

ILLUSTRATORI, ATTORI
E TRADUTTORI

Publicato in Nuova Antologia (16 gennaio 1908) e raccolto nel volume *Arte e scienza*. La presente ristampa riproduce il testo del saggio con le correzioni e i tagli apportati dall'Autore su una copia del volume esistente nella sua biblioteca. Il testo del *Cesàreo* — che parrebbe guasto nella frase finale citata (pag. 213) — è conforme all'originale (*Critica militante*, Messina, Trimarchi ed., 1907, pag. 18).

VENNE di moda, qualche tempo fa, in Francia, d'illustrare per mezzo della fotografia, certi romanzi e novelle, esemplari d'un così detto realismo, che avrebbe voluto restringer l'arte all'imitazione pura e semplice della natura. Ora per siffatte opere, che non avevano altra ambizione se non d'apparire una fotografia della vita contemporanea, si poteva dire certamente acconcia quella nuova specie d'illustrazione, con la macchinetta.

Ricordo in *Notre Cœur* del Maupassant il romanziere Lamarthe: « *armé d'un œil qui cueillait les images, les attitudes et les gestes avec la précision d'un appareil photographique* ».

Sotto il personaggio Lamarthe si nascondeva in quel romanzo lo stesso Maupassant, a cui — com'è noto — il Flaubert aveva dato per ricetta questa massima: — « Ben guardare! » — in cui, a suo credere, consisteva la salute dell'arte.

— Va' a far due passi, e mi riferirai in cento righe ciò che avrai veduto.

Ma tanto il Flaubert, poi, quanto il Maupassant, insigni artisti, non riuscirono — a dispetto della teoria — due fotografi; non solo, ma il primo non riuscì neppure un vero naturalista. La differenza tra natura e arte, costituita appunto dalla modificazione che l'arte imprime alla natura, è evidentissima infatti in quel disdegno ironico del Flaubert per la mediocre realtà da lui presa a descrivere per sistema e odiata per istinto; ed è anche evidentissima nel proponimento del Maupassant d'opporre costantemente l'istinto sicuro e fermo alla ragione incerta e vacillante, mostrando la bestialità stessa come il fondo del nostro essere, fondo solido che da solo può mantenerci contro i capricci dell'immaginazione e gli errori dell'intelletto.

Pittori, dunque — se mai — non fotografi; e pittori non al modo con cui l'intendeva Biagio Pascal, il quale, riferendosi evidentemente a un concetto già espresso da Aristotile nella *Poetica* e ripetuto poi da tanti altri, non tenendo conto della rifrazione degli oggetti nello spirito dell'artista, e credendo che la pittura non avesse altro scopo che quello d'attirar l'ammirazione « *pour la ressemblance des choses dont nous n'admirons pas les originaux* », esclamava: — Che vanità la pittura!

Ritorniamo alla illustrazione.

Se ne fa oggi un grandissimo sfoggio, e non solo nei libri, nelle rassegne, nei giornali, ma da per tutto: anche — e sia detto di passata — nella musica.

Il musicista che prende un dramma, o un drammaccio, ma compiuto in ogni sua parte (la *Tosca*, poniamo, o la *Fedora*) e l'incornicia e lo fregia di commenti orchestrali, applicandovi qua e là qualche vignetta melodica, non fa forse in un altro campo l'illustratore anche lui?

Si sa che il libretto d'un melodramma, a rigore, dovrebbe essere quasi inintelligibile alla lettura, apparir monco o smez-zato com'opera d'arte; dovrebbe cioè lasciar sospeso, insodisfatto il lettore, col desiderio vivo di un'altra parte, non ascizienza, ma sostanziale: la musica, che, unita e fusa con esso, dovrebbe formare l'opera d'arte intera: il melodramma.

Chi musica *Tosca* o *Fedora* mostra di non intendere, o di non volere intendere che cosa sia o debba essere un melodramma, per la semplicissima ragione che la musica in tali drammi, comunque sia compiuti, rappresenta non solo un contorno superfluo e ozioso, ma — nel senso classico della parola — una contaminazione indegna.

Com'è inversamente, a mio modo di vedere, non dico la vignetta fotografica, ma anche quella artistica in un libro di poesia.

Che se quella — la musica — offende perché pone il sentimento vago, che è proprio delle sue forme e de' suoi modi, tra le idee e le rappresentazioni precise d'un dramma realistico; la vignetta offende perché determina troppo e quasi irrigidisce in un'espressione troppo precisa le immagini del poeta, quando non le falsi.

È il problema estetico posto già da tanto tempo e risolto dal Lessing contro le idee dello Spencer su la stretta unione di poesia e pittura presso gli antichi, e del conte di Caylus, il quale giudicava di maggiore o minor valore una poesia secondo che potesse o no essere da un pittore tradotta in quadri: problema estetico, che il Croce a torto, credendo che il rapporto tra il fatto estetico, ossia la visione artistica, e il fatto fisico, ossia l'istrumento che serve d'aiuto per la riproduzione, sia puramente estrinseco, dichiara inesistente.

Ora per me, in arte, ciò che il Croce chiama attività teo-

retica è men che niente se il fatto estetico non è integrato dall'attività pratica divenuta tutt'uno con esso; né i mezzi comunicativi della rappresentazione estetica (parola, suoni musicali, colori, ecc.) e la tecnica hanno un rapporto estrinseco col fatto estetico interno; ma sono anzi, in arte, il fatto estetico stesso, né un solo fatto estetico, ma questo o quel fatto estetico. Per me, la tecnica, insomma, è l'attività stessa spirituale che man mano si libera in movimenti che la traducono in un linguaggio d'apparenze; la tecnica è il libero, spontaneo e immediato movimento della forma. Dallo spirito del pittore il quadro discende nelle dita di lui, le muove, e non cessa d'agire se non quando esso si è riflesso su la tela.

L'esecuzione insomma è la concezione stessa, viva in atto. All'ispirazione dell'artista non succede il lavoro a freddo dell'artigiano. Si tratta di creare una realtà che, come l'immagine stessa che vive nello spirito dell'artista, sia a un tempo, materiale e spirituale: un'apparenza che sia l'immagine, ma divenuta sensibile. Ora questo non potrebbe avvenire se l'immagine stessa non tendesse spontaneamente a trasformarsi nel movimento che dovrà effettuarla. L'attività pratica, la tecnica, il lavoro devono essere spontanei e quasi incoscienti. La scienza acquisita non può essere usata per mezzo della riflessione; la tecnica dev'esser divenuta nell'artista quasi un istinto. E creare appunto in sé quest'istinto mobile e sicuro, questa specie di fatalità che, sotto l'azione del desiderio, faccia rispondere all'immagine il movimento che l'esprima; appropriarsi il linguaggio tecnico dell'arte fino a parlarlo naturalmente, è la prima condizione dell'artista vero.

In questo senso devono essere intesi nell'arte l'attività pratica, la tecnica, i mezzi comunicativi della rappresentazione, il fatto fisico in rapporto al fatto estetico, la cui unità non si salva ma si compromette, vedendo due fatti dove invece non è che un fatto solo. E s'intenderà allora facilmente che questo fatto estetico non può essere uno, uguale per tutte le arti; che la diversità esteriore nelle varie arti implica che sia diverso anche il fatto interiore. Un artista non è fatto dal caso o dall'attività pratica, come il Croce la intende, pittore o musico o poeta. Chi da un paesaggio coglie un'impressione piuttosto che un'immagine: chi più che visioni precise ha forme vaghe, ma tuttavia l'anima commossa da profondi senti-

menti, trova nella musica il suo linguaggio naturale. Il pensiero del pittore è una visione; la logica del pittore è, per così dire, il giuoco espressivo d'una luce che ora splende or s'attenua, e i suoi sentimenti hanno un colore, una forma, o meglio, il colore e la forma sono per lui sentimenti.

È veramente il poeta è meno limitato del pittore e meno libero del musico. Senza dubbio avviene talvolta — e ne abbiamo tanti esempi — che uno scrittore d'immaginazione pittorica veda più che non pensi, e che un pittore filosofo pensi invece di vedere. Lo scrittore stempera in dieci pagine quel che dovrebbe essere raccolto in uno sguardo; il pittore sovrappone le proprie idee successive in un'immagine che si divide come l'atto dallo spirito che l'ha concepita. Nei due casi il quadro avrà bisogno d'un commentario: quello del pittore per esser compreso, quello dello scrittore per esser veduto.

« Quando il Lessing, nel *Laocoonte*, — scrive il Cesareo — segnò i limiti fra pittura e poesia, non agitò se non una questione di tecnica; né si può dire che avesse torto. La tecnica della pittura, ch'è rappresentazione di un momento nello spazio, esclude perciò qualunque successione di tempo: per legge fisica, noi non possiamo vedere a un tempo due aspetti diversi della cosa medesima. Così la tecnica della poesia, ch'è rappresentazione di più momenti consecutivi nel tempo, esclude invece l'indugio soverchio sui particolari di ciascun momento: per legge psichica, noi non possiamo cogliere l'immagine unica e intera di cose evocate in momenti diversi. Quanto più subitanea è la percezione sensibile della cosa, tanto più sarà vietato al poeta di sminuzzarla nelle sue parti; l'opera d'arte non è percezione, ma è regolata dai risultati sperimentali di questa: ora una percezione sola e sintetica non può frangersi in più sensazioni tarde, analitiche, improprie. Codesto sarebbe un decomporre la concreta unità della percezione in un sistema di sensazioni: l'individuo verrebbe espresso non già psicologicamente, ma logicamente. È lecito al poeta di rappresentare successive percezioni nel tempo; non gli è lecito di descrivere i particolari d'una visione istantanea nello spazio. Per questo i ritratti per connotati d'uomo o di donna, le prolisse descrizioni di natura viva o di natura morta, che piacquero al Zola, i travasamenti in versi del contenuto di quadri celebri e altrettali esercitazioni da perdigiorni non son punto

poesia. Ma, si dirà, come dovrebbe dunque un poeta rappresentare una sua intuizione di bellezza, una donna, un giardino, il mare in tempesta, il firmamento stellato, e via dicendo? Come, non si può dire: ci son norme per la critica dell'espressione, non per la produzione di questa: solo bisogna che il poeta non faccia contro alla tecnica dell'arte sua ». E basterà ricordare il modo come Dante rappresenta la bellezza di Beatrice, o citare il vecchio ma sempre significativo esempio d'Omero, che non descrive altrimenti la bellezza di Elena che nello stupore dei vecchioni di Troja al passaggio della donna fatale.

Da tutto ciò risulta evidente che la pittura è più limitata della poesia; e che perciò un illustratore, per quanto interpreti bene il sentimento del poeta non riuscirà mai, per la natura stessa della sua arte, a rendere quel che vi è di fluttuante nell'espressione poetica. Il sentimento reso visibile, rappreso per così dire nei contorni del disegno, diventa piuttosto sensazione. Le immagini del poeta, fissate, avventano.

Questo, ripeto, quando l'illustratore non falsi, cioè non interpreti male l'immagine espressa dal poeta. E l'interpretazione fedele è così difficile, per non dire impossibile! Più l'artista è valente, più vede ed esprime in un modo suo proprio e particolare. Tre pittori messi nelle stesse condizioni di luce e d'ambiente, a ritrarre qualcuno lì dinanzi a loro, vivo e spirante, faranno tre ritratti differenti: immaginiamoci che faranno d'una figura ideale, d'una scena finta in un libro! Può dirlo chi ha avuto la ventura di vedere pubblicato un suo romanzo o una sua novella in qualche rivista illustrata.

E per un altro verso e in un altro campo, dell'impossibilità, o quasi, d'una fedele interpretazione può dire chi ha scritto e scrive per il teatro. Perché, nell'arte drammatica, che cos'è la scena se non una grande vignetta viva, in azione? che cosa sono i comici se non illustratori anche loro?

Ma illustratori necessari, qui, purtroppo.

*

Quando leggiamo un romanzo o una novella, c'ingegniamo di raffigurarci i personaggi e le scene come a mano a mano ce li descrive e ce li rappresenta l'autore. Ora supponiamo

per un momento che questi personaggi, a un tratto, per un prodigio, balzano dal libro vivi innanzi a noi, nella nostra stanza, e si mettono a parlare con la loro voce e a muoversi e a compiere la loro azione senza più il sostegno descrittivo o narrativo del libro.

Nessuno stupore! Questo prodigio appunto compie l'arte drammatica.

Ricordate la bella romanza fantastica di Arrigo Heine su Jaufré Rudel e Melisenda?

« Nel castello di Blaya tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un susurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovatore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasime, scendono dalla parete e passeggiano su e giù per la sala ».

Qua il prodigio è operato dal raggio di luna nel vecchio castello disabitato. I sommi tragedi greci lo avevano operato, spirando una possente anima lirica nelle grandiose figure del magnifico arazzo dell'epopea e delle antiche leggende elleniche. Lo operò poi lo Shakespeare staccando dalla storia romana e dalla inglese le figure più tragiche e complesse e altre staccandone da ingegnosi orditi di novelle italiane.

Ma perché dalle pagine scritte i personaggi balzano vivi e semoventi bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può esser che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione; parole, espressioni che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole.

Il fenomeno più elementare che si trova in fondo all'esecuzione d'ogni opera d'arte è questo: un'immagine (cioè quella specie di essere immateriale e pur vivente, che l'artista ha concepito e sviluppato con l'attività creatrice dello spirito) un'immagine, che tende a divenire — come abbiamo detto — il movimento che la effettui, la renda reale, all'esterno, fuori dell'artista. L'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione e soltanto per virtù di essa, per un movimento non provocato industriosamente, ma libero, cioè promosso dall'immagine stessa, che vuol liberarsi, tradursi in realtà e vivere. Si tratta di

creare, abbiamo detto, una realtà che, come l'immagine, sia a un tempo materiale e spirituale, un'apparenza che sia l'immagine ma divenuta sensibile. Al complesso delle immagini organate nella concezione artistica dovrà rispondere per ciò un complesso di movimenti organati, combinati secondo gli stessi rapporti e tendenti a creare un'apparenza che, senza alterare i caratteri proprii dell'immagine, senz'infrangere minimamente l'armonia affatto spirituale di essa, la faccia entrare nel mondo reale. Nell'esecuzione si dovrebbero dunque trovare tutti i caratteri della concezione.

Può avvenir questo nell'arte drammatica?

Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore.

Questa, come è noto, è per l'arte drammatica una soggezione inovviabile.

Come l'autore, per fare opera viva, deve immedesimarsi con la sua creatura, fino a sentirla com'essa sente se stessa, a volerla com'essa vuole se stessa; così, e non altrimenti, se fosse possibile, dovrebbe fare l'attore.

Ma anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare, l'incarnazione piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili: dalla figura stessa dell'attore, per esempio. A questo inconveniente si ripara, almeno in parte, con la trucatura. Ma abbiamo sempre piuttosto un adattamento, una maschera, anziché una vera incarnazione.

E quella stessa ingrata sorpresa che proviamo leggendo un libro illustrato, nel veder raffigurato dall'illustratore nella vignetta in un modo affatto diverso da quello che ci eravamo immaginato qualche personaggio o qualche scena, deve provar senza dubbio un autore drammatico nel veder rappresentato dagli attori in teatro il suo dramma. Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo su la scena come l'autore l'ha voluto.

Se potesse avverarsi il prodigio a cui ho accennato più sù, se cioè noi potessimo vedere, leggendo qualche romanzo, bal-

zar vivi dal libro innanzi a noi i personaggi, e li vedessimo non già come noi ce li eravamo immaginati, ma come li ha raffigurati l'illustratore nella vignetta che ci ha procurato l'ingrata sorpresa, noi soffriremmo certamente come per una sopraffazione, come per un incubo nel sonno, ci ribelleremmo, griderebbero:

— No! così no! così no!

Ebbene, quante volte un povero autore drammatico, assistendo alle prove d'un suo lavoro, non grida allo stesso modo: — No! così no! — torcendosi come a un supplizio, per il dispetto, per la rabbia, per il dolore di non veder rispondere la traduzione in realtà materiale, che dev'essere per forza altrui, alla concezione e a quell'esecuzione ideale che son sue, tutte sue?

Ma allora, al richiamo dell'autore, soffre l'attore dal canto suo, l'attore che vede e sente altrimenti e considera a sua volta come una sopraffazione, come un incubo, la volontà e la visione dell'autore. Perché l'attore, se non vuole (né può volerlo) che le parole scritte del dramma gli escano dalla bocca come da un portavoce o da un fonografo, bisogna che riconcepisca il personaggio, lo concepisca cioè a sua volta per conto suo; bisogna che l'immagine già espressa torni ad organizzarsi in lui e tenda a divenire il movimento che la effettui e la renda reale su la scena. Anche per lui, insomma, l'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione, e soltanto per virtù di essa, per movimenti cioè promossi dall'immagine stessa, viva e attiva non solo dentro di lui, ma divenuta con lui e in lui anima e corpo.

Ora, benché non nata nell'attore spontaneamente, ma suscitata nello spirito di lui dall'espressione del poeta, quest'immagine può esser mai la stessa? può non alterarsi, non modificarsi passando da uno spirito a un altro?

Non sarà più la stessa. Sarà magari un'immagine approssimativa, più o meno somigliante; ma la stessa, no. Quel dato personaggio su la scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé, e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto.

È precisamente lo stesso caso del traduttore.

*

Illustratori, attori e traduttori si trovano difatti, a ben considerare, nella medesima condizione di fronte all'estimativa estetica.

Tutti e tre hanno davanti a sé un'opera d'arte già espressa, cioè già concepita ed eseguita da altri, che l'uno deve tradurre in un'altra arte; il secondo, in azione materiale; il terzo, in un'altra lingua.

Come saranno possibili queste traduzioni?

Nota qui giustamente Benedetto Croce nella sua *Estetica*, che non è possibile ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma, anche estetica, e che ogni traduzione quindi o sminuisce o guasta: l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione; che non è possibile, insomma, una riproduzione della medesima espressione originale, ma tutt'al più la produzione d'un'espressione somigliante, più o meno prossima ad essa.

Questo che il Croce dice per le traduzioni vere e proprie, cioè per chi da una lingua traduce in un'altra, è vero anche per l'illustratore e per l'attore; come veri altresì sono in tutti e tre i casi la diminuzione e il guasto.

Vediamo prima l'attore.

Ecco. La realtà materiale, quotidiana della vita limita le cose, gli uomini e le loro azioni, li contraria, li deforma. Nella realtà le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di contingenze senza valore, di particolari comuni. Mille ostacoli impreveduti, improvvisi, deviano le azioni, deturpano i caratteri; minute, volgari miserie spesso li sminuiscono. L'arte invece libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni, di questi volgari ostacoli o minute miserie; in un certo senso, li astrae; cioè, rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggruppa invece tutto ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Crea così un'opera che non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente) ed irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono

a vicenda e a vicenda cooperano. In questo senso appunto l'artista idealizza. Non già che egli rappresenti tipi o dipinga idee; semplifica e concentra. L'idea che egli ha dei suoi personaggi, il sentimento che spira da essi evocano le immagini espressive, le aggruppano e le combinano. I particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità d'un essere meno reale e tuttavia più vero.

Ora, che fa l'attore? Fa proprio il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune; e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale della scena. L'attore insomma dà una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio, a persone e ad azioni che hanno già avuto una espressione di vita superiore alle contingenze materiali e che vivono già nell'idealità essenziale caratteristica della poesia, cioè in una realtà superiore.

Lo stesso avviene nelle traduzioni (segnatamente delle poesie) da una lingua in un'altra. Ricordiamo ciò che Dante diceva nel *Convivio*: « E però sappia ciascuno, che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può dalla sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia ».

È come trapiantare un albero generato da un altro terreno, fiorito sotto altro clima, in un terreno che non è più il suo: sotto il nuovo clima perderà il suo verde e i suoi fiori; per il verde, per le foglie intendiamo le parole native e per i fiori quelle grazie particolari della lingua, quell'armonia essenziale di essa, inimitabili. Le parole di una lingua hanno per il popolo che la parla un valore che va oltre il senso, per dir così, materiale di esse, e che è dato da tante cose che sfuggono all'esame più sottile, poiché veramente sono, come l'anima, impalpabili: ogni lingua ispira un particolare sentimento di sé e valore ha finanche la forma grafica delle parole. Se traduciamo la parola tedesca *liebe* con l'italiana *amore* traduciamo il concetto della parola, nient'altro: ma il suono? quel particolar suono con quella tale eco che esso suscita nello spirito e su cui forse il poeta in quel dato punto faceva assegnamento? E la grazia che deriva dalla speciale collocazione delle

parole, dei costrutti, degli atteggiamenti proprii a un dato idioma? Avremo dunque, sì, trapiantato l'albero, ma costringendolo a vestirsi d'altre foglie, a fiorir d'altri fiori; foglie e fiori che brilleranno e stormiranno altrimenti perché mossi da altra aura ideale: e l'albero nel miglior dei casi, non sarà più quello: nel peggiore, cioè se più ci sforziamo di fargli ritenere del primo rigoglio, più esso apparirà misero e stento. Nei suoi *Pensieri e discorsi* Giovanni Pascoli parlò dell'arte e dei modi della traduzione (1), segnatamente degli autori classici antichi, e disse: « ...Che è tradurre? — così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva: — Il di fuori deve divenir nuovo; il di dentro restar com'è. A dir più preciso, resta l'anima, muta il corpo; la vera traduzione è metempsychosi. — Non si poteva dir meglio; ma la tagliente definizione non recide i miei o i nostri dubbi. Mutar di veste (*Travestie*), in italiano può essere "travestimento" e "travestire" ha in italiano mala voce. Dunque intendiamoci: dobbiamo dare allo scrittore antico una veste nuova, non dobbiamo travestirlo. Troppo abbiamo, per il passato, travestito, e a bella posta e senza volere. Ne sono causa forse, le speciali sorti della lingua e letteratura; il fatto è che per noi il problema del tradurre non è così semplice. Noi non abbiamo sempre o non abbiamo spesso la veste da offrire allo scrittore antico di prosa o di poesia: almeno non l'abbiamo lì pronta: almeno almeno non la sappiamo lì per lì scegliere. E poi, quanto a metempsychosi è giusta (almeno per questo proposito del tradurre) la distinzione di corpo e d'anima? Non è giusta. Mutando corpo si muta anche anima. Si tratta dunque non di conservare all'antico la sua anima in un corpo nuovo, ma di deformargliela meno che sia possibile; si tratta di scegliere per l'antico la veste nuova, che meno lo faccia parere diverso e anche ridicolo e goffo. Dobbiamo, insomma, osservare, traducendo, la stessa proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro col di fuori ».

Il Pascoli osserva accortamente che non è giusta la distinzione di corpo e d'anima: mutando corpo, si muta anche ani-

(1) *Pensieri e discorsi* (Bologna, Zanichelli, 1907). V. *La mia scuola di grammatica*.

ma. Ma che intende egli per corpo e per anima? Per corpo intende la forma, per anima il pensiero; e ricasca, ahimè, come se il De Sanctis e, dopo, tanti altri valentuomini che han disputato di critica estetica, avessero predicato al vento, ricasca nel vecchio errore della critica classica e romantica, di considerare cioè la forma come *un di fuori*. Ma se potesse veramente separarsi il contenuto artistico dalla sua forma, corpo sarebbe il pensiero, anima la forma. Il pensiero d'uno scrittore, antico o nuovo, quel che egli ha voluto dire, il concetto della cosa, insomma, noi possiamo bene renderlo, tradurre in altra lingua, farlo intendere comunque: l'anima non possiamo rendere, la forma, che — in arte — è tutto. Mutando il corpo, cioè il pensiero, si muta anche l'anima, cioè la forma: questo è ovvio. Ma serbando il corpo, il pensiero, gli si può dare un'anima, una espressione diversa? Questo tenta la traduzione. E tenta l'impossibile: come far rivivere un cadavere inalandogli un'altra anima.

*

Il conte di Caylus voleva che il maggiore o minor valore d'una poesia si giudicasse secondo che essa potesse o no da un pittore esser tradotta in quadri. Similmente del maggiore o minor valore d'un dramma si vuol giudicare alla prova della rappresentazione; anzi si dice che non è possibile dare un giudizio d'un dramma *scritto*, cioè già espresso dal poeta. Ora abbiamo dimostrato che quella del teatro non è la rappresentazione vera e propria dell'espressione genuina, originale, ma una traduzione, cioè un'espressione somigliante, più o meno prossima all'originale; non mai la stessa; e abbiamo detto le ragioni per cui è anche un'espressione più o meno guasta e diminuita.

Lo stesso, sebbene in una misura molto minore, può dirsi di quella traduzione che ognuno fa necessariamente dell'opera altrui, se non proprio nell'atto di leggerla, durante il quale lo spirito è disposto ad accogliere e a riflettere in sé o le idee che lo scrittore espone o le impressioni che l'opera vuol destare; ma quando noi riferiamo altrui o anche a noi stessi quelle idee e quelle impressioni ricevute dalla lettura, cioè quando noi *ripensiamo* l'opera letta. Avvenuto il passaggio da

uno spirito a un altro, le modificazioni sono inevitabili. Quanti scrittori non restano dolorosamente meravigliati nel veder che cosa l'opera propria sia divenuta attraverso lo spirito di questo o di quel lettore, che magari lo felicitano di certi effetti che egli non si era nemmeno sognato di produrre!

— Quanto mi hai fatto ridere!

E lo scrittore non intendeva affatto di promuovere il benché minimo riso! E come raramente avviene agli scrittori di compiacersi che la propria opera per un critico o per un lettore sia rimasta quella medesima, o press'a poco, ch'egli ha espressa, e non un'altra malamente ripensata e arbitrariamente riprodotta.

Consiste appunto in questo la somma difficoltà della critica. Bisogna innanzi tutto non presumere che gli altri, fuori del nostro io, non siano se non come noi li vediamo. Se così presumiamo, vuol dire che abbiamo una coscienza unilaterale; che non abbiamo coscienza degli altri; che non realizziamo gli altri in noi, per usare un'espressione di Josiah Royce, con una rappresentazione vivente e per gli altri e per noi. Il mondo non è limitato all'idea che possiamo farcene: fuori di noi il mondo esiste per sé e con noi; e nella nostra rappresentazione dunque dobbiamo proporci di realizzarlo quanto più ci sarà possibile, facendocene una coscienza in cui esso viva, in noi come in se stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente.

Ora quest'opera di realizzazione è estremamente difficile! Può avvenire, anzi avviene non di rado, che noi, man mano leggendo, ripensiamo meglio ciò che lo scrittore ha pensato, esprimiamo meglio in noi ciò che l'autore ha espresso male o non ha espresso affatto, che noi troviamo in un libro quel che in fondo non c'è: che realizziamo noi, insomma, ciò che l'autore non è riuscito a realizzare.

È lo stesso caso del comico che, nella rappresentazione teatrale, migliora e non guasta, accresce e non diminuisce il dramma che gli è stato affidato. Ma in questo caso (che non è infrequente davvero) il merito è dell'attore; e il dramma è cattivo. Così anche una traduzione può esser migliore dell'originale; ma allora l'originale diventa la traduzione, in quanto che il traduttore ha preso come materia bruta l'originale e l'ha ricreata con la propria fantasia: tal quale come l'attore

ha preso il dramma come un canovaccio qualsiasi e vi ha infuso la vita su la scena. Lo stesso caso può anche ripetersi per quegli illustratori che prendono come materia non convenientemente espressa le opere di quegli scrittori secondarii, descrittivi o decorativi, che hanno un'immaginazione pittorica e non riescono naturalmente a far vedere con l'incoerente mezzo comunicativo della parola i loro quadri.

Or è qualche tempo un giornale di Roma indisse un *referendum* tra i nostri scrittori di teatro per sapere se gli attori avessero o no il diritto di giudicare i drammi e le commedie che venivano loro proposti per la rappresentazione; o in altri termini, se gli attori dovessero o no essere considerati come strumenti più o meno abili di comunicazione tra lo scrittore e il pubblico, unico giudice legittimo.

Nessuno fra tutti coloro che risposero alle domande del *referendum* seppe sollevarsi a una questione più alta, che uno spirito acuto e comprensivo avrebbe potuto veder librarsi su quelle domande. Si suol dire comunemente che l'autore non è mai buon giudice dell'opera propria e che l'attore non sa riconoscere i pregi artistici del dramma, poiché cerca soltanto in esso una buona parte, e se la trova il dramma è bello, e se non la trova, è brutto.

Ora sta di fatto che la riflessione è per lo scrittore quasi una forma del sentimento: man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve. L'opera, insomma, è nello scrittore un sentimento analogo a quello che essa sveglia nello spettatore: è *provata*, cioè, più che non sia *giudicata*.

Lo stesso avviene nell'attore, che non può essere affatto considerato come uno strumento meccanico, o passivo di comunicazione. Se egli esaminasse a freddo l'opera che deve rappresentare, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, e da questo esame freddo, da quest'analisi spassionata volesse assurgere alla interpretazione della propria parte, non riuscirebbe mai a dar vita a un personaggio su la scena. Precisamente come non farebbe mai opera viva uno scrittore che non avesse in prima il sentimento ispiratore, la visione dell'insieme, e componesse a parte a parte i varii elementi fino poi a riunirli con un lavoro di composizione riflessiva, come

una conclusione costruita al pari d'un ragionamento. L'attore, insomma, *prova* anch'esso e non *giudica*. Come lo scrittore sente a un tratto, per una emozione, per una simpatia improvvisa, in un caso della vita, comune per gli altri e inespressivo, o in un racconto della storia, il soggetto che gli conviene; così l'attore bisogna che senta per una emozione, per una simpatia improvvisa la parte che gli conviene, che egli *provi* subito in sé il personaggio che deve far vivere su la scena.

Naturalmente però l'attore, vivendo nel teatro, e del teatro, cioè fra quanto vi è di posticcio e di convenzionale in un palcoscenico, è spesso indotto a veder nell'opera d'arte principalmente quanto vi è di teatrale; press'a poco come in un libro che gli sia dato a illustrare, il disegnatore non vede se non ciò che meglio si presti alla illustrazione. L'attore, insomma, più che le ragioni ideali dell'arte, vede quelle materiali del palcoscenico, più che la verità superiore dell'espressione artistica, la realtà fittizia della sua azione scenica.

Ora, non rinunziano forse per questa realtà fittizia e posticcia del palcoscenico a quella verità superiore, essenziale e caratteristica dell'arte, quegli scrittori di teatro che compongono drammi per questo o per quell'attore? Non stanno essi, in un certo senso, di fronte all'estimativa estetica, nella stessa linea di quei tali poeti che si prestano a far la poesiola sotto le vignette di certe riviste illustrate? Gli uni e gli altri a ogni modo dimostrano di non intendere il grado di idealità e l'ufficio dell'arte loro. Ma son sempre senza dubbio più degni di scusa gli scrittori di teatro, perché, in fondo, così facendo, obbediscono a una triste necessità dell'arte loro. Badando però non alle creature della loro fantasia, ma a quest'attore o a quell'attrice della scena di prosa, e lasciandosi infelicemente ispirare o suggerire dalla virtuosità di essi; partendo da una siffatta considerazione più o meno pratica e deducendo per la propria opera mediante il freddo ragionamento le immagini già fissate in precedenza, incarnate in questo o in quell'attore, che opere potranno mai venir fuori? Opere schiave, prima di tutto, di questi stessi attori, dei loro mezzi e delle loro attitudini; schiave e non d'arte; perché l'arte ha bisogno imprescindibile della sua libertà.

Non il dramma fa le persone, ma queste il dramma; e prima di ogni altro dunque bisogna aver le persone, ma libere.

Con esse e in esse nascerà il dramma. Ogni idea, ogni azione, perché appariscano in atto, vive innanzi agli occhi nostri, han bisogno della *libera* individualità umana, in cui si mostrino come movente affettivo: bisogno, insomma, di caratteri. Ora il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione o ai modi dell'autore, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato; quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto quasi tutto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità.

Così sono i caratteri creati dello Shakespeare. E qui gl'illustratori di teatro non possono facilmente trionfare. Perché sono, infatti, così pochi i degni interpreti dello Shakespeare? Ma perché le sue figure tragiche son così grandiose ed han così fortemente segnati i tratti caratteristici, che solo pochissimi riescono a riempirle di sé, e chi vuol farne un disegno a modo suo, nella vignetta della scena, mostra subito la sua piccolezza, la sua ridicola meschinità.

Altro è il dramma, opera d'arte già espressa e vivente nella sua idealità essenziale e caratteristica; altro è la rappresentazione scenica, traduzione o interpretazione di essa, copia più o meno somigliante che vive in una realtà materiale e pur fittizia e illusoria. Se vogliamo trarre le ultime conseguenze da questa indagine estetica, se non vogliamo una traduzione più o men fedele, ma *l'originale* veramente a teatro, ecco la commedia dell'arte: uno schema embrionale, e la libera creazione dell'attore. Sarebbe sempre, come fu, triviale, perché opera d'improvvisazione, in cui non può aver luogo quello scarto dei particolari ovvii, comuni, quella semplificazione e concentrazione ideale, caratteristica d'ogni opera d'arte superiore.