

IV.

L'ARTE DELLO SHAKESPEARE.

Delincati i motivi della poesia shakespeariana, non v'ha luogo alla ulteriore domanda circa il modo in cui lo Shakespeare li ha tradotti in concreta poesia, circa la forma ch'egli ha data a quel contenuto affettivo. Contenuto e forma non possono essere distaccati e considerati separatamente in arte; onde tutto ciò che si predica della forma shakespeariana, sempre che si accenni a qualcosa di reale e che sia stato bene osservato, non isfugge alla duplice vicenda, o di ripetere, a proposito dello Shakespeare, l'enunciazione dei caratteri, anzi dell'unico carattere di ogni poesia, o di designare in modo più o meno preciso, sotto nome di « caratteri formali », ciò che costituisce la fisionomia del sentimento o dei sentimenti shakespeariani, ritornando così a quella determinazione dei motivi, della quale si è trattato di sopra. Meno ancora si può far questione di una ricerca sulla tecnica dello Shakespeare, perchè il concetto di tecnica è affatto da bandire dalla critica estetica, adattandosi esso unicamente ai processi pratici della estrinsecazione, come sarebbero per la poesia l'educazione della voce di chi la declama, o la fabbricazione della carta e dei segni tipografici, coi quali viene stampata. Non vi ha nello Shakespeare un segreto del mestiere, che possa essere comunicato, « una parte » che (come si è preteso) « può essere insegnata e imparata »; e, nel miglior caso, « tecnica » vale come sinonimo di forma artistica, e per questa via si rientra nel già indicato dilemma.

Di ciò si ottiene facile conferma col saggiare uno qualsiasi dei molti libri scritti sulla « forma » o sulla « tecnica » dello Shakespeare; per esempio, il più intelligente di tutti, condotto con molta penetrazione dell'arte in genere e dell'arte shakespeariana in particolare, quello di Otto Ludwig, dal quale sono tolte le parole di sopra censurate. E in esso si leggerà che, nello Shakespeare, « tutto è individuato, e al tempo stesso idealizzato, mercè elevamento e rafforzamento: ogni discorso secondo il sentimento che lo produce, ogni sentimento, ogni azione secondo il carattere e la situazione, ogni carattere e ogni situazione l'uno mercè l'altra, e tutti e due mercè l'individualità del tempo; e ogni discorso e ogni situazione ancor più individuata per mezzo del tempo e del luogo, perfino per mezzo di spettacoli naturali; sicchè ognuno dei suoi drammi

ha, secondo i casi, una propria atmosfera, ora più chiara, ora più fosca ». E di quale poesia, che sia poesia, non si può affermare, o da quale non si deve richiedere, codesto individuamento-idealizzazione? Si legge nello stesso libro che « lo Shakespeare non è mai speculativo, ma sta sempre sull'esperienza, come Shylock sulla sua carta firmata ». E quale poesia, che sia poesia, abbandona mai la forza del sensibile per il concetto e pel raziocinio? Vi si loda la « somma verità », che è in ogni particolare delle rappresentazioni, e che non esclude l'uso del « simbolico », cioè di particolari che non s'incontrano in natura, ma significano ciò che debbono significare, e « danno l'impressione della più persuasiva realtà, quantunque, anzi appunto perchè, nessuna parola di essi può dirsi fedele alla natura ». Con che, tutt'al più, si viene a confutare ancora una volta il pervicace pregiudizio artistico circa la imitazione della natura. Vi si esalta la « totalità shakespeariana », onde « una passione è come il denominatore generale della figura capitale, e la figura capitale diventa da sua parte il denominatore generale del dramma ». La quale « totalità » è chiaramente sinonimo del carattere lirico, che costituisce la poesia di ogni poesia, anche di quelle che si chiamano epiche e drammatiche, ossia narrative e dialogate. Vi si nota che quasi tutte le tragedie assumono in certo senso « la forma di una sonata », che porta nel mezzo « in intimo ricambio e contrasto il tema, l'idea dell'eroe, col controtema », e « nei cosiddetti passaggi svolge in modo armonico e contrappuntisticamente caratteristico i motivi del tema », e « nella terza parte riprende in modo più calmo l'intero tema, e, nella tragedia, in tono minore parallelo ». È quest'altro immaginato pregio tecnico è nient'altro che il « carattere musicale » di ogni arte, che, al pari del « carattere lirico », giova certamente mettere in risalto contro l'interpretazione materialmente figurativa e realistica delle rappresentazioni artistiche. Valgano analoghe osservazioni per la « idealità » del « tempo » e del « luogo », che il Ludwig scopre nello Shakespeare, e che si ritrovano in ogni poesia, in cui sempre il ritmo e la configurazione obbediscono a misure non già aritmetiche o geometriche ma unicamente interiori e poetiche; e per tutte le altre cose che il Ludwig e gli altri critici vanno rilevando, come la tipicità, la impersonalità, la costanza, che è insieme variabilità, dei caratteri, e simili; tutte sinonimi o metafore dell'unica poesia. Vero è che talvolta ci si avvede che alcune di queste cose sono notate per l'appunto al fine di differenziare lo Shakespeare da altri poeti, e prendono perciò un significato proprio e individuale, intendendosi allora per « verità » la particolare verità

shakespeariana, la sua visione delle cose; per « trattazione costante-variabile dei caratteri », il sentimento che egli mostra del legame indivisibile di bene e male in ogni uomo; per « impersonalità », il suo atteggiamento d'irrisolta ma energica dialettica, e via; ma, in tali altri casi, non si tratta più della forma dello Shakespeare, sibbene, come si è detto, del suo stesso sentimento, dei motivi della sua ispirazione. Solo in un caso si riesce davvero a staccare la forma dal contenuto e considerarla per sé; quando cioè allo Shakespeare, come a qualsiasi altro poeta ed artista, si applichi il metodo rettorico, consistente nell'astrarre la forma dal contenuto e farne una veste, la quale poi, senza il corpo con cui è conosciuta, si risolve in un bel nulla, o dà luogo al puro arbitrio e alla illusione che ognuno sia in grado di appropriarsela e di adoperarla. Nella retorica romantica (perchè vi fu anche una retorica romantica) il cosiddetto miscuglio di comico e tragico, e di prosa e verso, il cosiddetto « umoristico » o « grottesco », il cosiddetto « fantastico », le apparizioni di esseri misteriosi e soprannaturali, e poi ancora il modo in cui lo Shakespeare adempie all'esposizione del dramma, tratta il conflitto e determina la catastrofe, il modo in cui fa parlare i personaggi, la qualità e ricchezza del suo vocabolario, vennero enumerati come « caratteri della sua arte », e come cose che altri poteva a suo libito adoperare, e purtroppo furono talvolta adoperate, coi poveri effetti che non difficilmente s'immaginano. Donde proviene altresì, per lo Shakespeare come per altri poeti, l'anticritica terminologia, che scopre e magnifica la sua « abilità », i suoi « espedienti », il suo « somministrare le notizie occorrenti senza averne l'aria », quasi che egli fosse un calcolatore e costruttore di congegni a certi fini pratici, e non una divina fantasia. Ma basti di ciò.

Certo, si potrebbe prendere uno dei drammi dello Shakespeare, o tutti l'uno dopo l'altro, ed esposti nel motivo fondamentale, come già ci è accaduto di fare, venire lumeggiando a parte a parte, scena per scena, battuta per battuta e parola per parola, la estetica coerenza della rappresentazione e additandone le finezze. Si potrebbe, per esempio, mostrare nel *Macbeth* la robusta e potente unità della commossa rappresentazione tragica, che prorompe e scorre come una lirica di getto, con piena rispondenza di tutti i suoi vari toni, dove le singole scene sembrano strofe: dall'apertura che è data dalle incalzanti nuove delle vittorie di Macbeth e dalla gioia e gratitudine del vecchio re, seguita dappresso dall'incontro faticoso con le streghe e dal vorace accendersi della combattuta brama in Macbeth;

alla venuta del re, inconsapevole e fidente, nel castello dell'agguato e della morte; e poi al farsi fosco della scena, al compimento dell'assassinio nella paurosa notte, e via via al crescendo dei delitti ai quali Macbeth è trascinato, fino al distendersi della terribile tensione col furibondo combattimento e l'uccisione dell'eroe. Rè Duncan, nel giungere alla porta del castello, sereno e lieto com'è per le vittorie che hanno dato pace al suo regno, si sofferma a bearsi nelle carezze del dolce aere e ad ammirare l'amenità del sito; e Banco gli fa eco, in quel diletto dell'anima che si abbandona alla fiducia e all'innocente piacere, recitando una deliziosa variazione sulla rondine, « quest'ospite della state, che frequenta i templi », e che ha appeso dappertutto sulle muraglie del castello il suo nido e la sua culla feconda, « sogno », da lui sempre osservato, « di aria buona ». C'è, nell'insieme della piccola placida conversazione, simpatia pel buon vecchio, brivido per quel che si prepara, una dolorosa e pietosa ironia. Macbeth, nell'incrociare il ferro con Macduff, è ancora legato all'ultimo brandello, che crede a lui propizio, della predizione delle streghe; ma, svelandoglisi in quell'istante che Macduff è proprio l'uomo destinato ad abatterlo, ha un fremito e scatta nel primo detto: « Io non mi batterò con te! ». È una scossa violenta, un moto istintivo della volontà di vivere, che tenta sottrarsi al destino. E ci si potrebbe soffermare su qualsiasi parte dell'*Otello*, su Desdemona, per esempio, che intercede per Cassio, con dolcezza e civetteria di donna innamorata e che si sa amata, e parla come una bimba che sa di avere il diritto di essere un po' vizziata; o su Desdemona nell'atto di essere uccisa, che non si effonde nelle querele dell'innocenza calunniata, nè si compone nella dignità della vittima ingiustamente sacrificata, ma che, come una povera creatura di carne, che ama la vita, ama l'amore, che per l'amore ha con fanciullesco egoismo abbandonato suo padre, esce in suppliche da bambina, cercando di allontanare, di ritardare, almeno di qualche istante, la morte. « Oh, scacciatemi, mio signore, e non mi uccidetel!... Uccidetemi domani, ma lasciatemi vivere questa notte!... Ancora una mezz'ora!... Tanto che io dica una preghiera!... ». Parimenti si potrebbe far sentire, a chi non lo sente immediatamente da sè, il carattere fiabesco-umano del *Re Lear*, analizzando la grande scena iniziale di Lear e delle sue tre figlie, dove al tocco del poeta quel racconto e quei personaggi da fiaba acquistano di colpo una realtà, che è la forza stessa di abborrimento contro il secco egoismo che si ammantava di affettuose parole e la forza stessa di tenera ammirazione per la bontà vera, che si cela e non parla (« Che cosa

deve fare Cordelia? Amare, e serbar silenzio »). Ma appunto codesta insistenza di analisi e di elogio sarà opportuna verso coloro che, o per abito disattento o per ostacoli di preconcetti o per poco esercizio nell'arte o per ancor debole penetrazione, non sentono immediatamente da sè: sarà opportuna nella scuola, per educare al ben leggere, e, fuori della scuola, per procurar di ammolire le teste dure, che sono talvolta teste di letterati; ma non appartiene al nostro proposito, nè ci sembra compito precipuo della critica intorno allo Shakespeare: uno dei poeti più chiari, più evidenti, più comprensibili anche ad uomini di scarsa ed elementare cultura. I molti e prolissi commenti estetici, che già si posseggono dei suoi drammi, si scorrono con impazienza, come con impazienza di certo si ascolterebbe chi vi si mettesse attorno a farvi attento che il sole splende in cielo, e dora con la sua luce le campagne, e fa brillare la rugiada; e gioca coi raggi tra il fogliame.

Invece, inopportuno non è ricordare che allo Shakespeare per lungo tempo venne negato o contestato il pregio dell'arte; e che tale giudizio fu quello generale dei suoi stessi contemporanei, perchè ormai si sa che cosa si debba pensare delle parole di encomio che per lui s'incontrano nei libri del suo tempo, le quali, diligentemente rintracciate e raccolte dagli eruditi, erano state più o meno deliberatamente fraintese e interpretate al rovescio del loro schietto senso, che era di benevolo compatimento e di condiscente elogio per un poeta di arte popolare, a un dipresso quale ora si userebbe per un brioso e piacente scrittore di romanzi d'avventure. Tradotti in diverso stile, in un diverso tempo, quei giudizi riapparvero nelle famose frasi del Voltaire, varianti d'intonazione secondo l'umore, sul *barbare aimable*, sul *fou séduisant*, sul *sauvage ivre*, e simili. Le quali non hanno, come si crede, perso il loro potere; segnatamente in Francia, dove anche di recente (1914) un signor Pellissier le ha gonfiate in un grosso volume, mettente capo alla conclusione che l'opera shakespeariana, « *malgré tant de beautés admirables, est, à tout prendre, un immense fouillis* », e che sembra di solito « *celle d'un écolier, d'un écolier génial, qui, n'ayant ni expérience, ni mesure, ni tact, gaspille prématurément son génie abortif* »; e (quel che ha maggior peso) perfino un dotto storico della letteratura inglese, il Jusserand, trattando con grande erudizione dello Shakespeare, lo presenta come « un fidèle serviteur » del suo pubblico di teatro, e parla dei suoi « *défauts énormes* ». Lo Chateaubriand, nel suo saggio del 1801, volterizzando per sua parte, gli attribuiva « *le génie* » e gli negava « *l'art* », l'osser-

vanza delle « règles » e dei « genres », che sono « nés de la nature même »; ma più tardi bene riconosceva di aver avuto il torto di « mesurer Shakespeare avec la lunette classique »: e con ciò metteva il dito sull'errore fondamentale di quella critica, di giudicare l'opera d'arte non con ragioni intrinseche, ma con altre e diverse opere d'arte, assunte a modelli. Questo stesso errore si è rinnovato anche quando si è presa a modello non più la tragedia francese, ma l'arte realistica del romanzo e del dramma moderni; di che principale documento è il libro del Tolstoj, nel quale, a ogni parola e gesto dei personaggi shakespeareiani, si grida che non è così che parlano gli uomini, gli uomini cioè che sono poi non l'uomo in universale, ma i personaggi dei romanzi del Tolstoj, assai più affini del resto ai personaggi shakespeareiani che non pensasse il loro grande ma poco ragionevole e punto critico autore. Il Tolstoj giunge a preferire, al *Re Lear* dello Shakespeare, il popolare e impoetico dramma di *Re Lear*, perchè vi trova maggiore logica nell'andamento dei casi; e preferisce così il fatterello prosaico alla sublime poesia.

Forma attenuata di codesti giudizi sulla mancanza d'arte nello Shakespeare è la teoria propugnata, meglio che da altri, dal Rümelin, che i caratteri in lui valgono di gran lunga più delle favole o azioni, le quali sono sconnesse, saltuarie, contraddittorie, senza necessità nè verisimiglianza; che egli lavorava scena per scena, senza curarsi o senz'aver la forza di tener d'occhio il precedente e il seguente; che gli stessi personaggi non rispettano la verità dialogica e drammatica nel tono del loro parlare, che è costantemente focoso, immaginoso, splendente; e, insomma, si potrebbe dire, ch'egli compose una bella musica sopra libretti più o meno sgangherati. Ora, se questa teoria mirasse ad asserire, sia pure con enfasi ed esagerazione, che in un'opera di poesia la materialità della favola, del tessuto dei fatti, non conta, e quel che solo vale è l'anima che vi circola dentro, così come in una pittura non è la materialità delle cose effigiate (che i pittori e i critici di pittura chiamano « elemento letterario », ossia, per sè preso, estraneo e senza importanza), ma il ritmo delle linee e dei colori; sarebbe giusta, almeno come reazione. Il Coleridge aveva già notato, nei drammi shakespeareiani, l'indipendenza dell'interesse drammatico dall'intreccio e dalla qualità della favola, che era attinta alle materie più comuni e più note. Senonchè, l'intenzione con la quale quella teoria fu escogitata dal Rümelin ed è di solito sostenuta, mira invece a stabilire un dualismo, una contraddizione, nell'arte dello Shakespeare, il quale sarebbe

« forte » in un'attitudine dell'ingegno, e « debole » in un'altra, entrambe pur « necessarie » a produrre opera perfetta. E bisogna, dunque, ricusare fermamente l'ammissione di tale dualismo e contraddizione inesistente, perchè la distinzione di caratteri ed azioni, di stile del dialogo e stile dell'opera, è arbitraria, scolastica, rettorica; e nello Shakespeare c'è un unico fiume poetico, le cui onde non si possono nè differenziare nè contrapporre come caratteri ed azioni, discorsi e dialoghi, e simili. Tanto vero che delle pretese contraddizioni, dei salti e delle inverisimiglianze, non ci si avvede se non a mente fredda, cioè quando si esce fuori della condizione poetica dello spirito e si prende a esaminare il già letto come il resoconto di un fatto accaduto. Nè più ammissibile è la taccia data al favellare dei personaggi shakespeareiani, il quale è perfettamente consono alla natura di quei poemi, onde sulla bocca di Macbeth e di lady Macbeth e di Otello e di Lear sorgono vere e proprie liriche, che sono non interruzioni e stonature nel dramma, ma movimenti ed innalzamenti del dramma stesso, non sovrapposizione di una vita ad un'altra vita, ma l'effondersi di quella vita che è nel motivo centrale. Le tante volte censurate arguzie e concettosità ed equivoci del *Romeo e Giulietta* si spiegano, almeno per la più parte, in modo naturale col carattere di quel dramma, con la commedia che antecede e colora di sé quella tragedia, e che si adorna del linguaggio galante e di moda.

Con ciò non si vuol negare che, nei drammi dello Shakespeare, s'incontrino (oltre gli errori storici, cronologici e geografici, indifferenti alla poesia ma non necessari e perciò evitandi ed evitabili) parole e motti, e talora intere scene, non giustificabili se non per bisogni teatrali, e che non sappiamo in quanta parte avessero il suo assenso e in quanta siano semplice effetto della tradizione assai torbida, con la quale si è formato e ci è giunto il testo delle sue opere. E non si vuol negare nemmeno ch'egli cadesse in piccole sviste e contraddizioni, e che, forse, era, in genere, negligente. Ma giova, in ogni caso, intendere e tener presente la radice psicologica di siffatta negligenza, che è in quella sorta d'indifferenza e di sprezzatura, che, nel compiere ampi e poderosi lavori, si forma verso il facile perfezionamento di certi particolari. Un grande spirito, che allo Shakespeare somiglia così nel modo pieno ed aspro di sentir la vita come nelle vicende che toccarono alla sua opera e alla sua fama, Giambattista Vico, trascorrente anche lui in frequenti sviste ed errori di particolari, teneva per fermo: che « la diligenza deve perdersi in argomenti che hanno della grandezza, perchè essa è una minuta e, per-

chè minuta, anco tarda virtù »; e rivendicava così, apertamente, il diritto della concitazione e dell'eroico furore, insòfferente d'indugi nel piccolo e secondario.

Come il Vico era nonpertanto accuratissimo nell'essenziale, non risparmiando le più insistenti meditazioni per approfondire i suoi concetti, così è impossibile pensare che lo Shakespeare non desse ai suoi drammi la maggiore e migliore parte di sè, che non fosse di continuo teso nell'osservazione, nella riflessione, nella comparazione, nello scrutare il proprio sentire e cercarne e pesarne le espressioni, nel raccogliere e vagliare le impressioni del pubblico e dei suoi colleghi nell'arte, nello studiare, insomma, l'arte sua. La precisione, la finezza, le gradazioni, le sfumature delle sue rappresentazioni sono di ciò diretto e irrefragabile documento. A lui viene per solito, anche dai suoi estimatori, negato il senso della classicità, secondo una parziale e vieta idea del classico, fatto consistere in certe regolarità esteriori; ma classico egli era, perchè possedeva la forza sicura di sè, che non si sforza, non va innanzi a scosse e parossismi, che porta con sè la propria moderazione e serenità; ed aveva il gusto proprio del genio, commisurato al genio, perchè genio senza gusto è astrazione di trattatisti. I vari luoghi nei quali gli accade, per incidente, di teorizzare sull'arte provano, che egli aveva meditato a fondo anche sull'attività che esercitava. In alcuni celebri versi del *Sogno*, fa dire a Teseo che « l'occhio del poeta, rotante in bel delirio, scorre dal cielo alla terra, dalla terra al cielo; e, come l'immaginazione corporifica le forme di cose sconosciute, così la penna del poeta le converte in figure e dà a un aereo niente una dimora e un nome »; e che la forte immaginazione, se è commossa da alcuna gioia, concepisce alcun apportatore di gioia, e se nella notte immagina alcun timore, con gran facilità cangia un cespuglio in una belva: cioè egli si dimostra consapevole della virtù creativa della poesia e della sua origine dagli affetti, che essa converte in figure, chiudendo in queste l'aereo sentimento. Ma, in un altro e non men celebre luogo dell'*Amleto*, batte sull'altro aspetto della creazione artistica, sulla universalità, e perciò sulla calma ed armonia; perchè quel che Amleto soprattutto raccomandanda, nel suo colloquio coi commedianti, è la « moderazione » e di « serbare nel torrente stesso e tempesta, e si potrebbe dire, turbine della passione, una temperanza, che le dia morbidezza ». Recare lo Shakespeare a rappresentante dell'arte di sfogo furente e scompigliato, come si è fatto più volte, è proprio dir il contrario del vero; e in tal riguardo giova leggere i drammaturgi suoi contemporanei per mi-

surare la differenza, anzi l'abisso. Nella famosa *Tragedia spagnuola* del Kyd v'ha una scena (forse dovuta ad altra mano) in cui Hieronimo chiede a un pittore che gli dipinga l'assassinio del proprio figliuolo, e grida: « Qui voi potete mostrar la passione, qui voi potete mostrar la passione!... Fammì maledire, fammì delirare, fammì piangere, fammì pazzo, fammì sano di nuovo, fammì maledir l'inferno, invocare il cielo, ed infine lasciami in delirio, e così via »; e, preso poi dal dubbio, interroga ansante: « Si può far questo? », e il pittore gli risponde: « Sì, signore ». Questo schema non era quello dell'arte dello Shakespeare, che avrebbe risposto non col sì, ma con un sì e no, insieme.

L'arte sua non era, dunque, difettosa o viziata in nessun punto del proprio carattere costitutivo, quantunque certamente nella vasta produzione che va sotto il suo nome, s'incontrino, com'è ovvio, opere deboli e parti deboli di opere. Lavori giovanili, come le *Pene d'amor perduto*, i *Due gentiluomini*, la *Commedia degli equivoci* non sono notevoli se non per certa disinvoltura e grazia, e recano le tracce del suo spirito profondo solo in alcuni luoghi. I « drammi storici », per la ragione già assegnata, restano frammentarii e non si arrotondano in poemi animati da un unico soffio di passione; e taluni, seghatamente la prima parte dell'*Enrico VI*, tengono dell'arido e aneddoticamente scucito; altri, come l'*Enrico IV* e l'*Enrico V*, lasciano trasparire intenti di edificazione patriottica, e sono resi grevi da scene puramente informative; il *Coriolano*, composto, a quel che sembra, più tardi e tratto da diversa qualità di fonti, neppur esso ha piena giustificazione interiore, riducendosi anzitutto a uno studio di caratteri; il *Timone* (posto che gli appartenga) è condotto meccanicamente, quantunque vi abbondino osservazioni sociali ed etiche e non vi manchi calore oratorio. Il *Cimbelino* e il *Racconto d'inverno* hanno scene leggiadrissime, ma nel loro complesso non sono opere di prim'ordine, e lo Shakespeare romanzesco e idillico vi appare in qualche decadenza rispetto all'autore degli anteriori drammi della stessa sorta, animati da ben altro brio. Il *Taglione* ha sentimenti e personaggi profondamente shakespeariani nel protagonista Angelo, inesorabile giustiziere, sicuro della propria incorruttibile virtù, che precipita nel peccato e nel delitto alla prima sensuale tentazione, in Claudio che vuol morire e non vuol morire, e nel già ricordato Berardino; ma, invece di comporsi in un dramma sarcastico-doloroso-orrendo, oscilla tra il tragico e il comico, con lieto fine, e non persuade che debba svolgersi e concludersi così. C'è del composito nella struttura del mirabile *Mercante di Ve-*

nezia; e alcune scene del *Troilo e Cressida*, come i discorsi di Ulisse e quelli a contrasto di Ettore e Troilo, sembrano ecc o addirittura pezzi di drammi storici, trasportati in una commedia d'intonazione ironica. Anche nelle maggiori tragedie qualcosa si può appuntare: nel *Re Lear* non soddisfano a pieno le avventure di Gloucester e dei suoi figli, inserite su quelle di Lear e delle sue figlie, sia perchè introducono un elemento troppo realistico nel fiabesco del dramma, sia perchè foggiano un pesante parallelismo, assai ammirato da un critico italiano, che si è provato a ridurre la composizione del *Re Lear* a schema di configurazione geometrica, ma la cui originè fu forse in bisogni di teatrale varietà, complicazione e sospensione, piuttosto che nell'intenzione morale di dar enfasi all'orrore contro l'ingratitude. Il pazzo, che accompagna il re, eccede talvolta in motti non tutti opportuni e significanti. Ma se l'andare sminuzzando le bellezze dei drammi shakespeariani ci è parsa cosa superflua e fastidiosa, tale per un altro verso, è per dippiù pedantesca e irriverente, ci sembra la investigazione dei difetti che in essi si notano, e che sono punti opachi, ai quali l'occhio non bada nel fulgore di tanta luce.

A un difetto costitutivo e generale della sua poesia parrebbe richiamare un altro giudizio, anche molto divulgato, che trova, nella poesia shakespeariana, un limite o barriera, un'angustia, se anche un'ampia e ricca angustia. Di questo giudizio giova discernere due forme, la prima delle quali potrebbe essere rappresentata dagli epigrammi del Platon, che, riconoscendo la potenza dello Shakespeare a commuovere i cuori e la forza dei suoi caratteri, diceva che « tanta verità è un dono fatale », e che lo Shakespeare disegna così incisivo sol perchè non sa velare le sue forme con la grazia e la beltà, e se ne rimane stupito anche davanti a quel che è penoso, considerandolo come bello, ed infine consentiva nell'ammirazione per le figure comiche di lui, per Falstaff e per Shylock, « coppia impareggiabile », ma gli negava la vera tragicità, la quale « deve aprire le più profonde ferite e di nuovo sanarle ». La seconda forma è la più comune e può esserne rappresentante il Mazzini, che diceva lo Shakespeare poeta del reale e non dell'ideale, dell'individuo isolato e non della società, non dominato dal concetto del dovere e della responsabilità verso gli altri uomini e verso la politica e la storia, voce del medioevo e non dei tempi moderni, dei quali iniziatore nella drammatica dovrebbe considerarsi invece lo Schiller, poeta dell'umanità e della Provvidenza. Anche il libro dello Harris termina con una serie di restrizioni: che lo Shakespeare non era nè

filosofo nè saggio; che non ideò mai un personaggio contrastante e combattente coi propri tempi; che ebbe sol' vago sentore degli spiriti, dai quali, in ogni epoca della storia, l'umanità viene condotta a nuovi e più alti ideali; che non poteva comprendere un Cristo o un Maometto; che, invece di studiarlo, beffò il puritanismo con l'effetto di restare chiuso nella Rinascenza, e che perciò, nonostante l'*Amleto*, non appartiene al mondo moderno; che il meglio di un Wordsworth o di un Turghenieff è fuori di lui; e via dicendo. Tutte cose che si possono di buon grado ammettere, e forse valere anche a infrenare espressioni iperboliche e superlative com'è quella del Coleridge, che lo Shakespeare fosse *anēr myrionous*, uomo dalle miriadi di menti (sebbene anche codesta delle miriadi di menti possa sembrare un'amplissima angustia, se le miriadi sono pur numero finito). Lo Shakespeare non potè vagheggiare nè l'ideale della Bellezza che visitava l'anima dello scontroso ed irsuto Platen, nè gl'ideali umanitarii e sociali degli Schiller o dei Turghenieff. Ma di ciò non aveva alcun bisogno per attingere l'infinito, che ogni poeta attinge, pervenendo da qualunque punto della periferia al centro del circolo; e perciò nessun poeta, quale che sia la storicità tra cui nasce e da cui è limitato, è poeta soltanto di un'epoca storica; e lo Shakespeare, formatosi nella Rinascenza, la supera, non già con la sua personalità pratica, ma, per l'appunto, con la sua poesia. Non rimane, dunque, a codesti limitatori se non manifestare la loro insoddisfazione verso la poesia stessa, sempre illimitata-limitata: il che mi par che accadesse all'Emerson, quando lamentava che lo Shakespeare (nella buona compagnia, per altro, di Omero e di Dante) « riposò nella bellezza delle cose, e non mai fece il passo che sembrava inevitabile a un tal genio, d'indagare la virtù che risiede nei simboli », e convertì « gli elementi che aspettavano il suo comando » in un divertimento, e fornì « mezze verità da mezzi uomini »: laddove la verità intera per uomini interi non potrebbe esser data se non da un personaggio, che il mondo ancora aspetta, e che all'Emerson sembrava assai attraente e che ad altri sembrerà forse così poco amabile come un possibile Anticristo: da un personaggio, che egli denominava il « poeta-prete ».