

La modernità del metateatro: Goldoni e Pirandello

Florinda Nardi

Ferdinando Taviani in *Uomini di scena, uomini di libro*, introducendo alla letteratura teatrale del Novecento, immagina di vedere il teatro italiano “dalla luna” per scorgervi i momenti più importanti riconosciuti come tali anche all'estero:

Fingiamo d'abbracciare con un solo colpo d'occhio l'intera storia del teatro italiano ponendo il nostro punto di vista molto sopra delle nuvole, come se questa storia fosse una regione del pianeta generale del teatro. Emergeranno tre picchi: la Commedia dell'Arte, l'Opera lirica e Pirandello. Sono i tre teatri per cui l'Italia è nota nel mondo (Goldoni all'estero è stato visto soprattutto come testimone della Commedia dell'Arte).

Due di questi picchi – la Commedia dell'Arte e Pirandello – incarnano un'infrazione alle norme.¹

Non stupisce di certo che la fama del teatro italiano nel mondo possa essere legata alla Commedia dell'Arte, all'Opera lirica e a Pirandello, sono sicuramente le espressioni più originali, rappresentative e durature che l'Italia abbia prodotto nei secoli, sorprende di più però vedere che all'estero, molto più che in patria, il “riformatore de' teatri” sia visto come un «testimone della Commedia dell'Arte». È indubbio che la distanza da un oggetto osservato ne faccia sfocare i contorni e la distanza degli stranieri, o più ancora la distanza di un osservatore dalla luna, rischia di annullare le differenze e le sfumature di colore. È altrettanto vero, però, che troppo spesso i dettagli non si colgono per miopia, per una vicinanza che rende impossibile uno sguardo oggettivo e, di fatto, non si può negare che Goldoni dall'orizzonte della Commedia dell'Arte sia completamente assorbito tanto che, seppur come riformatore, opera le sue modifiche dall'interno di quella stessa fenomenologia teatrale lavorando nel sistema e per il miglioramento dello stesso, non per la sua abolizione.

L'accostamento Goldoni/Commedia dell'Arte-Pirandello riporta alla mente, poi, un'altra considerazione utile. Il drammaturgo che più sostenne nel Novecento la supremazia del testo, e che

¹ F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 33.

per lungo tempo sembrò tuonare contro la Commedia dell'Arte in quanto veicolo della recitazione all'improvviso, sul chiudersi della sua avventura di autore e di uomo, ha lasciato quasi a suo testamento una definizione di questa tipologia di teatro che sorprende:

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 [...] 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. [...]

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 di uno scrittore di letterato ma già quasi al caldo fiato del pubblico.²

Si tratta dell'*Introduzione* premessa alla *Storia del teatro italiano* di Silvio d'Amico – pubblicata nel 1936, poco prima della scomparsa di Pirandello – nella quale appare chiaro come l'autore sollevi la Commedia dell'Arte dalla condanna di essere teatro 'senza testo' per la quale l'aveva bollata fino a qualche anno prima. Pur mantenendo il suo esplicito giudizio sul ruolo di mediazione che ha il 'semplice attore', a cui non è possibile si debba un autonomo prodotto teatrale di qualità, riconosce agli Attori della Commedia dell'Arte, proprio perché in primis sono Autori, la capacità di comporre commedie, non solo, sembra attribuire loro una qualità superiore proprio perché mantengono una continua attenzione alla specificità della scrittura teatrale: «commedie subito più teatrali perché non composte nella solitudine di uno scrittore di letterato ma già quasi al caldo fiato del pubblico».

Come poi, molto acutamente, sottolinea Antonella Ottai, non dovrebbe considerarsi una semplice coincidenza il fatto che questa importante pagina di Pirandello sia stata elaborata poco dopo la lunga collaborazione del Maestro con tre grandi eredi della Commedia dell'Arte, i fratelli De Filippo. Del resto la loro collaborazione, proprio a metà degli anni Trenta, era stata percepita come un momento importante per il teatro italiano e per il suo percorso verso il moderno, e, ancora una volta non a caso, in questa occasione persino nelle cronache ritorna il nome di Goldoni. Sul retro della copertina di "Dramma", del 1 marzo 1936, si può leggere:

La commedia è stata soltanto "costruita" da Luigi Pirandello; il Maestro ne ha composto lo scenario, ha fissato situazioni, sviluppi e conclusione, ma si è accorto poi di aver creato uno scheletro che non avrebbe

² L. Pirandello, *Introduzione al Teatro Italiano*, in S. D'Amico (a cura di), *Storia del Teatro Italiano*, Milano, Bompiani, 1936, p. 21.

saputo come rivestire. [...] Allora si è valso della collaborazione di Eduardo, Peppino e Titina De Filippo: ha ripetuto loro parola per parola, battuta per battuta, il dialogo italiano e i tre attori si esprimevano in napoletano. Dieci, venti, infinite volte hanno cercato nuove espressioni per mettere a fuoco un'intenzione [...]: come nella Commedia dell'Arte sotto la guida di Goldoni, i comici passarono dall'improvvisazione alla disciplina delle parole. Chi avrebbe mai potuto rinnovare quel "segno" se non Pirandello e i De Filippo?³

Quel "segno" allora si identifica sì con la scrittura, con la "disciplina delle parole", ma non prescinde da una specificità teatrale, di mestiere, che vuole una scrittura attenta alle esigenze della scena, lontana dalla «solitudine di uno scrittojo di letterato» e piuttosto sensibile «al caldo fiato del pubblico».

Goldoni, con la sua attività, legittima la "professione di scrittore di commedie", legittima il ruolo dell'autore all'interno di un sistema-teatro che fino ad allora, dopo l'affermazione della Commedia dell'arte e la nascita di una fenomenologia teatrale basata sullo spettacolo, vedeva protagonisti gli attori e le scene;⁴ Pirandello lo difende strenuamente quando lo vede minacciato dal protagonismo di attori, e non solo, che si rendono cattivi "mediatori" del volere dell'autore. Entrambi pongono al centro della propria drammaturgia il testo, entrambi, però, – anche se con evoluzioni ben diverse e distanze su cui sarebbe banale porre l'accento – non prescindono dalla specificità del linguaggio teatrale, entrambi, infine, ma non per ultimo, scelgono di dare voce alle proprie idee mostrando – come direbbe Goldoni – una "poetica posta in azione" o – come direbbe Pirandello – facendole "balzare vive" sulle tavole del palcoscenico.

Ciò che accomuna Goldoni e Pirandello è dunque questo 'segno' che si realizza attraverso la medesima metodologia teatrale ovvero la problematizzazione della crisi del teatro, l'attenzione al rapporto tra testo e sua messinscena e, di conseguenza, attraverso la riflessione sulle problematiche concernenti il teatro con particolare insistenza sul rapporto autore-attore-capocomico/regista e pubblico.

La crisi del teatro in cui i due drammaturghi si sentono immersi ha ovviamente caratteristiche diverse, legate alle epoche e alle relative problematiche, ma ciò che qui preme sottolineare sono due elementi costitutivi della loro produzione teorica e insieme drammaturgica.

Da una parte, è la consapevolezza che hanno di non sentirsi parte integrante del teatro a loro contemporaneo che il primo definisce "corrotto teatro italiano" (più volte nei *Mémoires*, come nelle

³ Il testo si legge sul retro della copertina di "Dramma", 1 marzo 1936, ora cit. in A. Ottai, *Come a concerto. Il teatro Umoristico nelle scene degli anni trenta*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 172.

⁴ Cfr. F. Nardi, *Dal professionismo attorico al professionismo autoriale. La riforma della Commedia dell'Arte di Carlo Goldoni*, in Idem (a cura di), *Carlo Goldoni e la "professione di scrittore di commedie"*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008, pp. 13-75.

Memorie italiane) e dichiara di voler combattere, risollevarlo, riformare appunto; e che il secondo, dopo aver ammesso che «le condizioni presenti del teatro in Italia mi fanno paura»,⁵ dopo vari tentativi di lotta, rifiuta e lo fa in termini tanto forti da sottolineare il disgusto provocatogli: «lascia codesta peste del teatro italiano, così come l'hanno ridotto» esorta la sua Marta in una lettera del 4 ottobre 1931.⁶ Si tratta di una consapevolezza che attraverso precipue proposte di un teatro nuovo si mutua, come si vedrà, anche in una consapevolezza di modernità.

Dall'altra, ed è questa la forma che si fa veicolo di sostanza, la scelta di coinvolgere nella propria riflessione teorica, che delle parti chiamate in causa nel sistema teatro nulla e nessuno esclude, il pubblico che va a teatro. Scegliendo l'espressione metateatrale quale più indicata forma per veicolare il moderno.

Basterà ricordare le tante prefazioni alle commedie nonché gli "Autore a chi legge" posti da Goldoni ad apertura delle sue commedie nelle varie edizioni Bettinelli, Paperini, Pasquali, Zatta, nonché le opere metateatrali a partire dal *Teatro comico* per arrivare a *Il poeta fanatico*, *Terenzio*, o *Molière* per rievocare la facilità con la quale la teoria che è alla base della sua riforma teatrale entra costantemente nelle opere in una consapevolezza che si fa addirittura progettualità, ricostruzione filologica, perfezionismo, ossessione.

Ancora più facilmente, soltanto rimandare alla trilogia del teatro nel teatro che prende avvio con i *Sei personaggi*, ma che già aveva trovato le sue prime espressioni, molto tempo prima, in molte novelle o nei saggi teorici quali *Illustratori attori e traduttori* o *L'azione parlata*, dovrebbe essere sufficiente per ricordare la misura della riflessione pirandelliana sul e nel teatro.

Anche solo a voler citare i due manifesti della loro riflessione teorica in forma metateatrale, ovvero il *Teatro comico* e i *Sei personaggi* in cerca d'autore, è davvero facile rintracciare gli elementi che dimostrano la piena consapevolezza di un percorso, di riforma per il primo, di superamento della tradizione per il secondo, che li porta ad andare oltre alle espressioni a loro contemporanee, rendendoli capaci di cogliere la profondità della crisi del teatro per superarla con forme nuove.

Nella sua "poetica posta in azione", quella commedia che «piuttosto che una Commedia, Prefazione può dirsi alle mie Commedie», appunto *Il Teatro comico*, Goldoni non esita a far dire ai suoi attori cosa sta veramente cercando: l'abbandono del "vecchio stile" e la ricerca del nuovo. L'intento è quello di individuare tutte le improprietà legate al vecchio modo di fare teatro e di ideare la proposta, venuta dalla pratica delle scene, ma elaborata lungamente nella scrittura drammaturgica, che facesse risorgere le sorti del teatro italiano portando a nuovi lustri, ma soprattutto divenendo

⁵ Dalla Lettera a Marta Abba Berlino, 27 luglio 1929 in L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 243.

⁶ *Idem*, 4 ottobre 1931, p. 887.

specchio di una realtà e di una società oramai mutate. L'aderenza a questa società tanto nei contenuti, ovvero personaggi, temi e situazioni rappresentati, quanto nella forma, ovvero struttura e linguaggio adottati, è ancora una volta sintomo di una urgenza di modernità cui Goldoni dà voce.

Allo stesso modo, Pirandello nell'articolo apparso su "Commedia" nel gennaio del 1925, dal titolo *Come e perché ho scritto i «Sei personaggi»*, poi divenuto la più famosa *Prefazione* all'opera, parla spesso di «prospettiva di nuovo genere» o di una necessità del dramma risolta «con una nuova prospettiva», tenendo ben presente la misura e la portata dell'innovazione insita nella sua opera, soprattutto nel panorama a lui contemporaneo che offriva modalità di invenzione e di scrittura non eguagliabili ai frutti della sua «servetta sveltissima ... un po' dispettosa e beffarda»,⁷ nonostante però elogiasse dell'opera – ma anche perché caratteristica del vero artista – la spontaneità.

Non mancano certo, poi, dichiarazioni forti sulla necessità di fondare un nuovo teatro, si pensi anche solo alle motivazioni che sottendono la fondazione del Teatro d'Arte. E molte sono le occasioni in cui l'autore si confronta e si sbilancia sul concetto di modernità (già a partire dal 1893 con *Arte e coscienza d'oggi*). Qui, tra tutte, si vuole ricordare un'intervista di Romeo Ricci, apparsa su "L'Ora", il 5-6 ottobre 1933, dal titolo *Pirandello scrittore e Pirandello uomo*.⁸ Interrogato sul rapporto tra Arte e tempo il Maestro risponde:

Ci può essere un'arte che non sia del proprio tempo? [...] Se io ho una mia particolare visione della vita e del mondo, se ho questa mia sensibilità, essa non può che essere del mio tempo [...]. Io non posso fare a meno di muovermi in quest'ambiente, di respirare quest'aria, di essere colpito dagli usi, dai costumi, dagli attuali modi di essere, da questi avvenimenti e trasformazioni sociali. E l'arte è con me.

Tutte le mie esperienze, le mie impressioni non possono non influire sulla mia arte. Ma influiscono in modo indiretto. Inconsapevolmente, direi. Tutto può aver posto nell'arte. Tutto vi ha diritto di cittadinanza. *Ma non bisogna farlo apposta.* (Parole sottolineate dall'autore stesso).⁹

E più sotto alla domanda «Tra chi vuole un'arte tradizionale e chi vuole l'arte priva di ogni soggezione, libera da ogni insegnamento del passato, tutta volta all'istinto e all'avvenire, qual è la sua posizione?» risponde:

Ogni vera affermazione artistica, ogni opera d'arte è nella tradizione. Cos'è la tradizione? Se s'intende parlare di una vera tradizione d'arte non è che una serie di originali affermazioni, Petrarca è irriducibile a Dante come Manzoni a Leopardi. Ogni volta che una diversa fisionomia letteraria si affaccia nel mondo

⁷ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore*, in Idem, *Maschere nude*, vol. II, Milano, Mondadori, 1993, p. 653.

⁸ I. Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello «parole da dire, uomo, ad altri uomini»*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

⁹ Idem, p. 522.

letterario, viene accolta con profonda diffidenza. Mancano i termini di confronto e molti si voltano a guardare indietro per trovare modelli e somiglianze. I più originali hanno la vita più difficile, finché la ristretta cerchia dei più pronti a intenderlo non si impone alla grande massa. E non è sempre una battaglia facile e una vittoria sicura.¹⁰

E parafrasando e funzionalizzando queste parole di Pirandello al presente discorso si potrebbe aggiungere che Goldoni «nostro sommo poeta comico» – come lo definisce sulla “Rassegna Settimanale Universale” il 31 ottobre 1897, firmandosi Giulian Dorpelli – è irriducibile alla Commedia dell’Arte.

È significativo poi che sia proprio nell’articolo intitolato *Teatro nuovo e Teatro vecchio* che Pirandello, dalle pagine di “Comoedia” nel 1923, prenda le difese di Goldoni proprio in questi termini:

[...] finanche 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. [...] 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, con un po’ d’ingegno e di buona volontà, ognuno, santo Dio, poteva dargli un bellissimo garbo.¹¹

Per non parlare dei toni lusinghieri che usa nell’*Introduzione al Teatro Italiano*, 1936:

Con la Commedia dell’arte invece, [...] il nostro teatro faceva scuola. Trionfava con la sua vitalità aggressiva [...]. 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...[...]

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 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 [...] i caratteri del Teatro seicentesco.¹²

¹⁰ *Idem*, pp. 522-23.

¹¹ L. Pirandello, *Saggi e Interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1154-72, p. 1168.

¹² *Ivi*, pp. 1533-34.

Pirandello sembra quasi parlare di sé e di quella spontaneità con la quale ha dato origine, nella ricerca di un 'nuovo' che rispondeva ad una necessità, ai suoi *Sei personaggi*, al suo metateatro, nonché rimandare alle incomprensioni di cui si è sentito protagonista.

Ma dal concetto di modernità, e suo rapporto con la tradizione, è bene tornare proprio alla forma che la veicola: il metateatro. L'attenzione tanto di Goldoni quanto di Pirandello al sistema di produzione di un'opera teatrale nel suo complesso – seppur in una prospettiva testocentrica – li porta a concentrare la propria riflessione teorica sui medesimi problemi di relazione tra i vari attanti sulla scena dello spettacolo. Anche qui, tra i tanti, basterà l'esempio del lavoro con e sull'attore che entrambi si impegnano a portare avanti con dedizione estrema, tanto nelle espressioni teoriche (i *Mémoires* come *Illustratori attori e traduttori* o altri saggi), quanto sulla scena (il primo alle prese con il Golinetti o il Sacchi, il secondo con Musco, Grasso e poi Ruggeri ecc.), quanto infine, e mai da ultimo, nel loro metateatro: si pensi da una parte al *Moliere* e dall'altra a *Questa sera si recita a soggetto*, tanto per riportare alla memoria i punti più alti della loro produzione drammaturgia che coniuga la riflessione sull'attore in forma metateatrale. Ed entrambi arrivano ad una medesima conclusione – magari con animi diversi, più conciliante il primo, più rassegnato il secondo – ovvero all'ineluttabilità della mediazione dell'attore. Se Goldoni infatti ammette: «[...] la reputazione di un autore dipende spesso dall'esecuzione degli attori. Non bisogna nascondersi tale verità: abbiamo bisogno gli uni degli altri, dobbiamo amarci, dobbiamo stimarci reciprocamente, servatis servandis»,¹³ Pirandello dice: «[...] tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore».¹⁴ Ma in entrambi i casi, da uomini di scena oltre che di libro quali sono, rimane palese che la compiutezza dell'opera drammatica è nella sua rappresentazione, nel rapporto, semmai, tra testo e sua messinscena.

È attraverso il metateatro che entrambi arrivano a dare la massima espressione alle proprie idee e soprattutto a mettere in discussione il teatro vecchio denunciando un processo di crisi e invocando la necessità di un cambiamento, specchio di una modernità incipiente di cui gli autori sanno cogliere le avvisaglie e accelerare il processo verso il nuovo, un nuovo non facilmente accettato che segna, come si è detto, con il primo la nascita della professione dell'autore, la “professione di scrittore di commedie” e nel secondo la strenua difesa della stessa figura dagli attacchi di un teatro mutato in quasi due secoli della sua storia.

¹³ C. Goldoni, *Mémoires*, pp. 241-42

¹⁴ L. Pirandello, *Illustratori attori e traduttori*, in Pirandello, *Saggi e Interventi*, cit., p. 643.

Prima di concludere, però, in questa evoluzione del teatro e della sua forma metateatrale non si possono non dedicare alcune parole al filosofo e teorico del teatro che si può considerare l'anello di congiunzione, e insieme unità di misura della differenza, tra Goldoni e Pirandello: Denis Diderot.

Non bisogna dimenticare, infatti, che autore anche lui di una trilogia fondamentale per la teoria del teatro moderno – quella cioè composta da *I colloqui sul Figlio Naturale*, il *Discorso sulla poesia drammatica* e il *Paradosso sull'attore* – Diderot utilizza proprio la forma metateatrale o persino metaletteraria per dare espressione alle sue teorie.

Se, infatti, il *Paradosso sull'attore* è il trattato più letto ed evocato per la teoria del teatro moderno elaborata da Diderot, in realtà costituisce solamente l'ultima fase di un progetto più ampio che si apre con il *Figlio Naturale*, prima, e continua con *Il padre di famiglia*, poi. E se il *Discorso sulla poesia drammatica* si lega a *Il padre di famiglia* in un rapporto di concomitanza di tempi e di luoghi di stampa per i quali uno risulta la pratica e l'altro la teoria del teatro di Diderot, *Il Figlio Naturale* e gli *Entretiens* che lo seguono ovvero i *Tre dialoghi sul Figlio Naturale*, *Dorval et moi*, costituiscono un tutt'uno e, come ha ben sottolineato Marialuisa Grilli nella sua *Introduzione a Teatro e scritti sul teatro* di Diderot:

[...] le molteplici valenze di cui l'economia dell'opera investe Dorval, che è l'interlocutore di Diderot, autore, personaggio della commedia ed attore nella rappresentazione, sembrano anticipare un pirandelliano gioco di rapporti autore-personaggio-attore. questo gioco viene maggiormente complicato dal ricoprire Dorval, di volta in volta, in antagonismo a Diderot, tutti i ruoli ponendosi come sconcertante «doppio» (altra straordinaria preveggenza) dell'autore stesso.¹⁵

Il meccanismo sfruttato è esattamente quello metateatrale, i dialoghi sono parte integrante dell'opera, tanto più che il titolo completo con cui è stata data alle stampe dal suo autore è *Il figlio Naturale ovvero le prove della virtù. Commedia in cinque atti e in prosa, con la vera storia dell'opera*. Ma il parallelismo Diderot-Goldoni o Diderot-Pirandello aprirebbe davvero altri mondi possibili che qui, e non solo qui, sarebbe impensabile esaurire, eppure alcune suggestioni meritano di essere ricordate.

Nella Lettera a M.me Riccoboni che Diderot acclude al *Discorso sulla poesia drammatica* per rispondere alle osservazioni da lei sollevate dopo la lettura del manoscritto del Padre di famiglia, l'autore descrive in questi termini il suo metodo di lavoro di drammaturgo:

Non conosco che questo mezzo per farvi cambiare strada. Non so se il mio modo di comporre è quello buono, ma ve lo espongo. Il mio studio è il luogo della scena. La parete della finestra è la platea, dove

¹⁵ M. Grilli, *Introduzione a D. Diderot, Teatro e scritti sul teatro*, Firenze, la Nuova Italia, 1980, pp. 1-31, p. 15.

sono io; verso le mie librerie sul fondo, c'è la scena. Sistemo gli appartamenti sulla destra; a sinistra, nel mezzo, apro le porte che m'occorrono, e faccio entrare i miei personaggi. Se ne entra uno, ne capisco i sentimenti, la situazione, gli interessi, lo stato d'animo, e subito ne vedo l'azione, i movimenti, la fisionomia. Egli parla o tace, cammina o sta fermo, sta seduto o in piedi, mi si mostra di faccia o di lato; io lo seguo con gli occhi, lo sento; e scrivo.¹⁶

Difficile resistere alla tentazione di paragonare questo brano alle apparizioni dei personaggi a cui ci ha abituato Pirandello.

E nello stesso *Discorso* trattando de *L'interesse*¹⁷ arriva a un momento fondante della teoria del teatro moderno, in conseguenza di questa esigenza di riproduzione di una realtà profondamente osservata che faccia del teatro lo specchio di una società in piena evoluzione: «Sia dunque che componiate, sia che recitate, fate conto che lo spettatore non esista. Immaginate, sul limite del palcoscenico un gran muro che vi separi dalla platea; recitate come se il sipario non si fosse alzato». E aggiunge, poco più avanti: «Mi sta bene che l'autore intelligente introduca nell'opera tratti che lo spettatore intenda rivolti a sé; [...] ma che ciò accada insensibilmente. Se si sente che ha uno scopo, egli mancherà; smette di dialogare e predica».¹⁸ E anche qui non è difficile tornare con la mente a quel «Ma non bisogna farlo apposta» tanto enfatizzato da Pirandello durante l'intervista di Romeo Ricci.

La quarta parete innalzata da Diderot (e solo parzialmente rispettata da Goldoni) è proprio il risultato della problematizzazione della crisi che intende portare un modello nuovo di teatro. La sua ideazione è basata sulle medesime ragioni che hanno spinto Goldoni a lavorare, al di qua di quella stessa parete, con gli attori sul testo almeno quanto sul palcoscenico e che, molti anni più tardi e molte evoluzioni dopo, porteranno Pirandello ad abatterla.

Per la stessa logica con la quale Goldoni combatteva le maschere e gli schemi della Commedia dell'Arte oramai sclerotizzati e sterili nonostante il loro merito di aver fondato il teatro moderno come fenomenologia dello spettacolo, Pirandello si ritrova a combattere la pratica di una attorialità protagonista che vuole prescindere dal testo e rimanere autoreferenziale.

Il metateatro in questo quadro si dimostra prima e si conferma poi come lo strumento più adeguato a compiere questo processo di cambiamento in nome dell'affermazione della difesa del "professionismo autoriale" facendosi quindi veicolo di modernità.

¹⁶ Diderot, *Teatro*, cit., p. 320.

¹⁷ Ivi, p. 272.

¹⁸ *Ibidem*.