

# LE LEZIONI DI LETTERATURA

DI FRANCESCO DE SANCTIS

DAL 1839 AL 1848

(dai quaderni della scuola)

## VIII.

LE LEZIONI SULLA POESIA DRAMMATICA

(continuazione e fine: vedi fascicolo precedente, pp. 106-8).

LE LEZIONI SULLO SHAKESPEARE.

Chiudiamo la pubblicazione, da noi intrapresa, delle lezioni del De Sanctis, nella sua scuola d'innanzi il 1848, con le lezioni sullo Shakespeare, che fanno parte del corso del 1846-7 sulla « Poesia drammatica ». Furono le ultime del corso? Dal disegno annunziato risulta che esse dovevano formare come l'« introduzione » allo studio del « teatro moderno »; ma il quaderno che ci ha serbato quel corso termina dopo tale introduzione, e forse per le altre lezioni non avanzò tempo in quell'anno, e nel seguente la scuola fu presto turbata e poi interrotta dagli avvenimenti politici.

Quel quaderno, messo insieme da un uditore, è del resto assai infelice nella dizione, e anche lacunoso; e il riassunto, che io offro, non è certamente se non uno scheletro delle dodici lezioni shakespeareane, che dovettero essere ben altrimenti piene. Perchè il lettore si faccia un concetto del metodo da me tenuto nella elaborazione, metto in doppia colonna un brano qualsiasi, quello con cui comincia l'analisi del dramma *Romeo e Giulietta*, secondo il testo originale e secondo la mia redazione:

Ora noi lasceremo questa vita fantastica; e quando da questa vita passo alla reale; quando io mi gitto in questo altro campo di Shakespeare, vo trovando nella vita qualche

Nel far passaggio da questi drammi fantastici a quelli « reali », non posso non pensare a un dramma, nel quale c'è bensì la vita reale, ma gli affetti sono ancora non molto

cosa che sia più vicina a questa vita della fantasia; vo trovando una vita dove gli affetti sian meno profondi, dove i passaggi sian meno studiati, dove i caratteri men grandi, dove la fantasia ancora prepondera sul cuore; e questo dramma è quello di *Giulietta e Romeo*. In questo dramma, in cui ha vita un gran sentimento, voi trovate come un punto di mezzo tra la vita interamente fantastica e la vita più profonda, che vien rappresentata appresso. Questo dramma è stato molto studiato dallo Schlegel, il quale, benchè sia ben di rado poeta, purè ha gittato in questo alcune frasi poetiche, ispirato dalla sua dolcezza. Ma se averlo esaminato con poesia bastasse, io dirò di aver sentito Giulietta e Romeo; però per quel miscuglio di serenità e di sventura che egli sente, non ha saputo svolgere questo magnifico quadro. Il secondo scoglio in cui e' incontriamo è il modo col quale è rappresentato il mondo prosaico. *Giulietta e Romeo* è stato tradotto in francese da Mahamel (*sic*), il quale tolse ciò che ai Francesi pareva troppo caricato o spiritoso o barbaro; ed ogni critico ha disapprovato la parte volgare de' contrapposti. Or mentre che i Francesi mutilavano così *Giulietta e Romeo*, un Inglese lo mutilava in altro modo. Un celebre attore Inglese, chiamato Garrick (*sic*), che rappresentava assai bene la parte di Romeo, cominciò, per strappare applausi, a caricarla; quando cadeva Romeo, cominciò a scontorcere il viso, a rappresentare i movimenti dell'uomo avvelenato. Il popolo a questi movimenti caricati batteva le mani; sicchè un giorno gli venne il pensiero di mutare il primo atto di questo dramma, e farlo a suo modo. Ma quando io vi parlerò della situazione generale vi mostrerò qual mostruosità sia quella mutazione. A questo si aggiunga (*sic*) le opposizioni generali, che hanno fatto senso in tutti: ond'è che mentre Romeo è innanzi a Giulietta, pensa alle stelle? ond'è che, mentre si crede morta Giulietta, de' cuochi si apparecchiano alla cucina? e tanti altri contrapposti, i quali sebbene si trovano ancora in altri drammi di Shakespeare, in questo sono più numerosi; e bisogna trovare la ragione per cui il poeta ha seguito dunque negli altri drammi il linguaggio del cuore, ed in questo non l'ha usato. Ecco le difficoltà che ci presenta questo dramma, le quali dipendono dall'intendere qual'è il lato della vita, sotto cui si presentano questi due personaggi.

profondi, i caratteri non grandi, l'azione non molto meditata, e la fantasia predomina: *Giulietta e Romeo*. Questo dramma darà a noi la transizione dall'un gruppo all'altro. Guglielmo Schlegel lo ha studiato assai, e sebbene di rado egli sia poeta, questa volta, commosso dalla bellezza, è uscito in parole poetiche; e certamente ha ben sentito il dramma nel suo misto di gioia e di dolore, di felicità e di sventura, ma non ha svolto a sufficienza il quadro che gli è balenato innanzi. Un francese, nella traduzione che ne fece, stimò opportuno toglier via tutto ciò che ai francesi sembrava esagerato, ora barbarico ora troppo arguto ed acuto. In altro modo lo mutilò un celebre attore inglese, il Garrick, che rappresentava assai bene la parte di Romeo, e, per farla valer meglio, la rinforzava; e venne in fine nel pensiero di modificare, come fece, il quinto atto. E altre difficoltà, oltre queste che si possono desumere dalle dette correzioni e rimaneggiamenti, si sono levate contro la tragedia di *Giulietta e Romeo*. Perché mai i contrapposti prosaici, più numerosi qui che in altre opere dello Shakespeare, e, p. c., nel punto in cui si sta per credere da tutti che Giulietta sia morta, l'affaccendarsi dei cuochi che apparecchiano la cena? e perchè lo Shakespeare, che così bene adoperava il linguaggio del cuore, in questo dramma ha prodigato le arguzie e i bisticci? Ma entriamo nel dramma.

Come si vede, ho tolto parole superflue, ho sbrogliato periodi confusi, ho tradotto parole improprie in altre più proprie, ma non ho fatto alcuna contaminazione con concetti estranei, e qualche particolare che ho soppresso si ritroverà, al fine di evitare inutili ripetizioni, più oltre, al luogo conveniente.

Dello studio che in gioventù il De Sanctis fece dello Shakespeare, e dei giudizi che animano questo corso sulla letteratura drammatica, si odono le risonanze nel primo « saggio critico » di lui, in quello *Sulle opere drammatiche di Federico Schiller* (1850) (1). Frequenti accenni allo stesso poeta, che era il poeta massimo del suo ideale critico, si ritrovano nei saggi composti a Torino e a Zurigo tra il 1855 e il 1859 (2). In quel tempo egli scriveva a una giovinetta sua discepola, che tentava di comporre drammi storici: « Poniti a studiare i drammi di Shakespeare; e se li hai in francese, tanto meglio. Comincia dal *Giulio Cesare*, dramma storico. Vedrai che pienezza di vita! Che rigoglio di particolari! Che abbondanza di sentimenti e d'immagini! È il primo poeta moderno, ed è alla sua scuola che ti devi formare » (3). Alla quale discepola, venti anni dipoi, gli accadeva di riparlare ancora dello Shakespeare: « A ogni modo, ti raccomando Shakespeare, tu che hai la fortuna, ch'io non ho, di leggerlo in inglese. Ci troverai orizzonti infiniti, che ti apriranno la fantasia » (4). Un aneddoto, che lo concerne, del periodo torinese, ossia di circa il 1855, ci narra come il De Sanctis, condotto da un amico in casa di una signora che voleva conoscerlo, se ne stesse muto e impacciato in mezzo alla conversazione; ma, suggerito dall'amico alla signora di gettare a caso il nome di Amleto, si riscotesse e, via via accaloratosi, improvvisasse una conferenza sull'argomento (5). Anche i suoi saggi posteriori contengono accenni allo Shakespeare (6): e, importantissimi, la sua *Storia della letteratura italiana* (7).

(1) Cfr. *Saggi critici*, ed. Arcari, specialmente I, 3-5, 10-11.

(2) Si veda ivi, I, 20, 30, 83, 101, 181, 185, II, 105, III, 275, 297.

(3) *Lettere a Virginia*, ed. Croce (Bari, 1917), p. 85 (da Zurigo, 28 giugno 1857).

(4) Op. cit., p. 114 (lett. da Roma, 24 gennaio 1876).

(5) F. VERDINOIS, *Profili letterari napoletani* (2.<sup>a</sup> ediz., Napoli, 1882), pp. 5-6.

(6) Vedi tra gli altri, ed. cit., I, 286, II, 183, 187, 191, 192, 201, 226, 232, III, 96-7.

(7) Ed. Croce, I, 201 (Sh. e Dante), 408 (Sh. e la novella italiana), II, 131 (Sh. e l'Aretino), 148, 197 (Sh. e la decadenza poetica in Italia), 166 (Tancredi e Amleto), 178 (Sh. e la *Virginia* dell'Accolti), 181 (Sh. e la commedia dell'arte), 184 (Sh. e le teorie drammatiche del Guarini), 343 (Sh. e Baretto), 361, 363 (Sh. e Carlo Gozzi), 375, 380 (Sh. e Alfieri), 408, 411 (Sh. e il romanticismo).

Dopo avervi presentata l'Europa civile e dotta, passando a quella incolta e poetica, non faccio cammino retrogrado, come sembrerebbe a prima giunta. In una storia generale dell'arte, non si potrebbe rompere l'ordine cronologico; ma, quando si ripercorre quella storia con l'occhio volto alla letteratura presente e al nostro paese, vi ha un ordine superiore a quello cronologico. Le tragedie dell'Alfieri e del Goethe sono nate nello stesso tempo; ma chi le considererebbe congiunte tra loro, quando invece sono nel fatto diversissime? E, d'altra parte, portando il pensiero dallo Shakespeare al Goethe, sebbene la distanza dei tempi sia grande, si avverte una vicinanza d'idee, una continuazione dello stesso processo. E, se è necessario che io formoli nettamente il mio pensiero, a me pare che l'Europa, che vi ho presentata finora, sia l'antecedente soltanto cronologico della nostra letteratura; ma che quella, che ora vi presento, sia veramente l'antecedente storico. Ecco perchè bisogna esaminare ora lo Shakespeare, che ha avuto tanta efficacia sulla letteratura moderna. Abbiamo già fatto parola di lui qua e là per incidente, nel discorrere di tempi che ebbero il torto di non conoscerlo o di disprezzarlo. E, quando noi collocammo Dante a capo della letteratura moderna, come germe di essa, il medesimo avremmo potuto fare dello Shakespeare, che l'ha resa drammatica.

Ma, prima di accingermi all'esame, dirò del metodo col quale mi ci sono preparato. Anzitutto, ho procurato di sgombrare il terreno da tante questioni inutili, da tanti giudizi nati da principii particolari e arbitrarii. Perchè, sebbene lo Shakespeare ora sia assai ammirato e studiato, non mancano di coloro che continuano a riprovarlo, giudicandolo col trarlo fuori dai suoi tempi, o riprovandolo appunto per quel che ha dei suoi tempi. E l'ammirazione stessa è tutt'altro che incensurabile nei modi nei quali si esplica. Io intendo bene che, al primo conoscere un ingegno straordinario, e al primo impeto di affermazione della grandezza di lui, si foggino sistemi difensivi; ma pretendere ancora di sostenere, che lo Shakespeare fu scrittore pulito e gentile, attribuirgli un mondo di cognizioni di quelle che solo i dotti con assidue fatiche acquistano, trovare in lui tutte le idee nostre preferite, codesta è ammirazione illegittima e censurabile. Ma bisognerebbe anzi rallegrarsi che lo Shakespeare non possedette tanta dottrina, ossia la dottrina nel suo aspetto materiale, giacchè sappiamo che a Dante ciò fece danno e il peso dell'erudizione oppresso talvolta in lui il genio. E, per quel ch'è della ruvidezza della forma, non si tratta di un difetto che giovi coprire e scusare, anzi di un pregio, come è pregio in Dante quella ruvidezza, che è forza. Quando la letteratura italiana giaceva e oziava nella corruzione e nel marinismo, sorse in Inghilterra il dramma shakespeariano: il *Macbeth* è del 1604 (1), contemporaneo al maggior fervore della produzione poetica del Marino.

(1) Si ritiene ora composto, più precisamente, intorno al 1606.

Anche circa l'ordine dell'esposizione conviene premettere un'avvertenza. Vi ha dei critici che si sono industriati a far corrispondere la successione dei drammi dello Shakespeare alle fasi della vita di lui. Ma, quando io leggo i drammi e guardo alla loro cronologia, sono costretto a concludere che i generi più opposti si avvicendano; e debbo rinunciare a quell'ordine, attraente bensì ma artificioso. Lungi da noi dunque ogni criterio biografico o di storia nazionale: lo Shakespeare abbraccia la vita umana, e non la vita inglese. E, se vi ha inglesi che studiano Dante, non farà meraviglia che italiani studino a lor modo Shakespeare, che appartiene non all'Inghilterra, ma all'umanità.

Ora, quale è il concetto poetico dei drammi dello Shakespeare, l'idea che domina nella sua poesia? Lo Shakespeare è stato bandiera del movimento romantico, e, finchè si trattava di opporre questo nome alla scuola contraria, tutti erano d'accordo. Ma l'accordo non c'era più quando si veniva a determinare il significato di quella poesia. Partendo dal principio che l'ideale appartiene alla scuola classica e antica, e il reale alla romantica e moderna, la poesia dello Shakespeare è stata definita la rappresentazione compiuta della vita reale. E poichè nella vita reale c'è miscuglio e contraddizione, nello Shakespeare si trovano accozzate le più varie azioni, e il tragico e il comico insieme. Ma la vita, guardata nelle sue contraddizioni, è enigma, è mistero; e perciò dello Shakespeare si è detto che ritrae l'anima della vita, senza scioglierlo e senza intenderlo. Onde, da questo punto di vista, è sembrato che il compimento dello Shakespeare si trovi nel Calderón, che ha armonizzato quel che in lui era disarmonico e contrastante, ha rischiarato e rasserenato quel che era cupo e torbido; e Shakespeare e Calderón insieme darebbero l'intero tipo dell'idea romantica. Ma poi, per un altro verso e per le tendenze filosofiche della critica moderna, si è voluto scoprire nello Shakespeare un primo saggio della poesia che si dice riflessa: l'idea astratta e separata dalla forma: che sarebbe la distruzione della poesia, perchè l'idea deve essere incarnata. E perciò si è sostenuto che lo Shakespeare ha spezzato la spontaneità greca, e ci ha dato una poesia dell'infinito, che nel suo lato naturale è sentimento di malinconia. Così lo Shakespeare è diventato il ritratto e il simbolo del sistema romantico: anzi, vi ha di coloro che, anche facendo l'arte romantica più estesa dello Shakespeare, giudicano che quel ritratto è esattissimo per questo poeta.

Procuriamo di uscire da questo guazzabuglio. E, anzitutto, quando si afferma che gli antichi divinizzavano la natura, s'intende dire che essa era espressione dell'ideale armonico; laddove pei moderni è il contrario, e il vero è l'intelligenza poetica del reale: ma questa differenza di concetti non forma differenza rispetto alla poesia. Quanto all'ideale francese e italiano, il divario rispetto a quello dello Shakespeare è: che i francesi ed italiani prendevano del reale solo quel tanto che rispondeva all'idea, laddove lo Shakespeare, pur sentendo l'altezza dell'ideale, rappresenta tutta la realtà: egli, in queste rappresentazioni della vita, è democratico;

i francesi ed italiani, aristocratici, pieni di privilegi. Poniamo uno spirito nobile, per es. come quello di Tancredi, in un corpo deforme: nel sistema francese e italiano, il corpo non apparirà o apparirà solo in quanto risponde all'anima: se l'occhio è bello, un poeta come Alfieri ricorderà solo quell'occhio. Ma lo Shakespeare accetta la realtà così com'è, e quel corpo così com'è, e con quell'anima dentro. Considerare lo Shakespeare solo per le particolarità del reale che egli presenta, e dimenticare l'anima ch'egli fa vibrare sotto di esse, vale non intenderlo. Chi ha sentimento e gusto, sente sotto quella dura realtà l'anima. Ch'egli ci presenti contraddizione e disordine, è un'accusa che è stata fatta ad altri poeti: a Dante e ad Ariosto. Ma bisogna non confondere: se per ordine s'intende, come si deve, la situazione armonica, nessuno è più ordinato dello Shakespeare. Quanto poi all'armonia nell'esecuzione ossia nei particolari della forma, noi non siamo in grado di ben giudicarne, costretti a discorrere dello Shakespeare sopra una traduzione italiana in prosa (1).

Shakespeare, dunque, congiunge a un'immensa realtà un'immensa verità e poesia. A me pare che sia dei poeti come dei filosofi, alcuni dei quali hanno diligente pazienza nel registrare e classificare i fenomeni, ed altri si levano ad altissime astrazioni, lasciando il mondo esterno e la realtà; ma solo pochissimi sono quelli che sanno essere del pari altamente speculativi e pratici e positivi. E così vi sono poeti che si arrestano all'esteriore della vita; e li chiamo poeti perchè vi sono siffatte condizioni d'animo, prodotte dall'ozio dell'intelletto e dall'ebbrezza della voluttà, che non consentono d'addentrarsi nella realtà e mantengono nella leggerezza dell'apparenza esterna della natura, come si vede in Anacreonte, Catullo, Orazio. E ve ne sono altri, che si ritirano nel loro pensiero, solitari, poco esperti della vita, e che fingono perciò una realtà conforme alle loro idee. Massimo poeta è colui che riunisce le due forze: come Shakespeare, come Dante. Quella vita, che apparisce ad altri disperatamente contraddittoria e che induce altri ancora a far atto di sottomissione agli imperscrutabili consigli di Dio, apparisce allo Shakespeare armonica. E ciò spiega gli opposti giudizi degli entusiasti. Come in natura malamente si separa idea e forma, così nella sua poesia, dove tutto è individualizzato: e giustamente è stato detto che per lui è natura ciò che per altri è visione fuggevole di pochi istanti. Sicchè non è possibile, per lui, quella critica, che si adopera per altri poeti, con l'attenersi a un unico tipo o aspetto del reale. Bisogna immedesimarsi nella vita che egli espresse, e seguirlo in tutte le svariate opere sue.

E comincerò dalla prima forma della vita, che è nel dramma: *Sogno di una notte d'estate*. Una forma di vita, che il Leopardi avrebbe potuto

---

(1) Certamente, quella del Rusconi, la cui prima edizione è del 1836, e di cui si era fatta una ristampa a Napoli, presso il libraio Puzziello, 1841, in due grossi volumi, preceduta dalla vita dello Sh. scritta dal Guizot.

ritrarre, se a lui fosse stato concessa la rappresentazione, e non solo la lirica del lamento. Primo carattere di questa vita è l'assenza di ogni passione profonda, di quelle che mettono radici: gettate in essa una passione che non resti nella fantasia ma giunga al cuore, e l'avrete dissipata, avrete svegliato quella coscienza che si trova solo in una fase posteriore. Facili al pianto e al riso sono i giovani, e tutto fantasia: è il tempo dei castelli in aria, con superficiale conoscenza del mondo che ci circonda, surrogato dal mondo del nostro sogno. E in questo sogno si esprime un segreto, vago e indeterminato, una contentezza del presente senza preoccupazione per l'avvenire. E, infine, non c'è, in questa fase, ciò che propriamente si dice azione, l'andare a uno scopo fermo, con volontà tenace: che è del mondo adulto, e non di quello giovanile e fantastico. È questa l'età del soprannaturale: esseri invisibili sono immaginati a spiegare tutto ciò che con l'intelletto non riusciamo e non ci proponiamo di spiegare. Ma il soprannaturale non è, allora, quello delle furie o delle streghe: è il soprannaturale dei genii buoni, che si mettono accanto ai giovani e suggeriscono loro le belle illusioni, e giocano e fanno nascere incidenti piacevoli e comici: sono le fate, sono i folletti, sono, come dicono gli inglesi, i buoni diavoli. È un mondo senza logica e senza verisimiglianza; ma, appunto perciò, di fantasia e di sogno.

Chi legge *Il sogno di una notte d'estate* non può non obliare le cose circostanti e vedersi trasportato in regioni belle, serene, celesti, con quel rapimento che lo Shakespeare dovè provare quando lo immaginò e creò. E io non m'arrestero sulla critica miseranda, che un autore inglese si permise di farne, col chiamare pessimo il bellissimo di tutti i drammi dello Shakespeare, composto di azioni senza legame, senza unità (e questo nemmeno è vero) di tempo e di luogo, pieno di contraddizioni tra le condizioni e i discorsi dei personaggi. Tutti questi pretesi difetti sono pregi, appunto per il carattere già da noi determinato di quel dramma. L'unità è stupenda. Sembra che i personaggi non abbiano punto coscienza di una vita diversa dalla loro, e pare che il poeta, insieme con essi, abbia perduto affatto questa coscienza, e tratti l'immaginario come realtà.

Il *Sogno* è forse il solo dramma dello Shakespeare, in cui l'aspetto serio e profondo della vita non appare. Ma questa coscienza si vede già nel dramma che vi presento subito dopo quello, nel *Come vi piace*. Il fondo del quale è il medesimo, una vita serena, innocente, angelica; ma già in lontananza si disegna il mondo reale con le sue passioni, con le sue angosce, coi suoi rimorsi: nel primo c'è pura armonia, nel secondo l'armonia di due opposti che si conciliano. La vita giovanile messa accanto alla vita seria è più prossima a noi: l'altra è come una vaga rimembranza di tempi remotissimi, di bellezza indisturbata. La doppia situazione è rappresentata mercè l'uscita dalla vita grave e reale: un re, detronizzato dal fratello, conosciuta la vanità della corte e delle cose del mondo, si ritrae coi suoi seguaci in una selva: nella selva fantastica per eccellenza, nella selva delle Ardenne, quella già cantata dall'Ariosto. Qui

sono pastori innocenti, che veggono meravigliati giungere il re, che presto dimentica le antiche sue consuetudini e si educa alla vita pastorale: cacce, canti, conversazioni coi pastori prendono il luogo delle antiche paure, dei sospetti, degli odii. E con lui s'incontrano giovani e fanciulle, Orlando, Rosalinda, Celia, che hanno vissuto nella corte, ma non sono stati toccati dai suoi costumi, e che al mondo semplice e primitivo tornano come per naturale disposizione dei loro animi. Orlando è tenuto oppresso e povero da un fratello che non vuole il suo ingrandimento: ma egli sente di esser nato a grandi cose, sfida nella corte e vince il primo lottatore e poi fugge per sospetto di essere ammazzato dal fratello, geloso della sua gloria. E quando trova il re che mangia tra i pastori, ed è invitato, esclama: « Io credevo che gli uomini non fossero capaci di dar qualcosa se non per mezzo della spada; ma ora che ho conosciuto voi, sono vostro amico ». E giungono altresì nella selva, travestite l'una da maschio, l'altra da contadina, Rosalinda e Celia, figliuola l'una del re detronizzato, l'altra dell'usurpatore, che si amano tra loro teneramente. Il dramma è in questa vita innocente nelle Ardenne, vissuta da tali che hanno ricordanza di una vita diversa. Un pazzo, col quale Giacomo, malinconico cortigiano del re detronizzato, prende a discorrere sulle cose del mondo, parla con tanta verità, che Giacomo esclama: « Oh che io fossi un pazzo! Io sono desideroso di un vestito variopinto ». Così lo Shakespeare significa la forza del buon senso. Ma l'azione s'intreccia: Orlando è innamorato di Rosalinda e ne incide il nome sugli alberi: il pastore Silvio corre dietro una pastorella: Rosalinda rimprovera un pastorello che s'innamora di lei, e scopre le tracce di Orlando: essa è travestita, e pure un'invincibile simpatia si accende tra i due. Sono scene bellissime, alle quali seguono i cori sui piaceri della campagna e dell'amore; e tutta la selva risuona di canti, di suoni, di allegria, di amore. Il dramma si scioglie con lo scoprirsi di Rosalinda e di suo padre, e con l'apparire d'Imeneo, circondato da genii e fate, che annunzia le nozze di Rosalinda con Orlando; e termina fantasticamente l'azione fantasticamente svolta. Lo Shakespeare osserva in questo dramma l'unità di tempo, perchè tutto si svolge in un giorno e una notte; e se non può osservare l'unità di luogo a cagione della doppia situazione che egli prende a ritrarre, alla fine l'azione si restringe nella sola selva.

La vita pastorale fu per gli antichi materia di egloghe, in cui si ritraeva l'amenità dei campi, la serenità della natura e l'amore dei pastori, sereno anch'esso, nonostante le querele, le ripulse, gli sdegni e altri incidenti che lo variano e che si effondono in lamenti. Gli antichi, che tanto poca parte avevano data nei loro drammi alle umane passioni, nel rappresentare la vita pastorale non potevano superare i brevi confini dell'egloga. E l'errore dei moderni poeti, che imitarono gli antichi, fu di voler allargare l'egloga antica nel romanzo (come l'*Arcadia* del Sannazaro, elegantissima e di scarso interesse) o nel dramma (come nell'*Aminta* del Tasso), senza cangiare l'idea direttiva: onde lo stazionario che si av-

verte in quelle lunghe opere, la mancanza di movimento e la monotonia. Accettare l'idea antica della vita pastorale e pretendere di scrivere opere siffatte menava di necessità all'insipido e al freddo, alla poesia che si chiama per l'appunto « arcadica ». Accadde lo stesso che per la poesia mitologica. Ho letto di un autore tedesco che di recente ha composto drammi mitologici, in cui compaiono Giove, Giunone, Cerere e gli altri dèi, ma non già come erano nazionalmente intesi dai greci, sibbene interpretati secondo il concetto che gli antichi ritraevano senza averne coscienza; e perciò quei drammi hanno suscitato entusiasmo. Così fece lo Shakespeare per la vita pastorale, che egli non prese a ritrarre al modo antico o per sè stessa, ma come immagine di un pensiero più alto, come la vita nella sua purezza e innocenza.

Senonchè questa vita di natura non è soltanto purezza e innocenza, ma anche selvatichezza e violenza; e in questo contrasto la rappresenta lo Shakespeare nella *Tempesta*, dove alla pura Miranda si contrappone Calibano, feroce, vigliacco e sensuale, quali sono i selvaggi; Calibano che il saggio Prospero non riesce a modificare e rimane tutto istinto animale. Egli per altro vale meglio di due uomini, che il poeta introduce, provenienti dalla società, un buffone e un ubriaco, superiori a lui soltanto per l'intelligenza, e più bassi di lui. Miranda, rifugiata bambina con suo padre nell'isola deserta, e che non conosce altr'uomo che suo padre, al primo incontrarsi con Fernando, gettato dal naufragio sull'isola, s'innamora di lui, e, ignara delle così dette convenienze sociali, gli esprime subito ingenuamente il sentimento che l'ha presa. Ma codesti nella *Tempesta* sono episodi. In questo dramma c'è dell'altro; c'è il carattere quale l'abbiamo a principio di queste lezioni definito: non ancora Otello o Amleto, ma il carattere dell'uomo grande, quale il popolo se lo figura, quale è concepito in tempi fanciulli, la cui grandezza è spiegata col miracolo e col prodigio. Tale è il padre di Miranda, Prospero, il duca di Milano, cacciato dal suo fratello maggiore e ritrattosi nell'isola; e il dramma dipende da Prospero, che si è resi schiavi i genii e gli altri esseri soprannaturali, e attira nell'isola il fratello traditore e gli altri congiunti, ed è poi restituito al trono, e marita Miranda con Fernando.

Non ci è poesia contro cui si sia provata tanta ripugnanza oggi in Italia come questa fantastica dello Shakespeare. Si può dire che dopo l'Ariosto essa sia sparita del tutto dal suolo italiano. Nel secolo decimotavo, secolo incredulo, essa fu schernita e distrutta: era il secolo in cui si compose il poema della ragione, l'*Henriade* (che pure, se aveva qualche lampo di poesia, l'aveva nel celebre sogno in cui si ha la visione della storia di Francia). Nel secolo nostro si è posto il principio: che allora soltanto si può rappresentare una cosa, quando si ha fede in essa. Ma questo principio è stato combattuto dalla critica moderna, e dapprima riproposto in modo conciliatorio, con la dottrina della fantasia storica, richiedendo che quelle credenze debbano essere state una volta nella storia: il che porterebbe a giustificare l'ammirazione dei contemporanei, non già

la nostra, per Omero; e pure sta di fatto che noi ammiriamo e gustiamo Omero e Ariosto. Ma non è punto vero che il poeta debba attingere alle popolari credenze dei suoi tempi e ricorrere a qualche realtà storica. Che faccia così sovente, è ovvio; ma egli può bene altresì formare fantasmi che siano figli del proprio animo. E un fantasma che ha vigore di poesia, anche privo di corrispondenza storica, è poesia grandissima. Nessuna realtà storica ci porge l'idea di uomini piccini meno di un pollice, o di un viaggio nella luna; eppure leggiamo con diletto creazioni come queste in Swift e in Ariosto. Reali o immaginate, pur che siano rappresentate con verità e noi sentiamo la verità che in essi si asconde, non cerchiamo altro in arte. Nè questa verità è da intendere in modo gretto, come se in quelle immaginazioni bisogna ritrovare un'idea astratta, la cui verità le renda accettabili. In questo errore è caduto lo Schlegel, che nei drammi dello Shakespeare non vede se non idee astratte, presentate mercè quelle azioni e quei caratteri. Pretendere realtà nelle immagini vale costringere la poesia alle leggi della verisimiglianza: ora non alla realtà, ma alla verità della poesia bisogna credere: non che esista realmente la cosa rappresentata, ma che sia vera la idea rappresentata: quelle immagini sono forme, e non si può imporre fede alle mere forme per sé prese. In altri termini, la verità che si cerca in queste forme deve rispondere a qualche aspetto della vita umana e interiore, della vita che il poeta non ha il dovere d'intendere, ma di rappresentare nel suo mistero. E questa forza di esprimere la vita in fantasmi immaginari lo Shakespeare possedette in grado sommo, nè soltanto nei drammi dei quali si è fatto cenno e dove essa domina, ma anche negli altri dove apparisce di tanto in tanto in figure ora terribili, ora serene, ora comiche, non più nella parte principale, ma negli accessori e incidenti. Nel *Come vi piace* la corte del re usurpatore è l'elemento prosaico, la selva delle Ardenne quello poetico; nella *Tempesta*, Miranda e Calibano sono i due esseri poetici, e sta loro di fronte la comitiva dei naufraghi, re e cortigiani, la realtà e la prosa. — Ancora una questione è stata mossa, e si è detto che, pure ammettendo l'elemento fantastico nella poesia, non si può ammetterlo nella rappresentazione teatrale, essendo impossibile recare sul teatro, p. e., le fate che escono dai fiori. Ma, senza dire che nella rappresentazione teatrale musica, danza, canto e altri elementi possono concorrere con la poesia, s'intende bene che il poeta deve contare sulla fantasia dello spettatore, la quale compie i fantasmi suggeriti dalle parole, e lo Shakespeare ne ha bene il diritto, così energicamente opera sui sensi e sulla fantasia. E, infatti, tutti i suoi drammi sono stati portati sul teatro con grande entusiasmo degli spettatori, tranne, credo, il *Sogno*, che veramente, con tutte quelle trasfigurazioni, è d'insuperabile o difficilissima rappresentazione.

Nel far passaggio da questi drammi « fantastici » a quelli « reali », non posso non pensare a un dramma nel quale c'è bensì la vita reale, ma gli affetti sono ancora non molto profondi, i caratteri non grandi,

l'azione non molto meditata, e la fantasia predomina: *Giulietta e Romeo*. Questo dramma darà a noi la transizione dall'un gruppo all'altro. Guglielmo Schlegel lo ha studiato assai, e, sebbene di rado egli sia poeta, questa volta, commosso dalla bellezza, è uscito in parole poetiche; e certamente ha ben sentito il dramma nel suo misto di gioia e di dolore, di felicità e di sventura, ma non ha svolto a sufficienza il quadro che gli è balenato innanzi. Un francese, nella traduzione che ne fece, stimò opportuno toglier via tutto ciò che ai francesi sembrava esagerato, ora barbarico ora troppo arguto ed acuto (1). In altro modo lo mutilò un celebre attore inglese, il Garrick, che rappresentava assai bene la parte di Romeo, e, per farla valer meglio, la rinforzava; e venne in fine nel pensiero di modificare, come fece, il quinto atto. E altre difficoltà, oltre queste che si possono desumere dalle dette correzioni e rimaneggiamenti, si sono levate contro la tragedia di *Giulietta e Romeo*. Perchè mai i contrapposti prosaici, più numerosi qui che in altre opere dello Shakespeare, e, p. e., nel punto in cui si sta per credere da tutti che Giulietta sia morta, l'affaccendarsi dei cuochi che apparecchiano la cena? e perchè lo Shakespeare, che così bene adoperava il linguaggio del cuore, in questo dramma ha prodigato le arguzie e i bisticci? Ma entriamo nel dramma.

Con Giulietta e con Romeo siamo ancora nella vita giovanile: questi due protagonisti sono giovani, inesperti delle cose del mondo, non indurati nella lotta tra la passione e il dovere, non disciplinati dai contrasti e dagli sforzi che la vita impone. Giulietta non ha ancora quindici anni: Romeo ne ha poco di più. Il loro linguaggio è quello spontaneo della passione, la loro indole spira una freschezza che incanta. Pur c'è una differenza tra essi e le creature giovanili ed amanti dei drammi fantastici: queste amavano come per facile moto naturale, senza impedimento, così come si trastullavano, ridevano, folleggiavano; ma, nel pieno della vita reale, la passione prende aspetto diverso. Per Giulietta e per Romeo l'amore non è un fatto come gli altri, un'occupazione gradevole come o più delle altre, ma un avvenimento che cangia le condizioni della loro vita, turba la calma dell'anima, li spinge a una catastrofe. Donde il secondo tratto, che differenzia questo dramma da quelli esaminati in precedenza: la sventura. Quelli si aprivano con la felicità, idillica e pastorale, e l'amore sopravveniva a dar nuovo alimento a tale felicità, e si finiva tra danze di fate e di silfi, e con imenei. Ma, con Giulietta e Romeo, si esce dal paradiso terrestre (quel paradiso terrestre, che vive come reminiscenza nel fondo di ogni anima); ci troviamo sulla terra, dove s'incontra il dolore, dove si urta nella tragedia; e questo dramma è la prima tragedia dello Shakespeare, chè tali non erano i drammi esaminati innanzi. Passione e sventura: ecco i due tratti nuovi. Ma gli aspetti della vita reale si restringono, nel dramma, a questi due soli, e perciò siamo ancora nella età più

(1) L'allusione dovrebbe andare al Ducis e alla sua tragedia *Romeo* (1772).

bella e poetica della vita. I due giovani, che non si sono ancora distaccati dalle immagini e dai trastulli della fanciullezza, e ignorano il dolore, sono gettati in un mondo che essi non comprendono, provano per la prima volta il dolore, diventano vittime dei loro sogni. Ecco l'idea magnifica, magnificamente svolta, dello Shakespeare.

Ho detto che la passione non è profonda, e voglio dire, per l'appunto, che è giovanile. Taluni critici hanno accusato lo Shakespeare, il gran conoscitore del cuore umano, di essersi tenuto in questo dramma alla superficie degli affetti; ma è suo gran merito di aver presentato qui gli affetti come risuonano nella fantasia e nei sensi. Profondità di passioni si ha in coloro che sono usi a non arrestarsi al presente e a guardar l'avvenire, negli animi virili, che superano con l'animo i casi e le sventure, ed, infine, negli esseri straordinariamente sensitivi, che si struggono nelle gioie e nel dolore. Ma Giulietta e Romeo non sono fatti così, o non sono giunti a questo grado di svolgimento spirituale: sono troppo giovani da pensare alla sventura, troppo sani da consumarsi nelle commozioni, e la loro passione è violenta, ma non profonda. Nè si fa profonda per profondo contrasto con gli altri uomini: di tali contrasti di volontà buone e malvage, di tali tragedie virili, che dominano nell'Alfieri, e delle quali ha dato esempi grandissimi lo stesso Shakespeare, qui non è traccia. Le sventure di Giulietta e di Romeo non vengono dagli uomini, ma dal corso delle cose stesse, che conduce i due amanti alla catastrofe e li schiaccia. Si è detto da taluni che questa tragedia dipende dal caso; infatti, se Romeo disgraziatamente non uccidesse Tebaldo, se a Romeo giungesse a tempo il messaggio di fra Lorenzo, la catastrofe non accadrebbe. Ma il caso è caso pel volgo; pei poeti è il misterioso legame delle umane azioni, che segue a un primo passo errato e pericoloso. Pensate come son fatti Giulietta e Romeo, alla loro passione, alla loro inesperienza, alle loro illusioni; come potete meravigliarvi che il corso degli umani avvenimenti li travolga e li schiacci? Come potreste aspettare che riuscisse loro favorevole e benigno? Vero è che Giulietta e Romeo si appoggiano a un consigliere, fra Lorenzo. Ma quale consigliere! Un pio, un santo uomo, mosso dal piissimo santissimo fine di rappacificare i Capuleti e i Montecchi; ma anche lui inesperto del mondo, puerile: fra Lorenzo non è fra Cristoforo. Al primo annunzio dell'espedito ch'egli escogita per salvare Giulietta e riunirla a Romeo, voi già temete: è troppo complicato, troppo pericoloso, dipende da un filo troppo sottile perchè si possa sperare che riesca: in quell'espedito, è già preparata la catastrofe.

Quando Giulietta e Romeo si presentano per la prima volta sulla scena, sono due giovani di stampo ordinario e non si pensa che diverranno i protagonisti della tragedia. Giulietta, una fanciulla come tante, si compiace delle feste e dei divertimenti; Romeo è dedito agli amori, e, come tutti i giovani del suo tempo, si esercita nelle armi. Ma scoppia la passione, e il dramma comincia. In una festa che dà il vecchio Capuleto, Romeo s'introduce mascherato, e la prima conversazione che ha con Giu-

lietta, non esce neppur essa dal comune, tutta frizzi e celie. Ma, quando si separano, sono già innamorati; si avverte l'impressione viva che l'uno ha lasciato nell'altro, e la poesia scintilla. Qui Shakespeare ha messo un coro, il solo che sia nel dramma, un coro che esprime l'infelicità dell'amore dei due giovani, nati da famiglie nemiche, e fa presagire la sventura che li attende, e li conforta col pensiero che non c'è sventura che non sia lenita dalla dolcezza dell'amore. E in questo coro bellissimo è tutta la situazione, che si svolgerà nel dramma.

Quasi tutti i critici hanno notato che in questa tragedia, in mezzo a tante morti e a tanto sangue, non si trova strazio, ma un sentimento tenero, che ammolisce lo stesso dolore. Il che vuol dire che la tragedia neppur qui consiste nel sangue e nelle morti, ma nell'anima dei personaggi; e in Giulietta e in Romeo non vi è strazio: essi amano, desiderano, sperano, come ignari della terribile loro situazione. E ciò si mostra nel loro linguaggio. Quando nella passione si riesce a dare un nome preciso alle cose, si è pervenuti alla coscienza, si è entrati nell'età della ragione. Ma Giulietta e Romeo non parlano con termini propri: essi parlano per immagini, procurando di esprimere qualcosa, che non riescono a definire. E le loro immagini appartengono a quel mondo da cui si sono appena distaccati, che è la fanciullezza; vi si sente la scuola ed il pedagogo, e gli uccelletti e i trastulli, e insieme la natura, che colpisce i loro sensi. Dapprima essi sono rapiti dalla nuova vita che li avvolge; poi, piacere e dolore si alternano; infine, domina il puro dolore. Ma questi stati successivi sono legati in modo che già nel primo di essi c'è il dolore in forma di tristi presentimenti, e, nell'ultimo, ancora il piacere tempera lo strazio.

Sono tre stadii. Nel primo, dopo aver detto ciascuno a sè stesso: « Io amo », si dicono l'un l'altro: « Noi amiamo ». Scena, che è di tante tragedie e di tante commedie, ma che lo Shakespeare innalza. È una scena che si svolge di solito in una camera, in mezzo a tutte le regole e forme sociali, e spesso alla presenza di confidenti, in un ambiente che restringe ed abbatte quelle affezioni. Ma quale è la camera, dove Giulietta e Romeo si confessano l'un l'altro il loro amore? Un giardino — un giardino che giunge sino al palazzo dei Capuleti, — nella maestà della notte, nel silenzio della solitudine, col volto della luna velato da bianche nuvole, mentre il vento fa debolmente fremere le fronde. Uno spettacolo, che, rischiarato dal sole, si chiama bello; immerso nelle ombre della notte, si dice sublime. E Giulietta si affaccia a un verone, che è già, per tutte le immagini che vi si legano, più poetico di una stanza. Si affaccia, perchè non può dormire, agitata dalla passione, e parla a sè stessa. Intanto, Romeo si aggira per quel giardino, senza scopo determinato, e si avvanza lentamente verso il palazzo dei Capuleti, in preda all'esaltazione della fantasia. Ogni più piccolo rumore gli pare la voce di Giulietta; e gli par di vedere gli occhi di lei, che si levano alla stella del mattino. In questo, un sospiro, un lamento gli giunge all'orecchio. È Giulietta che parla tra

sè e sè; e Romeo la vede nell'alto del verone, e la immagina più che non la veggia. « Tu (dice) mi apparisci raggianti come un messaggero celeste, che appare nelle nubi agli uomini meravigliati, e scompare ». E altre parole egli ascolta: « Romeo, perchè sei tu Romeo? Rinunzia a questo nome, e, se non vuoi, dimmi solo che mi ami, e io cesserò di essere dei Capuleti ». Pervenuto lo svolgimento della scena a questo punto, dichiarato l'amore reciproco, se in altri poeti l'allungarsi della situazione riesce artificioso, nello Shakespeare è affatto naturale, per il luogo e le circostanze appunto nelle quali essa si svolge e che la variano d'incidenti. Giulietta è chiamata dall'interno della casa; il dialogo viene interrotto: ora ella risponde alla nutrice, ora continua a parlare con Romeo; e quando per qualche istante questi rimane solo, ciò che gli accade gli sembra un sogno. Ma Giulietta compare una seconda volta: il movimento ricomincia: parlano ancora di amore, di nozze, di unione eterna. E ancora la voce dell'interno si fa udire, e Romeo più volte cerca di partire e si trattiene, e finalmente si allontana. Ma Giulietta ricompare, lo richiama, quasi abbia dimenticato qualcosa da dirgli. Con siffatta naturalezza è mostrata la brama di rivederlo e riudirlo ancora una volta.

L'azione procede rapidamente nella fiamma accesa dalla passione. I due non parlano, non pensano. Dopo poche scene, li vediamo congiungersi indissolubilmente nella cella di fra Lorenzo. Romeo non trova parole per dipingere la sua felicità, e sollecita Giulietta, che risponde: « Il sentimento è più ricco delle parole ». E si entra nel secondo stadio, in cui gioie e dolori si avvicendano. Giulietta non sa ancora che Romeo ha ucciso Tebaldo, cugino di lei; e si apparecchia ad accogliere il suo sposo, quando ode il lamento della nutrice, che parla di Tebaldo: « È morto; siamo tutti perduti! ». Crede che parli di Romeo e si abbandona all'onda del dolore; quando apprende che l'ucciso è Tebaldo, passa rapidamente alla gioia, per ripassare al dolore e ai rimproveri verso Romeo: pure, l'ultima sua parola non è di rimprovero, non è di dolore, è di gioia. E, calmatasi a poco a poco, manda la nutrice da Romeo, perchè venga a darle l'addio prima della partenza per l'esilio.

A questa scena risponde l'altra, nella cella di fra Lorenzo, di Romeo, che, tutto in preda al dolore, si gitta a terra, si strappa i capelli, allorchè giunge la nutrice, e l'estremo dolore si cangia in estrema gioia, ed egli corre da Giulietta. I due amanti si danno l'addio, quale si può aspettare da quei due cuori. « Giulietta (egli le dice), senti il canto della Iodoletta, l'alba è vicina, dobbiamo separarci ». « No (quella risponde), non è il canto della Iodoletta, è quello dell'usignuolo ». « Io vedo (ripiglia l'altro) apparire dal monte la luce del mattino »; e quella: « No, è una meteora, sorta per accompagnarti a Mantova stanotte ». « Ebbene (replica Romeo), se tu vuoi, io crederò che quello che ho udito, non sia il canto della Iodoletta, ma dell'usignuolo; che quello che vedo, non sia la luce dell'alba, ma il raggio della luna: io resterò con te, vengano pure ad uccidermi ». Ma si ode rumore, e Romeo si risolve a partire. « Pensi che ci rivedremo? »,

dice Giulietta; e Romeo: « Io credo che ci dovremo vedere ancora, e allora, ricordando queste cose, la nostra felicità sarà più grande »: « Romeo (risponde Giulietta), io temo che non ti vedrò più ».

Voi conoscete come si giunge alla catastrofe. In ognuna delle scene di essa, lo Shakespeare, con fine senso, serba inalterata la fisionomia dei due giovani. Giulietta si accinge a bere la pozione, preparata da fra Lorenzo, e che la farà credere morta. Ma, in quel momento, voi la vedete fanciulla; teme degli spettri, le pare che, scendendo nella tomba di Tebaldo, insulterà le ceneri di lui, e vede in fantasia Tebaldo, l'ucciso da Romeo, e, pronunziato questo nome, torna in sé, e beve. E, assai finemente ancora, Giulietta non si sveglia dal letargo se non quando Romeo è già morto: così l'orrendo, lo strazio è tenuto lontano dall'animo, che è preso da più dolce sentimento di dolore; e Giulietta si effonde in lamenti, si uccide, non già sull'amante agonizzante, ma sul corpo di lui insensibile, circondata dalla gente, che intanto è accorsa. Ed ecco (per tornare alla manipolazione, già ricordata, dell'attore Garrick) come questi non intese punto la bellezza delle ultime scene ideate dallo Shakespeare, nè la intesero con lui i tanti che sui teatri e nelle versioni appiccarono al dramma originale il nuovo finale, e lo approvarono ed applaudirono. Non l'intese quell'attore inglese, appunto perchè s'industriò di accrescere strazio e terrore; e a tal fine sospende nel sotterraneo una lampada e dipinge il cimitero in tutto quel che ha di lugubre, e fa cadere Romeo nel punto in cui Giulietta lo riconosce, e fa assistere a tutta l'agonia e ai contorcimenti di un uomo avvelenato, e mette in bocca a Romeo imprecazioni contro i suoi genitori e la sua famiglia, e, infine, fa che Giulietta, rimasta sola, pianga la sua sventura, si lasci confortare dal frate, che è cagione di tutta quella disgrazia, e misuri i colpi nel trafiggersi.

Non ci sarebbe da dire altro intorno a questa tragedia, se fosse una tragedia di quelle in cui i protagonisti sono tutto e i personaggi secondari stanno per comparse, per confidenti e per consimili uffici: figure insipide e fastidiose, che non destano alcun interesse. Ma lo Shakespeare non introduce personaggi che non abbiano la loro propria individualità, la loro ragione d'essere e la loro efficacia, grande o piccola, nel complesso del dramma. E questo sistema drammatico, questo metodo di trattazione dei personaggi secondari, è una delle cose che più hanno colpito le menti, quando lo Shakespeare è stato conosciuto ed è divenuto argomento di discussione. E, in verità, tutti hanno in genere ammesso, che col metodo dello Shakespeare, diversamente di quel che accade col metodo francese ed italiano, la realtà è rappresentata nella sua pienezza e dà l'impressione della vita. Ma vi è ancora un'ulteriore questione: si avvantaggia di ciò l'arte? è necessario questo elemento prosaico? e, se anche è necessario alla rappresentazione piena, non ne esce diminuita e guasta la verità poetica? può ad una scena di pianto tener dietro un'altra, in cui scoppia il comico? Voltaire, come si sa, si sentiva eccitato da questo miscuglio a disgusto o a riso. Nè è stato mai possibile riprodurre il sistema dello Shakespeare:

lo stesso Manzoni non ha osato unire siffatti contrari. Ma ciò non vuol dir nulla. E, senza tornare ai principii generali, e attenendoci al dramma di *Giulietta e Romeo*, non pretendiamo di applicare ad esso la spiegazione escogitata nei sistemi dei vari critici, che dovrebbe essere sempre la stessa per tutti i drammi; perchè noi sappiamo che la verità è più ampia dei sistemi, e nello Shakespeare, come nella natura, non si trovano due casi e due individui identici. Quella parte prosaica non è cosa che si possa togliere od aggiungere a piacere. Che cosa sarebbero Giulietta e Romeo senza il mondo che li circonda? Come nascerebbe la loro tragedia? Quel mondo non è un espediente (un espediente di cattivo gusto), al fine di divertire il pubblico, ma una necessità, e appartiene all'essenza stessa del dramma. E quanta poesia nasce dall'incontro dei due mondi! Voi siete angosciati e travagliati, e un amico, ignaro, viene a discorrere con voi, lieto e barzellettando. Voi avete la morte nel cuore, e per la via incontrate gente che se ne va serena, allegra, ridente. In questo contrasto, si sente più forte la poesia del dolore. Roma immensa ruina, la natura se ne sta placida; — come, in modo sublime, canta un nostro moderno poeta. Questo partito sa trarre Shakespeare dall'elemento prosaico, che introduce in *Giulietta e Romeo*. — E quanto esso sia necessario all'azione si può vedere sin dal principio: due servi dei Capuleti, l'uno vecchio e prudente, l'altro bravaccio, chiacchierano tra loro, e il tema, al solito, sono le faccende di casa e le passioni dei padroni: esce dalla casa di fronte un altro servo, dei Montecchi, e ne nasce una rissa, che poi si allarga con la venuta di Mercuzio e di Benvolio, e una parte è contro l'altra, finchè la rissa si placa per l'intervento del Principe. Vi pare che ciò sia cosa estranea, che con essa l'azione non faccia alcun passo? Con quella rissa il poeta vi ha dato tutto assieme gli antecedenti e l'ambiente del dramma, i costumi, le tendenze, le passioni del tempo. E felicissimi sono i caratteri dei personaggi secondari, segnatamente di Mercuzio, e le conversazioni che con lui e con Benvolio ha Romeo. Il quale, prima di Giulietta, amava un'altra donna, Rosalinda, di un amore dei sensi e non del cuore. E di questo suo amore parla con Mercuzio, ricorrendo alle antitesi più ardite e inaspettate, definendolo in mille guise, come chi tratta di cosa che non sente davvero e perciò vi può scorrere sopra con le definizioni e le arguzie. Ma, quando egli s'innamora di Giulietta, e gli amici ne parlano con la stessa libertà di prima, e Mercuzio motteggia sulla bellezza di lei, Romeo diviene impaziente, non sa ricambiare motto per motto, tronca i discorsi con un «basta! basta!»; non tollera più il linguaggio ordinario. Così il mondo prosaico, col contrasto, dà risalto all'amore poetico. Anche benissimo disegnata è la nutrice: una di quelle donne ciarliere, che ad ogni occasione dicono le faccende proprie, e delle proprie figlie e delle proprie nipoti, credendo che ciò che interessa loro debba interessare tutti gli altri. Si tratta di sapere quanti anni ha Giulietta, ed eccola a risalire al tempo in cui la portava in braccio, ed alla nipote, ed ad altrettali cose. E, benchè matura d'età, fa la schifiltosa ad ogni motto ardito, e rimprovera il fami-

liare Pietro, perchè non ha rimbeccato Mercuzio, ed accetta con qualche smorfia la mancia di Romeo. Nè è in grado di formarsi alcun vero concetto dell'amore di Giulietta, usa a veder giovinette innamorate ed avendo dell'amore l'idea comune è volgare. E, quando i padroni domandano a lei quale sposo crederrebbe acconcio, per Giulietta, risponde subito col nome di Paride, perchè sa che questa è la loro intenzione. Pure, questa donna ciarliera e grossolana è buona; ama Giulietta, l'ama di cuore e sinceramente piange per lei; e, quando la ritrova morta, acquista l'eloquenza straordinaria del dolore. Il medesimo si potrebbe mostrare di tutti gli altri personaggi, più o meno importanti e più o meno operosi nel dramma.

Così intendendo e gustando questa tragedia dello Shakespeare, tutte le difficoltà e obiezioni dei critici, esposte in principio, si risolvono e non hanno più luogo. Ma l'ammirazione, che essa c'ispira, non è idolatria; e conveniano volentieri, che vi ha qua e là piccoli difetti. Non piace, p. es., che Giulietta, quando crede che Romeo sia morto, stia a scherzare sul doppio senso di *si* ed *io* (a. III, s. 2). Ma qui si tocca una parte assai delicata, in cui non siamo abbastanza competenti: il linguaggio. La scena del dramma è posta, è vero, in Verona; ma il linguaggio è quello della conversazione inglese del tempo di Elisabetta, e lo Shakespeare lo riproduce nel modo che (al dire di Mercuzio, che lo mette in beffa) Tebaldo, grande spadaccino parla con le affettazioni e le parole francesi dei suoi pari. Ciò che a noi sembra innaturale, può essere stato naturale in altre condizioni sociali e in altre abitudini del parlare. E solo gli inglesi possono avvertire dove quel linguaggio suoni falso e dove no. Certo, quando Giulietta e Romeo sono presi dalla loro passione, lo Shakespeare dimentica le abitudini della fiorita conversazione inglese, ed esce in detti spontanei e semplici.

La vita giovanile non è più il fondo negli altri drammi dello Shakespeare, ma non sparisce del tutto. Entra in altri drammi come incidente e come vittima. E sempre che noi incontriamo in essi queste figure giovanili, vediamo la serenità e l'incanto spargersi sulle scene e nelle situazioni più atroci. Nell'epoca virile, il protagonista non è più il giovane inesperto, ma l'uomo che regola gli avvenimenti, che si sente uomo perchè capace di ferma e diritta volontà, che lotta con gli ostacoli delle cose o degli altri uomini, e si sublima in questa lotta, e diventa straordinario tra avvenimenti straordinari: quale che sia il successo del dramma, esso è finito quando questa energia si è compiutamente spiegata. E qui si ha il vero carattere poetico; e a ragione gli italiani dicono « uomo di carattere » chi non tentenna e non piega, e resta pari a sè stesso, ancorchè il mondo rovini, secondo l'espressione di Orazio. Ma se nelle tragedie di altri autori il carattere è una direzione straordinaria delle facoltà umane in un momento straordinario della vita, nello Shakespeare esso è tutta l'educazione e tutta la vita, considerata nei diversi suoi gradi, e dall'uomo, dal semplice uomo comune, si vede a poco a poco sorgere l'eroe, ma non si che anche nell'eroe non resti la debolezza dell'uomo.

E nei personaggi secondarii, nei non-eroi, avviene l'opposto, ma non si che in essi, per ordinarii e comuni che siano, l'uomo non si sollevi talvolta ad altezze straordinarie. Gli eroi talvolta diventano uomini, e gli uomini eroi: che è sorprendere il segreto della natura, nella quale non v'ha mai nulla d'assoluto, che s'appartiene solo all'idea.

In questa idea generale del carattere dei personaggi dello Shakespeare, è compresa una grande varietà di particolari determinazioni, secondo le varie facoltà messe in azione. Ecco una prima forma: l'uomo che opera quasi senza saperlo e senza volerlo, violento, incapace di moderare la propria azione; e al quale se domandate la ragione del suo far così, egli ricorrerà come fanciullo alle forze mostruose e soprannaturali, ma non più a quelle della vita giovanile, ai silfi e alle fate, si invece alle streghe: bambino per l'intelligenza, gigante per la forza, in preda a un Dio, anzi a un demone che lo spinge, e quasi a un fato. È questa la tragedia di *Macbeth*. Ma, se invertiamo le parti e diamo all'intelligenza tutto ciò che togliamo all'azione, se trasportiamo la tragedia dall'atto al pensiero, avremo il carattere opposto e l'opposta tragedia di *Amleto*. Sono, codesti, quasi i due estremi della civiltà: un'azione senza pensiero, e un pensiero senza azione. Se riunite questi due estremi, se alla potenza del pensiero unite quella dell'atto, avete un personaggio gigantesco, un Lucifero miltoniano, divenuto uomo; e, se lo mettete in un mondo storico, tra costumi determinati, un *Riccardo III*, che è certamente lo spettacolo più sublime dell'umana malvagità, in cui la coscienza del male è eguale alla volontà e alla potenza del farlo. Ma Riccardo III non è la più terribile figura dello Shakespeare: parrebbe che l'uomo non potesse andare più oltre, e pur va più oltre. Riccardo III ci si presenta bagnato del sangue dei suoi congiunti; ma c'è un altro uomo, che lo supera; un uomo che non ha le mani intrise di sangue, che ha il sorriso sulla bocca, che parla nel modo più onesto e che si chiama *Jago*: l'ultimo grado a cui possa giungere la malizia umana. Riccardo III commette ancora delitti nell'impeto della passione; ma Jago li medita, e in lui intelligenza, cuore, volontà cooperano. Con Jago la poesia sparisce, siamo già per gran parte nella prosa; pure qualcosa di poetico c'è ancora, nella stessa profondità della sua malizia, nella calma della sua anima e del suo viso. Se anche questo si tolga, si avrà l'uomo volgare, affatto prosaico, che ci desta orrore non compensato da meraviglia, non rischiarato da raggio alcuno di poesia. Taluni critici rimproverano lo Shakespeare per questi suoi caratteri orrendi; ma lo Shakespeare non ha oltrepassato Jago, e non è sceso allo scellerato volgare e prosaico. Questo che abbiamo descritto è un aspetto solo della vita, nella quale s'incontrano oppressori oppressi, carnefici e vittime, e lo Shakespeare ha, in queste quattro tragedie, messo al secondo posto gli oppressi e le vittime. In altre tragedie, invece, i malvagi restano nell'ombra, e le vittime campeggiano e ci riempiono di pietà. Tale è il caso del *Re Lear*, dove sono tre vittime, un vecchio, un giovane e una fanciulla. Come si è potuto far questione se in queste tragedie sia o non

sia, e se sia bene o male che vi sia o vi manchi, l'unità di tempo e di luogo? Qui c'è l'unità del carattere, e se altri autori si sono affacciati intorno a quelle unità, gli è perchè non si erano elevati, come Shakespeare, a questa unità superiore.

Nelle cinque tragedie ora ricordate tutta la vita, tutte le epoche di civiltà sono rappresentate: quanto di più truce e quanto di più tenero si possa concepire, quanto di più barbaro e quanto di più delicato. Comprensione immensa che stupisce, e che è pareggiata solo dall'energia dell'animo del poeta, il quale si colloca così accanto ad Eschilo e a Dante, che concepirono figure come Prometeo e Capaneo. Ma tra le figure degli antichi eroi e quelle dei moderni c'è una profonda differenza. Gli antichi eroi si sentivano schiacciati da una forza superiore, e, quando non potevano manifestarla nell'azione, la loro grandezza si manifestava nel soffrire, nel *pati fortia*, e nel disprezzare e sfidare: di qui quella calma, quella immobilità, quel silenzio, che è di tali antiche figure eroiche: coscienti della loro grandezza, aspettano il fato, a fronte alta. Ma gli eroi moderni si dibattono e combattono. Macbeth, quando tutto l'abbandona, raccoglie le sue forze e combatte da uomo. Riccardo III, presso a esser soverchiato, ancora grida: « Un cavallo! un cavallo! Il mio regno per un cavallo! ». Da qui si vede il divario tra la tragedia antica e quella dello Shakespeare, che è tragedia dell'eroe moderno, dell'eroe che agisce.

Lo Shakespeare ci ha dato anche un altro genere di drammi, le tragedie o drammi storici. Ma prende egli dalla storia il concetto fondamentale o solo le circostanze esteriori? Nei suoi drammi storici, il metodo è mutato. Non è più l'uomo che opera da protagonista, ma il secolo, l'epoca storica, la nazione: l'uomo, i personaggi, diventano parti e rappresentanti del momento storico. E come si deve rappresentare poeticamente la storia? Ecco una questione non ancora risolta, e che (procedendo la scienza per successive semplificazioni) è ora giunto il tempo di ridurre alla più generale formola: come si deve rappresentare poeticamente il reale? E, in questa formola generale, essa è stata già più volte risolta. Perchè la poesia procederà rispetto ai materiali che le porge la storia nella guisa medesima che rispetto a quelli che le porge la natura. Ed è forse necessario che il poeta conosca tutti i fenomeni particolari della natura per rappresentarcela? Certo che no. E, del pari, non è necessario che egli frughi archivii e biblioteche, e raccolga tutte le particolarità, per rappresentare poeticamente la storia. Basterà che egli interpetri in modo generale i tempi e i popoli. A che rimproverare allo Shakespeare questo o quell'errore di particolari storici? Nella storia, c'è una parte che si trova e un'altra che si può soltanto indovinare: la prima si ottiene con lo studio, e trasportata nelle opere d'arte spesso affoga il concetto poetico, sebbene, trattata in modo conveniente, conferisca ciò che si chiama colorito locale o colorito dei tempi. Ma nella seconda, in quella che si indovina, consiste veramente il dramma storico: nell'indovinare il carattere degli individui e dei tempi. E ciò che gli storici non han fatto, lo ha

fatto, con la sua altissima fantasia, lo Shakespeare. È stato detto che il modo in cui egli ha concepito la storia di Roma, scorgendo tutte le cagioni che condussero alla decadenza, è stata una divinazione, con la quale ha percorso Montesquieu.

I drammi storici dello Shakespeare sono undici: tre di soggetto romano, otto di storia inglese. I tre di storia romana — *Coriolano*, *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra* — presentano Roma in tre momenti culminanti. Il caso di Coriolano, che è un aneddoto di vita privata per gli storici ordinari, diviene per lui la rappresentazione della lotta tra patrizii e plebei, e della diversa indole delle parti lottanti, e in ispecie della plebe, vivissimamente caratterizzata. Nel *Giulio Cesare* si vede la cagione della uccisione di Cesare riposta, non già nella riscossa del popolo e negli intenti patriottici dei congiurati, ma nelle meschine invidie di costoro e nell'indifferenza del popolo, che subito si dà a uomini minori del grande ucciso. Il solo Bruto è mosso da motivi ideali, Bruto di cui si riconosce la virtù, e che pure soccombe. Le cagioni della decadenza di Roma sono, a questo modo, svelate; e il dramma *Antonio e Cleopatra* non ha più grandi uomini: costoro non sono necessari perchè il popolo romano rimanga soggetto: bastano uomini mediocri. Lo Schlegel dice che in quest'ultimo dramma gli avvenimenti corrono con troppo precipizio; ma così dovevano correre, perchè non v'era più alcun grand'uomo che li dominasse e regolasse. Io non posso estendermi sui caratteri dei personaggi di questi drammi. Debbo darvi un quadro generale, per prepararvi a leggere e gustare lo Shakespeare; e perciò mi conviene menzionare di volo i drammi di storia inglese, nei quali si percorre un cammino inverso a quello della storia romana, e dall'anarchia e barbarie si perviene alla vita ordinata e alla civiltà. Dinastie instabili, sentimenti cozzanti, ambizioni lottanti, delitti sopra delitti, un tiranno che per qualche tempo doma tutti, e poi la caduta del tiranno e la ripresa dell'anarchia; finchè, attraverso alle guerre delle Rose, si giunge al trionfo dei Tudor. Dallo studio di questi drammi è nato il romanzo storico di Walter Scott.

È comune pregiudizio che il talento tragico e il comico siano talmente diversi da non potersi congiungere nel medesimo individuo: e come esempi di questa inconciliabilità si recano Voltaire, poco tragico, e Alfieri, comico infelicissimo. Ma lo Shakespeare, che abbraccia tutta la vita, si trovò nella necessità di essere comico eccellente; e, come in Dante accanto a Capaneo sorge maestro Adamo, così, accanto alle tragedie dello Shakespeare, la commedia e il riso. Questo dapprima entra come particolare in un quadro serio e tragico; come si vede nella figura del portinaio che si ubbriacà e scherza innanzi alle stanze donde è uscito Riccardo III o nei becchini, che si trastullano e motteggiano scavando le fosse, poco prima che giunga colà il cadavere di Ofelia, e in altrettali scene notissime e bellissime. Ma di queste parlerò quando mi sarà dato colorire il quadro generale che vado tracciando, e discorrere dei singoli drammi, dal cui contesto non è dato strapparle, isolandole. In un al-

tro dramma, nell'*Enrico IV*, il comico si innalza ad elemento che gareggia con quello serio, ed è assorbito in fine da esso: qui è il carattere del giovane principe Enrico, che aveva bisogno di operare e, costretto all'ozio, si dà alla dissolutezza, scegliendo compagni degni all'uopo: ma, quando poi la morte del padre gli pone sul capo la corona, scaccia i compagni, si sente e si fa altro, e diventa ottimo e saggio sovrano. In questo dramma compare il personaggio di Falstaff, vero tipo del carattere comico, l'uomo non scellerato, ma vile, senza dignità e senza coscienza: l'uomo che non si può amare, e che nemmeno si odia. Lo Shakespeare gli ha dato un corpo immenso, piccole gambe ricoperte dal ventre, e tendenze sensuali, che egli soddisfa mercè scroconerie, truffe e imbrogli di ogni sorta. Ed egli è destinato a sparire a poco a poco dalla nostra fantasia e dal dramma, via via che questo avanza; e, diventato il principe re, quando egli si presenta nella fiducia di essere bene accolto, è scacciato via; ma già era finito pel nostro interessamento. Ricompare Falstaff nelle *Allegre comari di Windsor*, ma non più come colui che, mercè la sua furberia, usciva sano e salvo da tutti i rischi, anzi qui è lui il vinto e beffato da tutti.

Ed eccoci al termine del nostro quadro generale, al quale voglio aggiungere un'osservazione generale. Esaminando a lungo altri scrittori, anche grandi, noi abbiamo sentito a poco a poco scemare il nostro interesse per essi, perchè, andando innanzi nelle loro opere, li abbiamo veduti ripetersi e ammanierarsi. Ma così non accade per lo Shakespeare, col quale quanto più c'intratteniamo, più cresce il nostro interessamento e la nostra ammirazione, perchè egli si presenta sotto aspetti sempre nuovi e diversi, e spiega sempre nuove facoltà.

*fine* (\*).

B. C.

---

(\*) Dei corsi di lezioni desanctisiane (1839-47), che sono stati inseriti nei voll. XIII-XVII (1915-19) della presente rivista, e che qui terminano, ho dato già nell'introduzione generale la storia esterna (XIII, 21-38). Un giudizio sul posto che esse prendono nello svolgimento mentale del De Sanctis, si può leggere nella raccolta dei miei scritti sul De Sanctis, che è nel volume: *Una famiglia di patrioti ed altri scritti storici e critici* (Bari, 1919), pp. 285-290.