

Immaginate...

di Edoardo Rialti

Talvolta il vecchio adagio che i grandi artisti preferiscono lavorare da soli, come Michelangelo alla Sistina, può rivelarsi una forma magari inconscia e discreta di tatto, se non di misericordia. Il confronto con altre mani risulterebbe improbo, fin troppo schiacciante e sbilanciato, finendo con l'offuscare gli eventuali meriti di un tocco, uno sguardo, una mente non altrettanto poderosa. Chiedere a Dickens di contribuire con un capitolo a un romanzo già avviato, o a Virgilio di scrivere qualche centinaio di versi per un poema, potrebbe azzittire ogni nostra voglia di proseguire e riprendere con impaccio le fila della nostra arte scalcinata.

Ci si sarebbe potuti immaginare lo stesso per questo *Tommaso Moro*, che vide la collaborazione di diversi scrittori: come avevano già riassunto Gabrieli e Melchiorri, «il copione originale era stato trascritto in bella da un unico scrittore, identificato come il poligrafo Anthony Munday [...] successivamente però il copione era stato modificato ad opera di altri autori i cui interventi sono identificabili dalle loro diverse grafie, che il grande studioso W.W. Greg ha designato nel 1910 con le prime lettere dell'alfabeto»¹.

E tale elenco comprende tre nomi noti pressoché solo agli esperti di teatro rinascimentale: Henry Chettle, Thomas

Heywood e Thomas Dekker, cui si aggiunge invece quello di una delle «tre corone» dell'umanità letteraria, assieme a Omero e Dante: William Shakespeare, di cui è stata identificata la grafia e la paternità sicuramente di 159 versi, lo snodo centrale del dramma – l'esplosione della rivolta dei cittadini e dei piccoli artigiani contro gli stranieri, i «Lombardi» (termine con cui si identificavano i ricchi commercianti forestieri, che venissero dall'Italia, dalla Francia o dai Paesi Bassi) e le parole con cui Moro, sceriffo di Londra, placa il tumulto e induce la folla a fare atto di obbedienza al Re, quello stesso Enrico VIII cui Shakespeare dedicherà la sua ultima opera, quando si era già ritirato assieme alla sua famiglia in campagna.

Un tema scottante, scrivere sul «Cancelliere più amato d'Inghilterra», il fine umanista cui Erasmo aveva dedicato *l'Encomium Moriae*, il magistrato amato dai poveri, di cui erano universalmente riconosciute l'ironia gentile e la profonda pietà religiosa, e che pure, al pari del suo omonimo predecessore medievale Tommaso Beckett, si era sua volta rifiutato in coscienza di obbedire a un sovrano che anche qui faceva di nome Enrico, e sempre per una questione pertinente i confini tra Chiesa e Stato. Solo che in questo secondo caso non si trattava di un singolo episodio, poi ricucito seppure col sangue, ma di una lacerazione storica, quel matrimonio con Anna Bolena senza cui non ci sarebbe stato forse lo scisma anglicano e, sicuramente, la salita al trono della Regina Vergine. E fu proprio sotto Elisabetta, figlia di Enrico e Anna, che questo dramma è stato scritto. La figura stessa del sovrano non compare mai in scena, come un Giove la cui autorità e bontà non si mettono in discussione. Il contenuto dei misteriosi «articoli», che Moro e il Cardinale si rifiutano di sottoscrivere, non è mai menzionato. E la colpa dei due, l'unica a macchiare la reputazione immacolata e la condotta esemplare, risulta altrettanto ambigua. Essi

hanno offeso il Re, e devono morire, ma è un coro di stima universale a piangerli e accompagnarli.

Molto, molto pericoloso.

Lo lascia intendere anche la nota dell'ufficiale preposto al controllo e alla eventuale censura dei copioni, che ravvisa, nella rivolta contro gli stranieri corrotti e sopraffattori, un'altra possibile fonte di eccessiva eccitazione per gli spettatori. Tratteggiarla con troppa forza rischiava di essere una scintilla per rinfocolare rancori celati, neanche troppo, sotto la cenere.

«Eliminate completamente l'insurrezione e i suoi motivi [...], a vostro rischio e pericolo», è l'avvertimento neppure troppo sottile.

A ingarbugliare ulteriormente la matassa è la strana ambivalenza per cui proprio uno degli autori, Anthony Munday, fosse, al pari del ben più celebre Marlowe, una spia del Governo, incaricata di identificare i «papisti», soprattutto gesuiti come Campion, che si aggirassero sotto copertura.

Il «cattolicesimo» stesso di Shakespeare è uno di quei campi di battaglia critici nei quali le botte, i fendenti, e persino i colpi bassi, non mancano da nessuna parte. In taluni casi chi si oppone a tali tesi pare reagire fin troppo emotivamente, quasi che a Shakespeare potesse far male condividere lo stesso credo di Tasso, Pascal, Cervantes; ma anche tra i suoi sostenitori si ravvisa talvolta un eccesso di zelo, forse più radicato nell'infruttuoso gioco della scacchiera (questo scrittore è mio, quest'altro è tuo...) e in un ansioso «complotto» che in una sincera volontà di ascoltare la voce dell'autore e le testimonianze storiche. Che il background familiare e culturale del «Bardo» siano da ricercare nella tradizione cattolica (che, del resto, era in effetti la stessa anche degli autori più smaccatamente protestanti, come Spenser o Sidney: anche i protestanti erano stati cattolici, o tali erano stati i loro genitori, i vicini, perfino l'aria che respiravano,

tanto per capirci) e che molto probabilmente i suoi ultimi anni e la sua ultima produzione abbiano visto un ispessirsi, se non un ritorno, alla pietà religiosa, peraltro mai assente, è un dato rimarcato dalle voci più variegata – e che a confermarlo siano spiriti fini e certamente non ideologici come Greenblatt² o, in Italia, il grande Praz³, non fa che fornirgli maggiore credibilità.

Molto altro potrà naturalmente emergere, in un senso o nell'altro, ma non si correranno mai rischi troppo gravi qualora ci si continui ad attenere all'aurea massima che l'arte, la grande arte, non dimostra, ma mostra. Espone a una profondità esistenziale cui tutta la ricchezza di esperienze, convinzioni, scelte dell'autore contribuisce e, al tempo stesso, trascende. È molto difficile arruolare i grandi artisti. Essi combattono già per le Muse, che sono padrone esigenti, insofferenti a ogni strumentalizzazione del dono con cui confortano la vita umana.

Tuttavia, questa lunga serie di complicazioni – i «tempi fuori dissesto» che la videro nascere, l'argomento spinoso e perfino la stesura a più mani – non attentano al valore del *Tommaso Moro*. Né la sua gestazione né le difficili circostanze storiche né il valore polemico della materia trattata e fortemente censurata hanno azzoppato quello che resta un dramma davvero ben strutturato, anche per una stagione così ricca e qualitativamente alta com'è stata quella del teatro elisabettiano.

Persino il colpo d'ala dei versi shakespeariani non ne sbilancia la struttura o l'unità di fondo. Se il lettore non sapesse chi ha scritto cosa, è difficile che potrebbe identificare i diversi scrittori. C'è un grande equilibrio tra l'apertura corale, con i popolani angariati, e l'assolo finale del condannato. Tutto questo passando per una serie di situazioni molto diverse per stile, tematiche e personaggi. Vi si incontrano popolane che hanno l'orgoglio di

non cedere alla brama di stranieri prepotenti, convinti di avere le spalle sempre coperte dall'ambasciatore, ma anche poeti aristocratici come Surrey, buffoni ed eruditi, la parlata spiccia delle guardie e quella colorita dei borseggiatori, complesse metafore sulla Fortuna e imprecazioni volgari. E questo, per un lavoro di squadra, costituisce un grande complimento.

Il dramma descrive perfettamente una traiettoria di cui il palato degli spettatori rinascimentali era profondamente ghiotto, così come lo è in fondo quello di qualsiasi altro pubblico del passato o del presente: la vicenda di Moro è un esempio limpido, quasi archetipico, dell'ascesa e caduta di un «grande» – spesso tradotto come «potente», ma che nell'originale «great» coinvolge molte più sfumature, non estranee alla prima descrizione dell'Innominato manzoniano: «Era grande...».

Non si tratta di un dramma esistenziale, come nelle tragedie antiche o, per esempio, nella soluzione con cui T.S. Eliot tenterà di liberare il teatro storico inglese da un eccesso di «complesso di Shakespeare»: qui la vicenda è tutta «esterna». Moro non conosce turbamenti, e percorre con la stessa limpida «coscienza in pace» – una sfumatura molto protestante – i diversi giri della sorte, che ora lo innalza e adesso gli fa salire i gradini della stessa forca da cui aveva salvato i cittadini rivoltosi.

Egli ci viene presentato davvero come un «uomo per tutte le stagioni», luminoso, equilibrato nei diversi ambiti, giuridico, civile, privato: capace salomonicamente di palesare il moralismo a senso unico di un collega giudice, di simpatizzare per i ladruncoli di strada e condannare l'avidità ipocrita dei suoi ben più ricchi domestici, di esigere la rasatura di un attaccabrighe «capellone» e improvvisare con consumata perizia versi al posto di un attore mancante. Lo vediamo scherzare con l'amico e ammiratore Erasmo da Rotterdam, ma anche con il carceriere e perfino con il boia. Lo vediamo consolare moglie, genero e

figlie, e placare la folla assetata di farsi giustizia da sé per i torti subiti da tanti ricchi forestieri. Per quanto nel mezzo si fosse levato un muro di silenzio, la figura luminosa di Moro continuava a stagliarsi in tutta la sua limpidezza senza compromessi. Una luce fulgida, e molto imbarazzante.

Venendo però ai versi sicuramente shakespeariani, la scena del tumulto sedato, senza nulla togliere a quanto riconosciuto all'opera nella sua interezza, resta tuttavia una gemma, in cui è possibile notare due temi portanti di tutta la scrittura di Shakespeare.

Anzitutto, nel pacato ma fermo richiamo di Moro alla segreta fondazione di ogni pace – il supremo ordine cosmico e morale, alla base anche dell'ordinamento civile –, il drammaturgo dà voce a quella medesima immagine dell'universo che aveva già cantato Dante e che, nelle parole di un critico come C.S. Lewis,

appartiene all'antica nozione ortodossa dell'etica europea da Aristotele a Johnson [...], la si potrebbe chiamare Concezione Gerarchica. Secondo tale concezione nell'universo sono oggettivamente presenti dei gradi di valore. Tutto tranne Dio ha un proprio naturale superiore, tutto tranne la materia inanimata ha un proprio naturale inferiore. Per ciascun essere la bontà, felicità e dignità consistono nell'obbedire al proprio superiore e governare l'inferiore. Quando ciò viene a mancare in uno dei due aspetti di questo compito bifronte otteniamo una malattia o una mostruosità nell'ordine delle cose finché ciò che abbia peccato non sia stato distrutto o corretto. E una delle due cose avverrà di sicuro; perché, uscendo dal proprio posto nel sistema (che salga come un angelo ribelle o giù come un marito troppo attaccato alla gonna della moglie) ha fatto della natura la propria nemica. Non può funzionare⁴.

Continua Lewis: «La più grande esposizione della Concezione Gerarchica, nel suo duplice riferirsi alla vita cosmica e civile, è forse il discorso di Ulisse nel *Troilo* di Shakespeare», che vale la pena qui riproporre nella traduzione di Goffredo Raponi.

Anche i cieli, i pianeti e questa terra
che sta al centro di tutto l'universo
rispettano per primi, tra di loro,
grado, priorità, collocazione,
stabilità, stagione, forma, moto,
rapporto, impiego, ruolo di ciascuno;
il tutto in base a un criterio d'ordine
onde il sole, il glorioso astro fulgente,
sta in nobile eminenza sul suo trono
e nella sfera sua tra l'altre stelle,
e l'occhio suo che ridona salute
converte in buoni i perniciosi influssi
dei cattivi pianeti, e senza ostacolo
rapido come l'editto d'un Re,
raggiunge tutti, i buoni ed i cattivi.
Quando però i pianeti,
tra loro malamente mescolando
il loro moto, cadono in disordine,
quali mai pestilenze sulla terra,
e mostruosi portenti, e mare in rabbia,
e terremoti e tempeste di venti
impetuosi per opposti ardori!
Grandi paure, mutamenti, orrori
deviano con violenza, fanno a pezzi,
schiantano, svellono dalle radici
dell'ordine per loro prefissato
l'operosa unità e delle classi

il sereno fruttifero connubio.

E quando è scosso l'ordine gerarchico,
ch'è scala ad ogni più elevata meta,
la società è malata.

Come potrebbero le istituzioni
in una società organizzata,
le gerarchie scolastiche,
le diverse civili associazioni,
i traffici tranquilli tra due sponde,
i diritti di primogenitura
e di famiglia, le prerogative
riservate all'età, alle corone,
agli scettri, agli allori, restar salde
nella lor naturale posizione,
se non seguendo un ordine gerarchico?

Togliete via quell'ordine,
mettete fuori tono quella corda,
e sentirete quale stonatura!

Ogni cosa confliggerà con l'altra
dissolvendosi: l'acque, contenute,
gonfieranno i lor petti sovra gli argini
fino a fare un'informe pappamolla
di tutto questo consistente globo;
la forza bruta diverrà padrona
del debole; ed il figlio disumano
colpirà a morte il più debole padre;
solo la forza diverrà il diritto,
o, piuttosto, il diritto e anche il torto,
ed in mezzo all'eterno lor contrasto
siederà la Giustizia,
e non si saprà più chi è l'uno o l'altro,
e la Giustizia perderà il suo nome.

Tutto si assomma allora
 nel potere assoluto, ed il potere
 s'assomma alla sua volta nel volere,
 e questo in insaziabile ingordigia;
 e l'ingordigia, lupo universale,
 forte di questo duplice sostegno,
 del potere e volere, fatalmente
 farà dell'universo la sua preda
 fino così a divorar sé stessa.

Un'ultima, potentissima immagine che foscamente pare coniugare la volontà di potenza nietzschiana con la lupa dantesca. Lewis faceva notare che «la sua importanza speciale consiste nel mettere bene in chiaro quale sia l'alternativa alla Gerarchia. Togliete "Grado" e "ogni cosa confliggerà con l'altra", la forza bruta la farà da "padrona", e "tutto si assomma nel potere". In altre parole, l'idea moderna che si possa scegliere tra Gerarchia e Uguaglianza è, per Ulisse, solo un raggio di luna. La vera alternativa è la tirannia; senza autorità ci si trova ad obbedire alla forza bruta»⁵.

Anche nel *Re Lear*, dinanzi alla rivolta mostruosa delle principesse contro il padre cui dovevano tutto, un personaggio commentava inorridito che di questo passo «gli uomini finiranno per divorarsi fra loro come i mostri del mare».

Questa medesima traiettoria involutiva è espressa qui da Moro, che domanda alla folla di chiedersi cosa accada qualora «vi asseggiate come Re dei vostri desideri, / l'autorità messa a tacere dal vostro vociare alterato, / e ve ne possiate stare tutti tronfi nella gorgiera della vostra presunzione».

Ecco il quadro che tratteggia:

Che avrete ottenuto? Ve lo dico io: avrete insegnato a tutti

che a prevalere devono essere l'insolenza e la mano pesante,
che l'ordine va spezzato, e, secondo tale disegno,
nessuno di voi vivrebbe fino alla vecchiaia,
perché altri lestofanti, a seconda dei loro capricci,
con altrettante mani, ragioni e diritto
vi divorerebbero, e gli uomini come pesci voraci
si mangerebbero l'un l'altro.

Non manca la finezza psicologica che legge, nelle dinamiche rivoluzionarie, il progressivo e pressoché costante alternarsi dell'azzeramento della precedente classe dirigente, cui segue l'insediarsi, «in nome dell'uguaglianza», di altri «animali più uguali degli altri», come nella favola nera di Orwell; così come l'altrettanto profonda intuizione che un linguaggio meramente rivoluzionario si riduca a babelico, anarchico balbettio:

Persino la vostra rivolta
non può procedere senza obbedienza.
Quale capitano dei ribelli, mentre incorrono le insurrezioni,
riesce solo col suo nome ad arrestare la massa? Chi obbedirà a un
traditore?
O come farà a suonare bene quel proclama firmato da un ribelle
che non si chiami altro che ribelle?

Shakespeare avrebbe spesso raccontato come le masse possano essere influenzate, guidate, accecate, infiammate dalle sottigliezze della retorica – basti pensare al discorso di Marcantonio nel *Giulio Cesare*, al *Coriolano*, o alla rivolta capeggiata dal cialtrone Jack Cade che, nell'*Enrico VI*, vuole abolire anche la scrittura e ha tra i suoi motti «siam noi che dovremmo essere i magistrati; noi, che siamo lavoratori per davvero». Tuttavia nel dramma dello statista le sfumature risultano diverse, perché,

se pure Cade lamentava abusi niente affatto infondati («Non è forse una maledetta cosa, che con la pelle di un agnellino innocente si debba far pergamena? E che la pergamena, non appena vi siano fatti sopra quattro sgorbi, mandi alla rovina un uomo? C'è chi dice che l'ape punge; ma io dico, ch'è soltanto la cera delle api che punge: e difatti una volta mi bastò dover mettere il sigillo a un documento, ed ecco che da quell'istante non sono stato più padrone di me stesso»), nel *Tommaso Moro* i cittadini sono davvero vittime perlopiù innocenti di un abuso costante e sfacciato, e sbagliati risultano solo i mezzi con cui si illudono di fare giustizia sommaria. Della folla sono raccontati non solo il pressapochismo con cui intendono colpire indiscriminatamente tutti gli stranieri, le superstizioni alimentari verso tutto ciò che venga «da fuori», la violenza disordinata, ma anche gli slanci di eroismo, la dedizione coniugale, il pensiero per i propri figli e l'affetto per i vicini, nonché una profonda capacità di riconoscere i propri sbagli, e fare ammenda, perdonoando persino i propri oppressori.

Ma c'è dell'altro in queste poche decine di versi, un'altra sfumatura che costituisce una delle note più profonde e costanti dell'ispirazione shakespeariana: fronteggiando la massa inferocita, lo sceriffo Moro non si appella solo a considerazioni razionali come la concezione gerarchica dell'universo e della convivenza umana. C'è un solo modo per cui l'altro – l'esterno, lo straniero, il diverso, su cui, a torto o a ragione, si sono assommate così tante diffidenze, paure, avversioni – torni a essere messo a fuoco per quello che è, senza che la nebbia dei sentimenti feriti ce lo faccia ridurre a uno stereotipo, e quindi a un'astrazione: bisogna compiere un salto immaginativo, immedesimarsi con lui. Con un improvviso ribaltamento prospettico, provare a guardare alla vicenda dal suo punto di vista.

Immaginate allora di vedere gli stranieri derelitti,
coi bambini in spalla, e i poveri bagagli
arrancare verso i porti e le coste in cerca di trasporto.

Parafrasando Graham Greene, spesso il male palesa una radicale mancanza di immaginazione. Non riesce a notare come anche chi, magari giustamente, è considerato il nemico del momento, abbia tuttavia una sua storia, un suo passato, una trama di relazioni, gioie e dolori esattamente come le nostre. Gli stereotipi sono violenti e comodi, rapidi, perché ti consentono di non fronteggiare davvero l'uomo concreto che hai davanti.

Ma ecco che, improvvisamente, nelle parole e nelle immagini evocate da Moro, la lama brandita contro l'altro finisce puntata alla propria gola, e tutto acquista una diversa prospettiva. Provare a guardare le cose dal suo punto di vista. Essere noi l'altro. E qualora così fosse

dov'è che andreste? Che sia in Francia o Fiandria,
in qualsiasi provincia Germanica, in Spagna o Portogallo,
anzi, ovunque non rassomigli all'Inghilterra,
orbene, vi troverete per forza ad essere degli stranieri.
Vi piacerebbe allora trovare una nazione d'indole così barbara
che, in un'esplosione di violenza e di odio,
non vi conceda un posto sulla terra,
affili i suoi detestabili coltelli contro le vostre gole,
vi scacciasse come cani, quasi non foste figli e opera di Dio,
o che gli elementi non siano tutti appropriati al vostro benessere,
ma appartenessero solo a loro? Che ne pensereste
di essere trattati così?

Tutta la grande arte è in fondo questo sforzo immaginativo,

questa sfida che improvvisamente si rivolge direttamente al lettore. Fin dai tempi di Omero, con un vecchio nemico inginocchiato ai piedi dell'uccisore di suo figlio, che improvvisamente, nelle parole e nei gesti dell'altro, coglie l'immagine del proprio padre lontano. È così è sempre, verrebbe da dire costantemente, in Shakespeare. Egli non ci ha dimostrato i diritti e la dignità altrui, egli ce li ha, appunto, mostrati. Ci ha fatto battere il cuore al ritmo impetuoso e coraggioso del moro Otello; ci ha fatto notare che al dito dell'usuraio ebreo Shylock c'era un anello che egli conservava gelosamente solo perché la moglie defunta glielo aveva donato «quando eravamo studenti»; persino il tiranno satanico Macbeth, nel momento in cui i suoi sortilegi si rivoltano contro di lui, è descritto richiamando uno dei giochi brutali più amati del tempo, assistere alla lotta di un orso incatenato contro una muta di cani. E l'unica zampa libera della bestia non ci parla solo di violenza, ma anche di resistenza disperata. Ma l'elenco potrebbe continuare, ancora e ancora.

Tale è l'effetto delle parole di Moro sui rivoltosi, ma anche, in una potente sovrapposizione di livelli che è ancora una volta cifra della sua indimenticabile grandezza, ciò che Shakespeare «in Moro» suscita nello spettatore. Quello che accade ai rivoltosi, accade anche a noi e alle nostre passioni. A un certo punto del dramma alcuni attori commentano ammirati che Moro sarebbe un attore eccellente. E anche qui torna la medesima stratificazione simbolica.

Ciò non vuol dire solo che il grande politico, magistrato, umanista abbia la prontezza, l'arguzia, la presenza scenica necessarie a calcare le scene, ma anche il contrario. Che l'arte ha una sua funzione eminentemente civile, nell'accezione più alta. quella di farci guardare con occhi diversi agli uomini attorno a noi. E, di conseguenza, a noi stessi.

¹ V. Gabrieli-G. Melchiorri, *Introduzione a Sir Tommaso Moro*, in *Shakespeare. Teatro Completo*, Mondadori, Milano 1991, vol. 10.

² S. Greenblatt, *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, Pimlico, London 2005.

³ M. Praz, *Introduzione a William Shakespeare. Tutte le opere*, Sansoni, Firenze 1965.

⁴ C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, Oxford University Press, London 1942.

⁵ *Ivi*.