

IL DRAMMA SHAKESPEARIANO E LA COMMEDIA DELL'ARTE

La « questione shakespeariana », cioè quanto vi sia di autentico nell'opera che va sotto il nome dello Shakespeare, è altrettanto insolubile quanto appassionante, giacchè, com'è noto, i testi originari non esistono. Nè consta che il poeta stesso abbia curato personalmente le edizioni dei suoi drammi o, per dir meglio, dei sedici a lui attribuiti, pubblicati prima della sua morte; anzi consta, se mai, il contrario, in quanto si sa che i testi originari furono, nel migliore dei casi, vere e proprie contraffazioni, risultanti da redazioni a volte abusive, e, quando autorizzate, sottoposte a censure più o meno deformatrici della stampa. Ma il lato della questione che soprattutto c'interessa è quello che allaccia il dramma shakespeariano alla commedia dell'arte; e questo non dal punto di vista riconosciuto e accettato del contributo fornitogli dagli « scenari » italiani (nella quale parte esistono parecchi studi), ma da un punto di vista diverso e assai più radicale, che in essa lo inserisce addirittura, in altri termini la questione se e quanto ci sia in esso di improvvisato, e dovuto alla creazione estemporanea degli attori, conforme all'esempio che ne dava la commedia italiana dell'arte.

Diremo subito, anticipando le conclusioni della nostra indagine, che la risposta a queste domande ci sembra dover essere senz'altro affermativa. Nè siamo in questa nostra tesi senza appoggi autorevolissimi; ma se nei nostri primi dubbii siamo stati sostenuti in casi sporadici dalla coincidenza di vedute con un Coleridge o con un Pope, quelli che erano in essi sospetti fugaci e isolati si sono in noi raffermati nella convinzione di un andamento generale e costante di tutto quanto il teatro shakespeariano, salvo rarissime eccezioni. Bisogna però riconoscere che se la cosa non può in generale esser negata, assai difficile è invece venire a precise conclusioni particolari, cioè distinguere con esattezza caso per caso l'autentico dall'interpolato. Ma, anche disperando di conclusioni indiscutibili, un esame particolareggiato dell'opera shakespeariana sarà tuttavia fruttuoso di interessantissime os-

servazioni, non solo estetiche, in quanto queste parti si distinguono per una netta inferiorità poetica, ma anche storiche, in quanto esse ci aprono nell'opera d'arte altrettante finestre sulla vita, dalle quali, come da un teatro eccezionale in cui tempo e spazio assumono proporzioni smisurate, ci passano sotto gli occhi avvenimenti contemporanei, questioni teatrali e letterarie, piccole beghe personali, attraverso la parola viva e quasi il gesto che accompagna il lazzo, giacchè queste tracce di interpolazione sono tanto più evidenti quanto più grossolane e « *clownish* ». Ci si potrà obiettare subito che Shakespeare era lui stesso un attore, e può aver rappresentato i suoi drammi e improvvisato egli stesso. Ma, a parte che proprio queste pagliacciate sono difficilmente attribuibili a lui, nel caso che l'improvvisatore è egli stesso, è probabile che la topica sia così bene adattata da passare inosservata. Quindi, dove si notano, possiamo ritenere senz'altro che si tratti di vere e proprie interpolazioni, *di altro autore*, cioè di casi in cui il dramma shakespeariano è una vera e propria commedia dell'arte. Ci sono infatti scene che appaiono evidentemente mandate avanti dagli attori su un filo prestabilito, svolgendo affrettatamente la trama con espedienti grossolani, o che addirittura con la trama non hanno niente a che fare, veri riempitivi o per divertire il pubblico, o per dar tempo forse al « regista » di cambiare la scena, o per altri motivi pratici del genere; e ci sono invece scene, che, sebbene si lascino sospettare improvvisate, tradiscono l'attore di ben altra levatura, uno Shakespeare, per es., o un Ben Jonson. E questo è uno degli elementi che costituisce il loro interesse: l'intrecciarsi e sovrapporsi delle mentalità diverse e dei diversi gradi di cultura di questi creatori estemporanei, come se in un libro moderno trovassimo intercalate le voci più varie dei contemporanei, dall'intellettuale all'uomo della strada. Questa, diremo così, collaborazione, fa del teatro shakespeariano un documento eccezionale in cui fra la creazione del poeta e il gioco dell'attore non sai chi sia, ciascuno al suo modo diversissimo, più *vivo*.

Rimandando ad altra occasione un esame sistematico dell'intera opera shakespeariana, ci fermiamo per il momento su quelli che a noi sembrano gli esempi più clamorosi di questa interpolazione. Essi ci sono forniti dalla *Tempesta*, dall'*Antonio e Cleopatra*, dal *Macbeth*, dove tanto più spiccano, quanto più contrastano con la situazione e il carattere dei personaggi.

E cominciamo dalla *Tempesta*.

È la prima scena del secondo atto. Siamo in piena situazione drammatica, e tra re, principi e cortigiani. Alonso re di Napoli, suo

fratello Sebastiano, e Antonio, l'usurpatore duca di Milano, fratello dell'incantatore Prospero, con al loro seguito Gonzalo, Adriano, Francesco, sono allora allora scampati al naufragio, e il re lamenta la credevuta morte di suo figlio Ferdinando, scomparso tra i flutti. Situazione e personaggi da poesia alta, tragica, tanto più che parecchi tra questi grandi della terra hanno animo scellerato e perfido, come già sappiamo in parte dal primo atto e come vedremo meglio in seguito. Vediamo ora come la situazione è resa.

GON. Beseech you, sir, be merry: you have cause,
so have we all, of joy; for our escape
is much beyond our loss. Our hint of woe
is common: every day some sailor's wife,
the masters of some merchant and the merchant,
have just our theme of woe; but for the miracle,
I mean our preservation, few in millions
can speak like us: then wisely, good sir, weigh
our sorrow with our comfort.

ALON. Prithee, peace.

SEB. *He receives comfort like cold porridge.*

ANT. *The visitor will not give him o'er so⁽¹⁾.*

SEB. *Look, he's winding up the watch of his wit; by and by it will strike.*

GON. *Sir...*

SEB. *One: tell.*

GON. *When every grief is entertain'd that's offered comes to the entertainer...*

SEB. *A dollar⁽²⁾.*

GON. *Dolour comes to him, indeed; you have spoken truer than you purposed.*

SEB. *You have taken it wiselier than I meant you should.*

GON. *Therefore, my lord..*

ANT. *Fie! what a spendthrift is he of his tongue!*

ALON. *I prithee, spare.*

GON. *Well. I have done; but yet...*

SEB. *He will be talking.*

ANT. *Which, of he or Adrian, for a good wager first begins to crow?*

(1) Allusione a coloro che facevano visite di conforto a poveri e malati: è una buona frecciata alla mancanza di discrezione di quella carità.

(2) Pare sia stato lo scotto di un albergatore a quei tempi. Cfr. GARGANO, *La Tempesta*, Sansoni (p. 160 nota 18), donde lo scherzo: Quando si alberga ogni angoscia che capita, viene all'albergatore... Un dollaro.

- SEB. *The old cock.*
ANT. *The cockerel.*
SEB. *Done. The wager?*
ANT. *A laughter.*
SEB. *A match!*
ADR. *Though this island seem to be desert...*
SEB. *Ha, ha, ha! So you are paid.*
ADR. *Uninhabitable, and almost inaccessible...*
SEB. *Yet...*
ADR. *Yet...*
ANT. *He could not miss it.*
ADR. *it must needs be of subtle, tender, and delicate temperance.*
ANT. *Temperance was a delicate wench.*
SEB. *Ay, and a subtle; as he most learnedly delivered.*
ADR. *The air breathes upon us here most sweetly.*
SEB. *As if it had lungs, and rotten ones.*
ANT. *Or as'twere perfumed by a fen.*
GON. *Here is everything advantageous to life.*
ANT. *True; save means to live.*
SEB. *Of that there's none, or little.*
GON. *How lush and lusty the grass looks! how green!*
ANT. *The ground indeed is tawny.*
SEB. *With an eye of green in it.*
ANT. *He misses not much.*
SEB. *No; he doth but mistake the truth totally.*
GON. *But the rarity of it is, — which is indeed almost beyond credit, —*
SEB. *As much vouch'd rarities are.*
GON. *That our garments, being, as they were, drenched in the sea, hold notwithstanding their freshness and gloss; being rather new-dyed than stained with salt water.*
ANT. *If but one of his pockets could speak, would it not say he lies?*
SEB. *Ay, or very falsely pocket up his report.*
GON. *Methinks, our garments are now as fresh as when we put them on first in Afric, at the marriage of the king's fair daughter Claribel to the King of Tunis.*
SEB. *'Twas a sweet marriage, and we prosper well in our return.*
ADR. *Tunis was never graced before with such a paragon to their queen.*
GON. *Not since widow Dido's time.*
ANT. *Widow! a pox o'that! How came that widow in? Widow Dido!*
SEB. *What if he had said, widower Aeneas too? Good Lord; how you take it!*
ADR. *Widow Dido, said you? you make me study of that: she was of Carthage, not of Tunis.*

GON. *This Tunis, sir, was Carthage.*

ADR. *Carthage?*

GON. *I assure you, Carthage.*

ANT. *His word is more than the miraculous harp.*

SEB. *He hath rais'd the wall and houses too.*

ANT. *What impossible matter will he make easy next?*

SEB. *I think he will carry this island home in his pocket, and give it his son for an apple.*

ANT. *And sowing the kernels of it in the sea bring forth more islands.*

ALON. *Ay?*

ANT. *Why, in good time.*

GON. (To Alon.) *Sir, we were talking that our garments seem now as fresh as when we were at Tunis at the marriage of your daughter, who is now queen.*

ANT. *And the rarest that ever came there.*

SEB. *Bate, I beseech you, widow Dido.*

ANT. *Oh! widow Dido; ay, widow Dido.*

GON. *Is not, sir, my doublet as fresh as the first day I wore it? I mean, in a sort.*

ANT. *That sort was well fish'd for.*

GON. *When I wore it at your daughter's marriage? (1).*

ALON. You cram the words into mine ears, against the stomach of my sense. Would I had never married my daughter there! for, coming thence, my son is lost; and, in my rate, she too, who is so far from Italy removed, I ne'er again shall see her. O thou, mine heir of Naples and of Milan! what strange fish hath made his meal on thee?

FRAN.

Sir, he may live:

I saw him beat the surges under him,
and ride upon their backs: he trod the water,
whose enmity he flung aside, and breast
the surge most swoln that met him: his bold head
'bove the contentious waves he kept, and oar'd
himself with his good arms in lusty stroke
to the shore, that o'er his wave-born basis bow'd,
as stooping to relieve him. I not doubt
he came alive to land.

ALON.

No, no; he' gone.

(1) Questa prima parte della scena era già sospetta al Pope. Ma si vedrà che di tutto il passo non si salvano che i versi; e non tutti, o per lo meno non senza riserve.

- SEB. Sir, you may thank yourself for this great loss,
that would not bless our Europe with your daughter,
but rather lose her to an African;
where she at least is banish'd from your eye,
who hath cause to wet the grief on't.
- ALON. Prithee, peace.
- SEB. You were kneel'd to and importun'd otherwise
by all of us; and the fair soul herself
weigh'd between loathness and obedience, at
which end o'the beam should bow. We have lost your son,
I fear, for ever: Milan and Naples have
more widows in them of this business making,
than we bring men to comfort them: the fault's
your own.
- ALON. So is the dearest of the loss.
- GON. My lord Sebastian,
the truth you speak doth lack some gentleness
and time to speak it in; you rub the sore,
when you should bring the plaster.
- SEB. *Very well.*
- ANT. *And most chirurgically.*
- GON. It is foul weather in us all, good sir,
when you are cloudy.
- SEB. *Foul weather?*
- ANT. *Very foul.*
- GON. Had I plantation of this isle, my lord...
- ANT. *He'd sow't with nettle-seed.*
- SEB. *Or docks, or mallows.*
- GON. And were the king on't, what would I do?
- SEB. *'Scape being drunk for want of wine.*
- GON. I' the commonwealth I would by contraries
execute all things; for no kind of traffic
would I admit; no name of magistrate;
letters should not be known; riches, poverty,
and use of service, none; contract, succession,
bourn, bound of land, tilth, vineyard, none;
no use of metal, corn, or wine, or oil;
no occupation; all men idle, all;
and women too, but innocent and pure;
no sovereignty...
- SEB. *Yet he would be king on't.*
- ANT. *The latter end of his commonwealth forgets the beginning.*
- GON. All things in common nature should produce
without sweat or endeavour: treason, felony,

sword, pike, knife, gun or need of any engine,
would I not have; but nature should bring forth,
of its own kind, all foison, all abundance,
to feed my innocent people⁽¹⁾.

SEB. *No marrying 'mong his subjects?*

ANT. *None, man; all idle; whores and knaves.*

GON. I would with such perfection govern sir,
to excel the golden age.

SEB. *Save his majesty!*

ANT. *Long live Gonzalo!*

GON. *And, — do you mark me, sir?*

ALON. *Prithee, no more: thou dost talk nothing to me.*

GON. *I do well believe your highness; and did it to minister occasion
to these gentlemen who are of such sensible and nimble lungs that they
always use to laugh at nothing.*

ANT. *'Twas you we laughed at.*

GON. *Who in this kind of merry fooling am' nothing to you; so you
may continue and laugh at nothing still.*

ANT. *What a blow was there given!*

SEB. *An it had not fallen flat-long!*

GON. *You are gentlen of brave mettle: you would lift the moon out
of her sphere, if she would continue in it five weeks without changing.* Enter
Ariel, invisible, playing solemn music.

SEB. *We would so, and then go a-bat-fowling.*

ANT. *Nay, good my lord, be not angry.*

GON. *No, I warrant you; I will not adventure my discretion so weakly.
Will you laugh me asleep, for I am very heavy?*

ANT. *Go sleep, and hear us.*

The Tempest, Act. II, Sc. I, 1-198.

(1) Per i 16 versi della parte di Gonzalo, interrotta dai soliti commenti di Antonio e Sebastiano, cfr. MONTAIGNE, *Essais*, libro I, cap. XXX, ed. Garnier, pp. 178 e 179-80: « *les fruits que nature de soy et de son progres ordinaire a produits...* », p. 178; « *c'est une nation, diroy'je à Platon, en laquelle il n'y a aucune espece de traficque, nulle cognoissance de lettres, nulle science de nombres, nul nom de magistrat, ny de supèriorité politique, nul usage de service, de richesse ou de pauvreté, nul contracts, nuelles successions, nuls partages, nuelles occupations qu'oysifives, nul respect de parenté que commun, nuls vestments, nulle agriculture, nul metal, nul usage de vin ou de bled; les paroles mesmes qui signifient le mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la detraction, le pardon, inouyes.* Combien trouveroit il la république qu' il a imaginee, esloignee de cette perfection! » pp. 179-80. La traduzione, quasi letterale e assai pedestre, a dispetto dei versi, alcuni dei quali a stento possono dirsi tali, ma certo in ogni caso non sono poesia, ha tutta l'aria di una parodia, con volute goffaggini ed esagerazioni.

Per maggiore evidenza ho fin da ora sottolineato tutto quanto mi sembra dovuto all'improvvisazione degli attori. E possiamo fare subito alcune osservazioni generali. Prima: queste battute sospette sono tutte in prosa; seconda: non hanno nessun rapporto nè con l'azione nè con il carattere dei personaggi, che potrebbero scambiarsele a piacere, tanto esse son lontane dal dare a ciascuno una fisionomia propria; terza, con l'azione e la consistenza drammatica dei personaggi contrastano anzi stranamente per il loro tono buffonesco e il nessuno sfondo che vi hanno quelle figure di principi e di cortigiani. Se prendiamo invece le parti in versi (tranne quella di Gonzalo 159-171), notiamo precisamente il contrario: ogni parola calza alla situazione (1-9), ogni parola rivela uno stato d'animo o un atteggiamento spirituale (113-146), insomma la creazione di un poeta. Se dunque a prima vista non c'era saltato agli occhi che qualche bisticcio grossolano, «dollar, dolour», appena percettibile in Italiano, e il «widow Dido», che perde una buona metà del suo comico nella traduzione, ora, alla luce di queste osservazioni generali, non si salva dal sospetto se non quella quarantina di versi. Ma procediamo con ordine.

Gonzalo tenta un discorso di conforto, ma il re lo prega di tacere «Ti prego, taci», e questo dà subito la stura a ogni genere di scherzi. «Accoglie il conforto come un *porridge* freddo» (è Sebastiano che parla così, si noti, il fratello del re, con quanta convenienza e rispetto della sua parte ognuno può vedere subito). «ANT. Il visitatore non lo lascerà andare così. — SEB. Sta dando corda all'orologio del suo spirito; fra poco suonerà». E Gonzalo infatti: «Quando si dà albergo a ogni angoscia che capita viene a colui che l'alberga... — SEB. Un dollaro, — GON. Un dolore gli viene infatti; avete parlato con più verità che non voleste. — SEB. Voi l'avete interpretato più saggiamente ch'io non intendessi». E ancora Gonzalo ricomincia, interrotto ancora, e sempre ricomincia, finchè non arriva dove vuole arrivare, e cioè a dar la battuta ad Alonso per il resto della parte scritta della scena.

È evidente infatti che Gonzalo, prima con un giro largo, indulgendo al gioco estemporaneo dei compagni, quando non vi si lascia trascinare egli stesso, poi a mano a mano sempre più incalzando, tenta di mantenere la scena nel suo piano prestabilito, riassumendo l'antefatto e richiamandosi con ogni suo potere all'argomento. «Perciò mio signore... Bene, ho finito, ma pure... Qui c'è ogni cosa utile alla vita... Come lussureggiante e vigorosa appare l'erba! Come verde!... Ma la rarità della cosa è — il che in verità è quasi al di là del credibile... Che i nostri panni, essendo, com'erano, inzuppati dal mare, ritengono cion-

nostante la loro freschezza e il loro lustro, essendo piuttosto tinti a nuovo che macchiati di acqua salsa... Credo che i nostri panni sono ora così freschi come quando li indossammo per la prima volta in Africa, al *matrimonio di Claribella, la bella figlia del re*, col re di Tunisi ». E qua finalmente Alonso dovrebbe attaccare, ma è sviato per altre due volte ancora dagli scherzi degli attori, a cui si lascia prendere alla fine Gonzalo stesso. « SEB. Fu un dolce matrimonio, e noi siamo ben fortunati nel ritorno. — ADR. Tunisi non fu mai adornata da una simile gemma per regina. — GON. Mai dal tempo della vedova Didone. — ANT. Vedova! Un chanchero alla vedova! Come è venuta fuori questa vedova! La vedova Didone! — SEB. E se avesse detto, il vedovo Enea, anche? Buon Dio, come la prendete! — ADR. La vedova Didone, avete detto? mi ci fate riflettere: ella era di Cartagine, non di Tunisi. — GON. Questa Tunisi, signore, era Cartagine. — ADR. Cartagine? — GON. Vi assicuro, Cartagine. — ANT. La sua parola è più che l'arpa miracolosa. — SEB. Ha innalzato le mura, e case anche. — ANT. Quale altra cosa impossibile non renderà facile ora? — SEB. Credo che si porterà a casa in tasca quest'isola, e la darà a suo figlio per mela. — ANT. E, seminandone i semi nel mare, farà spuntare altre isole. — ALON. Sì? (Io?) — ANT. Via, a tempo. »

Le due ultime battute sono alquanto oscure, sicchè, come sempre in simili casi, i critici suggeriscono un emendamento che non riesce tuttavia a darci una lezione chiara. L'in-folio aveva *I*, che è stato corretto in *Ay*, e messo sulla bocca ora di Alonso ora di Gonzalo. Ma bisogna convenire che se « *I? Why, in good time* » non è comprensibile affatto, « *Ay? Why, in good time* » non lo è molto di più. Invece, secondo la nostra ipotesi, tutta diventa chiaro senza bisogno di correzioni. Infatti, se abbiamo seguito fin qua il gioco estemporaneo degli attori, col loro rimbalzarsi dall'uno all'altro le loro barzellette più o meno felici, non ci stupirà molto vederli ora chiaramente scoprirsi: Alonso s'è impappinato, e si lascia sfuggire un *I?* tocca a me? e Antonio non esita a profittare dell'occasione per strappare una altra risata al pubblico a spese del compagno, con l'accentuare la sua pàpera e ridersi apertamente di lui. « Via, a tempo! » Ed è ancora l'attore Gonzalo a salvare la situazione, riprendendo il filo del discorso e dando visibilmente l'imbeccata ad Alonso.

« Sire, dicevamo che i nostri panni sembrano ora così freschi come quando eravamo a Tunisi al *matrimonio di vostra figlia* che è ora regina ». E due. Alonso dovrebbe decidersi a parlare, ma ne è impedito ancora. « ANT. E la più rara che mai vi venisse. — SEB. Eccettuate,

ve ne supplico, la vedova Didone » (e il pubblico grosso a smascelarsi dalle risa). « ANT. Oh! la vedova Didone; già, la vedova Didone ». E Gonzalo, ignorandoli: « Non è, sire, il mio farsetto fresco come il primo giorno che l'indossai? Dico, in un certo senso. — ANT. Quel certo senso fu ben pescato. — GON. Quando l'indossai al *matrimonio di vostra figlia?* ».

L'insistenza con cui queste parole « il matrimonio di vostra figlia » ritornano qua per la terza volta, ci fa pensare che esse devono essere state « the cue » — le parole che immediatamente precedono l'entrata in scena (o l'uscita) o la battuta di un attore — di Alonso. Gonzalo è costretto a richiamare ripetutamente all'ordine i compagni, abbandonatisi con troppo zelo al loro estro d'improvvisatori: con la stessa impazienza nell'*Antonio e Cleopatra* vedremo l'attore Cleopatra congedare a più riprese l'attore-improvvisatore, che, snocciolando freddure su freddure, gl'impedisce di attaccare il suo grande monologo finale.

E Alonso può finalmente recitare la sua parte, che ha fin dalle prime parole una evidente impronta shakespeariana « You cram these words into mine ears, against The stomach of my sense... » Qua non solo il linguaggio è poetico, ma tutto è coerente, e le figure si delineano nette, e soprattutto l'animo ingeneroso di Sebastiano. « ... Sire, potete ringraziare voi stesso di questa grande perdita. Abbiamo perduto vostro figlio, temo, per sempre. Milano e Napoli contano più vedove per questa impresa, che non portiamo uomini a confortarle: la colpa è tutta vostra »; al punto che Gonzalo lo rimbrocchia: « Mio signore Sebastiano, il vero che voi dite manca alquanto di bontà e di opportunità; voi irritate il male, quando dovrete portarvi empiastro ». E da qua in poi il gioco degli attori ricomincia, finchè un autentico risentimento non trapela in Gonzalo per le continue e a lungo andare intempestive interruzioni. « Lo credo bene, altezza; ma l'ho fatto per lasciar sbizzarrire questi signori, che sono di polmoni così sensitivi e agili che usano sempre ridere per niente », e « Voi siete gentiluomini di vigorosa tempra; sollevreste di peso la luna dalla sua orbita se vi si attardasse cinque settimane senza mutazioni », e una autentica respiscentza in Antonio: « Via, buon signore, non siate adirato ».

Perfino la tirata in versi di Gonzalo, che è una evidente presa in giro della letteratura utopistica del tempo, ha tutta l'aria di essere spuria — se non improvvisata, per via dei versi, — per quel disordine di nomi accozzati insieme senza risalto, e una totale mancanza di nerbo che c'impedisce di crederla shakespeariana, a meno che non si voglia ve-

dere nei suoi difetti stessi un deliberato proposito parodistico, per quanto a noi sembra che anche attraverso la parodia dovrebbe sentirsi — e non si sente — l'unghia del leone. Basta pensare a una delle parodie di un nostro qualsiasi « pezzo » famoso, dal « Per me si va » all'« Ei fu », per ritenerla senza sforzo, se non proprio improvvisata, per lo meno messa insieme alla meglio dal primo versificatore venuto.

Abbiamo dunque qua una scena-canovaccio, non scritta che in parte, una parte minima (1-9, 113-146), e per il resto affidata alla bravura estemporanea degli attori, con il compito generale di divertire il pubblico e di metterlo al corrente dell'antefatto, parte questa affidata in particolare a Gonzalo, un attore di maggiore levatura ed esperienza della scena, forse il capocomico. Nessuno dei personaggi infatti vi ha rilievo nè coerenza, e le poche battute che rientrano in argomento non servono che a metterci al corrente della situazione. Gonzalo, che ha dalla sua parte in versi una fisionomia coerente, quella del consigliere amoroso e saggio che cerca di confortare il suo re, per il resto non fa visibilmente che sforzarsi di tenere in carreggiata sè e gli altri; Alonso interloquisce appena, forse per la sua preoccupazione di stare attento alla « cue », che infatti si lascia sfuggire per due volte, e tutta la sua regalità è poveramente concentrata in quei suoi blandi « Prithee peace », « I prithee, spare » « Prithee, no more » che non sono che una ripetizione, con varianti, di una battuta della sua parte scritta « Prithee, peace »: un attore di ben poco spirito, in verità; gli altri parlano addirittura a vanvera, e non c'è una ragione al mondo perchè le parole siano dell'uno o dell'altro di essi in particolare. Nè c'è nessuno sfondo in quelle figure, ma principi e cortigiani stanno proprio sullo stesso piano — e un piano assai basso per una corte — senza il minimo rispetto delle distanze che li separano. Non c'è che una certa coerenza nel tenace e pettegolo rimbeccare di Sebastiano e Antonio, e anche in questo vediamo una conferma dell'ipotesi dell'improvvisazione: questi attori, ai quali è affidata una parte di scellerati, cominciano a rappresentarla alla meglio, nell'ambito delle loro capacità psicologiche ed inventive, con quel loro atteggiamento ribelle e dissidente: un espediente spiccio e puerile, che certo non ha niente a che fare con l'arte con cui in quella quarantina di versi i caratteri e i sentimenti di ciascuno sono delineati.

Se passiamo ad *Antonio e Cleopatra*, ci troveremo in una situazione analoga. Il dramma ha raggiunto l'acme della sua tragicità. Cleopatra, prigioniera di Cesare, e destinata a ornare il trionfo romano, ha risoluto di morire, e aspetta colui che, senza sospetto dei suoi custodi, le porterà, com'essa dice, « la libertà ».

GUARD. Here is a rural fellow
that will not be denied your highness' presence:
he brings you figs.

CLEO. Let him come in. (*Exit Guard.*) What poor an instrument
may do a noble deed! he brings me liberty.
My resolution's placed, and I have nothing
of woman in me; now from head to foot
I am marble-constant, now the fleeting moon
no planet is of mine.

Re-enter Guard, with a Clown bringing in a basket.

GUARD. This is the man.

CLEO. Avoid, and leave him. (*Exit Guard.*)
Hast thou the pretty worm of Nilus there,
that kills and pains not?

CLO. Truly, I have him; but I would not be the party taht should
desire you to touch it, for his biting is immortal; those that do die of it
do seldom or never recover.

CLEO. Remember'st thou any that have died on't?

CLO. Very many, men and women too. I heard of one of them no
longer than yesterday; a very honest woman, but something given to lie,
as a woman should not do but in the way of honesty, how she died of
the biting of it, what pain she felt. Truly, she makes a very good report
of the worm; but he that will believe all that they say shall never be saved
by half that they do. But this is most fallible, the worm's an odd worm.

CLEO. Get thee thence, farewell.

CLO. I wish you all joy of the worm. (*Sets down the basket.*)

CLEO. Farewell.

CLO. You must think this, look you, that the worm will do his kind.

CLEO. Ay, ay; farewell.

CLO. Look you, the worm is not to be trusted but in the keeping of
wise people; for indeed there is no goodness in the worm.

CLEO. Take thou no care, it shall be heeded.

CLO. Very good. Give it nothing, I pray you, for it is not worth the
feeding.

CLEO. Will it eat me?

CLO. You must not think I am so simple but I know the devil
himself will not eat a woman; I know that a woman is a dish for the
gods, if the devil dress her not. But, truly, these same whoreson devils
do the gods great harm in their women, for in every ten that they make,
the devils mar five.

CLEO. Well, get the gone; farewell.

CLO. Yes, forsooth; I wish joy of the vorm (*Exit.*)

Ant. and Cleo., Act. V, Sc. II, 232-81.

Qua il contrasto è così stridente, fra il tragico della situazione e la parte del « clown », tutta a base di spropositi grossolani e scemenze, vero repertorio da clown di ogni tempo, che riesce davvero difficile accettarla per autentica. Ma c'è di più. Le parole di questo villano sono piene d'incongruenze. « Veramente l'ho; ma non vorrei essere il partito che desidera che voi lo tocchiate, perchè il suo morso è immortale », sembrerebbe accennare all'eco imperitura che avrà nei secoli la morte a cui Cleopatra si apparecchia, un accenno di per sè stesso stonato, anti-poetico e anti-drammatico, appiccicato; ma poi quel morso « immortale », rinunciando a ogni pretesa, si riduce alle proporzioni di una semplice pàpera, per *mortale*, con la freddura che segue, proprio secondo i gusti della più grossolana platea: « quelli che di esso muiono, raramente ne guariscono, o mai ». In verità, per quanto ci si lambicchi il cervello, proprio non si riesce a capire che cosa potrebbe aver voluto dire un poeta con questa incoerenza. E, d'altra parte, uno zotico villano come accennerebbe al « morso immortale »? senza dire che le sue scemenze stesse hanno qualche cosa di troppo deliberato per suonare genuine.

Poi, come dimenticandosi di tutto quel che ha detto, cioè escludendo di aver portato il « verme » per uccidere, mille raccomandazioni di stare attenta, perchè un serpente è un serpente, e non bisogna fidarsi, eccetera. — Per noi la spiegazione a tutte queste contraddizioni è una sola: l'attore improvvisa; comincia in un tono elevato, poi, accorgendosi che non è quello giusto, fa il pagliaccio, e di pagliacciata in pagliacciata finisce per perdere il filo. È probabile ch'egli abbia voluto dare un colpo al cerchio e uno alla botte, cercando di contentare sia il pubblico colto che la platea, senz'altro risultato forse che di spazientire l'uno e l'altra. In verità quelle battute sono così intempestive, che vien fatto di pensare che la platea stessa deva averne mostrato fastidio, donde l'impazienza dell'attore-Cleopatra a congedare il suo compagno, che non vuol saperne di lasciare la scena. Così interpretiamo i numerosi « addio » di Cleopatra: « Get thee hence; farewell », « Farewell », « Farewell », « Well, get thee gone; farewell »: in una parte scritta ci si potrebbe legittimamente aspettare una maggior varietà. Il « farewell » sarebbe qua la « cue ».

Quanto al *Macbeth*, la battaglia è già vinta, per così dire, prima di combatterla, nel senso che la scena sospetta è uno dei più discussi luoghi shakespeariani, che ha dato origine a tutta una letteratura pro e contro la sua autenticità. Fra i critici più autorevoli che in tutti i tempi hanno preso parte alla discussione basti ricordare il Coleridge, che non vi vede di shakespeariano che una sola frase, « that go the

primrose way to the everlasting bonfire», e il Bradley e lo Hale che sostengono l'autenticità.

PORTER. Here's a knocking, indeed! If a man were porter of hell-gate he should have old turning the key. (*Knocking within.*) Knock, knock, knock! Who's there, i'the name of Belzebub? Here's a farmer that hanged himself on the expectation of plenty: come in time; have napkins enough about you; here you'll sweat for't. (*Knocking within*) Knock, knock! Who's there i'the other devil's name! Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven: O! come in, equivocator. (*Knocking within*) Knock, knock, knock! Who's there? Faith, there's an English tailor come hither for stealing out of a French hose: come in, tailor; here you may roast your goose. (*Knocking within*) Knock, knock; never at quiet! What are you? But this place is too cold for hell. I'll devil-porter it no further: I had thought to have let in some of all professions, that go the primrose way to the ever lasting bonfire. (*Knocking within.*) Anon, anon! I pray you, remember the porter.

Macbeth, Act. II, Sc. III, 1-24.

Qui, oltre alla solita intrinseca *impoeticità* del passo, c'è qualche cosa di più: le allusioni storiche, che non ci si spiega perchè lo Shakespeare avrebbe inserite nel dramma, col quale non hanno niente a che fare, in uno dei momenti più tragici dell'azione e dello sviluppo psicologico dei caratteri: Macbeth che ha allora ucciso Duncan, e trema a ogni rumore, e si guarda con orrore le mani insanguinate, e Lady Macbeth che lo rampogna; « Le mie mani son del colore delle tue, ma io mi vergogno di avere un cuore così bianco ». Ma, se questo non bastasse a farci escludere la genuinità del passo, non mancano anche qua i soliti piccoli particolari rivelatori: quel « this place is too cold for hell », che non ha altra plausibile spiegazione se non in una condizione reale della scena, su cui l'attore scherza, e la battuta finale « I pray you, remember the porter »: in cui l'attore con la solita disinvoltura reclama la sua parte di applausi, apertamente apostrofando gli spettatori senza curarsi di altro che del proprio successo personale. Un simile semplicismo, inconcepibile oggi, trova la sua piena plausibilità nella rozzezza del gusto dell'epoca, vero stomaco di struzzo, pronto a digerire ogni cosa, dallo scenario rudimentale a ogni altro più grossolano espediente di teatro.

Quanto al « primrose way to the everlasting bonfire », riconosciuto per shakespeariano dal Coleridge, esso riecheggia infatti una similitudine dell'*Amleto*, « the primrose path of dalliance » (I, III, 50): sarebbe uno di quei passi poetici divenuti proverbiali, un luogo shakespeariano ben

familiare a un attore della compagnia. L'*Amleto* infatti, che è, secondo la comune opinione dei critici, del 1602, precederebbe il *Macbeth* di quattro anni, come vedremo.

E con questo, chiudiamo per il momento il nostro esame, limitandoci al discussissimo monologo, sebbene sia senza dubbio improvvisato anche tutto il resto in prosa di questa terza scena, il dialogo del portiere stesso con Macduff, che lasciamo da parte per ora, perchè tirerebbe con sè altre troppo lunghe considerazioni e raffronti con altri luoghi, che costituiscono secondo noi una specie di repertorio fisso degli improvvisatori.

Questo esame parziale, che però condurrebbe agli stessi risultati se esteso a tutto il teatro shakespeariano tranne rarissime eccezioni, ci fa pensare che il testo che noi possediamo derivi dalla prima recitazione, che, riprodotta dagli stenografi di sulla viva voce degli attori, finiva per diventare il testo ufficiale, nel quale son poi definitivamente rimaste le interpolazioni. Questo ci darebbe anche la chiave per risolvere in molti casi per lo meno approssimativamente la questione cronologica, con le allusioni satiriche a fatti contemporanei, che dovevano costituire per gli attori una sicura fonte di successo e di applauso. Nel caso particolare del *Macbeth*, nel « farmer that hanged himself on the expectation of plenty » si allude a un episodio evidentemente verificatosi a causa del prezzo eccezionalmente basso del grano nel 1606; nell'« equivocator », al gesuita Garnet, condannato a morte per aver partecipato al Gunpowder Plot, dello stesso anno; nell'« English tailor » al protagonista di un altro « fattaccio » del giorno non identificabile per noi: allusioni tutte che collocherebbero in quest'anno la prima rappresentazione del dramma.

Ed è interessantissimo, per finire, che due di questi fatti, che devono aver colpito fortemente la pubblica opinione dell'epoca, sono riecheggianti anche in un altro luogo, sicuramente shakespeariano, questo, della tragedia, ma con un tono ben diverso, in cui la *cronaca* è diventata *poesia*. Dice Macbeth al messaggero che gli annunzia l'avveramento di una delle profezie delle streghe: « If thou speak'st false, Upon the next tree shalt thou hang alive Till famine cling thee... I pull in resolution and begin To doubt the equivocation of the fiend That lies like truth » (V, V, 38-44). Il raffronto fra i due passi mostra chiaramente tutto l'infinito divario che corre fra poesia e non-poesia, ed è questa profonda diversità di tono, qui come nella *Tempesta* e nell'*Antonio e Cleopatra*, che desta in noi il primo sospetto, convalidato poi dall'analisi e dal ragionamento.

VALENTINA CAPOCCI.