

SHAKESPEARE

E LA CRITICA SHAKESPEARIANA

I. Persona pratica e persona poetica — II. Il sentimento shakespeariano — III. Motivi e svolgimento della poesia shakespeariana. I. La « commedia dell'amore ». II. Il vagheggiamento del romanzesco. III. L'interesse pel pratico operare. IV. La tragedia del bene e del male. V. La tragedia della volontà. VI. La giustizia e l'indulgenza. VII. Svolgimento poetico e serie cronologica — IV. L'arte dello Shakespeare — V. La critica shakespeariana — VI. Shakespeare e noi.

I.

PERSONA PRATICA E PERSONA POETICA.

Potrà sembrare superfluo, ma in effetto giova a procedere spediti, porre subito qui in principio l'avvertenza, che ciò che forma oggetto di studio pel critico e lo storico dell'arte, non è la persona pratica dello Shakespeare, ma la persona poetica; non il carattere e lo svolgimento della sua vita, ma il carattere e lo svolgimento dell'arte sua.

Non già che s'intende da inibire la naturale curiosità, che porta a ricercare che cosa fossero, nella vita pratica, gli uomini che si ammirano come poeti, pensatori, scienziati: curiosità che spesse volte riesce a delusione, perchè dietro l'artista, il filosofo, lo scienziato non si ritrova nulla o assai poco che susciti interessamento; ma altre volte non è senza frutto. Nel caso dello Shakespeare, piacerebbe di certo strappare quella sorta di velo misterioso che avvolge la sua figura; e conoscere attraverso quali passioni ed esperienze etiche e filosofiche e sociali e mentali egli passò, e sapere soprattutto che cosa egli pensasse di sè stesso; e se a lui, come parve a coloro che lo riscopersero qualche secolo dopo, mancò veramente il sentimento della grandezza del proprio genio e dell'opera propria; e per quale ragione, se vi fu una speciale ragione, egli non curò di porre a stampa i suoi drammi e li abbandonò al rischio di andare perduti

pei posterì. Fu candidezza e innocenza di poeta, o indifferenza superba di uomo, che, soddisfacendosi tutto nella grandezza dell'opera, disdegna il mondano plauso e il miraggio della gloria? O semplice indolenza, o meditato proposito o intréccio di eventi? Pensava forse, com'è stato supposto, che quei drammi, nati pel teatro, avrebbero continuato a vivere nel teatro, dove i suoi compagni d'arte se ne sarebbero presa sempre cura, conforme alle sue intenzioni e nel modo che la cosa comportava? Ma queste e altrettali interrogazioni concernono, com'è chiaro, la biografia e non la storia artistica dello Shakespeare, la quale ultima dà luogo a una serie di quesiti affatto diversi.

Nemmeno si vuol asserire che queste due scerie di diverse domande siano senza alcuna relazione tra loro: perfino le cose diverse hanno una qualche relazione, che è nella loro diversità stessa e sopra essa si annoda. Se il critico e storico dell'arte conoscesse per filo e per segno la cronologia, le circostanze, l'appartenenza, le composizioni e ricomposizioni, i rimaneggiamenti e le collaborazioni dei drammi dello Shakespeare, avrebbe indubbiamente qualche maggiore agevolezza per lo studio che di essi prende a fare; e non gli accadrebbe di travagliarsi intorno a certe interpretazioni, e di restare più o meno a lungo perplesso innanzi a certe stranezze, a certe sconcordanze, a certe disuguaglianze, perplesso cioè se siano errori d'arte ovvero forme artistiche difficili a cogliere nel loro riposto nesso interiore. Ma anche non otterrebbe niente più di tale agevolezza (col congiunto monito a premunirsi dai preconetti che quelle notizie sogliono indurre); e, in ultima analisi, il suo giudizio dovrebbe pur sempre fondarsi su ragioni intrinseche e d'indole artistica, sgorganti dall'esame dell'opera che ha davanti; e la cronologia che gli spetterà ritrarre sarà non reale o materiale, ma ideale ed estetica: due cronologie che coincidono solo a un dipresso, e talvolta fortemente divergono. Se l'autenticità delle opere fosse tutta bene assodata, il critico sarebbe preservato dalla inesattezza onomastica di chiamare opere dello Shakespeare quelle o quelle parti di esse che sono, poniamo, del Greene o del Marlowe, e per contrario di trattare come d'altrui o anonime quelle che sono dello Shakespeare; ma la eventuale inesattezza onomastica è già corretta dal sottinteso, che ciò a cui il critico tien fiso l'occhio è la persona poetica shakespeareiana e non la biografica e pratica; sicchè egli può affrontare con serenità il pericolo, che non è pericolo e che è per giunta sommamente improbabile, di lasciar passare sotto il simbolo Shakespeare un'opera che appartiene realmente alla stessa o similissima

fonte d'ispirazione, e che sta a pari altezza di altre, o di aggiungere un'altra opera alle parecchie inferiori e scadenti segnate con quel nome, perchè egli differenzia valori estetici e non già titoli di legale proprietà.

Queste cose, come si è detto, non è parso superfluo ripetere, in primo luogo perchè il tacito e tenace, sebbene erroneo convincimento circa l'unità e identità delle due diverse storie, la pratica e la poetica, o almeno l'oscurità circa il loro vero rapporto, è l'origine riposta delle ingentissime e in buona parte sterili fatiche che costituiscono il gran corpo della filologia shakespeariana: la quale, come in genere tutta la filologia del secolo decimonono, è ancora dominata inconsapevole da idee romantiche di mistica e naturalistica unità, onde non a caso tra i precursori della contaminazione biografico-estetica s'incontra l'Emerson, e, tra i più cospicui promotori, il romanticheggiante Brandes. Anima, infatti, quelle fatiche la speranza di giungere, mercè il ritrovamento della precisa cronologia, delle occasioni biografiche, delle allusioni, dei propositi, a conoscere nella sua piena realtà la poesia shakespeariana; e da quelle speranze sono mossi per indiretto e di lontano anche i molti che ingrossano le file dei ricercatori per vaghezza di dar prova di acume nello sciogliere enigmi o per bisogno professionale di elaborare dissertazioni e tesi. Sfortunatamente, la tradizione e i documenti sulla vita dello Shakespeare sono esigui, e tutti o quasi si riferiscono a particolari estrinseci e poco significanti: mancano lettere, confessioni, memorie dell'autore, e ragguagli autentici e abbondanti intorno a lui. Sebbene quasi ogni anno venga a luce qualche nuova *Vita dello Shakespeare*, sarebbe pur tempo di riconoscere rassegnatamente, e dir ben chiaro, che dello Shakespeare non è dato comporre la biografia, e tutt'al più si può formare un'arida e lacunosa cronaca biografica, piuttosto ad attestato della devozione dei posterì, bramosi di possedere un'ombra di quella biografia, che a reale soddisfacimento di un bisogno conoscitivo. Per codesta mancanza di documenti, la sopraccennata letteratura filologica consiste, quasi per intero, in un enorme e sempre crescente numero di congetture, delle quali l'una contesta, contrasta o varia l'altra, e tutte si equivalgono, inette tutte del pari a nutrire le menti. Basta scorrere alcune pagine di un manuale o di un annuario shakespeariano per udire parlare, a proposito dei *Sonetti*, della « teoria Southampton » e della « teoria Pembroke » e di altre « teorie », cioè se il personaggio che è celato sotto le iniziali W. H. nella dedica dello stampatore sia il conte di Southampton o quello

di Pembroke o un musico William Hughes, o anche un William Harvey, terzo marito della madre del Southampton, o l'agente librario William Hell, o una finzione dello stampatore, o uno scherzo del poeta che indicò sotto quelle iniziali sè stesso (*William Himself*); e poi della « teoria Fitton » e della « teoria Davenant » e via, cioè se la « donna bruna », cantata in alcuni dei sonetti, sia una dama di corte Mary Fitton, o l'ostessa che, secondo una tradizione, lo Shakespeare avrebbe resa madre del poeta Davenant (su di che un critico osa confessare di avere speso quindici anni d'indagini e di meditazioni!), o la moglie francese dello stampatore Field, o infine un personaggio immaginario e convenzionale del sonettismo elisabettiano, d'imitazione petrarchesca. E, come per questo nodo biografico che si crede celato nei *Sonetti*, le più varie congetture sono state proposte circa il matrimonio dello Shakespeare, le sue relazioni con la moglie, i casi della sua famiglia e della sua professione; e, passando all'appartenenza dei drammi, si è discusso e si discute, senza che se ne veda la fine, se il *Titus Andronicus* sia opera originale o da lui rabberciata; se l'*Henry VI* sia tutto suo o solo in parte, o se sia stato riveduto e accresciuto da lui; quali porzioni dell'*Henry VIII* e del *Pericles* siano sue e quali del Fletcher o di altri; se il *Timon* sia un abbozzo finito da altri o un abbozzo di altri finito da lui; se e in quanta parte nell'*Hamlet* persista un precedente *Hamlet* del Kyd o di altro autore; se alcuni dei cosiddetti « apocrifi », come l'*Arden of Feversham* e l'*Eduard III*, si debbano invece tenere autentici. Del pari, circa la cronologia, le difficoltà sono grandi e le congetture molteplici; e il *Sogno* è da alcuni collocato nel 1590, da altri nel 1595, il *Giulio Cesare* ora nel 1603, ora nel 1599, il *Cimbelino* nel 1605 e nel 1611, il *Troilo e Cressida* da alcuni nel 1599, da altri nel 1603, da altri ancora nel 1609, e da altri risoluto in tre pezzi o strati del 1592, del 1606 e del 1607, con aggiunte fattevi da mani estranee; la *Tempesta*, per i più, è del 1611, ma da altri viene ritratta più indietro; e lo stesso *Hamlet*, nella sua prima redazione, v'ha chi lo crede composto, non già nel 1602, ma tra il 1592 e il 1594. E via discorrendo; senza che dalle congetture permettano di uscire i poco sicuri aiuti della stilometria o metrometria che voglia chiamarsi. Or le congetture servono solamente come strumenti euristici, in quanto cioè si spera convertirle in certezza mercè documenti che esse stimolano a rintracciare e interpretare; ma, quando ciò non si può, sono affatto vacue e vane; e, per conseguenza, se, convertibili che fossero in certezza, non darebbero la soluzione o il criterio di soluzione dei

problemi critici sulla poesia shakespeareiana, quando poi non sono convertibili e restano mere immaginazioni vaganti, non porgono neppure la storia pratica o biografia, che altri s'illude di andar con esse, a pezzo a pezzo, costruendo. Onde è accaduto che gl'intelletti cauti, che del carattere e della vita dello Shakespeare hanno voluto discorrere prescindendo il più che si potesse da ipotesi e da fantasticherie, sono stati costretti a snocciolare una sequela di asserzioni generiche, nelle quali ogni individuazione va persa, se anche lo Shakespeare vi è affermato buono, onesto, gentile, servizievole, prudente, laborioso, di animo franco, di umore gaio, e simili.

Ma i più le congetture meno probabili tramutano in fatti accertati, e così procedendo, e proseguendo di congettura in congettura e di asserzione in asserzione, offrono, sotto nome di *Vita dello Shakespeare*, nient'altro che un romanzo, il quale riesce poi sempre troppo scialbo da potersi dire artistico. A comporre tali romanzi si stende mano rapace sulle stesse opere poetiche, giacchè (come dice uno degli autori di tali poco divertenti romanzi, il Brandes) non è da ammettere che di un uomo che ci ha lasciato una quarantina fra drammi e poemi, non si possano conoscere la vita, le vicende, la persona, desumendole dagli scritti. E, certo, tutte codeste cose è dato desumere dagli scritti di poesia, ma la vita, le vicende e le persone poetiche, e non quelle pratiche e biografiche: salvo il caso (che non è poi quello dello Shakespeare) che nelle poesie si trovino intercalati ragguagli ed escursi apertamente informativi ed autobiografici, ossia non poetici ma prosaici. In ogni altro caso, la vibrazione poetica non riconduce alla vibrazione pratica, perchè il rapporto tra le due non è deterministico, di effetto a causa, ma creativo, di materia a forma, e perciò incommensurabile. Un sentimento realmente provato, nell'atto stesso che è innalzato a poesia, viene strappato dal suo terreno pratico e realistico, e fatto motivo a comporre un mondo di sogni, uno degli infiniti mondi possibili, nel quale è vano più cercare la realtà di quel sentimento, come vano è ricercare la goccia d'acqua versata nell'Oceano e dalla grandezza stessa e dalla pressione dell'Oceano trasformata da quel ch'era prima. Quasi verrebbe voglia di ripetere ad ammonimento la strofa di uno dei *Sonetti*, nella quale il poeta diceva, circa la sua amicizia, al suo amico:

Nay, if you read this line, remember not
the hand that writ it; for I love you so,

that I in your sweet thoughts would be forgot,
if thinking on me then should make you woe(1).

Perciò, allorchè si legge nel libro del Brandes (che qui si cita di preferenza perchè ha avuto gran divulgazione), che Riccardo III, il gobbo e deforme che si sente superiore d'intelletto, adombra lo Shakespeare stesso, costretto alla spregiata vita dell'attore ma ripieno dell'orgoglio del genio; che la morte pietosa del giovane principe Arturo, nel *Re Giovanni*, reca tracce della perdita che, nel tempo in cui compose quel dramma, l'autore fece di un suo figliuolo; che la giovinezza scapestrata di Enrico V è figura della giovinezza dello Shakespeare nei primi suoi anni di Londra; che Bruto, nel *Giulio Cesare*, riporta alle persone dell'Essex e del Southampton, protettori del poeta e cospiratori infelici contro la regina; che Coriolano, disdegnoso di lode, è lo Shakespeare nell'atteggiamento che gli convenne prendere verso il pubblico e verso i critici; che il sentimento di re Lear, sconvolto dall'ingratitude, è quello del poeta per le ingratitudini di cui lo fecero segno colleghi, impresari ed allievi; e perfino che lo Shakespeare dovè scrivere quel terribile dramma nelle ore notturne, sebbene probabilmente dovesse di solito lavorare di buon mattino; e tant'altre immaginazioni della stessa fatta; non è il caso nè di accettarle nè di confutarle, ma semplicemente di tenerle quali sono, congetture campate in aria, e come tali, di niun interesse. Il medesimo è da ripetere di un altro volume, che anche ha fatto chiasso, quello dell'Harris, nel quale lo Shakespeare, sullo scrutinio delle sue liriche e drammi, è rappresentato sensuale, neuropatico, affetto quasi da mania erotica, poco volitivo, attratto e tiranneggiato per quasi intera la sua vita da una donna affascinante e infedele, una donna bruna, la Mary Fitton; donde lo scoppio delle sue più dolorose tragedie, e il mistero degli ultimi suoi anni, quando si ritrasse a Stratford, non punto a godervi la pace della campagna come un qualsiasi *foenerator Appius*, ma perchè distrutto di corpo e d'anima, a curarvi i propri malanni o piuttosto a morirvi, come fece poco di poi. Segnatamente il periodo delle grandi tragedie è stato messo in relazione con casi della vita privata dell'autore e con avvenimenti della vita pubblica inglese: il che può esser vero e anche non esser vero per nulla, e lo Shakespeare

(1) « Se voi leggete questi versi, non ricordate la mano che li scrisse; perchè io vi amo tanto che nei vostri dolci pensieri vorrei essere dimenticato, se il pensare a me vi dovesse procurar dolore » (SON. I.XXI).

potè essere assai agitato passionalmente e praticamente, e potè per contrario rimanere calmissimo e guardare come spettatore dalla sponda il mare agitato, con quel tono di sentimento proprio degli artisti che gli psicologi chiamano *Scheingefühle*, sentimenti di parvenza o di sogno. Anche nessun valore è da attribuire alle congetture circa i modelli che lo Shakespeare ebbe talora, dinanzi, per Shylock in non so quale avventuriero del suo tempo o per Prospero nell'imperatore Rodolfo II, che si diletta di scienze e di magia, e simili, perchè il rapporto tra modello ed arte è anch'esso incomensurabile. Accade talvolta di pensare, leggendo i drammi dello Shakespeare (come, del resto, le opere di ogni altro poeta) che in queste o quelle parole dei personaggi risuoni qualche affetto o incidente reale della vita dell'autore; come, per esempio, nelle parole di Postumo (*Cimbelino*): « Potessi strappare la parte della femmina in me! Perchè io affermo che non c'è moto che tenda al vizio, nell'uomo, se non nella parte che gli viene dalla femmina!... »; o nelle altre di Troilo (*Troilo e Cressida*): « Lascivia, lascivia! Sempre guerre e lascivia! Nient'altro si mantiene sul mondo. Un diavolo fiammeggiante se li porti via!... »: allo stesso modo che taluno ha sospettato nella scena di lettura e di inebbrimento dell'episodio di Francesca un ricordo personale di Dante. Ma, pensato e sospettato ciò, di quel pensiero e sospetto non c'è da far nulla. Nè è decisivo fondarsi su quei rari luoghi nei quali può sembrare che il poeta rompa la coerenza e l'egualità estetiche per far valere un suo sentire realistico e pratico, accentuandolo più che non convenga; perchè, posto anche che nello Shakespeare ve ne siano di tal sorta, rimane sempre dubbio, per lui non meno che per altri poeti, se il motivo di quella inopportuna enfasi venga da sentire prepotente e prorompente, o non invece da altra ragione accidentale.

Per questa relativa indifferenza dell'opera poetica verso la biografia è dato anche risparmiarsi le meraviglie e le invettive contro l'« ipotesi baconiana », cioè che autore dei drammi che vanno sotto il nome dello Shakespeare fosse in realtà Francesco Bacone, e contro le altre affini come quelle che hanno avuto di recente fortuna, che fosse invece Ruggiero quinto conte di Rutland, o il Rutland in collaborazione col Southampton, o addirittura una società di autori drammatici (Chettle, Heywood, Webster, ecc.), con finale revisione del Bacone, o infine (come nell'ultima trovata del genere) un William Stanley, sesto conte di Derby: sulle quali ipotesi si sono stampati un migliaio e forse più tra volumi, opuscoli ed articoli, e, per stravaganti che a giusta ragione sembrano ai filologi disciplinati

e cauti, ritengono pure il merito di una sorta d'involontario ironizzamento del puro metodo filologico, e dell'abuso ch'esso fa delle congetture. Ma si accordi pure l'inverisimile ipotesi che nel non grandissimo cervello di Bacon filosofo si annidasse un cervello grandissimo di poeta, dal quale si schiudessero i drammi shakespeareiani: con ciò non sarebbe stato ritrovato e comprovato altro che una singolare meraviglia, uno scherzo, una mostruosità della natura; ma il problema artistico resterebbe intatto, perchè quei drammi rimangono sempre gli stessi, e re Lear impreca e piange sempre allo stesso modo, e Otello allo stesso modo si dibatte furente, e Amleto allo stesso modo medita e ondeggia innanzi alle cose umane e all'azione che gli tocca compiere; e allo stesso modo tutti li avvolge il velo dell'Eterno.

Giova scuotere questo peso dell'errata filologia (ve n'ha un'altra non errata, meritevole di riconoscenza, che cura con sentimento d'arte il testo possibilmente genuino delle opere dello Shakespeare e ne interpreta il lessico e gli storici riferimenti), non solo perchè, consegua o no il fine della biografia, distrae dal compito vero e proprio della critica d'arte, ma anche perchè adopera poi la biografia, immaginaria o reale che sia, a intorbidare ed alterare la visione artistica. Confondendo, infatti, arte e documento, essa trasporta nell'arte quanto ha scorto o crede avere scorto nel documento; e le serene opere della poesia travolge a fremiti, gridi, smanie, convulsioni, balzi feroci, manifestazioni ora di sentimentale rapimento ora di brame furibonde. È noto che pei poeti stessi sui quali le notizie biografiche abbondano, convien fare uno sforzo d'astrazione per dimenticarle, se si vuol sentire la loro arte in quella idealità che è verità; e che i poeti e gli artisti han sempre provato fastidio e sdegno contro i pettegoli che di essi investigavano o ricordavano le private occorrenze per trarne elemento di giudizio artistico: anzi questa è la ragione onde si dice che i contemporanei non sogliono essere buoni giudici, e che buoni giudici non sono i concittadini e compaesani, e che nessuno è poeta o profeta tra i suoi famigliari e nel luogo natale. E il vantaggio della meno ostacolata contemplazione idealistica, che è buona conseguenza dello svantaggio biografico in cui noi siamo verso lo Shakespeare, viene perduto dai congetturisti, che, proprio come la mula di messer Galeazzo Florimonte, fanno nascere i sassi per urtarvi dentro. Nel libro già citato del Brandes (e anche in qualche parte di quello del più ingegnoso e fine Harris) si può osservare questa riimmersione della poesia shakespeareiana nella materialità psicologica; e, nel Brandes, l'adeguamento di

valori che ne è conseguenza, come del *Re Lear* e del *Timon*, entrambi documenti di misantropia per sofferta ingratitudine; e perfino l'abbassamento del valore tra i non valori, perchè, dove la riduzione psicologica, pur con quei metodi stravaganti, non riesce, come pel *Macbeth*, c'è caso che egli dica che quel dramma, quel capolavoro, gli sembra « poco interessante », perchè « non vi sente battere il cuore delio Shakespeare », di quello Shakespeare, cioè, con certi intenti e interessi pratici, da lui immaginato. Questo errore è anche nei cosiddetti « quadri della società del tempo », coi quali altri si argomenta d'interpretare l'arte, e che non sono meno della biografia personale estrinseci nè meno turbativi, lasciando stare che si suole comporli con la medesima insipienza storica. Il Taine, per esempio, messosi in testa che gli inglesi del tempo elisabettiano fossero « *des bêtes sauvages* », descrive il dramma del tempo come una riproduzione « *sans choix* » di tutte « *les laideurs, les bassesses, les horreurs, les détails crus, les mœurs déréglées et féroces* » di allora, e lo stile dello Shakespeare come « *un composé d'expressions forcenées* »; talchè, leggendo quelle famose pagine della *Histoire de la littérature anglaise*, non si sa più se ci sfilino innanzi poeti o assassini, contrasti ed armonie artistiche o risse a colpi di pugnale. Contro tutte codeste deformazioni, contro lo Shakespeare che geme e sibila al vento delle passioni dissennate del suo tempo, o contro l'altro che denuda con rabbia, con disgusto e con amaro sarcasmo le piaghe della propria anima inferma, sta l'avviso del Goethe, il quale (nei colloqui con l'Eckermann) manifestava l'impressione, che i drammi shakespeariani fossero opera di « un uomo perfettamente sano e forte, così dello spirito come del corpo »: e sano e forte e libero doveva essere certamente nell'atto che creava qualcosa di così libero e sano e forte, com'è la poesia. In altra più queta cerchia di considerazione, errano per lo stesso errore deterministico coloro che mettono in dipendenza le figure e le azioni di quei drammi con gli avvenimenti politici e sociali del tempo, con la vittoria sulla grande Armata, la congiura dell'Essex, la morte di Elisabetta, l'ascensione di Giacomo, le scoperte geografiche e le colonie, i contrasti coi Puritani, e simili; o le successive forme della poesia dello Shakespeare con la successione delle sue letture, le cronache di Holinshed, le novelle italiane, le vite di Plutarco, e particolarmente gli *Essais* del Montaigne (nei quali già lo Chasles e di recente altri hanno riposto l'origine della nuova e grande epoca del suo poetare); o anche con le circostanze del teatro inglese di allora e i gusti varii dei « posti distinti » e della « platea », come nella critica, così detta « realistica », del Rümelin.

La poesia, insomma, deve essere bensì interpretata storicamente, ma con quella storia che le è intrinseca e propria, e non già con una storia ad essa estranea e con la quale non ha altro rapporto che quello che l'uomo ha con ciò che trascura, allontana e getta via, perchè gli nuoce o non gli serve, o, ch'è lo stesso, perchè se n'è già servito tanto quanto gli bastava.

II.

IL SENTIMENTO SHAKESPEARIANO.

Di un poeta come lo Shakespeare, che appartiene al comune patrimonio della cultura, ciascuno possiede e ritrova nel fondo della propria anima come un'immagine sintetica o compendiosa, e nella propria memoria le definizioni che sono state date e che son divenute formole correnti. Giova affisare quella immagine, ricordare queste formole, e venirne ricavando le determinazioni principali, per ottenere, almeno in modo preliminare e provvisorio, la caratteristica dell'atteggiamento spirituale dello Shakespeare, ossia del suo sentimento poetico.

La prima osservazione che balza agli occhi, e nella quale si suole generalmente convenire, è che in lui non prevale un particolare affetto od ordine di affetti: non potrebbe dirsi poeta amoroso, come un Petrarca, o doloroso e disperato come un Leopardi, o eroico, come si dice di Omero. In cambio, il suo nome si adorna degli epiteti di poeta universale, perfettamente oggettivo, sommamente impersonale, straordinariamente imparziale. Si è parlato talora persino della sua freddezza: di una freddezza bensì sublime, « di uno spirito sovrano, che ha percorso tutta la parabola della umana esistenza ed è sopravvissuto al sentimento » (Schlegel).

Nemmeno è poeta, come si suol dire, d'ideali, religiosi, etici, politici, sociali: il che spiega l'antipatia frequente verso di lui degli apostoli di varia sorta, ultimo il Tolstoj, e gl'inappagati desiderii che si accendono nella gente ben pensante, sollecita sempre di chiedere a qualsiasi più grande uomo un dippiù, un supplemento; la quale, pur nell'ammirarlo, conchiude sospirando, che veramente gli manca qualcosa, che egli non è da annoverare tra i lottatori per più liberali forme politiche e per più equi assetti sociali, che non ha avuto viscere di pietà per gli umili e per le plebi. Forse per opporsi a siffatte sembianze di accuse, una scuola di critici tedeschi