

V.

LA CRITICA SHAKESPEARIANA.

La critica sullo Shakespeare ha, come ogni critica, seguito ed espresso i progressi e le vicende della filosofia dell'arte o Estetica, ed è stata debole e forte, profonda e superficiale, sennata o bislacca, secondo le dottrine che vi si sono attuate. Anzi, per questo riguardo, la storia di essa sarebbe un'eccellente illustrazione alla storia dell'Estetica, perchè la fama dello Shakespeare si venne affermando con l'affermarsi di questa scienza, col suo liberarsi da concetti e norme estrinseche, e penetrare nell'intimo e proprio del suo oggetto, e a sua volta stimolò a tale approfondimento, porgendo alla commozione e all'ammirazione un mondo poetico, nell'apparenza almeno assai diverso da quello che fin allora valeva come perfetto ed unico esemplare. Ma poichè il nostro occhio è rivolto ora allo Shakespeare e non all'Estetica, ci fermeremo solo sopra alcuni punti di questa critica, per meglio assodare, con una riprova indiretta, il giudizio espresso di sopra, per far avvertire alcuni ostacoli nei quali lo studioso dello Shakespeare s'imbatte nella letteratura critica relativa, e per rendere evitabili, col descriverli e definirli, alcuni più comuni sviamenti.

Tra i quali è da porre (e non nella sede della critica ma nell'atrio e alle porte) quella che si potrebbe chiamare la critica esclamativa, onde invece di procurar d'intendere un poeta nel suo particolare; nel suo finito-infinito, lo si sommerge sotto la pioggia degli aggettivi superlativi, che è ciò che scrittori soprattutto inglesi usano per lo Shakespeare (e, bisogna dirlo, gl'italiani non usano nemmeno per Dante). Esempio spiccato, tra gl'innumerevoli, di questo vezzo può essere il libretto dello Swinburne, dal quale si apprende che « meglio sarebbe pel mondo perdere tutti gli altri suoi libri che non i drammi shakespeareiani »; che lo Shakespeare è « il supremo creatore di uomini »; che è « solo », e potrebbe tutt'al più prendere « Omero alla destra e Dante alla sinistra »; e, poi circa i singoli drammi, che la trilogia degli *Enrico IV-V* basta a mostrare che egli è « il più gran drammaturgo del mondo », che il *Sogno* « è fuori e sopra di ogni possibile o immaginabile critica », che il *Racconto d'inverno* è « unico tra i poemi come Shakespeare tra gli uomini »; e via gonfiando le gote per trovare iperboli, le quali, perfino esse, si dimostrano impari alla iperbolica richiesta. Talvolta,

queste esclamazioni non isfiorano soltanto il ridicolo, ma vi cascano di piombo, com'è il caso del Carlyle, il quale rimaneva perplesso innanzi all'ipotetico dilemma, se convenisse all'Inghilterra cedere piuttosto « l'Impero delle Indie o Shakespeare ». Più generoso, Victor Hugo, ammiratore dell'Oceano, aveva costituito la serie degli *hommes-océans*, nella quale collocava il tragico di Albione insieme con Eschilo, Dante, Michelangelo, Isaia e Giovenale.

Affine a codesta critica senza critica, che s'introduce anche in lavori per altre parti pregevoli, affine ad essa, ma assai meglio giustificabile perchè, se non dà l'intelligenza, si sforza almeno di rendere, quasi per traduzione poetica, l'impressione sintetica dell'arte shakespeariana e la fisionomia delle sue varie opere, è quella immaginifica, che descrive le opere dello Shakespeare mercè paesaggi e altre sorta di quadri, come già si piacquero di fare lo Herder e altri scrittori dello *Sturm und Drang*, e poi talora il Coleridge e più spesso lo Hazlitt, e come può essere cemplificato da un brano di una signorina Florence O'Brien, sul *Re Lear*, che s'incontra in quasi tutti i libri che discorrono di questa tragedia. Comincia: « Questo dramma somiglia una notte d'uragano: la prima scena è come un selvaggio tramonto di sole, grandioso e terribile, con folate di vento e brontolii di tuoni, che annunziano l'uragano imminente: poi viene una furiosa tempesta di delirio e follia, attraverso cui vediamo cupamente le mostruose e innaturali figure di Gonerilla e Regana »; eccetera. Il pericolo di siffatte variazioni poetiche sta nel sovrapporre un'arte a un'altra, e, a furia di sforzarsi a renderne l'effetto, sviare o distrarre dalle genuine fattezze di quella che si ha dinanzi, e che si tratta di gustare e intendere.

Sorvoliamo sulla critica biografico-estetica, che è stata già a sufficienza illustrata nel suo errore fondamentale e negli arbitrari giudizi coi quali conturba insieme e la critica d'arte e la biografia; e sorvoliamo anche sulla critica estetica dei filologi, i quali, condensando la mera filologia, immaginano d'interpretare e giudicare la poesia, e, dopo enormi fatiche di preparazione, dicono inezic. Di essa, dovendo altresì restringermi a recare un esempio solo, sceglierei all'uopo l'introduzione del Furnivall al *Leopold Shakespeare*, che non intendo perchè venga tanto elogiata e riverita. Il Furnivall, quando non si perde anche lui in esclamativi e in tentativi poetici (« chi potrebbe dire abbastanza di Falstaff? »; « chi potrebbe non amare Percy? »; « la contessa madre, in *Tutto è bene*, somiglia una delle vecchie signore di Tiziano »; ecc.), si trastulla a stabilire legami tra i drammi, ritrovandoli nelle situazioni, nei ca-

ratteri, nelle azioni e in altre cose estrinsecamente e genericamente considerate; e scorge così un nesso tra il *Giulio Cesare* e l'*Amleto* pel richiamo del nome di « Cesare », che si ritrova tre volte nel secondo dramma, in bocca a Orazio, a Polonio e ad Amleto, pel comparire nell'una e nell'altra di uno spettro, pel dovere che s'impose Amleto di vendicare suo padre come Antonio Cesare, per la somiglianza tra il carattere di Bruto e quello del padre di Amleto; c' giunge per questa via (come il Carlyle e lo Swinburne per l'altra) al ridevole, quando, per esempio, afferma che « in certo senso Hotspur (il bollente Hotspur dell'*Enrico IV*) è Kate (ossia la ritrosa della *Bisbetica domata*), in arnese di guerra, e diventato maschio »! Nè ci attarderemo sulla critica rettorica che procede col concetto dei « generi », e che, dopo avere dapprima respinto lo Shakespeare perchè non osservante del genere (critica francese), e poi conciliatolo col genere inteso secondo la poetica aristotelica benintesa (Lessing), e preso a lodarlo come « il genio del dramma », l' « Omero del genere drammatico » (Gervinus), ancora sta a cercare il « proprio e singolare » di lui nella « trattazione » del « dramma »: cosa che non si troverà mai, perchè nel mondo della poesia non esiste il « genere drammatico », ma sempre e unicamente la « poesia ». Ormai codeste dei generi letterari sono piuttosto tracce di abitudini del passato che abitudini del presente, e sopravvivono piuttosto nelle parole e formole, pigramente ripetute, che nella sostanza efficiente. Certo non senza meraviglia accade di vedere che ci è ancora chi esamina i cosiddetti « drammi storici », comparandoli perchè « storici » coi libri di storia, e biasima il poeta per non aver dato a Cesare nel *Giulio Cesare* la parte che gli compete, citando in proposito (come fa il Brandes) le storie del Mommsen e del Boissier. E ci sono ancora i fessili, che discutono, come nel Settecento, sulla verisimiglianza, sulle incongruenze e molteplicità d'intrecci, sulla convenevolezza o sconvenevolezza dei caratteri, sulle espressioni rozze, sulle regole drammatiche osservate o non osservate dallo Shakespeare.

Alla critica tedesca del periodo speculativo, alle vaste monografie che essa compose sullo Shakespeare, è da riconoscere il merito di aver tentato di ricercare e determinare l'anima della poesia shakespeariana; senza dire che essa ritiene l'altro generale merito, comune pur ai libri più sbagliati e grevi della letteratura scientifica tedesca, di far sentire l'esistenza di problemi non ancora schiariti, laddove altri più agili libri di più eloquenti letterature errano forse meno, ma anche sono assai meno fecondi di quei pensieri che sorgono

per ripercussione o per reazione. Sfortunatamente, quell'anima essa la immaginò e ripose, con flagrante offesa di ogni senso poetico, in una sorta di lezione filosofica, morale, politica e storica, sulla quale lo Shakespeare avrebbe intessuto i suoi drammi; e non solo dimenticò il poetico pel non poetico, e adeguò e innalzò allo stesso grado le opere shakespeariane più varie per qualità e più diseguali per pregio, ma anche, poichè quel non poetico non sussisteva, lo venne foggiando di suo capo, a forza di sottigliezze, mercè una sorta di esegesi allegorica. Così negli Ulrici, nei Gervinus, nei Kreyssig, nei Vischer e in altrettali, si legge con stupore, che nel *Riccardo II* (per prendere un dramma storico) lo Shakespeare volle fermare « una immortale dottrina sulla regalità per diritto divino e sulla sua intangibilità », e in pari tempo ammonire che a un re non basta questa coscienza del diritto, se non la sussidia con la forza respingente la forza; e quasi profeticamente antevide che la Germania avrebbe avuto bisogno di tale lezione pel suo romantico re, Federico Guglielmo IV di Prussia! O (per passare a un dramma fantastico) che, nella *Tempesta*, egli volle dir la sua sulla grande questione, contemporanea del suo e nostro tempo circa il diritto europeo del colonizzamento e circa la necessità di assoggettare e trattare con la frusta e col ferro gl'indigeni selvaggi, fuori di ogni ubbia di fallace sentimentalismo. Ed infine (per prendere un ultimo esempio dalle grandi tragedie), che l'idea dell'*Otello* è nel fato che colpisce i matrimoni disuguali, tra persone di diversa razza o di diversa condizione sociale o di diversa età; e che Desdemona meritò la sua crudele sorte, perchè su di lei pesavano colpe da spiare, e aveva disubbidito al vecchio genitore, era stata imprudente nel patrocinare con troppo calore la causa di Cassio, e negligente e sbadata nel custodire il famoso fazzoletto, che si lasciò cascare ai piedi! Al che non c'è da rispondere altrimenti che con la barzelletta, uscita dalla penna del Rümelin, innanzi a siffatte incredibili interpretazioni delle catastrofi shakespeariane: che codesta « giustizia drammatica », cara agli estetici tedeschi, « somiglia al sanguinario codice di Dracone, il quale per ogni fallo conosceva un'unica pena: la morte ».

Le violenze fatte, con tal metodo, alla coscienza estetica non si contano. Il Gervinus, il quale professava la « ferma sua credenza nella infallibilità dello Shakespeare in cose morali, più ancora che nella sua mancanza di difetti estetici », si sdegna contro i lettori disposti a trovar dura e crudele la ripulsa che il principe Enrico, salito al trono, dà al suo vecchio amico e compagno di celie Falstaff; e dice gra-

vemente che ciò prova che i lettori moderni « stanno assai disotto per nobiltà e per etico rigore al principe Enrico e allo Shakespeare »: laddove è evidente che i poveri lettori hanno ragione, perchè qui si ha da fare con immagini di poesia e non già con atti pratici e morali, e sentono giustamente che lo Shakespeare, in questo caso, obbedì in certo modo a fini extrartistici. E poichè Falstaff riesce simpatico a ogni lettore, e antipatico non osa dirlo neppur esso il Gervinus, costui va accattando spiegazioni lecite di quell'attrattiva illecita, e ne trova tre: la perfezione artistica della rappresentazione, la perfezione logica del tipo, e il contrasto tra la voglia di godere che sempre stimola Falstaff, e la vecchietta e la pancia, che lo rendono impacciato o impotente, il che starebbe, secondo lui, a placare o a mitigare il rigorismo etico; laddove l'unica ed ovvia spiegazione dell'attrattiva simpatica è la simpatia che il poeta stesso provò per quella forza umana, a suo modo geniale. Similmente quello che a noi è parso errore di composizione, la storia del Gloucester e dei suoi figli che forma parallelismo con quella di Lear, è esaltata come una meraviglia dai predetti professori, perchè, a detta dell'Ulrici, al poeta importava inculcare che « la corruzione morale non è solo un caso singolo, ma si estende alle più nobili famiglie, rappresentanti delle altre tutte », e, a non diverso detto del Vischer, che allo Shakespeare, « il quale intendeva dimostrare che, se l'empietà si spande generalmente, la società diventa impossibile, e il mondo traballa, un caso solo non bastava, e doveva accumulare perciò i più terrificanti accordi ». Unanimità sono poi tutti codesti professori nel respingere indignati l'interpretazione delle parole: « Ei non ha figli! », esclamate da Macduff nell'apprendere che Macbeth gli ha fatto trucidare la moglie e il figlioletto, — quali le intende il lettore ingenuo, che cioè Macduff esprima la rabbia di non potersi vendicare con parità di misura su Macbeth, uccidendogli i figli: perchè, dicono essi, la cosa sarebbe indegna di un uomo onesto e giusto come Macduff. Quasi che gli uomini onesti e giusti non siano, come gli altri, soggetti agli impeti dell'ira e capaci di acciecamenti almeno istantanei; quasi che allo stesso padre Cristoforo manzoniano non sfolgorassero talvolta « con vivacità repentina » gli occhi che per lo più teneva chinati a terra, come (dice il suo autore) due cavalli bizzarri, condotti da un cocchiere col quale sanno di non poterla vincere, pure fanno di tempo in tempo qualche sgambetto, che scontano subito con una buona tirata di morso. Che è quel che accade in Macduff, il quale, subito dopo, alla parola di Malcolm: « Ragiona la cosa da uomo! », risponde ripiglian-

dosi: « Farò così, ma io debbo anche sentire come un uomo ». E, lasciando la psicologia e restando nella poesia, quella selvaggia esclamazione di Macduff è la sola che possa esprimere il suo strazio, nel *climax* che le battute del dialogo hanno preparato; e se anche lo Shakespeare in persona venisse a dichiararci la sua propria intenzione, conforme alla moralistica ed insulsa interpretazione dei signori professori, egli avrebbe torto, e chi gli darebbe torto sarebbe più di lui in accordo col genio di lui, che era tale solo a patto di coincidere con la logica della poesia.

Ci sarebbe da riempire un grosso volume per catalogare tutte codeste storture della critica shakespeariana filosofante o moralizzante, se non ci fosse la speranza che, mostrato l'assurdo del principio, ognuno si trovi in grado di riconoscere le derivazioni e le infiltrazioni. Ma un'intera serie di volumi occorrerebbe per catalogare tutti gli assurdi di un'altra forma di critica shakespeariana, la quale, diversamente dalla precedente, è anche oggi in pieno fiore e vigore: la critica oggettivistica. La condizione che la favorisce è l'essere ancora poco inteso e poco messo in pratica il concetto che l'arte, ogni sorta di arte, ogni singola opera d'arte, in tanto ha efficacia in quanto s'irradia da un sentimento che ne determina e modera tutte le parti. Ciò si negava per l'innanzi di alcuni cosiddetti generi poetici, e segnatamente del drammatico; onde la falsa ma benissimo dedotta conseguenza che Giacomo Leopardi traeva, essere quello l'infimo e il meno nobile dei generi, perchè il più lontano ed alieno dalla forma pura, che è la lirica. Dello Shakespeare in particolare si celebrano l'oggettività « della rappresentazione » e la perfetta « realtà » dei caratteri, viventi di vita propria e indipendente: cose che possono pur dirsi per modo di dire, ma che non bisogna prendere in senso proprio, scordando che sono metafore; perchè, quando si stende la mano su quelle figure che sono nient'altro che immagini del sentire del poeta, e si vuole afferrarne il corpo, se non accade proprio una « esplosione » (come allorchè Fausto si gettò sul fantasma di Elena), certo quelle figure, nell'attimo stesso, si sformano, si sbrindellano, dileguano agli sguardi. E, al luogo di esse, sorgono allora le infinite e insolubili questioni intorno al modo d'intenderne o di ristabilirne la saldezza e la coerenza: spaventose fra tutte, quelle che compongono, e di cui ogni giorno si accresce, la cosiddetta *Hamlet-Litteratur*, la letteratura amletiana. Intorno ai « personaggi shakespeariani », distaccati dal centro generatore del dramma e trasferiti come persone di carne ed ossa in un preteso campo oggettivo, si accal-

cano estranei di ogni qualità, storici, psicologi, vagheggiatori di avventure amorose, curiosi delle faccende altrui, poliziotti, criminologi, che ne investigano il carattere, le intenzioni, i pensieri, gli affetti, il temperamento, la vita precedente, le marachelle che commisero, i segreti che nascondono, le relazioni di famiglia e di società, e via discorrendo. In questa speciale disposizione realisticamente investigante e antipoetica, c'è chi, in Amleto, vede un gaudente, chiamato a compiere impresa superiore alle proprie forze; chi uno scrupoloso, che lotta tra il comando della vendetta e la sua migliore coscienza morale, o studia di vendicarsi bensì, ma senza macchiare la propria coscienza; chi un genio artistico, atto al contemplare ma inetto all'agire; chi un genialoide, inetto altresì alla creazione artistica; chi un'anima pura, chi un'anima impura e morbosa, chi un decadente, chi un psicopatico sessuale con incubi di libidine e d'incesto; e c'è chi è in grado d'informarci che egli raccoglieva in sé la diversa eredità del padre tirannico e vizioso e cattivo marito, e dello zio che, per contrario, aveva altezza d'animo e capacità da reggitore di Stati; e c'è perfino chi ha sospettato che quel figuro lì non fosse un maschio, ma una femmina, una figliuola del re, camuffata da maschio, e per questo e non per altro respingente la bella Ofelia e cercante in cambio Orazio, del quale era segretamente innamorato. E Ofelia, che era ella mai? Una innocentina, o non piuttosto una civettuola e maliziosa damina di corte? e non aveva anch'essa un segreto, che spiega le strane relazioni di Amleto con lei? Un ricercatore inglese è pervenuto alla conclusione che Ofelia non era casta, e aveva partorito un bambino, e per giunta un bambino del quale Amleto non era il padre, e che per questo il principe le consigliava il monastero, per questo il prete esitava a dare al corpo di lei sepoltura cristiana. Il fratello di lei, Laerte, aveva dimorato a Parigi, e colà appreso i costumi francesi, e perciò (dice un tedesco) accolse con tanta prontezza il consiglio del re di far uso di spada avvelenata. Macbeth, secondo alcuni, era così potentemente raffrenato dall'intima coscienza, che non avrebbe mai, se non fosse stata l'istigazione della moglie, soddisfatto la sua ambizione e ucciso re Duncan; ma, secondo altri, egli da un pezzo meditava il regicidio, ed aveva lasciato in sospenso il disegno perchè sperava succedere in modo legittimo, se il re fosse morto senza erede; ma, poichè Duncan deliberò di conferire al figlio il titolo di duca di Cumberland, cioè di principe della corona, ruppe gl'indugi. Lady Macbeth, a parer di molti, è una donna fredda e spietata, ma, per altri, tenera e dolce naturalmente; per alcuni, innamorata perdutamente del ma-

rito, per altri rabbiosa contro il marito, al quale, giudicandolo dalla indubbia prodezza militare, aveva dapprima attribuito grande animo da conquistatore di troni, e poi, scopertolo vile per umana mitezza, sensibile agli scrupoli e ai rimorsi, turbato dagli effetti dell'opera propria sino all'allucinazione e al vaneggiamento, si consuma di dispetto e muore di crepacuore per la caduta del suo sospirato ideale del perfetto delinquente. Otello è stato da alcuni identificato con un mauritano, un berbero, un moresco, e da altri addirittura con un negro bestiale, dal ribollente sangue africano. Jago, di solito, è caratterizzato amorale e machiavellico, vero italiano; ma da altri stimato degno del nome di « onesto Jago », perchè buono, amabile, servizievole in tutte le cose in cui non fosse in giuoco l'interesse della sua personale ambizione. Desdemona da alcuni è tenuta moglie desiderabile (altri, invece, sposerebbe Cordelia od Ofelia, ed altri Imogene od Ermione, ed altri la monaca Isabella, ed altri, infine, preferirebbe Porzia come « ideale della donna » e della « perfetta moglie »); ma anche in tal riguardo c'è chi ha letto le ascose tendenze di Desdemona e non ha dubitato di definirla una « virtuale cortigiana ». E poi: quale era la distanza di età tra Otello e Desdemona? ed aveva Otello viste le cose mirabili di paesi lontani, delle quali parla, o le aveva immaginate, o gli erano state raccontate? e non forse aveva realmente goduto la moglie di Jago, il che spiegherebbe i riguardi coi quali trattava il marito? Bruto passava fino a poco tempo fa per un idealista tormentato; ma più accurate investigazioni lo hanno di recente svelato come ipocrita alla puritana, che, a forza di replicate menzogne, finisce col crederé esso stesso ai nobili motivi che reca sulla bocca; senonchè le cose gli van male e riceve in ultimo la meritata pena. Di Falstaff si è scoperta l'origine religiosa: era un lollardo, e perciò un rassegnato eudemonista, che, convinto della nullità del mondo e della inutilità della vita, vive di minuto in minuto, e non è già bugiardo e vantatore, ma fantasioso, e non è vile se non in apparenza, ed è più propriamente un opportunista. — Queste e moltissime altre e non meno strane cose si leggono nei volumi, opuscoli ed articoli, che ogni anno vengono fuori sui personaggi dei drammi shakespeareiani; e l'effetto di consimili discussioni, anche di quelle che sono condotte con miglior senno, non è mai di schiarire o determinare cosa alcuna, ma anzi di abbuiare quello che si mostrava in luce di evidenza e non dava luogo a difficoltà, e di rendere incerto quello che era nettamente determinato; facendo dippiù sorgere il dubbio che lo Shakespeare fosse così mal destro scrittore da non saper rappresentare le proprie

concezioni, nè esprimere i proprii pensieri. Senonchè, quando non ci si lascia impigliare in quei fittizii problemi, dei quali si è indicato il *proton pseudos*, quando li si discaccia con risolutezza dalla mente, e si leggono o rileggono senz'altro i drammi shakespeariani, tutto rimane o ritorna chiaro, tutto ciò che (com'è naturale) doveva esser chiaro nell'opera di poesia, ai fini della poesia; e, secondo che già ai tempi suoi notava il Grillparzer, quello stesso Amleto, che il Goethe si diè tanta fatica per dedurre ed esplicare psicologicamente, e sul quale hanno tanto sudato più centinaia d'interpreti, « è compreso nel modo più agevole dal sarto o dal calzolaio che siede nel lubbione e che apprende l'insieme del dramma elevando al grado di esso il grado del proprio sentire ». Da ciò anche l'altra conseguenza, che, dopo tante enfatiche lodi date allo Shakespeare di portentosa fedeltà alla realtà e alla natura, per cavarsi fuori dagli impacci messi dai critici si è volentieri affermato che lo Shakespeare è bensì gran poeta, ma procede con metodo assai diverso da quella « fedeltà », e viola a ogni passo la « realtà », e crea caratteri e situazioni « che non si trovano in natura ». Meglio se si dicesse semplicemente che lo Shakespeare, al pari di ogni poeta, non è verso la realtà esterna (che è poi quella che ciascuno pone e immagina a suo modo) nè in accordo nè in discordia, perchè non ha niente da fare con essa, intento a creare una propria spirituale realtà.

Dopo queste dei critici moralizzanti e dei critici psicologi oggettivistici, la terza grande sventura toccata allo Shakespeare è stata il suo trasferimento, e non diremo innalzamento, a poeta germanico, e a rappresentante del germanesimo e specificamente della poesia germanica, contrapposta alla latina o neolatina. Come ciò si originasse, non è difficile rintracciare, ricordando che lo Shakespeare fu considerato dai suoi contemporanei, e ancor più quando venne riscoperto nel secolo decimottavo, poeta spontaneo, rozzo, naturale, popolare, in contrapposto alla poesia colta e di scuola, nella quale del resto egli stesso aveva fatto le sue belle prove coi poemetti e coi sonetti. Quella immagine di lui come poeta di natura s'incontrò con la prima scuola della nuova letteratura tedesca, con lo *Sturm und Drang*, che coltivava il concetto del « genio »; e dall'incontro venne fuori lo Shakespeare, espressione del « genio puro e vergine, ignaro di regole e di limiti, forza irresistibile come le grandi forze della natura » (Gerstenberg). E poichè i nuovi letterati e poeti tedeschi assai lo amarono, e poichè, come si è detto, la nuova Estetica lo intese assai meglio che non facesse e non potesse fare la vecchia Poetica, invece di attribuire questa simpatia e

questa migliore intelligenza alle disposizioni spirituali dei tedeschi di quel tempo e al progresso che essi allora promuovevano nella vita del pensiero, le si attribuì a un'affinità e parentela, che avrebbe legato lo spirito germanico con lo spirito shakespeariano. Vero è che a questa teoria venne presto a mancare la base, perchè appunto i migliori critici tedeschi, tra i quali Augusto Guglielmo Schlegel, dimostrarono che nello Shakespeare c'era arte e regolarità quante in qualsiasi altro poeta, sebbene non fossero le stesse che in altri, ed egli non si attenesse a regole contingenti ed arbitrarie. Vero è anche che la prima divulgazione dello Shakespeare fuori della sua patria si doveva per l'appunto a un francese, al Voltaire, col suo *odi et amo*, del quale è stato sempre rilevato e biasimato il lato negativo, ma non lodato abbastanza il positivo, cioè il coraggio mentale, la freschezza d'impressioni, che quell'interessamento per lo Shakespeare, quell'ammirazione per le sublimità di lui, pure richiedevano. Ma è anche vero che la Francia rimase e rimane, per effetto della sua tradizione classicistica in letteratura e intellettualistica in filosofia, e nonostante fugaci entusiasmi, poco intendente dello Shakespeare; e anche oggi il Maeterlinck nota « la profonda ignorance », che vi regna, « de l'œuvre shakespearienne », anche presso « les plus lettrés »: e questo forniva l'appiccio a segnar netta l'antitesi tra il « gusto germanico » e il « francese », che presto fu dilatato, senza che di ciò si desse giustificazione alcuna, a gusto « latino ». Gli inglesi, del resto, erano allora, nei loro libri e nei loro discorsi, quasi altrettanto ottusi allo Shakespeare quanto i francesi; la qual cosa avvertirono tra gli altri, e vivacemente dissero, lo Schlegel, il Tieck, il Platen e lo Heine. Senonchè, presto i nuovi metodi della critica tedesca esercitarono efficacia in Inghilterra (Coleridge, Hazlitt), e parve ai tedeschi che essi, conservatori della pura tradizione della razza, avessero riacceso il fuoco spento o languente presso i loro fratelli di razza, e dissipata la greve nube del gusto classicistico, francese, latino, in Inghilterra. Al merito effettivo verso la fama e la conoscenza intrinseca dello Shakespeare, e alla falsa interpretazione che di esso si dava riportandolo a una virtù della razza, si vennero aggiungendo, per ben note ragioni politiche, l'orgoglio e la boria germanistica, che compì il resto. I critici moralizzanti, dei quali abbiamo toccato, furono insieme tutti critici germanizzanti; e ad una con l'austerità morale che scoprivano nello Shakespeare e nei suoi eroi; celebrarono la germanicità di questi e del poeta: la germanicità della poesia schietta, rude e realistica, contrapposta all'artificiosa, fredda e schematica dei latini; la

germanicità di un Enrico IV (la cui gioventù scapestrata è proprio quella del giovane germanico, dice il Gervinus; è il genio della stirpe germanica, con la sua incorruttibile sanità, la sua midolloso forza, la sua infinita ricchezza di profondo sentire sotto dura ed angolosa scorza, la sua umiltà da bambino, il suo umore sprizzante, eccetera, eccetera, dice il Kreyssig), e di un Amleto (che non senza perchè era dato come studente di Wittemberg), e via via delle Cordelie e delle Ofelie, e persino dei personaggi da commedia, dei Benedick e dei Biron (quest'ultimo « un carattere di pura natura germanica », « con l'asprezza di un sassone », umoristico, alieno dalla sentimentalità e dall'affettazione, e « che perciò non si trova a posto tra le galanterie amorose della società latina », dice sempre il Gervinus). Lo Shakespeare « sta nel Pantheon della famiglia germanica dei popoli, nel santuario riccamente adorno di tutti i dèi e demoni di questa che è la più vigorosa di vita, la più capace di svolgimento, la più diffusa di tutte le razze »: sta accanto ai Dürer e ai Rembrandt, o su di uno dei corni del Parnaso, avendo a fronte nell'altro Omero ed Eschilo, e talvolta prendendo al suo fianco Dante, germanico di razza, mentre ai suoi piedi si agita la calca impotente dei poeti dei paesi latini. Egli è, pel Carriere, l'oratore dello spirito tedesco in Inghilterra; secondo un altro, è l'ambasciatore permanente dell'Inghilterra in Germania, accreditato presso tutto il popolo tedesco. A siffatte vanterie dettero fede anche critici francesi e italiani, e talora riecheggiarono la teoria della differenza tra le due diverse arti, nordica e meridionale, romantica e classica, realistica e idealistica o astrattistica, passionale e rettorica, e tal'altra si chinarono riverenti alla superiorità della prima sulla seconda; finchè, nella recente guerra, si cambiò rapidamente stile, ma non già presupposti mentali, e da francesi ed italiani venne vilipesa e sbeffeggiata la rozza e violenta poesia germanica, e lo stesso Shakespeare non ebbe, nei paesi latini, pel suo centenario (che ricorse nel secondo anno di guerra) *une bonne presse*. Ma, parlando di cose serie, non par che si possa negare, circa la derivazione storica dello Shakespeare, che essa sia da riportare alla Rinascenza, la quale ben si ammette che fosse un moto spirituale precipuamente italiano; e dall'Italia vennero allo Shakespeare non solo parecchie delle sue materie e delle sue forme, ma, quel ch'è più, molti concetti costitutivi della sua visione del reale, e gli venne inoltre la disciplina letteraria, alla quale, come tutti gli scrittori inglesi del suo tempo, si sottomise. Pure, si pensi quel che piace circa la derivazione storica della materia poetica dello Shakespeare e della sua educazione letteraria: il punto essenziale è, che

la poesia ha origine solo in sè stessa e non già dal di fuori, dalla nazione, dalla razza o da altro; e che perciò le divisioni e contrapposizioni in poesia germanica e latina e in altrettali diadi determinate secondo criterii materiali, è priva di qualsiasi fondamento, e che lo Shakespeare non può essere poeta germanico per la semplice ragione che egli, in quanto poeta, è nient'altro che poeta, e ubbidisce non alle leggi della sua gente, alla *lex salica, wisigothica, langobardica, anglica* o altra *barbarorum*, — e nemmeno alla *romana*, — ma alla sola ed universalmente umana *lex poetica*.

Che poi, attraverso tutti questi ed altri errori, e per effetto di essi, una più profonda e meglio determinata intelligenza dello Shakespeare si sia venuta formando e crescendo, è cosa che tanto ammettiamo come indubitabile ed ovvia, da sottintenderla, perchè così accade in ogni cerchia di pensieri, così nella storia e critica letteraria in genere, e così nella storia e critica particolare dello Shakespeare. Ma il nostro intento, come si è dichiarato, non era di dar la storia di questa critica, sibbene di trascogliere quei punti di essa che conveniva chiarire per confermare il giudizio da noi proposto e difeso. Se le posizioni errate della critica giovano per contrarietà a svegliare concetti veri su quel poeta, altre non errate conducono ad essi direttamente; e, oltre le vecchie pagine, che si leggono sempre con frutto (sebbene rivolte a problemi di altri tempi), come son quelle dello Herder, del Goethe, dello Schlegel, del Coleridge, del Manzoni, anche oggi nel Dowden, nel Bradley, nel Raleigh lo studioso troverà coloro coi quali gli piacerà pensare (e prender le mosse per seguitare a pensare per suo conto) intorno alle ragioni della grande poesia shakespeareiana.

VI.

LO SHAKESPEARE E NOI.

Lo Shakespeare (e il medesimo si deve affermare di ogni opera individuale) ebbe una storia, ma non l'ha più. Ebbe una storia che fu quella del suo sentimento poetico, dei varii toni che percorse, delle varie forme nelle quali si venne esprimendo; e una storia (giova insistere) sua individuale, che malamente si unifica con quella del dramma elisabettiano, alla quale egli appartiene solo in quanto fornitore di teatri ed attore. I tratti stessi che egli, tra grandi diversità, mostra comuni coi suoi contemporanei, predecessori ed imi-