

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

queste due opere? La risposta (così come afferò il pubblico che vide, quella sera, Alberti stesso salire sul palcoscenico) stava appunto nella cronologia delle opere: nel fatto che la prima, *L'uomo disabitato*, fosse stata rappresentata nel 1931, alla vigilia della proclamazione della Repubblica Spagnola, e la seconda, invece, fosse stata composta in esilio, nel 1956, dopo vent'anni da quel 18 luglio del 1936, come omaggio agli « eroici difensori di Madrid assediata e bombardata dalle truppe e dall'aviazione franchista ».

Oggi, i due drammi, tradotti da Dario Puccini e da lui introdotti con un bel saggio, vedono la luce in Italia, ancora una volta uniti (e più chiaro ancora dovrebbero risultare il loro legame).

L'epoca, e soprattutto la generazione del '27, a cui Alberti appartiene, ebbe un interesse, tutto poetico, per il teatro, che oltre a esemplificarsi in quello, famoso, di Federico García Lorca, penetrò anche le opere di un Valle-Inclán, di un Hernández, di un Max Aub, di un Pedro Salinas. Sempre teatro poetico, però, proprio per quel segno lirico che Salinas stesso vide come il marchio della generazione.

Ma più importante ancora è, in questo teatro, la duplice spinta di rinnovamento e di ri-creazione della tradizione spagnola, soprattutto rinascimentale, che mosse questi poeti verso la specifica operazione, di « prendere un'opera, farla passare... attraverso le officine segrete del temperamento e dell'intuizione e innalzarla a un nuovo cielo estetico, creatura anch'essa appena creata, nuova originale ». Accanto a queste parole di Dámaso Alonso che aggiunge: « scoprire la fonte serve, a volte, a aumentare l'originalità », ci sono quelle di Alberti stesso, in una conferenza dettata all'Avana e intitolata *Lope de Vega e la poesia contemporanea*: « Alcuni di noi poeti spagnoli di oggi siamo legati intimamente a Lope, continuando quella tradizione che ricrea " il popolare " ... Lui e Gil Vicente sono, almeno per me, i più grandi maestri in questa traiettoria ». E ancora: « Vogliamo prendere le arie... come un Gil Vicente... seppero cogliere le arie vive della poesia popolare, e non per ucciderle, ma per liberarle, di nuovo piene di sangue nuovo ».

Gli *autos sacramentales*, drammatici e vivi, primi-

tivi e umani, simbolici e religiosi, di Gil Vicente, il grande drammaturgo lusitano bilingue, predecessore di tutto il *Siglo de Oro*, da una parte; dall'altra, l'esigenza di rinnovamento, suggerita dalle violenze surrealiste, e diretta contro le strutture ottocentesche di un Benavente e dei Quintero: ecco i fermenti di quell'*Uomo disabitato* che, nel 1931, a detta dello stesso Alberti, suscitò una battaglia quasi altrettanto violenta di quella dell'*Hernani*. L'apparenza del *neo auto* è tutta religiosa: un Uomo, solo con una Guardia Notturna che è certamente Dio, accompagnato dai Cinque sensi, dopo aver incontrato la Donna e l'Amore, cede alla Tentazione e sprofonda nell'inferno. Impianto religioso, ma volto a intenzione terrena e umanistica, intesa come ribellione contro l'oppressione e il dogma.

« Parli come gli angeli caduti. Ma tu sei ancora meno dell'ultimo di essi: sei un povero uomo condannato! », dice la Guardia Notturna. In effetti, *L'uomo disabitato* è esattamente contemporaneo di *Sopra gli angeli*, e opera in esso quello stesso « disordine celeste » che sottolinea Solita Salinas nel suo ottimo studio su *El Mundo Poético de Rafael Alberti*. Questo disordine gerarchico è il risultato « della caotica partecipazione di passioni contrarie all'amore che, invece di riempire un vuoto, lo creano », della mancanza, cioè, di amore nel mondo.

Anche nel *Museo del Prado* c'è il vuoto: bombardano Madrid, e i quadri, i quadri immensi, la gloria del Museo, sono staccati dalle pareti. E prendono vita, e si fanno uomini, e gridano vendetta. Anche qui il disordine, il caos, con un contrappunto che, naturalissimo in Alberti pittore-poeta, avvicenda la Madrid del 1936 con la Madrid del 1808, invasa dalle truppe napoleoniche, la resistenza popolare della guerra civile con quella dei madrileni dipinti da Goya, il traditore di allora, Godoy, con Franco, i soldati di Napoleone con i « volontari » fascisti. E, al di sopra di tutto, la Spagna eterna con le sue figure sempre uguali e le sue tragedie persistenti: gli straccioni, le vecchie, i torturati, i fucilati, il *garrote*, il coltello.

Se per *L'uomo disabitato*, con il suo rovesciamento in senso antireligioso, si ricorderà, come fa

Puccini, Buñuel, e per il *Museo del Prado* è d'obbligo, invece, un accenno al teatro gestuale e anche a Brecht, che pare volesse metterlo in scena, bisognerà parlare, per ambedue, della personalità prepotente di Alberti. È il poeta stesso, con la sua forza, con le sue intenzioni, a dar coesione a queste due opere che, teatralmente, sono tutt'altro che

perfette, e tuttavia colpiscono, alla fine, con un curioso impatto. Le tiene insieme, credo, la rabbia: quel furore di cui si è parlato, recentemente, a proposito di Bertrand Russell. Una sorta di rabbia generalizzata e filosofica, circa la natura umana.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Ancora Hemingway

L'archivio di Hemingway, dissigliato una prima volta per estrarne — non sappiamo quanto manipolato — *A Moveable Feast* (tradotto un poco impropriamente *Festa mobile* in italiano), e messo a disposizione di Carlos Baker per la biografia « ufficiale » di cui abbiamo parlato di recente in questa sede, fornisce ora un romanzo, intitolato *Islands in the Stream*, e rapidamente tradotto da noi, con applicazione coronata da successo, da Bruno Oddera (*Isole nella corrente*, Mondadori). I primi interrogativi sul non trascurabile problema testuale cominciano proprio dal titolo generale, che sarebbe leggermente diverso, e dai titoli delle tre parti in cui è diviso, vere e proprie novelle, che a quanto pare non esistevano affatto e sono stati aggiunti dai curatori, in primo luogo la vedova.

Non si vede, ad onta di qualche facile ironia sollevata in proposito, perché uno scrittore contemporaneo debba essere privato, specie in una edizione postuma, delle cure filologiche dedicate a un classico. L'epistolario pavesiano, ma soprattutto *Le due tensioni* di Vittorini, tanto per fare due esempi italiani, sono frutto di questa cura; in particolare il secondo, con l'apparato testuale approntato da Dante Isella, costituisce a nostro avviso un modello del genere per competenza e onestà. Di *Islands in the Stream* sappiamo poco per quel che riguarda l'edizione. Ci si dice che nulla è stato aggiunto, grazie a Dio, ma che qualche parte è stata

espunta, ma non sappiamo quale, e perché. Inoltre, se si considera che già Hemingway, dallo stesso manoscritto, aveva ricavato *The Old Man and the Sea*, viene naturale concordare con i recensori americani i quali hanno avanzato il dubbio che si tratti di una stesura non definitiva che lo scrittore non desiderasse affatto pubblicare.

Il discorso proseguirà, visto che altri inediti vedranno la luce, alcuni a quanto pare curati da Philip Young, uno studioso serio, dal quale si attende una biografia per così dire indipendente, non facilitata in quanto ad aiuti dalla vedova Hemingway, giacché l'eccellente monografia di Young era dispiaciuta allo scrittore. La questione può sembrare di per sé oziosa; comunque, se proprio si intende procedere probabilmente a dispetto delle intenzioni di Hemingway, lo si faccia nel modo più decente possibile.

Islands in the Stream manca di unità interna, ma non di una prospettiva abbastanza netta; come in altri precedenti hemingwayani, contiene un itinerario alla morte che dovrebbe risultare, in termini del tutto complementari, un avvicinamento alla presa di coscienza di sé, e nel caso dei figli del protagonista, Thomas Hudson, una acquisizione di virilità, una iniziazione che la morte spezzerà bruscamente. La conclusione del libro trova Hudson con ogni verosimiglianza moribondo, senonché, a differenza del Colonnello Cantwell di *Across the River and Into the Trees*, il personaggio sotto un certo profilo, più apparentato a lui, la