

## IL CONCETTO DI INTERPRETAZIONE NELL'ESTETICA CROCIANA

Un esame dell'estetica del Croce dovrebbe prendere le mosse dalle parole ch'egli stesso scrisse di sé nel cinquantenario delle sue prime *Tesi*: egli « non ha mai cessato, in questi cinquant'anni, di ripensare i problemi già risolti della Estetica, e di porne di nuovi, nati di continuo dalla critica assiduamente esercitata da lui sulla poesia e sulla letteratura; sicché il suo primo trattato, pubblicato completo nel 1902, rimane come uno schema di ciò che l'Estetica è poi diventata, arricchita di tutti gli elementi posteriormente aggiunti, che bisogna ricercare negli altri volumi dell'autore, né solo in quelli che prendono nome dall'Estetica, ma nei concreti e speciali di critica e storia, e anche di note e controversie. Più volte si è parlato della seconda o terza forma dell'Estetica di lui: ma, in realtà, si tratta di un progresso e arricchimento continuo del pensiero che sarebbe impossibile dividere in sezioni di prima, seconda e terza Estetica ». E, in verità, l'estetica crociana è un monumento così imponente, che, malgrado studi anche pregevolissimi che l'hanno presa a oggetto, attende ancora chi vi dedichi un lavoro completo, che non solo ne svisceri il significato centrale e lo sviluppi, ma anche la metta in luce in tutti i suoi aspetti e in tutte le sue conseguenze. Tentarne un bilancio nel breve giro d'un articolo sia pure commemorativo mi sembra per lo meno irri-guardoso: preferisco onorare la memoria del maestro dell'estetica italiana esaminando alcuni punti della sua dottrina, che non dico non siano noti, ma, certo, non sono stati considerati, a parer mio, con la dovuta attenzione. Mi riferisco a quella che chiamerei « interpretazione » o, meglio, « esecuzione » dell'opera già esistente, e che il Croce studia nei casi della poesia, del teatro e della musica. Non ch'egli dedichi a questo problema trattazioni estese e particolareggiate, ma ne dà una sua soluzione, che mi sembra molto significativa, e da tener presente per un'esatta valutazione dei principi fondamentali del suo pensiero.

1. *La rappresentazione teatrale come traduzione.* - Secondo il Croce, dunque, la rappresentazione teatrale d'un dramma e la declamazione o recitazione d'una poesia sono, rispetto al dramma e alla poesia, opere nuove e diverse, di cui autori sono rispettivamente l'attore ed il dicitore. Se così non fosse, l'opera non sarebbe compiuta in sé, e completa sarebbe solo l'opera rappresentata o declamata, risultante dalla « collaborazione » di poeta ed esecutore, sì che per valutare un dramma o una poesia bisognerebbe attenderne la rappresentazione e recitazione, il che è manifestamente assurdo. Che si tratti di opera nuova e diversa appare da vari fatti: la rappresentazione teatrale può esser artisticamente inferiore o anche superiore al dramma; la poesia dei drammi si gusta solo nella lettura diretta, alla quale rinvia in fondo ogni rappresentazione teatrale; i propri versi i poeti non li declamano, ma li leggono in tono basso e con certa monotonia, tanto è inadeguato il suono parlato alla voce interiore.

Ora, per spiegare come l'opera dell'attore e del dicitore, pur essendo nuova e diversa dall'originale, tuttavia vi si riferisca, il Croce ricorre al concetto di traduzione. Traduzioni poetiche son quelle che, « movendo dalla ri-creazione della poesia originale, l'accompagnano con gli altri sentimenti che sono in chi la riceve, il quale, per diversa condizionalità storica e per diversa personalità individuale, è diverso dall'autore; e su questa nuova situazione sentimentale sorge quel cosiddetto tradurre, che è il poetare di un'antica in una nuova anima ». Identico è il lavoro degli attori, che « hanno letto Shakespeare, e, risonando in loro questa lettura, intonano le loro proprie parole e la loro mimica e i loro gesti ai loro se stessi, che sono diversi da quello di Shakespeare, cioè anime diverse, che hanno il loro Otello, il loro Amleto, il loro Lear, come Shakespeare ebbe i suoi ».

Per ben comprendere come il Croce concepisce l'opera dell'attore e del dicitore bisogna dunque rifarsi al suo concetto di traduzione, intesa come opera ch'è, rispetto a un'altra, nuova e diversa e insieme simile e affine. La traduzione è opera nuova e diversa perché « non è, direttamente, espressione della personalità del poeta che viene tradotto, ma di quella del traduttore »; e ciò nel senso ch'essa esprime la reazione prodotta in lui dall'impressione dell'opera originale; bisogna perciò ch'egli abbia rievocato e letto attentamente la poesia originale, alla quale

l'opera nuova si trova dunque legata con un «rapporto necessario», che la rende simile e affine a lei. La rievocazione dell'antica poesia è, insomma, il necessario «primo momento» o «antecedente» o «fondamento» o «punto di riferimento» della traduzione, la quale è un «secondo momento», una diversa espressione, un «nuovo canto», in cui risuona l'antica voce. La traduzione, in quanto opera nuova, ha la sua legge in se stessa: «libera rispetto alle parole e alle immagini del testo originale», obbedisce alle uniche ragioni dell'arte, né ciò è arbitrio o capriccio, perché c'è la guida sicura del gusto. D'altra parte, in quanto simile all'originale, non è mai del tutto soddisfacente, poiché, dovendo servire *duobus dominis*, non vince mai «un certo dualismo», sì che rinvia all'originale, per il quale anzi «comanda e coltiva il sentimento della nostalgia».

2. *L'esecuzione musicale come rievocazione.* - Diverso è, secondo il Croce, il caso dell'esecuzione musicale: «non ha che vedere con l'opera del traduttore, né dell'attore e declamatore, l'opera dell'esecutore musicale, che è piuttosto da ravvicinare a quella del poeta che viene ritrovando e rimormorando dentro di sé una sua antica poesia». Non si può dire che queste parole siano così chiare da render superfluo ogni tentativo di spiegarle con altri testi. Io credo che sia conveniente rifarsi al punto in cui il Croce descrive il caso, che mi sembra analogo, del poeta il quale, mutato, «avverte di non essere in grado di rinnovare in sé la sua poesia», e allora «si sforza, secondo i casi, di ritrovare il foglio perduto e di ravvivarne i segni e di decifrarli, ovvero di distogliersi dalle passioni frementi, scuotersi dalle distrazioni, concentrarsi in se stesso, frugare nella memoria, eccitare la fantasia, e così, con industria e fatica, viene infine ritrovando e ricreando la poesia già creata». E se si pensa che con questo esempio il Croce intende chiarire non solo gli sforzi che l'autore compie per ritrovare la propria opera, ma anche il modo con cui un qualsiasi lettore riesce a rivivere un'opera d'arte, mi pare legittimo concludere che per il Croce l'esecuzione musicale non è se non ciò ch'egli chiama il «processo della rievocazione»: essa consiste nel «rievocare» l'opera musicale, e cioè anzitutto ricostruirla filologicamente e disporsi a rinnovarla, e poi ricrearla in modo che la ripetizione dei suoni originari sia accompagnata dal rivivimento delle immagini originarie.

L'esecuzione musicale non è, allora, produzione d'un'opera nuova, ma ri-creazione della stessa opera. Secondo il Croce niente di più diverso dal tradurre che il rievocare: basta pensare alla sua polemica antigentiliana su questo punto. Chi, come il Gentile, afferma che leggere è tradurre, che ogni ricreazione è creazione sempre nuova, che c'è sempre il mio e il tuo Dante, finisce per negare la costanza della rievocazione, sostituendola con una sequela di rifacimenti e variazioni, per cui ognuno si fabbrica le opere d'arte a suo modo secondo i sentimenti del momento: anzi, nega la stessa rievocazione della poesia, cadendo nel «fenomenismo e contingentismo», e nega perfino la poesia, perché la riduce a piacere pratico. Rievocare ed eseguire musica non è dunque tradurre, e cioè fare opera nuova esprimendo i sentimenti suscitati dall'opera originale, ma, veramente, «rifare» l'opera originale com'essa è in sé.

Del resto, la rievocazione è possibile solo in virtù dell'unità fondamentale dello spirito umano, ove la persona non conta, e tutti sono congiunti, e sono, vivono e si muovono in Dio, e sono insieme uomini e umanità. Così «creatore della poesia non è il singolo individuo in quanto tale, ma il genio dell'umanità, che è in tutti», e solo per questo ciascuno può rievocarla e ricrearla in sé, perché il genio dell'umanità, «come ha creato quell'espressione, in perpetuo la ricrea». Nessuno contesta che una poesia risuona sempre in «un nuovo uomo», e «suscita sentimenti e pensieri sempre nuovi»: ma accade la rievocazione solo quando il contemplante si spoglia della sua personalità, e «la sua anima si unifica con l'anima del creatore», entrambe identiche nel genio-gusto dell'umanità. La situazione personale del rievocante, e cioè «la necessaria varietà dell'umano sentire», il Croce preferisce considerarla come qualcosa di fatale, da rimuovere come eventuale ostacolo alla rievocazione; i sentimenti suscitati dall'opera sono, poi, posteriori alla rievocazione, e, lungi dal renderla possibile, piuttosto giungono talvolta a oscurarla, come nel caso dei critici che aggiungono «un indiscreto cantare per proprio conto», il quale solo nel migliore dei casi diventa traduzione e nuova poesia.

Nella rievocazione non c'è dunque, rispetto alla poesia rievocata, nulla di nuovo? Novità il Croce certo l'ammette, perché quello spirito universale che, come ha creato la poesia, così la ricrea, è spirito concreto e storia, il quale rievoca in quanto rimemora una sua opera di cui egli stesso si è arricchito. Si

tratta di una specie di «anamnesi» interiore, in cui lo spirito, in base al principio della «contemporaneità della storia», si ri-  
piega sul suo interno passato: la rievocazione «è nient'altro che il vivo presente, che pone, nel suo vivere, l'accento su questo o quell'aspetto di se stesso, ossia della propria storia». Lo spirito si sostanzia delle sue opere accrescendosene, e le opere crescono via via in lui, non cambiando sé, ma arricchendo lui, sì che in ogni momento lo spirito, rievocando le proprie opere, lo fa rievocando insieme l'accrescimento ch'esse hanno portato. Ecco in che senso si può parlare del mio Dante, e dire che ciascuno ha il suo; ma solo in questo senso, perché non è che nella rievocazione io porti qualcosa di personale, e Dante è sempre quello, ed è ben lui quello ch'io debbo rievocare, anche se, a rievocarlo, son preparato da tutta la tradizione critica che s'è creata nel frattempo.

L'esecuzione musicale, dunque, nel suo aspetto filologico terrà ben conto della tradizione critica dell'opera da eseguire, ma dovrà guardarsi dal portare, nella rievocazione ch'essa compie, qualcosa di personale: non deve esprimere una reazione personale alla rievocazione dell'opera, e meno che mai sostituire alla fantasia dell'autore le personali immaginazioni dell'esecutore.

3. *Necessità di estendere l'esecuzione» a tutte le arti.* - Come non chiedersi subito, di fronte a questa dottrina, perché mai il Croce faccia differenza fra attore o dicitore ed esecutore musicale, anzi, non accomuni, su questo punto, tutte le arti, comprese quelle figurative? Il problema di cui qui si tratta è così centrale e fondamentale, e riguarda così da vicino la stessa natura dell'opera d'arte, che non si vede come il Croce non ne abbia improntata la soluzione a quel principio dell'unità delle arti ch'egli così giustamente e con tanta energia ha sempre sostenuto.

Rappresentare un dramma, declamare una poesia, eseguire una musica, son tanti aspetti di un'unica attività, che consiste nel rendere e far rendere l'opera, nel farla vivere della sua vita, nel presentarla qual'essa è e vuol essere, nell'attuarla nella sua piena realtà udibile e visibile. Non che questo intento «presentativo» ed «esecutivo» sfugga del tutto al Croce, il quale, almeno per il teatro e la poesia, dice che la rappresentazione e la declamazione «sembrano rendere più viva e concreta l'espressione»; ma poi egli insiste sui meri scopi pratici dell'esecu-

zione, che «serve a far conoscere l'opera del poeta a coloro che non sanno o non possono 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»; tutte cose che l'attore può anche, e utilmente, proporsi, senza che in ciò si esaurisca il suo vero intento, ch'è di presentare il dramma nella sua realtà e farlo vivere della sua vita, e cioè, veramente, eseguirlo, sì che la sua rappresentazione sia il dramma stesso.

In ciò, fra teatro, poesia e musica non vi può essere alcuna differenza; ma l'esecuzione così intesa riguarda anche le arti figurative: illuminare e ambientare un quadro o una statua, dare a un edificio o a un monumento un adeguato ambiente circostante e facilitare i punti di vista da cui guardarli, tracciare un piano regolatore che metta nella dovuta evidenza opere architettoniche, son lavori non di tecnici che si limitino a girare intorno all'opera d'arte, ma di esecutori e interpreti che intendono renderla e farla vivere nella sua attuale e visibile realtà. E non è a dire che questi sono compiti che riguardano i mediatori fra l'autore e l'ascoltatore o spettatore, perché né il lettore o contemplatore, né l'ascoltatore o spettatore possono «rievocare» l'opera d'arte senza renderla ed eseguirla e farla vivere, senza presentarla a se stessi in quella che dev'esser la sua realtà, senza fare in modo che l'interpretazione ed esecuzione che ne fanno voglia essere l'opera stessa presente e viva. Così non posso leggere una poesia senza declamarla interiormente; né leggere un dramma senza rappresentarlo per conto mio su una scena ideale; né ascoltare una musica senza rieseguirla dentro di me come intendo che vada suonata; né contemplare un'opera figurativa senza che il mio sguardo stesso esegua e renda e faccia rendere l'opera, illuminandola idealmente com'essa vuole e cercando i punti di vista da cui essa vuol esser guardata. Non ci può esser rievocazione senza interpretazione ed esecuzione, sia che questo lavoro sia diviso fra un mediatore e l'ascoltatore o spettatore, sia che sia tutto radunato nel lettore che accede direttamente all'opera d'arte.

Il fatto che il Croce affronti il problema solo per le arti non figurative sembra una concessione al modo di vedere corrente, che riduce tutta la questione a una differenza fra le arti che son consegnate a una scrittura convenzionale e le arti che son presenti interamente nei loro segni fisici, nel senso che le prime richiedono esecuzione e le altre basta guardarle. Ma a parte il

fatto che notazioni convenzionali vi sono, ad esempio, anche per l'architettura e la danza, e a parte la contraddizione in cui verrebbe a trovarsi il Croce, che, com'è noto, allinea sullo stesso livello una pagina stampata, un disco fonografico e una tela dipinta; sta di fatto che la questione è ben più profonda che la decifrazione d'una scrittura simbolica, perché si tratta di render l'opera, sì che l'esecuzione viva della vita di lei, ed essa abbia nell'esecuzione il suo proprio e naturale modo di vivere.

La ragione per cui il Croce fa differenza fra attore o dicente ed esecutore musicale, sarà probabilmente il fatto d'aver avuto esperienza d'una lettura diretta solo nel dramma e nella poesia, mancandogli analoga esperienza nella musica, ove la rievocazione è generalmente possibile solo attraverso il mediatore. Può esserne stato tentato d'affermare che, essendo dramma e poesia compiuti in sé quali risultano dalla pagina stampata, rappresentazione e declamazione sono opera aggiunta e nuova; mentre se la realtà dell'opera musicale è quella dell'opera già sonorizzata, la rievocazione della musica non è indipendente dal lavoro dell'esecutore, e anzi consiste in esso. Ma è evidente che questa è una differenza di disposizione soggettiva: chi sappia leggere uno spartito con la stessa disinvoltura con cui si legge una pagina a stampa rievoca la musica senza bisogno di mediatore; si dovrà forse dire per ciò che l'opera dell'esecutore musicale è, rispetto all'opera musicale, aggiunta e nuova?

4. *La compiutezza del dramma come fondamento della necessità della sua rappresentazione.* - Per dimostrare che la rappresentazione teatrale è opera nuova sebbene legata al dramma, il Croce si serve di questo dilemma: il dramma o esige d'esser rappresentato, e allora non è compiuto in sé, e per giudicarlo bisogna attenderne la rappresentazione fatta per mandato del collaboratore poeta, e autori dell'opera compiuta sono per metà il drammaturgo e per metà l'attore, il che è assurdo; oppure invece è compiuto in sé, e allora bisogna dire che la rappresentazione è cosa inessenziale e aggiunta, sì che, quando c'è, bisogna considerarla come opera nuova e in sé compiuta. Ora, a ben guardare, questo dilemma non sussiste, perché il dramma esige d'esser rappresentato proprio in quanto è compiuto in sé, sì che la sua necessità di rappresentazione non toglie nulla alla sua compiutezza.

La realtà del dramma è la sua stessa realtà scenica, che non è aggiunta e nuova, ma originaria, nel senso che l'ha costituita lo stesso autore formando il dramma: nel dramma l'intenzione formativa si è definita attraverso l'adozione della materia tipica del teatro, che porta con sé la necessità d'una scena, di attori che interpretino e rappresentino, d'un pubblico che guarda e ascolta; e la rappresentazione gli è tanto costitutiva ed essenziale, che lo stesso autore se ne preoccupa e cerca di regolarla, e riempie il suo testo di didascalie, le quali non si limitano a indicare le azioni non contemplate dalle parole, ma anche i gesti e gli atti e la mimica che vi sono impliciti, e che dovrebbe esser cura dell'attore interpretare e realizzare. E se la realtà del dramma è quella scenica, non ne deriva perciò che il dramma scritto e non rappresentato è incompiuto: la rappresentazione non è soltanto quella fisica e reale che l'attore compie sul palcoscenico, ma anche quella interna e ideale che qualsiasi lettore deve fare per penetrare e far vivere a se stesso il dramma; che non si può leggere veramente un'opera di teatro senza idealmente rappresentarla o vederne le parti rappresentate da ideali attori; e tutto ciò precisamente perché il dramma è già nato come rappresentato. Insomma, la rappresentazione, sia reale che ideale, è talmente costitutiva del dramma, e analogamente la declamazione, sia esplicita che interna, è talmente costitutiva della poesia, che volerne fare un'opera nuova e diversa significa lasciarsene sfuggire la natura, e snaturare insieme l'opera originale.

Né vale ricorrere alla pretesa possibilità che una rappresentazione sia superiore al dramma. Per abile e potente che sia un attore, egli non riuscirà mai a supplire alle deficienze artistiche d'un dramma; tutt'al più riuscirà a dare d'un dramma una rappresentazione infinitamente superiore a quelle già date da altri. Per la musica, ove tale questione è dibattutissima, giustamente è stato negato che un'esecuzione riesca a far bella un'opera brutta. Forse il Croce allude alla reale possibilità che opportune modificazioni perfino di testo riescano, anche se lievissime, a portare radicali trasformazioni nell'insieme dell'opera e a migliorarne il valore artistico. Ma questa possibilità il Croce l'ammette nella stessa rievocazione, quando afferma che un autore, nel ricordare una sua poesia, può inavvertitamente sostituire certe parole, che poi gli si rivelano migliori delle originali, e che certe felici lezioni provengono da lettori che hanno sorretto il poeta momentaneamente inferiore a se stesso, e

«hanno meglio ascoltato quel che lo spirito della sua poesia voleva in quel punto o in quella parola da lui». E non per questo dirà il Croce che in tali casi v'è nuova creazione, perché l'opera è sempre quella, e anzi solo allora giunge ad esser veramente se stessa; sì che miglioramenti di questo genere non possono esser valida prova che la rappresentazione teatrale sia opera nuova e diversa. Anzi, qui davvero si vede come l'esecuzione dell'opera già esistente, sia essa fatta da un lettore o dall'attore o declamatore o esecutore musicale, è come il prolungamento dell'esecuzione con cui l'autore l'ha formata, perché l'esecutore deve cercar di *eseguire* l'opera com'essa stessa vuol essere eseguita allo stesso modo che l'autore ha dovuto cercar di *farla* com'essa stessa esigeva d'esser fatta. Infatti, solo ammettendo questa continuità tra formazione ed esecuzione, e quindi il carattere «esecutivo» d'ogni lettura e la necessità di «esecuzione» d'ogni opera, si può giustificare la possibilità di quelle correzioni, in cui l'esecutore dimostra d'esser talmente preoccupato non di fare cosa nuova, ma di presentare e rendere e far vivere l'opera, che giunge a sostituirsi all'autore nel fare ciò che l'opera stessa voleva ch'egli facesse.

Quanto a dire che il dramma si gusta meglio con la lettura diretta, e che la rappresentazione, come ogni traduzione, ha appunto lo scopo di rinviarvi lo spettatore, basta osservare, per tacere d'altro, che anche la lettura diretta è rappresentazione, sia pure ideale e interna, e che la rappresentazione tanto poco intende suscitare la nostalgia del dramma, che piuttosto vuol *essere*, essa stessa, il dramma. Tant'è vero che quando giudico d'una rappresentazione, lungi dal considerarla opera nuova, la valuto in base al dramma stesso, il che, per me, significa giudicarla in base alla rappresentazione ch'io stesso ne ho dato leggendo, e, se non l'ho letto, desidero leggerlo appunto per paragonare la rappresentazione cui ho assistito con quella che ne darò: la rappresentazione né intende rinviare al dramma né sostituirlisi facendolo dimenticare, perchè vuol *essere* il dramma, e solo in questo suo intento «esecutivo» risiede il suo necessario riferimento all'opera.

Che poi i poeti non amino i declamatori dei propri versi né declamino le proprie poesie, non è ancora una prova per affermare che fra parola interiore e suono parlato v'è rapporto di traduzione e quindi diversità di opere. A parte il caso di poeti che vorrebbero dare e danno edizioni fonografiche delle proprie poesie, quasi a darne edizioni autentiche, bisogna dire che i

poeti che leggono i propri versi in modo monotono e incolore così fanno perché, consci che la piena realtà della parola ne contiene anche un'adeguata sonorizzazione, preferiscono «proporre» le proprie poesie come in una pagina stampata, lasciando che l'ascoltatore ne compia per conto suo, idealmente come il lettore, la voluta declamazione. Che tra parola interiore e suono parlato vi sia rapporto di traduzione è smentito non solo dal fatto che spesso è possibile accertare, con opportuna ricerca, che il poeta, nella scelta d'una parola, aveva in mente persino una determinata pronuncia e un determinato timbro; ma in fondo dallo stesso Croce, quando da quell'affermazione non trae la logica conseguenza che anche l'esecuzione musicale dovrebbe essere una traduzione, perché i suoni della voce umana e degli strumenti son sempre diversi perfino nello stesso timbro, diversità accentuata nel corso dei tempi dalla diversa acustica dei locali da concerto e dall'evoluzione tecnica degli strumenti, per non dire di molte altre circostanze.

5. *Fedeltà e libertà nella rappresentazione teatrale.* - Certamente il Croce ha voluto, con la sua dottrina, spiegare due caratteri essenziali della rappresentazione e declamazione, e cioè da un lato il necessario riferimento all'opera e dall'altro la molteplicità e personalità delle interpretazioni, o, come si potrebbe anche dire con le parole correnti, la fedeltà e la libertà. E giustamente il Croce afferma che la fedeltà non dev'essere intesa come intento di ricopiare e riprodurre, che in tal caso la rappresentazione, dominata da un assurdo ideale di adeguazione e somiglianza, sarebbe impossibile, e che la libertà non dev'essere intesa come capriccio e arbitrio, che in tal caso la rappresentazione non sarebbe più tale. E giustamente, ancora, il Croce considera la fedeltà come opera di rievocazione attenta, rispettosa e devota, e la libertà come espressione della nuova personalità dell'interprete.

Ma le difficoltà nascono quando fedeltà e libertà, rievocazione attenta ed espressione personale, vengono distinte e considerate come due momenti successivi. Infatti nella rappresentazione e declamazione non si tratta *prima* di «leggere» e *poi* di «esprimere», ma, veramente, di «eseguire», ch'è, tutt'insieme, rievocare fedelmente l'opera ed esprimere liberamente se stessi, nel senso che tutta intera la personalità dell'attore o dicatore si fa iniziativa, condizione e organo della penetrazione e dell'esecuzione dell'opera, per coglierla e renderla e farla vi-

vere, sì che la rappresentazione è fedele in quanto vuol *essere* l'opera stessa ed è libera e molteplice per il *modo* personale in cui essa la rende. La fedeltà, allora, non è la lettura del dramma intesa come rievocazione impersonale e semplice antecedente, ma libero e personale «esercizio» di fedeltà diretto a cogliere e rendere il dramma nella *sua* realtà; e la libertà non è quella d'una nuova creazione, librata su se stessa e sulla propria legge, ma è personale e irripetibile *modo* di eseguire, che prende a propria legge la stessa opera da rappresentare. Fedeltà e libertà vanno dunque di pari passo e indisgiungibili, e l'*unità* dell'opera non va mai disgiunta dalla *molteplicità* delle sue esecuzioni: il dramma vive di volta in volta nelle rappresentazioni che lo eseguono.

Il Croce non tien conto del fatto che nell'esecuzione fedeltà e libertà son congiunte, e che solo per questa indisgiungibilità ciascuna si consolida nell'essere proprio, evitando di cadere rispettivamente nella copia e nell'arbitrio. Nella sua prospettiva non v'è coincidenza fra l'unità dell'opera e la molteplicità delle sue esecuzioni: v'è sì riferimento all'opera, ma come mero antecedente e occasione, e v'è sì molteplicità di rappresentazioni, ma come novità e diversità di opere. La conseguenza più grave della disgiunzione di fedeltà e libertà è che, essendo la rappresentazione opera nuova, essa non segue che la propria legge, col che la fedeltà, resa mero antecedente, resta inoperosa, e la rappresentazione, slegata dall'opera, diventa arbitraria. Ora, la legge dell'esecuzione è l'opera stessa da eseguire: essa, come è stata legge dell'artista mentre la formava, così è legge dell'esecutore mentre la rende e fa vivere; e come è riuscita ad esser risultato della sua formazione solo in quanto ne era la legge, così alla fine s'identifica con l'esecuzione che l'ha presa a propria norma. La rappresentazione, perciò, non aggiunge al dramma niente che non sia suo, eppure ciascuna rappresentazione è un suo nuovo modo di vivere. L'opera è la propria esecuzione e l'esecuzione è l'opera stessa: l'esecuzione fa vivere l'opera della sua vita, sì che come essa vive della stessa vita dell'opera, così l'opera non ha altro modo di vivere che quello ch'essa consegue nelle singole esecuzioni da lei suscitate. In pratica, la dottrina crociana si risolve in un invito all'attore a dare la *sua* interpretazione, e cioè una *nuova* interpretazione; mentre invece l'unica raccomandazione che si può e si deve fare all'attore è di interpretare, semplicemente: si preoccupi di eseguire *l'opera* e non d'altro: solo così la sua sarà insieme ese-

cuzione dell'opera e nuova esecuzione personale. Non è che ogni attore debba preoccuparsi di dare il *suo* Amleto, ché si tratta piuttosto di questo, che *ciascun* attore deve rappresentare *Amleto*.

6. *Molteplicità e diversità delle esecuzioni musicali*. - Quell'identità dell'esecuzione con l'opera che il Croce non riconosce nel teatro e nella poesia, ove, per spiegare la molteplicità delle rappresentazioni e declamazioni, ne fa altrettante opere nuove, egli l'ammette invece nella musica, ove l'esecuzione è la stessa opera presente e viva, rievocata dall'interprete per l'ascoltatore. Se non che il modo con cui tale ammissione è fatta non è scevro d'inconvenienti. Anzitutto, se si ricorda che secondo il Croce necessario momento preparatorio della rievocazione è la filologia, si finirà per far consistere la maggior parte dell'opera dell'esecutore musicale in un lavoro filologico. Ora, non è che questo lavoro sia poco importante, ché anzi è indispensabile; e inoltre lo stesso Croce ha insegnato a ridare alla filologia un significato spirituale che la riscatta dall'aridità d'un tempo, e che ancor più le sarebbe riconosciuto se la si concepisse come un aspetto di quella conversione di tutta intera la propria persona in organo di penetrazione che ogni interprete deve fare di fronte all'opera per accedervi. Ma certamente enfatizzare l'aspetto filologico dell'esecuzione musicale significa esporsi al rischio, non evitato da molti crociani, di ritenere l'esecutore musicale «artisticamente inerte», come se far vivere un'opera d'arte non fosse lavoro d'artista, che, eseguendo, prolunga la stessa esecuzione con cui l'opera è stata formata.

Ma, soprattutto, quel che in questa concezione rimane inspiegato è la molteplicità e diversità delle esecuzioni musicali. Stando alla concezione crociana la diversità delle esecuzioni si giustifica solo se si ammette ch'esse sono traduzioni, e cioè nuove opere; ma se l'esecuzione musicale dev'essere la stessa rievocazione, essa è la stessa opera in quanto rimemorata dallo spirito universale, e l'atto di rievocazione, che rende l'opera presente e viva, non contiene alcun contributo personale: la persona dell'esecutore non vi entra per nulla, perché chi rievoca è quello stesso genio dell'umanità che una volta ha prodotto l'opera, e, come l'ha creata, così di volta in volta la ricrea, con un atto che in fondo è sempre il medesimo, salvo il diverso lavoro preparatorio, che tien conto della sempre crescente tradizione critica. L'esecuzione riesce ad esser l'opera stessa solo

in quanto l'esecutore non vi ha messo nulla di suo, limitandosi al lavoro filologico di rimuovere gli ostacoli alla rievocazione. Quanto c'è di personale è visto piuttosto come ostacolo alla rievocazione: ed è interessante vedere come chi fonda il proprio antipersonalismo sull'avversione a un preteso concetto sostanzialistico della persona, abbia poi della persona una concezione così poco plastica da non rendersi conto che proprio perché gli atteggiamenti personali possono ostacolare la rievocazione, proprio perciò è la persona stessa quella che può, mediante un duttile sforzo di avvicinamento e un abile esercizio di congenialità, convertirsi in organo di penetrazione dell'opera d'arte; e che la raccomandazione di eliminare quegli atteggiamenti personali che sono impedimenti non può aver altro senso che l'invito a sostituirli con altri atteggiamenti ancora personali che sono invece condizione di rievocazione.

In pratica, la riduzione crociana dell'esecuzione musicale a rievocazione rischia di diventare un invito ad ammettere che di un'opera musicale c'è un'unica interpretazione esatta; il che, se è un giusto ammonimento a non voler «tradurre» l'opera, è poi un disconoscimento di quell'eguale legittimità di diverse esecuzioni che l'esperienza dell'arte attesta ampiamente. Scambiare l'unicità dell'opera con l'unicità dell'interpretazione significa dimenticare che proprio in virtù della sua unicità l'opera suscita quelle molteplici e infinite esecuzioni in cui vive; che non si tratta di ripudiare molte esecuzioni diverse per salvare l'unica giusta, ma di vedere l'opera vivere unica nelle molte esecuzioni che vogliono renderla ed esserla. Senza contare che il mito dell'unica esecuzione giusta porta con sé la falsa idea che l'ideale del perfetto esecutore musicale sia di eseguire egualmente bene tutti gli autori, come se l'impossibilità di questo preteso ideale fosse da imputarsi negativamente a una «fatalità» delle condizioni individuali, e non dovesse invece positivamente convertirsi nell'imperativo di coltivare e tentare di istituire quella congenialità personale ch'è la sola e vera condizione per cogliere e rendere un'opera.

7. *Unità dell'opera e molteplicità delle esecuzioni.* - Ora, se si dà uno sguardo complessivo a queste dottrine crociane, si vedrà che gl'inconvenienti cui esse danno luogo derivano dall'aver disgiunto l'unità e identità dell'opera da eseguire e la molteplicità e diversità delle esecuzioni che se ne possono fare. Il Croce riconduce l'intera questione a un dilemma: l'«esecu-

zione» o implica contributo personale ed è molteplice, e allora è, rispetto all'opera originale, opera nuova e diversa, come nel caso del teatro e della poesia; o è la stessa opera in quanto presente e viva, e allora è unica e non implica contributo personale, come nella musica. Personalità e molteplicità dell'esecuzione significano creazione di opera nuova; identità di esecuzione ed opera significa impersonalità e unicità dell'esecuzione. Insomma, il Croce, se vuol render conto della personalità e molteplicità delle esecuzioni, compromette il principio che l'esecuzione intende *essere* l'opera stessa; se vuole invece fondare tale principio, deve negare la molteplicità e personalità delle esecuzioni. Nell'operazione indicata dalla frase «io eseguo l'opera», egli accentua alternativamente un termine a scapito dell'altro: *io* eseguo l'opera, e cioè l'avvicino *a me*, voglio esprimere me stesso dandone la *mia* interpretazione, e sono autore; oppure *io* eseguo *l'opera*, e cioè mi avvicino *a lei*, debbo rinunciare a me stesso e darne *l'unica* interpretazione possibile, e sono rievocatore.

Gl'inconvenienti che derivano dal modo con cui il Croce concepisce la rappresentazione teatrale, la declamazione della poesia e l'esecuzione della musica dipendono dall'impostazione di questo dilemma, e cioè, in fondo, dalla mancanza, nel pensiero crociano, del concetto di «esecuzione» e «interpretazione». Infatti questo concetto regge solo se si ammette che l'interpretazione-esecuzione è, insieme, rivelazione dell'opera ed espressione dell'interprete; solo se l'intento dell'esecutore non è né quello di *voler* esprimere se stesso né quello di *dover* rinunciare a se stesso, né quello di proporsi di dare una nuova interpretazione né quello di cercar di dare l'unica interpretazione possibile; solo se l'intento dell'esecutore è di voler *lui stesso* eseguire *l'opera in sé*, sì che la sua esecuzione sia *l'opera stessa*, da lui resa presente e viva, e insieme la *sua interpretazione* dell'opera. Certo, l'esecutore deve considerare la propria interpretazione come quella che *si deve* dare; ma ciò non significa ch'egli la ritenga l'unica possibile, bensì che il suo intento è di dare l'opera stessa nella sua vita; e deve insieme aver coscienza della molteplicità e diversità delle interpretazioni; ma ciò non significa ch'egli pensi che, essendo le interpretazioni relative, a lui tocchi di darne una nuova, bensì ch'è suo dovere rivedere continuamente la propria per renderla sempre più penetrante e rivelatrice. Insomma, bisogna che la necessaria consapevolezza della bontà della propria interpretazione non s'irri-

gidisca nella presunzione ch'essa sia l'unica giusta, ma piuttosto si converta nell'impegno di far vivere l'opera stessa; e che la necessaria consapevolezza della diversità delle interpretazioni non legittimi l'esplicito intento di darne una nuova, ma si converta nel dovere di approfondire sempre più l'opera per renderla sempre meglio. Il che è possibile solo se si salva insieme l'unità dell'opera e la molteplicità delle esecuzioni, perché ciò che caratterizza l'interpretazione è l'intento di eseguire e quindi di essere l'opera, e insieme la sua personalità e la sua conseguente molteplicità.

Ora, la mancanza di questo concetto di interpretazione-esecuzione è, nel pensiero del Croce, conseguenza diretta del carattere fondamentale della sua filosofia, ch'è d'essere una filosofia dello spirito universale e delle sue opere, e non una filosofia della persona. Lo spirito non «interpreta» né «esegue», perché o «crea» nuove opere o «rievoca» quelle che ha creato. Per un verso, allora, la molteplicità è delle opere intese come creazioni sempre nuove dello spirito universale, sì che non è possibile «eseguire» diversamente una *stessa* opera; e per l'altro l'unità e identità è dell'opera e della rievocazione impersonale che lo spirito universale può sempre farne. Perciò se il modo crociano di concepire la rappresentazione teatrale, la declamazione della poesia e l'esecuzione della musica contravviene alla realtà dei fatti qual'è attestata dalla stessa esperienza dell'arte, ciò è un invito a esaminare la fondatezza di quel fondamentale e programmatico antipersonalismo di cui esso è diretta e logica conseguenza.

8. *Concezione crociana d'un necessario riferimento all'opera da eseguire.* - Non è a dire che il Croce non abbia considerato le difficoltà della sua posizione, e non ci abbia fermato l'attenzione: vi è tornato su più volte, e sempre con sensibile evoluzione di pensiero; e vi si dev'esser anche tormentato, se si pensa all'implicita ammissione contenuta nell'indursi a dichiarare «punti assai delicati» tanto il problema del rapporto fra personalità del traduttore e personalità dell'autore, quanto il problema della molteplice interpretabilità della poesia.

Per quanto riguarda il rapporto fra l'esecuzione e l'opera da eseguire, si pensi alla difficoltà in cui si trova necessariamente il pensiero crociano quando si tratta di considerare il rapporto fra la «traduzione» e l'opera da tradurre. Sul concetto di traduzione, e su quello, secondo lui analogo, di ritratto,

il Croce aveva enunciato in un primo tempo una concezione assai più radicale e conseguente, intesa ad accentuare la novità e indipendenza dell'opera rispetto al modello e a disconoscere persino l'esistenza d'un riferimento interno. Come la traduzione «crea una nuova espressione, rimettendo la prima nel crogiuolo e mescolandola con le impressioni personali di colui che si chiama traduttore», sì che le opere sono di «due contenuti diversi»; così dal punto di vista estetico non c'è alcuna differenza fra un ritratto e un quadro di fantasia, perché in entrambi i casi ciò che conta è solamente «l'energia con cui vi è espressa l'anima dell'artista», sì che il riferimento al modello è solo un aspetto «storico» esteticamente irrilevante.

Rispetto a questa concezione è già un sensibile passo verso l'«eseguibilità» dell'opera il nuovo e suesposto concetto di traduzione, che il Croce stesso chiama «più esatto e più sicuro», e che, accanto all'affermazione della novità e diversità dell'opera pone quella d'un riferimento necessario all'originale, sì che, come s'è visto, nel nuovo canto risuona ancora l'antica voce. E analogamente è mutata la concezione del ritratto, in cui il Croce vede non solo l'espressione del sentimento, ma anche il riferimento a una persona reale, sì che il ritratto è «tutt'insieme l'immagine di quella persona e dell'anima che l'ha accolta»; donde il riconoscimento d'una differenza fra ritratto e quadro di fantasia, nel senso che, «nonostante la concretezza e l'indivisibilità del sentimento che la investe nell'atto dell'espressione, quella immagine risponde a una realtà, come sa ogni artista che studia la persona che ha di fronte per farle il ritratto e distingue assai bene tra quel lavorare quando fa il ritratto e il lavorare quando immagina la sua figura su meri motivi di sentimento».

Ma che, malgrado questo riconoscimento d'un riferimento necessario, il Croce non giunga al concetto dell'«eseguibilità» dell'opera, appar chiaro dal fatto ch'egli ricollega tutta la questione a quella della conoscenza, quando afferma che «la questione del ritratto e della somiglianza è tutta la grossa, la secolare questione filosofica della realtà del mondo esterno». Infatti, se circa la traduzione e il ritratto il Croce da una prima svalutazione del riferimento all'opera o realtà preesistente è passato a render conto d'un necessario riferimento ad esse, non così ha fatto per la questione della conoscenza, sì che mentre già afferma che la traduzione esprime al tempo stesso la vecchia opera e il nuovo stato d'animo e il ritratto è insieme immagine



della persona reale e dell'anima che la considera, continua poi ad affermare che l'intuizione come conoscenza non è che intuizione di sé, e cioè espressione di mero stato d'animo, senza riferimento a una realtà. Si che è da dubitare che anche la nuova concezione della traduzione e del ritratto esca da un concetto di creatività, e cioè esca dalla sola alternativa che su questo punto il Croce sembra tener presente: o copiare o creare; come se l'una cosa non fosse il semplice capovolgimento dell'altra, e come se non ci fosse una terza possibilità, che consiste nel cogliere e rendere, la quale per di più non implica per nulla che si affermi l'«esteriorità» delle cose e si neghi l'indivisibilità di conoscenza e reazione.

Si capisce bene come il Croce, dal suo punto di vista, possa accomunare concetti così diversi come rappresentazione teatrale, traduzione, ritratto e conoscenza delle cose. Certo sono da accomunarsi se il problema è solo quello del rapporto d'un'opera al suo modello originale; ma la questione è un'altra, e riguarda la possibilità di «eseguire». Da questo punto di vista, parallele sono la conoscenza e la rappresentazione teatrale, in cui veramente si «eseguono» le cose e le opere, e cioè se ne producono immagini che le rendono al punto da esserle, perché la rappresentazione del dramma è, per l'attore che l'interpreta, il dramma stesso, e l'immagine d'una cosa è, per chi la conosce, la cosa stessa; mentre traduzione e ritratto hanno altri aspetti, sì che qui se n'è parlato solo perché il Croce riunisce queste diverse operazioni sotto un unico concetto, ch'è precisamente quello che si doveva chiarire. Certo, anche la traduzione e il ritratto hanno che fare con l'interpretazione, ma questa vi si atteggia diversamente che nella conoscenza e nell'esecuzione delle opere d'arte, poiché la traduzione è un'interpretazione che mette in funzione il suo aspetto formativo esercitandolo in una nuova materia e il ritratto è una nuova formazione che ha come spunto un intento interpretativo; senza contare che fra traduzione e ritratto c'è poco in comune, perché non si può certo dire, neppure per metafora, che la traduzione sia il ritratto di un'opera né che il ritratto sia la traduzione d'una persona.

9. *Nuova concezione crociana dell'infinita interpretabilità dell'opera.* - In non meno gravi difficoltà si è necessariamente trovato il pensiero del Croce riguardo al problema della possibile molteplicità della rievocazione. Per restare coerente al suo concetto dell'impersonalità e unicità della rievocazione, egli ha

dovuto considerare tutti quei casi in cui si presentano diverse interpretazioni d'una stessa opera come se si trattasse non di rievocazioni e quindi di rievocazioni, ma di vere e proprie creazioni nuove. E per salvarsi in tali casi da eventuali accuse di attualismo, o, com'egli dice, fenomenismo e contingentismo estetico, per cui l'opera d'arte è sempre in via di creazione di se stessa nella coscienza del lettore, ha dovuto considerare queste nuove creazioni come assolutamente indipendenti dalle opere così interpretate: legate ad esse per l'apparente identità del testo, ma assolutamente indipendenti da esse, e, anzi, fondamentalmente inedite.

Si tratta in questi casi, dice in un primo tempo il Croce, di conferire nuovi contenuti poetici a poesie già esistenti, per cui «i personaggi e i versi dei poeti acquistano nuovi significati, e talvolta più profondi e più belli di quelli originali»: nel far questo, il lettore non è che rievochi, ma crea: crea «fantasie su fantasie». Un clamoroso esempio di questa possibilità è il celebre sonetto del Tansillo attribuito al Bruno, che nel primo autore ha un significato amoroso e nel secondo un significato filosofico. Diversa interpretabilità d'un'unica opera? No, dice il Croce: nuova creazione. Il Bruno, «mediocre facitore di versi italiani, fu ben lieto d'incontrarsi in quei quattordici versi del Tansillo, che gli facilitarono l'espressione del suo impeto lirico». Ciò gli fu possibile per un processo analogo a quello onde sorge il bello naturale: è possibile trattare le opere d'arte come fatti naturali, e «valersene come di mezzi per l'estrinsecazione di nuove invenzioni». Il risultato è che «invece di un sonetto ne possediamo ora due», perché «quel sonetto è un caso tipico della possibilità di due opere d'arte, viventi in un corpo medesimo; o, meglio, poiché anima e corpo sono inseparabili, del fatto di due corpi diversi sotto la superficiale apparenza di un medesimo corpo». Il rievocatore deve attenersi all'interpretazione storica; l'altra, data dal Bruno, non è interpretazione, ma nuova creazione, e quindi opera non di lettore, bensì d'artista: «la singola opera d'arte è sempre alcunché di finito: quegli che è inesauribile e infinito è lo spirito umano, che in nessuna opera d'arte s'arresta e crea sempre nuove fantasie».

Questa dottrina è coerente con i principi crociani: a parte il fatto ch'essa per un verso sminuisce l'opera del lettore, sottraendole ogni carattere interpretativo oltre che «esecutivo», e per l'altro crea la possibilità d'essere artisti a buon mercato,

ché basta appropriarsi opportunamente d'un'opera già fatta, è evidente qui la solita alternativa: o si pone l'accento sull'opera, e allora la rievocazione è impersonale e unica, e ogni contributo personale e molteplice è da eliminare come importuno; o si fa valere la possibile rilevanza artistica di questo contributo, e allora si tratta d'un'opera e d'una creazione nuova e diversa.

Ma in seguito il Croce ritorna sul problema, e cerca la via per far entrare i contributi personali e molteplici nella stessa rievocazione, sì da affermare insieme la molteplicità e personalità delle interpretazioni e l'unità e identità dell'opera. Egli si richiama allora all'universalità e cosmicità catartica della poesia, la quale, proprio in quanto contiene l'intero dramma umano, suscita gl'infiniti riferimenti che i lettori possono fare al loro dramma personale, e ciò non per modo di allegoria, e nemmeno di «suggerzione», ma per «l'universalità dell'immagine poetica, che è tanto determinata e ricca da contenere in sé le infinite situazioni particolari della realtà e della vita, da far fremere tutte le corde dell'anima». Ora, come è estranea alla creazione della poesia la vita pratica del poeta, così è estranea alla rievocazione di essa la reazione sentimentale del lettore. Certo, come il poeta, rileggendo la propria poesia, può riferirla a nuovi casi e sentimenti, che si accordano a quel ritmo, così i lettori possono trasportare e riferire quella poesia ai loro casi e sentimenti, sì che «il riferimento con la propria vita pratica che il poeta ha spezzato si ricostituisce nel lettore per la sua vita propria». Ma come il valore artistico dell'opera non consiste nel suo riferimento al sentimento da cui è sorta purificandolo, così la rievocazione della poesia non contiene il riferimento che il lettore ne può fare ai suoi attuali sentimenti: «coteste interpretazioni, o piuttosto riferimenti e applicazioni affettive e pratiche, sono non sostanziali, ma aggiuntive».

Ma si può anche soggiungere che come i sentimenti vissuti del poeta sono stati completamente risolti in poesia, così può accadere che la situazione affettiva personale del lettore penetri all'interno stesso della poesia rievocata, sì che al lume di quelle diverse applicazioni la poesia «può anche ripigliare la sua forza, ravvivata e meglio compresa e non turbata dalla nuova e personale esperienza». Insomma, il rapporto che c'è fra l'opera d'arte e «i suoi precedenti e susseguenti pratici» è dialettico, e «non soffre una soluzione dividente e separante», come se mai quei precedenti e susseguenti riuscissero ad esser poetici; ciò vale tanto per il sentimento dell'autore quanto per quello

del lettore, sì che si deve «caso per caso considerare il diverso atteggiamento della dialettica dei due termini». In tal caso non è che queste «varianti situazioni psicologiche» dei lettori si esprimano per proprio conto valendosi dell'opera già fatta: esse, lungi dal conferire poeticità all'opera, la ricevono da lei, perché vi si trovano già espresse, e perciò sono contenute nella stessa rievocazione. In base a questa nuova dottrina il Croce ritratta la soluzione che in un primo tempo aveva dato al problema sorto dal sonetto del Tansillo e del Bruno: non si tratta di due opere diverse, ma «di un'unica poesia, che rimane costante comunque variamente s'interpretino le immagini di cui s'intesse, riferendole ad amore sacro o ad amore profano»; infatti non è che continuo le diverse intenzioni dei due poeti, le quali, come tali, sono estranee alla poesia, ché questa «si esaurisce in quel moto di anima amante ed eroica, quale che sia l'oggetto del suo amore e del suo sacrificio, lasciando libero ciascuno di accogliere l'uno o l'altro oggetto, l'uno prima e l'altro poi, come gli vien fatto». In base all'universalità della poesia è possibile dunque dare di un'opera interpretazioni diverse, «senza che l'una o l'altra soluzione cangi sostanzialmente l'esser suo poetico», e ciò si può fare non solo nelle poesie di cui s'ignori il «riferimento primo», ma anche in quelle «di cui pur conosciamo la diversa materia originaria», senza che con ciò si alteri la poesia, che rimane eguale nella sua bellezza.

Con questo potente approfondimento il Croce ha dunque inteso riconoscere la possibilità che la personalità del lettore non rimanga estranea alla rievocazione, ma vi penetri dentro, a render possibili d'una stessa opera interpretazioni molteplici e personali, senza trovarsi costretti a dire che, quando si vedono in una poesia sensi nuovi e prima non visti, si tratta d'una nuova creazione che si estrinseca in un corpo già esistente. Ma l'evidente conseguenza di questa dottrina è che ne viene radicalmente mutata la precedente concezione della «traduzione», e quindi della rappresentazione teatrale e della declamazione della poesia. Se quello è il modo di riconoscere la possibilità che la stessa rievocazione contenga interpretazioni diverse, ne risulta che di fronte a un'opera già esistente sussiste l'alternativa o di rievocarla interpretandola diversamente o di fare opera del tutto nuova senza più alcun riferimento alla prima. Infatti ciò ch'è escluso è la possibilità del riferimento di un'opera a un'altra: ogni opera contiene già *tutto*, e un'opera è nuova rispetto a un'altra solo in quanto contiene lo stesso *tutto*, seb-

bene in forma individuale diversa. Sì che una « traduzione » o è opera nuova, e allora non ha riferimento ad altra opera, e cioè non è più traduzione, mancando l'opera da tradurre; oppure ha riferimento ad altra opera, e allora è semplice rievocazione, nel senso chiarito, che ammette diverse interpretazioni, e quindi non è più traduzione, perché non vi è spiegato il trasporto della poesia in un altro corpo. Bisognerà allora dare della traduzione una concezione diversa, che mentre ammette un riferimento all'opera da tradurre, insieme spieghi la caratteristica operazione del trasporto della poesia in una materia nuova; il che implica la necessità di spiegare insieme altri fatti caratteristici dell'esperienza dell'arte, come la « riduzione » e la « trascrizione », che il Croce non ha del resto mai esplicitamente esaminato.

Quanto alla rappresentazione teatrale, si potrà coerentemente identificarla con la stessa rievocazione, visto che questa è concepita come capace di molteplici e personali interpretazioni, col duplice vantaggio che sarebbe finalmente accomunata all'esecuzione musicale, e che a quest'ultima verrebbe finalmente riconosciuta una possibile molteplicità. Ma anche così mancherebbe sempre il riconoscimento di quell'aspetto « esecutivo » che pure la diretta esperienza dell'arte attesta tanto nella rappresentazione teatrale quanto nell'esecuzione musicale. E su che cosa potrebbe il Croce fondare un eventuale riconoscimento di questo aspetto? La stessa rievocazione ne manca, secondo lui, ed è logico, per una filosofia che non riconosce l'iniziativa della persona. Lo stesso riconoscimento crociano dell'infinità dell'interpretazione conserva un carattere nettamente antipersonalistico, e anzi lo accentua: la persona dell'interprete, più che condizionare e dirigere la rievocazione dell'opera, esprimendovisi variamente e cercando di cogliere l'opera vendendola intera in ciascuno dei suoi infiniti aspetti, è assorbita dall'universo che in questa si concentra e in cui è già espresso qualunque sentimento essa si trovi a vivere.

LUIGI PAREYSON

La prima citazione è tolta da *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici* 224-5. Sulle teorie esaminate nel primo paragrafo: *Nuovi saggi*, 2° ed., 222; *Conversazioni critiche* III 71-2; IV 309; V 52; *La poesia*, 4° ed., 103-4, 288; *Goethe*, 4° ed., II 148-62; «Quaderni della Critica» n. 11, 122. Su quelle esaminate nel secondo paragrafo, successivamente: *La poesia* 288, 67; *Conversazioni critiche* IV 309; *La poesia* 74, 104-6; «La critica» 1940 63-4; *Lecture di poeti* 228; *La poesia* 65-6, 78-9, 264-5, 270; *Conversazioni critiche* IV 309; V 47; *La poesia*

67, 70, 80, III, 123, 268, 308; *Goethe* II 151; *Conversazioni critiche* IV 304-7; *La storia come pensiero e come azione*, 2° ed., 109, 265; *La poesia* 66. Le citazioni del terzo paragrafo sono: *La poesia* 104; *Conversazioni critiche* III 72. Ed ecco quelle del quarto: *La poesia* 67; *Lecture di poeti* 296. Sulle teorie particolari esaminate nel paragrafo ottavo: «Quaderni della Critica» n. 6, 84; *Lecture di poeti* 220; *Estetica*, 6° ed., 76; *Problemi di estetica*, 3° ed., 258; *Conversazioni critiche* V 66-7. Per le teorie discusse nel nono paragrafo: *La poesia* 272; *Problemi di estetica* 135-7; *Discorsi di varia filosofia* II 62-80; *Filosofia e storiografia* 80-81; *Lecture di poeti* 220-21, 297-8, 300, 302-3.