

## RIVISTA BIBLIOGRAFICA.

JOHN G. ROBERTSON. — *Schiller after a century*. — Edinburgh-London, Blackwood, 1905 (8.º, pp. 164).

Il pensiero fondamentale di questo volumetto — che è uno dei migliori frutti del primo centenario, testè celebrato, della morte di Federico Schiller, — è il seguente. Il giudizio intorno allo Schiller, — formatosi al tempo della giovine Germania, culminato nel 1859 quando si celebrò il centenario della nascita e diventato popolare nelle scuole, — ch'egli sia per eccellenza il poeta nazionale tedesco, è insostenibile. Non solo lo Schiller non fu, come si disse, il poeta della libertà e della patria nel senso in cui queste parole ebbero corso nel secolo XIX (nel senso quarantottesco): la sua libertà era affatto ideale ed interna; piuttosto che un patriotta, deve considerarsi un idealista cosmopolita conforme allo spirito del sec. XVIII. Anche la sua filosofia, benchè risenta l'influenza di Kant, guarda indietro e si riattacca al razionalismo del secolo dei lumi. I suoi libri di storia (e il migliore è quello sulla rivoluzione olandese) seguono il vecchio indirizzo; e ricordano Plutarco, Montesquieu, Hume, Robertson, Voltaire, non già la nuova storiografia di Herder, Abbt, Möser. Ma, soprattutto, come poeta, lo Schiller è quasi estraneo allo spirito germanico, ed appartiene all'indirizzo latino: anzi, per questa ragione, egli fu più presto noto e compreso fuori della sua patria che non accada ai poeti veramente nazionali; ed ebbe grande influenza all'estero, tanto che il dramma romantico di Victor Hugo è un innesto della nuova pianta schilleriana sul vecchio tronco volteriano. Il giovanile dramma dei *Räuber*, malgrado le deficienze e le inesprienze, presentava un riattacco alla tradizione shakespeariana: e il *Fiesco* e *Kabale und Liebe*, che seguirono, facevano ancora sperare l'avvento di un poeta nazionale. Ma, col *Don Carlos*, lo Schiller si determina per sempre nell'indirizzo della poesia latina: durante l'elaborazione del *Don Carlos* fu poeta di corte a Mannheim, in un ambiente tutto francese; studiò la drammaturgia del Lessing (che, malgrado le polemiche contro i francesi, ha un sostanziale fondamento latino); più che a Shakespeare, guardò ai poeti tedeschi che si erano formati alla grande scuola della letteratura francese. Ne uscì una tragedia secondo il modello di Voltaire, in cui l'interesse drammatico è trasportato dalla personalità e dalla commozione alla situazione e al problema, e messo a servizio della filosofia e della moralità, della reli-

gione e della politica. I caratteri, l'intrigo (specialmente il conflitto tra padre e figlio, e la passione del figlio per la madrigna), le polemiche religiose e politiche, sono del tutto volteriane. L'eroe favorito, Don Carlos, che ebbe poi per fratelli gli eroi degli altri drammi, Max Piccolomini, Mortimer, Lionel, Arnold Melchtal, anzichè essere il tipo genuino del giovane tedesco, — il *deutscher Jüngling*, — mostra il contenuto dello *Sturm und Drang*, rielaborato nella forma del *jeune premier* del teatro francese del secolo XVIII: del nobile, appassionato, entusiastico giovane, quale appare nei caratteri di Titus, Nérestan, Zamore, Ramire, Séide, Arsace, che il Voltaire sostituì agli amorosi più calmi e più delicatamente forti del teatro del secolo precedente. Nel *Don Carlos*, oltre le tracce di tragedie del Racine, si nota l'influenza dell'*Andronic* del Campistron: il verso del *Don Carlos* deriva da quello della *Meropè* del Gotter. In altri termini, può dirsi che lo Schiller compiesse, nel teatro tedesco, l'opera che, una generazione innanzi, aveva iniziata il Gottsched. Nei drammi seguenti, egli non riesce a liberarsi dalle conseguenze del grave passo fatto; e prova e riprova senza trovare la forma del dramma nazionale, che lo soddisfi. Così, per la trilogia di *Wallenstein*, si aggiunge in lui l'influsso della tragedia greca; ma la materia shakespeariana è costretta nello schema del dramma classico. Cerca di ravvicinarsi al dramma germanico nella *Jungfrau von Orleans* e nella *Braut von Messina*. Fa il suo meglio nel *Wilhelm Tell*, in cui si sente qualcosa di Goethe, ma sfortunatamente piuttosto del Goethe dell'*Hermann und Dorothee* che di quello del primo *Faust* e dell'*Egmont*. Questo carattere poco germanico del teatro dello Schiller fu sentito dall'Hebbel, da Otto Ludwig e da altri; la storia del dramma nell'Europa settentrionale, nel corso del secolo XIX, dal Kleist al Grillparzer, e dall'Hebbel e dal Ludwig fino all'Ibsen e all'Hauptmann, è stata un continuo sforzo per riasserire lo spirito germanico, e scacciar dal dramma la latinizzazione, inaugurata dal Gottsched e dal Lessing e perfezionata, con ben altro ingegno, dallo Schiller.

Io credo che, salvo le riserve su qualche particolare (1), si possa essere d'accordo nella caratteristica generale, che il Robertson dà dell'opera poetica dello Schiller. Che questi si colleghi piuttosto al tipo francese che a quello shakespeariano, notava già presso di noi il De Sanctis, in un suo

---

(1) Non mi pare, ad esempio, che possa considerarsi come un regresso il tentativo di conciliazione, che fa lo Schiller, tra la filosofia critica e il razionalismo che l'aveva preceduta (p. 95). Lo svolgimento della filosofia postkantiana è appunto il tentativo di conciliare le esigenze della filosofia prekantiana con quelle del kantismo, e di dare bensì una metafisica, come la chiedeva il secolo XVIII, ma nel modo che era solo possibile dopo la critica kantiana: quindi idealismo, metafisica della mente. Perciò lo Schiller fu in favore presso i filosofi idealisti. — Non avrei fatto questione di inesattezze storiche nei drammi dello Schiller (pp. 112, 114).

scritto giovanile, — anzi nel suo *primo* saggio critico, — composto circa sessant'anni fa. « Rispetto alla forma, — scriveva il De Sanctis, — parmi che Schiller *sia rimasto in parte ne' confini delle tragedie francesi....* Vi è una qualità dell'ingegno che tiene del divino, e ch'io chiamerei quasi l'immensità. Dante, Shakespeare, Ariosto, Goethe sono uomini onnipotenti che vivono colla fantasia in spazio infinito, che noi spaura, e che essi comprendono con lo sguardo sicuro quasi ancora non pago, e desideroso di più largo orizzonte. *Federico Schiller non è di questa tempera.* Le situazioni de' suoi drammi sono della prima specie [della specie francese, in cui, più che un'azione di vita complessa e di grande sviluppo, si ha già una catastrofe], quantunque le proporzioni sieno più larghe di quelle in che è rinchiusa la tragedia francese. Ma che la durata del tempo sia di ventiquattr'ore o di più giorni; che il luogo dell'azione si muti di frequente rimanendo ristretto in uno spazio determinato; che l'azione sia larga di episodi senza scapito della sua unità; *non mi paiono questi mutamenti sostanziali*: è sempre quella forma e quella situazione: è la regola di Aristotile tolta dalle mani dei pedanti, e interpretata largamente e liberamente » (1). Ricordo questi giudizi perchè sono rimasti ignoti al Robertson, al quale sarebbero piaciuti.

Ma perchè mai il Robertson insiste tanto sul concetto del dramma nazionale tedesco e si attiene tanto fermamente alla distinzione dei due tipi poetici, il germanico e il latino? « L'arte germanica più alta — egli scrive, pp. 127-8, — o che si manifesti nella poesia di Wolfram von Eschenbach o di Goethe o di Shakespeare, o nella pittura di Dürer o di Böcklin, o nella musica di Beethoven e di Wagner, è sempre stata, nel miglior senso, naturalistica: ha mostrato, sì, una preferenza pei problemi psicologici e spirituali, ma ha costantemente trattato questi problemi con metodo induttivo. Lo spirito germanico è essenzialmente in armonia coi processi della natura: il suo modo di pensare corrisponde alle leggi naturali dell'esperienza. Opposto a questo è il tipo dello spirito latino o romanico, la cui costante tendenza è nel farsi superiore alla natura, nell'imporre al mondo dell'arte le leggi dell'alta ragione. Mentre l'artista

---

(1) Lo scritto del De Sanctis, — primo nella serie dei *Saggi critici*, — reca la data di *giugno 1850, dal carcere di Castello dell'Ovo*. Ma, se nel carcere fu forse riveduto, era stato scritto prima: infatti, nel giugno 1850 il De Sanctis non era stato ancora arrestato e si trovava in Calabria. Cfr. la mia bibliografia in DE SANCTIS, *Scritti varii*, II, 302. Quando pubblicavo quei volumi, non mi era stato ancora possibile di ritrovare l'edizione dello Schiller, a cui fu premesso come prefazione quello scritto: Ma l'ho trovata di poi, e posso ora indicarla. È quella delle *Opere drammatiche* di F. SCHILLER, recate in italiano dal cav. Andrea Maffei, Napoli, Fibreno, 1850, in tre voll. Nel primo (pp. III-XXIII) è: *Delle opere drammatiche di Federico Schiller, discorso di F. d. S.*, con in fine la data di *giugno 1850*.

germanico considera la natura come santa ed inviolabile e si assoggetta ai fatti dell'esperienza e della storia, il genio latino richiede nella sua opera un'unità più alta, un'armonia ed un equilibrio più bello, che la natura non dia. Tali, almeno, sono le conclusioni che si traggono dal paragonare il teatro di Corneille o di Lope de Vega con quello di Shakespeare, la lirica di Petrarca o di Victor Hugo con quella di Goethe, l'epica di Ariosto con quella di Milton o di Klopstock ».

Ora (mettendo da parte la fraseologia, conforme alle tradizioni empiristiche inglesi: *metodo induttivo, esperienza, leggi della natura*, ecc., che son cose le quali, propriamente, non han che fare con l'arte), il Robertson ha descritto, assai bene, in questi due tipi di spirito, non due tipi di nazioni, ma due tipi universali di arte. O meglio, giacchè l'arte è sempre una, ha descritto il tipo dell'arte genuina, e gli ha contrapposto quello dell'arte più o meno apocrifia, più o meno deficiente (La stessa opposizione il testè menzionato De Sanctis soleva esprimere coi termini di *poeta ed artista*).

I paesi latini come i germanici hanno avuto arte dell'uno e dell'altro tipo, perchè gli uni e gli altri hanno avuto artisti genuini e artisti deficienti, genii e talenti. Il Robertson oppone la lirica di Petrarca a quella di Goethe; ma, se invece avesse preso, dei latini, Foscolo o Leopardi, dove se ne sarebbe andata l'opposizione? Ed Ariosto — che nel cinquecento parve, ed era, un romantico — forma opposizione con un qualsiasi poeta germanico antirazionalistico? dove sono le intenzioni e le leggi di ragione nel cantore della pazzia di Orlando? E Dante, o Cervantes, o Rabelais, sono o no latini?

Se non sbaglio, c'è ancora nel libro del Robertson un'eco di quel pregiudizio della critica romantica, che altra volta analizzai in queste pagine (1), sul carattere retorico delle letterature latine: pregiudizio affatto naturale quando sorse, perchè era quello il tempo in cui si reagiva contro la letteratura francese neoclassica e contro la retorica della decadenza italiana. Il Robertson scrive: « Se noi dobbiamo ammettere — ed io credo che dobbiamo — che lo Schiller fallì nel suo scopo, ciò non fu per alcuna deficienza nelle sue doti di poeta, ma piuttosto a cagione che egli si accinse al suo compito col metodo latino » (p. 126). E a me sembra l'inverso: che cioè lo Schiller, appunto perchè non era un forte temperamento poetico, si appigliò al tipo, chiamiamolo pure latino, che era più comodo per un ingegno che si aiutava con la riflessione (come il Lessing con la critica).

Ciò che si può forse ammettere è che il *gusto* predominante latino e germanico si è mosso in alcune epoche secondo i due tipi descritti; e per questo rispetto le parole *latino* e *germanico* possono valere come

---

(1) *Di un giudizio romantico sulla letteratura classica italiana*, in *Critica*, III, 333-338.

simboli adatti. Ma il gusto corrente non è l'elemento essenziale della storia dell'arte. Quando, dal modo di sentire e giudicare dei più, si passa all'opera del genio poetico, non si trovano due metodi di arte, ma un solo: il *germanico*! E, nelle opere deboli di un poeta di genio, riappare, accanto al germanico, il *latino*! Se la distinzione del Robertson avesse davvero il valore e l'applicazione che egli sembra darle, la conseguenza sarebbe che i popoli neolatini non hanno avuto vera poesia, vera pittura, vera scultura e vera musica. Il che è certamente contro il suo pensiero, come è contro la realtà.

Chiarito questo punto, non possiamo se non raccomandare ai nostri lettori il bel libro del Robertson, ottimo per lo studio dello Schiller anche perchè contiene copiose referenze bibliografiche.

B. C.

GAETANO PREVIATI. — *La tecnica della pittura*. — Torino, Fratelli Bocca, 1905 (8.º, pp. 304).

« Credo che sappia » — scriveva Annibal Caro — « che cosa sia avere a fare con genti di disegno, che son capricciose e di lor capo ». Ma il pittore Previati, nello scrivere questo libro, non è stato punto *capriccioso*, e, messa da parte, come meglio gli è riuscito, la propria personalità di artista, si è attenuto con un certo rigore al suo compito, quello di fornire utili cognizioni ed ammaestramenti tecnici ai compagni d'arte. Per questo suo fine, che non ci riguarda, il libro, scritto con ordine e chiarezza, sarà, almeno per quanto possiamo giudicarne, di giovamento ai giovani pittori. — Quando un artista parla dell'arte, le inframmettenze della sua propria individualità artistica sono pressochè inevitabili: sono anche talvolta preziose, sia pure a solo titolo di confessioni. Ma noi siamo grati allo scrittore, in questo caso, di avercele risparmiare. Posto il suo tema, gli sarebbe stato agevole dar corso alle proprie simpatie, e mostrarci la sua predilezione per questo o quel procedimento tecnico, confortandola di ragioni estetiche, cioè intrinseche al valore delle opere ottenute coi procedimenti stessi: errore facilissimo. E di ciò va lodato, perchè tale prudenza deriva da una certa chiarezza di visione critica che, a tratti, il Previati mostra di possedere.

Non è, invece, un merito particolare del Previati, la riduzione della tecnica pittorica a poca cosa, vale a dire alle sole cognizioni sulla durabilità dei dipinti e l'idoneità delle sostanze coloranti. È un merito... del tempo. Giacchè, difatti, se il confronto si fa risalire ai trattati di pittura del Cinquecento, nei quali si trovano capitoli dedicati all'*espressione dei sentimenti*, alla *disposizione delle figure*, alla *composizione* e simili, la differenza appare logicamente necessaria a chiunque. Oggi nessuno, pit-