

Luigi Pirandello

Arte e scienza

prima pubblicazione: Roma, W. Moes Libraio-Editore, 1908.

Edizione di riferimento:

Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Arnoldo Mondadori Editore, I edizione I Classici contemporanei italiani Milano 1960

Opere di Luigi Pirandello, edizione diretta da Giovanni Macchia, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Arnoldo Mondadori Editore, I edizione I Meridiani Milano maggio 2006

Indice

I. - Arte e scienza

II. - Un critico fantastico

III. - Illustratori, attori e traduttori

IV. - Per uno studio sul verso di Dante

V. - Poscritto

VI. - Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa

VII. Per l'ordinanza d'un sindaco

VIII. - sonetti di Cecco Angiolieri

IX. *Appendice:* Per le ragioni estetiche della parola.

III.

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 – è conforme all'originale (Critica militante, Messina, Trimarchi ed., 1907, pag. 18).

La presente edizione è contenuta nell'edizione Meridiani a cura di Giovanni Macchia

Da qualche tempo è tornata di moda, quindi anche in pregio e in onore, la illustrazione del libro. Abbiamo veduto illustrati finanche libri di poesia lirica, che è tutto dire. E la nuova barbarie scientifica è arrivata a illustrare in Francia, per mezzo della fotografia, romanzi e novelle.

Veramente, per queste ultime opere, esemplari d'un così detto realismo, il quale, non riuscendo a veder nell'arte la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia umana per creare un'opera superiore, e ritornando alle antichissime disquisizioni sul fine e l'oggetto dell'arte già spazzate via dalla sana critica estetica, vorrebbe restringer l'arte all'imitazione pura e semplice della natura; per queste opere, dico, che non hanno altra ambizione se non d'apparire una fotografia della vita contemporanea, si dovrebbe dire acconcia quella nuova specie d'illustrazione, con la macchinetta.

Ricordo in *Notre Cœur* del Maupassant il romanziere Lamarthe: «*arme 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 tutta l'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 (che chiuse da umorista con *Bouvard et Pécuchet*, fratelli o figliuoli di *Dupuis et Colone!*), disdegno ironico per la piatta realtà 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 può solo mantenerci contro i capricci dell'immaginazione e gli errori dell'intelletto. [4]

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 Aristotele 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.

Forse la mancanza di opere per se stesse illustri fa oggi trionfar così gl'illustratori? Freddura, facilissimo bisticcio; ma viene spontaneamente alle labbra, considerando come gl'illustratori trionfino oggidì 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, incompleto, com'opera d'arte; dovrebbe cioè lasciar sospeso, insoddisfatto il lettore, col desiderio vivo, irrequieto, di un'altra parte, non ascitizia, 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; ma che il Cesareo invece pratica, la tecnica, il lavoro devono essere spontanei e quasi incoscienti. La scienza acquisita non può essere impiegata per mezzo della riflessione; la tecnica dev'esser divenuta nell'artista quasi un istinto. E creare appunto in sé quest'istinto nobile 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 sentimenti 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.

E veramente il poeta è meno limitato del pittore e meno libero del musico. Senza dubbio avviene tal volta – e ne abbiamo tanti esempi – che un 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, egli in somma 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 dee 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 conto alla tecnica dell'arte sua.» E il Cesareo ricorda il modo come Dante rappresenta la bellezza di Beatrice, e il Leopardi, di Silvia o Nerina; e cita il vecchio ma sempre significativo esempio d'Omero, che non descrive altrimenti la bellezza di Elena che nello stupore dei vecchioni di Troia al passaggio della donna fatale; e, all'incontro, l'esempio dell'Ariosto, su cui s'era indugiato anche il Lessing, per la descrizione d'Alcina.

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 noi leggiamo un romanzo o una novella, c'ingegnamo 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, balzino dal libro vivi innanzi a noi, nella nostra stanza, e si mettano 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 sua 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 propri 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 truccatura. 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 su, se cioè noi potessimo vedere, leggendo qualche romanzo, balzar 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, grideremmo:

«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.

Anche senza tener conto dell'ultima conseguenza dell'illustrazione con la macchina fotografica, in cui l'identità tra illustratore e attore è precisa, in quanto che l'illustrazione è fatta qui propriamente da attori ritratti dalla macchina fotografica nell'atto di interpretare con gli atteggiamenti, con la mimica, i personaggi e le azioni descritti e narrati dal novelliere o dal romanziere; consideriamo l'illustratore artista, non fotografo, l'attore e il traduttore.

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 – come abbiamo veduto – anche per l'illustratore e per l'attore; come veri altresì sono in tutti e tre i casi la diminuzione e il guasto.

Come e perché l'illustratore guasti e diminuisca l'immagine del poeta, ho dimostrato in principio: egli la riproduce in un'arte più limitata, le dà l'espressione precisa, i contorni materiali, visibili del disegno, fissa; traduce l'immagine innanzi alla vista, a detrimento dell'armonia affatto spirituale di essa.

E 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 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 astraie; cioè, rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggrappa 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 e 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 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 propri 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.

Nel volume recente *Pensieri e discorsi*, Giovanni Pascoli parla dell'arte e dei modi della traduzione, [5] segnatamente degli autori classici antichi, e dice: «“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 metempsicosi.” Non si poteva dir meglio; ma la tagliente definizione non recide i miei o 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 metempsicosi 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 anima. 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 potessero 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 serbandolo 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. Quel che il Pascoli chiama *il di fuori* è proprio l'espressione: ma l'espressione appunto è l'anima; e viene a dirlo egli stesso poco dopo, senza accorgersene, anzi seguitando a insistere erroneamente su pensiero e intenzione. «C'è traduzione e c'è interpretazione: l'opera di chi vuol rendere e il pensiero e l'intenzione dello scrittore, e di chi si contenta di esprimere le proposizioni soltanto; di chi vuol far gustare e di chi cerca soltanto di far capire. Quest'ultimo, il *fidus interpres* non importa che renda *verbum verbo*: adopera quante parole vuole, una per molte, e molte per una; basta che faccia capire ciò che lo straniero dice.» Non come lo dice: dunque il corpo, non l'anima: il pensiero, non la forma. «E così va bene» seguita il Pascoli, «e questa è utile arte, necessaria per chi non sa la lingua che lo straniero parla e l'interprete sa. E di queste

interpretazioni è buono se ne facciano in iscritto e a voce (il Pascoli parla alla scolaresca), specialmente a voce; e si usi pur la lingua più intelligibile, nel quarto d'ora o di secolo, ai più, e sia questa quanto voglia essere, sciatta e scinta. Ma alla interpretazione, nella scuola deve tener dietro la traduzione: ossia il morto scrittore di cui è morta la gente e la lingua, deve venire innanzi a dire nella nostra lingua nuova, dire esso, non io o voi, il suo pensiero *che già espresse nella sua lingua antica* (sottolineo io). Dire esso a modo suo, bene o men bene che dicesse già: semplice, se era semplice, e pomposo se era pomposo, e se amava le parole viete, le cerchi ora, le parole viete, nella nostra favella, e se preferiva le frasi poetiche, non scavizzoli ora i riboboli nel parlar della plebe. [6]

«Saranno essi ben altro nelle nostre, di quel che nelle loro pagine: oh! sì, morti spesso o sempre, invece che vivi; ombre e non corpi; ma le ombre assomigliano ai corpi perfettamente; le ombre come degli eroi così dei poeti conservano nell'Elisio gli stessi gusti che avevano in terra. Se vogliamo evocarli nella nostra lingua, essi, quando obbediscano, vogliono essere e parere quel che furono; e noi non solo non dobbiamo menomarli e imbruttirli, ma nemmeno (quel che spesso ci sogniamo di fare) correggerli e imbellettirli; come a dire, togliere a Omero gli aggiunti oziosi di cantore erede di cantori, [7] e a Erodoto le sue lungaggini di narratore chiaro, e a Cicerone le sue ridondanze di oratore armonioso, e a Tacito i suoi colori poetici di scrittore schivo del volgo. Ognuno faccia indovinare, se non sentire, le predilezioni che ebbe da vivo, quanto a lingua e a stile e a numero e a ritmo.»

Più anima di così! Ma veramente il Pascoli, tra gli spiracoli della sua speciosissima prosa, non riesce mai a veder bene a dentro nella questione. E questo si argomenta facilmente anche da ciò che dice riguardo al numero e al ritmo. Domanda: «Per esempio, il verso sciolto del Caro e del Monti è troppo sciolto; cioè pur non potendo con ogni singolo endecasillabo comprendere un esametro, non cura di comprenderne due con tre, sempre, metodicamente, monotonicamente, come mi par che dovrebbe? Ebbene, proveremo noi; faremo noi le terzine o rimate o assonanti o libere. O proveremo a tradurre con l'esametro italico. Ma ci sembrerà, l'esametro carducciano, troppo libero d'accento? E noi ci ingegneremo di farlo tanto regolare, tanto sonoro, quanto almeno quelli del Voss e del Geibel».

Come se a scelta un poeta antico o straniero che compone in esametri si potesse tradurre in versi sciolti, in terzine o rimate o assonanti o libere, o nel suo metro originario! Ricordo ciò che diceva il Goethe a proposito delle sue *Elegie romane*: «Tradotte nel ritmo del *Don Giovanni* del Byron (cioè in ottave), le mie *Elegie romane* sarebbero un'opera del tutto insensata (*ganz verrückt*)». È vero che il Maffei le tradusse in versi sciolti, lasciando anche il verso a metà in fine di qualche elegia; e Domenico Gnoli, che non era ancora il Giulio Orsini dei versi liberi, le tradusse in terzine rimate, cioè nel metro classico e tradizionale dell'elegia nella letteratura italiana! Il Pascoli, è pur vero, ha offerto saggi molto ammirati di traduzione d'Omero in esametri, non in terzine o in versi sciolti; ma è vero altresì,

almeno a mio modo di vedere, che quei saggi molto ammirati non sono del tutto esenti di quella tale affettazione che al Leopardi pareva inovviabile da ogni traduttore.

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 Iosiah 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 secondari, 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.

Ultimamente 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 vari 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 rivi ste 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 dallo Shakespeare. E qui gl'illustratori di teatro non possono facilmente trionfare. Perché sono, in fatti, 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 ovvi, comuni, quella semplificazione e concentrazione ideale, caratteristica d'ogni opera d'arte superiore.

NOTE:

[4] Vedi Georges Pellissier, *Le mouvement littéraire contemporain*, Hachette et Cie, Paris 1901. Ma il P. veramente non ammette alcuna modificazione, alcuna alterazione nel Maupassant delle immagini reali, come se il Maupassant non avesse un modo particolare di vedere, di pensare, di sentire; come se già nella scelta stessa delle rappresentazioni questo particolar modo di vedere, di pensare, di sentire non si affermasse esplicitamente!

[5] *Pensieri e discorsi* (Zanichelli, Bologna 1907). Vedi *La mia scuola di grammatica*.

[6] Il Pascoli ripete qui, press'a poco, un'osservazione del Leopardi (*Pensieri di varia filosofia e di bella lett.*, vol. I, pp. 89-90): «Un'osservazione importantissima intorno alle traduzioni, e che non so se altri abbia fatta, e di cui non ho in mente alcuno che abbia profittato, è questa. Molte volte noi troviamo nell'autore che traduciamo, per esempio greco, un composto, una parola che ci pare ardità, e nel renderla ci studiamo di trovargliene una che equivalga, e fatto questo ci accontentiamo. Ma spessissimo quel tal composto o parola, comeché sia, non solamente era ardità, ma l'autore la formava allora a bella posta, e però nei lettori greci faceva quell'impressione e risaltava nello scritto come fanno le parole nuove di zecca, e come in noi italiani fanno quelle tante parole dell'Alfieri, per esempio *spiemontizzare* ecc. ecc. Onde tu che traduci, posto ancora che abbi trovato una parola corrispondentissima, proprissima, equivalentissima, tuttavia non hai fatto niente, se questa parola non è nuova e non fa in noi quell'impressione che faceva ai greci». È curioso notare, intanto, che il Pascoli ritiene difficile per noi l'esercizio del tradurre, e dice: «A ciò bisogna studiare e ingegnarsi: svecchiare, sovente, ciò che nella nostra lingua pareva morto; trovare, non di rado, qualche cosa che nella nostra letteratura non è ancora. Dico, noi e dico, nella nostra: forse gli altri popoli non hanno bisogno di tanto lavoro. E sì: qualche volta a noi manca ciò che ad altri abbonda». Precisamente il contrario dice il Leopardi (*Pens. ecc.*, vol. II, p. 302): «... nell'italiana è forse maggiore che in qualunque altra la facoltà di adattarsi alle forme straniere». Dimostra il perché; quindi soggiunge: «Queste considerazioni, rispetto alla detta facoltà della nostra lingua, si accrescono quando si tratta di lingua latina o della greca». E ne dice le ragioni. Acutissimo, come sempre, si dimostra il Leopardi nel parlare delle traduzioni in vari punti dello zibaldone. Citerò, per esempio, ciò che dice nel vol. I (pp. 388-9), dopo aver parlato della inováibile affettazione d'ogni traduttore: «La traduzione non è traduzione, ma come un'imitazione sofistica, una compilazione, un capo morto, o se non altro un'opera nuova».

[7] Allude evidentemente ai giusti rimproveri mossi dallo Zanella a la traduzione dell' Odissea del Pindemonte.