

APPENDICE

DI ALCUNE DISPUTE

INTORNO AL TEATRO ITALIANO MODERNO E ALLA CRITICA DRAMMATICA (1).

Assai si è disputato (specie negli anni tra il 1860 e il 1880), e si disputa ancora, benchè con minore insistenza, sulle cagioni che impediscono il sorgere o il crescere rigoglioso di un moderno teatro italiano. E, di solito, se ne adducono, o se ne adducevano, quattro principali: I. l'introduzione delle « tesi » nelle opere drammatiche; II. la mancanza di una società italiana determinata e omogenea, della quale i drammaturgi possano rappresentare i costumi e il modo di sentire e pensare; III. la mancanza dell'unità linguistica; IV. le contraddizioni e il confusio-nismo nei giudizi del pubblico e della critica.

Esaminerò rapidamente, una per una, queste quattro pretese cagioni, le quali, senza loro merito, hanno raggiunto la beata condizione di verità generalmente riconosciute, e vengono spesso invocate come assiomi nelle questioni, che sorgono intorno alle opere teatrali contemporanee (2).

L'esistenza di « tesi » nelle commedie, nei drammi, nei romanzi, e, in generale, nelle opere artistiche, presa per sè, non ha nulla di dannoso. Che cosa è una « tesi », nel significato in cui si adopera, in questo caso, la parola? Nient'altro che un giudizio morale, o anche semplicemente utilitario, concernente l'azione che l'uomo svolge in una determinata situazione: giudizio morale o economico, il quale, dando luogo poi a una regola empirica, applicabile, *mutatis mutandis*, al giudizio di casi simili, viene detto tesi. Don Abbondio è, dal suo ufficio di parroco, obbligato a congiungere in matrimonio coloro che ne fanno domanda e non sono

(1) Queste pagine furono già inserite nel *Giornale d'Italia* del 22 novembre 1904.

(2) « *Une des choses le plus comiques de ce temps, c'est l'arcane théâtral. On dirait que l'art du théâtre dépasse les bornes de l'intelligence humaine, et que c'est un mystère réservé à ceux qui écrivent comme les cochers de fiacre. La question du succès prime toutes les autres. C'est l'école de la démoralisation* ». G. FLAUBERT, in una lettera dell'aprile 1874 alla Sand (*Correspondance*, Parigi, Charpentier, 1904, IV, p. 180).

colpiti da nessun impedimento canonico; ma dal suo istinto di conservazione, sotto le minacce di un prepotente, è persuaso, invece, a non maritare Renzo e Lucia. Dà il Manzoni, nel narrare questo fatto, un giudizio intorno a esso? Certamente; ed è di palese riprovazione. Si può cavare da questo giudizio una regola? Certamente; ed è che il sacerdote deve considerarsi come soldato, pronto a sfidare anche la morte per adempiere al proprio ufficio. Questa regola è la tesi del Manzoni; e, forse, non sarebbe stata quella di Don Abbondio, se il timido parroco, invece di limitare le sue letterarie occupazioni a leggiucchiare qualche panegirico di santi, avesse narrato lui, a suo modo e dal suo punto di vista, la storia dei *Promessi sposi*. Tutte le opere d'arte, che espongono azioni umane, lotte intorno a ideali, sforzi per raggiungere certi fini, contengono, insieme, tesi; e se ne possono scoprire nell'*Iliade* come nelle tragedie di Eschilo, nel poema dantesco come nei drammi del grande inglese. Nè potrebbero non esservi, per quella « personalità », che è nel fondo di ogni vera opera d'arte e nella quale risuonano anche le corde morali o utilitarie, quando siano messe innanzi a fatti apprensibili o giudicabili da quei punti di vista. La spassionatezza dell'artista, intesa come l'indifferenza di lui innanzi ai problemi della vita, è un'utopia, anzi un assurdo. Tutt'al più, può accadere che un artista non porti la propria attenzione sulle lotte morali; o che, portandovela, resti perplesso nel giudizio da darne, e, quindi, nella regola; o, infine, che abbia così torbido senso morale da inclinare per le cause peggiori. Ma e la perplessità e il parteggiare per le cause peggiori sono, anch'essi, giudizi, per quanto incerti o riprovevoli. Chi volesse cacciare i giudizi morali dalla poesia dovrebbe escluderli, anzitutto, dall'animo umano; e, se l'arte rappresenta fatti, è un fatto anche la moralità, come è un fatto l'amore, l'entusiasmo, l'odio o un tramonto di sole. In forza dei giudizi morali, sparsi nelle loro opere, noi siamo in grado di stabilire gli ideali, che gli artisti vagheggiano (quando li vagheggiano), intorno alla vita e alla società; intorno allo Stato, alla famiglia, alla patria, alla religione. E vi ha lavori d'arte, nei quali la casistica della vita pratica è argomento principale e non appare soltanto per episodio o per incidente; p. e., gli apologhi, pei quali nessuno vorrà affermare che, sol perchè *fabula docet*, la favola non possa essere poesia.

Spesso è stato notato, per combattere la presenza delle tesi nelle opere artistiche, che la dimostrazione, che queste pretendono dare, è fallace e sofisticata, consistendo nel concludere da un caso singolo a una regola generale (1). Ma ciò non regge. Il giudizio morale, e la regola che è tutt'uno con esso, si applicano, s'intende bene, al solo caso individuale, esposto

(1) Si veda questa obiezione, ripetuta dal DOUMIC: « *La pièce à thèse est la continuelle application d'un sophisme, celui qui du particulier conclut au général* » (nella *Hist. d. la litt. franç.*, del PETIT DE JULLEVILLE, VIII, p. 97).

dall'artista: giudizio e regola si estendono, come abbiamo detto, per approssimazione, ai casi analoghi e simili. Tutti i nostri giudizi pratici hanno valore circostanziato, e tutte le regole pratiche sono approssimative. Codesto non è inconveniente particolare alle tesi, che s'introducono nelle rappresentazioni artistiche; nè è ragione sulla quale si possa fondare la condanna dell' « arte a tesi ».

La ragione vera della condanna è, invece, quest'altra: che per « arte a tesi » non s'intende già quella, che contiene, in qualche modo, una tesi; ma quella che la contiene non assorbita nella rappresentazione artistica. « Volete servire veramente alle vostre idee morali, nell'arte? (diceva il De Sanctis). Vi do un consiglio semplicissimo: non ci pensate ». E diceva eccellentemente, al suo solito; perchè il sano giudizio pratico, la sana tendenza morale, non possono incarnarsi nell'opera poetica se non quando diventano, essi medesimi, spontaneamente, motivi lirici, e trovino il loro posto tra gli altri motivi lirici, coordinandosi e fondendosi con questi, e, tutti insieme, subordinandosi alla forma artistica. Ma risolvere casi di coscienza e proporre riforme sociali, buone o cattive che siano, attuabili o no, è mestiere di gran lunga più facile che non quello del buon poeta; e, perciò, vi sono molti, specie tra coloro che scrivono per teatro, i quali, escogitata una condanna morale, una lode, un precetto, una riforma sociale, l'imbottiscono d'arte (come se l'arte fosse stoppa!); ed ecco nascere, allora, l' « arte a tesi », propriamente detta, che Dio ce ne scampi e liberi. In quale significato, dunque, e perchè, l' « arte a tesi » è riprovevole? Nel significato peggiorativo: in quanto essa manifesta, non già un artista che nel suo animo abbia, tra l'altro, anche tesi da affermare; ma l'impotenza dell'artista, che si afferra alla tesi per non sapere abbracciare l'arte. « La preoccupazione per la tesi (si dice) rovina l'artista ». Ma lo rovina, appunto perchè colui che viene chiamato artista non è davvero tale; tanto che si « preoccupa » della tesi, anzichè dell'arte. Tutto si riduce, dunque, in questo caso, a deficienza d'ingegno artistico.

Il medesimo si deve dire circa l'altro lamentato inconveniente della non esistenza di una società unica e omogenea in Italia, di un unico centro d'irradiazione; cagione per cui sembrava diventare ardua o impossibile l'opera del drammaturgo, messo nell'angoscia di non sapere mai precisamente dove fissare lo sguardo. Quest'affermazione si fonda sul supposto che il poeta, in luogo di foggiare lui la materia dandole la propria impronta, sia fatto tale dalla materia, che s'impone da sè, che in sè è di già arte e poesia, di già rappresentazione nitida e precisa. Bestemmia estetica e filosofica, che non merita più oltre confutazione. È una pretesa del tutto simile a quella dell'indimenticabile borghese della commedia meneghina, il quale, costretto a fare un duello, si lamenta che l'avversario non stia mai fermo e non si lasci ferire. Un artista crea la sua società; non aspetta che vi sia (dove?) una società, ch'egli possa copiare. « Ma, in questo caso (si dice), egli non sarà compreso fuori

della sua città o regione; giacchè la società di Napoli non è quella di Milano, nè la società di Roma è quella di Torino ». — Buon Dio! noi comprendiamo la società greca, e, magari, quella indiana di Calidasa; e perchè mai saremmo poi colpiti da incapacità a comprendere, se napoletani, quella di Milano, e, se milanesi, quella di Napoli? Comprendiamo, bensì, la società greca o l'indiana, perchè quelle ebbero per intermediari artisti, che comprendevano sè stessi; e, se il medesimo non è accaduto, molto di frequente, nel moderno teatro italiano; se perfino un napoletano non ha compreso più la società napoletana, quando l'ha vista sulle scene per opera dei suoi autori; gli è, dunque, soltanto (come nel caso precedente), per la deficienza, nei commediografi, di ingegno artistico.

La quale deficienza è anche il fatto reale, nascosto sotto il terzo lamento: che al teatro italiano faccia difetto un linguaggio unico e costante e da tutti inteso. Anche qui, il supposto erroneo è nel modo di concepire il rapporto tra poeta e linguaggio; come se il poeta dovesse trovare bello e pronto, in qualche posto, il linguaggio da adoperare per esprimere i suoi pensieri. E, se non lo trova, egli protesta a mo' di soldato valoroso, bollente di pugna e cupido di gloria, condotto sul campo di battaglia e lasciato sprovvisto di armi. Ma i rapporti tra poeta e linguaggio sono assai diversi da quel che comunemente si crede. Il poeta crea sempre il suo linguaggio, perchè questo è incorporato con le sue immagini, è tutt'uno con esse; se egli ha immagini, ha linguaggio. Sarebbe un bel caso che a un poeta mancassero le parole: quando sembra che gli manchino, il vero è che manca il poeta.

L'esame, dunque, delle tre prime questioni, dei tre primi ostacoli, che si sogliono addurre a spiegare il mancato rigoglio di un moderno teatro italiano, ci ha condotti a un medesimo risultato: i tre ostacoli si riducono a uno solo, che non è poi nessuno dei tre. Se si vuole una riprova dell'esattezza della nostra dimostrazione, si pensi che basta che sorga un'opera d'arte, viva e fresca, perchè tutte le dispute tacciano; e non si oda più discorrere nè di tesi, nè di società, nè di linguaggio. La tesi è ostacolo? E il Torelli scrive *I mariti*, dove c'è la tesi e non c'è l'ostacolo. Manca la società da rappresentare, la società regionale è incomprendibile? E il Bersezio scrive *Le miserie di Monsù Travetti*, e ci scopre una società; e il Verga scrive *Cavalleria rusticana*, e ce ne scopre un'altra, rese tutte e due comprensibilissime. Il linguaggio adatto non esiste? il dialetto napoletano, p. e., si presta soltanto alle facezie e al comico grossolano? E il Di Giacomo scrive la *Mala vita* e il *Mese mariano*, e dà il tragico e il pietoso in dialetto napoletano. Non si può uscire dalla realtà quotidiana, non si può restaurare il dramma in versi, non si può tornare alle leggende e alle sacre rappresentazioni? E il D'Annunzio compone *La figlia di Jorio*.

A nessuno piace confessare le proprie debolezze, o quelle delle persone e cose che si proteggono e difendono. E, come il vecchio che, nel salire ansando le scale, osservava che, da qualche tempo, gl'ingegneri si

erano messi a costruire gli scalini troppo alti; così i commediografi e gli allevatori del nuovo teatro italiano se la prendono con le tesi, con la società che non sta ferma, col linguaggio che si permette di variare. E i commediografi, in particolare, inveiscono poi, ferocemente, contro la critica; e niente di più scempio delle prefazioni, di cui alcuni di essi sogliono adornare i loro drammi, tutte piene di acrimonia e di teatrali spiritosaggini contro i critici e la critica.

La prima cosa, che viene voglia di domandare a questi artisti di così scarso gusto da scendere a polemiche per le proprie opere, è se credano davvero che fare la critica sia mestiere facile; tanto facile, che essi aspettano, a ogni recita di un loro lavoruccio teatrale, di vedere a decine, sui giornali e giornaletti politici e drammatici d'Italia, saggi critici, degni di essere firmati da Francesco de Sanctis. O perchè i pretendenti alla poesia, al teatro e all'arte in genere dovrebbero avere così frequente la disgrazia di mandare fuori poesie e commedie e pitture e sculture brutte, e così rara la fortuna di qualche opera bella; e ai critici spetterebbe l'onore e l'onere di produrre sempre cose eccellenti? La critica buona è rara quanto l'arte buona; e non è vero, se non in significato affatto volgare, che sia più facile criticare che produrre.

Lasciando questo tasto, è poi da notare come non sempre le discordie dei giudizi (che gli autori, puerilmente, si compiacciono di raccogliere e mettere in contrasto, e magari in doppia colonna, per inferirne la balordaggine dei critici e l'inutilità della critica) siano tanto reali quanto alla prima sembrano. Parecchi individui possono essere intimamente d'accordo sulla bruttezza o bellezza di un'opera, e variare poi nell'addurne le ragioni, o illudersi, scambiando per ragioni vere le apparenti.

Ma lasciamo anche questo secondo tasto, e tocchiamo quello fondamentale. Un poeta, che sta ad ascoltare i critici, è un poeta non sicuro del fatto suo, o che, per lo meno, ha tempo da perdere. La critica non è destinata a rendere migliori gli artisti (ai quali non può giovare o nuocere se non in modo molto secondario, indiretto ed estrinseco); ma è destinata a renderli criticamente intelligibili a chi voglia criticamente intenderli. Quando un artista si rivolge a un critico per averne l'autorevole parere, chi è illuso dalla richiesta? Chi non sa che quegli non aspetta se non la lode; la lode, che conforta col suo dolce tepore; la lode, allegro fuoco scoppiettante nel camino, che sorride in fantasia al viandante come ristoro del suo faticoso avanzare sotto la pioggia e il vento algido, e presso il quale stendono volentieri le gambe anche tutti gli oziosi, che non hanno mai avanzato nè sotto la pioggia nè sotto il vento? « La critica ha un obbligo solo: quello di entusiasinarsi »; diceva candidamente un poeta, al quale, se non si può mandare buona la teoria, bisogna sapere grado della sincerità. Il vero è che, tra la critica e l'arte, o, meglio, tra i critici e gli artisti, è quella stessa guerra feroce e implacabile, che Platone additava tra poesia e filosofia. Per rendere criticamente intelligibile un artista, bisogna cominciare con l'eliminare dall'opera di

lui tutto ciò che egli vi ha messo per pregiudizio e per arbitrio; e procedere a scoprire la sua sembianza genuina, della quale egli, appunto perchè artista, è inconscio, laddove è consapevole di ciò che in lui è artificioso, e ne è tenerissimo, appunto perchè, spesso, gli è costato molta fatica. Si può ammirare fervidamente un poeta; ma è assai raro che lo si ammiri nelle cose e per le ragioni, in cui e per cui egli si ammira. A me sta in mente che, se Dante Alighieri tornasse al mondo, nessuno odierrebbe tanto quanto il suo maggiore interprete, Francesco de Sanctis (è la terza volta che lo ricordo in questo discorso, ma non ci ho che fare!) (1); il quale, come è noto, ha eseguito una fiera operazione chirurgica sulla personalità del gran fiorentino, e ha crudelmente estirpato e gettato al fuoco almeno tre dei « quattro sensi », che erano inclusi nell'arte dantesca.

Concludiamo. Il fiorire di un teatro ci riguarda, dal punto di vista critico, solamente nel significato estetico di questa espressione: non, di certo, nel significato economico, ossia in relazione alla frequenza del pubblico in teatro, o ai compensi economici, che ottengono o non ottengono autori, attori e impresari. E, in significato estetico, il fiorire di un teatro equivale all'apparire di una serie, più o meno ricca, di anime artistiche, le quali, solamente per caratteristiche estrinseche, vengono poi considerate come autori da teatro e costituenti il teatro di un paese o di un'epoca. Innanzi agli scrittori teatrali, il critico non ha altro esame da esercitare se non quello ch'egli compie per tutti gli altri artisti: e cioè, se abbiano avuto qualcosa da dire, e che cosa, e come l'abbiano detta. Certamente, il teatro non è soltanto arte: è anche impresa industriale, e divertimento più o meno legittimo. Sotto questi aspetti, per altro, esso sfugge alla nostra competenza, e non rientra nel nostro proposito, che era semplicemente quello di chiarire i termini di una disputa letteraria (2).

B. C.

(1) Quel che posso fare, è ricordarlo ancora una quarta volta per dargli torto. Nel *Viaggio elettorale* (1875), il De Sanctis accenna alle condizioni infelici del teatro italiano, a proposito dei caratteristici spettacoli di vita che si svolgevano innanzi a lui, peregrinante nei paeselli dell'Italia meridionale. E dice: « Ecco materia viva di una commedia elettorale. E non ne conosco nessuna ancora. Achille Torelli, che mi dialogizza in versi tesi ed antitesi, pensi che arte è natura studiata dalla fantasia, e lasci a' mediocri le idee o le tesi. Che bisogno ha il potente Cossa di andarmi a cercare Nerone, o il simpatico Cavallotti di rompere il sonno ad Alcibiade?... Abbiamo tanto mondo intorno, vivo, palpabile, parlante, plastico... ». Questa pretesa di dedurre dalla materia la trattabilità artistica, e biasimare gli artisti per le materie che assumono, non è consentanea ai principi stessi della critica del De Sanctis.

(2) La critica drammatica è tra le più viziate da pregiudizi. Anche di recente è stata promossa sui giornali un'inchiesta coi seguenti quesiti: « 1. Crede

possibile il risorgimento del dramma storico, in Italia, senza che, insieme con esso, risorga il romanticismo? (!). 2. Crede che la poesia possa, con armonia di rime e di metri, affermarsi gloriosamente sulle scene, senza nuocere alla verità ed alla schiettezza (!) del dramma moderno? 3. Crede possibile un teatro nazionale, che derivi origini ed ispirazioni dalle tradizioni (!) nostre? 4. E, in caso affermativo, a quali cause (!) assegna la mancanza, che si nota finora presso di noi, del dramma storico nazionale? ». Fintanto che non si formerà la persuasione che domande, come queste, sono prive affatto di qualsiasi significato, critica drammatica seria non sarà possibile.