

# 1934 – Teatro nuovo e teatro vecchio – Saggio di Luigi Pirandello

scritto da Pirandelloweb.com

*Io credo che ogni creatore, oltre ai peccati grossi, debba sentirsi su la coscienza le segrete afflizioni dei suoi ammiratori contemporanei, quasi un senso di vergogna per lui a proposito di questo suo inevitabile scriver male.*

[Indice Saggi e Discorsi](#)



*Questa sera si recita a soggetto, rappresentata a Torino e Milano dalla Compagnia Guido Salvini, 1930.*  
Immagine da [Teatro del novecento](#)

“Teatro nuovo e teatro vecchio” fu l’argomento di una conferenza tenuta da Luigi Pirandello a Venezia nel luglio 1922. Pubblicata in *Comoedia* (1 gennaio 1923), originò una polemica alla quale parteciparono Roberto Bracco, Adriano Tilgher e Silvio d’Amico (*Comoedia*, 15 gennaio e I febbraio -1923). Il 12 maggio 1934, inaugurandosi la nuova sede del

quotidiano torinese *La Stampa*, Pirandello, invitato dalla direzione, ripeté la conferenza con alcune modifiche e aggiunte. Il nuovo testo - che viene qui riprodotto - fu consegnato la sera stessa alla redazione del giornale e apparve nel numero del 13 maggio 1934. L'esordio è tolto dal saggio *Un critico fantastico* (Alberto Cantoni), che è del 1905; la chiusa espone la favoletta del Lessing *La scimmia e la volpe*, già riprodotta nel saggio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, compreso nel volume *Arte e scienza* (1908).

## **Teatro nuovo e teatro vecchio**

da «*La Stampa*», 13 maggio 1934

Sarà forse nota anche a voi l'avventura di quel povero campagnuolo, il quale, avendo sentito dire dal suo parroco che non poteva leggere perché aveva lasciato a casa gli occhiali, alzò l'ingegno e concepì la peregrina idea che il saper leggere dipendesse dall'aver un pajo d'occhiali; per cui se ne venne in città ed entrato in una bottega d'occhialajo domandò: «Occhiali per leggere!»

Ma poiché nessun pajo d'occhiali riusciva a far leggere il pover'uomo, l'occhiaiajo alla fine spazientito, dopo aver buttato giù mezza bottega, sbuffò:

«Ma insomma, sapete leggere?»

Al che, meravigliato, il campagnuolo:

«Oh, bella! E se sapessi leggere, sarei venuto da voi?»

Orbene, di questa ingenua meraviglia del pover'uomo di campagna dovrebbero avere il coraggio e la franchezza tutti coloro che, non avendo né un proprio pensiero né un proprio sentimento da esprimere, credono che per comporre una commedia, un dramma o magari una tragedia, basti semplicemente mettersi a scrivere a modo d'un altro.

Alla domanda: - Ma, insomma, avete qualche cosa di proprio vostro da dirci? - dovrebbero avere il coraggio e la

franchezza di rispondere: - Oh, bella! E se avessimo qualcosa di proprio nostro da dire, comporremmo forse così, a modo d'un altro?

Ma compiendo che questo sarebbe veramente un chieder troppo.

Basterebbe forse che questi tali non s'indispettissero tanto allorché qualcuno fa loro notare pacatamente che nessuno vieta, è vero, l'esercizio di fare e rifare un teatro già fatto, ma che questo esercizio significa che non si hanno occhi proprii, bensì un pajo d'occhiali tolti in prestito altrui.

È stato detto e ripetuto che la facoltà imitativa o decorativa nella natura dell'ingegno latino in generale è superiore alla inventiva o creativa, e che tutta quanta la storia del nostro teatro, e in genere, della nostra letteratura, non è altro in fondo che un perpetuo avvicinarsi di maniere imitate; e che, insomma, cercando in essa, si trovano certo moltissimi occhiali e pochissimi occhi, i quali tuttavia non sdegnarono spesso, anzi ebbero in pregio di munirsi d'antiche lenti classiche per vedere a modo di Plauto o di Terenzio o di Seneca, che a loro volta avevano veduto a modo dei tragici greci e di Menandro e della commedia di mezzo ateniese. Ma questi - diciamo così - ausilii visivi erano almeno fabbricati in casa nostra dalla Retorica che tenne sempre da noi bottega d'occhiali; e questi occhiali passarono da un naso all'altro per generazioni e generazioni di nasi, finché all'improvviso, con l'insorgere del romanticismo, non si levò il grido: «Signori, proviamoci un po' a guardare con gli occhi nostri!» Si tentò; ma, ahimè, si riuscì a vedere ben poco. E cominciò allora l'importazione degli occhiali stranieri.

Storia vecchia. E non ne avrei fatto parola, se veramente un po' da per tutto non si fosse arrivati a tal punto che, per entrare nel favore del pubblico, non giovi tanto avere un pajo d'occhi proprii, quanto esser forniti d'un pajo d'occhiali altrui, i quali faccian vedere uomini e vita d'una certa maniera e di un dato colore, cioè come vuole la moda o come il

gusto corrente del pubblico comanda. E guaj a chi sdegni o ricusi comunque d'inforcarseli, a chi s'ostini a voler guardare uomini e vita a suo modo: il suo vedere, se semplice, sarà detto nudo; se sincero, volgare; se intimo e acuto, oscuro e paradossale; e la naturale espressione di questo mondo nuovo apparirà sempre piena di grandissimi difetti.

Riparlerò di questi difetti. Il più grosso e il più notato, è stato sempre - in ogni tempo - quello dello «scriver male». È una pena riconoscerlo, ma tutte le visioni originali della vita sono sempre espresse male. Così almeno furono sempre giudicate al loro primo apparire, segnatamente da quella peste della società che è la così detta gente colta e perbene.

Ho goduto molto leggendo di recente uno scritto di Clive Bell contro codesta gente colta e perbene. Qua e là - egli dice - un uomo di potente ingegno può riuscire a forzar le porte; ma la gente colta non ama l'originalità finché non ne abbia perduto almeno l'apparenza. La compagnia dell'uomo d'ingegno originale non è piacevole, almeno fintanto che non sia morto. La gente colta adora chi le dà, in qualche modo impensato, proprio quello che le hanno insegnato ad aspettarsi, e in fondo non ama l'arte più di quanto l'amino i filistei: se non che vuole aver la sensazione di vedere il vecchio ammantato da nuovo; e predilige perciò quei dolcieri che danno lo spolvero dell'arte ai loro comuni pensieri e sentimenti. Ben per questo la coltura (così intesa) è assai più pericolosa del filisteismo: si dà l'aria di star dalla parte dell'artista; ha lo «charme» del suo gusto squisito, e può corrompere perché può parlare con un'autorità negata ai filistei: e perché pretende d'interessarsi all'arte, gli artisti spesso non sono indifferenti ai suoi giudizi. Bisogna insomma liberare l'artista e anche il pubblico dall'influenza dell'opinione dei colti. E la liberazione non sarà completa finché quelli che han già imparato a disprezzare l'opinione dei piccoli borghesi non imparino anche a trascurare la disapprovazione della gente che è costretta dalle sue limitate capacità emotive a considerare l'arte come uno svago elegante.

Signori, per il colto Quattrocento Dante scriveva male, La Divina Commedia era scritta male, e non soltanto perché non composta in latino ma in volgare, ma proprio scritta male anche in quello stesso volgare.

E Machiavelli? Scrive Il Principe e deve con vergogna scusarsi e confessare di non esser colto abbastanza di lettere per scriverlo meglio. E ai fanatici del fioritissimo Tasso non sembrava forse scritto male anche L'Orlando furioso dell'Ariosto? E scritta non solo male, ma pessimamente apparve La Scienza Nuova del Vico, a cui avvenne il caso ben curioso di mettersi a scrivere in tutt'altro modo, da parere un altro, quando volle piacere a tutti coloro che erano soliti leggere con gli occhiali di quella Retorica, che egli stesso poi abitualmente professava.

Per concludere questo discorso d'occhi e d'occhiali, il bello tuttavia è che quelli che han gli occhiali (e tutta la gente colta li ha o almeno si presuppone che debba averli, e tanto più, quanto più finga di non avvedersene), predicano che in arte bisogna assolutamente aver occhi proprii; e intanto danno addosso a chi, bene o male, se ne serve; perché - intendiamoci! - occhi proprii sì, ma debbono essere e vedere in tutto e per tutto come gli occhi loro, che viceversa sono occhiali, tanto che se cascano, felice notte.

Da quando è cominciata nel mondo del teatro l'importazione straniera, questi occhiali si comprano - è ovvio dirlo - a Parigi: mercato per tal genere di merci soltanto da poco internazionale. Difatti, le più rinomate fabbriche francesi sono ormai in decadenza e non poche han perduto ogni credito. Furono molto usati un tempo, e quasi dappertutto, gli occhiali prestigiosi della Ditta Sardou: qualcuno - e non senza profitto e considerazione - seguita ancora a usarli da noi per quanto possa sembrare incredibile. Ma nulla di più incredibile, spesso, del vero. Un pajo di lenti per miopi, molto forti e molto raccomandate per l'asciutta e precisa nitidezza, furono quelle della Ditta Becque all'insegna della

“Parigina”. E un altro pajo, giustamente pregiato per certa sua virtù idealizzatrice, fu quello della Ditta De Curel. Ma vennero dalla lontana Norvegia, prima sul mercato tedesco e poi su quello francese, i potenti occhiali di Enrico Ibsen a imporsi con ben altra virtù investigatrice di valori ideali e sociali. La voga durò a lungo, benché pochi riuscissero ad aggiustarseli sul naso; poi, riconosciuta insuperabile questa difficoltà, ecco venir di moda i monocoli delle fabbriche Bataille e Bernstein, di cui si fece uno smercio innumerevole in tutti i paesi del mondo. E infine, e purtroppo, senza la minima colpa né il minimo piacere dell’inventore, prese ad esser richiesta un po’ dovunque una certa lente Pirandello, a detta dei maligni diabolica, che fa veder doppio e triplo, e di sghimbescio, e insomma il mondo sottosopra. Molti se ne servono ancora, non ostante che non si tralasci alcuna occasione per far loro notare che ci si sciupano la vista. Per rinfranco da un lato, e dall’altro per la buona digestione dell’onestà borghesia, un pajo di lenti è stato ora trovato, lenti a buon mercato e di facile uso, per divertimento e consolazione colorate, a due colori: un occhio comico, e l’altro sentimentale. Ogni barbiere con velleità filodrammatiche può munirsene, sicuro d’acquistarsi in breve una bella reputazione e far quattrini a cappellate.

Ma io debbo parlarvi del teatro nuovo e del teatro vecchio e vi ho parlato finora d’occhi e d’occhiali: cioè, di creazione originale e d’esercizio di copia. C’è il suo perché. Non voglio dir male neanche di quest’esercizio di copia che fu proprio, ed è tuttora, di tutto il teatro vecchio. Non voglio dirne male, sapete perché? anche per far dispetto ai professionisti di quell’altra piaga della società civile, che è la «pura» critica letteraria. A costoro, ogni dibattito sul teatro par quasi indegno della loro attenzione e considerazione, ove non sia, per una scusabile eccezione, assunto a forma espressiva da qualche poeta altrimenti considerevole e rispettato. E anche allora, se questa «pura» critica letteraria discute di teatro, naturalmente si guarda

bene dallo spendere una parola e dal gettare uno sguardo, sia pur di sfuggita, a tutto quell'armamento da palcoscenico che sostiene la concezione consuetudinaria di un teatro come dicono «giocato» su i suoi «ruoli» ben definiti, e parlato in un suo gergo anch'esso ben definito e regolato scena per scena coi mezzi e gli effetti del suo palcoscenico. È pacifico per tutti che per opera di teatro debba intendersi né più né meno che un'opera d'arte; e che solo a questo patto valga la pena di parlarne. Benissimo. Ma riflettiamoci un poco. Impedire ogni risonanza nel campo della letteratura ai prodotti d'un siffatto mestiere col tacerne ermeticamente, come si fa quando il monopolio è gestito da quei commediografi che essi stessi per i primi tengono a dichiararsi «del mestiere» acquistato con l'assidua pratica del palcoscenico, e il palcoscenico sentono e difendono come un loro piccolo esclusivo inviolabile dominio riparato giro giro da tante tabelle con la scritta «proibito l'ingresso a chi non sia addetto ai lavori»: sarà giusto, senza dubbio, per tanti rispetti; ma scusatemi se vi faccio osservare che pur da quel mestiere quando un estro improvviso lo investa e nobiliti, anche lasciandolo per tanta parte mestiere, tante belle e grandi commedie sono venute fuori. E allora?

Anche in Inghilterra ai tempi di Shakespeare, anche in Ispagna ai tempi di Lope de Vega e di Calderon de la Barca, anche in Francia ai tempi di Molière, il teatro era un mestiere riservato agli «specialisti», ai praticoni del palcoscenico: e si rifacevano cinquanta volte le stesse trame, impastate con lo stesso spirito comune a tutta una generazione, e la paternità delle idee non contava nulla e pochissimo la personalità degli scrittori, e la maggior parte delle commedie, scritte in ventiquattro ore, serviva di spettacolo per una sera e poi via tra le cianfrusaglie. Non c'era proprio nessuna serietà artistica, nel senso dell'alta critica letteraria e della gente colta e per bene. Ma *La vida es sueño*, per citarne una sola, è stata pur foggata a quella fucina. E dunque?

E dunque mi par chiaro che in tema d'arte ogni polemica, ogni atteggiamento critico, ogni teoria, se posti e svolti per sistemi e in astratto, a priori o a posteriori, sia che si discuta per valutazioni intellettualistiche, o moralistiche, o perfino in sede puramente estetica, rischiano continuamente d'essere scombinati e mandati a gambe all'aria o di restare con un palmo di naso all'apparizione sconcertante dell'opera creata, che è senza peccato originale e nel regno dell'arte trova cittadinanza e signoria da qualunque parte vi arrivi; tutto sta che vi sia arrivata.

Abbiamo finora anticipato un breve assaggio su creazione originale ed esercizio di copia (occhi ed occhiali) a proposito di teatro nuovo e teatro vecchio; e un giudizio negativo su le polemiche d'arte poste e svolte per sistemi e in astratto. Se mi date licenza di soffermarmi un poco su questo punto, vi darò ragione di tutt'e due le anticipazioni.

Domandiamo:

È possibile, o no, riconoscere all'opera di teatro un valore d'arte, di espressione raggiunta, dal presupposto della sua «novità», intendendo per novità una rispondenza del suo contenuto al particolare spirito di revisione e di ricostruzione dei valori intellettuali che anima i nostri tempi in ogni campo: politica, scienza, filosofia, arte stessa? Le commedie o i drammi intonati a codesto spirito nuovo sono teatro nuovo, ossia, a questo vaglio, farina da cui si può estrarre il fiore dell'opera d'arte viva; mentre quelle commedie e quei drammi che non accolgono in sé questo spirito nuovo restano crusca, senza alcuna speranza di salvezza? Vediamo un po'. E' possibile allora che la Critica indirizzi con una certa sicurezza l'attività degli scrittori, invece di seguirla e di spiegarla, e che la indirizzi col massimo profitto di tutti e specialmente dei giovani ancora in cerca di una propria espressione, verso determinati problemi, fuori dei quali non c'è speranza di costruire opere nuove e vitali? Se così fosse bisognerebbe richiedere senz'altro alla Critica l'enunciazione di tali problemi. Ma probabilmente la Critica



risponderebbe che enunciarli, ossia definirli, val quanto risolverli e perciò distruggerli come problemi; e che questo è il compito degli autori e non dei critici.

Ognuno vede che, così, la questione è mal posta; e che così come è stata posta, è insolubile. Per risolverla, trattandosi d'un'opera d'arte, bisogna investire in pieno i fondamentali problemi della forma e del fatto estetico; e si vedrà allora chiaramente che il «nuovo» in arte non è nulla più che uno dei tanti necessari valori d'ogni opera creata. Non bisogna discutere in astratto ponendo e negando come esteriori ed esistenti per se stessi certi indeterminati problemi dai quali si determina il «nuovo». Le menti aperte, gli spiriti creatori li trovano sì, ma senza cercarli - ecco il punto essenziale - e li affrontano, ma senza forse neanche conoscerli nei loro termini astratti, e senza studio li risolvono. Perché non è vero che questi problemi siano del tempo, o che dal tempo possano assumerli gli spiriti creatori.

Se questi spiriti sono davvero creatori, i problemi sono d'essi spiriti, e non sono un indistinto e un indeterminato nel tempo; ma punti indistinti e indeterminati dello stesso spirito attivo, il quale appunto perché li ha in sé, connaturali, e vivo travaglio, può trovare la forza di liberarsene, esprimendoli. E sono problemi attivi appunto perché non enunciati dalla critica, ma da esprimere per mezzo dell'arte; non definiti, cioè, col puro intelletto che li raffredda e li rapprende e, naturalmente, li uccide, in quanto problemi, col solo enunciarli; ma da rappresentare per mezzo dell'arte in una forma, che è la costruzione e la ragione stessa della loro vita perenne.

Che è mai il nostro tempo fuori del senso e del valore che noi gli diamo? Dico noi, col nostro spirito?

Ora, pensate: chi al suo tempo potrà dare senso e valore, un senso e un valore non particolari, da servire ai momenti della vita d'un singolo - ma universali, in cui ciascuno, e sempre, possa ritrovarsi, se non l'uno che riuscirà a porli col più

assoluto disinteresse, in modo che la sua voce possa sonare come propria nel petto di chi l'ascolta? Non dunque colui che praticamente costruirà per sé nella vita; ma quegli che afferma «il mio regno non è di questa terra» e tuttavia afferma di avere un regno; chi, dunque crea la vita a sé e a tutti; chi, dunque, riesce a far consistere una sua organica e totale visione della vita; chi, dunque, è come lo spirito intero e puro che sa rivelarsi compiutamente: egli è il poeta, il fattore, il creatore: egli potrà dare al suo tempo un senso e un valore universali, perché col suo assoluto disinteresse, fa sì che tutti gli avvertimenti dei suoi sensi schietti e aperti alla vita (i suoi occhi nuovi), pensieri e rapporti di concetti, sentimenti, immagini, assumano in lui un organismo autonomo e compiuto, e quell'organismo egli voglia realizzare in sé quale la vita liberamente lo vuole per se stessa; di modo che egli, in questo senso, è veramente uno spirito servo dello spirito, il creatore servo della sua creazione. In quell'organismo di vita egli ha un luogo come tutti gli altri; egli ha creato non per dominare e reggere, ma per sistemare. E perciò Cristo, poeta, fattore, creatore di realtà, si disse figlio dell'uomo; e dava senso e valore alla vita per tutti gli uomini.

I problemi del tempo non esistono dunque per chi crea. Esistono per quegli uomini, senza dubbio degni del più grande rispetto perché illuminati e illuminatoci, ma che non hanno qualità veramente creative nel proprio spirito; questi sì, li assumono davvero dal tempo, dove li hanno posti gli spiriti creatori.

Infatti, ogni creazione, ogni visione della vita, ogni rivelazione dello spirito, porta con sé necessariamente problemi, questioni, contraddizioni logiche tanto più decise e evidenti quanto più è organica e comprensiva: e ciò semplicemente perché allo spirito è congenito il mistero, e guardare con occhi nuovi, esprimere schiettamente, riorganare la vita è riprospettare la vita nel mistero. Fare: creare, di nuovo, dal nulla: quel nulla è risentito per forza da tutti

con maggiore evidenza. A poco a poco però si placcherà l'ansia di ogni prima intuizione e lo sbigottimento, o anche il fastidio che l'umanità prova ogni volta nel riaffacciarsi a quei termini: tale è fortunatamente la nostra natura che le è concesso il dormire. Ma, a tutta prima, un'accensione quasi generale degli spiriti fa rinascere quei problemi, quelle questioni, l'avvertimento di quelle contraddizioni, che sono sempre state le stesse ma che ora appajono nuove, perché altrimenti invalorate. È quasi impossibile che il nuovo senso della vita sia dirittamente imbrogliato fin dal principio. I problemi appajono oscuri; lo spirito che li agita, paradossale. La così detta «logica», smascherata, è stata cacciata fuori dalla vita.

Oscuro il senso della rivelazione, se ne dà colpa alla sua espressione: specialmente quando si tratta di un'opera d'arte. E diverso il caso, se si tratta d'una rivelazione religiosa o d'una nuova rivelazione filosofica.

Perché, se si tratta di una rivelazione in cui entri come elemento necessario ed essenziale la fede, i problemi che quella rivelazione porta con sé vengono naturalmente messi a posto se si accetta la fede: o, altrimenti, perdono subito ogni consistenza e perciò ogni stimolo e ogni potere a far dubitare, a far vacillare sistemazioni intellettuali, a farsi insomma discutere con passione.

E se si tratta invece di problemi posti nelle nuove costruzioni intellettuali della filosofia, per lo stesso linguaggio tecnico e convenzionale in cui sono enunciati, ecco che già appajono riattaccati a certe correnti di pensiero già espresso, e il senso fastidioso di «nuovo», che possono destare, è perciò sempre abbastanza relativo e limitato, non solo, ma sono immediatamente valutabili, senza approssimazioni, perfettamente, nei loro termini precisi, e questo annulla ogni inquietudine spirituale su quanto appare indistinto, impreciso, ambiguo, nelle sue espressioni. Ogni spirito che ne prenda conoscenza li ha subito, di per se stessi, messi a fuoco in tutte le loro determinazioni. C'è di

più. Che, per la loro natura concettuale, cioè astratta dalla vita, possono a lume di critica spostarsi, compirsi, annullarsi, risolversi.

Ma i problemi rappresentati in una nuova opera d'arte, no. Restano e resteranno sempre così come sono stati fissati: problemi della vita. La loro irriducibilità consiste nella loro espressione, in quanto è rappresentazione. Pensate ad Amleto: essere o non essere. Togliete questo problema dalla bocca d'Amleto, svotatelo della passione di Amleto, concettualizzatelo nei suoi termini filosofici e, al lume della critica, ci potrete giocare per tutto il tempo che vi piacerà. Ma lasciatelo lì, su le labbra d'Amleto, espressione viva, rappresentazione in atto del tormento di quella sua vita, e il problema dell'essere o non essere, non si risolverà mai, in eterno. E non solo per Amleto, per lui singolo spirito in un determinato momento della sua vita, ma per ogni spirito che contempla quella forma di vita e - questa è l'Arte - la vive. E quei problemi sono, in quella forma, e saranno sempre, per tutti, problemi della vita. Vivono dunque così per la forma, per l'espressione.

Possono vivere così perché la loro espressione è raggiunta, compiuta.

La forma perfetta li ha staccati interamente, essi vivi, e concreti, cioè fluidi e indistinti, dal tempo e dallo spazio, e li ha fissati per sempre, li ha raccolti in sé, lei che è immarcescibile, quasi imbalsamati vivi.

A tanta distanza di tempo, l'umanità, pur senza averli risolti, ci s'è placata. È riuscita a porsi in quello stato di contemplazione estetica per cui li dice belli, pur sentendoli problemi della vita.

Col senso e col valore che essi hanno assunto, organati a qual modo, l'umanità può ora contemplarli senza nessuna angoscia. Sa, è ormai abituata a sapere che, in quella visione della vita, il mistero appare così. Perché non già il senso del mistero sgomenta gli uomini, sapendosi da tutti che il mistero

è nella vita: sgomenta il modo insolito, nuovo di prospettarlo. Ora quel modo non è più nuovo. È divenuto perciò vecchio? No. Come può divenir vecchio, se è rappresentato in atto, in una forma perfetta, immarcescibile? E soltanto venuto il tempo in cui lo si scopre «creato», in cui tutte le sue ragioni d'essere sono viste consistere nella necessarietà d'essere quella che è; e non più nuova, non mai vecchia, non arbitraria, non oscura, non imprecisa, non incompiuta, ma finalmente, ecco, per tutti necessaria: *quella*, e quella sola che doveva essere.

Ma può essere istruttivo rileggere le ire che essa accendeva nel petto del signor di Voltaire, per esempio, già a distanza di due secoli. E un critico quasi contemporaneo di Michelangelo, in una solenne stroncatura, gli rinfacciava aspramente di aver fatto opera arbitraria e assolutamente illogica raffigurando nella *Pietà* la Vergine come una fanciulla appena diciottenne che regge sulle ginocchia il Figlio di trentatré anni. Ora noi intendiamo quale abisso di poesia abbia racchiuso Michelangelo nella raffigurazione di quella Madonna, la Vergine che concepì per grazia ed è sempre la fanciulla dell'Ave, rispetto al Figliuolo, il Redentore, su cui è passato tutto il dolore del mondo. Ma quel tal critico si vantava d'aver aperto gli occhi a Michelangelo e lo invitava a correggere opportunamente la sua inconcepibile aberrazione. Come chi volesse illuminare la mente d'Amleto per ajutarlo a conciliare in qualche modo il travaglio dei suoi problemi.

Ora farebbe ridere e non può più venire in mente a nessuno; ma perché si tratta d'Amleto e della *Pietà* di Michelangelo: espressioni d'arte di cui finalmente s'è trovato l'*ubi consistam* della valutazione estetica che spiega la vita della loro vita: la necessarietà che la forma rappresenta.

Eppure per non tener conto abbastanza dell'assoluta diversità del problema filosofico enunciato per concetti in una costruzione intellettuale, dal problema di vita espresso con la rappresentazione immediata dell'arte, creatrice di forme,

in questo senso, inviolabili, oggi spesso la critica su le opere contemporanee trascura d'andare a fondo quanto più può, non alla rappresentazione di un dibattito spirituale per avventura espresso nell'opera, ma proprio ai termini di quel dibattito in sé, e cerca di scoprirne le contraddizioni logiche, e guarda soltanto alla trama concettuale dell'opera d'arte. Questo è avvenuto a me e all'opera mia. Ma la trama concettuale, da un canto, non è, se mai, se non un pretesto, uno stimolo a creare, e dunque nella valutazione dell'opera creata (che va considerata in sé e per se stessa) non potrebbe e non deve trovar posto. Da un altro canto, la trama concettuale non è tutt'al più, che uno schema, lo scheletro, che viene immediatamente incorporato, riassorbito del tutto nell'elaborazione espressiva dell'opera e neanche da questo lato, perciò, può dar luogo a una retta valutazione estetica. Mai con pari infelicità, mi sembra, si fa di solito la critica da coloro che pur vorrebbero condurla secondo i suoi retti principii, voglio dire, su l'espressione. Specialmente quando costoro si imbattono in una materia nuova che per la prima volta s'esprime.

Abbiamo dichiarato quelle che a noi sembrano le ragioni per cui questa prima espressione deve in principio parere non perspicua, oscura, arbitraria, paradossale: un'opera «scritta male». Codesti difficili giudici tra l'altro non riflettono che proprio l'accanimento con cui essi s'addentrano nei termini dei problemi rappresentati nell'opera d'arte per combatterli e distruggerli e definirli in sé stessi, proprio questo accanimento da cui essi risolvono poi il giudizio che l'opera non è compiutamente espressa, è invece la più sicura e lampante testimonianza che quell'espressione incriminata è pur quella che doveva essere: tanto che quei problemi essi li han potuti desumere e combattere a tu per tu come vivi e presenti, e che dunque sono rappresentati, e perfettamente, in una forma raggiunta.

Ma è naturale che la lotta e l'incomprensione siano per chi ha occhi e crea e non per chi ha occhiali e copia in bello le

oscuere, astruse espressioni dei creatori che «scrivono male», e le ripulisce diligentemente di tutti quei «difetti», che poi un bel giorno, quando si sarà fatto il gusto alla nuova espressione, si riveleranno come i suoi necessaria «caratteri».

Pensate che neanche Goldoni, che oggi a noi sembra quanto di più semplice e accessibile si possa immaginare; il cui stile ci sembra così schietto e aderente alla realtà dei suoi personaggi tolti proprio dipeso dalla vita del suo tempo; neanche il Goldoni, neppure ai suoi tempi, fu riconosciuto. E quante gliene dissero! Che scriveva male, subito, e glielo dissero tutti, anche quelli che pur con le debite riserve accettavano il suo teatro e lo assecondavano. Avevano l'aria di dirgli: - Sì, hai ragione tu; coloro che ti danno la croce addosso non capiscono niente, ma se tu sapessi scrivere un po' meglio!

E questo è naturale, se si pensa che lo spirito attua le sue costruzioni sempre con grande e lento travaglio e che ogni volta che è riuscito a stabilirne una, prova il bisogno di riposarsi per un po'. Si aprono in tal modo, dopo il riconoscimento d'ogni espressione originale, certi periodi in cui gli spiriti non creano più veramente, ma si danno alle piccole scoperte del lumeggiare le pieghe della visione della vita che consiste in quel momento, sicché tutto ne resta impregnato e si viene a costituire, oltre a un poderoso bagaglio di frasi fatte che hanno senso per tutti in quel momento e non ne avranno più alcuno forse dopo l'avvento d'una espressione nuova, originale; si viene a costituire, dicevo, un mondo assolutamente determinato forse più che dal concepire, dall'esprimere, che non è proprio uguale per tutti, naturalmente, ma che è improntato per tutti dalle stesse caratteristiche. Prendete le lettere degli uomini d'un tempo, anonimi nel senso che non si chiamarono né Dante né Shakespeare, e potrete riconoscere senza riandare alla data, quelle scritte dai nostri padri, quelle scritte dai nostri nomai, quelle degli avi. Ce ne sono che scrivono con grande

chiarezza d'espressione, con garbo, con bello studio del periodo. Ecco: questi scrivono bene. E perché Carlo Goldoni scrive male? Ma perché le sue espressioni, per determinare una nuova visione della vita, dovevano per forza stonare con quelle che erano negli orecchi di tutti, già composte, già studiate e perciò belle chiare, che con un po' d'ingegno e di buona volontà, ognuno, santo Dio, poteva dargli un bellissimo garbo. E quello sgarbataccio d'un Goldoni...

Io credo che ogni creatore, oltre ai peccati grossi, debba sentirsi su la coscienza le segrete afflizioni dei suoi ammiratori contemporanei, quasi un senso di vergogna per lui a proposito di questo suo inevitabile scriver male. E Goldoni, per carico di rimorsi, non dovrebbe star sotto a nessuno. Il dialogo di Carlo Goldoni dovette apparire anche ai suoi ammiratori insipido e sofisticato, confrontato col linguaggio della commedia dell'arte; e scritto male, avvocatesco, sciatto proprio da far cader le braccia, confrontato con lo stile delle composizioni serie d'allora.

La commedia dell'arte, recitata, sì, all'improvviso ma incapace di lanciarsi veramente nell'estro d'una vera e propria improvvisazione, non era altro in fondo se non la quintessenza del luogo comune, imbastita su temi generici e su schemi fatti apposta per inquadrarci lo stesso repertorio di frasi stereotipate, di motti e lazzi tipici e tradizionali, di botte e risposte sacramentali, protocollate come in un manuale d'etichetta. Era naturale per tutti che su le tavole del palcoscenico si parlasse così: fatto il gusto alle convenzioni che reggevano quel linguaggio, si andava a teatro proprio per ammirare le arguzie spiattellate, la falsa naturalezza e la falsa spontaneità; e dunque sofisticato perché psicologico, insipido perché soltanto naturale doveva apparire lo stile del Goldoni, che scioglieva col suo dialogo la fissità di quelle battute e scomponneva la rigidità delle maschere disfaccendone a poco a poco la consistenza ed esprimendola - spettacolo nuovo e ignoto - col giunco di tutti i muscoli affrancati.



Ma perché Goldoni, che pure ebbe in vita la sorte combattuta dei novatori, non s'è potuto stabilire in un valore assoluto, tanto che, di fronte a chi ha fatto di lui quasi un feticcio e, con l'intenzione di lodarlo, esclama: - Ah, il buon «vecchio» Goldoni! - (e in quel «vecchio» più che un reale riconoscimento intrinseco pone uno spirito di polemica col «nuovo») c'è chi gli nega addirittura ogni valore per se stesso e pone la sua produzione come un momento superato nella storia del teatro italiano e nega che possa essere l'espressione d'un mondo creato e insuperabile nel regno eterno dell'arte?

Anche questo - mi sembra - avviene per gli equivoci ai quali vanno soggette le valutazioni astratte e sistematiche.

È naturale che ogni espressione raggiunta, mondo creato, a sé, unico e senza confronti, che non può essere più né nuovo né vecchio, ma semplicemente «quello che è», in sé e per sé in eterno, trovi in questa sua stessa «unicità» le ragioni: prima, della sua incompiutezza; e poi, e sempre, della sua spaventosa solitudine: la solitudine delle cose che sono state espresse così, immediatamente, come vollero essere, e dunque «per se stesse». E per questo solo fatto sarebbero inconoscibili, come sono, se ciascuno, volendo conoscerle, non le facesse uscire da quell'essere «per se stesse», facendole essere per lui, così com'egli le interpreta e le intende.

Chi sa Dante, com'era per sé nel suo poema! Dante, in quel suo essere per sé, diventa come una natura: noi dovremmo uscir da noi stessi per intenderlo com'è per sé, e non possiamo e ciascuno lo intende a suo modo, come può. Egli resta veramente solo nella sua solitudine divina. Non di meno, ogni tempo lo fa suo; ogni tempo riecheggia a suo modo quella sua unica voce.

Ma c'è questo, che la voce di Dante dice cose eterne: parla dalle viscere stesse della terra. Voce d'una natura, non potrà mai spegnersi nella vita e quel nostro necessario riechggiarla non vuol dire fraintenderla o non comprenderla.

E invece possibile in un tempo fraintendere e non comprendere più la voce di chi, pure creando, e in forme compiutissime, una sua organica visione della vita, non invalorò con la sua espressione reali e liberi «movimenti» dello spirito, ma rappresentò piuttosto secondo un «atteggiamento» dello spirito.

E questo «atteggiamento» in sé, astratto al solito dalla sua espressione, può essere superato, anzi è necessariamente superato e diventa a un certo punto, per così dire, storico, non appena le sopravvenute agitazioni dello spirito abbiano spostato gli elementi di quel panorama contemplato così, da un punto fisso. Dei movimenti dello spirito non ci si può invece disinteressare mai: il medioevo di Dante, non rappresentato secondo un atteggiamento del suo spirito com'è il Settecento del Goldoni, ma nei movimenti d'uno spirito che non contempla il suo tempo perché ne ha vive in sé tutte le passioni e, anche quando contempla, non si riposa un attimo, perché lo sguardo non propriamente sul tempo, ma dal tempo gli si affisa all'eterno e lì subito lo insegue e lo stringe da presso piegandolo ai dubbii, spiegandolo alle rivelazioni, questo medioevo di Dante, appunto perché è tutto assunto nel movimento d'uno spirito, non è più superabile: sarà sempre, in un modo o in un altro, riecheggiato in ogni tempo. E possibile sempre, in sostanza, a ogni tempo ricevere in sé, comunque, lo spirito di Dante e avvertirne la perpetua presenza: e invece è necessario riportarsi, in un certo senso, dai tempi a quei tempi determinati per gustare il valore dell'espressione d'un atteggiamento dello spirito, che non può esser gustata se non nel suo particolar sapore, e che non soffre riecheggiamenti: è necessario, insomma, riportarci al tempo del Goldoni.

Era un atteggiamento, quello del Goldoni, bonariamente satirico: espressione d'una coscienza morale assai sveglia, che restava intatta e si serbava tutta propria a se stessa nel riflettere quelle contingenze che così poteva satireggiare, con la soddisfazione di sentirle superate in lei, pur non sapendo staccarle dalle determinazioni spirituali del suo

tempo: e da ciò la bonarietà di questa satira, che può apparire superficiale in un periodo di travaglio e di sovvertimento fondamentale d'ogni valore costituito. Per la schiettezza e la trasparenza della sua forma, è e sarà sempre facile riportarsi a Goldoni, a sentir vive, nella vita della rappresentazione offertaci dal suo atteggiamento spirituale, e l'arguzia del suo spirito e l'organicità della vita così guardata e rappresentata. La quale è tutta assunta in una forma che davvero la imbalsama per sempre, insieme con la freschezza e la festevolezza delle proprie espressioni, con la felicità d'uno spirito che creava per la gioia di creare. Il modo come Goldoni esprime ogni cosa sarà sempre un modello del gusto di rappresentare, così fluido e scintillante, così nitido e svelto, così accorto e spontaneo e veramente divertente. La proprietà dello stile, non solo nel dialetto, è assoluta: non c'è mai cosa detta per approssimazione o in modo che non sia il più schietto e saporito: come non c'è mai nella concezione sordità o squilibrio di sentimento o d'intelletto; concezione, elaborazione, espressione, sono squisitamente accordate a creare un mondo di grazia. La grazia, che è uno degli aspetti della natura umana più simpatici e rari, trova in Goldoni la sua perfetta espressione, mai raggiunta prima di lui; irraggiungibile certo in un modo così immediato e in tal misura.

Quando questa freschissima espressione di vita balzò su le scene mummificate del teatro italiano e ridette loro il respiro, il calore e il movimento, si parlò d'una riforma. Era il teatro nuovo. Si può dire oggi che sia vecchio teatro, perché l'atteggiamento spirituale da cui esso scaturì è in se stesso superato dal mutamento dei valori nei tempi?

In arte ciò che fu creato nuovo resta nuovo per sempre. Goldoni aveva occhi arguti, occhi vivaci, coi quali vide nuovo e creò nuovo.

Chi oggi, novissimo, copia e non crea, cioè porta occhiali, e siano pure all'ultima moda, e pretende con essi guardare nel suo tempo i problemi più vivi e i valori più nuovi, se porta

occhiali, copierà e farà teatro vecchio.

Teatro nuovo e teatro vecchio: è sempre la stessa questione: d'occhi e d'occhiali: lavoro di creazione ed esercizio di copia.

Vantavasi una scimmia di fronte a una volpe:

«- Citami, se sai, una bestia così abile e scaltra che io, volendo, non sappia imitare.»

E la volpe, di rimando:

«- E tu citami una bestia così sciocca e melensa a cui possa venire in mente d'imitar te».

È una favoletta del Lessing, composta al tempo della famosa scuola slesiana capitanata da Martino Opitz, quando i poeti tedeschi si sforzavano d'imitare perfino i lezzi degli arcadi italiani imploranti il buon Dio nell'amarezza di non poter diventare i cagnolini delle loro dame.

E in coda a questa favola (del Lessing ripeto, e non mia), a modo di morale, non per gli scrittori di teatro miei contemporanei d'ogni paese, ma per gli scrittori tedeschi del Settecento, c'era il veleno di questa domanda:

«O autori della mia nazione, ho io bisogno d'esprimermi più chiaramente?»

**Luigi Pirandello**

### **[Indice Saggi e Discorsi](#)**

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

**[collabora@pirandelloweb.com](mailto:collabora@pirandelloweb.com)**

**[ShakespeareItalia](#)**