

Certo, non fu una figura romantica alla Byron (che del resto derivava certi suoi atteggiamenti dall'Alfieri, come ha notato lo Zanco), e il suo mondo poetico è ben diverso da quello di un Wordsworth da un lato e quello di un Coleridge dall'altro; ma cosa sarebbe il romanticismo senza lo Scott? Forse, anche per lui è il caso di distinguere fra personalità pratica e personalità poetica; sebbene fino a un certo punto. Non conclude forse il Johnson stesso che lo Scott, così come dominò la propria imperfezione fisica (aveva sofferto di paralisi infantile), altrettanto dominò il suo carattere? Da emotivo si fece razionale, da malinconico gioviale, da solitario estroverso; e forse proprio per questo, aggiungo io, ebbe bisogno anche di un'altra vita, di quella della fantasia: e questa è romantica. Le pagine su Rebecca prigioniera nel castello di Front-de-Boeuf (chi non ricorda Lucia nel castello dell'Innominato?) o quelle del giudizio di Dio a Templestowe le ha ben scritte lo Scott, il maniero di Abbotsford se lo fece costruire lui (e non soltanto per dar lavoro ai disoccupati);

e se pur è vero che non sentì il pittoresco nel paesaggio (che è un elemento romantico o pre-romantico), anche è vero che sentì il pittoresco della tradizione, degli usi e dei costumi di Scozia. A mio parere il romanticismo di Scott e le relazioni fra Scott e il romanticismo sono temi che debbono essere ancora approfonditi e studiati, proprio con l'ausilio di questa nuova biografia.

Della quale, però, si deve anche dire che sebbene non ne esca uno Scott figura dominante del quadro (e in questo caso la figura sarebbe comunque un'interpretazione sempre un poco arbitraria), ne esce però un panorama minuto, quotidiano, della vita scozzese ed inglese, ed anche continentale (si veda il capitolo su Parigi dopo Waterloo) fra la fine del Settecento e i primi dell'Otto; la biografia diviene la cronaca, meglio la cronistoria, di un mondo scomparso, commentato, spiegato con una minuzia che oltre che di scienza è indice di affetto, di capacità di rivivere e di far rivivere. Un po' quello che si dice, appunto, dei romanzi di Scott.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

La storia del teatro europeo di H. Kindermann

All'incirca dieci anni or sono, per l'esattezza nel n. 20 del 1962, avevo dato notizia di una grandiosa *Storia del teatro europeo* (*Theatergeschichte Europas*, Otto Müller Editore, Salisburgo) di Heinz Kindermann, di cui erano cominciati ad uscire i primi volumi. Ora da poco è uscito il volume IX, che tratta il *Naturalismo ed Impressionismo* e quindi giunge praticamente alla nostra epoca. Poiché il carattere di questa grandiosa rassegna si è venuto via via chiarendo, penso che se ne possa concludere qualcosa, anche se un altro volume può ancora uscire. Nei primi volumi la storia delle opere teatrali era strettamente connessa con quella del

teatro come spettacolo, e trattandosi di fissare come e quando un genere teatrale era nato, il procedimento era giustificato e ne davamo piena lode all'autore. Ma con lo scorrere dei secoli si vede che il Kindermann presta più attenzione alla messa in scena, alla regia, agli attori, agli ambienti in cui un dramma o una commedia vengono rappresentati che all'autore vero e proprio. Può essere un punto di vista, anche giustificato dalla preoccupazione di non fare una serie di « medaglioni » cui manchi un nesso, un tessuto connettivo. È un procedimento anticrociano per eccellenza — a meno che non si voglia inquadrare questa storia del teatro nella storia della cultura, intesa crocianamente. Negli ultimi quattro volumi, che vanno dall'Illuminismo, attraverso al Romanticismo, al Naturalismo

e Impressionismo, come si è già accennato, questa mancanza di una linea interpretativa precisa si fa più sentire. Vero è che il Kindermann procede con due metodi che possono sostituire in qualche modo un giudizio proprio: riporta i pareri dei contemporanei e illustra con stampe rare ogni pagina dei suoi nutritissimi volumi (l'ultimo è di quasi 800 fitte pagine) sicché alla fine un giudizio viene proposto più che imposto dall'autore. Mentre nei primi volumi tutte le notizie per la loro rarità erano preziose o almeno interessanti, qui il peso di una parola di un critico non di primo piano (spesso di un cronista di giornale) diminuisce automaticamente, e le illustrazioni, ignote in gran parte nei primi volumi, qui non sono di un grande splendore, anche se integrano tutto quel che si conosceva sopra un certo autore in una certa epoca. Ma oggi, con la tecnica moderna, ci si poteva aspettare di più e di meno: cioè illustrazioni più eloquenti e belle, anche se in minor numero. La *Storia del Teatro europeo* di Kindermann si avvia così ad esser piuttosto una storia dello spettacolo che del dramma o della commedia e dei suoi maggiori rappresentanti. Ripeto, può esser un punto di vista ragionevole — e tutti i particolari che vengono forniti dal Kindermann saranno preziosi a chi vorrà scrivere una storia del teatro che sia prima di tutto una storia dell'opera teatrale e dei suoi autori.

Una conferma di ciò si ha nel vol. VIII (*Naturalismo e Impressionismo*, ma solo in terre di lingua tedesca, cioè Germania, Austria e Svizzera) che si estende quasi per 900 pagine. Ci si aspetterebbe di vedere tracciato un profilo almeno di Hauptmann o di Wedekind. Kindermann presenta naturalmente quasi tutte le loro opere ma i capitoli più importanti sono dedicati a Otto Brahm, direttore della « Freie Bühne », a Max Reinhardt e a Gustav Mahler. Che il teatro tedesco stia più a cuore al Kindermann, lo si comprende molto bene, ma che egli vi dedichi lo stesso spazio che poi farà al teatro dello stesso tipo di tutte le altre nazioni che non sono di lingua tedesca, pare un po' esagerato. Gli italiani sono particolarmente trascurati, non per principio naturalmente, ma perché evidentemente non sembravano importanti all'au-

tore. Pirandello viene ricordato solo e in quanto viene rappresentato nel teatro di Reinhardt. Il teatro italiano non merita neppure un paragrafo a sé che viene invece concesso alla Finlandia, alla Danimarca, alla Svezia e all'Irlanda. D'Annunzio viene citato solo di passaggio e qualche volta con aggettivi non molto felici, come quando per *La figlia di Jorio* si usa « liebenswürdig » (lett. amabile, gentile, vol. IX, pag. 89). Le notizie sono moltissime e preziose molte volte, come si è già detto, ma in questi ultimi volumi ha preso il sopravvento il tono della « rassegna » erudita, ampia, degna di un uomo che da quasi 50 anni sta dietro alle rappresentazioni teatrali e dirige a Vienna l'Istituto per il Teatro — ma un po' deludente per il critico che si aspetti una parola personale sopra un determinato autore.

Come si è detto gli italiani sono trattati piuttosto male. Né i crepuscolari, né i futuristi, né Pirandello hanno il posto che meritano, e per trovare un paragrafo dedicato ai nostri autori bisogna andare molto addietro, al Rinascimento e alla commedia dell'arte. Neanche Goldoni e Gozzi hanno l'onore di un paragrafo a parte. Piuttosto c'è da dire, a onore del Kindermann, che, proprio perché intende il teatro come spettacolo piuttosto che come opera letteraria (e le due cose possono apparire inscindibili, ma non lo sono) egli lascia una parte notevole nella sua storia del teatro al melodramma. Nell'Ottocento e già prima i rappresentanti italiani non sono tanto il Manzoni, il Pellico e il Cossa, ma piuttosto i quattro grandi maestri Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi. Questa è una innovazione che non possiamo che approvare. Il nostro teatro operistico ottocentesco si nutre della linfa vitale di molti drammaturghi stranieri da Schiller a Victor Hugo, anche se nelle traduzioni, nei famosi e tanto derisi libretti essi appaiono certo un po' deformati. Ma l'idea di considerare il teatro come un insieme di parole, scene, colori e anche musica è relativamente nuova e certamente darà i suoi frutti. Si sente che l'autore, dopo una lunghissima esperienza, tende ad avere una visione d'insieme e che proprio perciò la sua storia è piuttosto quella di un'opera ove tutte le arti hanno il loro posto che di un testo letterario,

alto o raffinato quanto si voglia. Va detto inoltre a suo onore che egli dà un posto molto ampio agli sceneggiatori e registi da Gordon Craig ad Adolf Appia. I suoi favoriti restano però, lo si nota chiaramente, gli attori. Non ce n'è uno del teatro tedesco che gli sia sfuggito e che non presenti nelle illustrazioni, da Josef Kainz ad Alexander Moissi, a Fritz Kortner a Max Pallenberg. C'è in questa storia del teatro anche una storia della regia e dei grandi attori. Anche qui si notano però dei vuoti: la Duse viene citata qualche volta, Irma ed Emma Gramatica e Ruggeri *mai* (!) e ancor più grave è la completa trascuratezza con cui sono trattati Ermete Zacconi ed Ermete Novelli, per dire solo i nomi che vengono subito in mente a tutti. Quanto agli attori comici, meglio non parlarne. È una strana dimenticanza in uno studioso che aveva elencato con ammirazione gli attori della metà dell'Ottocento dalla Ristori a Gustavo Modena a Tommaso Salvini. Nonostante queste lacune, tanto più dolorose per noi, l'opera del Kindermann s'impone per la sua grandiosità e l'infinito materiale che offre a ogni studioso.

Profilo di Yvan Goll

Un volumetto della collezione universale Einaudi di *Erba di sogno* di Yvan Goll, con prefazione della moglie Claire e nota bibliografica e traduzione con testo a fronte di Lia Secci (Einaudi, Torino 1970) mi offre lo spunto per tracciare un breve profilo di questo strano poeta, su cui si è scritto qualcosa in Italia, ma di cui non si era quasi tradotto nulla. Per dire chi era ricorrerò anch'io a quello che egli stesso scrisse (in terza persona) per la famosa antologia *Menschheitsdämmerung* di K. Pinthus (*Crepuscolo della umanità*, ma il titolo, ripreso oggi in una moderna ristampa, appare fuori luogo; era piuttosto il crepuscolo di un certo mondo che veniva documentato in quel libro, non di tutta l'umanità) con più precisione di altri e cioè: « Yvan Goll non ha patria: il destino lo fece nascere ebreo, il caso in Francia, un foglio di carta stampata lo definì tedesco. Yvan Goll non ha età: la sua infanzia venne risucchiata da vecchi anemici. Il giovane venne assassinato dal dio della guerra. Ma per diventare

un essere umano, di quanti occorre la vita! » (op. cit., 1ª edizione, Berlino 1920, pag. 292). La sua ambivalenza era ancora aumentata dal fatto che era nato nel 1891 nell'Alsazia-Lorena e quindi aveva confidenza con la lingua francese come con la tedesca. In tempi più tardi dimostrò una straordinaria adattabilità linguistica e quando fu in America scrisse anche in inglese. Si sentiva *Weltsbürger*, « cittadino del mondo », e proprio appena scoppiata la guerra, nell'agosto del 1914, comparve una specie di poemetto intitolato *Der Panamakanal* (Il canale di Panama), in cui il poeta prendeva intempestivamente lo spunto dalle acque dei due oceani, l'Atlantico e il Pacifico, che si congiungevano, per inneggiare alla fratellanza tra gli uomini. Goll era preso da quell'impeto anche sociale di affratellamento che si esprime meglio in versi lunghi, spesso rimati, di tono quasi ditirambico. Contrario alla guerra si rifugiò in Svizzera ove si sposò con Claire Studer e verso la fine del conflitto avvicinò alcuni dadaisti, specialmente Hans Arp e un solitario che doveva avere una fama mondiale, James Joyce.

Dopo aver collaborato, prima della guerra, alle riviste espressioniste, particolarmente alla *Aktion*, scrisse due *Überdramen* (parola difficile a tradursi; si potrebbero dire « drammi al di là della realtà »). L'avvio era preso e non ci volle molto a Goll, prima di André Breton, che del resto fu suo amico (appena alla fine della guerra si trapiantò in Francia), per coniare per una rivista la fortunosa parola *Surréalisme* che è poi la fedele trasposizione francese di quell'*Überrealismus* a cui egli si era avvicinato nel periodo svizzero. Da questo momento le sue opere appaiono ora in francese ora in tedesco. Goll sembra adattarsi allo spirito delle due lingue che domina perfettamente, e giustamente Marianello Marianelli ha notato: « Vien da pensare che questo Orfeo della Mitteleuropa abbia composto sulla corda della lingua francese le sue poesie di musa, se non più facile, più cantabile, di sangue arterioso e amoroso, quali, appunto il *Jean sans terre* — composto quasi sempre di notte, suonando Chopin e Debussy, e il carattere balladesque conferma il sottofondo musicale — *Dix milles aubes*, amoroso dialogo con Claire — ini-