

III.

MOTIVI E SVOLGIMENTO
DELLA POESIA SHAKESPEARIANA.

I.

LA « COMMEDIA DELL'AMORE ».

Ciò che abbiamo fin qui descritto come il sentimento dello Shakespeare, risponde allo Shakespeare che è scolpito nella coscienza generale, a quello che è lo Shakespeare in senso eminente, e quasi simbolo del maggior sè stesso, al poeta delle grandi tragedie (*Otello*, *Macbeth*, *Re Lear*, *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*, *Amleto*), e delle parti tragiche nelle altre meno intense o meno perfette. Ma l'opera che porta il suo nome è ben altrimenti varia di figure e toni, e, per fare passaggio a più particolari caratteristiche, bisogna venire distinguendo (e in ciò gli studiosi dello Shakespeare si sono sempre industriati) le varie figurazioni e gradazioni, ossia le varie fonti d'ispirazione del poeta, e formarne gruppi che si dispongano poi in serie di relazioni e in successione ideale.

Nell'abbracciare con lo sguardo la ricca massa delle sue opere, attraggono subito alcune dai colori freschi, ridenti, giovanili, che hanno per oggetto proprio e principale l'amore. Non l'amore che si congiunge ad altre più gravi passioni e con esse si fonde e si fa complesso in tale unione, come nell'*Otello* o nell'*Antonio e Cleopatra*, e acquista tragica profondità, ma l'amore senz'altro, l'amore considerato in sè stesso. Piuttosto, dunque, che nella tragedia o nel dramma, esse si aggirano nella commedia dell'amore: nell'amore guardato bensì con affettuosa partecipazione, ma anche quasi con curiosità, sentito con dolcezza e tenerezza ma anche quasi con superiorità di mente esperta e perciò con blanda ironia. La mente, accompagnando il cuore amoroso, ne osserva le illusioni e i capricci, li vede inevitabili e necessari, ma pur li conosce per quel che sono, immaginazioni sebbene irresistibili e deliziose, capricci sebbene gentili e vaghi, debolezze sebbene meritevoli d'indulgenza e di delicato trattamento, perchè umane, dell'uomo che passa per la lieta e tormentosa stagione della giovinezza. È codesto modo di sentire l'amore qualcosa che non si manifesta se non a tratti ed episodicamente nei poeti greci e latini, e nei medievali; nei quali s'in-

contrano a volta a volta le rappresentazioni di esso come diletto e lotta sensuale, o come furente e cieca passione che non teme la morte, o come culto spirituale di alta e sovrumana beltà; ovvero, come nella commedia menandrea e nella sua lunga figliuolanza e posterità latina e italiana, dà luogo a una generica e alquanto fredda semplificazione psicologica, onde l'amore quasi non si differenzia più da ogni altra cupidità e passione, l'avarizia, la braveria o la golosità. Nella forma che si è descritta, esso appartiene spiccatamente al sentire della Rinascenza, a uno degli atteggiamenti che la considerazione antiascetica e realistica delle cose umane svolse e perfezionò e trasmise ai nuovi tempi, e pel quale ancora una volta accade di dovere ravvicinare lo Shakespeare e l'Ariosto, che non dissimilmente ritrasse l'eterna commedia dell'amore.

Quell'amore è in buona fede, e pur s'inganna ed inganna; si immagina di essere saldo e costante, ed è fragile e fuggevole; si reputa fondato sopra uno spassionato giudizio della mente e una illuminata elezione della volontà morale, ed è invece mosso, in guisa affatto irrazionale, da impressioni e fantasie, e ondeggia con queste; e, ancora, si configura talvolta come ripugnanza ed avversione, ed è in effetto attrazione irrefrenabile; è sicuro di potersi sopprimere con un atto deliberato in ossequio a più austere opere e pensieri, e risorge, alla prima lieve occasione, più veemente e tenace e indomito.

« Negli uomini al pari che nelle donne (dice con la consueta grazia lo Heine, toccando delle commedie shakespeareiane) la passione vi è affatto priva di quella paurosa serietà, di quella fatalistica necessità, con cui si manifesta nelle tragedie. Amore, in verità, vi porta, come sempre, una benda e una faretra piena di dardi. Ma questi dardi sono più alati che mortalmente acuminati, e il piccolo dio guarda a volte sottocchi, malizioso, scostando le bende. Anche le fiamme splendono in esse più che non brucino. Ma fiamme son sempre, e, nellé commedie shakespeareiane, l'amore serba sempre carattere di verità ».

Verità, e perciò nessuna di queste commedie si rovescia del tutto nella farsa, neppure quelle che vi sarebbero più prossime, come le *Pene di amor perdute* e la *Bisbetica domata*, neppure la *Commedia degli equivoci*: nelle quali una qualche verità umana riconduce sempre alla serietà dell'arte. Meno ancora vi è satira, l'intellettuale e angolosa satira, che tipeggia ed esagera per polemica; ma sempre morbidezza di contorni, e il molle velo della poesia. Anche nelle più deboli, come i *Due gentiluomini di Verona*, tra la biz-

zarria e il saltuario delle avventure e tra gli abbondanti dialoghi ad equivoci e giuochi di parole, si godono fresche scene d'amore. Anche in quelle condotte con certo schematismo e superficialità, che ora si direbbero « a tesi », come le già ricordate *Pene d'amor perdute*, v'ha brio, scherzo, festività, ed eloquenza così fiorita (per esempio, nella difesa che Byron fa dei diritti della gioventù e dell'amore) da avvicinarsi alla lirica.

In quest'ultima commedia sono un re e tre suoi gentiluomini che, per consacrarsi agli studi e acquistare gloria e immortalità ai loro nomi, hanno fatto tra gli altri voti quello di non vedere donne per tre anni; e poi tutti e quattro cascano a innamorarsi non appena arriva la principessa di Francia con le sue tre dame: le quali, ricevute le più solenni dichiarazioni di amore dai quattro a sè stessi spergiuri, li castigano della loro levità, segnando a loro volta un termine di tempo, prima di rispondere alle loro offerte. Così l'Angelica dei poemi cavallereschi italiani destava fuoco d'amore anche nei più restii cavalieri, anche in quelli dai più severi propositi, e se li traeva tutti dietro, regina dell'amore a cui niun mortale resiste. Nella *Bisbetica domata*, Petruccio, il maschio, che sa quel che vuole e vuole il suo proprio utile e comodo, imbocca subito il modo giusto, un modo del resto tutto spirituale perchè formato di conoscenza psicologica e di risolutezza volitiva, per isposare la terribile Caterina, e ridurla docile come un agnello, timida del marito, non più capace, nonchè di dire, di pensare altro da ciò che egli le impone di pensare, e forse, chi sa?, innamorata di colui che la maltratta e tiranneggia. Nella *Notte dell'Epifania* si assiste ai vani sospiri del duca per la bella vedova Olivia, e al diverso amore che subito fiorisce in costei per l'intermediario che il duca le invia e che è una donna vestita da maschio; mentre il maestro di casa Malvolio, il puritano, il pedante Malvolio, è spinto dalla speranza e dall'illusione di esser amato ai più ridicoli atti; e, infine, il favore del caso, sdoppiando l'unico essere amato in un uomo e in una donna (in guisa più pudica ma non diversa che nell'avventura di Fiordispina con Bradamante e Ricciardetto) lascia tutti felici. La contessa di Rossiglione, in *Tutto è bene*, accoglie non con animo ostile, ma benevola, la scoperta che la povera Elena, l'orfana del medico di casa, è innamorata del suo figliuolo, e riflette: « Proprio così accadeva a me quando ero giovane: se mai noi apparteniamo alla natura, queste cose sono nostre.... A ricordare i giorni lontani, tali erano i nostri falli, e noi, allora, non li chiamavamo falli ». Le coppie amorose delle principesse esuli o fuggia-

sche, e degli esuli e fuggiaschi gentiluomini, errano per la selva delle Ardenne, nel *Come vi piace*, alternandosi e frammischiandosi alle coppie di rustici innamorati.

Forse l'esemplare più bello di questa « commedia dell'amore » è la schermaglia che si combatte tra i due inconsapevoli innamorati, Beatrice e Benedick, nel *Molto rumore per nulla*: i due giovani che si cercano solo per misurarsi, schernitori e schermitori, con le sottili aguzze spade dei frizzi e dei dispregi, che si credono antipatici l'uno all'altra, che si screditano l'uno con l'altra, e che la più facile e innocente politichetta degli amici è sufficiente a rivelare l'uno all'altra per due che, con tutta l'anima loro, si amano e si bramano. L'unione dei due si suggella quando entrambi si ritrovano col medesimo sentimento in difesa della loro amica calunniata e reietta, alleati in questa difesa, scoprendo così che il loro perpetuo inseguirsi per battaglia non celava solo la lotta, che è affinità, dei sessi, ma l'affinità spirituale di due cuori generosi. « Io vi prego ora (così Benedick in una delle ultime scene), ditemi per quale delle mie cattive qualità voi vi prendeste d'amore per me? ». « Per esse tutte insieme (gli risponde Beatrice, che ha conosciuto il proprio cuore ma non ha abbandonato lo stile a lei consueto), le quali mantenevano una così armonica condizione di difetti da non ammettere che alcuna buona qualità vi s'introducesse. Ma per quale delle mie buone qualità voi soffriste in prima amore per me? ». E l'altro, non proseguendo più ormai nello scambio di punzecchiature, con tenerezza: « Soffrire amore — un bell'epiteto! Io soffro amore in verità, perchè ti amo contro il mio volere ».

Un tocco lieve trascorre su queste figure, e basta ad animarle e a farle agire. Le situazioni drammatiche o addirittura tragiche, che talora vengono fuori, sono trattate quasi con la sottintesa coscienza della loro poca gravità e perigliosità, che presto sarà per svelarsi, rassicurando a pieno i dubitosi; e compongono talora nient'altro che un'azione o un accadimento estrinseco, teatralmente utile, e più spesso uno sfondo decorativo. Anche vi abbondano parallelismi di personaggi e simmetrie di casi, che si convengono alla didascalica scherzosa che vi è interfusa.

La quintessenza di queste commedie tutte (come, rispetto alle grandi tragedie, si può dire, in certo senso, dell'*Amleto*) è il *Sogno di una notte di mezza estate*; dove le rapide accensioni, le incostanze, i capricci, le illusioni e delusioni, le follie d'ogni sorta dell'amore si corporificano e tessono un loro mondo così vivo e reale come quello degli uomini che quegli affetti visitano, estasiandoli e

tormentandoli, innalzandoli e abbassandoli; sicchè tutto vi è parimenti reale o parimenti fantastico, secondo piaccia meglio chiamarlo. Il senso del sogno, di un sogno-realtà, permane e impedisce ogni freddezza di allegoria o di apologo. Il piccolo dramma sembra nato da un sorriso, tanto è delicato, sottile, aereo: tanto è lieve e grazioso anche l'inquadramento del sogno, la celebrazione delle nozze di Teseo ed Ippolita e la recita degli artigiani filodrammatici, che non sono già ridicoli semplicemente, nella loro goffezza, ma fanciulleschi e ingenui, e suscitano una sorta d'intenerimento gaio: anche per essi non si ride, si sorride. Oberon e Titania sono in discordia per reciproche colpe, e il turbamento si è introdotto nel mondo: Puck, per ordine di Oberon, si mette all'opera sua provocatrice, castigando e correggendo. Ma nel castigare e correggere accade anche a lui di sbagliare, e la commedia dell'amore si fa più complicata e mossa: simile ai rapidi trapassi nell'opposto e alle strane complicazioni che sorgevano nei romanzi cavallereschi italiani per effetto delle due famose e prossime fontane, di cui l'una empieva il core d'amoroso desio e l'altra volgeva in ghiaccio il primo ardore. E in Titania, che abbraccia Testa d'asino e smania per lui, e lo carezza e lo tiene leggiadra e graziosa creatura, la commedia perviene a un simbolo così pieno ed efficace che è rimasto a buon diritto proverbiale; mentre Puck, ammirando negli uomini gli effetti del sottile veleno inebbricante ch'egli stesso somministra, esclama stupito: « Signore, quali pazzi sono questi mortali! »; e Lisandro, uno di codesti matti, trapassando da un amore all'altro, dall'uno all'altro opposto, è tuttavia perfettamente convinto che « il voler dell'uomo è governato da ragione, e che la ragione determina che voi siete la più degna fanciulla ». Pure, in così vago stilizzamento della eterna commedia traspare la individuale realtà delle figure, quasi a ricordare che esse appartengono bene alla vita; ed Elena, che è presso l'uomo che ella l'ama e che non l'ama, come un cagnuolo che quanto più è battuto più gira attorno al padrone, Elena s'impaurisce allo scoppio delle furie gelose della sua amica la piccola Ermia, che minaccia di cavarle gli occhi, e pensa che ne è capace, ricordando il tempo in cui erano insieme alla scuola: « Oh, quando essa è irata, è ardita e maligna! Era garritrice quando veniva alla scuola; e, benchè sia piccola, è ferocel... ».

Quando, dopo il *Sogno*, si legge *Romeo e Giulietta*, par di non essere usciti da quell'ambiente poetico, al quale poi espressamente ci richiama Mercutio, col suo ricamo fantastico sulla regina Mab, e, quel ch'è più, lo stile, le rime e la generale fisionomia della

breve favola. Tutti, parlando di *Romeo e Giulietta*, hanno provato il bisogno di ricorrere a parole e immagini soavi e gentili; e lo Schlegel vi ha sentito « i profumi della primavera, il canto dell'usignuolo, il delicato e fresco di una rosa pur mo sbocciata », e lo Hegel anch'esso si è vista innanzi la rosa: « la molle rosa nella valle di questo mondo, spezzata dalle rudi tempeste e dall'uragano »; e il Coleridge, a sua volta, la primavera, « la primavera coi suoi odori, i suoi fiori e la sua fugacità ». Tutti lo hanno considerato come il poema dell'amor giovanile, e hanno scorto che l'acme del dramma è nelle due scene del colloquio d'amore attraverso il notturno giardino, e della dipartita dopo la notte nuziale, nelle quali è stato visto da taluni il rinnovarsi di forme tradizionali della poesia d'amore, l'« epitalamio », l'« alba ». Nè quel dramma è imparantato strettamente soltanto col *Sogno*, ma anche con le altre commedie dell'amore; e Romeo vi passa dall'amore di Rosalina a quello di Giulietta con la stessa rapidità, anzi subitanità, dei personaggi di quelle commedie. Al primo veder Giulietta, è conquiso, e gli par di amare allora per la prima volta: « Amò mai il mio cuore fino a questo momento? Spergiurate, occhi! Perchè io non vidi mai vera bellezza fino a questa notte ». E il santo fra Lorenzo, tra maravigliato, scandolezzato e bonario, vi fa talvolta quasi la parte di Puck. Quando apprende che Romeo non ama più Rosalina, per la quale tanto aveva farneticato: « Così presto obliata? — dice — L'amore dei giovani non lega dunque veramente i loro cuori, ma i loro occhi! Gesù Maria! ». Quando Giulietta entra nella sua cella, il frate ne guarda con ammirazione il passo leggiadro, che non consumerà mai la pietra, e riflette che un innamorato potrebbe cavalcare un filo di ragnatelo, che si culla al lascivo soffio di estate, e non cadere: « Così leggiadra è la vanità! », conclude con pia unzione. — È tragedia o commedia? È un'altra situazione dell'eterna commedia: l'amore di due giovinetti, quasi due ragazzi, che passa attraverso tutti gli ostacoli sociali, i più duri di tutti, l'odio di famiglie e di partiti, e va per la propria strada, noncurante, quasi che quegli ostacoli, non avendo importanza pei loro cuori, non esistessero nella realtà: e, invero, innanzi al loro muoversi, anzi al loro volo, quegli ostacoli sembrano cedere come molli nebbie. Certo, più oltre essi riprendono saldezza, e si fanno valere e si vendicano: tanto che i due giovani sono costretti a separarsi e Romeo parte per l'esilio. Ma sarà per poco, fra Lorenzo ha promesso di pensarci lui, di ottenere la grazia dal principe, di riconciliare i genitori e gli altri parenti, di far sanzionare il loro segreto matrimonio; e,

se tutto questo poi non accade, se i sottili provvedimenti e accorgimenti di fra Lorenzo falliscono, se una sequela di equivoci li svia e li volge al contrario, se i due giovani periscono, la colpa è del caso, il sentimento che nasce è la compassione, una compassione non iscevera d'invidia, un dolore che, come diceva lo Hegel, è una « dolorosa conciliazione e, nella infelicità, una infelice beatitudine ». Tragedia, dunque, anche, se così si vuole; ma tragedia in tono minore, la tragedia (si direbbe) di una commedia. « Un potere più grande di quelli a cui noi possiamo contrastare, ha attraversato i nostri intenti... », dice fra Lorenzo; ma quel potere non è il misterioso potere, tra destino e provvidenza e necessità morale, che pesa sulle grandi tragedie, si invece il Caso, che fra Lorenzo riesce appena a dignificare con le parole della religione: « Dio ha voluto così ». C'è un'immagine che ritorna poi con terribile accento nel *Re Lear*, e che consente da sola di scorgere la diversità tra le due tragedie. Romeo, graziato della vita e mandato in esilio, pensa che quella che gli è stata concessa è tortura e non grazia, perchè il paradiso è solo dove Giulietta vive: « ed ogni gatto e cane e piccolo topo, ogni più vile cosa, vive qui in paradiso e può guardare lei, ma Romeo non può! ». Giulietta, che si prepara a bere il farmaco, il quale potrebbe essere anche tossico, è la giovinetta timida e schiva dell'*Amore e Morte* del Leopardi, che « già di morte al nome senti rizzar le chiome », ma, presa d'amore, « osa ferro e veleno meditar lungamente... ». La stessa cava sepolcrale si rischiarà; e Romeo, dopo aver trafitto Paride ai piedi di Giulietta creduta morta, lo sente compagno di sventura, e vuol seppellirlo colà. « *in a triumphant grave* », in una trionfale tomba. « Una tomba? Oh no, un fàro, o giovane ucciso, perchè qui giace Giulietta, e la sua bellezza fa di questa cava una cosa festosa, raggianti di luce ». Sono le parole di affetto ed ammirazione per l'amore e morte giovanili, che s'incontrano in altri poeti: è il detto dantesco per Beatrice: « Morte, assai dolce ti tegno: Tu déi omai esser cosa gentile, Poi che tu se' ne la mia donna stata ».

Se in *Romeo e Giulietta* la commedia dell'amore si fa pietosa, nella saggia Porzia, legata dalla promessa di lasciar decidere la sua propria sorte da un indovinamento, ricompare la commedia, perchè ella si sottomette alla scelta del caso, ma per suo conto, nel suo cuore, ha già scelto, ed ha scelto non tra principi e duchi delle varie nazioni anzi dei vari continenti che gareggiano per lei, ma un giovinotto veneziano, tra studente e soldato, un mezzo avventuriere, ma cortese e piacente gentiluomo, che era andato a genio

non solo a lei, ma alla sua cameriera: il che dimostra, con questa concordia tra dama e cameriera, il gusto più propriamente femminile. « In verità, Nerissa (ella sospira con gentile civetteria verso sè stessa), il mio piccolo corpo è stanco di questo grande mondo »: stanca forse di quel languore, che è bisogno d'amare e di essere amata, è il germinare dell'amore; stanca come si sentono stanche le anime amorose, che vibrano di squisita sensibilità. È sensibilissima è infatti alla musica e agli spettacoli della natura; e la musica che ode risuonare nella notte fa che ella si soffermi in ascolto, e le sembra assai più dolce che non nel giorno; e la notte, chiara di luna, le suscita l'impressione di un giorno malaticcio, un giorno un po' più pallido, come quando il sole si è nascosto. Nello stesso *Mercante di Venezia* è la coppia di Jessica e Lorenzo, i due amorosi che non provano necessità d'idealizzazioni morali, e, si direbbe, nemmeno alcuna sollecitudine per la stima altrui, l'uomo che ruba senza scrupoli figlia e gioielli al vecchio giudeo, e l'altra, la figlia, che non ha pur un piccolo moto di pietà pel padre, tutti e due nel lieto egoismo del loro piacere, Jessica sostenente e ricambiante imperturbata i motti del marito e i frizzi salaci e la familiarità alquanto insolente del servo Lancelotto, e tuttavia abbandonantesi anch'essa all'estasi, a un'estasi sensuale, anch'essa aprentesi alla musica e attingente dalla musica la sola malinconia, la sensuale malinconia, di cui è capace.

C'è della malizia, e già quasi dello scherno, sebbene temperato da altri elementi, nella rappresentazione di questi amori della figlia di Shylock. Ma negli amori di Troilo e Cressida incontriamo a un tratto il sarcasmo, e un sarcasmo amaro. Lo stesso sfondo, che in altre commedie ha la superficialità gradevole di una decorazione, è qui anche una decorazione, la guerra di Troia, ma sarcasticamente e amaramente svolta; e Tersite compie la parte del cinico tra i guerrieri greci, come Pandaro in Troia, nelle relazioni fra Troilo e Cressida. Si noti l'acceleramento delle ultime scene, il gran battagliaire, il tumulto: il mondo balla come in un teatro di burattini, mentre la storia di Troilo e Cressida si chiude con l'imprecazione che esce dallo stomaco nauseato di Troilo e con la grottesco-burlesca lamentela di Pandaro. Un altro grande artista della Rinascenza viene alla memoria, per questo dramma: non più l'Ariosto, ma il Rabelais. Il tema è pur sempre la commedia dell'amore, ma una commedia che tocca il faunesco, l'immorale, l'istinto peggiore, la libidine, la falsità femminile. Pandaro, che di tutto ciò è mediatore e ride e gode, Pandaro che di tali cose è esperto, e, come veterano di

molte battaglie, reca, se non nell'anima, certamente nelle vecchie ossa le tracce di quel lungo guerreggiare d'amorazzi, è la vivente svalutazione dell'amore, della credula cupidità sensuale dell'uomo e della non credula leggerezza vanitosa della donna; ed è insieme l'ossessione dell'amoreggiare, dalla cui sfera, diventata malsana, non può ormai trarsi fuori e dove trasporta, con quasi diabolico gusto, gli altri che a lui si rivolgono. A Cressida Troilo non dispiace, anzi molto piace; pure, ella si schermisce perchè è già in pieno possesso ed uso della femminile sapienza e filosofia, che le donne vengono ammirate e sospirate e bramate come angeli quando si sta a sollecitarle, ma, detto che esse abbiano di sì, tutto è finito; e che il piacere vero sta unicamente *in the doing*, nell'atto e non nel fatto, nel divenire e non nel divenuto. E sa che, nel cedere, commette una corbelleria, infrange la legge a lei nota, ma tutto quel che ora essa si accinge a fare, lo mette sul conto di Pandaro: « Bene, zio, la follia che io commetto la dedico a voi ». L'unione di lei col suo amante, com'è diversa da quella di Romeo e Giulietta! C'è una solennità allegro-ironica nel rito compiuto dallo zio mezzano, nei giuramenti di costanza e di lealtà che tutti e tre si scambiano, pei quali lo zio intona: « Dite *amen* », e i due rispondono « *Amen* », e sono poi spinti dal profano sacerdote nella camera. E come diversa è l'« alba », il distacco alla mattina! « O Cressida, se l'affaccendato giorno, desto dalla lodola, non avesse già levato i corvi strepitanti, e la notte sognante non si ricusasse a celare più a lungo i nostri diletti, io non mi staccherei da te! »: al che lo zio sopravvicne, tra l'impazienza di Cressida, a dir motti ed equivoci disonesti, che ella ricambia col mandarlo al diavolo. Dopo questa scena, dopo tutti i giuramenti precedenti e seguenti, Cressida, non prima è in compagnia di Diomede, sola con solo, lega il nuovo intrigo con lui. Ed ha la limpida consapevolezza del tradimento che compie, senza nessuna scusa; e a Diomede, che riceve da lei il dono che ella aveva avuto già da Troilo, e che le domanda a chi esso appartenne, risponde: « Fu di uno che mi amò meglio di voi; ma, già che lo avete, tenetelo ». Qui c'è la coscienza della propria levità femminile, considerata non solo e non tanto come forza naturale e trascinante, ma quasi come un diritto, come l'esercizio di una vocazione e missione. Cressida è perfino sentimentale, nel sudarsi in preda all'altro! « Troilo, addio! l'un occhio ancora guarda a te, ma l'altro vede col mio cuore. Ah, povero nostro sesso!... »: mentre Troilo freme violentemente, non d'indignazione morale, perchè quella sorta di amore non comporta vera offesa del senso mo-

rale, ma di maschile gelosia e di furore e di rivolta. « Era Cressida quella che ho vista colà?... »; e più oltre: « Si tratterebbe di cosa da nulla, se questa cosa non l'avesse fatta proprio lei!... ».

Ci rimenano all'amore giovanile e puro le figure di Ferdinando e di Miranda: tanto più puro perchè si dischiude non nel mezzo delle città e delle corti, ma in un'isola deserta, e il giovane vi giunge naufrago, staccato dal mondo che fu già il suo, rinascendo comè a nuova vita, e la giovinetta è stata allevata in solitudine, e pur l'amore le si sveglia al primo vedere; secondo il bel verso del Marlowe, che lo Shakespeare si compiaceva nel ripetere: « Chi amò mai, che non amasse a primo sguardo? ». È l'amore, legge degli esseri, legge delle cose, che torna perpetuo e sempre fresco come l'aurora, facendo al giovane apparire la sua Dea, alla giovinetta il suo Dio, l'uno all'altra e l'altra all'uno come esseri che non abbiano pari sulla terra. « Potrei chiamarlo cosa divina (dice Miranda), perchè niente di così nobile io vidi mai in natura ». « È, certamente, la Dea che queste armonie accompagnano », dice Ferdinando. E l'uno è subito sicuro della perfezione dell'altro: « Niente di cattivo può abitare in tale tempio... ». E la scelta è subito fatta, risoluta, ferma, addirittura già ostinata. A Prospero che la ammonisce che vi sono uomini al mondo, al cui paragone il giovane che essa ammira parrebbe un mostro, Miranda risponde: « Allora i miei affetti sono molto umili, e io non ho ambizione di vedere un uomo più leggiadro ». Quanto si può immaginare di gentile, cinge e rialza i loro amori: la sventura, la compassione, il casto desiderare, il rispetto verginale; e tutto ciò che infinite volte si ripete, par nuovo, e i due lo rivivono *surprised withal*, sorpresi e rapiti dal mistero che in loro si ricebra.

II.

IL VAGHEGGIAMENTO DEL ROMANZESCO.

Un altro motivo, che si congiunge al precedente, si potrebbe designare (prendendo sempre le parole con la discrezione richiesta in questi casi) come l'attrattiva e il vagheggiamento del romanzesco.

Donzelle innamorate si travestono in abiti maschili per rintracciare il loro amante infedele e crudele, o per sottrarsi a persecuzioni, o per compiere azioni mirabili; fratelli o fratelli e sorelle, che si somigliano, sono tolti in scambio l'uno dell'altro, facendo nascere le più curiose avventure; principi, per gli stessi fini, si trave-

stono da pastorelli; gentiluomini si ritrovano nei boschi con banditi, banditi essi stessi; fanciulli di regal sangue vivono come contadinelli, ignari della loro origine e pur mossi da impeti che li rendono impazienti della piccola vita pacifica e li sospingono all'ardito e al grande; sovrani si aggirano tra i loro sudditi, camuffati e incogniti, ascoltandone i liberi discorsi e notandone gli atti; fanciulle rustiche o borghesi s'innalzano a regine e a contesse, o sono scoperte poi di regia prosapia; fratelli nemici si riconciliano; innocenti accusati e condannati, che sono creduti uccisi e morti, sopravvivono, e ricompaiono al momento buono, dopo lungo desiderio di coloro che li avevano creduti colpevoli e li piangevano perduti. Strane leggi o strani patti sono imposti, e strani accorgimenti adoperati, come il conseguimento dello sposo o della sposa sotto condizione di sciogliere un enigma o indovinare un determinato oggetto, e la scommessa circa la fedeltà di una donna, vinta poi dal motteggiatore o dal perfido accusatore con una gherminella; e il fidanzato o il marito restio, posseduto alfine con una nascosta sostituzione di persona; e avvenimenti miracolosi, sogni, arti magiche, opere di spiriti della terra e del cielo... Uomini e donne vengono trabalzati dalla terraferma al mare, dalle città alle foreste e ai deserti, dalle corti alle campagne, dalla vita civile e culta alla vita rustica e semplice. Le quali ultime situazioni specificano il romanzesco nella forma dell'idillico, che è, sotto l'aspetto del contrario, la più romanzesca delle romanzerie, tanto vero che finanche don Chisciotte, quando si vide chiusa per qualche tempo la via a compiere imprese da cavaliere errante, pensò di ritrarsi nella campagna, con le pecorelle, a fare insieme con Sancio da pastore, e cantare con lui sulla zampogna canzoncine alle belle dei loro cuori.

Da queste e simili persone e cose tolgono materia e trama parecchi drammi shakespeariani, il *Come vi piace*, la *Notte dell'Epifania*, il *Tutto è bene ciò che a ben riesce*, il *Cimbelino*, il *Racconto d'inverno*, il *Pericle*, i *Due gentiluomini di Verona*, il *Molto rumore per nulla*, il *Mercante di Venezia*, il *Taglione*. Drammi che, in tutto o in parte, possono dirsi di provenienza letteraria o libresca; in senso diverso dagli altri drammi pei quali lo Shakespeare, pur attingendo la grezza materia a cronisti inglesi, a storici antichi, a novellieri italiani, non fu libresco, perchè vi soffiò spirito nuovo e la rese affatto nuova. Qui, invece, lo spirito stesso, il sentimento generale, egli lo trovava nella letteratura del suo tempo: l'Italia aveva elaborato l'antica poesia pastorale greco-romana, i romanzi ellenistici e bizantini, i romanzi medievali in poemi e drammi

e novelle e commedie, e con l'Italia la Spagna, della quale si divulgarono per tutta Europa gli *Amadigi* e le *Diane*. La genesi di questi motivi, e dell'affetto per questi motivi, si riporta, dunque, piuttosto che direttamente allo Shakespeare, al tempo suo, e perciò non vi c'indugeremo per rammentare per quali cause e modi il gioco sentimentale rendesse caro, tra gli artifici e le pompe e gl'inganni e le delusioni e le avversità delle corti, andar vagando con l'immaginazione nell'idillio della vita campestre, che a sua volta diventava artificiosa e raffinata, si convertiva in pastorelleria. Giova anche notare che tutto il sopraindicato materiale di situazioni e di avventure era stato già piegato e foggato pel teatro, nel corso della seconda metà di quel secolo, e segnatamente mercè la commedia italiana improvvisata o dell'arte, sovente assai romanzesca e fantastica, che è stata solo per piccola parte investigata dai ricercatori delle fonti o dei precedenti dello Shakespeare.

Anche l'elemento libresco e l'ispirazione letteraria concorrono a gettar luce su taluna opera dello Shakespeare, che ha recato e reca gran fastidio agli storici dell'arte sua. Che gli scrittori, particolarmente nei primi loro passi e negli anni giovanili, ma anche dipoi nel corso della loro vita e dopo aver dato ben maggiori prove di sè, si attengano al già innanzi trovato e vi eseguano intorno variazioni, è affatto naturale; e lo Shakespeare non vi si sottrasse, come non vi si sottrasse il grande e contemporaneo poeta del *Don Chisciotte*, che fu autore altresì della *Galatea* e del *Persiles y Sigismunda*. La *Commedia degli equivoci*, com'è risaputo, consiste in un motivo plautino, innumerevoli volte ripetuto e riatteggiato dai commediografi italiani della Rinascenza, e che lo Shakespeare per una parte rese ancora più artificioso e per l'altra accentuò verso il romanzesco e, nonostante la frivolezza e frigidità di quegli equivoci per identità di sembianti, ravvivò qua e là, al suo solito, con qualche tocco di umana verità. E l'intrigo dei menecmi o simillimi gli piacque tanto che lo reintrodusse nella *Notte dell'Epifania*, dove i due sono di diverso sesso, secondo la variante data pel primo dal cardinal Bibbiena nella *Calandria*, sebbene questi se ne valesse per accrescer l'oscenità dell'intrigo, laddove egli ne trasse una poesia gentilissima. Nel genere tragico, il *Tito Andronico* (che non pochi critici sarebbero lieti di negare allo Shakespeare, e non possono perchè le attestazioni per l'autenticità sono, questa volta, molto forti) si direbbe nato anch'esso da vaghezza per modelli letterari, per le tragedie di orrori, che erano comuni in Italia a quei tempi di *Cannaci* e di *Orbecchi*, imitazioni senecchiane piuttosto che sofoclee ed

euripidice, e che del resto già avevano nella stessa Inghilterra preparato drammi di eccidii presso i predecessori dello Shakespeare. Che cosa di più naturale che lo Shakespeare, da giovane, tentasse questa corda? Lo splendore di eloquio, con cui adornò quella favola orrorosa, è shakespeareiano.

Allo stesso gusto letterario per modelli graditi e lodati si riportano i primi lavori di lui, i due poemetti, *Venere e Adone*, e il *Rapimento di Lucrezia*, che gran plauso riscossero dai contemporanei, e che sono tanto lontani dallo Shakespeare « maggiore » che quasi non parrebbero suoi, sempre però che lo Shakespeare « maggiore » si tramuti in un personaggio rigido e storicamente convenzionale. L'origine letteraria è in essi evidente, non solq ai conoscitori della letteratura inglese del Rinascimento (allora il Marlowe componeva l'*Ero e Leandro*), ma ancor più a quelli della italiana, dove i temi dei due poemetti erano in gran favore, e pel primo di essi era già nato a Napoli colui che doveva dilatarlo in un vasto e celebre poema, Giambattista Marino. Al pari dei compositori italiani di melodiche e voluttuose ottave, lo Shakespeare vi sfoggia in virtuosità, descrive mettendo in mostra la ricchezza dei suoi mezzi, fiorito, abbondante, rettorico, e si compiace in una bellezza formale che tiene della lussuria estetica. Dalla lirica d'imitazione italiana derivano altresì i *Sonetti*, in molti dei quali al giovane ammirato ed esaltato si rivolgono le stesse esortazioni che Venere rivolgeva ad Adone; e, d'altronde, il bel giovane, atteggiato e trattato da Adone, divenne comunissimo nella lirica nostra secentesca e marinista, come furono altresì i sonetti di amore per donne che avevano qualche caratteristica singolare, le chiome rosse o il colorito bruno, e perfino contraria o insolita nella bellezza, la statura troppo alta o troppo piccina.

Nonostante siffatta vaghezza letteraria d'ispirazione, lo Shakespeare non cessa d'esser poeta, perchè non può mai del tutto staccarsi da sè stesso, e dappertutto infonde i propri pensieri e il proprio sentire, e le proprie armonie, e moti d'animo delicati e profondi: il che ha conferito ai *Sonetti* l'aspetto ora di un mistero biografico e ora di un poema di ascoso senso filosofico e morale. Quando si leggono versi come:

The canker-blooms have full as deep a dye
as the perfumed tincture of the roses,
hang on such thorns, and play as wantonly
when summer's breath their masked buds discloses.

But, for their virtue only is their show,
they live unwoo'd and unrespected fade;
die to themselves. Sweet roses do not so;
of their sweet deaths are sweets odours made... (1)

il luogo comune letterario si sente ravvivato da un tremito lirico. Ma nei *Sonetti* c'è anche di più: la pensosità, la squisitezza morale, la ricchezza di riferimenti psicologici; vi si riconosce spesso il poeta dei grandi drammi: talora, vi risuona la maledizione per la voluttà avvincente (2), che sarà poi dell'*Antonio e Cleopatra*, tal'altra l'angosciato e il perplesso d'Amleto, più di frequente vi balena la visione della realtà come apparenza e dell'apparenza come realtà, il *Sogno* e la *Tempesta*. Vero è che l'anima shakespeariana, versata in una forma fissa e perciò inadeguata, l'impeto lirico incanalato nell'epigrammatico, fanno che la poesia confluisca in essi, ma non vi si distenda e dispieghi compiuta. Il celebre sonetto LXXVI (« *Tired with all these, for restful death I cry* »), per accennare un sol esempio, è amletico, ma si svolge per analisi, con enumerazioni e parallelismi, ed è costretto a terminare, in ubbidienza al metro letterario, con cadenza da madrigale, nella chiusa a rime bacciate. Anche, del resto, il flessuoso e molle verso del giovanile *Venere e Adone* non è guidato dalla fredda ingegnosità e dall'estrinseca sonorità e melodia del Marino, ma da un senso voluttuoso, da una grazia, da un'eleganza, che a volte fanno tornare a mente le stanze del Poliziano:

The night of sorrow now is turn'd to day:
her two blue windows faintly she up-heaveth,
like the fair sun, when in his fresh array
he cheers the morn, and all the earth relieveth:
and as the bright sun glorifies the sky,
so is her face illumined with her eye (3).

(1) « Le rose canine hanno colore altrettanto intenso quanto la profumata tinta delle rose, sorgono fra consimili spine, e scherzano con puri vezzosità quando il fiato estivo schiude i loro mascherati bottoni. Ma, poichè la loro virtù è unicamente nel loro aspetto, esse vivono non amate e sfioriscono non circondate da riverenza: muoiono a sè stesse. Le dolci rose non muoiono così: delle loro dolci morti si fanno dolcissimi odori ».

(2) Si veda sonetto CXXIX: « *The expense of a spirit in a waste of shame...* ».

(3) « La notte del cordoglio è ora rivolta in giorno: le due sue azzurre finestre languidamente solleva, simile al bel sole quando nel suo fresco abbigliament festeggia il mattino e ristora tutta la terra. E come il radiante sole glorifica il cielo, così il suo bel volto è illuminato dal suo occhio ».

Non c'è mai nello Shakespeare fredda esercitazione letteraria; anche ai giuochi dell'immaginazione egli prende vivace interessamento: interessamento per le combinazioni meravigliose, per gl'incontri improvvisi, per il romanzesco, per l'idillico: ama queste cose tutte, le compone per goderle, le vezzeggia con la magia dello stile. Certamente, non può farne quel che non sono, non può cangiare il motivo loro proprio in un motivo diverso, non può distruggere la loro esteriorità, perchè dall'esterno le ha raccolte, e quel che può mettersi e vi mette di suo è soprattutto l'attrattiva per esse immagini; onde la poesia che qui si attua è di necessità un po' superficiale o tenue, assai più tenue che nei drammi dell'amore, dove le sue forze intellettive hanno maggior campo all'osservazione, alla riflessione, al meditare sugli umani affetti.

Quel che si è detto di sopra delle invenzioni e favole che servono da sfondo decorativo in talune delle commedie dell'amore, si applica altresì a questi drammi romanzeschi e idillici, nei quali lo sfondo decorativo, passando nel primo piano, diventa argomento principale. Del resto, va da sè che anche le storie o decorazioni anzidette sono da includere (e le abbiamo incluse) nella presente considerazione, perchè essa volge sui diversi motivi della poesia shakespeariana, e non sulle opere materialmente distinte, nelle quali parecchi motivi di solito si riuniscono e restano talvolta in nodo assai libero, senza comporre una più intima unità che non sia quella alquanto capricciosa, dell'intonazione generale.

Sulle figurazioni dei drammi romanzeschi si diffonde perciò un senso d'irrealtà, ossia non già di falsità, ma appunto d'irrealtà, che è del giuoco dell'immaginazione, come accade quando si racconta una fiaba con la coscienza che quella è fiaba e nondimeno prendendo gran diletto a farsi ripassare innanzi il reuccio, la bella, l'orco e la fata. Di ciò è prova, tra l'altro, la sommarietà con cui sono trattati i caratteri e i rivolgimenti o crisi delle azioni, e la facilità dei perdoni e delle pacificazioni, e il frequente ricorrere a espedienti bizzarri per condurre la tela alla sua fine. Tali sono, per questo secondo caso, nel *Come vi piace*, l'avventura del leone nella selva delle Ardenne e la riconciliazione dei due fratelli nemici, e nel *Cimbelino* il sogno di Postumo, e nel *Racconto d'inverno* l'intervento dell'orso e del naufragio, e simili. E quanto alla sommarietà, dove trovare un Jago più bonario di Jachino, del *Cimbelino*, che commette le più ardite e perverse perfidie, così, per caso, e se ne confessa poi, ed è assolto e torna a fare, a quanto sembra, il gentiluomo e il compito cavaliere? Senza dire dello stesso Po-

stumo e di Cloten e di re Cimbellino e di tante altre figure di quello e degli altri drammi romanzeschi. I malvagi riescono tanto più innocui quanto più grandiose le loro malvagità; i buoni sono buoni *nunc et semper*, senza oscillazioni, tali quali si presentano sin da principio; le più disperate situazioni, i peggiori passi si superano presto compiutamente o si prevede che si supereranno. Il romanzesco non ha nessuna intenzione di finire nello straziante o nel grave di pensieri: vuol solleticare l'immaginazione, ma insieme serbarla agile e lieta, e lasciarla contenta. Anzi, quando, in rari casi, vengono introdotti motivi dolorosi e strazianti, non facilmente superabili nel motivo fantastico dell'opera, si avverte qualche stridore; e questa è forse la ragione della « spiacevolezza » che fini giudici, come il Coleridge, notano nel *Taglione*, che pure è ricco di parti stupende e degne dello Shakespeare. Quella commedia non solo sfiora ma s'immerge qua e là nella tragedia, e cerca invano di ripigliare il tono leggero e romanzesco e concludersi come un racconto di fate, lasciando tutti contenti.

Altro elemento che concorre alla irrealtà fantastica e alla gaia leggerezza dei drammi romanzeschi è il comico, le figurine e gli incidenti burleschi, abbondanti in tutti essi: Malvolio e lo zio Tobia nella *Notte dell'Epifania*, Parolles nel *Tutto è bene*, i poliziotti nel *Molto rumore*, e via dicendo. Anche certi personaggi, che parrebbero caratteri, come il malinconico e scettico Jacques nel *Come vi piace* o Autolico nel *Racconto d'inverno*, sono trattati a guisa di macchiette curiose.

Soprattutto, queste commedie romanzesche splendono d'intrecciati episodi, tutta grazia e gentilezza, risuonano di melodici canti che effondono i motivi idillici, e sono come la poesia rusticana e boschereccia e pastorale dello Shakespeare, di gran lunga superiore per commossi accenti a quella degli italiani e degli spagnuoli, non solo ai *Pastor fido* ma anche agli *Aminta*, perchè lo Shakespeare riesce a innestare sul convenzionale e artificioso dei modelli il dolce e gaio del suo cuore. Si vedano, nel *Come vi piace*, le scene del terzo atto, tra Rosalinda e Celia, tra Rosalinda e Orlando, tra Corin e Touchstone e, in genere, tutta la vita che donzelle e giovinetti, pastori e gentiluomini, menano in quella idillica selva delle Ardenne; o nel *Racconto d'inverno* la festa campestre, in cui il re sorprende il suo figliuolo sul punto di stringer le nozze con Perdita; o nel *Cimbellino* la contemplazione che fa Jachino della tenera e casta bellezza d'Imogene dormente, e colà stesso tutte le scene della vita tra le montagne di Bellario coi due trafugati figli

del re, Guiderio e Arvirago. Rispondono queste agli accenti più belli, ai versi più delicati della tassesca Erminia tra i pastori, di cui ritornano i concetti: « Oh questa vita è più nobile che non l'adulare per ricevere ripulse, più ricca che il compiere inezie per ottenere bagattelle, più altera che non lo spasseggiare in abiti di seta largiti per regalo... ». « Venite, la vostra fame farà parere saporosi i domestici cibi; la stanchezza russa beata sui sassi, laddove la schifilosa infingardia trova duro anche il guanciaie di piume. Or sia pace con te, povera casa, che basti a te stessa! ». Ma lo Shakespeare sa levarsi ancora più in alto, fino al tenerissimo canto dei due fratelli su Imogene, creduta morta.

III.

L'INTERESSE PER IL PRATICO OPERARE.

Il terzo aspetto cospicuo dello Shakespeare risponde ai cosiddetti « drammi storici », che solo qualche raro critico ha esaltati ad espressione massima della poesia shakespeareana, e i più, invece, considerano semplice forma preparatoria ad altra poesia, e nel giudizio comune (che è sempre degno di meditazione) sono tenuti meno felici o meno intensi delle « grandi tragedie ».

Rappresenterebbero essi (si dice anche) il periodo della « educazione storica », che l'autore si veniva dando al fine di acquistare il senso pieno della vita reale e segnare con fermezza di contorni personaggi e situazioni; e taluno li ha definiti una serie di « studi », studi di « teste », studi di « fisionomie » e di « movimenti », sulla vita storica ossia sulla realtà, per formare l'occhio e la mano; e perciò un quissimile degli albi e delle raccolte di disegni e schizzi di un futuro gran pittore.

Il difetto delle spiegazioni critiche di questa sorta sta nel persistere a concepire il processo artistico in modo meccanico, col sottinteso inavvertito preconetto di non si sa quale « imitazione della natura ». Se lo Shakespeare coi drammi storici avesse atteso a « storicamente » educarsi (dato e non concesso che educazione storica sia da chiamare lo scorrere le cronache inglesi e, magari, le vite di Plutarco), avrebbe sviluppato e formato il suo pensiero storico, sarebbe stato pensatore e critico, e non avrebbe ideato ed eseguito personaggi e scene di drammi. E nè lui nè altro artista può mai, anche nel periodo dell'inizio e degli assaggi, studiare e riprodurre l'esterna natura o la storia resa realtà esterna (che in

concreto non esistono), ma solo andarsi provando a trar fuori e riconoscere il proprio sentimento e a dargli forma. Sicchè all'indagine del sentimento si è pur sempre ricondotti ed assegnati, ossia, nel caso presente, al sentimento che ingenerò i cosiddetti drammi storici.

Nei quali son da comprendere tutti quelli di storia inglese, la *Vita e morte di re Giovanni*, il *Riccardo II*, gli *Enrico IV, V e VI* e il *Riccardo III*, mettendo per certi rispetti da parte l'*Enrico VIII*, ma includendo, dei drammi di storia romana (o plutarchiani, come anche li chiamano), il *Coriolano*, laddove il *Giulio Cesare* e l'*Antonio e Cleopatra* si legano alle grandi tragedie. La storicità della materia, al pari di ogni altra determinazione materiale, non è per sè determinante per la qualità delle opere poetiche, e perciò non vale da sola come criterio di sceveramento e di aggruppamento pel critico. Ripensando ai drammi sopra mentovati, e ai loro tratti prominenti, non riesce di acconciarsi a concepirli come una sorta di « epica drammatizzata » o come « opere che tengono il mezzo tra epica e dramma » (Schlegel, Coleridge, ecc.), non perchè vi sia difficoltà alcuna che l'epicità eventualmente si esprima in forma dialogata e teatrale, ma perchè proprio l'epicità manca in questi drammi; e, d'altronde, sarebbe strano che l'epicità comparisse in un artista in modo episodico e solo in tempo giovanile. Epicità vuol dire, infatti, sentimento delle umane lotte, ma delle lotte rischiarate dalla luce di un'aspirazione e di un ideale, che sarà il proprio popolo o la propria fede religiosa e simili, e perciò con l'antitesi di amici e nemici, di eroi dell'una e dell'altra parte, gli uni della parte che è degna della finale vittoria perchè protetta da Dio o dalla giustizia, e gli altri di quella che sarà sconfitta, assoggettata o distrutta. Ora lo Shakespeare, come già si è detto ed è universalmente riconosciuto, non parteggia, non s'infiamma per una o altra bandiera politica o religiosa, non è poeta di particolari ideali pratici, non *est de hoc mundo*, perchè va sempre di là, all'uomo in universale, al problema cosmico.

Gli interpreti, a dir vero, si sono industriati a ricavare da quei drammi, e dagli altri suoi, gli ideali che avrebbe coltivati, circa il perfetto re, circa l'indipendenza e la grandezza dell'Inghilterra, circa la classe sociale, l'aristocrazia, che sarebbe stata nel suo giudizio il vero sostegno e splendore della patria. E hanno ritrovato il suo Achille (nella doppia forma dell' « Achille in Sciro » e dell' « Achille a Troia ») nel principe Enrico, e il suo *pious Aeneas*, nello stesso principe, divenuto re Enrico V, che, consapevole allora dei nuovi

suoi doveri, si distacca risoluto e reciso, non da una Didone, ma da un Falstaff; e i suoi paladini nei grandi rappresentanti dell'aristocrazia inglese, e, per riflesso, nell'aristocrazia romana di un Coriolano, e per contrario la classe da lui tenuta in sospetto e dispregio nei popolani o plebei di tutti i tempi, siano quelli che attorniano Menenio Agrippa o che tumultuavano nel Foro pro e contra Giulio Cesare, siano gli altri che dettero rapida e fugace fortuna a Jack Cade; e, infine, i suoi troiani o rutuli, i nemici della sua gente, nei francesi. Ma se l'ideale epico avesse avuto reale consistenza e forza nell'animo dello Shakespeare, non bisognerebbero industrie d'interpreti per rintracciarlo e mostrarlo; e, d'altro lato, è chiaro che l'autore dell'*Enrico VI*, nel trattare come trattò Talbot e la Pulcella d'Orléans, e l'autore dell'*Enrico V*, nel lumeggiare le lotte degli inglesi coi francesi e la vittoria di Azincourt, si atteneva al modo di vedere popolare e tradizionale in Inghilterra, ma non metteva in quelle cose il vero suo interesse spirituale, nè prendeva da esse la guida interiore a ideare i drammi inglesi e i romani.

Nè regge l'altro giudizio che con questi drammi lo Shakespeare abbia dato esempio e aperta la via a ciò che si chiamò poi dramma e romanzo storico: al qual fine sarebbe stato necessario non solo un qualsiasi ideale politico e sociale e religioso, ma anche la riflessione storica, il senso di ciò che distingue e dà carattere alle età passate rispetto alle presenti, e la nostalgia verso il passato, che allo Shakespeare, e alla Rinascenza italiana ed inglese, erano affatto estranei. Dovevano in effetto trascorrere ancora circa due secoli perchè un imitatore dello Shakespeare, o piuttosto di certi suoi procedimenti e forme estrinseche, sorgesse, il quale, accolti in sé la nuova curiosità storica e l'affetto pel rude e forte passato, compose il *Goetz von Berlichingen*, e diè il primo modello di quel che, poco dipoi, si svolse come romanzo e dramma storico per opera precipua di Walter Scott.

Chi ricerchi quale sia la spinta interiore, l'idea costruttiva, il motivo lirico, che condusse lo Shakespeare a trasportare le cronache dell'Holinshed e le vite di Plutarco in quadri drammatici, escluso che abbia così l'ideale epico come la nostalgia verso il passato, non trova altro che l'interesse e l'affetto per l'operare pratico, per l'azione attentamente seguita nei suoi accorgimenti ed ardimenti, negli ostacoli in cui urta, nelle sconfitte, nei trionfi, nel vario atteggiarsi dei temperamenti e caratteri degli uomini. Questo interesse, rinvenendo la sua più adatta materia nelle lotte politiche e guerresche, si volgeva per naturale attrazione alla storia, e a quella

storia che era più vicina all'animo e alla cultura del poeta e del suo popolo e del tempo suo, la storia inglese e la romana; le quali, del resto, già da altri scrittori erano state recate sui teatri e per tal modo proposte all'attenzione e all'opera del nuovo poeta. Siffatta origine psicologica spiega l'energia delle rappresentazioni che lo Shakespeare trasse dalla storia, e che sarebbe incomprendibile se, come pretendono i filologi, egli si fosse semplicemente messo a coltivare un « genere » che era richiesto nei teatri, i *chronicle-plays*, o si fosse accinto a una mera esercitazione tecnica, per sciogliersi la mano.

D'altra parte, quell'interesse psicologico, in quanto prescinde da un fine supremo o ideale a cui si dirigano le azioni, o piuttosto in quanto rimane nell'incerto e nel vago rispetto a questo fine, e tutto si restringe nelle vicende del vincere e del perdere, del successo e dell'insuccesso, del vivere e del morire, è un interesse non qualitativo, ma formale: e politico anche, se così si vuol chiamare, ma politico nel senso del Machiavelli e della Rinascenza, in quanto la politica è considerata per sè, e perciò solo formalmente. Donde l'impressione che i drammi storici shakespeariani hanno suscitata, ora di una « galleria di ritratti », ora di una serie di « esperienze pratiche », che il poeta andasse compiendo in immaginazione.

Certo, qui è la loro ricchezza, il loro fulgore, la loro attrattiva, nella commossa rappresentazione dell'operare pratico. Bolingbroke ascende a re, per vic scabrose e tortuose, sapendo ritrarsi e sapendo osare; e più tardi ricorda al figliuolo con quanta arte componesse e mantenesse la figura che lo cingeva di simpatia e reverenza agli occhi del popolo, affettando bensì umiltà e umanità ma serbandosi insieme il meraviglioso, sicchè la sua presenza, *like a robe pontefical, ne'er seen but wonder'd at*, non fu mai veduta se non con ammirazione. Egli fa spargere il sangue del re depresso, pure protestando, compiuto il fatto, il suo gran dolore, *that blood should sprinkle me to make me grow*, che egli per crescere dovesse spruzzarsi di sangue, e promettendo un viaggio di espiazione in Terra Santa. Di fronte a lui, è il re che decade, Riccardo II, nel cui petto si succedono, si alternano, si combattono la coscienza del proprio sacro carattere di legittimo sovrano e la congiunta inviolabile dignità, il senso della colpa, l'orgoglio umiliato, la rassegnazione al destino o al voler divino, l'amarezza, il sarcasmo verso sè ed altrui: un brulichio di aggrovigliati sentimenti, un'agonia di soffocate passioni. « Oh ch'io fossi così grande com'è il mio cordoglio, o meno grande di quello che è il mio nome! che io potessi dimenticare

ciò che sono stato, o non pensare a quel che sono ora! Ti gonfi tu, mio fiero cuore? Ti darò io ben donde... ». Altrove è lo stesso inesorabile vincitore Bolingbroke, il re Enrico IV, trionfatore più volte e sopra diversi ed opposti nemici, che ora, infermo, avvicinandosi la morte, smania per non poter dormire, invidia il più meschino dei suoi sudditi, e, come già il vinto suo predecessore, brancola cieco tra le vane ombre degli sforzi umani e si spaura spingendo lo sguardo sulla distesa dell'universo e sul corso incoercibile che tutto travolge, adegua le montagne, converte le terre in mari, e riempie, sempre cangiando, le coppe dei più diversi liquori, talchè (egli dice) il giovane più felice, alla vista del cammino da percorrere, dei pericoli passati, dei dolori che lo aspettano, è preso dal desiderio di chiudere il libro, sedere inerte e morire. E, udendo degli amici che da lui si allontanano, di quelli che gli si mutano in nemici, non più s'indigna nè stupisce: « Sono dunque, queste cose, necessità? Affrontiamole allora come necessità... ». Enrico V medita sulla singolare condizione dei re, sulla loro maestà che li distacca dagli altri uomini tutti e, innalzandoli, li aggrava di un peso pari a quello di tutti gli altri uomini insieme, pur togliendo loro le gioie che gli altri godono e privandoli di ascoltare la verità e di ottenere la giustizia; e si sente più che re in quegli istanti in cui strappa a sè stesso la ferrea maschera di re e si specchia a guardarsi nella sua nuda realtà di uomo. Di fronte ai nemici schierati in campo, che si apprestano ad assalirlo, egli mormora a sè stesso la profonda parola: « Essi sono a noi *our outward conscience*, la nostra coscienza oggettivata; sono predicatori che ci ammoniscono a ben prepararci ai nostri fini... ». Soprattutto regna in questi drammi la morte, la morte che chiude ogni più glorioso e travaglioso processo di opere, ogni tormento di accese passioni e di ambizioni, ogni furia di efferati delitti, e che è perciò accolta con animo grave, con dignità, come un'alta e severa matrona, componendosi alla sua presenza, pur dopo aver lottato contro lei e avere asserito con gagliardia la vita: accolta così da tutti o quasi da tutti gli uomini dello Shakespeare, dal tormentato ed elegiaco Riccardo II, dal molto peccatore Suffolk, dal diabolico Riccardo III, sino alle altre e minori vittime della sorte. Con la stessa intensità, senza lasciarsi mai sfuggire nulla della immensa per varietà lotta dell'umana vita, sono sentite e rappresentate le viltà dei vili, le furfanterie dei furfanti, la brutale stupidità delle turbe acclamanti o imprecanti.

Come statue, tridimensionali, cioè viste e ritratte con pienezza di realtà, si levano i personaggi di questi drammi, che stanno per-

ciò in perfetta antitesi verso le figure dei drammi romanzeschi, ritratte in superficie, vivaci ma leggiere ed evanescenti nell'aria, tipiche piuttosto che individuali; il che non importa nè giudizio di maggiore o minor pregio nè differenza nell'arte di ritrarre il vero, ma solamente esprime con altre parole e formole la diversità del sentimento che anima i due diversi gruppi di artistiche creazioni: quello che nasce dal vagheggiamento del romanzesco e l'altro che è mosso dall'interesse per l'azione umana. Un Hotspur, introdotto sulla scena dei drammi romanzeschi, la sfonderebbe come una statua di bronzo portata sopra una fragile impalcatura di legno e di dipinte tele. Volitivo, irruente, disdegnoso, impaziente, esuberante, è egli veramente l'eroe « formale », intorno al quale giriamo ammirandone l'alta statura, la forza muscolosa, il gesto possente; quasi magnifico arco, tesa forte la gran corda a scagliare vigoroso il dardo, che non si scorge perchè e dove andrà a ferire. È tutto ribellione e battaglia, e pure satireggia e celia con gusto ed ingegno da artista, ed ama con ischietta tenerezza; ma e le satire e le celie che gli escono di bocca, e le parole di amore, sono sempre improntate e accelerate da quell'impeto, come di chi s'intrattenga tra un combattimento e l'altro, ancor lieto e caldo della pugna passata, già caldo e lieto di quella che affretta con la brama. « Via, via (dice all'amorosa moglie), tu che pensi a scherzare. Amore! Io non ti amo, io non mi curo di te, Kate: questo non è un mondo in cui si possa giocare con bambini e armeggiare con le labbra: noi dobbiamo avere nasi sanguinanti e teste rotte, e sopportare le ferite correndo. Perdio! il mio cavallo! Che dici tu, Kate? che vuoi tu da me? ». Il suo riscontro (forse artisticamente alquanto inferiore) è il romano Coriolano, altrettanto bravo, altrettanto violento e sdegnoso, sprigliatore delle plebi e delle lodi plebee, anche lui corrente furioso al precipizio e alla morte, anche lui eroe « formale », perchè la sua bravura non è amor di patria, fede, ideale qualsiasi, e quasi si direbbe senza scopo o scopo a sè stessa. Nè, d'altra parte, Coriolano è un superuomo, secondo l'idea che già si andava abbozzando per opera di alcuno dei predecessori e contemporanei dello Shakespeare; egli, che verso la madre e verso la silente moglie (« *my gracious silence* ») non si dimostra meno tenero di Hotspur verso Kate, e che, cedendo alla preghiera muliebre, rompe il corso delle sue vendette e fortune. Sarebbe lungo venire rammentando tutti gli altri principali personaggi dall'indomita possa che s'incontrano in questi drammi storici, come il bastardo Faulconbridge nel *Re Giovanni* o il più popolare di tutti, benchè non il meglio pla-

smato artisticamente, Riccardo III, ossesso di malvagità, che si fa largo tutt'intorno, senza pietà, con la morte, e muore in combattimento, gittando l'ultimo grido di disperato coraggio: « Un cavallo, un cavallo! Il mio regno per un cavallo! ». Ai quali, non meno forti e rilevate, stanno a fianco le donne, le regine spodestate e maledicenti, le Costanze e le Margherite: terribili nel furore, feroci o chiudentisi maestose nel dolore. La regina Costanza, nel sapersi abbandonata, in faccia ai nemici, dai suoi protettori, fatti loro alleati: « si radunino i re intorno a me e al mio gran dolore (dice, lasciandosi cadere al suolo), perchè il mio dolore è così grande che sola la salda terra può sopportarlo. Qui io seggo coi miei mali: qui è il mio trono, e i re vengano a inchinarsi ad esso ». Svariatissima è questa galleria di figure storiche, nella quale, oltre le vigorose e altere, oltre le travagliate e dolenti, sono le nobili e severe come Gaunt, le commoventi come i regi giovinetti destinati al pugnale dei sicari, il principe Arturo e i figli di re Eduardo IV; sino giù giù alle bonarie e ridenti, e a quelle che sfidano i pregiudizi e nuotano e sguazzano nella dissolutezza.

Tra le quali ultime è, in prima linea, sir John Falstaff, che non bisogna fraintendere nel modo che hanno usato taluni critici, specie francesi, col considerarlo alla stregua di un allegro tipo comico, di un buffone da teatro, e paragonarlo ai tipi comici di altri teatri, per concludere che esso è meno felice e meno riuscito, perchè di una comicità esclusivamente inglese, che non ben s'intende fuori dell'Inghilterra e dell'America. Ma bisogna guardarsi, per altro verso, dall'interpretarlo moralisticamente, come un'immagine di turpitudine, rischiarata foscamente dal disprezzo del poeta e sentita con ribrezzo. Falstaff potrebbe dirsi, a suo modo, un « eroe formale »: magnifico nel suo prescindere dalla morale e dall'onore, logico, coerente, acuto, destro: un essere in cui il senso del dovere non è mai sorto o si è affatto obliterato, ma l'intelletto si è svolto, diventando ciò che solo poteva diventare, spirito o arguzia. In lui non c'è malvagità, perchè la malvagità è l'antitesi della coscienza morale, e in lui mancano tesi e antitesi, e c'è invece una sorta d'innocenza, per effetto della stessa completa libertà in cui egli si muove verso ogni costrizione e legge etica. Quel suo gran corpo, quella sua vecchia carne di peccatore, quella sua compiutissima esperienza di bettole e di lupanari, di mariuoli e di mariolerie, complica ma non abolisce l'anima sua di fanciullo, di fanciullo viziatissimo, ma pur fanciullo. Perciò è simpatico, cioè simpaticamente sentito e amorosamente dipinto dal poeta; e un'immagine di bimbo,

ciò d'innocenza fanciullesca, viene spontanea in bocca all'ostessa, che racconta come egli morisse: « No, certo, egli non è nell'inferno; è nel seno di Arturo, se mai uomo andò nel seno di Arturo. Fece la più bella fine e se ne passò come se fosse stato un bimbo appena battezzato... ».

Nella galleria storica va altresì collocato Shylock, l'ebreo, già per questo che è un ebreo, anzi « l'ebreo », una formazione storica, e lo Shakespeare lo concepisce e descrive col carattere proprio della sua razza e religione, si direbbe sociologicamente. È stato asserito che per lo Shakespeare e per il suo pubblico quello era un personaggio comico, offerto alle risate e alle beffe della platea; ma quali fossero le intenzioni dello Shakespeare non sappiamo, e, al solito, c'importano assai poco, perchè quella figura vive e parla, e dice da sè che cosa essa significa, senza aiuto e appiccicatura di commenti, neppure di quelli che eventualmente avrebbe potuto farvi il suo autore. Shylock, che grida nella disperazione: « Mia figlia! Oh i miei danari!... », avrà potuto far ridere gli spettatori al teatro, ma quel grido di animale ferito e straziato non fa ridere il poetico lettore, che di lui conculcato e invelenito, di lui irremovibile nel suo voler vendetta, si forma un'immagine ben altra che burlesca. D'altro canto, le interpretazioni patetiche e tendenziose che di Shylock sono state date lungo il secolo decimonono, rimangono straniere alla ingenuità di quella rappresentazione, dove non è ombra di umanitarismo, nè di polemica. L'ebreo, col suo saldo attenersi alla legge e alla parola scritta, col suo odio pel sentire cristiano, col suo linguaggio biblico ora sentenzioso ora sublime, l'ebreo come peculiare atteggiamento d'intelletto, di volontà, di moralità, è ciò che lo Shakespeare ha creato, fondendo le proprie impressioni ed esperienze al crogiuolo della sua attenta e pensosa umanità.

Pure non senza un perchè Shylock, visto nelle relazioni nelle quali è collocato nel *Mercante di Venezia*, suscita qualche dubbio, perchè egli, in verità, sembrerebbe richiedere uno sfondo che colà gli manca, e che non può essere la storia romanzesca di Porzia e delle sue tre cassette, o l'altra di Antonio e della sua lassitudine e malinconia; e il lettore non è persuaso del rapido cascar giù di un tanto lottatore, al quale viene in ultimo imposto, ed egli accetta, di convertirsi. Ma anche fuori dal particolare miscuglio di reale e fantasioso, di serio e di leggiero che si nota nel *Mercante di Venezia*, i caratteri dei drammi propriamente storici non par che trovino, nei drammi nei quali sono presentati, l'ideale complemento che dovrebbero avere. La cagione di ciò non è da riporre nello

scucito e cronachistico che è stato sovente tacciato in essi, e che è piuttosto una conseguenza o un effetto generale dell'atteggiamento shakespeariano, descritto di sopra, verso la vita pratica. Atteggiamento, come si è visto, privo di un ideale determinato, anzi privo di passione per qualsiasi sorta d'ideali particolari, ma animato da compartecipazione alle varie vicende degli individui lottanti; e perciò da una parte tutto rivolto all'effigiamento dei caratteri, e dall'altra alquanto passivo e ricettivo verso le azioni prese dalle storie e dalle cronache; da una parte tutto impeto e forza, dall'altra manchevole nella idealizzazione e condensazione. Il mirabile Hotspur sta, nel dramma, per consacrare la gloria del giovane principe Enrico, cioè per somministrare un curioso aneddoto circa la giovinezza scapestrata, nel fatto o nell'apparenza, di un futuro saggio sovrano; ossia sta per troppo poco. Coriolano si è cacciato in una via senza uscita; e se anche il poeta ritrae con storica penetrazione i patrizi e i plebei di Roma, indarno si cercherebbe nel dramma il centro di gravità del suo affetto e delle sue predilezioni e delle sue aspirazioni, perchè e Coriolano e i tribuni e le plebi suoi avversari sono guardati solo come caratteri e non come parti ed espressioni di un sentimento che giustifichi gli uni o gli altri, o gli uni e gli altri. Perfino Falstaff è sacrificato, perchè, come Hotspur, adoprato a rialzare la grandezza del futuro Enrico V, onde decade dalle prime alle ultime scene della prima parte dell'*Enrico IV*; per non dire della commedia *Le allegre donne di Windsor*, dove è addirittura avvilito a personaggio da farsa, beffato e bastonato. E quando il suo antico compagno di stravizzi, il principe Enrico, salito al trono, a lui che gli si presenta familiare e confidenziale come pel passato, risponde fredde e dure parole, l'animo non ci si riempie di ammirazione per la serietà del nuovo re, perchè restiamo offesi da una stonatura estetica. Falstaff, esteticamente parlando, non meritava quel trattamento, o almeno Enrico V, che glielo infligge, non doveva assumere, in quell'atto, valore di un carattere moralmente ammirabile, che non è, perchè non è lecito pretenderla a grand'uomo, di cuore e mente elevati, quando, dopo avere così a lungo frequentato Falstaff, non lo si è compreso e non gli si dà l'indulgenza che gli spetta. Gli amici di Falstaff sanno che il povero sir John, sebbene si sia studiato di far buon viso al malvagio gioco del suo giovane amico, non si è più consolato di quel disumano distacco, di quella fredda ripulsa: « il re ha fatto versare i cattivi umori in quel corpo » (essi dicono): « il cuore gli si è spezzato ». E mistress Quick, la femmina da conio, la mezzana, mostra miglior cuore e

maggiore intelletto del gran re, quando assiste con femminile sollecitudine il morente sir John; e così pietosamente séguita il racconto, del quale ci è occorso riferire di sopra il primo tratto: « . . . Passò proprio tra il mezzogiorno e l'una, al rifluire della marea, e quando io lo vidi stropicciar le lenzuola, e giocare con fiori, e ridere sulla punta delle sue dita, compresi che non c'era per lui se non un sol cammino; perchè il suo naso era aguzzo come una penna, ed egli mormorava non so che di campi verdeggianti. ' Come state, sir John? ' — dissi — ' che! siate di buon animo! '. Egli gridò: ' Dio! Dio! Dio! ', tre o quattro volte. Ora io, per confortarlo, gli dissi che non doveva pensare a Dio: speravo che ancora non fosse necessario che si turbasse con tali cose. Allora egli mi ordinò di porgli un'altra coperta sui piedi: io introdussi la mia mano nel letto e li tastai, ed erano freddi come una pietra, e poi tastai le sue ginocchia, ed erano fredde come una pietra; e così su su, ed era tutto freddo come una pietra ». E poichè gli amici dell'osteria hanno udito dire che egli vaneggiò di vino, del suo prediletto vin dolce, mistress Quick conferma che così fu; e, poichè aggiungono che vaneggiò di donne, nega, e difende a suo modo la castità di quella povera morte.

IV.

LA TRAGEDIA DEL BENE E DEL MALE.

I tre aspetti finora descritti compongono quello che si potrebbe denominare lo Shakespeare minore, in contrapposto al maggiore, del quale ora si viene a discorrere. « Minore » non vuol dire che le opere così designate siano artisticamente deboli ed errate, perchè tra esse si noverano veri e propri capolavori, e neanche che siano meno perfette al paragone di altre, perchè ogni vera opera d'arte è incomparabile e ha in sè la perfezione che le conviene; ma, solamente, « meno complesse »: così come si distingue per complessità di esperienze e di sottintesi il sentimento dell'uomo maturo o del vecchio da quello del giovane, che non è però meno schietto. In questo senso vi ha, nella produzione dei poeti e di tutti gli altri artisti, opere minori e opere maggiori; e in questo senso le stesse opere maggiori delle varie epoche storiche stanno tra loro in relazione di maggiore e minore ricchezza, pur essendo ciascuna di esse un intero mondo e ciascuna in sè bellissima e impareggiabile. Nel caso dello Shakespeare, la distinzione è stata già a un dipresso ese-

guita dal concorde giudizio di lettori e critici, e appartiene alle cose ammesse, e noi vi ci siamo attenuti.

Chi da qualsiasi, anche dei più eccellenti, « drammi storici » passi, per esempio, al *Macbeth*, si avvede immediatamente non solo della diversità ma della più alta complessità, propria della nuova opera in cui è entrato. Colà una visione che si potrebbe dire, in generale, psicologica o pratica; qui un'altra più larga, che par quasi filosofica, e che non esclude anzi include in sé la particolare visione, psicologica e pratica, dell'altra: Colà personaggi che sono individui, possenti e pur limitati, quali li vediamo nella considerazione della gara sociale e della lotta politica; qui personaggi che sono, insieme, più che individui, eterne posizioni dello spirito umano. Colà la tragedia dell'acquisto o della perdita di un trono o di altro oggetto mondano; qui anche tale vicenda esterna, ma con essa e sopra di essa l'acquisto o perdita dell'anima propria, la lotta che nel seno delle cose combattono il bene e il male.

Il male: ma se questo male fosse del tutto e apertamente male, turpe, ripugnante, la tragedia sarebbe finita prima che cominciata. E'esso si chiamava, invece, per *Macbeth*, *the greatness*, la grandezza: la grandezza che le fatali sorelle gli hanno profetata, che il corso destinato degli eventi comincia subito a largirgli, additandogli prossimo e certo tutto il resto, sol ch'egli non stia ad attendere inerte, ma si muova, stenda la mano e lo afferri. Gli lampeggia essa innanzi come a un artista l'idea bella e luminosa, la quale per lui, uomo di guerra e di dominio, è la potenza, la piena potenza sovrana. Fallirà al segno? mancherà alla missione del suo essere? non ascolterà la chiamata del Destino? Quella idea lo affascina: ai suoi sguardi, ora, *nothing is but was is not*, ciò solo esiste che non esiste; e più ancora affascina e trascina il suo secondo sé stesso, la sua donna, la quale, con veemenza ancor più irresistibile, si è di lancio trasferita nel non esistente, che già si fa ed esiste. « Le tue lettere (gli dice, nel venirgli incontro al ritorno di lui al castello) mi hanno trasportata di là da questo ignaro presente, e io sento ora il futuro in questo istante stesso ». Per lui, quella idea è vista con gli occhi, è l'« aureo cerchio », che *fate and metaphysical aid*, il fato e l'aiuto soprannaturale, sembrano già avergli posto sul capo. I due tremano insieme come alle fonti del divenire, nella sede delle misteriose Madri, attori e pazienti insieme di un processo delle cose, del sorgere di una nuova grandezza: in quella passione, in quell'attimo creativo, che richiede dall'uomo una risoluta dedizione di tutto sé stesso, l'ardimento.

Ma l'ostacolo che quell'ardimento vede levarsi innanzi non è ostacolo materiale, non è neppure la viltà che talvolta insidia anche i più forti: è un altro e diverso bene, di non minor vigore ma di più alta qualità, sereno e dolce, che è piantato nel cuore di Macbeth, e si chiama con altri nomi, la lealtà, il dovere, la giustizia, il rispetto per l'essere altrui, l'umana pietà. E perciò egli si sente subito sconvolto dall'idea che gli è balenata innanzi, tanta è insieme la selvaggia brama che essa gli accende in petto e tanta la reverenza onde lo trattiene l'altra, che gli parla più dentro e contro cui già si dispone a lotta disperata. L'invito sovranaturale gli ondeggia nella mente, ora divino, ora diabolico: *cannot be ill, cannot be good*, non può esser cattivo, non può esser buono. Ma la sua donna, nella quale la prepotenza del desiderio si dispiega assoluta e la determinazione della volontà è rettilinea, senza interiori lotte o con brevi lotte presto e compiutamente soffocate, la sua donna è pronta nel surrogarsi a lui dove egli scopre il lato debole o negli istanti in cui vacilla. Nella chiarezza logica che le dà la chiarezza del fine che si è prefissa, ella ha scorto l'elemento pericoloso, il « latte dell'umana gentilezza », che circola nel sangue di Macbeth, onde l'uomo vorrebbe raggiungere la grandezza senza macchiarsi di delitto; e come ha scorto quella cagione di fiacchezza, così apporta il rimedio. Il quale consiste non già nel prendere di fronte la coscienza morale polemizzando con essa o negandola, ma nell'eccitare o rafforzare la volontà fattiva, la pura, la mera volontà, godente di sè stessa sola, nel fargli sentire la necessità di porre in atto quel che gli appare bello ed estasiante, nel farlo vergognare di non sapersi tenere all'altezza del desiderio che ha carezzato, del proposito che ha formato. Macbeth arretra turbato, perchè, ardito quanto un uomo può essere nei pericoli, sente che l'ardimento, che ora da lui si richiede, gli toglierebbe il carattere stesso di uomo; ma, per la sua donna, quell'ardimento lo farebbe invece diventare più che uomo. La sofistica della volontà, che aiuta la seduzione avvincente del desiderio, esercita la sua azione irresistibile; e l'ardimento, che è il delitto, si compie.

Si compie, e con esso, come Macbeth dice a sè stesso, niente si è compiuto e concluso: lo stesso atroce dissidio, sorto col primo pensiero del delitto, e che ne ha accompagnato la preparazione e l'esecuzione, continua ad operare, e Macbeth non lo vince mai in quella orrenda forma di atroce dissidio, incapace com'egli è di farsi insensibile alle punture della coscienza e, in pari tempo, di pentirsi. Egli persiste quale si è atteggiato in quel primo momento:

ebbro di grandezza, divorato dal rimorso. Non può, nè vorrebbe, tornare indietro, e va innanzi: ma va innanzi accrescendo entrambi i termini del dissidio, la somma dei delitti e il tormento della coscienza. Nessuna via di salvezione gli si dischiude: nè la piena redenzione nel bene, nè l'opposta redenzione nella pienezza del male; nè il pianto che scioglie l'anima feroce, nè l'indurimento. Se dovesse dar colpa ad alcuno del suo corso di delitti e di tormenti, la darebbe alla vita stessa, alla sua « *fitful fever* », alla sua spasmodica febbre, alla stupidità della vita, « che è una fola inventata da un idiota, piena di gridi e furie, e che non significa nulla ». E se qualche immagine a volte lo attrae, infondendogli una soavità di desiderio, è il sonno, e più in là il gran sonno terminale e risolutivo, quello di cui già gode il vecchio re Duncan, da lui scannato. Così Macbeth si consuma; e anche l'altro sè stesso, la sua donna, si consuma, in guisa diversa, perchè quella che era in lui voce implacabile che può violentare ma non spengere, nella donna si presenta, come le si era presentata l'idea affascinante, con immagini sensibili, e perciò come oscura ribellione della natura; onde ella, a cui era già caduto di mano il pugnale innanzi a re Duncan dormente, che le sembrò suo padre, erra nella notte cercando indarno di togliere dalle sue piccole mani il nauseabondo odore del sangue che sempre vi sente. Per questi aspri e lunghi e continui scotimenti e corrosioni interiori, entrambi sono già morti prima di morire: Macbeth accoglie l'annuncio della fine di colei che fu la sua donna, di colei che l'amò e che egli amava, con la freddezza desolata di chi ha già fatto rinunzia a tutti gli affetti particolari, alla vita stessa degli affetti. Pure egli non morirà al modo di un « pazzo dell'antica Roma », non si ucciderà, ma provocherà la morte combattendo e cercando ancora non la morte ma la vittoria; perchè nemmeno negli ultimi istanti il conflitto interno è in lui cessato, anche in quegli istanti l'impulso della grandezza lo regge e lo spinge. Uccidersi sarebbe darsi torto; ed egli non dà a sè stesso nè torto nè ragione; e la sua tragedia è in questo non potersi dare nè torto nè ragione, che è la tragedia della realtà contemplata nel momento della lotta e non conciliata nella soluzione. Perciò egli muore austeramente, rappresentante di un sacro mistero, coperto da religioso orrore.

Nel *Macbeth*, il bene appare solo come vendetta che il bene compie, come rimorso, come punizione. Nessuna figura ne impersona la presenza. Il benigno re Duncan trascorre sulla superficie delle cose, non sospetta tradimenti, non ha sentore di quel che si agita nel cuore di Macbeth, da lui premiato ed esaltato. Il probò

Macduff, ristabilitore della pace e della giustizia, è uomo di guerra contro uomo di guerra. Lady Macduff e il figliuolo sono vittime innocenti, che fuggono invano il coltello degli assassini; e quel fanciullo, nella sua logica infantile, esprime meraviglia che nelle cose del mondo il male non riesca a soffocare il bene, e alla madre, che afferma che l'onest'uomo deve far giustizia dei malvagi e traditori, risponde: « Allora, costoro sono stolti, perchè vi hanno al mondo traditori abbastanza per battere gli onesti uomini ed impiccarli!... ». Nel *Re Lear*, il tempestoso dramma, che è tutto una sequela di tradimenti e di strazi orrendi, la bontà s'impersona, prende un nome, Cordelia; e brilla essa sola nella tempesta, come nel cielo cupo non si guarda l'immensa tenebra, ma l'unica stella che vi scintilla.

Un odio infinito per la malvagità ingannatrice ha ispirato quest'opera: l'egoismo puro e semplice, la crudeltà, la perversità destano repugnanza ed orrore, ma non inducono direttamente al tremendo dubbio che il bene non esista o quanto meno non sia riconoscibile e sceverabile dal suo contrario, come fa l'inganno morale, che prende sembianza di rettitudine, di generosità, di lealtà, e, poi che ha ottenuto il suo intento, scopre nel fatto l'impura cupidigia, l'aridità, la durezza di cuore, che solo realmente esistevano. La povera umanità che così si è lasciata ingannare, alla scoperta che poi compie, entra in tanto dolore e furore contro di sè e contro il mondo che consente sì atroce illusione e delusione, da toccare la follia. E l'umanità si chiama il vecchio re Lear, orgoglioso, imperioso, pieno di fiducia nella propria forza e potere e nel proprio giudizio, pieno di sicurezza che gli altri vorranno quel ch'egli vuole, e tanto più ciò vorranno in quanto egli li ha beneficiati e ha reso, quell'ubbidienza, dovere e gratitudine. Re Lear è una creazione della pietà e del sarcasmo: pietoso nei suoi urli di offeso orgoglio, di deserta vecchiezza, nell'ombra della follia che gli cala sopra; sarcasticamente, sebbene dolorosamente sentito, perchè, già prima di diventare folle, era folle, e il folle, che gli va compagno, è stato ed è più chiaroveggente e serio di lui. Ma l'impeto affettivo dello Shakespeare entra tanto nel cuore della realtà, o piuttosto crea così grande realtà, che tutto ciò che col temperato e mediocre e vile può somigliare alla parte ovvia e volgare delle cose, è da lui trascurato; e re Lear, in quel dolore, in quella follia, in quella pietà, in quel sarcasmo, prende proporzioni gigantesche, perchè gigantesca è la passione che lo scrolla. Per riscontro, gigantesche sono le persone delle due figliuole ingannatrici, particolarmente Gonerilla, a cui Regana, alquanto minore,

dà risalto: Gonerilla che è mente guidatrice, volontà iniziatrice, e, prima, consiglia e istruisce la sorella, e, prima, affronta e doma il padre e, prima, riconosce nella ferrea volontà delittuosa di Edmondo il proprio pari, e l'ama sprezzando il marito debole per bontà, e si fa a contrastare l'amato alla sorella, ed uccide infine la sorella e, subito dopo, sè stessa. Regana ha qualche fuggevole momento, non certo di pietà, ma di esitazione e quasi di suggestione, e si dimostra meno forte già solo per questo che si lascia sempre precedere dall'altra. Tutte e due, pur così individuate, esprimono la medesima forza dell'egoismo senza scrupoli, indomato ed estremo nel suo disfrenamento, quale tutto l'odio di un cuore esperto poteva raccogliere, risentire e fingere in figure.

Nondimeno accade di pensare che pari o superiore all'ispirazione dell'odio sia in questa tragedia l'ispirazione dell'amore, dell'immenso amore; e forse l'intensità dell'odio, rendendo più intenso l'affetto verso la bontà, concorse a generare la figura di Cordelia, che non è il simbolo o l'allegoria dell'astratta bontà, ma è materializzata dalla bontà: è un bisogno di purità, di tenerezza, di adorazione. che ha proiettato un suo fantasma irreal e reale, poeticamente reale. Cordelia è la Bontà stessa nella sua fonte prima, limpida e lucente in quella scaturigine: bellezza morale, e perciò ritrosa e coraggiosa insieme, modesta e dignitosa, pronta, ove esse non giovino, a sdegnare le contese, ma pronta altresì, quando occorra, a combattere animosa; bontà vera e compiuta, e non semplice dolcezza, mitezza e indulgenza. La parola è stata così abusata dagli ingannatori che ella quasi ha fatto rinunzia a quel mezzo inadeguato: tace, quando parlare sarebbe vano o metterebbe sulla stessa linea la propria verità e la menzogna altrui. Ma, poichè ha chiara consapevolezza e fine sentimento di sè e del suo contrario, non si lascia allettare e confondere dai falsi bagliori. « *I know you what you are* », dice, guardando negli occhi le sorelle, nel prender commiato: « io conosco quel che voi siete ». E poichè la bontà è anche intelligenza comprensiva, ella comprende e perdona e assiste amorevole il vecchio padre, ingiusto e dissennato verso di lei. E poichè, anche difendendo e pugnando, la bontà non può rivestire le forme della cieca passione, e, anche nel non tollerare il male, è penetrata di severa rassegnazione alla legge che governa il mondo e che con ciò stesso affida a lei quel suo migliore ufficio, Cordelia non prorompe *to a rage*, all'ira, contro la malvagità delle sorelle, quando apprende del discacciato e vilipeso re Lear, ma subito si compone a pazienza e cordoglio: « simili (dice chi l'ha guardata in quel-

l'istante) a pioggia e sole a un tempo, sorrisi e lacrime si mischiano sul suo bel volto ».

Altre persone sono nel dramma, che affermano contro la menzogna del bene la realtà del bene: lo schietto e fedele Kent, il leale sebbene poco savio Gloucester, il bravo Edgardo, il debole ma retto duca di Albany, lo sposo di Gonerilla, che « non sa esser valoroso se non è onesto »; perfino il perfido Edmondo, quando si vede presso a morte, si affretta a compiere una buona azione e a rendere omaggio alla virtù. Ma appartengono tutte alla terra: Cordelia è sulla terra, terrestre anch'essa, mortale, ma è formata di sostanza celeste, della più pura e perciò divina umanità. A me accade di ripensarla come l'Anima, che fra Jacopone in una sua laude paragonava alla figliuola unica, « sola in reditade », del Re di Francia, che il padre, infinitamente amandola, aveva adorna « di una bianca stola », e la sua fama volava « in omne contrade », per tutto il mondo.

Nessun maggior trionfo spirituale si può concepire di quello che Cordelia riporta in tutto il dramma, dalla prima all'ultima scena: quantunque ella vi compaia prima rinnegata e respinta dal padre, e poi, quando viene a sostenere con le armi lo sventurato contro le infernali sorelle e il traditore Edmondo, vinta, imprigionata, strozzata in carcere dal carnefice. Perché? Perché la bontà non trionfa nel mondo materiale? e perché, così vinta, si accresce di bellezza, richiama a sé più sconsolato desiderio, viene adorata come cosa sacra? La tragedia di re Lear è tutta penetrata di questa inespressa angosciosa interrogazione, tutta piena del senso della miseria della vita. Il re, nella sua follia, acquistando nuova sensibilità, come se gli si togliesse dinanzi un velo, vede per la prima volta e accoglie in sé l'umanità sofferente, che trema e piange, simile a fanciullo maltrattato e indifeso. Il pazzo, che lo accompagna, canta, tra le tante altre cose, la sua profezia, che quando non si diranno più calunnie e i rei saranno puniti e gli usurai e ladri smetteranno il loro mestiere, allora tutto il reame di Albione sarà messo in gran confusione. Ma il dolore dei dolori è quello di Lear, che, ritrovata Cordelia, sogna di starle da ora in poi sempre accanto, adorando, e la prigioniera divisa con lei gli si trasforma in dimora paradisiaca: canteranno, le s'inginocchierà innanzi, pregheranno, si racconteranno vecchie fiabe; — ed ella viene brutalmente uccisa davanti ai suoi occhi, e gliene resta tra le braccia il morto corpo, che invano si sforza di rianimare, e muore anche lui, gettando l'ultimo urlo di disperazione: « Tu non ritornerai più, mai, mai, mai, mai! ».

Nella tragedia di *Otello*, il male volge un'altra delle sue facce; e il sentimento che gli risponde è, questa volta, non la condanna mista di pietà, non l'orrore per l'ipocrisia e per la crudeltà, ma lo stupore. Jago non è il male commesso per un sogno di grandezza, non è il male per l'egoistico soddisfacimento delle proprie voglie, ma il male per il male, compiuto quasi per un bisogno artistico, per attuare il proprio essere e sentirlo potente e dominatore e distruttore, anche nella subordinata condizione sociale in cui esso è posto. Certo, Jago, nel suo discorrere, vuol dare a credere o si dà a credere di mirare solo al « suo particolare » come avrebbe detto il Guicciardini, disprezzando coloro che ubbidiscono ad altra legge e procurano di condursi onestamente, gli *honest knaves*, gli onesti bricconi. Ma il vero è che non promuove nessun utile suo materiale, nè la via scelta era necessaria a ciò, nè lo conduceva a ciò. Meno ancora lo muovono impulsi di vendetta per patite ingiustizie ed affronti, come anche dice talvolta e vuol dare a credere o cerca di credere esso stesso. Ciò che risulta dai suoi atti è la malvagità fine a sè stessa, nascente da una torbida brama di provarsi superiore al mondo, e di deluderlo e farlo danzare tirando i fili delle proprie combinazioni mentali, e, a cenno di queste, mandarlo in rovina. E che egli si foggiasse motivi di giustificazione e di diversa spiegazione, dimostra che egli stesso non riusciva a pensare la forma singolare di male, che era padrona del suo spirito. E niuno sospetta di lui, tra coloro che gli stanno attorno: non Otello, che è un soldato, semplice, impetuoso, e conosce le aperte lotte o anche le insidie, ma militari, di nemico a nemico, e non può giungere a concepire certe morbosità affinate e intellettuali; non Desdemona, che è una giovane donna, felice per le recenti nozze che coronano un fervente amore, e disposta a veder tutti buoni intorno a sè, e a far tutti felici; non Cassio, che di lui si fida come di bravo e leale collega; e neppur la donna che gli è moglie, e che lo conosce per intima consuetudine, la esperta Emilia. L'epiteto di « buon Jago », di « onesto Jago » risuona in tutto il dramma, ed è l'ironico ed amaro commento, che sottolinea l'illusione di tutti. E ciò che egli viene tessendo, senza ragione, così, per trastullo, è una tela orribile, di calunnie, di torture fisiche e morali, di morte; e un forte e generoso uomo, reso cieco e furente da gelosia ed offeso onore, ne è tratto ad ammazzare la sposa innocente ed amata. Spavento e compassione si avvicendano nell'animo al vedere Otello a stilla a stilla avvelenato, eccitato, cangiato in belva: si sente che quell'uomo di guerra e di politica possedeva in Desdemona tutta la dolcezza, tutta

la forza della sua vita, la felicità su cui tutto il resto si reggeva; e in quella persona amata ritrovava quanto di nobile, di gentile, di puro si può pensare al mondo; e che al sospetto del tradimento non è solo trafitto di sensuale gelosia (c'è anche questo, senza dubbio), ma colpito in quel che teneva sacro, e perciò la morte che dà a Desdemona non è semplice vendetta di giustizia per l'onta arrecatagli, ma soprattutto espiazione e purificazione, quasi ei voglia purgare il mondo della macchia di tanta impurità, e con la morte lavare lei stessa della impurità che l'ha irremediabilmente bruttata. « Oh, la pietà di tutto questo, Jago! O Jago, la pietà di tutto questo! ». E, prima di ucciderla, la bacia: bacia il suo proprio ideale che egli cala nel sepolcro in quell'istante: ma ancora trema di amore, e forse, col sacrificio cruento, spera in qualche modo di riprenderla e congiungerla ormai solo a sè. Desdemona non si avvede del furore che le ruggie intorno: sicura com'è dell'amor suo e di quello di Otello, in piena innocenza, porge involontarii incentivi alla gelosia di Otello e facili opportunità agli artifizii di Jago; e questa sua inconsapevolezza rende più commovente la sua sorte. Tanta e tale è l'infamia del delitto che sopra lei si compie che, innanzi a lei morente, la prosaica, l'equivoca Emilia, la moglie di Jago, si fa sublime d'indignazione e di coraggio, e si solleva a poetica gentilezza, e sfida ogni minaccia, e, a sua volta trafitta dal marito, cade chiedendo di essere deposta al fianco della sua padrona, e muore ricantando la canzone del salice, che aveva udita dalle labbra di Desdemona. E Otello muore anch'esso, poichè gli si è svelato l'inganno: il capitano, che Venezia teneva in gran conto e cui dava somma fiducia e cariche di comandi e di governi, è ora nient'altro che un miserabile degno di punizione; ma nell'uccidersi gli torna alla memoria quel che è già stato, e quella figura sovrappone alla presente miseria, e di quella figura guerriera si vale nel suo spasimo per conficcare più forte nella gola il ferro.

Per altro, il punto di riferimento o il centro della intera tragedia non è la rovina del prode Otello, nè la crudele sorte della gentile Desdemona, ma l'opera di Jago; di questo *demidevil*, di questo semidiavolo, al quale invano si domanderebbe, come invano glielo fece in ultimo domandarè Otello, perchè avesse così allacciato gli animi e i corpi di quegli uomini, che di lui non nutrivano alcun sospetto? A tal domanda egli risponde: « Non mi domandate nulla: ciò che sapete, sapete: da questo momento non dirò mai più una parola ». Così rispondeva al poeta quella più misteriosa forma di male, nella quale egli si era imbattuto contemplando l'universo: la perversità che è fine a sè stessa, che è gioia di sè stessa.

V.

LA TRAGEDIA DELLA VOLONTÀ.

La tragedia della volontà buona e cattiva, è ora preceduta ora seguita da un'altra tragedia, la tragedia della volontà stessa; quando, invece di stringere sotto di sé le passioni e farsene sgabello, si lascia sovrachiarare dal loro èmpito; o quando, cercando il bene, rimane incerta e mal soddisfatta circa la bontà della via che ha scelta; o quando, infine, non sa scegliere la propria via, una via quale che sia, non sa più che cosa debba pensare di sé e del mondo, e si consuma in questa tensione a vuoto.

Forma tipica della prima condizione è la voluttà, che, distendendosi sopra un'anima, se ne rende signora, inebbria, assonna, disperde, liquefa il volere. Quando si pensa a quell'incantamento di dolcezza e perdizione, viene nell'atto stesso l'immagine della morte, perchè veramente esso è morte, se non sempre fisica, sempre interiore e morale, morte dello spirito, senza cui l'uomo è già cadavere in disfacimento. Dal senso violento della voluttà nella sua possanza allettatrice e dominatrice, e insieme dal brivido pei suoi effetti di abiezione, di dissoluzione e di morte, è formata la tragedia di *Antonio e Cleopatra*.

Baci, carezze, languori, suoni, profumi, luccicor d'oro e di drappi lussuosi, barbaglio di luci e silenzi di ombre, un godere ora estasiato ora spasimante e furioso, è il mondo in cui essa si svolge; e regina di questo mondo è Cleopatra, avida di voluttà, datrice di voluttà, che diffonde a sé intorno quel fremito di piacere, infonde in tutti la frenetica ricerca del piacere, ne offre insieme l'esempio e l'incitamento, e insieme le conferisce e serba un carattere regale e quasi mistico. Uno dei romani, che si sono tuffati in quel suo mondo, dice di lei, meravigliando della sua forza demoniaca o divina: « L'età non può appassirla, l'abitudine non può consumare la sua varietà infinita. Altre donne saziano le brame che nutrono, ma ella le rende fameliche quanto più le soddisfa; perchè le più vili cose diventano tali in lei che i santi sacerdoti la benedicono, quando ella si abbandona alla lascivia ». Cleopatra chiede canti e suoni per sentirsi assorbire nel mare musicale, potenziamento della voluttà: « Datemi qualche musica: musica, capriccioso alimento di noi, che viviamo d'amore! ». Cleopatra sa come si giochi con gli uomini, contrariandoli e interessandoli: « Se lo trovate

triste (istruisce il suo messo presso Antonio), ditegli che io sto danzando; se è allegro, ditegli che a un tratto mi sono ammalata ». Cleopatra pronunzia parole in cui il fascino sensuale è espresso in tutta la sua terribilità: « Qui c'è oro, e qui le mie più azzurre vene da baciare: una mano che re hanno sfiorata con le labbra, e tremarono nel baciarla ». Tutti intorno la seguono e la imitano in quel ritmo di vita folle. Si guardi alla scena delle due sue ancelle, che celiano con l'indovino sui loro amori, sui loro futuri matrimoni, e sul modo delle loro morti; e si odano le prime parole di Carmiana, festante e carezzevole di scherzosa civetteria: « Signor Alexas, dolce Alexas, più caro d'ogni cosa Alexas, dov'è l'indovino che voi tanto lodaste alla regina? Oh, che io conosca il nome di questo sposo, che, voi diceste, deve gravare le sue corna con ghirlande!... ».

In quel corso vorticoso di acri piaceri entra, ed è afferrato e trascinato, Antonio. Nell'ebbrezza che lo avvolge, il restante mondo, tutto il mondo operoso e reale gli appare pesante, prosaico, spregevole, disgustoso. Il nome stesso di Roma non esercita più alcun potere sopra lui. « Lascia che Roma si sciolga nel Tevere, e cada l'ampia arcata del suo ben disposto impero! Qui è la mia cerchia. I reami sono creta, la nostra terra è letame, che pasce del pari uomini e bestie... ». Stringendo tra le braccia Cleopatra, egli ha il senso di formare con lei una coppia che nobilita la vita, e nella quale solamente la vita prende un significato.

Questo sentimento non è amore, e già l'abbiamo chiamato col suo proprio nome: voluttà. Cleopatra ama il piacere e il capriccio, il dominio che gli consente l'uno e l'altro, e ama anche Antonio, perchè e in quanto è parte dei suoi piaceri e dei suoi capricci, e le è strumento di dominio. S'industria a tenerlo a sè legato, lotta per riprenderlo quando s'allontana da lei, ma ha l'occhio sempre alle altre cose, che le sono altrettanto necessarie, e più necessarie ancora, e sarebbe disposta all'occorrenza, se le venisse fatto, di darci Antonio in iscambio, per conservarle. E neanche Antonio l'ama, chiaroveggente la giudica per quel che è, impreca contro di lei, e, senza perdonarle, pur la stringe ancora tra le braccia. « Non spargere una lacrima (dice a lei, che gli ha fatto perdere la battaglia contro Ottaviano): *give me a kiss*, dammi un bacio: ciò mi compensa ». L'amore richiede una qualsiasi unione di due esseri in un fine oggettivo, in un consenso morale; e qui si è fuori della moralità, e fuori persino della volontà. Si è nel turbine che rapisce.

E quello dei due che è fiaccato e vinto è Antonio, il quale ha

conosciuto e vissuto la vita operosa, che ora, negli istanti di follia, tiene a vile: ha conosciuto la guerra, la gara politica, il governo degli Stati; ed è stato lambito dall'ala della vittoria e della gloria; e tenta a più riprese di riafferrarsi al suo passato e indirizzarsi a un avvenire. Egli non ha smarrito il suo giudizio etico: discerne Cleopatra nel suo vero essere, s'inchina reverente al ricordo della morta Fulvia, circonda di rispetto la nuova sposa, che anche abbandonerà, Ottavia. Per un breve tratto, rientra nel suo mondo di un tempo, partecipa a negozi politici, si accorda coi suoi colleghi e rivali; sembra che si sia distrigato dalla catena che lo legava. Ma lo sforzo non dura, la catena lo riallaccia, e invano, e sempre più debolmente riluttante, cede al destino che parteggia per Ottaviano, per l'uomo senza amori, freddo e fermo nel suo volere. La mala fortuna s'appiglia a ogni passo del voluttuoso: coloro che gli stanno attorno, lo vedono cangiare aspetto, diventar altro da quel che era, formare pensieri piccoli, quasi ridicoli, propositi inani; e sono tratti a riflettere che la mente degli uomini è nient'altro che una particella della loro fortuna, e che le cose esterne conformano a sè le interne. Egli stesso si sente dissolvere interiormente, e si paragona alle forme cangevoli che assumono le nuvole, che un soffio disfa, come acqua in acqua. Pure l'uomo, che a questo modo si disfa, fu già grande, e dà ancora in lampi di grandezza: prorompe in ardite azioni da guerriero, in alte parole, in moti generosi; con la sua generosità confonde di vergogna Enobarbo, che l'aveva disertato e che ora si ammazza disprezzando sè stesso; per l'affetto che ispira, ha ancora intorno uomini pronti a morire in suo luogo. Cleopatra sta più giù o più su; non ha avuto mai, nè ha mai vagheggiato e desiderato altra vita che quella del piacere e del capriccio; nel suo vorticoso abbandono, c'è pur logica, volontà, coerenza. Coerente è anche nel darsi la morte, prevenendo la morte nelle carceri di Roma, sfuggendo all'onta e alle beffe del trionfo nemico, studiando una morte che ha del regalmente voluttuoso. E con lei, della stessa sua morte, muoiono le ancelle fedeli che l'hanno avuta regina e dea di voluttà, spregiando *this vile world*, la vita che non vale più la pena di esser vissuta perchè non è più bella e sfolgorante. Carmiana, prima di uccidersi, le dice l'ultimo addio: « Molli finestre, chiudetevi; e l'aureo sole non mai più sarà guardato con occhi così regali! La vostra corona è scomposta: la ricomporrò, e poi solleverò un canto ».

La tragedia della volontà, nell'*Antonio e Cleopatra*, poeticamente altissima, è, nondimeno, moralmente, una forma ancora bassa, cioè semplice ed elementare, rozza, quale poteva soffrirla un sol-

dato, il sanguigno e battagliero e goditore e crapulone Antonio. In ben più sottile aere essa si dibatte, quando paziente ed eroe ne è il pallido Amleto, così affinato d'intelletto, così delicato di gusto, così sensibile per morale consapevolezza, reduce non dal foro di Roma e dai campi gallici e farsalici, ma dalla università di Vitemberga. Nell'*Amleto*, le seduzioni della voluttà sono affatto oltrepassate; il dovere non è più conato e vano sforzo, ma atteggiamento spontaneo e consueto; e l'ostacolo in cui esso si abbatte non gli è esterno, non è l'ebbrezza dei sensi, ma gli è interno, la volontà stessa nella dialettica del suo determinarsi, nel suo passaggio dalla meditazione al proposito e dal proposito all'azione, nel suo diventare volontà vera e concreta e fattiva.

Con ragione, ad Amleto è stato riconosciuto sovente un compagno o un precursore in Bruto, del *Giulio Cesare*, dramma che come, e più ancora, dell'*Antonio e Cleopatra* si distacca sostanzialmente dalle « tragedie storiche », ristrette all'interessamento pel pratico operare, e s'innalza a più largo significato. Anche qui è una tragedia della volontà in un uomo la cui coscienza etica non è turbata da motivi interiori, e che anzi si muove nel sublime; e anche qui l'ostacolo sorge dal seno stesso della volontà. Diversamente da Amleto, Bruto attua la sua deliberazione, ed opera: se nonchè la sua azione è accompagnata dalla ripugnanza e dal ribrezzo per l'impurità, della quale, per imprimersi nel fatto, essa deve macchiarsi. Egli riprova, condanna, aborre il fine politico a cui tende Cesare, ma non odia Cesare; vorrebbe distruggere quel fine, colpire l'anima di Cesare, e non distruggere il corpo e la vita di lui; riluttante, piegandosi alla necessità, si determina con gli altri all'uccisione, ma chiede poi che al morto Cesare siano resi onori, e, contro il consiglio di Cassio, risparmia Antonio, perchè, come dice, egli è bensì sacerdote che sacrifica la vittima necessaria, ma non già macellatore. La malinconia per ciò che gli tocca compiere accompagna ogni suo atto: diverso da Cassio, il quale non prova siffatti scrupoli e delicatezze, e vuole col fine i mezzi conducenti, quali che questi siano; diverso da Antonio, che scorge subito la via da battere e vi entra cauto e risoluto, e trionferà sopra lui. Dappertutto, egli ritrova l'impurità: Cassio, il suo amico, il suo fratello, si comporta in tali guise da fargli dubitare del buon diritto onde era stato versato il sangue del gran Giulio, perchè, in luogo della giustizia, che aveva creduto di restaurare e promuovere col suo atto, non vede, ora, se non ingiustizie e rapine. Ma la grandezza spirituale di Bruto, se lo vela di tristezza, non gli toglie di sentire e compren-

dere l'umana natura. Il contrasto con Cassio cade allo scoppio del dolore dell'amico, che sinceramente lo ammira ed ama, e pur non sa essere altro da quel ch'esso è, e vorrebbe che l'altro non stesse a misurare severo i suoi falli e i suoi vizii, e vi passasse sopra con silenzio d'indulgenza. La pacificazione dei due si suggella con la confessione che fa Bruto del proprio cuore piagato, comunicando con breve parola al compagno la morte di Porzia: si suggella nella tristezza. Bruto è di coloro che hanno sempre meditato sulla morte, e si sono fortificati a quel pensiero. Nè egli soffre soltanto per la virtù costretta a contaminarsi; ma un inespresso dubbio lo insidia, perchè egli sente intorno all'uomo il mistero, il mistero del Fato, o, come noi diremmo, delle vie che la storia del mondo sarà per prendere, e sembra pensoso domandare a sè stesso, se la via che egli ha prescelta e seguita è quella buona e salutare: o non si è introdotto nell'azione sua un cattivo genio a spingerla a un fine pernicioso? Il cattivo genio gli fa udire la sua voce, nella notte, tra i suoni e i canti che dovrebbero lenire il suo spirito agitato e persuaderlo al riposo. La battaglia, alla quale si dispone, è da lui affrontata con la stessa invincibile tristezza. È il giorno che terminerà l'opera cominciata agli idi di marzo; ed egli si separa da Cassio, dubitando di più rivederlo, e gli dice addio per sempre, per sempre: « Se c'incontreremo di nuovo, sorrideremo; se no, questo commiato è ben preso ». Oh, se uomo potesse conoscere l'evento di quel giorno, prima che accada! Ma deve bastar di sapere che quel giorno avrà fine, e che la fine sarà conosciuta. Ci sono alti poteri che governano il mondo, e Bruto si offre rassegnato ad essi, che forse gli daranno, o gli hanno già dato, torto.

Amleto è stato generalmente considerato come la tragedia delle tragedie shakespeariane, quella in cui il poeta ha messo più di sè stesso, ha dato la sua filosofia, e ha riposto la chiave delle altre tutte. Ma, a parlar con rigore, nell'*Amleto* lo Shakespeare ha messo sè stesso nè più nè meno che nelle altre tutte, cioè la sua poesia; di filosofia, di giudizio sulla vita e la realtà, non ce n'è più che nelle altre, e forse ce n'è meno, perchè più delle altre è perplessa e smarrita, e anche il celebre monologo (*To be or not, to be...*) è sommamente poetico, ma irriducibile a filosofema o a problema di filosofia; e, infine, essa non è la chiave o il compendio delle altre, ma l'espressione di un particolare stato d'animo, che si differenzia dagli stati d'animo espressi nelle altre. E questo stato d'animo provano e ricevono in sè quanti la leggono con l'ingenuo spirito onde fu concepita e scritta, e non si stenta a definirlo per quel che è: la disaf-

fezione, il disgusto per la vita. La vita è pensiero e volontà, ma volontà che crea pensiero e pensiero che crea volontà: e quando si rimane colpiti e sconvolti da talune impressioni dolorose, accade che la volontà non segua lo stimolo del pensiero e si afflosci come volontà, e a sua volta il pensiero non sia stimolato e sostenuto dalla volontà e vaghi e non proceda, e tasti or queste or quelle cose ma non le afferri robusto, e sia insomma un pensiero mal certo di sé, che non è vero ed effettivo pensare. C'è come una sospensione nel corso alacre dello spirito, un vuoto, uno smarrimento, che somiglia alla morte ed è, in effetto, un morire. Questo stato d'animo lo Shakespeare infuse nell'antica leggenda di Amleto, principe di Danimarca, al quale egli conferì molte e nobili attitudini e capacità, una promessa o un inizio di fervida vita, e poi interruppe e sospese questa vita iniziale, lasciandolo errare come chi cerchi indarno, non già solo il compito da proporsi, ma la forza stessa di proporselo davvero, con quel proposito che si converte in azione ed è già in sé stesso azione. Amleto è un giovane, di animo generoso e gentile, disposto al meditare e alle indagini della scienza, intenditore di cose belle, di poesia e di arte, appassionato di esercizi cavallereschi, aperto all'amicizia, non chiuso all'amore, fidente nella bontà e virtù umana e in coloro che gli son prossimi, in primo luogo in suo padre e in sua madre, e nei congiunti tutti e negli amici. Forse era troppo fine e sensibile, troppo gracile di animo; ma la sua vita andava innanzi secondo una propria legge, volta a certi fini, carezzata da certe speranze. In questo facile e amabile abito di vita, sopravviene prima la morte del padre, e poco stante le seconde nozze della madre, che sembra avere assai lestamente obliato il primo marito e ceduto ai nuovi amori; ed egli ne resta offeso in tutto il suo sentire, e, nella caduta della sua stima per la madre, un orrendo sospetto s'insinua, che presto riceve conferma dall'inquieto spettro paterno, che gli appare, chiedente vendetta. Ed Amleto eseguirà la vendetta, deve eseguirla, vuole eseguirla, e troverebbe il modo di accertamente e compiutamente eseguirla, se intanto, per quell'urto stesso accaduto nei suoi sentimenti, Amleto non fosse cominciato a morire. A morire senza saperlo, a morire interiormente; i diletti del mondo si fanno agli occhi suoi insipidi e vieti, la terra stessa e il cielo gli si scolorano; e intorno all'orrenda cosa che egli ha scoperta, all'assassinio di suo padre, all'adulterio della madre, tutto quanto c'è di contraddittorio all'ideale e alla gioia del vivere, l'ingiustizia, il tradimento, la menzogna, l'ipocrisia, la bestiale sensualità, la cupidigia della ricchezza e del prepotere, la codardia, la per-

versità, e con esse la nullità delle cose mondane, e la morte e il pauroso ignoto, si aggroppano nel suo spirito e lo dominano e lo tiranneggiano e gli formano barriera a più andare innanzi, a vivere come prima, con quella passione, con quel caldo, con quella forza allegra, che è indispensabile al pensiero non meno che all'azione. Amleto non può più amare, perchè l'amore è anzitutto amore della vita; e perciò spezza l'idillio incominciato con Ofelia, colei che già amò, e che ancora in certa guisa ama infinitamente, ma come si ama una morta, sapendo che non è più per noi. Amleto non può più ridere: il sarcasmo e l'ironia sostituiscono sul suo labbro e nelle sue parole il franco riso. Amleto non può più coordinare i suoi atti, e si lascia trasportare dai casi, pur serbandò il suo costante atteggiamento di sprezzo, o prorompe in improvvise risoluzioni e precipitose esecuzioni. Talvolta si solleva ancora all'indignazione morale, come nel colloquio con la madre, ma è anch'esso un parossismo, e non già una coordinata azione. Anche per vendicarsi, come per amare, ci vuole gioia, ci vuole passione per l'attività che si viene spiegando; ed egli è in tali condizioni di spirito che dovrebbe dare a sè stesso il consiglio che dà alla misera Ofelia, di entrare in un monastero, di ritrarsi nella rinunzia e nell'ascesi. Ma della natura della sua malattia non ha coscienza, e perciò appunto è malato, e perciò appunto, anzichè combattere la malattia, anzichè venirla medicando, la coltiva e la nutre e l'accresce. Tutt'al più, quel che accade in lui gli suscita stupore e lo muove a vani rimproveri e a vani eccitamenti a sè medesimo: come dopo il dialogo coi commedianti e aver udito la loro recita fatta con passione, con furore e con pianto; come nell'incontrare l'esercito che Fortebraccio guida contro la Polonia. « Io non so perchè io viva per dire: — Questa cosa è da fare, — giacchè io ho ragione e volontà e forza e mezzi per farla. Esempii grandi quanto la terra mi esortano: testimone questo esercito, di tanto numero ed armi, guidato da un delicato e tenero principe, il cui spirito esaltato da diversa ambizione, affronta l'invisibile evento, esponendo ciò che è mortale ed incerto ad ogni ardimento di fortuna, di morte e di pericolo, anche per un guscio d'uovo... Oh, da questo istante, i miei pensieri siano sangue, o cadano nel nulla! ». Alfine, compie la gran vendetta, ma ah!, in qual piccolo modo, come giocando, come per caso, e, per caso, nella vendetta soccombe egli stesso. La sua vita era stata da lui abbandonata al caso, e la sua morte doveva essere un caso.

Malattia abbiamo chiamata anche noi la condizione di spirito, che porta a rovina Amleto: ma la parola è da medico o da mora-

lista, laddove la sua tragedia è opera di poeta, che non descrive una malattia, ma canta un canto di angoscia disperata e desolata, e così alta, perchè sorge sull'alto, da sembrare che da essa debba uscire un nuovo e più alto concetto della realtà e dell'azione umana. Ciò che per Amleto fu perdizione, per l'animo umano è una crisi, la quale più tardi, dopo Shakespeare, prese tanta estensione e complessità che valse a designare un'intera epoca storica, e, tuttavia, ha valore più che storico, perchè, ora più lieve ora più grave, ora in piccolo ora in grande, torna e si rivive in perpetuo.

VI.

LA GIUSTIZIA E L'INDULGENZA.

Invano si cercherebbe, tra i canti dello Shakespeare, il canto della conciliazione, del comporsi dei contrasti, della pacificazione interiore, del rasserenamento; ma il canto della giustizia risuona dappertutto nell'opera sua. Poichè egli sente la lotta nel seno stesso del reale, come necessità e non come accidente, artificio e capriccio, non conosce uomini del tutto santi o uomini del tutto rei: anche i buoni, anche i forti, anche i puri hanno in sè il male, la debolezza, l'impurità: « fragilità » è la parola che più spesso egli ripete, nè solo per le donne; e, d'altra parte, anche i cattivi, i colpevoli, i delittuosi hanno lampi di bontà, aneliti di redenzione, e, quando ogni altra cosa manchi, energia di volontà e perciò qualche sorta di spirituale grandezza. Quel canto si riode anche come un ritornello in parecchie delle tragedie, detto dai nemici sopra i vinti nemici. Antonio fa l'elogio del morto Bruto: « Egli era il più nobile romano fra tutti: tutti gli altri cospiratori operarono per invidia del gran Cesare, salvo lui; egli si fece un de' loro per un pensiero generoso ed onesto e pel bene comune. La sua vita era benigna, e così misti furono in lui gli elementi che la natura poteva sorgere e dire al mondo: — Questi era un uomo! — ». Ottaviano, all'apprendere la morte di Antonio, esclama: « O Antonio!... noi non potevamo stare insieme nel mondo; ma lascia che ora io mi lamenti, spargendo lacrime così nobili come il sangue dei cuori, che te, mio fratello, mio competitore in tutte le imprese, mio pari nell'impero, amico e compagno nel fronte delle battaglie, braccio del mio proprio corpo e cuore dove i miei pensieri si accendevano, che te le nostre stelle dovessero così irreconciliabilmente dividere da me, rompendo la nostra egualità di sorte fino a con-

durre a tal fine! ». Soprattutto nell'*Enrico VIII* questo sentimento di giustizia si allarga, come sentimento verso sè e verso altrui, e si esprime in modo eminente nel dialogo della regina Caterina con Griffith, che le annunzia la morte del gran nemico di lei, il cardinal Wolsey. Alla regina, che compendia nelle sue severe parole tutte le gravi colpe che pesavano sull'uomo ora trapassato, Griffith chiede licenza di ricordare a sua volta il bene, che era in lui; e questo bene fa valere con tanto persuasiva eloquenza che la regina, dopo averlo ascoltato attenta, conclude con mesto sorriso: « Dopo la mia morte, non desidero altro araldo, altro oratore per le azioni della mia vita, a preservare il mio onore dalla corruttela, che tal onesto cronista comè Griffith. Colui che io odiai sovente, tu, con religiosa bontà e modestia, me l'hai ora fatto onorare nelle sue ceneri: la pace sia con lui! ».

Chi sente a questo modo la giustizia, ha disposizione per l'indulgenza, e c'è, infatti, tra le opere dello Shakespeare, il canto dell'indulgenza, la *Tempesta*. Indulgenza elevata, perchè rigoroso era il suo discernimento del bene e del male, squisito il suo senso per la nobiltà e la sua ripugnanza per il turpe, e non poteva accadergli di scivolare in quella fallace indulgenza, che abbassa l'idealità per accostarsi alla realtà, e cancella in maggiore o minore misura o rende mal certi i confini tra la virtù e il vizio. Quegli che è indulgente, e che perdona, nella *Tempesta*, è Prospero, il saggio, il sapiente, l'offeso, il benefattore.

La *Tempesta* è un giuoco d'immaginazione, una trama leggera lavorata forse per uno spettacolo di occasione, per una celebrazione di nozze, e che adotta l'andamento di un fantastico e scherzoso *scenario* di commedia popolare italiana. Vi appaiono isole sconosciute, vi hanno parte spiriti aerei ed esseri terrestri e mostruosi, vi si compiono magie e prodigi, naufragi e salvamenti ed incanti; e variamente pallietano sorrisi d'innocenti amori e lazzi di comiche creature. Vi abbiamo già notato le tracce dell'affetto dello Shakespeare pel romanzesco, e gli echi della commedia dell'amore, di Romeo e Giulietta, non sventurati ma avventurati, che si chiamano Fernando e Miranda, col reciproco irresistibile impeto verso l'amore e la gioia. Ma, nel tono blando dell'opera, vi sono anche personaggi che già appartennero alla tragedia, fratelli iniqui che usurpano il trono e fratelli che meditano e tentano il fratricidio; e c'è, in Calibano, il ferino, il malizioso, il violento, e pure ricco di forze, ricco di possibilità, ascoltante estasiato le dolci musiche onde l'isola sovente risuona, conoscitore dei segreti naturali di quel luogo, volen-

teroso di porsi a servizio di colui che lo vorrà aiutare nelle sue brame di vendetta e redimerlo dalla schiavitù. Prospero ha ormai in sua piena balia tutti i suoi nemici, e può farne quel che gli piace. Ma egli non è sul loro stesso piano, combattente con combattenti: meditazione, esperienza e scienza lo hanno affinato: lo compenetra la coscienza della umanità, della sua instabilità, delle sue illusioni, delle sue tentazioni, delle sue miserie. Dove altri crede di avere innanzi cose salde, egli vede forme cangevoli e labili; dove altri scorge tutto chiaro e netto, egli sente il mistero, l'anima non risoluto. « Noi siamo fatti della stessa stoffa dei sogni, e la nostra piccola vita è circondata da un sonno ». Castigherà? Perfino lo spiritello Ariel, il suo ministro dell'aria, prova compassione di quegli sbigottiti prigionieri, e, domandato, non gli tace che, se fosse lui, sarebbe umano. « Tale sarò io. Tu che non sei se non aria, hai un tocco, un senso pei loro affanni; e non dovrò io, io che sono uno della loro specie, che godo e soffro com'essi, essere più benigno di te? ». E i colpevoli sono perdonati, e perfino Calibano, il mostro Calibano, è perdonato, e promette di condursi da quel punto con migliore animo. Prospero si spoglia della verga magica, che gli dava così assoluto potere sui suoi simili, e che, con quel possesso, lo metteva a rischio di farsi, verso di essi, più che umano, e forse disumano.

All'indulgenza verso gli uomini lo Shakespeare può giungere e giunge; ma poichè il contrasto di bene e male, di positivo e negativo, permane inconciliato, egli non può nè innalzarsi a un sentire di baldia speranza e di fede, nè, d'altro lato, versarsi e sommergersi nel cupo pessimismo. L'amore della vita è vigoroso e straordinariamente tenace nei suoi personaggi, tutti agitati da forti passioni, meditanti grandiosi disegni e perseguitati con indomito vigore, tutti infinitamente amanti e infinitamente odianti. Ma tutti, quasi senza eccezione, rinunziano del pari alla vita ed affrontano la morte con forza, con serenità, e come una sorta di liberazione. Il motto per tutti è detto da Edgardo, nel *Re Lear*, al vecchio padre Gloucester, che si accascia e vuol lasciarsi morire alla notizia della disfatta del re e di Cordelia: che l'uomo deve sopportare « così l'andar via di qui come il venire qui », e che *ripeness is all*, « star pronti è tutto ». Muoiono essi magnificamente o combattendo o porgendo la gola ai sicarii e ai carnefici, o trafiggendosi di propria mano quando non sopravanza che la morte certa o l'onta: sanno come si fa a morire, sembra che abbiano tutti « studiato nella morte », come dice un personaggio del *Macbeth*, narrando una di queste morti.

E nondimeno l'ardore della vita non si spegne e non isce ma mai. Già Romeo ammirava nello speziale che gli vendette il veleno, miserabile, nudo, affamato, sprezzato, tenuto in sospetto dagli uomini e dalla legge, la tenacia a vivere, la paura della morte. Nel *Taglione*, nella scena di Claudio in prigione e condannato, il rapporto consueto è presentato in ordine inverso; e prima c'è la pronta persuasione e disposizione ad accogliere sereno la morte, e, qualche istante dopo, la volontà della vita risorge furente. Il finto frate, che assiste il condannato, gli mette innanzi con calda e immaginosa eloquenza la nullità della vita, che è una follia tormentosa, un continuo batticuore pel timore di perderla, un affanno a cercare una felicità che non si trova mai, una falsità di affetti, una condizione crepuscolare senza gioia nè riposo; e Claudio beve intento queste parole e immagini, e sente che vivere è un effettivo morire, e che morire è vivere, e desidera la morte. Ma entra poi la sorella, che gli dice come le sia stato proposto a prezzo di disonore di salvarlo, e a quel barlume di speranza, di speranza contaminata di obbrobrio, egli si riafferra di un lancio alla vita, respingendo con fremito d'orrore l'immagine della morte: « Morire, e andare non si sa dove: giacere in una fredda buca e corrompervi, questo sensibile e caldo moto farsi una terra impastata... Oh, ciò è troppo orribile! La più gravosa e ripugnante vita del mondo, vecchiaia, dolore, povertà, è paradiso a quel che la morte ci minaccia... ». E nello stesso dramma ci si pone innanzi agli occhi la singolare figura, perfetta in pochi tocchi, del delittuoso e quasi animalesco Bernardino, indifferente alla vita e alla morte, ma che intanto vive e si ubbriaca e si sdraia a beati sonni, e, destato e chiamato al patibolo, dichiara netto, che per quel giorno non è disposto e che dunque non stiano a seccarlo; e volge le spalle e se ne torna nella sua cella, dove potranno andare a cercarlo, se hanno qualcosa da dirgli. E, accentuato verso il grottesco e il comico, lo stesso sentimento di stupore innanzi all'avidità del vivere, che non esclude la tranquilla accettazione della morte.

VII.

SVOLGIMENTO IDEALE E SERIE CRONOLOGICA.

Nel distinguere i principali motivi della poesia shakespeareiana e disporli in serie di crescente complessità, è chiaro che non abbiamo inteso valerci di nessun criterio quantitativo o di misurazione, ma unicamente riferirci al concetto filosofico dello spirito che è per-

petuo accrescimento su sè stesso, e ogni suo nuovo atto, includendo i precedenti, in questo senso è più ricco dei precedenti. Allo stesso modo onde diciamo che la prosa è più complessa della poesia, perchè segue alla poesia e la presuppone e la domina e insieme la adopera, o che certi concetti e problemi ne implicano e presuppongono certi altri, diciamo altresì che una particolare tonalità di poesia suppone una precedente più elementare, e un canto pessimistico e filosofico di amore e dolore suppone il semplice canto dell'amore.

Cosicchè, nella serie che si è di sopra abbozzata e che si potrebbe meglio particolareggiare e determinare, si ha nient'altro che lo svolgimento ideale dello spirito shakespeariano, dedotto dalla qualità stessa delle singole opere poetiche, dalla fisionomia di ciascuna e dalle loro reciproche relazioni, le quali non possono non configurarsi in relazioni seriali ed evolutive. Le commedie dell'amore e quelle del romanzesco sono come il vago sogno, a cui segue la dura realtà dei drammi storici, e dagli uni e dagli altri si passa alle grandi tragedie, che sono sogno e realtà ed altro ancora; la quale linea generale del cammino percorso dal poeta ha potuto dare persino la tentazione a costruire il suo svolgimento per triade dialettica di tesi, antitesi e sintesi: cosa che consigliamo di non fare, o di fare solo al fine di foggiare e adoprare una formola compendiosa e brillante, senza sopprimere la coscienza della complessità e varietà dei molteplici passaggi effettivi, e molto meno il valore positivo dei singoli termini.

Questo svolgimento, a ogni modo, non coincide con l'ordine cronologico, perchè l'ordine cronologico, prendendo le opere nel momento in cui sono afferrabili dall'esterno, cioè in cui sono messe in iscritto, recitate o stampate, le dispone in serie di successione qualitativamente disparata o, come appunto si dice, cronachistica: la quale non è lecito contrapporre o dualizzare rispetto all'altra come svolgimento reale rispetto all'ideale, giacchè quello ideale è l'unico veramente reale, e il cronologico è fittizio o arbitrario e perciò irreal, cioè, per parlar chiaro, non è svolgimento ma semplice serie o successione. E, per chiarire ancor di più, con un esempio attinto alla comune esperienza, a ciascuno è dato osservare che uomini i quali in gioventù hanno praticato o si sono provati a praticare una forma di attività (musica, versi, pittura, filosofia, ecc.), di poi abbandonata per altra ad essi più confacente perchè suscettibile in essi di ricco svolgimento, più tardi, maturi o nell'incipiente vecchiaia, si rivolgono a quelle pratiche di un tempo, si di-

lettano talvolta a comporre versi e pezzi musicali, a dipingere o a filosofare, e, come si dice, tornano agli amori giovanili. Certo questi ritorni non sono mai puri e semplici ritorni, e in qualche modo si colorano di quanto è accaduto nel mezzo; ma realmente e sostanzialmente appartengono al momento anteriore, e le differenze che vi si notano rientrano in quella più particolare considerazione che, per lo svolgimento shakespeariano, abbiamo lasciata in disparte ed insieme consigliata. E come si potrebbero notare risonanze del periodo maturo nelle opere di ritorno al genere giovanile, così in quelle giovanili sono talora anticipazioni e presentimenti del periodo maturo, come, nel caso dello Shakespeare, si vede non solo in certe situazioni e in certi personaggi dei drammi storici, ma anche in certi spunti del *Sogno*, del *Mercante di Venezia* e di *Romeo e Giulietta*.

In conseguenza di quanto si è ragionato, non è lecito passare dall'ordine ideale all'estrinseco o cronologico, e perciò sarebbe affatto cervelotico concludere dal fatto che il *Titus Andronicus* rappresenta uno Shakespeare letterario o teatrale imitatore, che esso dovè precedere cronologicamente *Romeo e Giulietta*, o anche le *Pene d'amor perduto*; e dal fatto che il *Cimbelino*, il *Racconto d'inverno* e il *Pericle* s'intessono di motivi romanzeschi simili a quelli del *Tutto è bene*, del *Molto rumore* e della *Notte dell'Epifania* (innocenze falsamente accusate e poi trionfanti, donne morte che son vive, donne travestite in maschi, e simili), che, dunque, dovessero essere scritti al tempo stesso di questi; o dal fatto che i drammi storici rispondono a condizione d'animo più complessa e matura rispetto alle commedie dell'amore e ai drammi del romanzesco, che i drammi storici seguirono tutti ai due gruppi indicati; e che, per queste ragioni, l'*Amleto*, il primo *Amleto*, non potè essere a niun patto composto dallo Shakespeare nel suo primissimo periodo, circa il 1592, come per sua parte asserisce, giura e sacramenta lo Swinburne, e chi sa che non indovini.

Reciprocamente, non è lecito passare dall'ordine cronologico all'ideale, e, poichè la cronologia, documentaria o congetturale, pone il *Coriolano* dopo l'*Amleto* e l'*Otello* e il *Macbeth* e il *Lear* e l'*Antonio e Cleopatra*, ostinarsi a trovare in esso quei motivi profondi, che non vi sono, e negarne l'appartenenza al periodo dei « drammi storici », coi quali ha strettissima attinenza; e poichè la stessa cronologia, come si è detto, colloca negli ultimi anni dello Shakespeare il *Cimbelino* e il *Racconto d'inverno*, ostinarsi nello scoprire profondi significati in queste opere, e parlare, come è stato fatto, di una etica superiore, di una « etica teleologica », alla quale lo Shake-

sppeare sarebbe alfine giunto, e appesantirsi sulle graziose scennette idilliche che essi contengono, aggravandole di misteri inesistenti, e spacciare le Imogene e le Ermioni per creature di pari o maggiore intensità poetica delle Cordelie e delle Desdemone, i Leonti per Otelli, i Jachini per Jaghi, laddove, per chi abbia sentimento poetico, quelle stanno a queste come stilizzate figurine decorative a figure raffaellesche o giorgionesche, e, in effetto, queste sono diventate popolari e regnano in tutte le menti e in tutti i cuori, laddove le altre piacciono, si ammirano, e si passa oltre.

Ciò che solo si può ammettere, perchè conforme alla logica e all'esperienza, è, che i due ordini in generale, — ma molto in generale, e perciò con parecchie piccole e grandi eccezioni e scondanze, — si corrispondano. In effetto, prendendo il vulgato ordine cronologico che un certo consenso di filologi ha fermato, e che ormai si ritrova, con lievi varietà, in tutti i manuali shakespeareiani e in fronte alle edizioni dei drammi, si vede che nel primo periodo, cioè tra il 1591 e il 1592, sono le prime commedie dell'amore e la tragedia di *Romeo e Giulietta*, non senza il romanzesco che è in tutte esse; poi si avvicendano drammi storici, commedie dell'amore e drammi romanzeschi; poi si aprì il periodo delle grandi tragedie, dal *Giulio Cesare* all'*Antonio e Cleopatra*; poi ancora, — dopo un ritorno a forme anteriori, col *Coriolano*, col *Cimbelino*, col *Racconto d'inverno*, — si giunge alla *Tempesta*, che sembra l'ultima o delle ultime opere shakespeareiane. I biografi hanno tentato di spiegare il periodo ultimo della poesia shakespeareiana in modo assai vario, come quello ora del suo « rasseramento », ora del suo « esaurimento poetico », ora del « tentativo di nuove forme d'arte »; ma con ciò si entra in quelle tali costruzioni congetturali che ci siamo proposti di evitare, non foss'altro, per questo che vi sono tanti che le fanno, ogni giorno, e non sanno fare altro, e non conviene rubar loro il mestiere. Il carattere biografico di quel periodo può essere interpretato, secondo meglio piaccia, come di riposo, di gaia facilità, di stanchezza, di attesa ed esercitazione per nuove opere, e via dicendo: ma il carattere poetico di quelle opere è quale l'abbiamo già delineato, e quale, del resto, tutti vedono e sentono. Congettura biografica altresì, quantunque plausibile, — e soprattutto gentile e gradevole, — è che il mago Prospero, che spezza la sua verga e seppellisce il suo libro d'incanti e dà congedo all'aereo spirito di Ariel, pronto ad eseguire ogni suo cenno, simboleggi lo stesso Guglielmo Shakespeare, che rinuncia ormai alla sua arte e prende commiato dal mondo fantastico che per propria delizia, e obbediente alla propria legge, aveva creato, e nel quale, fin allora, era vissuto da sovrano.