

1936 – Introduzione al teatro italiano – Saggio di Luigi Pirandello

scritto da Pirandelloweb.com

Oggi, il Teatro non può esser altro che un modo di far passare la serata a gente che, avendo lavorato tutto il giorno, chiede un po' d'onesto svago prima d'andarsene a dormire.

E qual è ormai codesta gente che, avendo lavorato tutto il giorno, può avere il gusto, il tempo e i mezzi, prima d'andarsene a dormire, di svagarsi dopo cena a un teatro?

[Indice Saggi e Discorsi](#)



Introduzione al teatro italiano.

Saggio introduttivo in «Storia del teatro italiano», a cura di Silvio d'Amico, 1936

Difficile farsi un'idea dell'importanza che il Teatro ha nella vita civile dei popoli, uscendo dalla rappresentazione d'uno di quegli spettacoli a cui di solito è chiamato il pubblico, e non soltanto in Italia, ai giorni nostri.

V'invito perciò a riportarvi col pensiero ai tempi in cui civilissime società umane, quali furono in Grecia e in Roma antiche e, per quel che se ne sa, assai prima in India, e dopo, nel nostro Rinascimento, ancora in Roma, ma soprattutto a Ferrara e in questa viva Firenze, celebravano il Teatro come un rito o propriamente religioso o quasi, cioè come un vero e proprio «atto di vita» che accomunava, nella realtà appropriatamente creata dal poeta per esaltarne i sentimenti, tutti gli spettatori. S'era ancora in condizioni da poter sentire e quasi toccar con mano che cosa è nella sua intima essenza il Teatro, una forma della vita stessa: già tra gli animali non pensanti, i quali tuttavia sanno giocare e offrire il loro giuoco in spettacolo agli altri; e tanto più fra gli uomini, a cui è necessario rappresentarsi la propria vita per un istintivo bisogno di vedersi, in atto, e di giudicarsi, al fine di conoscer meglio se stessi in rapporto con gli altri, cioè davanti al senso immanente d'un Tutto di cui sia opportuno sapersi e sentirsi parti non distaccate, elementi componenti.

Secondo tale necessità, il Teatro nasce naturalmente presso ogni popolo. Nasce quando il popolo canta, in gioia o in pianto, nelle feste religiose; e uno si leva, esaltato o dolente, a commemorare un Dio o un eroe e gli altri gli fan coro; e già due o tre, o più, si alzano sulla folla a personificare in una vera e propria rappresentazione, intercalata dalle misurate pause del coro, i casi lieti o funesti del Dio o dell'eroe.

Del Teatro, allora, era inconcepibile che si potesse fare a meno. Veniva ogni anno il giorno, e più volte ogni anno, che il Teatro era l'avvenimento solenne, non tanto di quel giorno, quanto d'una espressione attesa e necessaria della vita

comune, un saggio che questa vita offriva a se stessa; e la parola del poeta s'innestava assai più visibilmente tra i massimi valori ideali di quelle società umane.

Ma, sento dire: quelle società non sono la nostra, ch'è tanto più civile, tanto più grande e complessa; e al contrario quel Teatro d'allora non è più il nostro, diventato ahimè tanto più piccolo, tanto più futile, e potremmo cominciare a dire inutile.

Che importanza può avere la rappresentazione dei casi finti d'un poliziotto dilettante in cerca di smascherare un delinquente nel personaggio più insospettabile della commedia, in quell'enorme complesso di valori che è oggi una nazione civile?

Oggi, il Teatro non può esser altro che un modo di far passare la serata a gente che, avendo lavorato tutto il giorno, chiede un po' d'onesto svago prima d'andarsene a dormire.

E qual è ormai codesta gente che, avendo lavorato tutto il giorno, può avere il gusto, il tempo e i mezzi, prima d'andarsene a dormire, di svagarsi dopo cena a un teatro? Si può dire in coscienza che sia «il popolo»? «la Città»? No: è appena un po' di signori e di borghesia, e qualche artigiano.

Confessiamo dunque alla buonora che il Teatro, se mai ebbe un gran valore nella vita dei popoli, se mai fu nella sua essenza stessa d'averlo così grande, oggi l'ha perduto: né si rappresenta più davanti al popolo, né, in coscienza, ridotto qual è, sarebbe degno di tanto. Oggi è un passatempo, e meno divertente di tanti altri.

Ebbene, questo pare un discorso, come si suol dire, realistico: che guardi ai fatti quali sono, nudi d'ogni bella veste retorica, e ne tiri le conseguenze, brutte e misere quali debbono essere, dicendo pane al pane e vino al vino. E invece è null'altro che un arzigogolo, di cui si soddisfa quel

tristo istinto di pigra noncuranza con cui noi ci siamo lasciati indurre a considerare le cose dello spirito, salvo a entusiasmarcene per un momento quando ci sono sguaiatamente proposte attraverso gli incitamenti imperativi della retorica.

A ragionare con onestà di mente, si vedrà che il vero Teatro, oggi, non ha perduto nulla del suo valore, e non poteva perderlo perché è intrinseco alla sua stessa natura, e perciò stesso non potrà perderlo mai. Ciò che prima il popolo, accorrente in massa agli spettacoli solenni delle festività religiose, faceva del Teatro, cioè un atto di vita associata d'altissimo valore spirituale, oggi il Teatro stesso, di per sé, per sua virtù, quand'è vero Teatro, fa del suo pubblico comunque sia composto, quantunque scarso. Voglio dire che, quando davanti a una sala mezzo vuota, davanti a pochi e sperduti spettatori, si rappresenta un vero lavoro d'arte, ebbene, quella sera, quei pochi spettatori sono diventati né più né meno che «*il popolo*», per quella virtù magica che la poesia acquista quando i suoi personaggi incarnati prendono vita sulla scena. E peggio per chi non v'era: ha mancato a un atto di vita spirituale che s'è compiuto in tutta realtà nell'ambito della società di cui egli fa parte: e non sarà cosa di cui possa vantarsi l'averlo ignorato. E che è nella sua essenza il Teatro, qual è quel suo valore che gli è proprio e che perciò non potrà mai perdere?

L'ho detto in una recente occasione, e lo ridirò con le stesse parole: dando voce a sentimenti e pensieri, evidentissimi nel vivo giuoco delle passioni rappresentate e che, per la natura stessa di questa forma d'arte, debbono esser posti in termini quanto mai chiari e fermi, il Teatro propone quasi a vero e proprio *giudizio pubblico* le azioni umane quali veramente sono, nella realtà schietta e eterna che la fantasia dei poeti crea ad esempio e ammonimento della vita naturale quotidiana e confusa: libero e umano giudizio che efficacemente richiama le coscienze degli stessi giudici a una vita morale sempre più alta e esigente. Questo, secondo me, è

il valore del Teatro; e ho voluto premetterlo, per darvi la certezza che, venendo ora a parlare del primo e più importante teatro del mondo, che è l'italiano, ci intratteniamo su una cosa seria.

Temo purtroppo che qualcuno qui si sia meravigliato nell'udirmi affermare «il primo e più importante teatro del mondo, che è l'italiano». Spero che, lette queste mie pagine, la meraviglia avrà fatto luogo nel suo animo a un sentimento meno arguto e più pensoso sui valori ideali di cui anch'egli, in quanto italiano, è depositario; valori posti e di secolo in secolo rinnovati e accresciuti dai creatori della nostra grandissima nazione.

E tempo di riparare anche in questo campo, Signori, a quel fatale gusto di detrarre valore alle nostre cose e d'umiliarle in cospetto delle corrispondenti straniere; fatale gusto che, per tanti secoli divenuto quasi una comoda nicchia alla pigrizia degli spiriti e un appiglio piuttosto vile alle irresponsabilità individuali e collettive verso quei valori, rigettati, non accolti in noi per non doverli conseguentemente difendere e conservare, prima della sacrosanta rinnovazione del costume apportata dal Fascismo, poteva ormai considerarsi come uno dei caratteri (fra i meno belli) degli Italiani; da cui, è doloroso riconoscerlo, erano immuni forse soltanto i nostri umili contadini e artigiani, i quali si sentivano e si sapevano e avevano cuore di chiamarsi apertamente, ogni volta che condizioni di vita li ponessero di fronte a contadini e artigiani stranieri, più bravi di costoro, più abili, più capaci di lavoro; mentre i nostri «*intelligenti*», nella scuola, nel giornale, nel libro, nella conversazione, nell'animo, per miseria intellettuale, per grettezza di giudizio, bene spesso per ignoranza, sempre per difetto di coscienza (che a tale si riduce in definitiva la mancanza di retto criterio e di vera cultura e d'aperta sensibilità nelle cose che per ufficio si trattano), avevano per vezzo il burlarsi con sopraffino scetticismo d'ogni espressione italiana, o se non vedevano il modo di potersene burlare, il

cautelarsi della doverosa e parca ammirazione che le concedevano cercando affannosamente, come una giustificazione necessaria, dove perché e quanto, dato ch'era una cosa bella, ad esempio una bella commedia, potessimo considerarla almeno per un po' francese... o se proprio francese non era possibile, almeno un po' tedesca: e alla disperata, in mancanza di meglio, almeno un po' inglese, ecco: perché un influsso di Shakespeare, a volere, si troverà sempre appena s'alzi un po' il tono in ogni nostra opera di teatro, a principiarsi da quelle del Quattro e del Cinquecento, che Shakespeare, per sua fortuna, conosceva così bene. Utili conoscenze! E non erano di casa anche presso Molière, e Calderón, e Lope de Vega? Vivaci, loquaci, con la foga delle esperienze strane e romanzesche fatte allora allora nel proprio mondo, così ricco d'avventure, esse svelarono tutti i loro segreti ad orecchie assai attente... Ma non anticipiamo. Sarà bene anzi tutto richiamarci a un dato di fatto che è poi una data.

Il Teatro europeo non è già così antico come può, in confuso, apparire a chi non si prenda la briga di verificare con la cronologia le proprie conoscenze. Il Teatro medievale è per lungo tempo un deserto, dove ogni tanto, invece d'un'oasi di vita, possiamo tutt'al più incontrare qualche piccolo luogo che serba, di vestigia umane, alcune squallide tombe; mai un mausoleo. Voglio dire che non c'è nulla, per secoli, e quel che di tanto in tanto si trova, è un morticino. Si fece un gran parlare, tempo fa, della monaca poetessa Rosvita, come di una che ci mandasse da quel buio una voce viva: ma è veramente anch'essa voce d'oltretomba, che suona gelidamente da un povero corpo stecchito e composto nell'ultima pace. Dovrà passare ancora molto tempo perché, in Italia, mentre alcuni bravi eruditi daranno come in un fremito l'annuncio del ritrovamento glorioso di Seneca, contemporaneamente, nel balbettio fresco della nuova dolcissima lingua s'oda finalmente una prima voce viva, finalmente non artefatta per intonarsi ai timbri d'una sepolcrale tradizione, una voce di petti umani e colmi d'affetto, voce *presente*, che rischiara e

fa vivo un tempo che vediamo popolato, oh sì finalmente, di nuova gente, sciolta nei suoi atti, nell'intimità delle sue case, al lavoro, nei suoi campi, raccolta a pregare nelle sue chiese. E pare veramente che il mondo umano resusciti pregando, quasi in un atto di struggente gratitudine per il bel sole d'Italia che lo riscalda e l'illumina. Dove Cristo vive finalmente fra gli uomini, segno di fede sentita col cuore, voce di poesia intonata dal petto e non già formula di dogma labbreggiata in un idioma ormai ignoto, dove Cristo appare primo sublime personaggio del Teatro del nuovo mondo cristiano, è in Italia. Qui la fantasia d'ingenui poeti lo fa parlare umanamente con la Madonna, la Madre, e coi Santi, e parla con Essi, sciolto ogni gelo, caduta quell'infinita distanza tra Cielo e Terra.

Gran sordità di mente afflisse finora i nostri eruditi professori di storia letteraria, che osano raffrontare le nostre vive umane espressioni della divozione umbra ai contemporanei *mistères* di Francia, dove l'animo chiuso ancora non si muove né accenna minimamente a sciogliersi dalla rigidità astratta dell'intellettualismo medievale.

Cordialità di fronte a concettosità; moti spontanei, ingenuità di sorprese e di trovate di fronte a una quasi impassibile ripetizione di formule, incapace d'altro che di variarsi appena nelle parole; questo avrebbero dovuto sentire nel confronto per non commettere così a cuor leggero quell'offesa alla verità, offesa ai nostri danni, che è nella così detta «*imparzialità*» con cui nei loro trattati e manuali ripetono monotoni in catena: «contemporaneamente ai *mistères* francesi, si svolgevano da noi le divozioni umbre», e fermi lì.

L'intima vitalità di questa nostra prima espressione drammatica ci si manifesta chiaramente nel modo con cui essa si svilupperà fino alla complessità d'organismo delle sacre rappresentazioni della Passione, o dei miti cristiani attorno a questo o a quel Santo, che della nascita naturale,

religiosa, del Teatro italiano sono e restano monumenti d'arte imperituri.

È un raro piacere osservare come questa poesia religiosa, guidata da un istinto sicuro ad appropriarsi i modi più risoluti della narrativa drammatica e i più puri della lirica, sui quali si fonda e regge ogni genuina espressione teatrale; per un altro verso, cioè per quel che potremmo chiamare il contenuto, s'alimenti nella sua sete d'umano alle fonti più schiette: le meno, apparentemente, adatte alla sua natura religiosa, e, invece, le più proprie a infonderle calore e movimento di vita, e con ciò possibilità d'arte: e perciò stesso, un reale potere d'edificare gli spiriti. Resi della vita presente i grandi Personaggi di cui esalta, ad esempio e conforto degli uomini e non più per puro e astratto esercizio di lode, gli atti e i sentimenti, richiama loro attorno in folla altri personaggi vivi, del tempo, i quali nello sfondo dell'azione mitica conservano il loro nome e cognome, i loro costumi, il loro mondo interiore, e tutti quei limiti da cui risultano i caratteri. In tal modo il poeta per suo conto ha trovato la stessa invenzione per cui il pittore, nella pala d'altare commissionatagli da un pio divoto, ve lo effigierà inginocchiato tra i suoi famigliari e gli amici di casa e il pievano della chiesa e il cane da caccia, cogliendoli in atti ed espressioni della vita quotidiana, il cane che abbaia e impaurisce il bambino, la mamma che se lo ripara tra le braccia, la vicina che si volge ad esortar silenzio perché non sia disturbato il raccoglimento del *pater familias* in adorazione delle Sacre Immagini, e queste, nella stessa aria, vive, ma non d'altre carni né vestite di panni diversi da quelli umani, risplendono però di maggior bellezza e di nobilita e di grazia: ciò soltanto le distingue dai personaggi reali, le innalza su di essi, le rende immuni d'ogni terrena bassezza, in un'aura quasi di felicità per quella propria superna beltà, ch'è il solo suggello che l'artista sappia ormai dare della loro essenza divina.

È l'irruzione della vita in uno schema. Con la mente

incasellata di schemi, il professore di letteratura non potrà vedervi altro che ingenuità, mancanza di logica, rozzezza; e per ripararsi dal sottile fastidio che promana da cose non intese, se ne sbrigherà trattandole da «rozzi parti d'arte popolare», per distendersi invece agiatamente sulle «forme regolari», parti della coltura, dove è sperabile che ci sia più serietà, un maggior senso di responsabilità.

Ma ahimè, non è campo da professori di storia letteraria, il Teatro italiano. Incredibile a dirsi, essi non riusciranno a capire neppure le «forme regolari», come le chiamano. Perché queste, benché nate dall'imitazione classica, di Seneca per la tragedia, e più in là, ritrovata la Grecia, d'Eschilo, di Sofocle e d'Euripide, e di Plauto e Terenzio per la commedia, tuttavia, come dire?, mancano di serietà: anch'esse vogliono contaminarsi con la vita, e con la stessa rozza prepotenza delle sacre rappresentazioni forzano il loro classico schema ad accogliere una folla di mai visti personaggi, pericolosamente ineducati, inviluppati nei più strani imbrogli.

Non è possibile rifiutarsi all'evidenza: sacra rappresentazione e teatro d'imitazione classica, arte popolare e arte colta, hanno inspiegabilmente incorporato un elemento che pare d'aria, e le gonfia, e ne fa respirare altri personaggi.

Che sarà mai?

Ma è chiaro: è la nostra vita, nuova, sostanza schietta e al tutto originaria; la nostra vita nuova quale appare nella novella del Boccaccio.

Il Teatro italiano non ha potuto nascere in altro modo che incorporandosi codesto senso del romanzesco già vivo in un'altra nostra espressione letteraria e ch'era divenuto, per così dire, casalingo e quotidiano presso di noi. È necessario avvertirlo: soltanto presso di noi. Com'è necessario avvertire che finora il Teatro europeo è sempre una cosa di là da venire. Ed è naturale che sia così, perché anch'esso, quando verrà, non avrà altra sostanza che il *nostro*, l'innegabilmente

nostro, senso del romanzesco: e dovrà aspettare che glielo porti il nostro Teatro.

Cercate un po' di figurarvi che cosa dev'essere stato, questo senso del romanzesco, in un mondo che aveva perso la capacità di muoversi dai concetti intellettuali. La vita: la liberazione dal puro cervello, divenuto sottile, sempre più distintivo e arido e astratto a furia di logicizzare. Aprir l'animo al senso del romanzesco sarà come toglier voce alla logica, per passarla all'immaginazione. Ed ecco che gli uomini tutti intelletto, riscoprono d'aver sensi, gambe che posson portarli in lontani paesi, e occhi e orecchi per cui vedono e odono cose vere, e strane, fuor d'ogni regola, da cui appare impossibile mettersi a cavar sillogismi, ma converrà contentarsi di rappresentarle così come sono, avventure. Avventure! Quante! Come si sono complicati, di colpo, i casi degli uomini! Pensiamo alle complicazioni cui fino ad allora erano abituati, quelle intellettuali, e ci spiegheremo subito il perché di quella farragine d'avvenimenti concatenati, avviluppati, incalzanti della sacra rappresentazione, che a noi quasi tolgono il fiato.

Ora, codesto senso del romanzesco s'afferma libero, pago soltanto di sé e franco d'ogni preoccupazione, per la prima volta in Italia: nella novella del Boccaccio. Per dar l'impulso al Teatro moderno, per divenire un lievito adatto a tanto movimento, doveva prima e definitivamente perdere tutti i suoi frigidità caratteri di dimostrazione intellettualistica, coi quali – è necessario far questa distinzione – pur vivendo altrove, come nei *fabliaux* francesi, non serviva a nulla in quanto restava pur sempre strumento di raziocinio, e, acquistato l'incanto della vita reale e sensibile per merito di quel gran creatore ch'è il Boccaccio, vero padre, *ante litteram*, del rinascimento dell'umano nel mondo ancor medievale europeo, trovare chi lo portasse di peso, dalla novella, ch'è come lo specchio d'una coscienza solitaria davanti a un'altra sola coscienza, silenziosa, quella del

lettore, al teatro, cioè in mezzo alla vita sociale, ligia per sua natura a tutte le convenzioni, comprese quelle letterarie. È naturale che un tale affrancamento accada prima nell'individuo isolato, in quelli di più aperta sensibilità, mentre ancora la collettività è stretta nelle sue regole antiche e, pur segretamente desiderandolo, teme il nuovo: perché non si crede capace, se l'accoglie, di poterlo regolare nel proprio seno. Chi farà l'esperienza? chi compirà, col teatro, questa forzatura decisiva?

La società italiana, col Teatro italiano.

Il quale nascerà appena sarà possibile, e in quanto sarà possibile rappresentare in atto, senza sostegni narrativi, dinanzi alle collettività, i nuovi casi umani, romanzeschi, come già si sentivano da noi anche, e sopra tutto, fra il popolo. Questo trapasso avviene da noi spontaneo e felice, popolarmente. Una volta avvenuto, l'esperienza è fatta: ora tutti possono vedere come si fa. E al Teatro europeo è additata la via.

Tutti i germi e anche molti sviluppi del Teatro moderno europeo sono già nella nostra sacra rappresentazione.

Da noi, fin dal primo momento, la trovata dà un tal rifiato, che nasce la voglia di scherzare anche accanto ai Santi, e il comico si caccia senza ritegno nelle sacre rappresentazioni. Dell'esperienza terrà poi buon conto Shakespeare.

La divina provvidenza, tale finché governava punto per punto una vita che non si moveva più, allenta le maglie di quel suo governo assoluto, ritorna bene spesso il caso che agita alla cieca le creature umane, la fortuna che le getta nelle avventure; e solo nella conclusione felice o tragica della rappresentazione torna ad esser considerata come stella polare al cui lume, ma col senno del poi, si cava la morale di tutto quanto è accaduto fra quegli uomini quasi lasciati a se stessi, che hanno agito seguendo più l'etica naturale che i precetti, e più i sentimenti che i freni del timor reverenziale. Lope e Calderón ne terranno conto, per dar vigore e movimento e umana commozione ai loro drammi

religiosi.

Se si bada all'importanza del risultato non sembrerà troppo il tempo che c'è voluto: siamo, con la sacra rappresentazione, oltre la seconda metà del Quattrocento, già nel Cinquecento; e intanto la potenza suggestiva dell'espressione, in questi nostri capolavori, e la pura intensità dei motivi tragici e lirici hanno ancora la freschezza ingenua delle origini. Tanto è vero che, per quel senso del romanzesco da cui sono nate all'arte, non tanto rivive quanto fiorisce di nuovo in esse, miracolosamente, due secoli dopo, il nostro Trecento. È una riprova. E il fatto sta che molti, i quali badano più agli avvertimenti della propria sensibilità che alle date, le ritengono veramente opera del Trecento; mentre qualche erudito, il quale invece bada molto alle date e ai dati esteriori, comincia a dubitare che l'ingenua e schiettissima rappresentazione di Santa Uliva, da cui l'anno scorso fummo tutti incantati e edificati, sia opera tarda, già in là nel secolo decimosesto. Avrò ragione lui, ma ne abbiamo anche noi a dire: Trecento.

Al lume di questa intuizione estetica, per me certissima, e del resto sul fondamento di notizie di fatto copiosissime, possiamo affermare con sicura coscienza che l'esplosione massima del Teatro in tutta Europa, che è del Seicento, con Shakespeare in Inghilterra, con Lope e Calderón in Ispagna, con Molière in Francia, è frutto diretto di matrice italiana. Solo il Molière ebbe la franchezza di confessare: «*je prends mon bien où je le trouve*», a chi gli osservava che forse era troppo l'appropriarsi non pur di situazioni e personaggi, ma addirittura di scene intere della nostra commedia dell'arte: e aveva ragione d'alzar le spalle, dati i limiti dell'osservazione che gli era stata mossa. Ma la verità è che tutti questi grandi autori, creatori del Teatro europeo, senza rendersene conto, di ben altro si sono appropriati: dello spirito stesso del nostro Teatro. Il quale appariva loro la sola espressione originale e viva da

cui si potesse prendere orientamento: così come a noi, oggi, sembrano originali in quel tempo soltanto le loro opere. Cosa naturalissima, allora e oggi, perché il senso dell'originale s'avverte più vivo e deciso nelle espressioni straniere, mentre occorre un gusto più educato per avvertirlo nelle nostrane che, quanto più originali, tanto più sono, per necessità, schiette: e a chi è di casa paiono naturali, e da non farne caso. Si bada forse al sapore dell'acqua pura, che tutti i giorni beviamo? Ma basta mutar paese, e acqua, per avvertirlo. Ora, chi s'occupa di storia letteraria, avrebbe il dovere di saperlo distinguere a colpo sicuro; avere cioè un gusto estetico così educato da poter intendere, attraverso la schiettezza che pare tanto naturale, l'originalità viva di certe espressioni; e una volta avuta la fortuna di trovarne una in casa propria, metterla in piena luce, darle tutto il suo valore, e guardare attentamente attorno, vicino e lontano, come e fino a che punto e fino a quando l'apparire di essa abbia modificato e determinato la produzione successiva.

Ogni reputazione va affermata prima in casa propria. E quella del Teatro italiano soffre del fatto che, chi se n'occupava, non ha saputo vedere, fin dal principio, i valori originali ch'esso metteva nel mondo. Si badò sempre a scansar l'attenzione da quelle espressioni come «*popolaresche*», cioè di nessun conto, Dio solo sa per che stortura di criteri e per quali insulsi pregiudizi, e a pianger miseria su una pretesa devastazione apportata dall'imitazione classica nelle forme «regolari», come le chiamano i professori, le quali invece s'aprirono subito all'elemento popolare incorporandosi anch'esse il senso del romanzesco e rispecchiando tutti gli interessi contingenti della società del tempo. Non s'è vista così la linea maestra del nostro Teatro, secondo la quale è da rifarne tutta la storia, per restituirgli l'enorme importanza ch'esso ebbe e che ha.

Non s'è visto, per dirla com'è, in che consista veramente lo sviluppo di questo Teatro.

Come e perché s'arriva alla Commedia dell'arte?

L'aver dato tanto peso, un peso schiacciante, all'imitazione dei modelli latini e greci per inferirne una condanna sommaria stoltissima e del resto non applicabile soltanto alla produzione teatrale italiana, come ha tolto di vedere nel suo giusto valore quanto v'era di vivo e di contemporaneo nei lavori di stampra classico, così ha reso possibile accreditare quell'opinione paradossale che proprio noi, che avevamo ritrovato il senso dell'umano nei recuperati monumenti del mondo classico, li avessimo presi soltanto come modelli letterari da ricalcare scolasticamente. Ciò non è mai avvenuto, fuorché nelle menti dei nostri professori di storia letteraria. Dagli schemi classici non fu per nulla soffocato l'*Orfeo* del Poliziano; si tenne lontanissimo Buonarroti il Giovane nella popolatissima e popolare *Fiera* e nella *Tancia*; mentre quel vivacissimo sbizzaritore di tipi e di scene ch'è Giovan Maria Cecchi e il grande Machiavelli, in quel capolavoro ch'è la *Mandragola*, se ne approfittavano liberissimamente; come l'Aretino, come l'Ariosto il cui *Negromante* sarebbe da vedere finalmente non come derivato da modelli latini ma come capostipite diretto del *Tartuffe* e del *Kabagas*; finché l'enorme strabocchevole umorismo del *Candelaio* di Giordano Bruno non li ruppe addirittura preannunciando il Romanticismo: tutto ciò nel corso d'un secolo o poco più. E intanto nel Cinque e nel Seicento si svolgeva tutta un'altra corrente di Teatro popolare dove, accanto a un nobile che osserva e descrive nelle sue farse i costumi della plebe, come Alione d'Asti, o i letterati della corte napoletana che fanno lo stesso nelle farse cavaiole, cominciamo a ritrovare il tipo dell'uomo di teatro ch'è tutt'insieme autore e attore e capocomico, col Ruzzante famosissimo, i cui testi, recati in francese dal Mortier, Jacques Copeau fece riapplaudire pochi anni fa; e con gli artigiani senesi dell'*Accademia dei Rozzi*, celebrati e invitati a recitar le loro farse rusticali alla corte di Ferrara e a quella papale; con la scuola comica napoletana, da cui poi s'elevò la produzione notevolissima d'Antonio della Porta; col veneto Andrea Calmo, che cominciò a

mescolare i dialetti nelle sue tante commedie; fino all'Andreini, che gira mezza Europa con le sue compagnie famose e, dotato d'ingegno robusto e di grandi ambizioni, scrive accanto a farse licenziose drammi sacri di vastissima tela. La Commedia dell'arte venne fuori a poco a poco appunto da questi uomini di teatro, i quali, come attori, avevano il polso del pubblico, e come autori seguivano anche le loro ambizioni e i loro gusti personali: per cui ad esempio il Ruzzante era tratto verso l'ingenuo mondo dei campi, e il Calmo ad osservare in quel crogiuolo di razze e d'interessi ch'era Venezia; e anche conoscevano bene tutto ciò che si produceva dai letterati, e come capocomici ne accaparravano i lavori per recitarli coi loro, o ne riadattavano i soggetti. È assurdo credere a una trovata di semplici attori. Basta conoscere un po' come si svolge il lavoro dell'attore sulle tavole del palcoscenico, i sostegni sicuri di cui egli abbisogna per poter dare un passo a destra invece che a sinistra, per intendere che, ad attori, non poteva mai nascer l'idea di mettersi a recitare «all'improvviso».

La Commedia dell'arte nasce per contro da autori che si accostano tanto al Teatro, alla vita del Teatro, da divenire attori essi stessi, e cominciano con lo scrivere le commedie che poi recitano, commedie subito più teatrali perché non composte nella solitudine d'uno scrittoio di letterato ma già quasi davanti al caldo fiato del pubblico; e poi s'acconciano ad adattare per la propria recitazione e quella dei compagni commedie d'altri autori antichi e moderni per supplire al bisogno incalzante di repertorio, e sempre più abborracciano queste riduzioni da che avranno sperimentato sul pubblico l'efficacia di certi riempitivi a braccio, introdotti per sfogo e sfoggio di particolari abilità di qualche attore della compagnia; e a mano a mano che i loro compagni di scena si saranno fatti bravi a sostenere le battute e le ribattute, del resto previste, delle scene di mezzo, non scriveranno più che le «uscite» e le azioni.

Vuol dire che quegli autori avranno perduto tutte le loro

ambizioni d'arte: la vita momentanea, appassionante, del Teatro, li avrà presi per intero, fino a conceder loro solo l'interesse per lo spettacolo in se stesso, tutto fondato sulla virtù della recitazione e sull'accordo col pubblico. Non sono più autori: ma non sono più nemmeno, nel vero senso, attori.

Che cosa sono dunque?

Sono ormai diventati ognuno un *tipo*, con una sua vita scenica tutta determinata; fin nella convenzione che con dieci di loro, dieci di questi tipi, non uno di più né uno di meno, si mette su uno spettacolo vario e complesso, di piena soddisfazione per il pubblico; il quale conosce ormai quelle convenzioni, le regole del giuoco, e s'appassiona nel seguire come ci si muovono i suoi favoriti, il risalto che ciascuno riesce a dare alla propria parte.

E da dove derivano questi tipi?

Quell'antica ambizione d'autore, che per esempio aveva spinto il Ruzzante a scrivere le sue commedie agresti, si restringeva a mano a mano, dal crear tutta una commedia, al crearne, o meglio al ripeterne, solo un personaggio, quello del contadino balordo, ingenuo e furbo nello stesso tempo: lo Zanni; e questo personaggio entrava così in un mondo che non era più il suo: levatogli d'attorno il suo paesaggio, si ritrovava, stretto nei suoi panni caratteristici, proprio sulle tavole d'un palcoscenico mentre si recitava... la commedia d'un altro. Nella sua stessa situazione si trovarono su quel palcoscenico, a poco a poco, tutti gli altri personaggi, anzi ormai tutti gli altri tipi; e le commedie da cui ciascuno di essi veniva, erano tutte insieme su quel palcoscenico: tutte e nessuna. Perché la passione del Teatro, che le voleva lì tutte insieme a far spettacolo, ne aveva inaridito e disseccato la linfa, e con ciò consumato la forma. Ne restava, concentrato in quei tipi, il puro movimento.

Tanti movimenti, era questione ormai d'accordarli alla bell'e meglio. Distinti con vesti e linguaggio inconfondibili i diversi tipi – ed ecco, con lo Zanni, Pantalón de' Bisognosi,

ecco il Capitano terribile, ecco Arlecchino e Brighella e il dottor Balanzon e la servetta e l'amorosa e il cavalier galante – fare che tutti avessero la loro parte da rappresentare in un imbroglio qualsiasi, salvando una certa logica di condotta, che gli ormai vuoti schemi classici fornivano facilmente.

Maggior sprezzo del mondo letterario classico, il popolo che l'aveva rimesso in luce non poteva dimostrare: questo popolo, le cui virtù creative, a detta dei professori di storia letteraria, furono irretite e soffocate, per quel che riguarda il Teatro, proprio dall'imitazione di quei modelli.

Come fummo noi a riprenderne quel ch'era vivo e a ridarlo al mondo, così fummo noi, e assai presto, a tipificarne i caratteri perché non si continuasse all'infinito la fatica della sterile imitazione: tipificati, ci servirono ancora di spasso, a noi e al mondo intero.

Solo l'Italia, col suo Teatro, ha così il vanto d'aver estratto tutto ciò che si poteva ricavare dal recuperato mondo classico.

Per la straordinaria virtù dei suoi Comici erranti, così detti improvvisi, la Commedia dell'arte, che come abbiam visto fu un modo se vogliamo più volgare e pratico, o forse più spiccio e avveduto, certo risolutivo, di trar partito da tutta quella materia della commedia classica a cui altrimenti e per altri fini attingevano gli stessi letterati, ebbe fama universale e fu considerata fuori d'Italia per tutto quel tempo come il Teatro stesso italiano.

Nel mentre, forse per consolare in qualche modo i professori di storia letteraria, il Tasso creava quel genere tutto italiano, è vero, ma tutto letterario, del dramma pastorale; dove chi non è nato per sentire il Teatro potrà bearsi a suo bell'agio con la leggiadria del verso e tante altre grazie; e aspettarsi, dopo molto attendere, tant'altro godimento estetico dai drammi agghindati del Metastasio in cui, vien da dir purtroppo, la poesia è pur vera e profusa a piene mani, ma il Teatro se n'è uscito per la porta di servizio.

Con la Commedia dell'arte invece, in Francia segnatamente, e anche in Inghilterra e in Ispagna, il nostro Teatro faceva scuola. Trionfava con la sua vitalità aggressiva là dove quello locale, non avendo percorso il cammino del nostro, era tuttavia arretrato nell'imitazione pura e semplice dei modelli classici già riproposti da noi, e s'affaticava nel vano impegno di ridar vita alle forme, di cui noi c'eravamo appunto sbarazzati per giocare invece liberamente ed estrosamente con tutto il movimento teatrale in cui esse potevano risolversi. Senso del romanzesco nella vita e senso del movimento nel Teatro.

Questo fu l'insegnamento definitivo che il nostro Teatro diede in buon punto a quello europeo; né possiamo lamentarci degli scolari che ne usufruirono. Dalla stessa scuola, poco dopo, esce laureato il nostro Goldoni.

Anche qui le nostre storie letterarie hanno l'aria di scusarsi: che il Teatro italiano, giunto finalmente a poter presentare un grande autore, non dia in fondo col Goldoni che un Molière minore.

Anche questa volta non si sa vedere in che consiste la novità, l'originalità dell'espressione di casa nostra. Fu certo gloria del Goldoni scomporre la fissità delle maschere dal loro riso ormai artefatto e ridare ai muscoli di nuovo affrancati del viso umano il riso naturale d'una vita colta nel giuoco più vivace e, nello stesso tempo, più squisito d'una grazia impareggiabile. Ma la vita delle sue creazioni, affidate per sempre al primo linguaggio schietto e nativo che si parli sul teatro, non deriva dal fatto ch'egli abbia ridato forma, una forma umana, a quel movimento di maschere e tipi della Commedia dell'arte: a ciò avevano mirabilmente adempiuto e Shakespeare e Molière. In questo lavoro dai tipi erano usciti i caratteri. E non si troverà mai il vero Goldoni se ci metteremo davanti agli occhi i caratteri che anch'egli volle creare seguendo il costume del tempo, il burbero benefico, il brontolone, l'avaro, eccetera. Mirabili quanto si vuole, ma, nelle commedie che li hanno a protagonisti, il vero grande

autor nuovo si manifesta invece nei personaggi di contorno, uno dei quali, per esempio la servetta, diventa a un tratto con Mirandolina centro d'una sua commedia; e tanti altri escono in frotta e restano soli e liberi a far baruffe in Chioggia.

Che è accaduto?

Semplicemente questo: che il Teatro ha fatto un balzo avanti così improvviso e lungo, che non ci saprà credere, e per un pezzo, e subito col Gozzi, cercherà smarrito di tornare indietro.

Il Goldoni ha superato il carattere, e trovato, con una felicità inarrivabile, con una leggerezza di tocco che sbalordisce, tutto il volubile, il fluido, il contraddittorio, il momentaneo della vita in atto, e aperto così, con un colpo di bacchetta magica, la vena del Teatro contemporaneo dalla roccia in cui erano sbozzati, assai più grossi che non grandi quali ci appaiono, i «caratteri» del Teatro seicentesco.

A questo punto, dopo aver visto quanto sia falsa l'opinione che il Teatro italiano sia, prima del Goldoni, un deserto o un cimitero, e dopo l'accenno, che meriterebbe un più lungo discorso, sulla reale grandezza del genio di lui, ben maggiore di quella che comunemente gli è accordata in patria, vorrei dirvi qual peccato commettiamo noi lasciando giacere inerte e dimenticata tanta ricchezza, che farebbe, ripresa con uno spirito rianimatore del tutto legittimo nel Teatro, la gloria e il decoro nostro in questo campo.

Il Teatro non è archeologia. Il non rimettere le mani nelle opere antiche, per aggiornarle e renderle adatte a nuovo spettacolo, significa incuria, non già scrupolo degno di rispetto. Il Teatro *vuole* questi rimaneggiamenti, e se n'è giovato incessantemente, in tutte le epoche ch'era più vivo. Il testo resta integro per chi se lo vorrà rileggere in casa, per sua cultura; chi vorrà divertircisi, andrà a teatro, dove gli sarà ripresentato mondo di tutte le parti vizzate, rinnovato nelle espressioni non più correnti, riadattato ai gusti dell'oggi.

E perché questo è legittimo?

Perché l'opera d'arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore, che si può sempre del resto in altro modo salvaguardare, ma un atto di vita da creare, momento per momento, sulla scena, col concorso del pubblico, che deve bearsene.

Facendo così, si avrebbe la prova tangibile di quanto ho detto.

E mi pare d'aver detto quanto più importava. Mi sarebbe facile ormai dimostrare con quali intenti, dopo il Goldoni, sia da comporre fino ai nostri giorni il repertorio vivo del Teatro italiano; ma non credo che valga più la pena d'illustrare con altri argomenti il mio assunto, riaffermando cioè che, anche quando questo Teatro nostro ebbe a risentire l'influsso dei Teatri stranieri, e specialmente di quello francese, nelle produzioni nostre è sempre da mettere in valore a confronto di quelle altre un senso più realistico, maggiore aderenza alla vita, fino a toccare, come già nella Commedia dell'arte, i caratteri e le forme della regione, Milano o Venezia, Piemonte o Napoli o Sicilia, per cui anch'esse si muovono nella grande corrente di quella costante reazione all'intellettualismo, che è in fondo uno dei maggiori apporti del nostro genio alla civiltà; fino a che il movimento del nostro Teatro nuovo, felicemente e d'un tratto dopo la lunga ricerca dell'ultimo secolo, non trovò un campo d'azione vergine e appropriato al nostro talento drammatico e voce genuina per esprimere i nuovi conflitti, abbandonando risolutamente ogni studio o compiacimento psicologico e ogni finalità normativa per tentare senz'altro l'espressione diretta e libera dei reali sentimenti presenti e in contrasto nell'anima d'ogni uomo, senza paura di tutte le contraddizioni di questo sentimento e di quelle della fantasia e della volontà, che fino ad allora erano state scrupolosamente eliminate come inassimilabili alla compattezza morale e anche estetica del personaggio: e ne risultò indirettamente la più caustica critica della società contemporanea che fosse mai stata fatta dagli scrittori di qualunque altro tempo, e addirittura un'illuminazione sullo

stato psicologico degli uomini del nostro tempo, che immediatamente fu riconosciuta propria e vera non soltanto dell'anima italiana, ma universalmente, della civiltà nostra, in tutti i Paesi del mondo partecipi di essa. In tal modo si spiega la forza d'espansione del Teatro nuovo italiano, che ha quasi ridato materia e spirito al lavoro di tanti e tanti autori drammatici europei e americani, additando alla loro arte quel vasto mondo vergine della vita inesplorata della personalità umana: urgentissimo, evidentemente, nelle coscienze dei creatori del nostro tempo, se, dopo il primo accenno dei creatori italiani, essi si sono rivolti quasi tutti ad affrontarlo, coi più vari mezzi, e dalle più diverse posizioni spirituali.

Luigi Pirandello

[Indice Saggi e Discorsi](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)