

tiamo, non esce dai limiti del romanzo di lettura corrente.

In questi limiti, però, la lettura è piacevole. Non ci troveremo noi né brividi di terrore né oscenità palesi. Ai nostri occhi già sazi di nudi sfacciati le discinte femminili bellezze che s'intravedono possono solleticare semmai per le loro velature miltoniane (o tassesche); oltre le intenzioni coscienti dell'autore può anche interessare l'ambiguità Matilde-Rosario così forte nel primo libro. Poi, l'orrido è ancora efficace, anche dopo i due *Tropici e Helga*, nella scena di Agnese col bambino che le impudrisce fra le braccia; e la morte e dannazione di Ambrosio su picchi da sabba quasi giunge al sublime romantico. E vi

son anche tocchi di umorismo leggero che fanno ancora sorridere. Una lettura interessante.

La traduzione è disuguale. Nel *Monaco* sono interpolati versi notevoli nella storia della ballata romantica i quali ebbero anche vita propria; e qui la traduzione cade. Ma la prosa del traduttore è invece scorrevole, di piacevole lettura, e forse, in un certo senso, anche migliora il testo rendendo necessariamente in italiano moderno un inglese settecentesco, poiché così facendo anche ne elimina molte di quelle sciatte, frasi fatte e luoghi comuni che sono la vera colpa del Lewis. Quasi un libro di sana lettura, diremmo, tanto sono mutati i tempi.

SERGIO BALDI

## LETTERATURA TEDESCA

### Schilleriana

Contrariamente al giudizio perentorio e negativo su Schiller di Benedetto Croce e dei crociani, da quando nel famoso scritto *Poesia e non poesia*, il filosofo italiano proclamava al di sotto di qualunque valutazione estetica positiva l'opera del drammaturgo tedesco, la fama dell'autore dei *Masnadi* non si è offuscata in Germania e neppure in Italia, come dimostra non tanto la traduzione di alcune tra le più importanti tragedie, dovuta a Liliana Scalero (Bur, Milano 1952-1967) quanto l'apparizione di tutto il teatro di Schiller in un volume di più di 1200 pagine (a cura di Barbara Allason e Maria Donatella Ponti, con prefazione di Hans Mayer, tradotta perfettamente da Claudio Magris) comparso alla fine dello scorso anno nella collana dei « Millenni » presso l'editore Einaudi, che l'ha presentata in una veste lussuosa e ben rilegata. Dunque Schiller sul teatro non è ancora completamente morto? E come mai è rimasto vivo dopo tante e a volte dure condanne (quella di Croce è solo la più nota tra di noi, ma ce ne sono altre, anche in Germania)? La spiegazione c'è ed è piut-

tosto complessa. Proviamoci a dare qualche spunto. Innanzi tutto Schiller è uomo di teatro; i suoi drammi, comunque si vogliano giudicare, hanno un loro equilibrio, una loro meccanica, che a volte può apparire solo esteriore (ma non lo è), e si reggono sulle scene. Ma questo naturalmente non basta a spiegare la fortuna che egli continua ad avere. Ernst Bloch, il filosofo, avvertiva già parecchi anni fa, in uno scritto ripubblicato di recente *Die Kunst Schiller zu sprechen* (« L'arte di recitare Schiller », Suhrkamp editore, Francoforte sul Meno 1969) che ogni epoca ha la sua maniera di « recitare » Schiller e che, per quanto frequenti fossero le rappresentazioni e gli « adattamenti » moderni delle sue opere, il segreto per giungere a una giusta dizione erano: « La prima condizione quella di dire i periodi molto rapidamente... La seconda il discorso diviso, la pausa voluta, indipendentemente dalla misura del verso » (pag. 54-55). Bloch voleva che l'elemento « logico » risaltasse dalla recitazione, quello che veniva troppo spesso sacrificato a quello melodrammatico, che pur essendo presente in certe opere, non va mai esagerato, per giungere a una retta comprensione

del testo schilleriano. Questo riguarda, si potrebbe dire, più la regia che la sostanza del teatro.

Sull'importanza però della figura di Schiller ci richiama di continuo, anche se a intervalli irregolari, la grande edizione nazionale delle opere del drammaturgo (*Schillers Werke*, Nationalausgabe, Hermann Böhlau Nachfolger editore, Weimar) che, progettata nel 1940 dal grande filologo Julius Petersen, scomparso da più di mezzo secolo ormai, cominciò a venire in luce nel 1943 col primo volume delle poesie (*Gedichte*) e via via si è arricchita di tomi che l'hanno portata oggi a un complesso di diciassette volumi; molti in apparenza, meno della metà se si pensa che l'impresa si dovrebbe chiudere col volume che porta il numero quarantatré. Con molta ragione gli attuali curatori, Liselotte Blumenthal e Benno von Wiese, due studiosi insigni, hanno pensato di fare uscire alcuni tomi separatamente, appena erano pronti. Così lo scorso anno è uscito il terzo volume delle Lettere (*Briefe* dal 1° luglio 1795 al 31 ottobre 1796) che va ad aggiungersi ai due precedentemente usciti, ma costituisce complessivamente solo un terzo dell'epistolario progettato in dieci tomi. Gli fariscontro un altro grosso volume, che per esser il primo della sua serie vogliamo segnalare ai lettori interessati e cioè l'interessantissimo volume di Lettere dirette a Schiller stesso (*Briefe an Schiller* dal 25 maggio 1794 al 31 ottobre 1796 sempre dallo stesso editore DM. 28,80). Ambedue i volumi di più di settecento pagine l'uno sono accuratamente presentati e hanno un adeguato numero di note. Questi due tomi si prestano ad alcune considerazioni. In genere siamo più favorevoli alla pubblicazione di un carteggio, perché almeno il dialogo tra due scrittori, tra due artisti o studiosi, è segnato meglio dal reciproco risponderci delle due parti e dalle considerazioni che ciascuno degli scriventi faceva per l'altro. Ma in questo caso molto spesso i carteggi, se anche non sempre integralmente completi, esistevano già e valeva la pena di vedere anche attraverso la corrispondenza la mole di lavoro che impegnò Schiller nella sua breve vita, per animare, discutere, con tutti i suoi contemporanei. Di per sé queste lettere costituiscono un documento e vorremmo dire un monu-

mento di grande importanza. Tutti sanno che il carteggio con Goethe è, si può dire, una delle fonti più preziose per la giusta comprensione del classicismo tedesco e dell'appassionata tensione che animò i due poeti nell'arco di tempo, relativamente breve, in cui ebbero modo di corrispondere per lettera insieme. Ma Schiller, specialmente come animatore della rivista *Die Horen*, aveva da tener dietro al fior fiore degli scrittori e filosofi del tempo, sicché si può dire che le questioni « scottanti » in quel periodo si ritroveranno rispecchiate in questi volumi di Lettere di Schiller quando saranno completati, raggiungendo la cifra stupefacente di diciotto volumi. Si deve anche pensare che a quel tempo (siamo tra il 1794 e il 1796 nei volumi qui ricordati) non si scrivevano delle lettere se non per una seria ragione. I cosiddetti scritti occasionali e complimenti, le cartoline d'auguri, per esempio, non entravano neppure in discussione. Per scrivere una lettera occorreva aver qualcosa di importante da dire. E Schiller non mandava lettere per diletto o con lo scopo recondito di vederle un giorno pubblicate, come si può sospettare di qualche poeta o scrittore moderno. Tutti i suoi numerosi corrispondenti, uomini di prima grandezza, come Goethe, per primo e poi Kant, Herder, Fichte, Wilhelm e Alexander von Humboldt, Hölderlin (che aveva, si noti bene, un sentimento di quasi timorosa reverenza dinanzi a lui) e poi i minori Heinrich Meyer, Archenholtz, Dalberg, l'editore Cotta e una infinità di altri non esclusi i familiari e l'amico fedele Körner, rispondevano a questioni ben precise e, generalmente in maniera piuttosto distesa, sicché la lettera diventa necessariamente un brano di prosa. Si osservi, sempre a proposito del carteggio con Goethe, quanto diventi interessante, anche se faticoso, il confrontare come certe questioni dibattute col suo grande amico, Schiller le proponeva spesso negli stessi giorni ad altri e non negli stessi termini, in maniera che nelle sfumature del discorso si potesse anche cogliere l'affiorare di una personalità differente, di cui chi scriveva aveva o almeno si sentiva l'obbligo di tener di conto. Questi volumi di missive di e a Schiller (per l'esattezza il XXIII, il XXX e il

XXVIII e il XXXV a dell'edizione nazionale) costituiscono già di per sé un complesso che propone a chi anche fosse portato a trascurarla, l'importanza di questo drammaturgo, poeta e filosofo tedesco nel mondo della fine del Settecento e del primo Ottocento in Germania. Un discorso più lungo si potrà fare alla fine dell'edizione. Per ora ci contenteremo di una indicazione che da sola basta a dare la misura dell'uomo.

Un commento più lungo e meditato merita la succosa introduzione di Hans Mayer alla versione italiana del teatro schilleriano, di cui si è ora accennato, perché tocca proprio la questione che si è posta da principio. Chi è Hans Mayer? Per chi non lo sapesse è uno dei germanisti più noti della attuale Germania. Di estrazione marxista divenne rapidamente professore alla Università di Lipsia, ma poi, dopo qualche anno di sopportazione, pensò bene di cambiare aria e venne nella Germania Occidentale. Non per questo, direi, le sue idee, nella maniera di interpretare la letteratura, sono cambiate. E anche il calore che mette nel presentare in una nuova luce le opere drammatiche di Schiller ai lettori italiani, e soltanto a loro — perché i riferimenti precisi a Croce e alla sfortuna del drammaturgo nella recente critica nostra sono evidentemente diretti al pubblico italiano — rivela una posizione, che molti se non tutti gli studiosi marxisti, hanno presa: in confronto all'olimpico Goethe, che sempre si salva, per il genio indiscutibile della sua poesia, ma che non può essere accettato integralmente, Schiller appare un autore più malleabile perché — usiamo questa parola, che sembra divenuta di gergo — più « impegnato ». Non tanto forse perché i *Masnadiere* portavano originariamente il motto « In tyrannos », né perché *Kabale und Liebe* cioè *Intrigo e amore* sono da annoverarsi tra i primi drammi « borghesi » e « sociali » quanto perché, sempre secondo Mayer, « quando si afferma che Schiller ha scritto sempre *drammi politici* s'esprime soltanto una mezza verità. In realtà egli ha tentato di scrivere incessantemente il *dramma della politica* » (XIX). Sotto questo punto di vista il teatro del drammaturgo tedesco acquista ancor oggi una attualità che, per esempio, il teatro di Goethe non ha. Questo è il

pensiero di Mayer anche se non lo dice qui espressamente. In Goethe naturalmente c'è, sotto questo aspetto, molto di meno e molto di più. Curioso è osservare — perché anche questo è indicativo — quali sono i drammi schilleriani che, secondo il parere di Mayer, hanno mantenuto sino a oggi la loro validità, la loro vitalità. Naturalmente tutti quelli del periodo dello *Sturm und Drang*, cioè oltre ai *Masnadiere*, il *Fiesco*, e *Intrigo e Amore* e anche il *Don Carlos*, il ponte che lega i due cicli della produzione drammatica schilleriana, scritto, come si sa, prima in prosa e poi, a quasi dieci anni di distanza, in versi, colla sovrapposizione del dramma dell'illuminato e illuminante Marchese di Posa su quello, iniziale, della lotta tra padre e figlio. Valido il *Wallenstein*, anche se la trilogia, nonostante tagli e rammendi non si può oggi rappresentare integralmente. Da buttarsi a mare *La sposa di Messina*, *La pulzella d'Orléans*, e anche il celebrato *Guglielmo Tell*. La spiegazione della non validità di queste tre opere è diversa, ma per lo meno strana può apparire l'affermazione che « l'efficacia attuale del *Guglielmo Tell* risiede soprattutto nel particolare aspetto del suo fallimento » (pag. XVIII). La spiegazione è questa: « Schiller fu un rappresentante dell'individualismo borghese, ma capi chiaramente che una personalità non può esplicitarsi liberamente, com'egli aveva affermato nei suoi scritti filosofici, indipendentemente dalle correnti sociali del momento, che l'armonia estetica dell'individuo non può venir raggiunta finché sussistono situazioni disarmoniche nella vigente compagine sociale. Schiller visse in un'epoca di rivoluzioni e di guerre, e se ne avvide chiaramente. Ciononostante egli tentò col suo *Guglielmo Tell* di raggiungere una forzata armonia culturale tra una filosofia della libertà individuale e una realtà di movimenti sociali di massa. Il tentativo non poteva riuscire » (pag. XVII). Una pagina importante è dedicata a *Maria Stuarda* ove, con una continuità non manifesta a tutti dell'opera schilleriana, Mayer ritrova il « fondamentale motivo filosofico dei *Masnadiere*: il rapporto tra i fini ed i mezzi » (pag. XXII). Mayer rimpiange poi, come molti suoi predecessori, che il *Demetrio* sia rimasto un frammento, perché si presentava — agli occhi di troppi critici che lo

vedevano svolto a loro modo — come il culmine dell'opera schilleriana.

C'è da osservare che in questa prefazione vi sono dei punti messi chiaramente in luce, anche se non tutti convincenti. Intanto la presa di posizione di Benedetto Croce va inquadrata nell'epoca in cui fu scritta la sua requisitoria antischilleriana. Suonavano ancora sulle scene del teatro d'opera le note dei *Masnadieri*, del *Don Carlos* di Verdi, del *Guglielmo Tell* di Rossini, per non parlare della *Giovanna d'Arco* e della *Luisa Miller* sempre di Verdi e della *Maria Stuarda* di Donizetti. L'Ottocento italiano aveva dimostrato di ammirare e comprendere più Schiller che Goethe. Data l'ammirazione che Croce aveva per quest'ultimo, il divario gli parve ingiusto e si scagliò contro Schiller, sia pur con la pacatezza e la misura che gli era abituale, oltre i limiti del giusto. Dopo la sua condanna gli studiosi italiani hanno avuto sempre un po' di timore di dare a Schiller quel che si meritava. Molti si sono limitati a una specie di condanna perentoria e il peso del giudizio di Croce si misura per esempio dal modo con cui viene presentato l'autore della *Maria Stuarda* nella grandiosa *Storia della letteratura tedesca dal 1700 al 1820*, di Ladislao Mittner (Einaudi, Torino, 1964; vedi anche il n. 28 di questa rivista) ove si ha l'impressione, qualche volta, che quel che di bene vien detto sia un po' a denti stretti. Ma, si può dire, la posizione di Mittner è molto più equanime ed è un segno della nuova interpretazione dell'opera di Schiller.

Che poi, come fa Mayer, si possa intravedere in questa un presentimento di tutto il teatro « sociale » dei tempi moderni in Germania, da Brecht a Dürrenmatt; che lo si possa mettere a confronto, per comprenderla veramente, colle più recenti teorie sul teatro, particolarmente marxiste, non risulta ancora dimostrato; ed è un procedimento sempre pericoloso. La verità è che al di là della sostanza filosofica, della trama, dell'impegno morale sempre vivissimo nei drammi schilleriani, si dimentica troppo spesso che l'autore della *Maria Stuarda* era un grande poeta, non tanto nelle liriche e ballate che pur restano nella storia letteraria dell'Occidente, ma nella forza e nella concisione, nella potenza espressiva, nella rapidità discorsiva con cui parlano i suoi personaggi: tutte qualità che gli venivano riconosciute senza mezzi termini da Goethe, in questo caso particolarmente buon giudice. Sino agli inizi dell'Ottocento le traduzioni schilleriane (basti ricordare quelle del Maffei!) non ci hanno dato la minima idea di tutto ciò. Speriamo che dopo questa traduzione accurata e la presentazione comunque profonda e in molti casi accettabile di Hans Mayer, l'apprezzamento dell'opera drammatica di Schiller muti e, il pubblico italiano, gli studiosi come i lettori, riescano a rendersi conto di avere dinanzi uno spirito superiore, che, con tutti i suoi difetti, non si può eliminare con una frase negativa perentoria.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA SPAGNOLA

### Teatro di Rafael Alberti

Nella primavera del 1968, il Teatro Club di Roma mise in scena uno spettacolo, a cura di Giuseppe d'Avino e di Dario Puccini, tutto dedicato a Rafael Alberti, il gran poeta spagnolo da molti anni stabilito in Italia: *Una notte al Museo del Prado e altrove*. (Il titolo, com'era chiaro a tutti gli ispa-

nisti e conoscitori della poesia albertiana, era tratto da due opere diverse, e una sorta di *pastiche*; e il testo stesso, sorta di montaggio dell'*Uomo disabitato* e di *Noite di guerra al Museo del Prado*, fatto di poesie-brani autobiografici, risultava il più adatto a dare un'idea dell'odissea spirituale e reale di Rafael Alberti).

Perché, del teatro di Alberti, scegliere proprio