sembra neppure molto adatta alla circostanza.

Come si diceva, proprio nelle ultime righe confluiscono le due vicende principali e, dopo che Giovanni si è allontanato e Grim, uno

²¹ Ivi, p. 68.

²² Ivi, p. 46.

²³ Ivi, p. 127.

²⁴ Ivi, p. 118.

²⁵ *Ibidem*.

dei primi biografi citati all'inizio, viene invece ferito nel suo estremo tentativo di difesa dell'arcivescovo, rimane visibile sulla scena solamente Rosmunda che, presente al momento dell'assassinio, si inginocchia accanto al cadavere del martire: *Rosamund seen kneeling by the body of Becket*²⁶.

Poco dopo il poema di Alfred Tennyson, cui in parte si richiama, si colloca il romanzo di Conrad Ferdinand Meyer²⁷, ricchissimo di libere invenzioni, basate anche su alcune delle molteplici narrazioni pubblicate nei secoli precedenti, che allontanano dai dati documentabili, ma arricchiscono la vicenda di quegli elementi romanzeschi di cui ha bisogno. La storia della vita di Tommaso Becket è affidata alla voce di un artigiano svizzero che si occupa della costruzione di balestre ed espone fatti di cui ebbe modo di essere testimone diretto, avendo goduto di grande familiarità con entrambi i protagonisti.

Le origini stesse di Becket si tingono di colori inquietanti, risultando figlio di un sassone, elemento questo che si trova anche in altri autori e in particolare in Anouilh, perché evidentemente fornisce una base anche etnica e politica al contrasto con il re normanno, ma soprattutto di una madre di origini saracene²⁸, per cui si comprende anche la leggenda che immagina il futuro arcivescovo alla *corte dei mori* dove ebbe modo di studiare astrologia e scienze occulte alle quali si deve anche la capacità di legare a sé il re di Inghilterra²⁹. Il rapporto con la Spagna islamica sembra essenziale per molti romanzi ambientati nel XII secolo e si ricordi che anche Jack, il figliastro di Tom il costruttore, destinato a continuare la costruzione della cat-

²⁶ Ivi, p. 127.

²⁷ C.F. Meyer, *Il santo (Thomas Becket)*, Salerno editrice, Roma 1982, ed orig. *Der Heilige*, in "Deutsche Rundschau" (1879-1880).

²⁸ J. Michelet, *Histoire de France*, in Id, *Oeuvres complètes*, Paul Viallaneix (éd.), t. IV, Flammarion, Paris 1971, p. 478: *Thomas fut cher au peuple entre tous les saints du moyen-âge, parce qu'il était peuple lui-même par sa naissance basse et obscure, par sa mère sarrasine et son père saxon. La vie mondaine qu'il avait menée d'abord, son amour des chiens, des chevaux, des faucons, ces goûts de jeunesse dont il ne guérit jamais bien, tout cela leur plaisait encore.*

²⁹ C.F. Meyer, *op. cit.*, p. 62.

tedrale di Kingsbridge, risiede in Spagna per qualche tempo della sua vita nel romanzo di Ken Follett, *I pilastri della terra*³⁰ che si conclude anch'esso con l'episodio dell'assassinio nella cattedrale, al quale sono presenti anche due dei protagonisti del romanzo, il priore Philip, divenuto vescovo di Kingsbridge, e William Hamleigh, che anni prima aveva ottenuto con la violenza titolo e possedimenti feudali, i quali si sono scontrati nel corso della loro esistenza, come a riproporre su scala ridotta il grande scontro fra Tommaso ed Enrico.

Nella versione di Meyer, Becket, definito a un certo punto da Enrico *un filosofo non credente e un saraceno camuffato*³¹, ha anche una figlia, Grace, che assume il ruolo impersonato da Rosmund Clifford in opere precedenti, tra cui il *Becket* di Tennyson già ricordato³², sedotta dal re e infine uccisa in un rocambolesco tentativo di fuga, il che aiuta a comprendere sempre meglio l'odio che a poco a poco sostituisce l'originaria amicizia tra il sassone venuto dal nulla e il normanno salito sul trono d'Inghilterra.

In sostanza le invenzioni di Meyer sembrano rispondere a un'esigenza di spiegazione, per la quale evidentemente non bastano i contrasti di carattere e soprattutto le controversie di argomento politico in un periodo in cui i rapporti tra potere spirituale e potere temporale sono spesso tesi perché la chiesa, nei rapporti con i grandi sovrani del tempo – Luigi di Francia, Enrico di Inghilterra Federico imperatore – cerca di imporre quell'immagine e quel ruolo nuovi che, dopo la riforma gregoriana, sembrano mettere in radicale discussione tutte le tradizioni precedenti. Meyer, quasi completamente disinteressato a tali questioni, sembra profondamente convinto che di letteratura si tratti e che ogni tentativo di spiegazione storica sia destinata a lasciare del tutto delusi, come risulta assolutamente chiaro nella scena finale, nella quale Hans, il protagonista svizzero

³⁰ K. Follett, *I pilastri della Terra*, traduzione di R. Rambelli, Mondadori, Milano 1996.

³¹ C.F. Meyer, *op. cit.*, p. 108.

³² A Rosmonda d'Inghilterra dedicò un'opera Gaetano Donizetti, nel 1834, su libretto di Felice Romani.

inviato a Canterbury da Enrico per cercare di impedire la tragedia che sta per compiersi, mentre sta perdendo i sensi per le percosse dei cavalieri venuti ad assassinare l'arcivescovo, dice: *vidi davanti ai miei occhi un mare di sangue e, in mezzo, un volto morente che sorrideva*³³, confermando così che poco siamo riusciti a capire veramente. perché quel sorriso può certo essere segno di una pace interiore conquistata nel momento del martirio, ma potrebbe anche essere perfido segno di una vendetta che si sta consumando in un modo che il re non potrà mai più dimenticare, e forse più coerente con l'arroganza caratteristica essenziale di Tommaso nelle pagine dello scrittore svizzero.

Una conferma di questa convinzione di fondo si può paradossalmente scoprire nelle pagine di uno storico serio come David Knowles³⁴ che affronta la storia di Becket con tutti gli strumenti scientifici del suo lavoro. Tuttavia, arrivato al momento in cui occorre soffermarsi sui sei anni dell'esilio in Francia, durante il quale il conflitto tra i due protagonisti si approfondisce e nei quali si trovano forse i motivi reali che portano alla tragica conclusione, sembra svogliato di fronte alla necessità di prendere in esame la documentazione che non può essere trascurata da chi fa il mestiere dello storico. Quasi con voce dal sen fuggita, osserva che: *Le difficoltà del critico e la noia del lettore sono accresciute dalla frequente ripetizione, in lettere differenti, di racconti ed argomentazioni simili, mentre molte altre lettere sono un diluvio di parole che recano in sé pochissime informazioni oggettive*³⁵, come a confermare che anche per lui, forse inconsapevolmente, tutta la vicenda più che storia è in se stessa letteratura e quindi, in quanto tale, minacciata dalla noia del lettore.

³³ C.F. Meyer, *op. cit.*, p. 182; una frase che potrebbe trovare posto tra i *Cuentos breves y extraordinarios* di J.L. Borges e A.B. Casares del 1955, tradotti in italiano presso F.M. Ricci nel 1973 e recentemente riediti, nella traduzione di T. Scarano, da Adelphi, Milano 2020.

³⁴ D. Knowles, *Thomas Becket*, trad. it. di A. Cocci, Liguori, Napoli 1977, ed. orig. Adam and Charles Black, London 1970.

³⁵ Ivi, p. 137.

3. *Thomas Stearns Eliot*

Del 1935 è il dramma teatrale sicuramente più famoso dedicato alla vicenda di Tommaso Becket, *Murder in the Cathedral* di Thomas Stearns Eliot³⁶, il cui tono di rappresentazione sacra, o persino classica³⁷, viene messo in evidenza fin dalla prima scena per la presenza del Coro che commenta gli avvenimenti e si pone talvolta anche come interlocutore dei personaggi sul palcoscenico. Nel suo intervento iniziale il coro dà voce al popolo che, dopo anni di assenza dell'arcivescovo, è ora in attesa del suo annunciato ritorno e si preoccupa di quali conseguenze ne potranno derivare. Il popolo si sente del tutto estraneo alle vicende della politica e ritiene sarebbe meglio se tutto rimanesse come nella situazione attuale, così da consentire, pur nello scorrere del tempo poeticamente rappresentato dallo scorrere delle stagioni, che la povera gente continui a svolgere il proprio lavoro secondo le tradizioni. A differenza delle donne, che sono le prime a parlare, e che sono indifferenti a chi detiene il potere – *King rules or barons rule*³⁸ – i sacerdoti prendono la parole per esprimere giudizi negativi su re e baroni cui attribuiscono *violence, duplicity and frequent malversation*³⁹. Si crea fin da subito una grande tensione accentuata dall'arrivo di un messaggero che descrive la trionfale accoglienza popolare riservata a Becket sbarcato in Inghilterra e, nello stesso tempo, la complicata situazione degli intrecci

³⁶ T.S. Eliot, *Murder in the Cathedral*. Faber, London 1935; trad. it. di B. Valli, edizione digitale, Kkien 2019; per una semplice ma interessante introduzione si può vedere P. Lapworth, *Murder in the Cathedral by T.S.Eliot*, Macmillan Master Guides, Macmillan Education, London 1988.

³⁷ M. Praz, *Due maestri dei moderni: James Joyce e T.S. Eliot*, ERI, Torino 1967, p. 150: *efficace e solenne come un mistero del Medioevo è un raffinato prodotto culturale ... le cui fonti vanno dal dramma greco alla detective story, da Everyman a Shaw (molto shawiana è la sottintesa ironia dei discorsi di autodifesa degli assassini dell'arcivescovo), da Milton (la scena della tentazione trova un parallelo in Samson Agonistes) a Hopkins per il ritmo e le immagini di certi versi. Cfr. R.S. Crivelli, T.S. Eliot*, Salerno editrice, Roma 2015.

³⁸ T.S. Eliot, *op. cit.*, p. 12.

³⁹ Ivi, p. 14.

politici che hanno come protagonisti l'arcivescovo, il re di Francia e quello di Inghilterra.

Se i sacerdoti introducono l'immagine della ruota che ricomincia a muoversi dopo sette anni di quiete – *For ill or good, let the wheel turn*⁴⁰ – il coro del popolo è molto netto nel suo desiderio di evitare gli scontri e i drammi che sente profilarsi – *O Thomas, return. Archbishop; return, return to France. Return. Quickly. Quietly. Leave us to perish in quiet*⁴¹ –. È molto drammatico il confronto tra Becket che si prepara al martirio e la comunità degli uomini qualunque che, malgrado le ingiustizie e le difficoltà, vuole andare avanti e sa accontentarsi, difendendo il proprio modo di vivere, forse mediocre e scadente, tanto da essere definito per ben sei volte come *living and partly living*⁴² e contribuisce a rendere particolarmente angoscioso il momento culminante della tragedia su cui appunto si concentra la lettura di Eliot e il cui significato sembra sfuggire del tutto al popolo che vi assiste.

L'autore sembra essenzialmente interessato a mettere in evidenza le possibili tentazioni cui l'arcivescovo è sottoposto nel momento decisivo dell'ultima scelta della sua vita. I primi tre tentatori che si presentano in scena fanno riferimento ad aspetti della vita dell'arcivescovo, storicamente documentabili, e presenti in tutte le varianti letterarie che si sono prese in considerazione, e tuttavia in questo caso vengono come trasferiti su un livello diverso che conferisce loro un carattere al di sopra del tempo reale in cui si svolge un'esistenza, traducendoli in idee, in modelli astratti che, in modo sempre più evidente, indicano la strada del martirio.

Il primo tentatore ricorda il passato e l'amicizia del re, che potrebbe essere più forte del potere e del tempo e suggerisce di tornare ai rapporti che esistevano prima della rottura, in modo che dopo l'inverno torni nuovamente la primavera, ma per Becket si tratta di una strada impraticabile nelle nuove circostanze e all'invito a lasciar

⁴⁰ Ivi, p. 17.

⁴¹ Ivi, p. 18.

⁴² Ivi, pp. 18, 19, 43, 74.

perdere – *Leave well alone*⁴³ – contrappone il fascino dell'impossibile e dell'indesiderabile che soli possono svegliare un mondo morto, in modo che la mente non sia ridotta a esaurirsi tutta nel presente – *Voices under sleep, waking a dead world, so that the mind may not be whole in the present*⁴⁴ –. Suona molto moderna, e classica al tempo stesso, questa esigenza di volere l'impossibile per cambiare il mondo⁴⁵, anche se nel Becket di Eliot rappresenta una prospettiva di carattere essenzialmente teologico.

Se la prima tentazione era di tornare ai tempi dell'antica amicizia con Enrico, il secondo tentatore si riferisce in modo esplicito alla possibilità di un secondo cancellierato e quindi alla conquista di potere politico, di ciò che veramente serve per cambiare il mondo, perché il potere è di oggi, la santità invece è di domani – *Power is present. Holiness hereafter*⁴⁶ – e Becket non contrappone affatto il disprezzo del potere, ma la scelta di un potere superiore a quello del re, in quanto coloro che credono solamente nell'ordine umano non fanno altro che rendere stabile il disordine del mondo.

Ancora il potere è oggetto della terza tentazione, inteso questa volta come possibile alleanza con la nobiltà contro il re, cui potrebbero unirsi anche il popolo e la chiesa – *Church and people have good cause against the throne*⁴⁷ – cui tuttavia Becket contrappone molto nettamente il senso del dovere e il suo rifiuto di una prospettiva basata sul tradimento.

Il momento decisivo è tuttavia l'apparizione del quarto inatteso tentatore che mostra a Becket la vanità di ogni speranza riposta nel potere legato alle vicende della storia cui si contrappone solo quello in grado di estendersi fin oltre la morte. È la tentazione della santità

⁴³ Ivi, p. 25.

⁴⁴ Ivi, p. 26.

⁴⁵ Difficile non pensare a Eraclito: *Se non spera, non troverà l'insperato*, in Eraclito, *Frammenti*, a cura di F. Fronterotta, BUR, Milano 2013, fr. 99, p. 377, e al motto *Soyez réalistes, demandez l'impossible* del maggio francese, forse ispirato a Camus.

⁴⁶ T.S. Eliot, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁷ Ivi, p. 34.

e del martirio che in realtà proviene dall'interiorità dell'arcivescovo e spiega perché, secondo le parole del tentatore stesso, *You know me, but have never seen my face*⁴⁸, L'ambizione è di poter andare oltre l'inconsistenza dei regni terreni, per i quali vale la legge secondo cui *When king is dead, there's another king*⁴⁹ e neppure la santità è sufficiente in quanto con il tempo anche i santuari vanno in rovina e i miracoli si esauriscono: occorre allora seguire *the way of martyrdom, make yourself the lowest on earth, to be high in heaven*⁵⁰. Tommaso è del tutto consapevole di avere sognato questo destino, ma anche del fatto che si tratta di un sogno di orgoglio e quindi di dannazione e di futuro tormento, ma, secondo le parole del tentatore, l'agire e il patire non possono essere sciolti dalla loro relazione: *You know and do not know, what it is to act or suffer. You know and do not know, that acting is suffering. And suffering action*⁵¹. Quasi per forza di inerzia, malgrado la presenza di tensioni opposte e le preghiere del coro che teme di essere coinvolto nella sua rovina, l'arcivescovo scivola verso l'ultima tentazione, anche se sa che a molti potrà apparire come un suicidio derivante da un arrogante fanatismo – *Senseless self-slaughter of a lunatic. Arrogant passion of a fanatic*⁵² –.

La seconda parte del dramma di Eliot è introdotta dal coro e dalla sua lirica presentazione del succedersi regolare delle stagioni, entro il quale gli uomini semplici trascorrono la propria vita incerta – *partly living*, come si è già detto –, che crea in modo perfetto la tensione crescente nell'attesa del dramma che non può più essere

⁴⁸ Ivi, p. 35.

⁴⁹ Ivi, p. 37; qui sembra sottolineato l'aspetto per così dire negativo del concetto reso famoso da E.H. Kantorowicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 2012, ed. orig. Princeton University Press 1957, le cui radici medievali vengono opportunamente messe in evidenza da Mt. Fumagalli, *Tre storie gotiche*, il Mulino, Bologna 2000, la seconda delle quali – *La cattedrale e il palazzo del re* – è dedicata alla vicenda di Becket e alla riflessione politica di Giovanni di Salisbury, suo segretario.

⁵⁰ T.S. Eliot, *op. cit.*, p. 39.

⁵¹ Ivi, p. 40.

⁵² Ivi, p. 45,

evitato. Le riflessioni poetiche e l'esame interiore approfondito dal protagonista nelle pagine precedenti lasciano spazio a una grandiosa rappresentazione dei fatti entro la cattedrale, dove i cavalieri giunti per compiere l'omicidio, ripetono contro l'arcivescovo, trasformandole in accuse, le parole dei tentatori apparsi in precedenza e riasumono, dal loro punto di vista, i passi successivi che hanno portato alla insanabile rottura tra il re e l'arcivescovo. Importa soprattutto la coreografia, con Becket che, malgrado gli inviti ad allontanarsi, ordina di aprire le porte della chiesa e quindi incede maestoso, con i simboli del potere spirituale, verso il suo destino di cui parla come di un sogno tanto spesso narrato – *like a dream that has often told*⁵³ – da diventare quasi irreali, ma ormai inevitabile, se pure difficile da sopportare – *Human kind cannot bear very much reality*⁵⁴ –. La processione, l'assassinio, l'auto-difesa dei cavalieri rivolta agli spettatori e il canto finale del *Te deum* concludono il dramma in modo maestoso e ne hanno sancito giustamente il grande successo e la funzione quasi di resoconto ufficiale, per il nostro tempo, dell'assassinio compiuto nella cattedrale di Canterbury il 29 dicembre del 1170.

Tuttavia il momento culminante della narrazione costruita da Eliot sta probabilmente nel passaggio dalla prima alla seconda parte, nel cosiddetto *Interlude* in cui alcune pagine in prosa riferiscono la predica tenuta dall'arcivescovo nella mattina del giorno di Natale. Si tratta indubbiamente di un brano di grande valore retorico in cui viene messo in evidenza ed esaltato il ruolo del martire nella storia della chiesa, a partire da un'osservazione profonda sull'apparente paradosso presente nelle messe che, nel giorno di Natale, celebrano, come tutte le messe, il sacrificio e la morte di Cristo, ma nello stesso tempo anche la sua nascita, secondo una logica strana per il mondo, perché *it is only in these our Christian mysteries that we can rejoice and mourn at once for the same reason*⁵⁵. Nella notte di Betlemme l'annuncio della pace, come risulta dal Vangelo di Luca, non si ri-

⁵³ Ivi, p. 66.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 48.

ferisce certo alla pace quale può essere pensata nel contesto di un regno o di una famiglia, come si capisce chiaramente se si ricordano le sofferenze patite dai suoi discepoli che quelle parole andarono ad annunciare per tutta la terra *to suffer by land and sea, to know torture, imprisonment, disappointment, to suffer death by martyrdom*⁵⁶. Si comprende meglio come la pace annunciata nella notte di Natale non sia la pace come viene pensata dal mondo, se si tiene presente che nel giorno successivo al Natale si celebra Stefano, il primo martire, quasi a significare che, come godiamo e soffriamo nello stesso momento per la nascita e la morte del Signore, così pure godiamo e soffriamo insieme, sia pure in misura inferiore – *in a smaller figure*⁵⁷ – per la morte dei martiri. È chiaro ormai che Becket concentra la propria attenzione sul tema del martirio perché sa che al martirio si sta avviando e allora insiste sul fatto che non si deve pensare a un martire solo come a qualcuno che è stato ucciso oppure a qualcuno che è stato accolto nella schiera dei santi, perché significherebbe, nel primo caso, soltanto soffrire e, nel secondo, soltanto gioire; occorre invece pensare che il martirio non nasce dalla scelta di un uomo, ma dal disegno di Dio, poiché vero martire è chi annulla la propria volontà per aderire completamente a quella di Dio, chi non desidera più nulla per se stesso, e qui, con un tocco di straordinaria retorica, Becket mostra non solo di pensare a sé, come è evidente, ma anche alla possibilità di autoassolversi dalle tentazioni incontrate nelle pagine precedenti, e infatti precisa che tra i desideri cui il martire rinuncia vi è anche la gloria del martirio: *not even the glory of martyrdom*⁵⁸.

Il dramma di Eliot è stato riproposto anche da diverse versioni cinematografiche, una delle quali, del 1952, per la regia di George Hoellering, su sceneggiatura dello stesso poeta americano. Il testo è ripreso quasi alla lettera dall'opera lirica di Ildebrando Pizzetti su libretto dello stesso musicista, tratto da una traduzione italiana di

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Ivi, p. 49.

⁵⁸ Ivi, p. 50.

Alberto Castelli⁵⁹, rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano il primo marzo 1958 con la direzione di Gianandrea Gavazzeni e Nicola Rossi-Lemeni nella parte di Tommaso Becket, registrata anche in una versione tedesca da Herbert von Karajan nei primi anni Sessanta. Le nuove tecnologie – come si suole dire con formula magica diffusa ai nostri giorni – mettono a disposizione una splendida esecuzione sulla piattaforma Youtube che merita davvero di essere vista e ascoltata⁶⁰.

4. *Christopher Fry*

Dopo il grandioso dramma di Eliot, all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso si colloca l'opera teatrale di Christopher Fry⁶¹, il testo più bello – a parere almeno di chi scrive – tra tutti quelli ricordati, la cui prima si ebbe in Olanda nel 1961 e poi non fu rappresentato spesso, sia per il numero elevato di personaggi sia per la struttura assai complessa del racconto che non intende dare conto della successione storica dei fatti quanto piuttosto rendere visibile il flusso di ricordi presenti nella mente di Guglielmo il Maresciallo⁶² che, per la prima volta, assume una posizione di rilievo anche nella vicenda narrata. Il filo conduttore è la vita di Enrico II con il suo tentativo, apparentemente fallito, di dare legge e ordine all'Inghilterra che esce dal periodo dei terribili disordini precedenti alla sua ascesa al trono, che hanno ridotto il paese a una drammatica serie di rovine fumanti; diversamente da quanto accade in Eliot, sulle idee che con-

⁵⁹ Cfr. R. Viagrande, *Ildebrando Pizzetti. Compositore, poeta e critico*, Casa Musicale Eco, Monza 2013.

⁶⁰ La versione online si trova all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=mXBaULLWMC8>.

⁶¹ C. Fry, *Curtmantle*, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1961; trad. it. di L. Dalla Rosa in "Sipario" 19/215 (1964), pp. 33-50 e 62.

⁶² Nella vasta bibliografia dedicata a questo emblematico personaggio non si può dimenticare G. Duby, *Guglielmo il Maresciallo - L'avventura del cavaliere*, Laterza, Roma-Bari 1995.

ducono Becket al martirio qui prevalgono i personaggi, il loro modo di comportarsi, i rapporti che legano gli uni agli altri.

Centrale infatti nell'interpretazione di Fry è il tema della vita e della storia come una specie di commedia, o di tragedia, con la conseguente esistenza di ruoli previsti da un copione invisibile che gli uomini sono chiamati a sostenere. Eleonora di Aquitania, sposa di Enrico, chiede a un certo punto quale sia la commedia e Guglielmo il Maresciallo le risponde che gli attori sono il re e il cancelliere, uno in funzione dell'altro. in quanto *there would be no Becket, without the king*⁶³. Becket stesso ne sembra consapevole, quando ammette di non meritare particolari riconoscimenti per la sua capacità di governo e avanza un'ipotesi che pare ricondursi proprio al tema della recitazione, quando ammette che egli si trova nella strana situazione di ottenere la fiducia degli altri, prima ancora di compiere le proprie azioni: *what I do well I do because men believe I will do it well before ever the thing is begun*⁶⁴, e, quando il vescovo di Londra, acerrimo avversario del nuovo arcivescovo di Canterbury, riconduce i suoi nuovi comportamenti pieni di carità e attenzione per malati e mendicanti al semplice desiderio di piacere, di soddisfare – si potrebbe dire – il suo nuovo pubblico. Così pure Enrico, nel momento forse più acuto della rottura con l'amico di un tempo, che dapprima sembra approvare la stesura che gli è sottoposta degli antichi costumi, ma immediatamente dopo viene preso dall'angoscia del pentimento e si rifiuta di sigillare il possibile accordo, interpreta ancora una volta le sue azioni come sviluppi di uno spettacolo: *And now we're to have a display of the anguished penitent*⁶⁵.

Probabilmente è proprio l'idea della presenza di ruoli che acquistano senso solo nelle loro reciproche relazioni a rendere il testo di Fry quasi una presentazione di possibili punti di vista diversi, e talvolta opposti, e a farne, tra i molti dedicati all'assassinio dell'arcivescovo di Canterbury, quello più ricco di spunti teorici. Da questo

⁶³ C. Fry, *Curtmantle* ... ed. ingl. cit., p. 11.

⁶⁴ Ivi, p. 20.

⁶⁵ Ivi, p. 45.

punto di vista il tema di fondo potrebbe essere definito, per usare un linguaggio dei nostri tempi, come la questione del contrasto tra la fiducia nell'esistenza della verità immutabile e una specie di relativismo conoscitivo, anch'esso strettamente legato all'idea della rappresentazione e della contrapposizione di tesi differenti, infatti *It's the nature of man that argues*⁶⁶ ed è traendo dalla polvere proprio le radici della disputa che Dio ha formato l'uomo.

A Enrico, secondo il quale la natura di un uomo si mantiene inalterata anche se muta il suo ruolo nella società, come accade a Becket quando abbandona la funzione di cancelliere per assumere quella di arcivescovo, quest'ultimo risponde che, come tutte le cose che esistono nella dimensione umana, anche la verità degli uomini si mantiene immobile solo fino a un certo punto, *until by a shift of their position, the shape of truth has changed*⁶⁷.

L'aspetto particolarmente interessante dell'interpretazione di Fry è che i due punti di vista non sono rappresentati in modo univoco dai due personaggi principali che invece, di volta in volta, assumono l'uno o l'altro. Per quanto riguarda la legge che Enrico vuole fare tornare al centro dell'ordine da restaurare in Inghilterra, il re si richiama alle antiche usanze e al modo con cui, in base a esse, gli ecclesiastici erano sottomessi al potere temporale che li giudicava nei tribunali del re, mentre Becket sostiene un ordine nuovo, quello che si sta affermando nella chiesa dopo le ventate riformatrici dei decenni precedenti e per questo intende difendere il diritto per i chierici di essere sottoposti alla giurisdizione ecclesiastica. Per quanto riguarda invece la legge di Dio, è Becket a sostenere l'assolutezza della volontà divina contrapponendola alle usanze assolutizzate da Enrico, perché *God said "I am Truth", not "I am Custom"*⁶⁸ e così è il re a trovarsi costretto a difendere una posizione *relativistica* secondo cui la verità degli uomini consiste proprio nelle usanze che essi stessi, nel tempo, hanno modellato con la loro vita.

⁶⁶ Ivi, p. 21.

⁶⁷ Ivi, p. 22.

⁶⁸ Ivi, p. 40.

Se fosse lecito schematizzare le loro posizioni, si potrebbe quasi dire che Becket, assumendo che la verità è Dio e non la legge fondata sugli antichi costumi, propone un mutamento dell'ordine tradizionale, in una sorta di *assolutismo riformatore*, mentre Enrico, assumendo per parte sua che la verità umana si trova nei costumi collocabili nella storia e non modificabili, gli contrappone una specie di *relativismo conservatore*.

Tra i due, a Eleonora è affidato il ruolo della mediatrice, ma soprattutto di colei che si rende conto della complessità delle situazioni umane e dell'intreccio delle diverse ragioni, e che quindi rivendica in un certo senso l'accettazione della realtà senza la pretesa di cambiarla secondo le proprie intenzioni: *Consider complexity, delight in difference ... do you think you can draw lines on the living water?*⁶⁹ e, a difesa della propria visione, la regina assume talvolta un tono agostiniano – che non saprei dire se esplicitamente ricercato da Fry – come quando, sempre con riferimento all'idea di ordine introduce addirittura un'analogia con la musica e con il linguaggio: *and govern as music governs itself within, by the silent order whose speech is all visible things*⁷⁰.

L'atteggiamento di Eleonora appare in modo particolarmente affascinante in un momento in cui i protagonisti stanno parlando dell'amore del lusso e delle cose belle che caratterizzava Becket nel periodo del cancellierato, cui va aggiunto il dato della castità, giudicata stravagante da Enrico che mai nasconde la sua passione per le donne, anche se la vicenda di Rosmunda è qui del tutto marginale e viene semplicemente ricordata con malizia dalla regina Eleonora, e che mantiene a corte un figlio bastardo avuto da una prostituta, il quale sarà tuttavia alla fine l'unico a rimanere presso il padre morente e a soffrire per lui, al termine del quarto atto completamente dedicato agli anni successivi all'assassinio di Becket e in particolare alla morte del re, ormai in conflitto aperto con il figlio Riccardo cuor

⁶⁹ Ivi. p.47.

⁷⁰ Ivi, p. 62.

di leone⁷¹. Parlando dunque del mutamento avvenuto nella personalità del nuovo arcivescovo, Eleonora mostra una certa nostalgia per il precedente Tommaso, descrivendolo con parole che mostrano la sua visione moderata, quasi estetica, della vita: *you have lost your genius for life, that ready sense of the world wick used to give your gravity a charm and your laughter a solemnity*⁷².

La decisa affermazione dell'ordine divino del mondo spinge Enrico fino a mettere in dubbio la bontà della creazione, segnata com'è da disastri naturali e dalle innumerevoli traversie cui è sottoposto l'essere umano, introducendo così in qualche misura un altro tema teorico di grande rilievo, quello della teodicea, cui Becket risponde con una splendida analogia, per sostenere che, al di sotto dell'apparente disordine, si mantiene comunque l'ordine voluto da Dio: *In the avalange of snow the star-figure of the flake is there unchanged*⁷³.

Un aspetto decisamente originale del testo di Fry è che l'assassinio, centro di tutti gli scritti dedicati alla vicenda, non viene rappresentato sul palcoscenico e viene risolto in poche battute senza alcun gusto per il macabro e il drammatico. Enrico, profondamente turbato per il comportamento dei quattro cavalieri che si sono allontanati, avendo forse preso alla lettera le parole con cui il re auspicava di potersi liberare dal rivale, manda il fedele Guglielmo a inseguirli per fermarli, ma, all'arrivo di un messaggero che gli porta notizie dall'Inghilterra, non ha neppure bisogno di ascoltarne le parole e lo anticipa – *Becket is dead*⁷⁴ – per allontanarsi poi e restare solo con i propri pensieri: *Let no one living come near me*⁷⁵.

⁷¹ A proposito di storia e narrazione, quanto è difficile immaginare la crudeltà di Riccardo, testimoniata dai documenti, se si continua a raffigurarselo con lo splendido viso e la barba brizzolata di Sean Connery che sorride a Robin Hood!

⁷² C. Fry, *Curtmantle* ... ed. ingl. cit., p. 37.

⁷³ Ivi, p. 41.

⁷⁴ Ivi, p. 74.

⁷⁵ Ivi, p. 75.

5. Jean Anouilh

Nel 1960 a Parigi si ha la prima rappresentazione dell'opera, che chiude il nostro percorso alla ricerca di qualche pur modesta verità sulla ormai mitica vicenda di Becket ed Enrico II, *Becket ou l'honneur de Dieu* di Jean Anouilh⁷⁶ che, come è stato giustamente osservato conclude la triade novecentesca che stiamo considerando, distinguendosi da quello di Eliot, che è un teatro di idee, e da quello di Fry, teatro di personaggi, caratterizzandosi invece come un teatro di situazioni⁷⁷.

Anouilh non si propone di avvalorare o ribadire qualche tesi particolare e, nell'esaltazione dell'amicizia che dapprima lega i due uomini e poi fatalmente si deteriora, ridimensiona in certa misura i giganti del mito alle dimensioni di persone normali, seguendo le loro vicende in una narrazione ricca di episodi che pare, per alcuni tratti, quasi una sceneggiatura cinematografica e non stupisce quindi che abbia rappresentato il riferimento per *Becket e il suo re*, film che si è già ricordato. L'insistenza nella descrizione dei diversi contesti – il cancellierato, la guerra, l'impegno diplomatico, l'arcivescovato – sottolinea, da un lato, la difficoltà, per il protagonista così come per lo scrittore, di passare da un ruolo all'altro, ma, d'altro lato, l'impegno a fare bene tutto quello che si fa: *J'aime au moins une chose, mon prince, et cela j'en suis sur. Bien faire ce que j'ai à faire*⁷⁸. Ed è proprio questa sorta di precetto che Enrico, per ammissione dello stesso Becket, riconduce a uno dei caratteri essenziali della sua personalità: *esthétique! Toujours l'esthétique?*⁷⁹ e infatti, all'accusa di essere amorale, rivoltagli dal re, Becket ribadisce che *La seule chose*

⁷⁶ J. Anouilh, *Becket ou l'honneur de Dieu*, Editions de la Table Ronde, Paris 1959.

⁷⁷ E. Roy, *The Becket Plays: Eliot, Fry, and Anouilh*, in "Modern Drama", 8/3 (1965), pp. 268-276.

⁷⁸ J. Anouilh, *Becket ... cit.*, p. 71.

⁷⁹ *Ibidem*.

*qui soit immoral, mon prince, c'est de ne pas faire ce qu'il faut, quand il le faut*⁸⁰.

Come si è già notato in altri autori presi in considerazione, anche in Anouilh viene accettata l'origine sassone di Becket, probabilmente sulla scorta di alcune opere storiche del secolo precedente⁸¹, in modo da fornire uno sfondo anche razziale e sociale allo scontro tra il re normanno e il suo amico-nemico sassone. Più di una volta il re si rivolge a Becket definendolo *mon petit saxon*, dimostrandosi anche del tutto consapevole delle tensioni esistenti tra le due etnie giustificate dai torti inflitti dai normanni alla popolazione sottomesa⁸². Il riferimento alle sue origini diventa un vero e proprio insulto nelle parole del vescovo di Londra che, di fronte alle richieste di Becket cancelliere, ribatte: *Un pauvre diacre nourri dans notre sein! Traître! Petit serpenti Débauché! Sycophante! Saxon!*⁸³ e, successivamente, dopo l'elezione ad arcivescovo, ne parla in termini violenti come: *ce porc mitré, cet imposteur, ce batard saxon, ce petit voyou!*⁸⁴.

In alcuni episodi Becket mostra di essere legato alle proprie origini sassoni, come quando, durante la caccia, i due amici si riparano dalla pioggia nella povera capanna di un contadino che ne ha grande paura, mentre il figlio cerca di difendere anche con la violenza la sorella che verrà portata a corte per lo stesso Becket, sassone come lei, che ricorda al re che *L'Angleterre sera faite, mon prince, le jour*

⁸⁰ Ivi, p. 84.

⁸¹ A. Thierry, *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands, de ses causes et de ses suites jusqu'à nos jours, en Angleterre, en Ecosse, en Irlande et sur le continent*, Furne & Cie, Paris 1846 (VII ediz.), 4 voll.; cfr. Paule Petitier, *Herméneutique du personnage historique: la figure de Thomas Becket chez Augustin Thierry et chez Michelet*, in Déruelle Aude, Potin Yann (dir.), *Augustin Thierry: l'histoire pour mémoire*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2018, p. 95-108.

⁸² J. Anouilh, *Becket ... cit.*, p. 15: *si les Français, par exemple, envahissaient un jour la Normandie et qu'ils y fassent le centième de ce que nous avons fait ici, je crois bien que je ne pourrais jarnais voir un Français sans tirer ma dague.*

⁸³ Ivi, p. 26.

⁸⁴ Ivi, p. 114.

*où les Saxons seront aussi vos fils*⁸⁵ e difende il giovane che lo ha colpito dando al cavallo la responsabilità della sua ferita, così come difende il giovane monaco che si aggira armato nel campo dell'esercito inglese e gli dichiara di voler riparare al proprio disonore vendicandosi contro qualche normanno⁸⁶.

Molto significativo è poi l'episodio di Guendalina, giovane ragazza gallese e quindi di un altro popolo sottomesso dai nuovi potenti, la quale si sente completamente sottomessa a Becket e alle sue parole – *La beauté est une des rares choses qui ne font pas douter de Dieu*⁸⁷ – risponde: *Je suis la captive de guerre de mon Seigneur et je lui appartiens tout entière*⁸⁸, ma viene sottratta da Enrico che la vuole per sé, ricordando che l'amico, in cambio della giovane sassone, si era impegnato a donargli qualunque cosa avesse chiesto, e finisce per uccidersi per non cedere alla prepotenza del re, ma anche perché turbata dalla cinica severità del cancelliere che le dice di non essere disposto ad accoglierla il giorno seguente, qualora potesse tornare da lui. Egli afferma di non essere in grado di amare veramente e di non credere nell'amore, se non a quello reciproco dei suoi genitori, come emerge dal lamento da lui scritto per la morte della madre e cantato dalla stessa Guendalina, su richiesta del re, in cui si ricorda come il padre di Tommaso, innamoratosi di una saracena, la fece venire a Londra dove diede alla luce il loro figlio che almeno a questo amore crede senza riserve: *A celui de mon père pour ma mère, oui, mon prince*⁸⁹.

Becket chiaramente, in questo dramma, non pratica la castità, come in altri dei racconti considerati e nelle vite scritte dai suoi contemporanei, e tuttavia Anouilh insiste sulla sua incapacità di amare, fin dal dialogo immaginario in cui, nel prologo, Enrico si rivolge a lui, inginocchiato presso la sua tomba e chiede, quasi a propria scu-

⁸⁵ Ivi, p. 36.

⁸⁶ Ivi, pp. 76 e sgg.

⁸⁷ Ivi, p. 45.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 52.

sante: *Tu l'aimais, Gwendoline, Archevêque?*⁹⁰ e d'altra parte alla stessa Guendalina egli aveva ricordato con durezza che *Je n'aime pas qu'on m'aime*⁹¹.

Se dunque vi sono dubbi sulla capacità di Becket di amare veramente le donne, non sembrano esservene a proposito dell'amicizia che lo lega al re nel periodo del cancellierato e che viene poi tradita e sconfitta dall'intelligenza che si pone al servizio di una causa che prevale su tutto. È l'intelligenza, illusa dai fini cui pensa di doversi sottomettere, che finisce per svuotare e disprezzare i sentimenti che invece sono forse ciò che di più vero può nascere dalla convivenza umana, mettendo in evidenza, al tempo stesso, grandezza e bassezza dell'uomo⁹². Enrico ricorda quei momenti come *bon temps*⁹³ e non si può dimenticare che tra le ultime parole dell'arcivescovo compare anche un *pauvre Henri*⁹⁴ che risponde all'esclamazione di Enrico – *O mon Thomas*⁹⁵ – nel momento in cui si rende conto di quanto sta per accadere. Il re soprattutto soffre per i contrasti che lo dividono dall'antico amico e mai sembra dimenticare di quanto comunque gli è debitore: *Becket m'attaque et il m'a trahi. Je suis obligé de me battre contre lui et de le briser mais, du moins, m'a-t-il donné, à pleines mains, tout ce qu'il y a d'un peu bon en moi*⁹⁶.

Anche in Anouilh si ripropone l'interrogativo di fondo sui motivi reali del mutamento di atteggiamento di Becket e sul significato di quell'*onore di Dio* richiamato più volte, fin dalla scena iniziale, quando entrambi i protagonisti ricordano di essere stati disponibili a

⁹⁰ Ivi, p. 8.

⁹¹ Ivi, p. 46.

⁹² L.C. Pronko, *The World of Jean Anouilh*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1961, p. 211: *His principal theme is man himself as he faces his destiny. The secondary themes of love and money are but further illustrations of this theme, as they reveal man in his aspirations and his compromises, his greatness and his baseness.*

⁹³ J. Anouilh, *Becket ... cit.*, p. 10.

⁹⁴ Ivi, p. 189.

⁹⁵ Ivi, p. 185

⁹⁶ Ivi, p. 129.

un accordo *Sauf l'honneur du royaume!* per l'uno e per l'altro *Sauf l'honneur de Dieu!*⁹⁷. Numerosi sono i riferimenti. come in tutte le opere esaminate, all'amore del cancelliere per il lusso e le raffinatezze, come nel comico episodio delle forchette, nuovo strumento per sostituire l'uso delle dita per mangiare di cui si sottolinea che non ha *Aucun intérêt pratique, en effet. Mais c'est raffiné, c'est subtil*⁹⁸, Secondo Enrico, purtroppo Becket pensa troppo ed è *parce qu'on pense, qu'il y a des problèmes*⁹⁹ e, quasi anticipando lo sviluppo dei loro rapporti gli dice che un giorno, trovandosi di fronte a un problema, *ta grosse tête te présentera une solution et tu te flanqueras dans une histoire impossible*¹⁰⁰.

Se l'onore di Dio appare come la scoperta di un valore decisivo per spiegare la conversione di Becket, occorre dire che tuttavia non sembra caratterizzato da tratti che vadano oltre il mondo umano e, in sostanza, rientra tra i valori accettati in quanto necessari al mondo degli uomini. Anche lo sconcerto provocato dall'episodio dei quaranta poveri invitati a pranzo dall'arcivescovo non richiama valori veramente religiosi e per Enrico è in parte una forma di esibizionismo, come sostiene sua madre, e in parte sembra *correspondre à quelque chose dans son esprit*¹⁰¹ che ripropone ancora una volta la componente teatrale dei suoi comportamenti e il fatto che ha sempre avuto la tentazione di recitare la parte del giullare: *Il a toujours été farceur*¹⁰².

Se si considerano le finalità per cui va difeso l'onore di Dio è interessante osservare come, nella veste di cancelliere, Becket usi un abile argomento contro il vescovo di Londra, il quale vuole evitare nuove tassazioni per la chiesa, che potrebbe benissimo avere senso anche contro di lui dopo la nomina ad arcivescovo: *Dieu guide le*

⁹⁷ Ivi, p. 8.

⁹⁸ Ivi, p. 16.

⁹⁹ Ivi, p. 69.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, p. 103.

¹⁰² *Ibidem*.

*navire en inspirant les décisions du capitaine. Mais je n'ai jamais entendu dire qu'il donnait directement ses consignes à l'homme de barre*¹⁰³; ciò che cambia veramente è il ruolo assunto da Becket che porta al superamento o alla negazione di quello precedente – *Ce n'est plus de la politique que je fais*¹⁰⁴ –, anche se conserva la speranza che sia possibile unire onore di dio e onore del regno, come si afferma in occasione dell'ultimo incontro tra i due avversari sulla fredda spiaggia francese da cui l'arcivescovo si accinge a partire per tornare in Inghilterra nella sua cattedrale: *Que l'honneur de Dieu et l'honneur du roi se confondent*¹⁰⁵. Lo stesso significato ultimo della morte di Becket va oltre il suo martirio e, grazie al pentimento di Enrico e alla santità del grande sassone, *l'Angleterre lui devra sa victoire finale sur le chaos*¹⁰⁶ e il re, con la condanna degli assassini, si assume direttamente il ruolo di *défendre désormais l'honneur de Dieu et la mémoire de notre ami*¹⁰⁷.

Il motivo delle parti in commedia è richiamato in Anouilh dal tema delle etichette che, secondo Enrico, vengono usate in modo esagerato dall'amico e che da quest'ultimo vengono difese perché senza di loro il mondo non avrebbe forma, *sans étiquettes, le monde n'aurait plus de forme, mon prince* e senza un ordine *on ne sait plus ce qu'on y fait*¹⁰⁸ e noi sappiamo che si tratta di fare bene quello che dobbiamo fare, di rispettare la parte che viene assegnata.

Lo stesso martirio dell'arcivescovo perde i tratti teologici e trascendenti che presenta in Eliot, dove la vittima arriva fino al tentativo di liberarsi da ogni forma di orgoglio, compreso l'orgoglio del martirio, mentre in Anouilh il sospetto di ambizione nel comportamento dell'arcivescovo compare in modo esplicito soprattutto nelle parole del cardinale, che lo riceve insieme al papa, e sembra dipingere più

¹⁰³ Ivi, p. 23.

¹⁰⁴ Ivi, p. 125.

¹⁰⁵ Ivi, p. 161,

¹⁰⁶ Ivi, p. 191.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 31-32.

il carattere del cardinale stesso che non di Becket; *Cet homme est évidemment un abime d'ambition*¹⁰⁹. Se in Becket affiora talvolta la consapevolezza del rischio di una simile accusa, essa non diventa un problema interiore, perché in lui prevale comunque il senso del proprio dovere, *laissant le monde m'accuser d'orgueil, pour y faire ce que je crois mon ouvrage*¹¹⁰ e, quando un sospetto simile viene anche a Luigi di Francia – *Vous avez le gout du martyre?*¹¹¹ –, egli risponde ricordando il suo ruolo – l'*étiquette* di cui si è parlato – e rivendicando il suo dovere di tornare nella sua cattedrale a difendere l'*honneur de Dieu*¹¹².

La dimensione essenzialmente umana dell'episodio del martirio viene sottolineata, in Anouilh, dalla battuta del giovane monaco sassone che esprime il desiderio di poter uccidere almeno un normanno – *un seul, je ne suis pas exigeant*¹¹³ –, cui Becket risponde dolcemente e – immaginiamo – con un sorriso che ha un gusto di simpatica ironia, ben lontano dal sorriso drammaticamente enigmatico che compare nelle ultime righe del romanzo di Meyer.

6. Il teatro della storia

Nella vicenda di Becket e il suo re, e in tutte le sue trasfigurazioni, è indubbiamente presente, più o meno decisivo che lo si voglia considerare, il riferimento alla politica inglese dei loro anni, quasi si trattasse – viene talvolta da pensare – della invenzione stessa della politica dei nascenti stati nazionali con le profonde contraddizioni fra innovazione e tradizione, fra conquiste aggressive e difese intransigenti, inserite in un contesto molto letterario che ricorda le parole di uno scrittore, nostro contemporaneo, grande narratore di fatti

¹⁰⁹ Ivi, p. 144.

¹¹⁰ Ivi, p. 148.

¹¹¹ Ivi, p. 152.

¹¹² Ivi, p. 153.

¹¹³ Ivi, p. 173.

storici in cui realtà e romanzo si intrecciano strettamente: *La storia crea strani scenari, si rassegna spesso al sentimentalismo e non disdegna le trame della finzione romanzesca, quasi volesse dotarsi di un senso che di per sé non possiede*¹¹⁴.

Ci soccorre anche un filosofo come José Ortega y Gasset, per il quale solo la somma della totalità dei punti di vista degli uomini potrebbe sollevarsi a una visione accettabile del mondo, che, in una sua opera del 1927, sembra descrivere – senza alcun riferimento alla vicenda di cui ci stiamo occupando – la situazione in cui ci siamo venuti a trovare nella nostra indagine¹¹⁵. A suo parere i grandi uomini sono quelli che hanno una missione creatrice, per i quali vivere ed essere significa compiere grandi cose, produrre risultati di grande rilievo, mentre per il pusillanime vivere è semplicemente esistere e mantenersi entro le situazioni come stanno¹¹⁶, *partly living* secondo l'espressione usata dal coro di Eliot; è dunque semplicemente comico accusare i grandi uomini di ambizione, giudicare ambiziosa la pretesa di Cesare di essere Cesare e la ricerca da parte di Napoleone del posto illustre di Napoleone¹¹⁷. Anche le innumerevoli contraddizioni di cui sono intessute le vite dei grandi uomini vanno accettate come essenziali, dal momento che a suo parere una politica è chiara quando la sua definizione non lo è, per cui occorre ammettere che o si viene al mondo per fare politica o per produrre definizioni e l'autentica politica postula l'unità dei contrari¹¹⁸. Il pensatore spagnolo si spinge fino a sostenere che i grandi uomini politici, paradossalmente, non sono interessanti, dal momento che mancano di vita interiore e non hanno quindi personalità, che è invece posseduta dalle loro azioni e dalle loro opere¹¹⁹, e quindi si può concludere che le

¹¹⁴ J. Cercas, *Anatomia di un istante*, trad. it. di P. Cacucci, Guanda, Milano 2017, ed. digitale posizione 358-359.

¹¹⁵ J. Ortega y Gasset, *Mirabeau o el politico*, in *Obras completas*, tomo III, sesta edizione, Revista de Occidente, Madrid 1966.

¹¹⁶ Ivi, p. 609.

¹¹⁷ Ivi, p. 610.

¹¹⁸ Ivi, p. 618.

¹¹⁹ Ivi, p. 624.

condizioni organiche, essenziali di un genio politico sono impulsività, turbolenza, imprecisione, povertà di vita interiore¹²⁰; sembra una descrizione dei nostri due personaggi e ci aiuta non certo a chiarire quale possa essere stata la realtà dei fatti, ma a rassegnarci a non poter cogliere la realtà dei fatti.

Si è detto più volte che una delle questioni più difficili da risolvere è rappresentata dal carattere e soprattutto dai cambiamenti di comportamento dell'arcivescovo di Canterbury, ed è assolutamente vero, come scrive una grande studiosa del pensiero medievale che *molto è stato scritto sul carattere di Becket e ancora egli ci sfugge*¹²¹. Sembra allora esserci di aiuto il suo segretario e biografo, il filosofo Giovanni di Salisbury¹²² a confermare l'ipotesi che abbiamo ripetutamente sfiorato e a insegnarci che anche gli uomini del XII secolo ne erano consapevoli. Nel *Policraticus* infatti si mostra sensibile, fin dalle prime pagine, alla metafora del teatro e quasi ci spiega il grande successo anche simbolico della vicenda di Tommaso Becket di cui si è cercato di fornire qualche idea:

*Quanti sono quei grandi sovrani rimasti sconosciuti perché nessuno ne ha mai parlato? Moltissimi probabilmente; onde io penso che chi aspira alla gloria dovrà saviamente cercare d'ottenere il favore dei letterati e degli scrittori dato che diversamente, senza cioè la luce che dona l'uomo di lettere, ogni impresa, pur eccellente. è destinata a sparire nelle tenebre e ogni altra forma d'elogio che potresti ottenere sarebbe talmente breve da sembrare che Eco risuoni in un applauso da teatro: è appena iniziato ed è già finito.*¹²³

¹²⁰ Ivi, p. 625.

¹²¹ B. Smalley, *The Becket conflict and the School*, Basil Blackwell, Oxford 1973, p. 109.

¹²² Cfr. Giovanni di Salisbury, *Anselmo e Becket. Due vite*, a cura di I. Biffi, Jaca Book, Milano 1990; per quanto riguarda la sua speculazione filosofica cfr. C. Grellard, *Jean de Salisbury et la renaissance médiévale du scepticisme*, Les Belles Lettres, Paris 2013.

¹²³ Giovanni di Salisbury, *Il Policratico, ossia delle vanità di curia e degli insegnamenti dei filosofi*, traduzione e cura di U. Dotti, Arago, Torino 2011, 4 voll., con testo latino tratto, per i primi 4 libri, dall'edizione di K.S.B. Keats-Rohan,

Ma la metafora del teatro¹²⁴ è valida anche quando si devono esaminare i comportamenti e le azioni dei singoli individui: *Bisogna quindi – in ciascun singolo caso – porre attenzione ai diversi ruoli – ratio personarum – che la natura, le circostanze o il caso fanno assumere ai singoli personaggi*¹²⁵, per cui *la vita degli uomini sembra più simile a una tragedia che non a una commedia: perché quasi nulla c'è qui che abbia lieto fine, dato che tutto quanto di dolce c'è stato al mondo diviene amaro*¹²⁶. L'uomo diviene schiavo del proprio ruolo che si trasforma in una seconda natura che gli impedisce di tornare a se stesso, quando sarebbe necessario¹²⁷. Solo Becket sembra riuscire a sottrarsi a questa legge: *riesci a star saldo sul fondamento di una salda virtù, non ti fai trasportare a destra e sinistra dal vento della volubilità, non vai in cerca delle mollezze dei piaceri e anzi comandi su quella stessa vanità che comanda sul mondo*¹²⁸, ma il percorso seguito fino a qui ci ha insegnato che proprio nel suo caso sembra funzionare la metafora dei ruoli che cambiano secondo i tempi della sua vita e richiedono diverse maniere per fare bene quello che il copione impone.

Se dunque si riesce a comprendere qualcosa solo accettando che la nostra storia si svolga davvero come una rappresentazione teatrale in cui sono importanti non gli individui storici, gli attori si potrebbe dire, ma i personaggi che sono chiamati a rappresentare e i ruoli che il regista, forse il destino o la ruota della fortuna – per usare una metafora presente in Giovanni di Salisbury –, ha previsto, allora si torna all'ultima scena del romanzo di Meyer, a quel sorriso enig-

Brepolis, Tournhout 1993, e, per i 4 successivi, da quella di C.C.J. Webb, Clarendon Press, Oxford 1909, p. 43.

¹²⁴ Cfr. D. Dox, *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought. Augustine to the Fourteenth Century*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2004.

¹²⁵ Giovanni di Salisbury, *Il Policratico* ... cit., p. 107.

¹²⁶ Ivi, p. 521.

¹²⁷ Sulla coerenza della metafora del teatro con le posizioni filosofiche di Giovanni cfr. C. Grellard. *Jean de Salisbury* ... cit., in particolare, nel capitolo 4, il paragrafo dedicato a *La métaphore théâtrale et l'aliénation du moi*, pp. 178 e sgg.

¹²⁸ Giovanni di Salisbury, *Il Policratico* ... cit., p. 45.

matico, senza la dolce ironia con cui Becket risponde al monaco sassone che, in Anouilh, vorrebbe uccidere almeno un normanno, e viene il sospetto che possa anche significare che, almeno in parte, si prende gioco di noi. Ci siamo mossi entro le coordinate già individuate da Victor Hugo, ben prima dei nostri discorsi contemporanei su storia e retorica o su storia e letteratura: *Il genere umano, considerato come grande individuo collettivo che di epoca in epoca compie una serie di atti sulla terra, presenta due aspetti, quello storico e quello leggendario. Il secondo non è meno vero del primo e il primo non è meno congetturale del secondo*¹²⁹. Entro queste coordinate il Tommaso reale, quello della storia, è diventato come la *cosa in sé* di Kant, impossibile da cogliere, e quindi non gli si manca di rispetto se si arriva a pensare che quel Tommaso che invece riusciamo a conoscere, e solo attraverso una maschera da attore, si possa anche prendere gioco di noi. È stato santo ma anche peccatore, difensore dei diritti della chiesa ma anche ipocrita oppositore del potere regio, cristiano ma anche musulmano, casto ma anche amante passionale, amico ma anche nemico di Enrico, avversario ma anche complice dei principi ereditari. Ed è proprio questo intreccio inestricabile che può insegnare qualcosa:

*L'intera vita umana non è altro che uno spettacolo in cui, chi con una maschera, chi con un'altra, ognuno recita la propria parte finché, ad un cenno del capocomico, abbandona la scena. Costui, tuttavia, spesso lo fa recitare in parti diverse, in modo che chi prima si presentava come un re ammantato di porpora, compare poi nei cenci di un povero schiavo. Certo, sono tutte cose immaginarie; ma la commedia umana non consente altro svolgimento.*¹³⁰

¹²⁹ V. Hugo, *La légende des siècles*, Jules Rouff, Paris 1899, vol. I, pp. 9-10, traduzione mia.

¹³⁰ Erasmo da Rotterdam, *Elogio della Follia*, LibroLibero, Milano 1996 (edizione elettronica), pp. 43-44.