

SOMMARIO

N. 28 (nuova serie) - Anno X - Ottobre-Dicembre 1964

GABRIELE BALDINI	<i>Le origini della critica shakespeariana</i>	pag. 3
DIEGO VALERI	<i>Traduzioni di poesie francesi</i>	» 17
SEBASTIANO ADDAMO	<i>La mucca nel campo di grano</i> (racconto)	» 29
MARIO LUZI	<i>Per la lettura di Andromaque</i>	» 35
ROBERTO TASSI	<i>Graham Sutherland</i>	» 45
GIOVANNI GIUDICI	<i>Poesie</i>	» 57
FRANCO GAVAZZENI	<i>I cinquant'anni dei poemi lirici</i>	» 64

LE IDEE CONTEMPORANEE

ANDREA ZANZOTTO	<i>Fantasia vecchia e nuova</i>	» 91
CARLO BO	<i>Senso di un rifiuto</i>	» 94

DOCUMENTI

DUCCIO TESSARI	<i>Vecchio Blister</i> (originale televisivo dal racconto di Beppe Fenoglio)	» 97
----------------	---	------

RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	» 125
ALDO BORLENGHI	» »	<i>Narrativa</i> » 127
UMBERTO ALBINI	» »	<i>Filologia classica</i> » 135
LANFRANCO CARETTI	» »	<i>Critica e filologia</i> » 136
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 139
ORESTE MACRÍ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 142
CLAUDIO GORLIER	<i>Letteratura americana</i>	» 146
CARLA LONZI	<i>Arti figurative</i>	» 152
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 154
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 158
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 161

Illustrazioni: GRAHAM SUTHERLAND, KENNETH NOLAND,
JASPER JOHNS, ROBERT RAUSCHENBERG

LE ORIGINI DELLA CRITICA SHAKESPEARIANA

di

Gabriele Baldini

Non è agevole stabilire con esattezza dove, come e quando ha inizio, di fatto, una critica shakespeariana. È certo comunque, che l'esigenza di un atteggiamento critico si fece sentire, da parte dei contemporanei, e da parte di Shakespeare stesso, fin dagli inizi veri e propri della sua carriera letteraria. I limiti di tale coscienza critica, implicita che fosse, o operante, saranno chiariti nel corso di questo scritto, ma è indubitabile che le prime testimonianze di essa coincidono con le prime prove letterarie del poeta: per modo che non sarebbe azzardato affermare come la critica shakespeariana s'inizia di pari passo con l'opera che ebbe a sollecitarla, e cioè che l'alto interesse di questa apparve subito come un fatto indiscutibile.

I primi giudizi sull'opera di Shakespeare, naturalmente, non vanno intesi in linea, né messi in sostanziale o diretto rapporto con alcuni fra quelli più illuminati che seppero venir dopo: non si può mettere Francis Meres sullo stesso piano di Coleridge o Henry Willobie su quello di Samuel Johnson. I primi giudizi sull'opera di Shakespeare vanno calcolati, piuttosto, come gli embrioni, come le cellule da cui si svilupperà quella catena di ricerche che porterà, poi, alle posizioni dei critici neoclassici e romantici, e fino a quelli dei nostri giorni. Ma se si fa tanto di premettere, per l'appunto, che l'interesse di rintracciare e indagare quei primi giudizi è legato alla loro

natura di forme primitive e rozze d'un pensiero che si paleserà, nella sua complessità e interezza, molto più tardi, esso apparirà tutt'altro che trascurabile, e il soffermarsi su quelli, tutt'altro che superfluo.

L'attività di Shakespeare, com'è noto, si fa iniziare nei primissimi anni dell'ultimo decennio del XVI secolo. È molto probabile che fin dal 1590 all'incirca Shakespeare avesse cominciato ad attrarre l'attenzione su di sé, magari soltanto come attore, o come autore di sonetti, che poterono prendere a girare, manoscritti, fra i suoi amici e i suoi colleghi, fin da allora. Le date precise cui sono legati alcuni famosi o addirittura famigerati incidenti biografici sono però, più tarde: il 1592, per la famosa allusione all'«upstart crow», (villan rifatto di corvo), al «Johannes factotum», all'«onely Shake-scene in a countrey» (unico scuoti-scena del paese) nel *Groatsworth of wit* del Greene, iscritto nello Stationers' Register nel settembre di quell'anno, e il 1593 per la pubblicazione di *Venus and Adonis*, che venne iscritto, otto mesi dopo, nell'aprile di quell'anno, nel medesimo registro. La prima allusione ci testimonia la composizione della terza parte di *Henry VI*, e, insieme, d'una rivalità fra Shakespeare e i suoi colleghi, e la susseguente pubblicazione ci offre testimonianza delle prime ambizioni letterarie del poeta, al di fuori del teatro, così come dei suoi rapporti amichevoli con il conte di Southampton.

Le acide rimostranze del Greene — sulla cui natura, com'è noto, e sul cui significato gli studiosi non si trovano ancora in accordo perfetto ⁽¹⁾ — non sembra che possano contare, in alcun modo, come testimonianza d'un, seppur embrionale, atteggiamento critico: esse possono servire, tutt'al più, a documentare, e in modo, purtroppo, parecchio vago, alcuni incidenti biografici, e ad indicare, anche qui vagamente, certi limiti cronologici della opera. Ma le brevi e, si direbbe pesate parole con cui lo Shakespeare trentenne dedicò il suo primo poemetto al Conte di Southampton, sembrano contenere, invece, la compromissione d'un vero e proprio giudizio: né

⁽¹⁾ Ingegnosa, ma non persuasiva, è la spiegazione fornita recentemente (1951) da J. Dover Wilson in «Malone and the upstart crow» in *Shakespeare Survey*, IV, 56-68; essa prospetta, comunque, in modo sufficientemente chiaro, i termini della questione, e a quella si rimanda. Ma, forse, la materia era già, per quanto è possibile, definitivamente risolta da P. Alexander in *Shakespeare's Henry VI and Richard III*, Cambridge 1929: si vedano, in particolare, le pagg. 39-50.

importa, e se ne vedranno le ragioni, che il giudicante — identificandosi con lo stesso autore dell'opera da giudicare — non si trovasse in posizione da essere imparziale.

Tra le prime testimonianze, così, per una storia della critica shakespeariana, piace di mettere i giudizi su di essa — o meglio, su una parte tutta speciale di essa — dello stesso Shakespeare, tanto più che questi sono anche i suoi soli giudizi, né accadrà, in seguito, di doverne accogliere altri se non per bocca dei suoi personaggi: qui solo egli si compromette in proprio, e a questi soli egli oppone, in tutte lettere, la sua firma.

I termini, dunque, con i quali il poeta vorrà definire la sua prima opera sono i seguenti: « vnpolisht lines » (versi ancor non dirozzati), dirà della sua forma, « weake a burthen » (gramo fardello), dirà del suo contenuto, e come voglia trovare a questo sfavorevole consuntivo una scusa, dirà che l'operetta, non per nulla, è « the first heire » della sua « invention » (il primo erede della sua fantasia), e come voglia farsela perdonare in modo anche più pieno, prometterà, in riparazione, più in là, « Some grauer labour » (una qualche opera di maggior peso). Questa, infatti, verrà, l'anno appresso, nel poemetto *Lucrece*, anch'esso dedicato al Conte. Ma la nuova dedica sembra più interessata a render di pubblica ragione il crescente affetto e la sempre maggior profondità di corresponsione fra i due (fra il poeta e il suo protettore) che non a compromettere il primo — com'era avvenuto per la dedica di *Venus and Adonis* — in un giudizio critico sulla propria opera. L'unica frase che possa prendersi, infatti, come un giudizio, non fa che ripetere quello già messo innanzi per *Venus*: e come i versi del primo poemetto erano stati definiti « vnpolisht », quelli del secondo vorranno esser definiti, con maggiore autoindulgenza, soltanto « vntutord » (indotti). È una sfumatura, ma non sarà male tenerne conto.

Lasciamo stare il « first heire », espressione, tra l'altro, parecchio ambigua, così come il « weake burthen », che è giudizio d'occasione, da intendersi nell'ambito dello stile encomiastico della dedica. Quelli che, invece, vorranno richiamare soprattutto la nostra attenzione sono i due aggettivi

« vnpolisht » e « vntutord ». Non dirozzati e indotti suoneranno, e si dovranno riconoscere per tali, più in là, non pochi fra i versi dettati da Shakespeare, in specie se la definizione si voglia estendere, oltre che ai versi, alle strutture, ai concetti, alla casistica psicologica: ma accade che proprio *Venus and Adonis* e *Lucrece*, per cui quegli aggettivi furon spesi, se ne debbano riconoscere, senza alcun dubbio, incolpevoli. Mai più, nemmeno in *Hamlet*, nemmeno in *Lear*, nemmeno in *Antony and Cleopatra*, Shakespeare sarà così poco « vnpolisht » e « vntutord » come appare in quelle sue due prime prove giovanili, al segno che vien quasi voglia di sentire in quegli aggettivi un valore negativo, quasi che essi, cioè, volessero significare esattamente il contrario di quel che paion dire. E difatti, versi come questi:

*Thus he that overrul'd I oversway'd
Leading him prisoner in a red rose chain;* (109-110)

*Full gently now she takes him by the hand,
A Lily prison'd in a gaol of snow.* (361-362)

*Look how a bright star shooteth from the sky,
So glides he in the night from Venus' eye.* (815-816)

*Then do they spend their mouths: Echo replies
As is another chase were in the skies.*⁽¹⁾ (695-696)

e tanti altri del primo poemetto, che i critici non si stancano mai di citare, posson prendersi addirittura a paragone supremo di quel che si può intendere per l'opposto assoluto di « vnpolisht » e « vntutord » nel gusto elisabettiano, ed anzi proprio a esempio e paragone lavoratissimo di levigatezza

⁽¹⁾ « Così, colui che dominava ho io ridotto in mio dominio, conducendolo prigioniero in una catena di rose rosse ». « Soavissimamente, ella lo prende ora per mano, giglio prigioniero d'un carcere di neve ». « Guardate: simile a lucida stella cadente dal cielo, egli scivola nella notte lungi dagli occhi di Venere ». « Dan la stura alle lor bocche: Eco risponde come se un'altra caccia si corresse sù ne' cieli ». Ma naturalmente non ci s'aspetti che queste traduzioni suggeriscano anche di lontano la natura e la qualità della forma sorvegliatissima di questi poemetti giovanili, nei quali è il frutto letterariamente più consapevole del primo Shakespeare. Il Croce fece il nome di Poliziano.

e sapienza letteraria. Pure, se nell'offrire un dono, ci sentiamo tentati, talvolta, di qualificarlo modesto, anche se sappiamo che tale non è, la tentazione vien sempre da una forma, seppure inconscia, di dubbio. D'un dubbio sul suo valore reale e intimo. Vorrei prospettare che, nel mettere innanzi, con insistenza, quei due aggettivi così poco adatti alla circostanza, in Shakespeare operasse più quel dubbio che non il peso delle convenzioni: si è già detto che le dediche rientrano in uno stile encomiastico, ma si è anche voluto sottolineare quanto, in esse, fossero pesate le parole. Shakespeare, insomma, seppure sentì che quei due aggettivi erano ingiusti, dovette sentire che, in certa misura, non erano neppur giusti i suoi versi, e, in breve, che nell'eccesso di forbitezza, levigatezza e dottrina letteraria di cui *Venus* e *Lucrece* offrono tanto mirabili esempi, si nascondeva l'insidia d'un pericolo.

Mi sono soffermato su questa prima e ultima autocritica di Shakespeare, perché ho l'impressione che i suoi pudori più o meno falsi, i suoi dubbi, i suoi timori, mentre li soppesiamo dopo più che tre secoli, tocchino sul vivo una questione che la critica futura ha spesso e volentieri accettato come base di partenza per avviare il giudizio. Il problema del linguaggio drammatico elisabettiano, della sua irregolarità e della sua illegittimità, non ebbe forse a porsi addirittura prima ancora che quella mirabile stagione di successi teatrali entrasse nel vivo del suo dialogo con il pubblico, e cioè, nella *Apology for Poetry* di Sir Philip Sidney? E non accompagnò, forse, e compromise, tutte le ricerche che s'iniziarono, più tardi, a partire dal Dryden, per arrivare al Voltaire? E, di più, il rovesciamento totale della posizione, diciamo, sidneyana e classicista, quale si ebbe fra i critici romantici, tedeschi e inglesi (Schlegel, Coleridge), non fu causa, esso stesso, d'errori e intemperanze proprio per volere ad ogni costo veder tutto risolto e armonizzato là dove la critica precedente aveva visto tutto sconnesso e disarmonico? L'autoaccusa — formulata dal giovane Shakespeare — di rozzezza e ignoranza, seppur limitata, per allora, alla fattura dei versi, facilmente difendibile e smontabile nella fattispecie, non impostò, in senso generale, proprio tutta intera la tradizione della critica shakespeariana? Non è singolare, in altre pa-

role, che un argomento obbligato di quella venga annunciato proprio dagli unici due aggettivi — per quanto fosse ambigua la loro origine! — che Shakespeare seppe e volle mai lasciarsi uscir di penna, a proposito dell'opera sua?

Se alla critica shakespeariana si vuol dare un avvio, mi sembra che nessuno si presti meglio, al caso, di quello che vede il poeta stesso nel mentre che viene offrendo al suo patrono le composizioni più rifinite e levigate, più polite e addottrinate che gli accadesse di concludere — e le sole, si badi, che egli, in tutta la sua vita, ritenesse mai degne d'esser stampate — e, fatto timoroso quasi dall'eccesso ovidiano di scioltezza, insospettito dalla stessa facilità con cui s'era trovato a comporre, mette innanzi le mani, a coprire le troppe, quasi impudiche leggiadrie, con quei due aggettivi denigratori, quegli stessi che, fino alla stanchezza e all'esaurimento, ripeterà tutta la critica futura, si può dire, per oltre due secoli.

In questa nota non ho inteso, di proposito, rispettare troppo strettamente la cronologia: ché, com'è noto, la più vera prospettiva storica d'un determinato avvenimento o d'una serie di avvenimenti avviene fuor delle strettoie cronologiche, in un ordine più articolato e libero. Un anno innanzi che uscisse per le stampe, infatti, *Venus and Adonis*, era uscito *Pierce Pennilesse his Supplication to the Divell* (1592) di Thomas Nash, e in quello si poteva leggere, almeno tra le righe, un giudizio di Shakespeare drammaturgo. Anche qui si crede che sia da riconoscersi l'embrione e i termini d'un atteggiamento valutativo sul quale i critici avvenire vorranno generosamente esercitarsi, e si esercitano tuttora: l'evidenza del segno teatrale, da una parte; la verità del ritratto, la sua somiglianza con la vita, dall'altra. « Come sarebbe stato felice », scriveva dunque il Nash, « il coraggioso Lord Talbot, il “terrore dei francesi”, se avesse saputo che, pur dopo essere rimasto per duecent'anni sotterra, nella tomba, sarebbe stato capace di riportar nuovi trionfi di sul palcoscenico, e che le sue ossa sarebbero state nuovamente imbalsamate con le lacrime di diecimila spettatori almeno... che, nel rimirare l'attor tragico che impersona la sua parte, si figuran di riveder lui in persona nuovamente ricoperto di sangue ».

Il giudizio, veramente, è rivolto al « tragedian », e cioè all'attor tragico,

ma sembra che un precedente giudizio sul poeta sia implicito; a dar nuova vita all'eroe sotterrato da duecent'anni, è chiaro, sono insieme e il poeta e l'attore, ed è anzi proprio questa naturale e integra collaborazione che permette a Lord Talbot d'avere « his bones newe embalmed with the teares of ten thousand spectators ». L'allusione, com'è noto, è alla prima parte di *Henry VI*, un dramma nel quale la responsabilità di una partecipazione di Shakespeare si è voluta, a varie riprese, limitare, anche dopo lo studio dell'*Alexander*,⁽¹⁾ che dimostrò, in modo assai persuasivo, come quell'opera si dovesse attribuire nella sostanza al poeta. Del resto, ai fini di spiare i primi sintomi d'una coscienza critica, fra i contemporanei di Shakespeare, interessa in modo relativo sapere se le scene di Lord Talbot siano realmente da attribuire a Shakespeare. Il giudizio indiretto del Nash, infatti, potrebbe benissimo ripetersi per tanti altri personaggi shakespeareiani sui quali non è lecito intrattenere, quanto alla loro origine, i dubbi che ci si ostina a voler sollevare per Talbot, come, per esempio, il Petruchio di *The Taming of the Shrew*, il Jake Cade della seconda parte di *Henry VI*, il Bottom del *Midsummer Night's Dream*, e, anzi, si dovrà riconoscere che, per costoro, quel giudizio calza assai meglio che non a proposito di Lord Talbot, un ritratto dalla chiara e netta evidenza teatrale, e capace di destare una facile commozione, ma pur sempre legato, tanto più di quegli altri, a una indubbia origine e carica oratoria.

Come che sia, un fatto è evidente: che cioè la critica teatristica e quella che volle sottolineare e celebrare la fedeltà e lo stretto rispetto di Shakespeare verso la natura, aveva preso a operare attorno a lui fin dal primo momento in cui egli accettò di esporsi al giudizio di una platea. Sarebbe proprio azzardato dire che in quel famoso passo di *Pierce Pennilesse* si possono già riconoscere i germi, da una parte, dei giudizi del Dryden e di A. C. Bradley, così come, dall'altra, di quello di Granville-Barker e di E. E. Stoll?

Dovevan passare solo sei anni, e già quelle timide compromissioni, la maggior parte addirittura inconscie e tali da rimandare un linguaggio suffi-

(1) Cfr., più sopra, la nota a pag. 4.

cientemente chiaro ed eloquente solo se ci si risolve a spiarle e interrogarle al lume di tutto il chiasso che seguì, avrebbero preso a consolidarsi in un giudizio chiaramente formulato, responsabile, e già libero pur di qualcuna delle remore che quelle non avevan saputo evitare: il giudizio del Meres.

Francis Meres — non ci sanno esser dubbi — non poteva contare su un ingegno critico, come quello, seppure tutto istintivo, su cui potevano Shakespeare e Nash. Il suo è un giudizio, almeno in parte, soltanto esclamativo: «Così come Plauto e Seneca vengon considerati i migliori, tra i latini, — egli scrive — per quanto si riferisce ai generi della commedia e della tragedia, allo stesso modo, fra gli inglesi, Shakespeare è di gran lunga il migliore quanto a entrambi». Se si vuol trovare ad ogni costo, in questo giudizio preciso e addirittura squillante, l'embrione di una tradizione critica, si potrebbe rifarsi a Swinburne, a Hugo. La differenza, ad ogni modo, appare a vantaggio del Meres, che, se non altro, fosse caso o calcolo, si addossò la responsabilità di quel giudizio così compromettente per primo.

Ma al Meres non si deve riconoscere soltanto quel primato esclamativo che tanta fortuna doveva avere in seguito, in specie nello scorso secolo: in un paragrafo che precede immediatamente quello appena citato, il Meres aveva osato, se non per primo, almeno per secondo — stando ai documenti che si possono compulsare — la formula della dolcezza e squisitezza a proposito della fattura dei versi shakespeariani, che sarà motivo obbligato di tutta la critica contemporanea. «Allo stesso modo che l'anima di Euforbio, — aveva scritto il Meres, — si credeva rediviva in Pitagora, lo spirito soave e arguto (“Sweete Wittie soule”) di Ovidio rivive nell'amabile Shakespeare dai molli accenti (“mellifluous & honey-tongued Shakespeare”), e ne rendono testimonianza il suo *Venus and Adonis*, la sua *Lucrece* e i suoi dolci sonetti (“His sugred Sonnets”), che girano, manoscritti, fra i suoi amici».

Ho già esaminato, altrove,⁽¹⁾ il significato, il valore ed i limiti di questo giudizio, ne varrà qui ripetersi, anche perché, in una nota impostata come la presente, quelli risultano piuttosto ovvii: ma varrà forse la pena in questa

⁽¹⁾ Cfr. *Manualetto shakespeariano*, Torino 1964, pagg. 29-60.

occasione mettere in relazione la *pronuntiatio* del Meres con le dediche shakespeariane al conte di Southampton, e cioè il poeta « mellifluous & honey-tongued », i suoi « sugred Sonnets », con le pretese « vnpolisht », con le pretese « vntutord lines » dei pur levigatissimi *Venus* e *Lucrece*. Meres, con il suo giudizio, avrebbe fatto giustizia dei rossori del poeta; non solo, ma si sarebbe schierato, decisamente, dalla parte contraria a quella di coloro che vorranno soprattutto puntare sulla formula della « barbarie » shakespeariana. E, in certo modo, anche contro coloro che rimprovereranno a Shakespeare scarsa dimestichezza con i classici: Meres, a questo proposito, non sembra avaro di nomi e di raffronti: Plauto, Seneca, Ovidio, i più vistosi, i più ovvii *mouthpieces*, se non altro, per i lettori e gli spettatori elisabettiani, della cultura classica.

Con il Meres, in sostanza, si entra già in una fase polemica: sembra indubbio sentire, in lui, l'accento della difesa, anche se le accuse erano ancora nell'aria, e, a quanto almeno ne sappiamo, non erano state formulate in modo preciso e circostanziato: ma non bisogna dimenticare che tre anni prima era stata pubblicata l'*Apology* del Sidney. Dopo più che un quarto di secolo, la polemica si profilerà in modo ormai inequivocabile con i giudizi di Ben Jonson, i primi che possiamo apprezzare anche fuori del loro significato embrionale. Questi, come è noto, furono formulati, una prima volta, in occasione della stampa del primo in-folio in cui vennero raccolte le opere drammatiche di Shakespeare, nel 1623. L'occasione, bisogna tener presente, era particolarmente solenne, e non ci sarebbe stato spazio, allora, men che per la polemica, nemmeno, si direbbe, per una serena valutazione. La stampa del primo in-folio esigeva, senza che si potessero soffrir dubbi, la nota squillante d'una approvazione incondizionata:

*I, therefore will begin. Soule of the Age!
The applause! delight! the wonder of our Stage!
My Shakespeare, rise...⁽¹⁾*

(17-19)

⁽¹⁾ « E quindi, ecco, io comincio: Spirito di questo secolo! applauso, diletto, meraviglia della nostra scena! o mio Shakespeare, sorgi... ».

Ma, quasi a dissipare il dubbio che in questa nota encomiastica potesse annidarsi un sospetto di distanza e freddezza, Ben Jonson precisa: « Thou art a Monument, without a tombe » (tu sei un monumento senza tomba). E tuttavia, quel che sarà per avere un qualche interesse, nell'atteggiamento critico del Jonson, quale almeno si può sorprendere nella lettera prefatoria in versi, si può cogliere solo dopo, una volta che sia sfogato l'empito oratorio con cui quella si inizia — non bisogna dimenticare che essa è anche d'un amico, per un amico, e che è indirizzata « alla memoria del mio diletto sodale, l'autore... » (To the memory of my beloved, The Avthor...) — e si entra nel vivo di una definizione. Si direbbe che il Jonson non stia molto a individuare la parte viva della questione: il sospetto di un inadeguato tirocinio letterario, di un eccesso, forse, di facilità, e scorrevolezza, di un difetto, per contro, di rifinitura. Non per nulla la famosa formula dello « small Latine, and lesse Greeke » con la quale si notava che Shakespeare conosceva poco di latino e ancor meno di greco, ricorre proprio in questo stesso ditirambo. È vero che il contesto in cui giace la frase, come pure si tende a dimenticare, la fa sentire in chiave di lode: « Sebbene tu sapessi poco di latino e ancor meno di greco, — dice il Jonson, — pure, onde farti onore, non m'abbisogna davvero alcuno sforzo per richiamar dei nomi attorno a te: e il tonante Eschilo, ed Euripide, e Sofocle fra noi, Pacuvio, Accio e il Cordovano... ». L'accolta dei nomi chiamati a far alone e corona al confratello poeta è certo imponente, ma quella concessione, in principio, non potrebbe essere più sottilmente maligna, e si sente ancora troppo bene che il giudizio del Jonson è pur sempre condizionato da quella. Che Jonson fosse prevenuto, non pare si possa metter in dubbio; ma non si può nemmeno mettere in dubbio ch'egli fosse, insieme, estremamente perspicace e provvisto, oltre che di senso critico, anche di puro e semplice buonsenso; e affine, per questo verso, al suo grande omonimo del secolo seguente. Jonson, infatti, pur indulgendo al giudizio — così fortunato! — di Shakespeare « poeta della natura », e quindi barbaro e informe, ribelle e affascinante, come appunto la natura, finisce poi con riconoscere che a disciplinare i mirabili effetti di quella, il confratello seppe

far uso dei lenocini d'un calcolo sudato. Qui è, forse, la compromissione critica più interessante dell'intera opera:

*Yet must I not giue Nature all: Thy Art,
My gentle Shakespeare, must enioy a part.
For though the Poets matter, Nature be,
His Art doth giue the fashion. And, that he,
Who casts to write a liuing line, must sweat,
(Such as thine are) and strike the second heat
Vpon the Muses anuile: turne the same,
(And himselfe with it) that he thinkes to frame;
Or for the lawrell, he may gaine a scorne,
For a good Poet's made, as well as borne,
And such wert thou.⁽¹⁾*

(55-66)

Shakespeare era morto appena da sette anni, si badi, e seppure Jonson, forse senza rendersene conto, prestava materiali per alimentare il mito, e, insieme, per evitare la formulazione d'un pieno giudizio critico, pure questo s'intravede; non solo, ma se ne può misurare anche la giustezza e la portata. E queste e l'impegno che sottintendono, si sentono anche meglio perseguite più tardi, quando Jonson, lasciatasi, e brillantemente, alle spalle la nota solenne dettata dall'occasione eccezionale della pubblicazione del primo in-folio, vorrà ripensar meglio dentro di sé i propri giudizi e, quel che più conta, i giudizi correnti, e, confessandosi in *Timber: or Discoveries* (1623-37), chiarirà meglio la sua posizione critica: « Gli attori, a quanto ricordo, — dice Jonson ripensando, come sembra, a Heminge e a Condell e a una loro singolare ammissione nella *editorial matter* del primo in-folio⁽²⁾ — sogliono

⁽¹⁾ « Eppure non debbo dare tutto il merito soltanto alla Natura: anche la tua Arte, o nobile Shakespeare, deve aver quanto le spetta. Poiché sebbene la materia del poeta abbia da individuarsi nella Natura, è pur sempre l'Arte a darle forma. E colui che s'adopera a plasmare un verso vivo per quanto son vivi i tuoi, deve sudare e battere e ribattere sull'incudine delle muse; e volgere e rivolgere — e fin se medesimo insieme al resto — tutto ciò cui si pensa di dar forma; altrimenti, invece d'un serto di lauro, potrà guadagnarsi soltanto il disprezzo, perché un vero poeta non basta che sia nato tale, se non pensa, poi, a finirsi da sé. E tal tu fosti ».

⁽²⁾ « La sua fantasia e la sua mano andavano di pari passo: e quel che gli passava per la mente egli riusciva ad esprimerlo con tale facilità che possiam dire di non aver trovato nelle sue carte neppur una cancellatura ».

ascrivere a onor di Shakespeare il fatto che in qualsivoglia dei suoi scritti non si trovassero cancellature e pentimenti [“ that in his writing (whatsoever he penn'd) hee never blotted out a line ”]. A questo ho voluto rispondere: meglio invero sarebbe stato che di cancellature ne avesse fatte a migliaia. Ma tale mia risposta si volle intendere come riprova della mia malevolenza. Né io l'avrei data se non per mostrare alla posterità quanto scarso fosse il discernimento di coloro che, al fine di lodare in amico, non ebbero scrupolo di sceglier, fra tutte le ragioni, proprio quella che meno si sarebbe prestata e che soprattutto gli andrebbe ascritta, per contro, a torto... ché egli era provvisto di una eccezionale facoltà d'immaginazione, e d'idee coraggiose e d'uno stile nobile e sciolto, ma a tutto questo egli s'abbandonò con tale facilità e trasporto che talvolta sarebbe stato necessario, in lui, ricorrere a un qualche freno [.....]. Egli poteva disporre di tutt'intero il suo vivo ingegno; oh, avesse potuto disporre anche dei freni e delle misure atte a regolarlo! ».

Una prima fase, quindi, della critica shakespeariana, una fase tutta condizionata dai giudizi propri al gusto contemporaneo, di chi aveva assistito, cioè, per primo a quegli spettacoli teatrali, veniva così a chiudersi con una formulazione chiara: Jonson, il critico, forse, più illuminato del secolo, fino almeno al Dryden, non poteva dare la sua approvazione intera: non appena gli si presentò l'occasione, volle decisamente mettere l'accento sugli eccessi a cui poteva portare, insieme, una fantasia sfrenata e una incontrollata scioltezza d'eloquio. Si sono invocati, a scagionare il Jonson dall'accusa di lesa maestà, i suoi pregiudizi classicisti. Non sembra che sia necessario. Una volta che si sia intesa la nota serena e pacata di affettuosa venerazione (« For I lov'd the man, and doe honour his memory... as much as any »), il giudizio del Jonson appare non solo molto pertinente ed acuto, ma anche assai più vicino a quello suggerito ai lettori, agli spettatori nostri contemporanei.

Sebbene le confessioni avvenissero molto prima — Jonson era morto nel '37 — e le *Discoveries* fossero pubblicate, a quanto ne sappiamo, soltanto nel '41, non è da creder che, per allora, i contemporanei potessero contare

su quella serenità, su quella pacata onestà di giudizio su cui poteva il Jonson. Non bisogna dimenticare che il Jonson era parte in causa nel senso almeno che soltanto lui e la cifra di Beaumont & Fletcher, per lunghi anni, saran buoni a contendere — nelle opinioni dei posterì — palmo a palmo, il primato a Shakespeare stesso.

Gli anni, del resto, in cui Jonson veniva meditando e formulando il suo giudizio eran quelli medesimi, come è stato osservato, che assistevano ai momenti più incerti — o, se non altro, meno espliciti, — della reputazione letteraria di Shakespeare. Non per nulla si dovette osservare che Shakespeare non poteva più esser letto come un moderno, come un contemporaneo, insomma; e d'altra parte i tempi non erano ancora maturi, le sensibilità non erano ancora esercitate e le stagioni s'erano succedute a troppo breve intervallo perché fosse possibile leggerlo come un classico. Si è insistito, difatto, fin qui, sulla circostanza che i giudizi di Jonson eran quelli di un contemporaneo, d'uno, necessariamente, privo di prospettiva: tanto più essi risultano singolari e avveduti.

È un fatto, tuttavia, che Jonson non va calcolato per nulla come una punta avanzata. Tutt'altro. Verso il '37, nell'ultimo anno, cioè di sua vita, il « rare » Ben appare assai più reazionario, nei riguardi di Shakespeare, di quanto non tenessero ad apparirlo poeti pur così manifestamente legati al Jonson come Sir John Suckling o letterati ed eruditi come John Hales. Il tema di discussione che si viene così sorprendendo è interessante, se non altro, per misurare le incertezze del gusto contemporaneo:

« In a Conversation between Sir John Suckling, Sir William d'Avenant, Endymion Porter, Mr. Hales of Eaton, and Ben Johnson — leggiamo nella biografia di Shakespeare premessa, da Nicholas Rowe, alla prima edizione settecentesca (1709) del poeta —; Sir John Suckling, who was a profess'd admirer of Shakespeare, had undertaken his Defence against Ben Johnson with some warmth; Mr Hales, who has sat still for some time, hearing Ben frequently reproaching him with the want of Learning, and Ignorance of the Antients, told him at last, That inf Mr Shakespear had not read the

Antients, he had likewise not stollen any thing from 'em; (a Fault the other made no conscience of) and that if he would produce any one Topick finely treated by any of them, he would undertake to shew something upon the same Subject at least as well written by Shakespeare». ⁽¹⁾

La disputa è cortese fino al segno d'apparire insipida, pure è assai meno superflua di quanto non sembri al lettore d'oggi. La *Querelle* degli antichi e dei moderni era per impegnare, allora, quanto, se non di più, ci s'impegna ai nostri giorni a difendere o riprovare i valori sociali dell'arte o la legittimità delle avanguardie. Una discussione d'allora cui prendessero parte almeno Jonson, Suckling e D'Avenant aveva pur lo stesso peso d'una in cui avessimo potuto sorprendere, qualche anno fa, alla vigilia della seconda guerra mondiale, un Gide, un Aragon e un Sartre.

Anche Jonson, del resto, e Suckling e D'Avenant dovettero avere la sensazione di trovarsi alla vigilia di qualcosa: nel 1942 i teatri vennero chiusi con un'ordinanza del Commonwealth nella quale era specificato che « the public sports do not well agree with public calamities, nor public stage-plays with the season of humiliation ».

⁽¹⁾ « In una conversazione fra Sir John Suckling, Sir William d'Avenant, Endymion Porter, Mr Hales of Eton e Ben Jonson, — leggiamo nella biografia di Shakespeare premessa da Nicholas Rowe alla prima edizione settecentesca del poeta (1709) — Sir John Suckling, che si professava ammiratore di Shakespeare, aveva intrapreso la sua difesa contro Ben Jonson, con un certo calore. E poiché Mr Hales ch'era stato fin lì in silenzio, sentiva muovere a Shakespeare da parte di Jonson il rimprovero d'ignorare i classici e di mancare, insomma, di cultura, non seppe fare a meno di dirgli che seppure Shakespeare non aveva letto i classici pure s'era egualmente fatto scrupolo di non rubar nulla ad essi (una colpa della quale l'altro non s'era certo mai guardato) e che se gli fosse stata mostrata una qualsiasi immagine (*Topick*) fermata con garbo e vivezza da uno qualsiasi fra coloro, egli si sarebbe impegnato a trovarne una sul medesimo tema inventata e scritta con pari competenza e bellezza anche da Shakespeare ».



1 - Umberto Boccioni: *L'azione di una ruota a motore* (1911).