



Carlo Formichi  
**Guglielmo Shakespeare**



[www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:



**E-text**

Web design, Editoria, Multimedia  
(pubblica il tuo libro, o crea il tuo sito con E-text!)

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Guglielmo Shakespeare  
AUTORE: Formichi, Carlo  
TRADUTTORE:  
CURATORE:  
NOTE:

CODICE ISBN E-BOOK:

DIRITTI D'AUTORE: no

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet:  
<http://www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze/>

TRATTO DA: Guglielmo Shakespeare / Carlo Formichi. - Roma : A. F. Formiggini, 1928. - 82 p., [1] c. di tav. : ritr. ; 17 cm. - (Profili; 98)

CODICE ISBN FONTE: non disponibile

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 20 febbraio 2014

INDICE DI AFFIDABILITA': 1  
0: affidabilità bassa  
1: affidabilità media

- 2: affidabilità buona
- 3: affidabilità ottima

DIGITALIZZAZIONE:

Paolo Alberti, [paoloalberti@iol.it](mailto:paoloalberti@iol.it)

REVISIONE:

Catia Righi, [catia\\_righi@tin.it](mailto:catia_righi@tin.it)

IMPAGINAZIONE:

Paolo Alberti, [paoloalberti@iol.it](mailto:paoloalberti@iol.it)

PUBBLICAZIONE:

Catia Righi, [catia\\_righi@tin.it](mailto:catia_righi@tin.it)

**Informazioni sul "progetto Manuzio"**

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet:

<http://www.liberliber.it/>

**Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"**

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni:

<http://www.liberliber.it/online/aiuta/>

# Indice generale

Guglielmo Shakespeare.....	5
BIBLIOGRAFIA.....	72

**Carlo Formichi**

*Guglielmo Shakespeare*

A. F. FORMÍGGINI  
EDITORE IN ROMA  
1928

Massimo legittimo vanto della nazione britannica è la sua letteratura così ricca, varia, armonicamente materiatà di fervida immaginazione e di saggezza equilibrata. Gli è che due elementi etnici hanno concorso a formarla, il celtico ed il sassone, conferendole il primo la vivacità della fantasia, il secondo il profondo senso della realtà. E questi due elementi etnici facilmente si ravvisano nel più grande dei poeti inglesi, in Guglielmo Shakespeare, il quale non senza ragione nacque in Stratford-on-Avon, una piccola città di provincia non lontano dalla valle del fiume Severn, dal teatro, cioè, del conflitto fra sassoni e gallesi. Conosciamo l'anno in cui nacque, il 1564, ma non il giorno. Il bambino fu battezzato secondo il rito anglicano nella parrocchia della città il 26 aprile, e poiché era costume battezzare i bimbi tre giorni dopo la nascita, possiamo inferire che Shakespeare nacque il 23 aprile e nascendo pianse, come qualunque altro essere umano, per essere venuto su questo grande palcoscenico di matti (*Lear*, IV, 3, 186). Lo avevano preceduto due sorelle, Joan, ancora in vita, e Margaret, morta un anno prima, cioè il 1563. Fu, dunque, il primo maschio che venne ad allietare la casa di John Shakespeare, un possidente di terreni e di bestiame, un uomo giovialissimo,

secondo vuole la tradizione, e industriosissimo, in quanto che, ingrassate le sue pecore nei pascoli, ne vendeva la lana, dei vitelli vendeva la carne, di tutte le sue bestie vendeva la pelle, e perciò chi ci dice che faceva l'agricoltore, chi il macellaio, chi il guantaio: la verità è che sapeva bellamente associare tutti questi mestieri conservando la sua qualità di ragguardevole borghese la quale gli valse d'essere chiamato a tenere gli uffici onorifici di consigliere e assessore comunale e perfino di borgomastro. Aveva sposato una donna di condizione sociale più elevata della sua, Mary Arden, figlia d'un ricco e nobile proprietario del vicino paese di Wilmcote, la quale gli portò in dote la casa e il fondo di Asbies a Wilmcote e parte di una proprietà a Snitterfield. Che la madre del Poeta sia appartenuta al ceto signorile ed agiato è tutto quel che di documentato si può affermare intorno a lei. Ma abbiamo forse bisogno di documenti per inchinarci e venerare la donna che fu la madre di Guglielmo Shakespeare? Una verità della storia è che il novantanove per cento dei grandi uomini nascono da donne superiori. Un epiteto che i contemporanei del Poeta associano costantemente col suo nome è quello di *gentile*, e tale gentilezza, è assai probabile, egli la derivò nell'indole, la succhiò col latte, la imparò dalla madre. Non abbiamo documenti per affermare che Shakespeare amò e venerò sua madre; ma possiamo dubitarne? Poteva egli, *gentile*, sottrarsi al supremo dei sentimenti gentili piantato nel cuore dell'uomo dalla natura, e sempre poi nutrito e ingigantito dalla gratitudine? Venerò sua madre chi fa dire

a Coriolano genuflettentesi dinanzi a Volumnia: «profondati, ginocchio, nella terra; della tua riverenza profonda lascia impresso più segno che non sia quello dei soliti figli» (Coriolanus, V, 3, 50-53). Venerò sua madre chi pone sulle labbra di Troilo esasperato dal tradimento di Cressida e in procinto di perdere ogni fede nell'onestà femminile, l'esclamazione: «pensiamo che abbiamo avuto una madre!» (Troilus and Cressida, V, 2, 114).

L'argomento principe di cui Parolles, da buon furfante, si vale per dissuadere una vergine dal restar tale, è che «spender parole in favore della verginità significa accusar la propria madre» (All 's well that ends well, I, 1, 149); e Bertram, per far cedere Diana, le dice: «quando sarete morta, allora, sì, vi converrà essere come siete ora, frigida ed austera; ma ora dovete essere come fu vostra madre quando la vostra soave personcina venne procreata» (Ibidem, IV, 2, 6-9).

Per Shakespeare, dunque, gli stessi birbanti non sanno immaginar nulla di più venerabile della madre.

Mandato giovinetto a scuola, gli misero nelle mani il primo libro di grammatica latina (*accidence*), e precisamente la grammatica latina di Lyly e le «*Sententiae Pueriles*». Il maestro lo interrogava: «chi è colui, Guglielmo, che presta gli articoli?», ed egli rispondeva: «gli articoli sono presi a prestito dal pronome; e si declinano così: *singulariter, nominativo, hic, haec, hoc*» (Merry Wives, IV, 1).

La scuola non è mai stata, in nessun tempo e in nessun luogo, il paradiso dei bambini, segnatamente quan-



do, come ai tempi di Shakespeare, il dimenticare la declinazione di *qui, quae, quod*, significava busse (*breeches*, ibidem, 81); però nulla ci vieta di credere che anche il piccolo Guglielmo piagnucolando, la cartella sotto il braccio e le rubiconde gote mattutine, si trascinasse come una chiocciola contro voglia a scuola (*As you like it*, II, 2, 158-160).

Figuriamoci se ad un *enfant terrible* quale certamente Shakespeare fu, poterono sfuggire la pedanteria, i *sesquipedalia verba* e tutte le caratteristiche ridicole dei suoi maestri. Quanto di vero e di vissuto si nasconde mai nella macchietta del parroco gallese Sir Hugh Evans che insegna il latino al figlioletto di Mrs Page (*Merry wives*), e nel maestro di scuola Holofernes intercalante parole latine nel suo enfatico discorso (*Love 's Labour is lost*). Ma, è stato fatto osservare, la figura del pedante, Shakespeare potè derivarla dalla nostra *commedia dell'arte*; e quanto ad Holofernes, non è egli forse calcato sull'omonimo dottore di teologia precettore di Gargantua e creazione di Rabelais? Rispondiamo che non soltanto dai libri ma soprattutto dalle proprie esperienze, dal tesoro inesauribile della propria miracolosa *recettività*, trasse il Cigno dell'Avon le sue ispirazioni. Non si può fare a meno di considerare come frutto di ricordi d'infanzia la gustosissima gara di pedanteria tra il curato Sir Nathaniel e il maestro Holofernes. Il primo dice: «ho conversato *quondam* un giorno con uno dei compagni del re, che è intitolato, nominato o chiamato, Don Adriano de Armado». Holofernes risponde: «*novi homi-*

*nem tanquam te*: il suo spirito è elevato, categorico il suo eloquio, pulita la sua lingua, ambizioso l'occhio, maestosa l'andatura, e il suo contegno generale vano, ridicolo e trasonico. È troppo ricercato, troppo agghindato, troppo affettato, troppo stravagante, per così dire, troppo peregrino, se è lecito così chiamarlo». Il parroco, in solluchero per questo ultimo aggettivo mai prima udito, cava fuori il taccuino, e vi appunta il vocabolo, esclamando: «un epiteto singolarissimo e sceltissimo» (*Love 's labour 's lost*, IV, 1, 6 sgg.).

Tutto cotesto non è preso dai libri, tutto cotesto è ritratto satirico di vita reale. È noto che il Rinascimento fu una specie di febbre che invase gl'inglesi, e l'uso del latino diventò una affettazione, una mania, una ossessione, una nausea. Alexander Gill, che ebbe Milton tra i suoi scolari, scrisse nel 1619 un libro per protestare contro il mal vezzo di adoperare parole latine e di dar l'ostracismo alle sassoni: «dovranno forse», egli dice, «i nostri vocaboli essere giustiziati come i nostri cittadini? Oh, la nuova scabbia introdottasi nel nostro parlare e scrivere!»

Il gusto per le cosiddette parole dalla coda lunga (*long-tailed words*) si andò morbosamente diffondendo, e Shakespeare lo bollò in modo insuperabile nel dialogo fra Costard e Moth, paggio di Armado. «Mi stupisco», dice il primo al secondo, «che il tuo padrone non ti abbia mangiato scambiandoti per un vocabolo, perchè dalla testa ai piedi non sei altrettanto lungo quanto *honorificabilitudinitatibus* (*Love 's labour 's lost*, IV, 1, 40-42).

Ma torniamo a Shakespeare giovinetto. Se pure rise della pedanteria dei maestri e dell'uso fuor di luogo del latino, non perciò chiuse gli occhi ai pregi formali e sostanziali della lingua e della letteratura dell'antica Roma. Lesse e rilesse le *Metamorfosi* d'Ovidio, nell'originale, e forse nessun altro libro gli fu più caro e familiare. Nel *Titus Andronicus* il nonno domanda al nipotino Lucio qual'è il libro che la sventurata muta zia Lavinia urta col piede, e il giovinetto risponde: «è il libro delle *Metamorfosi* di Ovidio; me lo regalò mia madre» (IV, 48-50). Ovidio, è detto scherzosamente altrove (*Love 's labour 's lost*, IV, 2, 127-129) si chiamava Naso «non per altro che per saper scovare col fiuto gli odoriferi fiori della fantasia, le argute trovate». Predilesse anche Virgilio, del quale fa dire ad Holofernes: «oh, buon vecchio mantovano! Posso dir di te quel che il viaggiatore dice di Venezia: Vinegia, Vinegia, chi non ti vede, ei non ti pre-gia. Vecchio mantovano, vecchio mantovano! chi non t'intende, non ti ama» (*Love 's labour 's lost*, IV, 2, 96). Ebbe, senza dubbio, conoscenza diretta di Orazio e di Cicerone che troviamo citati nell'Atto IV del *Titus Andronicus*, dramma in cui è manifesta l'intenzione del poeta di dare prova della sua coltura classica. Poter dire d'essere in casa propria in Ovidio, Virgilio, Orazio e Cicerone, significa saper poco di latino sempre che si tratti dei soliti cervelli, buoni solo per stipare fatti, ricevere e mai creare; significa saper quanto e anche più di quel che basta per intuire, ammirare e ricostruire la romanità sempre che si tratti d'una mente quale quella di Shake-

speare, divinatrice e creatrice per eccellenza. L'importante non è sapere molte cose ma poche e bene. I troppi fatti ingombrano la mente che non è un cucchiaino travasatore ma un terreno che aspetta i semi per produrre fiori e frutti. Shakespeare sapeva poco di latino, ma quel poco, assai bene, a fondo. Ben Jonson incomparabilmente più erudito di lui, ma genio incomparabilmente a lui inferiore, nei famosi versi che premise all'edizione in folio del 1623, la quale per la prima volta raccoglieva in un volume tutti i drammi del suo diletto (*beloved*) amico, lo chiama l'anima del secolo, il plauso, la gioia, la meraviglia del palcoscenico inglese, ed aggiunge che sebbene Egli sapesse poco di latino (*small Latine*) e ancor meno di greco (*and lesse Greeke*), riuscì, tuttavia, a superare, sia che calzasse il coturno, sia il socco, i più grandi drammaturghi dell'Ellade e di Roma. Benedetto, diciamo noi a Ben, quel *poco* che valse a produrre ciò che il *molto* forse, anzi certamente, non avrebbe mai prodotto!

La romanità sembrò a Shakespeare il prodotto più stupendo della storia, la esaltò sempre che potette, e la vagheggiò come modello per il suo paese, del quale si maturavano appunto in quel tempo i più alti destini. Secondo Shakespeare, tutto ciò che di virile, di retto, di civile e di nobile si può desiderare nell'uomo, resta espresso nell'epiteto di *romano*. Bassanio per dipingere con una sola pennellata la figura del suo incomparabile amico Antonio, dice a Porzia: «gli è un uomo nel quale l'antico onore romano si manifesta più che in chiunque altro

tiri il fiato in Italia» (The Merchant of Venice, III, 2, 95-97). Com'è noto, il Poeta ha dedicato tre mirabili capolavori ad argomenti di storia romana: Julius Caesar, Coriolanus, Antony and Cleopatra; ed ha cantato in uno squisito poemetto l'eroica virtù di Lucrezia. In tutta l'opera di lui spira un senso profondo di rispetto e di ammirazione per la romanità, e sarebbe agevole cosa accumular citazioni di versi in lode di Roma e di ciò che è romano. Una eccezione pare, a prima vista, ci sia nel Cymbeline. Più di Roma il Poeta certamente amava la sua Britannia, e nel Cymbeline si è voluto scorgere l'esaltazione del sentimento d'indipendenza britannico di fronte alla prepotenza di Roma. All'ambasciatore Caio Lucio venuto a riscuotere il tributo in nome di Cesare Augusto, il figliastro del re Cymbeline così parla: «La Britannia è un mondo a sè, e non vogliam pagare nessun tributo solo perchè abbiamo dei nasi da portar in mezzo alla faccia... Pagare un tributo: ma perchè? Se Cesare è buono a nasconderci il sole mediante una coltre o a mettersi in tasca la luna, gli pagheremo un tributo per la luce; se no, caro signore, non si parli più, vi prego, di tributo» (III, 1, 13-15; 42-46). È davvero una critica superficiale quella che non scopre qui la vera intenzione del Poeta. Parole di tanta provocazione a Roma sono messe sulle labbra del figliastro del re, di Cloten, un gonzo, un imbecille, un millantatore, un codardo. Sono appunto questo losco figuro e sua madre, la perfida regina, i cattivi geni di Cymbeline, i quali lo inducono al più stolto dei passi politici: alla guerra contro Roma. Ma,

*respice finem*. Dopo che Guiderio ha tagliato la testa a Cloten e la regina diventata pazza è morta, Cymbeline si affretta, nonostante sia il vincitore della battaglia, a sottomettersi a Cesare Augusto ed all'impero romano, ed ordina: «che il vessillo romano ed il britannico ondeggi-  
no insieme amichevolmente al vento... Mai guerra cessò, prima ancora che fossero deterse le mani insanguinate, con una tal pace» (V, 5, 479-481; 484-485). E nello stesso dramma il Poeta rappresenta pure al vivo la superiorità civile dei romani sui britanni là dove fa da questi ultimi trucidare contro il diritto delle genti i prigionieri e mette in bocca al legato romano le fiere parole: «se la vittoria fosse stata nostra noi non avremmo, a sangue freddo, minacciato con la spada i nostri nemici prigionieri. Ma poichè gli dei voglion che sia così e solo le nostre vite possano chiamarsi il nostro riscatto, compiasi il fato: basti che un Romano sappia soffrire col cuore di un Romano: Augusto vive per vendicarci» (V, 5, 75-82). Tutto questo non significa l'apoteosi di Roma e la proclamazione della barbarie britannica?

Shakespeare seppe poco di latino e ancor meno di greco. Così ha detto Ben Jonson, suo contemporaneo. Delle due affermazioni la prima è severa ed ingiusta, perchè egli seppe quel tanto di latino che gli bastò a capire ed amare la romanità, e la seconda è troppo indulgente perchè egli non seppe nulla di greco e quindi non capì nè amò l'ellenismo. Nei due drammi di argomento greco, *Troilus and Cressida* e *Timon of Athens*, dii, eroi, uomini e donne sono descritti in modo da far disperare

del cielo e della terra. Del mondo omerico Shakespeare si compiace di far la caricatura e non può prenderlo sul serio. Non è a credere ch'egli si sia valso dell'originale greco di Plutarco per i suoi tre drammi romani, il Sogno della notte di mezza estate e il Timone. Il testo greco non lo consultò nemmeno una volta sola, ma fece costantemente capo alla traduzione inglese di Thomas North apparsa nel 1579: difatti riproduce tutti gli errori di questa versione calcata, alla sua volta, sopra una traduzione francese. Già fin dal 1567 gli inglesi possedevano un volgarizzamento delle Metamorfosi di Ovidio per opera di Arthur Golding, ma ad esso Shakespeare, pare, ebbe ricorso soltanto quando scrisse l'addio di Prospero agli elfi nella Tempesta; del resto le sue citazioni ovidiane sono tutte di prima mano. Tutto ciò conferma ch'egli sapeva il latino e non sapeva il greco. Basta l'ignoranza del greco a rendere ragione dell'atteggiamento ostile del Poeta al mondo ellenico. C'è invece chi dice: nei sonetti Shakespeare parla d'un poeta rivale, questo rivale fu George Chapman, traduttore di Omero, e poiché Shakespeare odiava Chapman, odiò anche Omero. Innanzi tutto non è nè punto nè poco dimostrato che nel rivale dei sonetti si nasconda il Chapman, e l'anima di Shakespeare poi non era tanto meschina da prendere in odio un mondo poetico ed artistico qual'è l'ellenico unicamente in onta ad un nemico e per un livore personale.

È incredibile le sciocchezze che si dicono a questo mondo!

Nerissa domanda a Porzia: «e che parole avete per Falconbridge, il giovane barone d'Inghilterra?» Porzia risponde: «sai bene che non posso aver parole con lui, perchè lui non mi capisce e io non capisco lui: non sa parlare nè latino, nè francese, nè italiano; e quanto all'inglese che parlo io, si potrebbe ben giurare in tribunale ch'esso non vale un soldo» (*The Merchant of Venice* I, 2, 71-77).

Ecco le quattro lingue che ai tempi di Shakespeare ogni persona colta era tenuta a parlare. Alla scuola di Stratford-on-Avon il Poeta imparò certamente tre di esse: inglese, latino e francese. È dubbio se l'infarinatura d'italiano di cui egli ama far mostra qua e là nei suoi drammi, sia stato un acquisto scolastico dei primi anni giovanili o non piuttosto un complemento d'istruzione durante il soggiorno a Londra.

Nel 1573, e quattro anni dopo, il 1577, vale a dire quando Shakespeare era novenne e tredicenne, una compagnia di attori venne a Londra a dare delle rappresentazioni a Stratford. In questo avvenimento così semplice si maturò forse il fato del Poeta, della letteratura inglese e di quella mondiale. Il fascino che il teatro esercitò sul giovinetto fu immenso. Egli dovette appunto allora sentire in sè stesso il tumulto di forze creatrici che prepotentemente si annunziavano. È pure assai probabile che contraesse rapporti di amicizia con qualcuno degli attori, cui doveva poi chiedere assistenza quando, come si vedrà, si trovò faccia a faccia con la fame e la miseria.



Gli affari del padre, intanto, andavano male, non fosse altro che per il preoccupante aumento della prole. Gli erano nati altri cinque figli, Gilbert, Joan, la quale nacque l'anno stesso in cui morì la primogenita omonima, Anna, Richard e Edmund. Nel 1563 era morta pure la secondogenita Margaret, seguita nel sepolcro da Anna nel 1579, sicché nel 1580 il Poeta si trovò ad avere tre fratelli ed una sorella, e i diritti e i doveri della primogenitura. I secondi pare sieno stati di gran lunga più numerosi dei primi, in quanto che gli toccò aiutare il padre nei negozi, occuparsi di agricoltura, di pastorizia e di commercio, venire in contatto con la clientela più svariata, cedere ipoteche sui fondi, far debiti, imparare il gergo dei legali ed il volgare quanto espressivo linguaggio popolare. Fu appunto ora che egli gettò le basi alla sua conoscenza del modo di pensare e di parlare del volgo, conoscenza che doveva poi approfondire frequentando le bettole di Londra. Non c'è poeta al mondo che più di Shakespeare abbia colto dalle vive labbra della plebe espressioni argute, laide, violente. Il linguaggio dell'odio non s'impara che dal popolo, e qualunque gentiluomo sa che in un diverbio con un macellaio, un pescivendolo o un facchino, avrà sempre la peggio, se vorrà rifiutarsi a adoperare le loro stesse espressioni triviali e roventi. I personaggi dei drammi shakespeariani sanno ingiuriare il nemico in modo veramente meraviglioso, ci offrono quasi una scuola classica della contumelia. Basteranno due esempi desunti il primo dal Timone, il secondo dal Lear:

«Apemanto – La repubblica ateniese è diventata una foresta di bestie. Timone – L'asino dunque ha rotto le mura, e così tu ti trovi fuori della città? Apemanto – Ecco là un poeta ed un pittore che vengono a questa volta: la peste dello stare in compagnia piombi su te! Temo di contrarla, e perciò me ne vado: quando non saprò che cosa fare, verrò daccapo a vederti. Timone – Quando non ci sarà nessuna cosa viva all'infuori di te, sarai il benvenuto. Preferirei essere il cane d'un pezzente piuttosto che Apemanto. Apemanto – Tu sei il capo di tutti i buffoni vivi. Timone – Fossi tu pulito abbastanza perch'io potessi sputarti addosso. Apemanto – Possa coglierti la peste! Sei troppo tristo perch'io possa maledirti. Timone – Qualunque furfante vicino a te è un uomo puro. Apemanto – La sola lebbra è la parola che t'esce di bocca. Timone – Quando pronunzio il tuo nome. Ti picchiereì se non m'imbrattassi le mani. Apemanto – Potesse la mia lingua fartele cadere putrefatte! Timone – Fuori dei piedi, rampollo d'un cane rognoso! La bile che tu sia vivo mi ammazza; svengo a vederti. Apemanto – Schiatta! Timone – Fuori dei piedi, ribaldo rompiscatole! (scagliandogli una pietra). Mi duole di perdere dietro a te questo ciottolo. Apemanto – Bestia! Timone – Schiavo! Apemanto – Rospo! Timone – Ribaldo, ribaldo, ribaldo!» (IV, 357-375). «Oswald – Perchè mi tratti così? Io non ti conosco. Kent – E io conosco te, messere. Oswald – E chi sono? Kent – Un birbante; un baron con l'effe; un mangiator di avanzi; un birbante vile, superbo, vacuo, miserabile, indossante un abito di cento

comprato di seconda mano per sole tre sterline, e delle sudice calze di lana greggia; un birbante dal fegato di latte che non sai rispondere all'affronto che per le vie legali; un figlio di mala femmina; un ribaldo che stai le ore a mirarti nello specchio, ultraservizievole, agghindato, uno schiavo erede d'un solo vecchio baule vuoto; un figuro che vorresti far la ruffiana per rendere un buon servizio e non sei altro che l'impasto d'un birbante, d'un pitocco, d'un codardo e d'un lenone, il figlio e l'erede d'una cagna bastarda; un figuro, insomma, che a furia di botte farò prorompere in clamorosi guaiti se soltanto osi negare la minima sillaba di questi tuoi onorifici epiteti» (II, 2, 11-25). Bisogna convenire che dopo questa scarica, questo fuoco di fila d'invettive, Kent dovette tirare un sospiro di sollievo, un prolungato aaaaaaah! di soddisfazione. L'odio represso può spingere al delitto, diventare omicida. L'ingiuria che parte dai precordi, piena, colorita, travolgente, è la miglior valvola di sicurezza per un cuore angosciato e soffocato da un giusto risentimento e un legittimo livore.

Il linguaggio, i costumi, i modi aulici Shakespeare li imparò a conoscere più tardi, ma non meno perfettamente di quelli plebei. Solo chi da giovane aveva commerciato in pecore e poi, trascorsi due o tre lustri, era diventato intimo del conte di Southampton e un frequentatore della corte di Elisabetta, poteva ideare un dialogo del genere di quello fra il pastore Corin e Touchstone, un buffone aulico (*As you like it*): «Corin – Quella che è buona educazione a corte è nel contado tanto ridicola

quanto le maniere del contado sono degne di massimo scherno a corte. Mi diceste che a corte non usa il saluto ma il baciamento: quest'atto di cortesia sarebbe una sudiceria se i cortigiani fossero pastori. Touchstone – La prova di ciò, subito, la prova. Corin – Gua', noi continuamente maneggiamo le nostre pecore; e, come sapete, le loro pelli sono untuose. Touchstone – E le mani d'un cortigiano non sudano forse? E l'untume d'una pecora non è cosa altrettanto sana quanto il sudore d'un uomo? La prova non si regge, non si regge. Su, via, dammene un'altra migliore. Corin – Aggiungo che le nostre mani sono dure. Touchstone – Tanto meglio le sentiranno le labbra. Un'altra povera prova. Su, via, una prova più valida. Corin – E spesso sono incatramate in seguito alle pecette con le quali curiamo le nostre pecore; e vorreste che baciassimo del catrame? Le mani d'un cortigiano sono profumate di zibetto. Touchstone – Semplicione, semplicione! Carne verminosa in confronto d'un buon pezzo di carne, davvero! Impara dai sapienti, e pondera: lo zibetto ha un'origine più vile del catrame, – è il sudicio flusso di un gatto. Scegli meglio le tue prove, pastore. Corin – Avete uno spirito troppo aulico per me: faccio punto» (III, 2, 40-64).

Vorremo forse credere che in mezzo alle pecore ed ai clienti Shakespeare dimenticasse affatto i libri e trascurasse d'istruirsi? L'amore del sapere dovette in lui essere una passione fino dai primi anni giovanili. Di solito egli qualifica la sapienza come celeste, divina, della natura stessa della luce; e l'ignoranza come diabolica, ripugnan-

te, tenebrosa. Il sapere è un angelo (Love 's labour 's lost, I, 1, 113), è l'ala con cui noi voliamo verso il cielo (Second Part of King Henry VI, IV, 7, 69), è qualche cosa di assai più prezioso che non i titoli nobiliari e le ricchezze: questi un indegno erede può offuscare e dissipare, ma quello rende immortale l'uomo e lo trasforma in un dio (Pericles, III, 2, 27-31).

L'ignoranza è la maledizione di Dio (II Enrico VI, IV, 7, 68), un mostro dal deforme aspetto (Love 's Labour 's lost, IV, 2, 22), la sola vera tenebra che esista (Twelfth Night, IV, 2, 46, 47).

Indubbiamente Shakespeare da giovane fece banchettare la mente e soffrire il corpo, perchè ben sapeva che pance grasse hanno magre zucche, e bocconi squisiti arricchiscono le costole ma sono la completa bancarotta dell'intelletto (Love 's labour 's lost, I; 1, 25-27).

Assai presto egli dovette dire a sè stesso: «che altro è un uomo, se il principal suo bene e la spesa del suo tempo si riducono a dormire e mangiare? Una bestia, nè più nè meno. Mi vergogno di guardare il santo sole, d'accettare il beneficio dei suoi raggi benedetti, mentre resto così a lungo un povero ignoto» (Hamlet, IV, IV, 33-35; Cymbeline, IV, IV, 40-43).

È assolutamente da escludere che il suo studio fosse metodico e che da buon sgobbone egli s'inducesse ad insaccar nel cervello nozioni e dati che creano l'erudito e ammazzano l'uomo, il pensatore e il poeta. Quando Shakespeare studiava, voleva soprattutto godere, e se si guardava dal costringere lo stomaco a ricevere un cibo

sgradevole, tanto più si rifiutava d'imbandire alla mente vivande che questa schifava o almeno non gustava. «La scienza», egli ha stupendamente detto, «è come il glorioso sole del cielo che non vuole lasciarsi scandagliare con occhi arroganti: poco hanno mai sempre guadagnato i faticatori senza intermissione, salvo una bassa autorità dai libri altrui. Non c'è profitto là dove non c'è piacere, e studiare si deve quello che più si ama» (Love 's l. l. I, 1, 84-87; Taming of the Shrew, I, 1, 39, 40).

Acceso da questo santo entusiasmo per il sapere e invaso dalla nobile ambizione di andare a caccia della gloria e diventare immortale, erede, secondo la sua espressione, d'ogni eternità, (Love 's labour 's lost, I, 1, 7), forse egli, al pari del re di Navarra e dei suoi compagni, avrà fatto voto di dedicarsi interamente agli studi e di non guardare in faccia una donna; avrà, cioè, tenuto a vile l'amore. E l'amore, non tardò a vendicarsi nel modo più spietato. Se c'è lineamento chiaro, sicuro, lampante nella figura di Shakespeare quale emerge da tutta la sua opera, è appunto che egli fu un martire d'amore e sommo poeta in premio di tale martirio. Amore a cor gentil ratto s'apprende, e Shakespeare era soprattutto un'indole gentile, votato, quindi, alle ebrezze ed agli strazi d'amore. Sempre che egli parla d'amore e nei drammi e nei poemetti e nei sonetti si sente vibrare la corda più evidente della esperienza personale, risonare la non equivocabile nota delle gioie e dei dolori provati dal poeta stesso. Non si tratta d'un amore platonico ma piuttosto *plutonico*, delle grandi cieche passioni che di solito am-

mazzano un uomo, e se non lo ammazzano lo rendono immortale. In tutti i periodi della sua vita, salvo negli ultimi anni, quando egli, cioè, piegò le vele e raccolse le sarte guardando ormai il tumulto del mondo da olimpica altezza, abbiam ragion di credere ch'egli amasse ed errasse in quanto sempre tornava a cercare avidamente quel che poi aborriva e malediceva. Il sonetto 129 getta un fascio di vivida luce sulla tragica intima storia del Poeta costantemente tiranneggiato dal senso, dal prepotente desiderio di voluttà: «dispendio di spirito in una landa di vergogna è la lussuria in atto; e prima dell'atto è spergiura, assassina, sanguinaria, colma di biasimo, selvaggia, estrema, rude, crudele, fallace; spregiata subito dopo il godimento; perseguita di là d'ogni ragione, e di là d'ogni ragione odiata appena la si è raggiunta, quale esca ingoiata, di proposito deposta per fare impazzire chi vi morde; forsennata nell'inseguimento e forsennata nel possesso; estrema dopo, durante e nella caccia del godimento; un refrigerio mentre è provata e dopo la prova una vera e propria afflizione; davanti, una gioia proposta, di dietro, un sogno. Tutto ciò il mondo sa bene; tuttavia nessuno sa bene scansare il cielo che conduce gli uomini a questo inferno».

Solo chi ha toccato il fondo della voluttà e ne ha provato lo spasimo, può aver messo sulle labbra di Otello delirante di gelosia le parole: «oh, se soltanto tu non fossi mai nata, mala erba, tanto amabilmente leggiadra e di così soave fragranza da rendere quasi dolore la voluttà!»

Solo un temperamento amoroso e passionale al massimo grado può aver scritto il poemetto *Venere e Adone*, riboccante di sensualità, un cantico di lussuria travolgente la quale si vanta di non avere limiti mentre lo stesso mare ne ha.

Oh come Shakespeare conosce e descrive a perfezione gli effetti dell'amore: fa trascurare gli studi, perdere il tempo, dichiarar guerra alla ragione, tenere a vile il mondo, indebolire l'intelletto e ammalare il cuore a furia di pensare e fantasticare. La gioia d'un momento fugace si compra a prezzo di venti notti insonni, debilitanti, tediose; soprattutto non si può essere saggi: «essere saggio ed amare, trascende il potere dell'uomo; tale potere dimora lassù con gli dei» (*Troilus and Cressida*, III, 2, 139-141). L'amore ingrullisce, istupidisce, fa impazzire. «Questo amore», esclama Berowne in *Fatica d'amore perduta*, la commedia dalla quale possiamo soprattutto ricavare il ritratto di Shakespeare giovane, «è furente come Ajace: ammazza le pecore; ammazza me pecorone» (IV, 3, 7). «Il mio amore», dice il Poeta di sè stesso in sonetto 147, «è come una febbre che sempre brama ciò che alimenta più a lungo la malattia...; la ragione, il medico del mio amore, sdegnato che le sue prescrizioni non sono osservate, mi ha abbandonato; ed ora che alla ragione non posso dare più retta, ogni speranza di cura è svanita, ed eccomi diventato freneticamente pazzo senza più un minuto di requie». Quanto più alto e gagliardo un intelletto, più grande e nobile un cuore, tanto maggiore è il pericolo che il tarlo dell'amore s'insinui e faccia



scempio dell'uno e dell'altro: il bruco roditore non sceglie forse a dimora il più tenero e soave dei bocciuoli? Nessun uomo è più sicuramente accalappiato, quando è accalappiato, dell'uomo d'ingegno acciecato da amore. Leggiamo queste sentenze nei Due Gentiluomini di Verona (I, 1) e in Fatica d'amore perduta (V, 2), ed è agevole in esse sentire il Poeta che si confessa, così come si confessa quando fa dire ad Orlando torturato da amore ed invitato a curarsi con un mezzo infallibile: «no, non voglio curarmi» (Come vi piace, III, 2). Del male d'amore Shakespeare soffrì e *volle* soffrir sempre; amore fu il suo peccato, la sua colpa, la sua ebrezza, il suo martirio, e per i peccati della carne mostrò d'avere la massima indulgenza e commiserazione anche quando, toccato il limitare della vecchiezza, non era ormai più lui in causa e giudicava serenamente le cose di questo mondo. In Measure for Measure, uno degli ultimi suoi lavori, egli prende la difesa del peccatore carnale, ed immagina che a Vienna una legge abbia condannato a morte un giovane, Claudio, perchè col consenso della sua amante la ha fatta divenir madre senza sposarla legalmente. Tale iniqua legge è fatta scrupolosamente e crudelmente eseguire da un certo Angelo, uno di quei figuri che si compiacciono di tirar la prima pietra in onta alla sfida di Gesù e che forti della lettera della legge dissetano la loro ferocia con le lagrime del prossimo. Angelo ha nelle mani il potere per delegazione del vero signore di Vienna, il Duca Vincenzo, il quale finge di andare lontano a riposare. Claudio, dunque, è condannato nel capo, ed ecco a

proposito di tale condanna che cosa dicono gli altri personaggi del dramma, simboli della pubblica opinione, della voce, cioè, del buon senso e dell'umanità: «se decapitate ed impiccate tutti coloro che commettono questa colpa, vi do tempo appena dieci anni che vi affrettate a fare un bando per incoraggiare la generazione comunque di nuove teste» (II, 1, 251-253); «quel giovanotto mi sembra più degno di ripetere lo stesso peccato che di morire per quell'uno che ha commesso» (II, 3, 13-15); «ma che spietatezza è mai questa di lui, togliere la vita a un uomo per la ribellione d'una brachetta! Avrebbe forse agito così il Duca che è assente? Piuttosto che impiccare un uomo per aver generato cento bastardi, egli avrebbe pagato di tasca sua per allevarne mille» (III, 2, 121-126).

Natura, dunque, fervida ed ardente, Shakespeare a diciotto anni era «il giovane e tenero spirito spinto da amore alla follia; colpito nel germoglio, in atto di perdere la sua viridezza già nella primavera dell'età e tutti i bei frutti di future speranze, qual bocciuolo precocissimo roso dal bruco prima ancora di schiudersi» (*Two Gentlemen of Verona*, I, 1, 45-50). È vero, dice Falstaff, che la camomilla più la si calpesta e più presto cresce, ma la giovinezza più la si dissipa e più presto si consuma (*I Henry IV*, IV, 350-352). Bello e di statura maestosa, tanto che quando diventò attore gli affidarono sempre le parti di re, aperto e franco, secondo ce lo descrive Ben Jonson, fulmineo nel trovar le parole più acconce ad esprimere i pensieri ed i fantasmi della sua mente

vulcanica, giusta la testimonianza di Heminge e di Con-  
dell e d'una attendibile tradizione, dovette essere mae-  
stro nell'arte di conquistare i cuori femminili, e perciò fa  
dire a Valentino: «l'uomo che ha una lingua, non è un  
uomo, se con essa non è buono a far cedere una donna»  
(Two Gentlemen, III, 1, 104, 105).

John Shakespeare era in relazione da molti anni con  
un possidente di nome Hathaway dimorante nel villag-  
gio di Shottery assai poco distante da Stratford. Il signor  
Hathaway aveva la bellezza di dieci figli, e fra questi  
una giovane di ventisei anni, maturissima per andar spo-  
sa. Il guaio è che non aveva dote, non meritando davve-  
ro tal nome la somma di sei sterline, tredici scellini e  
quattro denari lasciatale dal padre nel testamento. Anna,  
chè così si chiamava la giovane, dovette presto avere un  
debole per quel demonio di Guglielmo dalla conversa-  
zione affascinante, dimenticò di essere maggiore di lui  
di otto anni e che il ragazzo non aveva nè arte nè parte,  
e commise l'imprudenza di star, chissà se una, due o più  
volte, sola con lui. Il 28 novembre del 1582, due amici  
di casa Hathaway si presentavano insieme con Anna e  
Guglielmo al vescovo di Worcester, e garantivano me-  
diante la somma di 40 sterline che non esistevano impe-  
dimenti di sorta per solennizzare il matrimonio dei gio-  
vani e che questo avrebbe avuto luogo col consenso de-  
gli amici della sposa. Il padre di Anna era morto; del  
suo consenso, del resto, non si aveva bisogno, chè la  
sposa era maggiorenne. Occorreva, invece, il consenso  
dei genitori di Guglielmo ancora minorene, ma su di

esso si passò sopra. Il 26 maggio 1583, vale a dire poco men di sei mesi dal fidanzamento innanzi al Vescovo, nasceva Susanna, la primogenita del Poeta. Il lettore ha ormai tanto da potere ricostruire da sè la storia così com'è dovuta svolgersi, e perchè nessun elemento gli faccia difetto sarà bene mettergli sotto gli occhi il soliloquio del pastore in *Winter 's Tale* (III, 3, 58-62): «se soltanto potesse non esserci l'età che è fra i dieci e i ventitre anni o che almeno il giovane potesse trascorrerla tutta dormendo: perchè altro non succede tra un termine e l'altro se non ingravidare ragazze, disonorare il casato, rubare, rissare». Il Poeta scriveva queste parole alla fine della sua carriera, e forse sotto l'influsso d'un ricordo personale.

C'è chi racconta un'altra storia strana e misteriosa. Dal registro vescovile di Worcester apprendiamo che il 27 novembre 1582 fu data licenza per autorizzare il matrimonio di William Shakespeare con Anna Whately. Nello stesso registro si parla del fidanzamento formale avvenuto il giorno dopo fra William Shakespeare e Anna Hathaway. Che garbuglio è mai questo? Era naturale si pensasse che Shakespeare, stufo della Hathaway, si fosse innamorato della Whately, e in procinto di sposarla venisse richiamato al dovere dagli amici della famiglia Hathaway. Il giovane bollente, avventato ed inconstante, ma punto sordo alla voce dell'onore, si sarebbe immediatamente piegato a sposare la prima fidanzata ch'era sulla via di diventar madre e che da lui abbandonata sarebbe incorsa nel disonore e nella disperazione.

Se tutte queste induzioni sono vere, il matrimonio di Shakespeare sarebbe stato la riparazione d'un errore giovanile in parte spontanea e in parte forzata dall'intervento dei due vecchi tutori della ragazza.

Di sicuro e indubitato in tutto cotesto c'è che il giovane Guglielmo non era mica uno stinco di santo, e che del matrimonio in genere, e di quello in particolare con una donna maggiore di anni dell'uomo, conosceva a meraviglia gli svantaggi. Si pensi alle parole di Bertram in *È bene tutto che finisce bene*: «Sono rovinato e confiscato per sempre dai guai! – Che ti è successo, dolcezza mia? – Sebbene io abbia giurato dinanzi al prete solenne; a letto con lei, no, non ci andrò – Ma di che, di che si tratta, dolcezza mia? – Oh mio buon Parolles, mi hanno dato moglie! Prenderò parte alle guerre di Toscana, ma a letto con lei non ci andrò mai!... La guerra cessa d'essere un conflitto in confronto della tetra casa e della moglie detestata.» Parolles risponde: «uomo giovane ammogliato è un uomo rovinato» (II, 2, 284-290, 308, 309, 316). In *Twelfth Night* il Duca dice a Viola travestita da uomo: «Scommetto che giovane come sei, il tuo occhio s'è posato sopra qualche viso che ha preso ad amare: non è vero giovanotto? – Un poco, sì, ci si è posato; con licenza vostra – E che specie di donna è? – Somiglia a voi – Allora non è degna di te. Quanti anni ha? – Circa la vostra età, signor mio – Troppo vecchia, per dio: la donna deve sempre sposare un uomo maggiore d'anni di lei: così invecchia proporzionatamente a lui, così non perde mai l'ascendente sul suo cuore: perchè,

giovanotto, hai da sapere che, per quanto ci lodiamo, i nostri amori sono più incostanti e vacillanti, più smaniosi ed oscillanti, più presto perduti e consunti, che non quelli delle donne – Ci credo, e come, signor mio – Perciò fa in modo che la tua diletta sia più giovane di te, altrimenti il tuo affetto non resisterà quando, come un arco, sarà posto al cimento della tensione. Le donne sono simili a rose che appena schiuse cadono, i bei petali sparpagliati, al suolo» (II, 4, 24-40).

Volente o nolente, certo è che Shakespeare a diciotto anni sposò Anna Hathaway che ne aveva ventisei, e che dopo sei mesi di matrimonio gli partorì una bambina, Susanna, celebrata, poi, per la sua intelligenza più che femminile. Sono da reputare fantasticherie i pettegoli e petulanti racconti di liti fra i due coniugi e di scene di gelosia da parte della moglie tradita, querula e noiosa. Poichè nella Commedia degli errori è ritratta al vivo una donna gelosa, Adriana, dunque, dietro di lei deve nascondersi Anna Hathaway, e noi possiamo sentire come essa si lamentasse di quel libertino di Guglielmo: «La sua compagnia serve ormai a giocondar le sue ganze, mentre io qui a casa ho fame d'un suo sguardo allegro. Si sono gli anni portato via la seducente bellezza dalle mie povere guancie? E chi se non lui la ha sciupata? È noiosa la mia conversazione e sterile il mio spirito? Ebbene, se la volubile ed arguta mia facondia si è guastata, gli è che la sua ruvidezza la ha resa più ottusa ancora del duro marmo. Sono esca pel suo cuore le loro vesti dai gai colori? La colpa non è mia se vesto seria come co-

manda lui. Quali rovine sono in me delle quali egli non è la causa?... Un solo suo sguardo radioso rimetterebbe subito a nuovo la mia decaduta leggiadria; se non che, egli, cerbiatto troppo ribelle, rompe la palizzata, e va a mangiare lontano da casa: io poverina non sono per lui che stantia» (II, 1, 87-101).

Non fa mestieri persuadere il lettore che ha tanto diritto Adriana a rappresentare la moglie di Shakespeare quanto cento altre donne maritate che incontriamo nei suoi drammi. Quando ci si mette sulla via delle congetture, ognuno trova buone ragioni per sostenere la propria. Torniamo ai fatti. Dopo men di due anni dalla nascita di Susanna, e cioè il 2 febbraio 1585, Anna partorì due gemelli, un maschio, Hamnet, ed una femmina, Judith. Non c'era mica da celiare: il povero Poeta a ventun'anni, in una piccola città di provincia che non gli dava modo di guadagnare per sè e per la famiglia, in casa del padre carico di figli e di debiti, sentiva d'andare incontro a una sicura rovina. La nascita dei due gemelli gli annunciava che la moglie aveva intenzione di regalarli magari dieci altri figli. Per non aver più figli, e non ne ebbe infatti più, bisognava separarsi da Anna, esser crudele sol per essere gentile, riconquistare la propria libertà, scappare lontano da casa. Per coonestare la sua fuga profitò dell'accanita persecuzione cui lo aveva fatto segno un signorotto di Charlecote, un certo Sir Thomas Lucy, umilissimo servitore della regina Elisabetta, in omaggio alla quale aveva fatto costruire il suo feudo in forma di un E, lettera iniziale del nome dell'au-

gusta sovrana. Sir Thomas era tanto imbecille quanto spietato, e voleva la testa di Guglielmo Shakespeare perchè questi con alcuni compagni era andato abusivamente a caccia di selvaggina in una bandita di Charlecoete. Sir Thomas aveva tutte le armi dell'autorità e della ricchezza, e Shakespeare solo quella del suo spirito. Quanto, a lungo andare, valga più lo spirito che non autorità e ricchezza, resta dimostrato dal fatto che Sir Thomas Lucy, di cui il cognome si presta al bisticcio fra luccio e pidocchio, sarà in eterno un personaggio ridicolo col soprannome di *pidocchioso*, mentre Guglielmo Shakespeare in eterno sarà uno dei massimi poeti del mondo. Ma lì per lì, nella lotta fra autorità e ricchezza da una parte, e spirito dall'altra, è quest'ultimo che ha la peggio. Shakespeare dovette pensare ai casi suoi e fuggir via da Stratford. Come già s'è detto, gli sembrò che quel male non veniva per nuocere, che anzi era il solo mezzo per tirarsi fuori dalle disperate difficoltà in cui lo avevano fatto piombare i suoi pazzi errori giovanili. «Andrò a Londra» disse a sè stesso, e forse pensando al padre perseguitato dai creditori, alla moglie ed ai figli che doveva abbandonare, al cupo e minaccioso avvenire che andava ad affrontare nel *mare magnum* della grande città mai sazio di naufraghi della vita, si sentì assalire dal rimorso d'aver deluso le speranze dei genitori, fondato una nuova famiglia sulle basi vacillanti della antica, sparso il proprio sentiero di spine per sè e per i suoi cari vecchi e giovani. Se non che, dall'esame di coscienza non trasse motivo di disperare, in quanto che contro i



suoi difetti s'ersero maestose le sue virtù, contro i falli commessi le più pure intenzioni di far bene. «La trama della nostra vita», egli ha detto, «risulta di stami misti, buoni e cattivi insieme: le nostre virtù metterebbero su superbia, se i nostri difetti non stessero lì a sferzarle; ed i nostri trascorsi si abbandonerebbero alla disperazione se non venissero confortati dalle nostre virtù» (All's well, IV, 3, 83-87). Con un cuore d'oro, un ingegno sovrano e una voglia infinita di lavorare non si soccombe certo nella lotta per l'esistenza, e con queste tre fide scorte il giovane Guglielmo Shakespeare partì da Stratford probabilmente alla fine del 1585, e si recò direttamente a Londra.

Si ha ragione di credere che Shakespeare, invaghitosi fin da giovanetto della carriera teatrale, abbia, appena arrivato a Londra, cercato un posto nella compagnia drammatica che aveva dato delle rappresentazioni a Stratford e nella quale probabilmente contava qualche amico. Cercare un posto è la cosa più facile di questo mondo, trovarlo la cosa più difficile, segnatamente in una grande città. Più una città è grande e più il suo spazio è tutto occupato, e ogni ufficio, ogni mestiere, ogni servizio non solo ha il suo titolare ma anche una folla di aspiranti alla successione o alla semplice supplenza. Shakespeare si sarà creduto sicuro di venir richiesto dell'opera propria anzi che di doverla offrire, e invece trovò che dell'opera sua non si aveva il menomo bisogno e che solo per estrema condiscendenza la compagnia drammatica, per non farlo morire di fame, si asteneva dal met-

terlo all'uscio e gli assegnava il più umile degli uffici: secondo alcuni, quello di stalliere adibito alla guardia dei cavalli degli spettatori durante la rappresentazione. Altro che attore e drammaturgo, altro che riconoscimento immediato del suo incomparabile genio! La prima prova di genio egli, tuttavia, la diede nell'accettare l'inevitabile, nel rassegnarsi alla durezza della sorte, nel fare dell'umiltà la scala della sua giovanile ambizione (Julius Caesar, II, 1, 22). Se non fosse stato più che sorretto dalla coscienza delle sue miracolose forze intellettuali, avrebbe rinunciato subito alla lotta, e si sarebbe dato per vinto. Si trattava, infatti, non già d'essere il *monoculus in terra caecorum*, ma di emergere fra giganti. Londra, in quel tempo, possedeva quell'arcano potere di produrre geni in abbondanza grandissima, del quale ci parla la storia d'Atene e quella di Roma e di Firenze nei cosiddetti periodi aurei. Par che in certi ambienti, in grazia di occulte e rare energie, la pianta uomo, che di solito non raggiunge il suo pieno sviluppo, diventi con facilità e con una stupefacente frequenza, purtroppo di corta durata, una maestosa quercia. Durante il regno di Elisabetta toccò all'Inghilterra il privilegio di ospitare nella sua capitale una razza di uomini giganteschi. La vita che pulsava a Londra con una intensità febbrile, preparava i marinai e i cannoni che dovevano distruggere l'Armada invincibile di Filippo II di Spagna, trasformava i semplici commercianti in arditissimi ed eroici navigatori e colonizzatori, spingeva gli studiosi ad abolire l'*ipse dixit* e ad aprire il gran libro della natura, creava poeti e letterati

dalle ali aquiline e dall'occhio linceo, rappresentava sulle scene del teatro i più grandi ardimenti dell'uomo, le maggiori rivendicazioni di giustizia, la virtù e il vizio, il riso e il pianto in quel che hanno di grande e di eterno. Gli uomini in mezzo ai quali Shakespeare venne a trovarsi si chiamavano Howard, Raleigh, Drake, Bacone, Spenser, Marlowe. Per segnalarsi in mezzo ai suoi contemporanei ed essere, come suol dirsi, all'altezza dei tempi, il profugo di Stratford capì che bisognava trasformare la vita in una perenne tensione ed aspirazione verso le cime del pensiero e dell'arte. A Londra c'era richiesta di cose grandi, eroiche, profonde, in tutti i rami dell'umana operosità; la gente non si commuoveva mica facilmente, ma concedeva il suo riso e il suo pianto solo a ciò che è supremamente comico e supremamente tragico. L'uomo è figlio dei suoi tempi, dà ai suoi contemporanei quello che i contemporanei gli domandano. Futilità, luoghi comuni, leziosaggini, imposture, fumo, non eran di moda fra i sudditi di Elisabetta intenti con la mente col cuore e con l'opera a gettar le basi dell'impero britannico. Fra la circumnavigazione compiuta da Drake e, poniamo, il Macbeth o il King Lear, c'è una corrispondenza armonica, una legge rispettata di proporzione. Shakespeare, dunque, si mise al lavoro, e che lavoro! In men di venticinque anni produsse trentasette drammi, quattro poemetti e centocinquantaquattro sonetti. Se si pensa alla ricchezza di potere creativo, alla profusione di osservazioni, immagini, pensieri, alla varietà e vastità di concezioni di questa immensa produ-

zione artistica più viva della vita stessa (Timon, I, 1, 38), una figura titanica si delinea dinanzi ai nostri occhi e s'intuisce la storia d'uno dei più grandi spiriti dell'umanità: storia d'eroici sforzi, d'inenarrabili ansie, di angosciose vigilie, d'infinita perseveranza e d'incomparabile amore alla verità e alle eterne forme del bello.

I primi anni del soggiorno a Londra dovettero essere i più duri della sua vita, quelli in cui tante volte credette di smarrire la via fra i triboli ed i pericoli di questo mondo (King John, IV, 3, 141, 142). La sua indole gentile e leale gli conquistò l'amicizia degli attori della compagnia drammatica presso cui aveva cercato rifugio. Diventò e rimase poi per tutto il tempo della sua dimora a Londra attore egli stesso. James Burbage, un falegname, aveva avuto l'idea di fondare nel 1576 un teatro e di diventarne l'impresario. La fortuna gli arrise tanto che il figlio, Riccardo Burbage, seguì le orme del padre e col tempo riuscì a dare a Londra il massimo teatro, il famoso *Globe*, e a mettere insieme una compagnia di prim'ordine nella quale figuravano i nomi di Kemp, Fletcher, Philipps, Pope, Heminge, Condell, ecc. Fra questi *bohémians*, intelligenti, vivaci, alla mano, ma disprezzati dalla gente ufficiale ed accademica, Shakespeare trovò i suoi soli e veri amici. Avendo scoperto in lui attitudini all'arte drammatica, cominciarono ad affidargli delle parti secondarie di commedie e tragedie che di solito venivano vendute alla compagnia, al prezzo di circa cinque sterline l'una, dai letterati di professione. Perchè, si domandò Shakespeare, limitarsi a rappresentare i dram-

mi scritti dagli altri e non tentare di scriverli da sè? Non è forse meglio esitare la roba propria anzi che quella degli altri, massime quando si è persuasi che la propria marca di fabbrica è infinitamente superiore a quella altrui? Il neo-attore della compagnia Burbage ragionava assai bene e, messosi all'opera, compose una commedia originalissima e piena di festività e di brio: *Fatica d'amore perduta*. I suoi compagni la portarono sulla scena, probabilmente l'anno 1590, e il pubblico mostrò di gradirla in modo che il giovane scrittore prese coraggio e, contento d'aver nella prima commedia svolto brillantemente il tema della vendetta che amore prende contro chi si attenta di sacrificarlo alla scienza, scelse per argomento d'una seconda commedia, che intitolò *I due gentiluomini di Verona*, il contrasto fra la fedeltà dovuta all'amicizia e il sentimento ribelle d'amore. Per l'intreccio si valse, come fonte, della versione inglese del romanzo spagnolo, *Diana*, di Jorge de Montemayor, uno dei poeti della corte di Filippo II. Per conquistarsi anche più il favore del pubblico, il quale è sempre grato a chi riesce a farlo ridere cordialmente, scrisse la *Commedia degli errori*, una vera e propria farsa nella quale due fratelli gemelli con due servi, anch'essi gemelli, sono scambiati l'uno per l'altro e vengono a trovarsi nelle situazioni più buffe. Apertasi così la strada al guadagno ed alla celebrità, egli si mise per essa infervorato, risoluto a percorrerla trionfalmente sino in fondo, pienamente conscio delle difficoltà che gli restavano da superare. Bisognava innanzi tutto adattarsi all'ambiente, capire

che cosa soprattutto piaceva ai suoi contemporanei, indulgere da principio al gusto degli altri ed ubbidire per poter poi più sicuramente imporre il proprio gusto e comandare. Anche nel campo delle lettere e dell'arte occorre sapere a poco a poco e con accortezza conquistare il potere. I generi drammatici più in voga erano la commedia, il dramma storico e la tragedia. Il buon successo gli aveva arreso nel tentativo di scrivere commedie, ed egli si volse ora agli altri due generi tenendo conto di quanto avevano fatto e facevano i suoi predecessori e delle tendenze del pubblico.

Il dramma storico poteva dirsi una esigenza del momento politico che si attraversava. Dopo la sconfitta dell'Armada nel 1588 il sentimento nazionale degli inglesi era teso al massimo grado e si compiaceva di vedere esaltate sulle scene le glorie passate e contemporanee della storia britannica magari anche leggendaria. Ai drammi aventi per protagonisti gli antichi monarchi Gorboduc e Lear venivano ad aggiungersi ora, per opera di George Peele e di Christopher Marlowe, quelli intitolati ai re Edoardo I ed Edoardo II. Ampio materiale storico i drammaturghi trovavano nelle cronache in prosa scritte da Grafton, Hall ed Holinshed, ed in poemi quali quelli composti da Drayton intorno alle guerre dei baroni e da Daniel intorno alle guerre civili. Fonte prediletta per Shakespeare furono le cronache d'Inghilterra, Scozia ed Irlanda scritte con stile vivace ma senza nessun spirito critico da Raphael Holinshed, pubblicate la prima volta nel 1578 e la seconda nel 1586. Se non che, a su-

perare vittoriosamente il cimento del dramma storico non bastavano le fonti ricche di materiale e il desiderio di compiacere e lusingare il sentimento nazionale: occorreva che a tale sentimento il poeta stesso partecipasse con la massima sincerità, ch'egli fosse, cioè, un convinto ed ardente patriotta. Fu tale Guglielmo Shakespeare?

Nell'ora in cui uno Stato ha delle enormi difficoltà da superare, molti nemici da debellare, la pubblica ricchezza da accrescere e consolidare, il proprio posto nel mondo da affermare per sempre e definitivamente, deve, per ineluttabile necessità, limitare la libertà dei cittadini, esigere e mantenere l'ordine pubblico più perfetto, eliminare ogni elemento di discordia, e nella compattezza creata dalla disciplina e dal patriottismo spinto fino al sacrificio, tendere, con tutte le forze, con perseveranza, pertinacia e pazienza infinita, al conseguimento dei grandi fini propostisi. Lo Stato britannico sotto Elisabetta si trovava precisamente in queste condizioni. Guai al cittadino che osava esprimere una opinione politica contraria al Governo o magari propalare una notizia tenuta e voluta segreta, o permettersi di suggerire un consiglio inopportuno. Per avere John Stubbs pubblicato un opuscolo inteso a dissuadere Elisabetta dallo sposare il principe francese Alençon, fu condannato al taglio della mano destra. Il fedele suddito, quando il boia glie la ebbe amputata, agitò il moncherino sanguinante gridando dal palco alla folla: evviva la Regina! Libertà politica individuale, dunque, non esisteva, mentre grandissima era la libertà economica ed intellettuale. Chi soltanto ri-

nunziava ad occuparsi di politica e di religione, non s'accorgeva nemmeno che ci fossero limitazioni di sorta imposte dallo Stato e poteva adoperare magari un linguaggio licenzioso. Quando si leggono i drammi dello Shakespeare non si ha davvero l'impressione di tempi tirannici, ma piuttosto d'una sconfinata libertà di pensiero e di parola. Gli è che per taluni la libertà consiste solo nel poter dir corna del proprio governo e non esistono i campi sconfinati nei quali fantasia e pensiero possono scorrazzare senza ombra di barriere imposte dalle contingenze politiche. Shakespeare guardò subito le cose del mondo *sub specie aeternitatis*, intuì le alte ragioni che imponevano allo Stato la politica dal pugno di ferro, vide in esse la grandezza e la gloria futura della nazione britannica, e fu soprattutto uomo d'ordine, flagellatore implacabile delle teorie sovversive comuniste, della retorica tribunizia repubblicana, delle ambiziose mene di falsi patrioti seminanti zizzania per fini personali sotto la maschera della difesa della libertà. Dei costumi e della vita semplice del buon popolo che lavora in silenzio, si contenta di poco e gode e ride schiettamente e saporitamente nelle ore di riposo, fu tanto tenero quanto fu avverso al popolo stesso appena lo vedeva preso dalla velleità di deporre il basto ed impugnare lo scettro. Il popolo allora diventava plebe agli occhi suoi e meritava che gli si rinfacciassero la sua ignoranza, il lezzo del suo sudiciume, i suoi istinti vandalici, la sua matta bestialità. Tali furono i suoi principii politici fino dall'inizio della sua carriera letteraria, secondo ci viene attestato dalla



trilogia dello Enrico VI apparsa nel 1591, e tali si mantennero per il resto della sua vita secondo la testimonianza della sua posteriore produzione drammatica e, soprattutto, del Giulio Cesare, che rimonta all'anno 1600, e del Coriolano non anteriore al 1609.

La prima parte dell'Enrico VI ribocca del sentimento nazionale più vivo e sincero, esalta l'eroismo del generale inglese Talbot difensore del dominio inglese in Francia ai tempi della Pulcella d'Orlèans, rappresenta nel Cardinale di Winchester l'intrigante ambizioso che congiura ai danni della patria, ed in Gloster il focoso patriotta che pur di smascherare il birbante non porta rispetto nemmeno allo zucchetto rosso e ricorre alla violenza. «Ognuno», dice fra sè il Cardinale, «ha avuto il suo posto e il suo ufficio: soltanto io sono rimasto fuori; per me non avanza nulla. Ma non intendo rimanere a lungo vescovo *in partibus*: rapirò il re da Eltham e siederò al timone della cosa pubblica» (I, 1 in fondo alla scena). Gloster lo trova insediato nella Torre di Londra, e così lo minaccia: «Prete, occhio alla barba; perchè io voglio strapparla e schiaffeggiarti sonoramente: sotto i miei piedi calpesto il tuo cappello cardinalizio, a dispetto del papa e di tutte le gerarchie ecclesiastiche; ecco per le gote ti voglio trascinare in su e in giù... Via di qui, lupo in veste di pecora... via di qui, ipocrita scarlatto» (I, 3, 47-51, 54, 55).

Nella seconda parte dell'Enrico VI, il Poeta ha evidentemente inserito a bella posta l'episodio di Jack Cade per farci sapere in che modo si comporta la plebaglia

scatenata, come sentono e parlano gli agitatori che la guidano, e fino a che punto egli aborrisse il comunismo e il *bellum omnium contra omnes*, a sanare il quale, Thomas Hobbes, nato il 1588, doveva poi trovare lo specifico sovrano nel Leviathan, ossia nello Stato con poteri assoluti e insindacabili. Enrico VI, tanto debole monarca da esclamare «non ci fu mai un suddito che tanto bramasse d'essere re, quanto bramo e m'auguro io di diventare un suddito» (IV, 9, 5, 6), fomenta, in grazia appunto a questa sua debolezza, la ribellione e la congiura, perchè «chi non sa governare si rassegni ad obbedire» (V, 1, 6). Il duca di York accampa diritti al trono, va in Irlanda a levare un poderoso esercito e intanto riesce a sommuovere la plebaglia della contea di Kent. Jack Cade, un pannajuolo, figlio d'un muratore e d'una levatrice, marito di una ex-rivendugliola ambulante passata al mestiere di lavandaia, un vero e proprio disperato, si mette a capo d'un esercito composto di conciatori, macellai, tessitori e altra simile gente, si spaccia d'origine regale, pretende anche lui alla corona, e trae verso Londra risoluto a rovesciare il dominio dei signori e ad istituire il regime comunista. Egli grida alla turba: «siate prodi, chè prode è il vostro capitano, e vi promette la riforma dello Stato. Qui in Inghilterra sette panini d'un soldo l'uno si venderanno per un doppio soldo: lo scioppe invece di tre avrà dieci cerchi; e dichiarerò fellonia il bere birra leggiera: tutto il regno sarà in comune; e il mio palafreno andrà a pascolare in Cheapside: e, quando sarò re (perchè re voglio essere)» – La folla interrompe

e grida: «Dio salvi Vostra Maestà!» L'oratore continua: «Vi ringrazio, buona gente: non ci sarà più moneta: tutti mangeranno e beberanno sul mio conto; e vestirò tutti in una livrea sola affinché possano andar d'accordo come fratelli, e venerare in me il loro signore». Dick il macellaio propone come primissima cosa che s'ammazzino tutti i legali. Jack Cade accetta la proposta perchè è lamentevole, egli dice, che quattro sgorbi scritti sopra una pergamena da un giudice qualunque sentenzino la rovina d'un uomo e che della cera adoperata a suggellare una obbligazione tolga la libertà al contraente. Non è l'ape che punge, ma la cera dell'ape. Abbasso, dunque, la giustizia! Ma, abbasso pure l'istruzione! Un povero maestro di scuola e scrivano viene circondato dai facinorosi perchè sa scrivere, leggere e far di conti. «Impiccatelo», ordina Jack Cade, «con la sua penna e col suo calamaio intorno al collo». Sopraggiungono Humphrey e William Stafford a capo dell'esercito regolare, i quali intimano alla moltitudine in nome del re di abbandonare Cade e tornare all'ubbidienza. I ribelli recalcitrano, i due capitani dichiarano guerra e si ritirano, mentre Cade aringa così i suoi seguaci: «voi, che amate il popolo, seguitemi. Questo è il momento di mostrare che siete uomini: si combatte per la libertà. Non lasceremo vivo nemmeno un solo nobile, un solo signore. Risparmiate solo coloro che portano scarpe rattoppate; perchè quella è gente economa ed onesta e che, se non fosse per paura, prenderebbe partito per noi». Le forze del re, intanto, si avanzano in ordine, e Dick il macellaio avverte Jack

Cade: «eccoli in ordine che marciano verso noi». Cade gli risponde: «e noi siamo in ordine quando siamo massimamente in disordine. Orsù, marciamo!» (IV, 2). I ribelli e le truppe del re si scontrano, i due Stafford cadono uccisi nella mischia, e la vittoria arride a Jack Cade il quale, cessato appena il combattimento, si rallegra con Dick il macellaio: «cadevano innanzi a te come pecore e giovenche, e ti diportavi proprio come se ti fossi trovato nel tuo macello; perciò voglio ricompensarti così: la Quaresima durerà per quel che è solita durare; e tu avrai una licenza speciale di ammazzare cento meno uno capi di bestiame – Dick: Non desidero altro – Cade: E, a dire il vero, non meriti meno. Questo trofeo di vittoria voglio pure portare (*indossa l'armatura di Sir H. Stafford*); e i cadaveri saranno trascinati dietro i calcagni del mio cavallo fino a Londra dove farò portare la spada del Lord Mayor da un valletto che mi preceda – Dick: Se vogliamo prosperare e far del bene, apri le prigioni, e metti in libertà i carcerati – Cade: Di questo puoi non darti pensiero: te ne sono garante. Orsù, marciamo verso Londra» (IV, 3). A Londra, infatti, i ribelli arrivano, s'impossessano del ponte di Londra, e procedono fino alla strada detta del Cannone. Qui Jack Cade si proclama signore della città, a spese della quale ordina che durante il primo anno ch'egli regnerà una fontana pubblica non getti altro che vino rosso, assume il nome di Lord Mortimer, fa giustiziare un soldato perchè continua a chiamarlo Jack Cade, e, saputo che a Smithfield le truppe del re oppongono resistenza, si affretta verso quella

parte della città. Sconfitti i custodi dell'ordine, Jack Cade comanda che s'appicchi il fuoco a tutte le corti di giustizia, quando ecco Dick avvicinarsi umilmente e dire: «ho una istanza da presentare a Vostra Signoria il Pari d'Inghilterra – Cade: E sia essa magari la dignità di Pari, la otterrai per avermi dato del Pari – Dick: Chiedo soltanto che le leggi d'Inghilterra procedano dalla tua bocca – John l'operaio (*sottovoce*): Per la santa messa, saranno allora leggi malate, perchè la sua bocca è stata ferita da una lancia, e non è ancora guarita – Smith il tessitore (*sottovoce*): No, John, saranno leggi puzzolenti; perchè il suo alito puzza del formaggio arrostito ch'egli suole mangiare – Cade: Ho già pensato a questa cosa, e sarà appunto così. Suvvia, bruciate tutti i documenti del regno: la mia bocca sarà il Parlamento d'Inghilterra – John (*sottovoce*). Corriamo allora rischio d'aver degli statuti che mordono, a meno che non gli si cavino i denti – Cade: E d'ora innanzi tutte le cose saranno in comune» (IV, 7).

Segue la scena pietosissima nella quale il nobile e virtuoso Lord Say, catturato dai ribelli, viene ferocemente decapitato, ma il lettore ha già abbastanza per veder chiaro nella intenzione del Poeta che è quella di accumulare sarcasmi ed ironie sanguinose sul condottiero comunista e sulla plebaglia sguinzagliata, capace soltanto di atti vandalici, destituita d'ogni fede sincera e d'ogni principio, volubile, ignorante, feroce contro il debole e vigliacca contro il forte. E tale pure ci viene rappresentata nel Giulio Cesare e nel Coriolano là dove essa vuole

che Bruto per avere ucciso Cesare diventi Cesare, plaude prima al discorso di Bruto e immediatamente dopo al discorso opposto di Antonio, ammazza il poeta Cinna solo perchè porta lo stesso nome di Cinna il cospiratore, esilia Coriolano e poi, pentitasi, ragiona così: «sebbene volontariamente consentimmo al suo bando, tuttavia fu contro la nostra volontà» (IV, 6).

I berretti che i popolani gettano in aria per giubilo quando Cesare finge di rifiutare la corona, sono unti di sudore, e il fiato dei popolani stessi è tanto fetido che, acclamando essi Cesare, lo fanno svenire (I, 2, 246-252). E daccapo è parola dei puzzolenti unti berretti e del fiato che appesta l'aria, in Coriolano (IV, 6, 128 sgg.). Un democratico, insomma, Shakespeare certo non fu, e le parole ch'egli mette in bocca a Coriolano rappresentano molto probabilmente la sua fede politica: «quel doppio potere, dato il quale una parte disprezza con ragione e l'altra insulta senza nessuna ragione; dato il quale nobiltà, competenza e saggezza non possono concluder nulla senza il sì e il no della generale ignoranza, deve per necessità omettere quello che importa realmente di fare e dar campo libero a inezie inconsistenti: sbarrata così la via al buon proposito, ne consegue che tutto si fa a sproposito» (III, 1, 138 sgg.).

Si può obiettare che una delle figure più nobili ed amabili del teatro shakespeariano è Bruto, l'eroico repubblicano che alla fine della sua esistenza può vantare di non aver trovato mai un uomo che non gli fosse sincero e fedele (V, 5, 33 sgg.). Tratteggiando Bruto nel

modo che lo ha tratteggiato, non s'è forse il Poeta proposto di esaltare i principî repubblicani e gli uomini che li incarnano? Tirannide di spazio vieta che si faccia qui una analisi minuta del carattere di Bruto, e il lettore deve da sè leggere attentamente il Giulio Cesare per convincersi che in Bruto Shakespeare ha voluto rappresentarci la tragedia di chi fa dell'idealismo in politica: Bruto è l'uomo più inconcludente di questo mondo, ogni suo atto è un errore, e la sua virtù e magnanimità non servono ad altro che a condurre al delitto, alla rovina, alla restaurazione d'una tirannide peggiore di quella che è stata rovesciata. Il politicante utopista resta pure sferzato a sangue nella Tempesta, là dove l'ingenuo Gonzalo descrive a Sebastiano e ad Antonio la forma migliore di repubblica ch'egli instaurerebbe sol che ne avesse il potere: non più commerci, non più uffici, non più ricchezza nè povertà, non più lavoro nè guerra, ma uguaglianza per tutti, comunanza di proprietà, ozio generale, assenza assoluta di sovranità. E Antonio rivolto a Sebastiano sarcasticamente conchiude che insomma questa nuova repubblica ideale non sarebbe composta che di prostitute e di birbanti (II, 1, 143 sgg.).

Della *Magna Carta*, del massimo documento della libertà individuale, il Poeta non fa il menomo cenno nel King John, mentre non si lascia sfuggire nessuna occasione d'esaltare il diritto divino dei re e d'esprimere il più profondo aborrimento per il regicidio. «Nessun suddito ha il diritto di giudicare il suo re, perchè il re è il simbolo della maestà divina, è il capitano, il maggiordo-

mo, il rappresentante eletto da Dio» (Richard II, 4, 1, 120, 124-125). «Qualche cosa di talmente divino fa da siepe al re, che il tradimento può solo intravedere ciò che vorrebbe compiere, ma non compierlo» (Hamlet, IV, 5, 123 sgg.). «Se anche trovassi esempi di migliaia di uomini che fossero diventati prosperi per avere attentato alla sacra persona del re, non m'indurrei a un simile delitto; ma poichè nè bronzo, nè pietra, nè pergamena ricorda un solo esempio siffatto, la stessa delinquenza rinunci una buona volta a quel delitto» (Winter' s Tale, I, 2, 350 sgg.). Shakespeare era, dunque, un fervido patriotta ed un sincero fautore del reggimento monarchico. Possiamo anche attribuirgli delle tendenze imperialiste, se per imperialismo s'intende l'aspirazione di veder la propria patria espandersi e gettar radici sempre più ampie e profonde nel suolo, pur troppo limitato e contrastato, del nostro globo. L'Enrico VIII, l'ultimo dramma di Shakespeare, si chiude con la profezia di Cranmer, arcivescovo di Canterbury, la quale, dopo avere accennato alla gloria del regno di Elisabetta, vaticina in Giacomo I il monarca di cui «il nome onorato e grande risuonerà dovunque il fulgido sole del cielo risplende, e a nuove nazioni darà impulso e vita; il monarca che fiorirà e, simile al cedro del monte, spingerà i suoi rami fino a raggiungere tutte le pianure circostanti. Tanto vedranno i figli dei nostri figli, e benediranno il cielo».

Il patriottismo di Shakespeare fa l'impressione d'essere d'ottima lega, scevro d'ogni opportunismo, cortigianeria e adulazione. La patria egli non la ha *sul sommo del-*



*la bocca*, ma nel fondo del cuore. Ciò si deduce non soltanto dalla spontaneità e onesta sincerità con cui parla del proprio paese e di chi lo governa, ma anche, e soprattutto, dall'assenza completa di onori e favori che egli possa avere avuti dall'alto. Con quel suo carattere aperto e leale egli non sapeva nè voleva piaggiare, e nulla gli riusciva più odioso dell'arte del dissimulare, del prestigiare, del venire a patti con la coscienza o addirittura scavalcarla; dell'arte, insomma, di cui si dice, a torto o a ragione, non possa fare a meno l'uomo politico. Dalla politica egli si mantenne sempre lontano, e per l'uomo politico, ossia per lo scaltro che sa trovar modo di promuovere il proprio interesse sotto le apparenze magari le più virtuose e sante, non nascose la sua invincibile ripugnanza: «la politica», egli dice, «ha il suo scanno più in alto della coscienza... Il diavolo non s'accorse nemmeno lui di ciò che faceva quando creò l'uomo politico; e a mezzo il suo lavoro si fece il segno della croce; ed io credo fermamente che alla fine le scelleratezze umane proveranno la sua innocenza» (Timon, III, 2, 94; 3, 28 sgg.).

Nel dramma storico Shakespeare esordì con la trilogia dell'Enrico VI, e subito dopo si cimentò con la tragedia romantica e compose il Romeo e Giulietta, traendo per la prima volta ispirazione e materiali dal patrimonio letterario della nostra Italia, il paese che più di qualunque altro parlò alla sua immaginazione e gli apparve come la patria delle grandi passioni e delle eterne forme del bello. La tragica storia dei due giovani innamorati

narrata dal Bandello era stata tradotta in versi dal Broke ed in prosa dal Painter, e di questi due volgarizzamenti inglesi il Poeta si valse per creare il suo capolavoro.

Siamo al 1592, e Shakespeare a ventotto anni ha già fatto parlare di sè, lui l'illetterato compatito per la sua ignoranza dal ceto accademico, il raffazzonato autodidatta, che non aveva mai portato i piedi in una Università, l'istrione ammesso per carità nella compagnia Burbage. Ed ecco il Greene, rappresentante dei drammaturghi di professione, con tanto di cartello di letterato ufficiale, insorge contro l'impudente *homo novus*, e gli dà pubblicamente il titolo di cornacchia venuta su dal niente (*upstart crow*) che presume di rivoluzionare la scena (*shake-scene*).

Quale grande genio non ha avuto invidi nemici? Quale grande genio non ha risposto ai loro attacchi col far sempre meglio?

Ma se da una parte sorgevano i nemici, dall'altra non mancavano gli amici. Primo e più cospicuo fra questi Henry Wriothesly, conte di Southampton, al quale il Poeta si strinse d'un'amicizia che, più dello stesso amore di donna, gli valse quale Musa ispiratrice. Del conte di Southampton Shakespeare godette della intimità e delle generose largizioni.

Dal giugno del 1592 all'aprile del 1594 i teatri restarono chiusi perchè a Londra serpeggiava la peste e, forse anche più, per ragioni politiche. Quello che oggi sono per noi i giornali era allora per gl'inglesi il teatro: l'espressione della opinione pubblica, la quale non è sem-

pre favorevole al Governo, e può, appunto quando è contraria, creare inciampi all'uomo di Stato, magari solo con l'arma del ridicolo. Il Poeta attese in quei due anni a comporre il *Venus and Adonis* ed il *Rape of Lucrece*. Dedicò i due poemetti al conte di Southampton, e nella dedica al secondo scrisse: «tutto ciò che ho fatto è vostro, tutto ciò che ho ancora da fare è vostro». Nel sonetto 38 lo stesso sentimento di sconfinata gratitudine pel mecenate viene espresso anche più iperbolicamente: «ringrazia te stesso se rigo che io scrivo degno d'esser letto ti cade sotto gli occhi; perchè chi tanto muto che non sia buono a scrivere a te, quando sei tu stesso che dai luce all'invenzione? Sii tu la decima Musa, dieci volte più preziosa di quelle nove antiche che i rimatori invocano». L'amicizia fu, dunque, uno degli astri più fulgidi che rischiarò la via spinosa del grande Poeta.

Bisognava, come s'è detto, contentare il gusto dei contemporanei ed uniformarsi a quello che facevano i drammaturghi del tempo. Marlowe poteva dirsi il moderatore della scena dopo il trionfo del suo *Tamburlaine* e la popolarità di cui questo dramma godeva. Il pubblico londinese aveva evidentemente un debole per la figura del superuomo, e Shakespeare s'affrettò a seguire le orme di Marlowe e a rappresentare in Riccardo III l'emulo di Tamerlano, la creatura demoniaca per la quale non esistono ostacoli e la via al trono è quella dell'inganno e del delitto. Altro tributo al gusto dei tempi il Poeta pagò col *Titus Andronicus*, una tragedia modellata su quelle di Seneca, tutta vendette e atroci scene di san-

gue, infarcita, come già s'è veduto, di reminiscenze classiche e di citazioni di poeti latini. Al riaprirsi dei teatri nella primavera del 1594 Shakespeare si era fatto conoscere come squisito poeta lirico mediante l'Adone e la Lucrezia, e aveva pronti per la scena quattro poderose tragedie: il Riccardo III, l'Andronico, il Riccardo II e il Re Giovanni. Si è dimostrato che egli il più delle volte si limitava ad un rifacimento di un antico dramma, o attingeva ad una fonte che gli forniva presso che tutto il materiale. Non creava, insomma, mai dal nulla. Tutto ciò non attenua minimamente il merito del suo sforzo mentale quasi sovrumano, perchè, come Heine ha ben detto, le fonti di tutti i drammi shakespeariani sono quei vermi che si vedono di giorno i quali, per virtù taumaturgica del Poeta, diventano fosforescenti al cader della notte, le luminose lucciole.

Dal 1594 al 1600 Shakespeare si compiace soprattutto di scrivere commedie, di rappresentare la vita in quel che ha di amabile e giocondo, di tener desto il buon umore della gente, divertirla, deliziarla, bearla, col provocare in essa il riso più schietto e sano di questo mondo. Appartengono, infatti, a questo periodo ben otto commedie (il Mercante di Venezia, il Sogno d'una notte di mezza estate, la Bisbetica domata, le Vispe Comari di Windsor, Tutto è bene che finisce bene, Molto chiasso per nulla, Come vi piace, La dodicesima notte), e tre soli drammi storici (il primo e il secondo Enrico IV e l'Enrico V), nei quali, a farlo apposta, campeggia la incomparabile figura comica di Sir John Falstaff. Il poeta

teneva la gente di buon umore: ma aveva egli stesso voglia di ridere, e non gli costava uno sforzo infinito quel profondere allegria a getto continuo? La sua fama di drammaturgo era ancora discussa e, se mai, veniva lodato come poeta lirico per i poemetti. «Venere» e «Lucrezia», scriveva infatti ancora nel 1598 Riccardo Barnfield, «hanno collocato il suo nome nel libro immortale della Fama». Occorreva, dunque, ch'egli si affermasse come poeta drammatico e conquistasse quella popolarità strepitosa che finalmente debella per sempre i critici maligni ed invidiosi. Egli capì che per ottenere tale popolarità era preferibile far ridere anzi che far piangere il pubblico ed occorreva non cercare nella creazione artistica uno sfogo al proprio dolore; occorreva, in altri termini, pensare agli altri e non a sè, dare tutto e non ricevere nulla. È la più grande abnegazione il tenersi sempre allegri per gli altri, ma frutta indubbiamente il più clamoroso buon successo e concilia le generali simpatie. Il nostro Leopardi ha stupendamente detto: «nel commercio degli uomini non piace e non è fortunata se non l'allegria: perchè finalmente, contro a quello che si pensano i giovani, il mondo, e non ha il torto, ama non di piangere, ma di ridere».

Nelle mani di Shakespeare, però, la commedia non si propone soltanto lo svago degli spettatori, ma è una dipintura magistrale di caratteri, una miniera di acute osservazioni e considerazioni sulla vita, una finissima satira delle debolezze umane, e qualche volta assurge alla dimostrazione d'una tesi elevata e grandiosa. Lo spetta-

tore ridendo impara, ed in mezzo alla festa, nella quale il Poeta lo trasporta, ha pure agio d'intravedere nello sfondo lontano la cupa e minacciosa tempesta della vita. Ma la gioia è così piena ch'egli la guarda senza turbarsi e come se si trattasse di qualche cosa che non lo riguarda. In compagnia di Falstaff, di Puck, di Petruchio, di Sir Hugh Evans, di Lavache, di Benedick, di Touchstone, di Sir Toby, non si può fare a meno di dimenticare ogni amarezza e di aprir l'animo al buon umore. Con donne quali Portia, Helena, Beatrice, Rosalind e Viola chi osa più essere pessimista, chi non ama e benedice la vita? Si affretti il lettore a far la conoscenza di tutti questi personaggi se ancora non li conosce, e dica poi se non ha trovato in essi un tonico incomparabile, un rimedio infallibile contro la malinconia, la neurastenia, la bile, l'ipocondria, la misantropia e la misogenia. Come non essere grati all'inventore di tanto farmaco? Non è egli altrettanto e anche più benemerito di Jenner e di Pasteur? E non è già che per farci felicissimi egli ci fa citrulli, perchè, come s'è già detto, ci mette continuamente sotto gli occhi la triste, dura, sconsolata realtà. Solo che sa farne una pillola così deliziosa, infiorarla e condirla in modo che la si ingoia ridendo. Contentiamoci d'un esempio. È una triste verità che, finita la guerra, l'imbo-scato torna sano e salvo, mentre l'eroe che ha compiuto il suo dovere, o è morto, o è rimasto mutilato e non ha altro guiderdone fuori dell'onore che s'è acquistato. Ed ecco, a tale proposito, il catechismo di Falstaff: «Il Principe Enrico: Sei pure debitore a Dio di una morte – Fal-

staff: Non è ancora scaduto il debito, e mi ripugnerebbe pagare prima del termine. Che bisogno ho io di solleccitarmi tanto con chi non mi chiama? Non importa; è l'onore che m'incita. Già, ma se poi l'onore mi recide qualche membro quando mi spingo avanti? Può, allora, l'onore riappiccicarmi una gamba? No: o un braccio? No: o portarsi via il dolore di una ferita? No. Dunque, l'onore non ha nessuna perizia in chirurgia? No. Che cosa è l'onore? Una parola. E che cosa è questa parola, onore? Aria. Un bel totale, davvero! – Chi lo possiede? Colui che morì Mercoledì. Lo sente forse? No. Lo ode? No. Dunque, l'onore è impercibile? Evidentemente, dai morti. Vive, almeno, coi vivi? No. Perché mai? La calunnia non lo permette. E perciò di onore non voglio sapere: esso è un mero stemma: – e qui finisce il mio catechismo» (I Henry IV, in fondo alla scena I).

Falstaff si fa il portavoce della gente volgare che pur di salvar la pelle accetta l'infamia, ed infamatosi ricorre alla scaltrezza per sottrarsi alle conseguenze della propria viltà, e tanto briga, piega la schiena e getta polvere negli occhi, che riesce ad essere fortunata nella vita e a strappare vantaggi materiali in abbondanza. Quale sapienza maggiore di quella che fa campare a lungo e consente di fare il gruzzolo? Ma dignità, dovere, onore, sono andati a gambe all'aria? Ingenuo chi si preoccupa di queste parole! Il mondo è dei furbi, è di chi sa darla a bere. E qui una grassa risata! E, difatti, quel cinismo di Falstaff è buffo e divertente, è una satira al mondo che vuole e si merita d'essere ingannato, e dal punto di vista

utilitario è ragionevole. Se, dunque, Falstaff ha ragione, perchè ridiamo e lo disprezziamo? Ed eccoci costretti ad una analisi dei nostri sentimenti altamente educativa: il pregio della vita è nei suoi valori morali, senza i quali e longevità e ricchezza e onori e potenza servono solo a dar risalto all'abiezione dell'uomo, così come un piedestallo altissimo fa sembrare più nana che mai la statuetta pigmea su di esso poggiata. Sì, è vero, la parola *onore* è nient'altro che aria, ma per questo po' d'aria imbalsamata si ha ragione di sputare addosso a cumuli d'oro lezzosi e di anteporre dovunque e per sempre la morte alla vita. Chi non è di questo parere, chi non sente così, chi non opera conforme a questo sentimento, rinnega Dio.

Agevole ugualmente è dimostrare il potere del Poeta di elevarsi a volte ad olimpiche altezze pure partendo dalle bassure dei più o meno comici conflitti degli umani interessi. Chi s'aspetterebbe di trovare i motivi d'una novella di Ser Giovanni Fiorentino elaborati in modo nel Mercante di Venezia da culminare nell'apoteosi della clemenza? È evidente che in questo capolavoro Shakespeare si è prefisso di pronunciar la sua condanna contro l'applicazione stolida e crudele della lettera della legge. Le grandi verità hanno bisogno d'essere continuamente ripetute, perchè gli uomini purtroppo sono portati a perderle di vista e a ricader sempre negli stessi errori. C'era bisogno che accanto al motto romano *summum jus summa iniuria*, l'umanità ricevesse di nuovo lo stesso ammaestramento in una forma divinamente poetica: «la natura della grazia è di non essere sforzata, essa stilla



come la pioggia gentile dal cielo sul loco sottostante: è una doppia benedizione, in quanto che rende beato chi la largisce e insieme chi la riceve: tanto essa è più potente quanto più potente è l'uomo: si addice al monarca sul trono più della sua corona; chè lo scettro simboleggia la forza del potere temporale, l'attributo della venerabilità e maestà, in cui risiede la paura ed il timore che incutono i re; ma la grazia sta più in alto di questo scettrato impero; e il suo trono sta nel cuore dei re, è un attributo di Dio Lui stesso; talchè la possanza terrena allora solo più somiglia a quella di Dio quando la grazia tempera la giustizia. Perciò, o ebreo, sebbene la giustizia sia il diritto che vuoi far valere, considera tuttavia che, se avesse corso nient'altro che la giustizia, nessuno di noi vedrebbe più salvezza: noi preghiamo Dio per essere perdonati; e questa stessa preghiera insegna a tutti noi gli atti del perdono» (IV, 1, 184 sgg.).

La grandezza di Shakespeare, è stato giustamente detto, consiste non tanto nel toccar le cime, quanto nel permanere su di esse. Quale poeta, anche mediocre, non riesce qualche volta a dare un colpo d'ala aquilina? Quale poeta, magari grande, non si stanca di librarsi in alto, e scende? Shakespeare non sa volare se non a quota altissima. Provi il lettore a leggere la scena seconda dell'Atto III di *Come vi piace*, la commedia forse più brillante che sia stata scritta al mondo, e veda se non è vero che il genio di Shakespeare più che ad una polla inesauribile va paragonato ad una cascata grandiosa, impetuosa, fragorosa, incessante. Nei sei anni che vanno dal

1594 al 1600 Shakespeare compose, dunque, le sue più belle commedie. E pensare che nel 1596, gli morì Hamnet, l'unico maschio che Anna gli aveva regalato! Quanto poca voglia di ridere doveva avere il Poeta mentre metteva a partito l'ingegno per far ridere la gente! Che egli fosse un tenero padre e sentisse che cosa è amor di figli si desume dalle parole che mette in bocca a Costanza orbata del suo Arturo (King John, III, 4) e a Leontes nel dialogo col suo figliuololetto Mamillius (Winter's Tale, I, 2).

Nella lotta per la vita Shakespeare ormai poteva dirsi, non che vincitore, trionfatore. Durante una rappresentazione dell'Enrico IV, la regina Elisabetta, applaudendo con entusiasmo, aveva lanciato un guanto sul palcoscenico dinanzi al Poeta-attore, in segno della sua augusta approvazione. La stessa regina, che più di qualunque spettatore aveva gustato la incomparabile comicità di Sir John Faistaff, ordinò al Poeta di scrivere una commedia nella quale Falstaff comparisse innamorato. Shakespeare ubbidì, e vennero fuori Le Vispe Comari di Windsor, coronate dal più felice successo.

L'invidia era ormai completamente debellata, ogni nuovo dramma del Poeta veniva salutato come un grande avvenimento artistico, e la gloria piena e incontrastata si convertì pure in lucro non disprezzabile. I debiti del vecchio John Shakespeare furono tutti pagati, e la più bella casa di Stratford passò in proprietà del Poeta. Quanto volentieri i genitori gli perdonarono le sue scappate giovanili, e quale non dovette essere l'orgoglio di

Anna di avere un tal consorte e di Susanna e Giuditta di avere un tal padre! Shakespeare poteva dirsi un uomo felice, e avrebbe potuto mettere su sussiego, pavoneggiarsi a corte, andare a caccia di onori e di ricchezza, prendere esempio da Bacone che, pur di salire ed arricchire, vendette la giustizia, tradì l'amicizia, adulò i potenti e andò alla posterità con la fama d'intelletto sovrano e di carattere ignobile. Invece il Poeta, il gentile Poeta, nell'ora appunto della vittoria, si volse all'acqua perigliosa, guatò lungamente, e dimentico di sè stesso pensò a tutti quelli che ancora erano nel pelago, una immensa tristezza lo vinse e la vita gli apparve in quel che essa ha di più tragico e sconsolato. Egli, sì, era vincitore, ma come dimenticare i patimenti, le angosce, gli strazi per i quali era passato? Non era più l'ora di ridere nè di far ridere, ma bisognava piuttosto valersi dell'onnipotenza acquistata come scrittore per squadernare in faccia agli uomini tutte le miserie dell'esistenza, tutte le ingiustizie, le menzogne, le imposture della società. Non aveva più bisogno, finalmente, d'indulgere al gusto dei tempi, d'imitare Seneca o seguir la falsariga di Marlowe. Egli, nato per comandare, aveva ubbidito abbastanza, e poteva ormai imporre ai suoi contemporanei il suo gusto e versare tutto sè stesso nella sua creazione artistica. È il periodo delle grandi tragedie, del fastigio del teatro romantico che calpesta le tre unità aristoteliche e non rappresenta sulla scena il solo epilogo tragico di una vita, ma la vita nella sua interezza tragica dall'alfa all'omega. Più che tragedie quelle di Shakespeare sono poemi tra-

gici, biografie e periodi storici tragici rievocati sul palcoscenico, fino nei più minuti particolari. Nel dramma shakespeariano l'uomo ha il tempo di seminare e raccogliere il frutto della propria azione, talchè la semina non è un antefatto che si presuppone ma una evenienza che apre la tragedia e a poco a poco con gli anni matura.

Dal 1600 al 1609 videro la luce le seguenti nove tragedie: Giulio Cesare, Troilo e Cressida, Amleto, Otello, Macbeth, Re Lear, Timone d'Atene, Antonio e Cleopatra, Coriolano. La sola commedia scritta in questo periodo, ma pervasa anch'essa d'un profondo senso di pessimismo, è *Measure for Measure* che si vuole apparsa nel 1604. Quanto al *Pericles*, che si fa rimontare al 1608, si ha ragion di credere che non sia stato tutto scritto da Shakespeare. Heminge e Condell non lo hanno incluso nella edizione in folio del 1623, la quale rappresenta e deve rappresentare per noi la sola produzione genuina individuale del Poeta. Essi onestamente dichiarano, nella lettera indirizzata alla grande varietà dei lettori, di avere riprodotto l'opera di lui così come egli la concepì. Non c'è nessuna ragione di mettere in dubbio la loro asserzione. L'in-folio del 1623 fa e deve far testo, e tutto quello che contiene è certamente farina del sacco di Shakespeare, e solo ciò che non contiene è roba sospettata. Non mancano gl'ipercritici che si prendono il gusto di pensare ad ipotetiche collaborazioni e di segnalare a proposito, per esempio, dell'Enrico VIII, quali sono le scene scritte da Fletcher e quali quelle scritte da Shakespeare. Ma noi crediamo a Heminge e a Condell che

vissero con Shakespeare e che ci dicono: «questa è l'opera sua», e non agli ipercritici, per quanto acute sieno le loro congetture e vasta la loro dottrina, i quali sono nati più di tre secoli dopo Shakespeare e presumono di affermare cose che i suoi contemporanei non si sognano nemmeno di riferirci e che ci avrebbero indubbiamente riferite se fossero davvero occorse.

Dal trentaseiesimo al quarantaquattresimo anno di sua vita, e cioè nel periodo della maggiore virile maturità, il Poeta ha composto i suoi massimi capolavori tragici e ha considerato la vita prevalentemente dal suo aspetto fosco, tetro, sconsolato. Si è voluto vedere in questa concezione pessimistica il riflesso di angosce personali del Poeta avvilito dalla passione per la donna bruna di cui è parola nei sonetti. Questa donna lo avrebbe spietatamente tradito col suo amico, il dolce suo patrono conte di Southampton, ed un poeta rivale, inoltre, gli avrebbe contrastato il favore dello stesso Conte. Tutto ciò avrebbe amareggiato il cuore di Shakespeare in modo da fargli abominare gli uomini e l'esistenza. Ma Hamlet, Lear, Macbeth, Otello, Timone, Coriolano sono materati di elementi così universali che non possono essere il parto d'un cervello che pensa al dolore d'un solo individuo. Shakespeare nel concepirli aveva la mente filosofica, dimenticava il proprio dolore nel dolore mondiale, e, se mai, la dura esperienza delle lotte passate, l'angoscia conosciuta del pericolo di restare miseramente travolto e schiacciato dalla matta bestialità degli uomini, ciechi a quelli che sono i diritti del genio, il ricordo, insomma,

d'ingiustizie patite e di sforzi inauditi ingeneranti per sempre stanchezza, per sempre inaridenti la sorgente della gioia e dischiudenti l'occhio indagatore del fondo della realtà, gli fu scorta a delineare i suoi tragici colossi. Quando scriveva commedie il Poeta, che ancora aveva da perdere illusioni, era più infelice di quando scriveva tragedie, di quando, cioè, aveva perdute tutte le illusioni, e s'incamminava a gran passi verso le serene altezze della contemplazione del vero accompagnata dalla perfetta atarassia e dal presentimento d'una consumazione beata dopo la morte.

Che cosa ci dice Shakespeare nelle sue tragedie?

«Il mondo è una lega di birbanti contro gli uomini da bene, e di vili contro i generosi. Quando due o più birbanti si trovano insieme la prima volta, facilmente e come per segni si conoscono tra loro per quello che sono; e subito si accordano». Il nostro Leopardi scrive queste parole, e Shakespeare sembra essere stato lui pure di questo parere, e nel suo teatro rappresenta, che meglio non si può, il costante giuoco dei ribaldi, alleati contro gli uomini buoni e generosi. Nell'Amleto il capo-brigante è Claudio, i suoi consorti: Rosencrantz, Guildenstern, Osric. L'imbecille, che inconscianiente tiene il sacco, non fa mai difetto, e nell'Amleto si chiama Polonio.

Nel Re Lear guida la banda il bastardo Edmund alleato col duca di Cornwall, col miserabile Oswald e le due megere Goneril e Regan. Il duca di Albany, se non proprio un imbecille, è un uomo mediocre e debole.

Nell'Otello il furfante è così diabolico che basta da solo a far crollare le colonne del tempio, e si contenta di valersi di due imbecilli: Roderigo e Cassio.

Nel Macbeth, parimenti, basta Lady Macbeth, che ha per strumento il marito, a far la strage. Salvo che nel caso di Jago, il quale fa il male per il male, l'ambizione soprattutto spinge gli altri ribaldi al delitto, la sete del potere, delle ricchezze, dei piaceri. Claudio ammazza il fratello per occupar lui il trono e godersi la regina; Edmondo tradisce il padre ed il fratello per ereditar lui la contea; Lady Macbeth fa trucidare Duncan per metterne la corona sul capo del consorte. Si vive una volta sola, pensano i birbanti, e quaggiù bisogna comandare e godere, a tutti i costi godere.

La prima arma che adopera questa gente satanica è la maschera della bontà, della virtù, dell'innocenza. Jago riesce a farsi credere da Otello l'uomo più onesto di questo mondo. Amleto resta così ingannato dal benevolo sorriso di Claudio che per non cadere in trappola una seconda volta, sente il bisogno di scrivere nel suo taccuino: «un uomo può sorridere, e sorridere, ed essere un ribaldo» (I, 5, 108). Oh, il sorriso, il sorriso dei malvagi! Goneril e Regan sembrano due colombe quando il padre più offre a chi più mostra di amarlo. Shakespeare non si stanca mai d'insistere su questo punto: la sopraffina arte dei birbanti nel farsi credere onesti. Già nel Mercante di Venezia aveva detto: «oh, il vago aspetto che assume la falsità» (I, 3, 103).

Un'alta legge morale impedisce che i tristi prevalgano. Lo impedisce, ma a qual prezzo! Perchè del delitto Claudio non goda i frutti, occorre un eroe che s'immoli: Amleto. Perchè Goneril, Regan e Edmund vedano crollare l'edificio delle loro nequizie, è necessario il martirio e la morte del generoso Lear e dell'angelica Cordelia. Jago è scoperto e punito, ma restano vittime il valoroso Otello e l'innocente Desdemona. Lady Macbeth si ammazza ed il marito soccombe nel duello con Macduff, ma il venerando Duncan e l'onesto Banquo sono periti. La legge morale riprende sempre il suo impero, i soldati che hanno combattuto in nome di essa tornano trionfanti, ma, fatta la chiama, risulta che i più eroici di loro mancano e giacciono cadaveri sul campo di battaglia. Gli dei stessi, è vero, scendono in terra e spargono incenso alle ostie del dovere. Ecco la tragedia della vita, atroce, se il fine supremo dell'esistenza fosse la ripartizione dei beni terreni ai virtuosi, la quale così verrebbe a mancare; gloriosa e confortante, se il fine supremo è la salvezza dell'ordine morale e se la vita dell'individuo in tanto ha un pregio in quanto viene immolata per la vittoria di Dio sopra Satana. Ci pare una crudeltà che Amleto, Lear ed Otello muoiano; vorremmo non vederli accomunati coi malvagi nella morte; desidereremmo per loro una lunga vita felice. Ma non è un male la vita? Soltanto lo stolto la vuol conservare. Essa è un alito, schiavo di tutti gl'influssi atmosferici che d'ora in ora affligge il nostro corpo; è lo zimbello della morte, in quanto si affanna a fuggire per scansarla e invece le cor-



re costantemente incontro; è ignobile, perchè non c'è cosa che porti addosso, per star meglio e fregiarsi, la quale non abbia una origine vile: la seta deriva da un verme, le pelli da carogne, la lana da pecore untuose, lo zibetto dalla vescica anale d'un gatto; è codarda perchè sente ribrezzo e ha paura perfino della morbida e tenera forcuta lingua d'un povero rettile; è grossolanamente stolta, perchè paventa la morte la quale non è se non quello stesso sonno che essa, la vita, tanto spesso ricerca con ardore quale il più dolce dei suoi riposi; non ha nessuna individualità sostanziale, perchè sussiste di cibo, ossia, di migliaia di granelli che spuntano fuori dalla polvere; non è mai felice, perchè s'affanna ad ottenere quello che non ha e dimentica e non gode di ciò che ha; non è costante, perchè la sua natura varia nel modo più strano secondo le fasi della luna; se è ricca, in realtà è povera, perchè, al pari d'un somaro, il cui groppone pieghi sotto il peso di verghe d'oro, porta addosso le sue gravi ricchezze solo per la breve durata del viaggio, e la morte le leva di dosso il carico; non ha amici, poichè gli stessi figli che genera maledicono la gotta, la serpigine e il catarro che non le danno più presto il colpo di grazia; non ha nè gioventù nè vecchiezza ma una specie di sonno di siesta durante il quale sogna di entrambe, perchè la sua beata giovinezza diventa quasi una vecchiaia, costretta com'è a elemosinare dai vecchi paralitici, e la sua vecchiezza doviziosa non ha più nè calore, nè passione, nè membra, nè bellezza, atte a renderle piacevoli le ricchezze; contiene in sè migliaia di morti e teme poi la

morte che pone termine a tutti i mali (Measure for Measure, III, 1, 7-41). Questa vita, che è una miseria in sè e per sè, viene resa più che mai nauseabonda dagli uomini, in mezzo ai quali c'è l'oppressore che ti fa torto, il superbo che ti disprezza, il preposto ad un ufficio che t'insolentisce, l'ignorante e l'incompetente che calpestano il tuo merito, l'ingrato dal cuore di marmo che ti delude, il vile che tradisce la tua fede più pura (Hamlet, III, 1, 70 sgg. e sonetto LXVI). Cerchi conforto nell'amore d'una donna? O essa respinge e disprezza, straziandoti, l'amore che le offri, o la sua fragilità sarà la tomba d'ogni tuo ideale (Hamlet, III, 1, 72; I, 2, 146). Credere nella castità delle donne? Dalla cintola in giù sono Centauri ed è tutta roba dei demoni, sebbene dalla cintola in su sia retaggio degli dei (Lear, IV, 6, 126 sgg.). Tutto è apparenza nella società, inganno, ingiustizia. L'uomo dipinto sulla tela equivale in fondo l'uomo in carne e in ossa, il quale, dacchè ha perduto ogni senso d'onore, non è più che esteriorità (Timone, I, 1, 157 sgg.). Nobili, ma rari, gli uomini che in onta a quel che il mondo pratica, inaugurano la moda: *meno fuori e più dentro* (Cymbeline, V, 1, 32 sgg.). E dov'è la giustizia fra gli uomini? Come può il reo non ribellarsi alla sentenza di uno più reo di lui? Lo sbirro che fustiga la meretrice bramerebbe commettere con lei quello stesso peccato di lussuria per il quale egli la punisce, e il giudice che condanna l'usuraio fa lo strozzino (Lear, IV, 6, 1, 164 sgg.). Non è forse il ladro autorizzato a rubare quando il giudice lui stesso ruba? (Measure f. M. II, 2, 176 sgg.; III, 2, 269 sgg.).

Chi vuol portare la spada divina della giustizia dovrebbe essere severo in proporzione della sua propria santità (ibidem, 274 sgg.); invece, se si vuole avere una immagine dell'autorità si pensi al cagnaccio di guardia d'una fattoria, che fa fuggire un povero pezzente: un cane è ubbidito quando è in ufficio (Lear, IV, 6, 158 sgg.). E se pure la legge vale a riparare un torto, essa è così lenta ad arrivare che tu disperai (Hamlet, III, 1, 72).

E quale spettacolo mai sconcertante e disgustoso vedere gli uffici e gli onori conferiti ai meno degni, veder comandare quelli che dovrebbero essere comandati (Merchant o. V. II, 9, 41 sgg.).

E che dir della calunnia? Nessuna potenza, nessuna grandezza riesce a sfuggire ad essa; la virtù più candida soggiace al colpo infertole da quella alle spalle (Measure f. M. III, 2, 196 sgg.). È una vipera che penetra perfino nei segreti della tomba (Cymbeline, III, 4, 40 sgg.).

Ma non c'è forse l'aiuto degli dei? Gli dei sono peggiori degli uomini, in quanto questi, data che hanno una cosa, non la richiedono più indietro; mentre quelli dispensano i loro bei doni, ce li fanno amare, e subito si affrettano a strapparceli (Pericle, III, 1, 23 sgg.). Gli dei sono ingiusti perchè fanno morire chi è incorso in un piccolo peccato, e lascian vivere chi accumula colpe sempre più gravi, anzi gli permettono magari di pentirsi alla fine e di prosperare così in terra e in cielo (Cymbeline, V, 1, 12 sgg.). Come le mosche ai monelli discoli così noi serviamo di spasso agli dei: ci ammazzano per divertirsi (Lear, IV, 1, 38 sgg.).

Stanchi invociamo il riposo della morte, stanchi di veder che il vero merito è un pezzente nato mentre una miserabile nullità è bardata a festa, che la fede più pura resta sciaguratamente tradita, che gli onori dorati vengono conferiti nel modo più vergognoso, che la castità verginea resta villanamente corrotta, che la genuina perfezione è ingiustamente vilipesa, che la forza viene evirata dalla zoppa sovranità, che l'arte ha la lingua legata dall'autorità, che la scemenza in atteggiamento dottorale detta legge alla perizia, che la semplice verità è chiamata dabbenaggine, che il bene prigioniero va dietro al capitano il male (sonetto 66).

E poi, e poi, la noia che è questa vita! Tutto nel mondo è così stantio, uniforme, inconcludente; è un tedioso racconto due volte ripetuto a tormento dell'orecchio d'un uomo assonnato e che tanto volentieri dormirebbe; un racconto narrato da un idiota, colmo di strepito e di furore, che non significa niente (Hamlet, I, 2, 133; King John, III, 4, 107, sgg.; Macbeth, V, 5, 26 sgg.).

A tanta miseria non c'è che un modo solo di porre termine: il suicidio. Tra essere e non essere incomparabilmente preferibile è non essere. Poichè questa carne è troppo solida per dissolversi da sè in rugiada, uopo è sopprimerla violentemente. Se non che, una legge divina vieta all'uomo di togliersi la vita e gli annunzia che di là dalla morte c'è una terra che non è stata scoperta ancora da nessuno e dai lidi della quale nessun viaggiatore mai ritorna (Hamlet, I, 2, 129 sgg.; III, 1, 60 sgg.; Cymbeline, III, 4, 78 sgg.). La religione ci trattiene la mano

armata di pugnale mirante al nostro cuore e c'insegna a rassegnarci ai mali dell'esistenza. E chi, per poco abbia intuizione, non presentiste il mistero, non crede nel miracolo, non è religioso? Ci sono più cose nel cielo e sulla terra che non sieno quelle sognate dagli uomini nelle loro filosofie (Hamlet, I, 5, 166, 167). «Si suol dire che i miracoli sieno ormai roba superata, e abbiamo i nostri dottoroni che cercano di far apparire come comuni e naturali le cose che sono soprannaturali e fuori della causalità. Indi deriva che trasformiamo in inezie i misteri che dovrebbero incutere in noi terrore, e che ci trinceriamo dietro un appariscente sapere, quando dovremmo invece sottometterci al timore dell'ignoto» (All 's well t. e. w., II, 3, 1-6).

Quale vasta, stupenda, eroica visione questa di Shakespeare! Della terra egli non si appaga e mira al cielo. Eppure, due cose belle ha il mondo: il sonno e la musica. A voler citare i passi che fanno l'apoteosi dell'uno e dell'altra non si finirebbe più.

Dal 1609 al 1613 il Poeta abbandona lo stile tragico, e sereno si eleva sui mali della vita che sembra non abbiano più il potere di tangerlo. Le sue creature poetiche egli le fa passare per i cimenti più aspri solo per lasciarle in vita vittoriose e festanti. È il periodo del Cymbeline, del Winter's Tale, della Tempesta e dell'Enrico VIII.

Giacomo I succeduto ad Elisabetta nel 1603 aprì la sua corte più che mai alle rappresentazioni dei drammi shakespeariani. Se soltanto il Poeta avesse amato la vita aulica, le pompe e gli onori, sarebbe rimasto a Londra a

pavoneggiarsi sugli allori e ad aumentare il gruzzolo. Ma per la corte e il suo fasto Shakespeare sentiva una avversione indomabile, perchè, secondo lui, la vita era qualche cosa di più nobile che stare a servire per una promozione di continuo procrastinata, qualche cosa di più ricco che stare a far niente per la speranza d'una patacca, qualche cosa di più fiero che frusciare in della seta non pagata» (Cymbeline, III, 3, 21 sgg.). Come il Duca Orsino nella Dodicesima Notte, egli non stava mai così bene come quando stava solo (I, 4, 37, 38). La solitudine e la quiete della vita di provincia lo attraevano irresistibilmente, talchè egli, divenuto agiato e indipendente, si affrettò a piantar Londra e a tornare nella sua natia Stratford. Era stufo degli uomini, della loro invidia, della loro falsità, dei loro inganni; agognava rinunciare alla parte di attore per quella di spettatore e poter da lontano «pregare e cantare, narrar vecchie fiabe, e divertirsi a guardar le farfalle dorate; aver notizie della corte e parlare di chi vince e di chi perde, di chi ci è dentro e di chi ne è fuori; fare affar proprio il mistero delle cose e spiare Dio» (Lear, V, 3, 12 sgg.). E tanto bene vide addentro nel mistero delle cose e spiò le opere di Dio che quando la morte lo colse il 23 aprile del 1616, egli non disse più, come da giovane: «morire e andar non si sa dove; giacere congelato nel proprio sangue e putrefarsi; da cosa sensibile calda mobile diventare un pezzo d'argilla dimenata; aver lo spirito vitale, fatto per godere, immerso in flutti di fuoco, o confinato in gelida regione di ghiaccio dalle costole spesse; essere

imprigionato in invisibili nemi e con violenza incessante venir sospinto in giro intorno alla pendula terra; o trovarsi anche peggio del peggio in cui si trovano coloro cui la fantasia sbrigliata e vaga si raffigura in atto di gemere ed urlare; è troppo orribile! La vita terrena più travagliata, più aborrita, cui la decrepitezza, il patimento fisico, la miseria e la prigione, possano imporre alla natura umana, è un paradiso rispetto a quel che temiamo della morte» (Measure f. M. III, 1, 118 sgg.). No, egli non pensò più così, ma guardò la morte in faccia e le sorrise, seppe dove lo conduceva, e vide in essa il riparo dall'ardore del sole e dalla rabbia della tempesta invernale, dal cipiglio del superbo e dal colpo del tiranno, dalla folgore del cielo e dalla calunnia degli uomini, dalle cure del mangiare e del vestire e dall'inconcludente alternarsi di giubilo e lamento; vide in essa una beata consumazione e la gloria immortale (Cymbeline, V, 4, 182, 192 sgg.; IV, 2, 258 sgg.). Sulla sua tomba volle fossero scritte queste parole: «Mio buon amico, per amore di Gesù, astienti dallo scavare la polvere qui rinchiusa. Benedetto sia l'uomo che risparmia queste pietre, maledetto chi muove le mie ossa».

Egli e l'opera sua fanno ormai parte del mistero delle cose e sono, come il mistero delle cose, affascinanti ma inscandagliabili.

## BIBLIOGRAFIA

*A new Variorum Edition of Shakespeare* by HORACE HOWARD FURNESS. Philadelphia.

*The Temple Shakespeare with prefaces and glossaries*, published, by J. M. Dent. London.

EDWARD DOWDEN: *Shakespeare, His Mind and Art.*; Kegan Paul, Trench, 1909.

S. LEE: *Life of W. Shakespeare* (1915).

*Shakespeare: Leben, Umwelt, Kunst*, von ALOIS BRANDL; Berlin, 1923.

*W. Shakespeare's dramatische Werke* übersetzt von AUGUST WILHELM VON SCHLEGEL und LUDWIG TIECK. Von Druckversehen gesäubert und mit Einleitungen versehen durch A. Brandl, Leipzig, 1922.

*Théâtre de Shakespeare* traduit par FRANÇOIS VICTOR HUGO.

*Re Enrico IV* tradotto e illustrato da PIETRO BARDI; Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, 1914.

*Giulio Cesare*, testo, versione a fronte e commento a cura di ALDO RICCI; Sansoni Ed., Firenze.



*Romeo e Giulietta*, testo, traduzione e note a cura di  
CINO CHIARINI; Sansoni Ed., Firenze,

*Re Lear*, tradotto e illustrato col testo a fronte a cura di  
CINO CHIARINI; Sansoni Ed., Firenze.

*Macbeth*, tradotto e illustrato col testo a fronte a cura di  
CINO CHIARINI; Sansoni Ed., Firenze.

*Il Mercante di Venezia*, versione col testo a fronte, introduzione e note a cura di G. S. GARGANO; Sansoni Ed., Firenze.

*Coriolano*, versione col testo a fronte, introduzione e note a cura di GUIDO FERRANDO; Sansoni Ed., Firenze.

*Giulio Cesare* tradotto da G. A. CESAREO; Principato Ed., Messina – Roma.

*Giulio Cesare*: versione introduzione e note di RAFFAELLO PICCOLI; Vallecchi Ed., Firenze.

*Otello*: traduzione introduzione e note di CARLO FORMICHI; Casella Ed., Napoli.

*Lecture inglesi*, volume terzo: *Shakespeare* da pag. 109 a 218, a cura di C. FORMICHI; Francesco Vallardi Ed., Milano.

Sono poi ben note al lettore italiano le traduzioni del  
RUSCONI, del CARCANO e di DIEGO ANGELI.