

condarie obiezioni che egli mi muove; e rimane provvisoriamente confermata, o non scossa, la spiegazione da me offerta, la quale, per altro, mi guardo bene dal considerare compiuta e definitiva.

B. C.

PIETRO GOBETTI. — *La frusta teatrale*. — Milano, Soc. ed. Corbaccio, 1922 (16.9, pp. 158).

Di questo ingegnoso libretto, scritto da un giovane che ha durante qualche tempo esercitato la critica teatrale per ragioni (come egli dice) di sperimentazione, *tanquam explorator*, ci sarebbe da discutere parecchi punti; ma io mi restringo qui a mettere in rilievo la critica che vi si fa della vulgata e volgare teoria, che crede essere l'opera che si recita sul teatro un'opera composta per il teatro e giudicabile solo in rapporto al teatro: donde l'arte drammatica e teatrale concepita come cosa *sui generis*, con leggi proprie, diverse da quelle della poesia, e di competenza speciale dei cosiddetti autori e critici da teatro; e, insomma, la credenza in quell'*arcane théâtral*, che faceva uscir dai gangheri il Flaubert. Il Gobetti (pp. 21-25) contrappone a questa comune credenza la teoria corretta, che l'opera del poeta è compiuta in sè, e l'opera dell'attore è un'altra opera da giudicare in sè e non come esecuzione di un mandato ricevuto dal collaboratore poeta. Se fosse altrimenti, — egli osserva — il giudizio sull'opera del poeta dovrebbe essere rimandato al momento della rappresentazione; e poichè di questa si può discutere all'infinito la validità, e ciò che un attore non è riuscito a fare potrebbe essere fatto da un altro, e non v'è ragione alcuna per dichiarare in nessun momento esaurito il numero delle prove, ne verrebbe una perpetua sospensione di giudizio (p. 25).

Che cosa è l'opera dell'attore? È opera identica all'opera del traduttore; e perciò non direi, come mi par che dica il Gobetti, che sia opera di critico: in verità, come i traduttori non sono critici (e spesso anzi sono cattivi critici), così anche gli attori, dai quali non aspetteremo certamente gran lume per la critica di Shakespeare o di Molière. Al pari dell'opera del traduttore, quella dell'attore è intrinsecamente impossibile, e nondimeno necessaria e utile pur nell'impossibilità di raggiungere il suo presunto ideale (l'adeguazione all'originale). Serve anzitutto (e più ancora serviva un tempo) a far conoscere l'opera del poeta a coloro che non sapevano o non potevano leggerla; serve a renderla di più facile e gradevole apprensione, e in giorni e in ore di svago e di riposo; serve a sottolinearla in certe parti e ad eccitare a penetrarla meglio; e via di séguito. Ma al modo stesso che quando una poesia, letta in una traduzione, ci attira davvero, desideriamo conoscerla nell'originale, così, quando un'opera udita a teatro ci sembra poetica e bella, ce ne procuriamo il testo per leggerla da solo

a solo. E questa è forse anche la ragione (o una delle ragioni: ce ne sono altre, extraestetiche, che sarebbe superfluo enumerare), per la quale di solito si frequenta molto il teatro in gioventù e poco o per nulla nell'età matura, quando la poesia è meglio sentita nella sua squisitezza e nella sua serietà.

Naturalmente, ciò che si è detto di sopra vale per le « interpretazioni teatrali », più propriamente dette. Rimangono in certa guisa a parte i casi in cui gli attori offrono opere che nascono da una sorta di collaborazione con altri, e in cui l'opera del poeta non è opera organica e formata, ma semplice canovaccio e semplice schema. Ma sono appunto i casi nei quali più spiccatamente l'opera d'arte si dissolve con la persona dell'attore. Donde i vani rimpianti di coloro che udirono grandi attori. Dov'è più la Rachel o la Ristori? Gustavo Modena o Tommaso Salvini? *Mais où est le peux Charlemagne?...*

B. C.

*Giornale storico della letteratura italiana*, vol. LXXXI, f. 3, pp. 389-91.

Il Cian risponde alla noterella da me pubblicata in questa rivista (XXI, 104-7) a proposito del libro del Citanna sul Foscolo, e parla di « imparzialità », « serenità », « coscienza », e simili. Ma con qual animo e con quali intenti egli avesse preso a bistrattare quel libro di un bravo e serio giovane, che ha discorso di poesia con acuto, attento e pacato giudizio, vede chiunque ha occhi per vedere; e con le argomentazioni e le sofistiche difese invano si tenta di annebbiare l'evidenza delle cose evidenti; nè a me piace, proseguendo nelle discussioni, agevolare tentativi di questa sorta. Per questa parte, dunque, punto e basta.

Il Cian coglie l'occasione per riprovare anche il mio libro su Dante; ma egli non pare che abbia compreso che la mia indifferenza verso tutte le censure che di quel libro hanno fatto i professori e dantisti italiani, e anzi la inappuntabile cortesia con la quale li ho ringraziati per essersi degnati di occuparsi dell'opera mia, nasce dalla mia profonda persuasione che le loro chiacchiere passeranno e al mio libro si tornerà sempre come a un punto di conclusione e insieme a un punto di partenza. È ovvio che, nello scriverlo, io non avevo mai contato sui loro consensi.

Anche il Cian assevera di nuovo che il contrasto dei due metodi di storia letteraria, l'estetico e il positivistico (malamente detto storico), è cosa « superata e rancida ». Per me, certamente: ma è curioso che egli pensi ciò di sé e degli altri che sono nelle sue stesse condizioni intellettuali, i quali non hanno ancora inteso neppure i termini di quel contrasto, e tutt'al più, come quei tali professori tedeschi di cui parlava lo Heine, procurano di tappare i buchi o gli abissi della realtà col mettervi sopra i