

L'evoluzione del Teatro fino ai giorni nostri

Il teatro greco e Aristotele

Il teatro romano

**Le forme di governo durante i regimi
Totalitari**

Il teatro di Pirandello

Il teatro di Edoardo De Filippo

Giuseppe Piermarini

**Oscar Wilde “The importance of being
Earnest”**

IL TEATRO GRECO ED ARISTOTELE

Il teatro, nel mondo occidentale, nacque dalla grande civiltà greca attorno al VI secolo a.C. e prese il nome dal termine *théatron* (derivato dal verbo *théomai* = guardare, essere spettatore); Esso indicava dapprima lo spazio in cui si tenevano le rappresentazioni, successivamente, l'insieme degli attori, del coro, dell'orchestra e degli spettatori.

Durante le cerimonie che ogni anno si tenevano nella regione dell'Attica in onore del dio Dionisio, gli abitanti d'Atene formavano delle processioni che facevano terminare con un sacrificio, davanti all'altare del santuario della divinità, e durante le quali eseguivano canti ditirambici. Secondo la tradizione, i cori ditirambici furono la prima forma drammatica teatrale che si è successivamente evoluta in tragedia grazie a Tespi di Icaria. Durante tali feste, chiamate Dionisie cittadine o Grandi Dionisie, si faceva un concorso tra le varie tribù dell'Attica per stabilire quale fosse il miglior cantico ditirambico, e un concorso tra i poeti Greci con in palio tre premi da assegnare: al miglior corega, al miglior poeta e al miglior attore. Oltre alla tragedia, inoltre, verso il 501 a.C., si introdusse nelle gare anche il dramma satiresco e solo nel V secolo a.C. la commedia. Secondo Aristotele il termine "commedia" deriva da *komos* = *villaggio*, ed è l'imitazione degli aspetti meno nobili e inferiori dell'animo umano, la rappresentazione comica dei vizi e delle debolezze dell'uomo comune, limitata quindi alla messa in scena di vicende ispirate alla vita quotidiana con personaggi semplici. In queste feste, a scopo satirico, si usava portare il fallo e si usava provocare gli altri con battute di carattere piccante per esorcizzare l'impotenza ed altre situazioni sgradevoli legate al sesso o in ogni modo ad argomenti bassi. Tra gli autori di tragedie più importanti possiamo annoverare: Eschilo, Sofocle ed Euripide; tra gli autori di commedie: Epicarpo ed Aristofane.

Per i greci il teatro non era solo uno spettacolo, ma un vero e proprio rito collettivo, con la funzione persino di purificazione. Infatti Aristotele, nella sua opera la *Poetica*, ci dice che tutte le forme di teatro, ma prevalentemente la tragedia avevano una funzione catartica in quanto

servivano a rappresentare l'inconscio umano. Tale opera, composta tra il 334 e il 330 circa a.C. a noi è giunta mutila e alterata da lacune e interventi posteriori. Dei due libri originari possediamo solo il primo; del secondo, al quale rimanda lo stesso Aristotele e che doveva trattare della commedia e della poesia giambica, si persero le tracce fin dai sec. VI- VII, come testimonia il fatto che esso manca già in una traduzione araba del X sec., a sua volta versione di una siriana del VII. Il primo libro si compone di ventisei capitoli: introduzione sull'essenza della poesia, suoi diversi generi, sulle origini (cap. I-V); teoria della tragedia (cap. VI-XXII); teoria dell'epopea (cap. XXIII-XXIV); questioni varie (cap. XXV); confronto tra l'epopea e la tragedia (cap. XXVI). Secondo Aristotele, la poesia è *mimesis*, ovvero imitazione del reale e i vari generi altro non sono che i vari modi dell'imitazione. La tragedia è "imitazione di un'azione seria e compiuta in se stessa, che abbia una certa ampiezza, un linguaggio ornato in proporzione diversa a seconda delle diverse parti, si svolga per mezzo di personaggi che agiscano sulla scena, e non che narrino, e infine produca, mediante casi di pietà o di terrore, la purificazione di tali passioni" (*Poetica*, VI, 1449 b). La tragedia è dunque secondo Aristotele il più elevato dei generi poetici: essa, che deve svolgersi con continuità (è importante infatti ricordare la divisione della tragedia nelle tre unità aristoteliche: tempo, luogo e azione) in modo che ogni momento si concateni con l'altro, né con l'altro possa essere scambiato di posto, né tanto meno possa essere soppresso, ha per ciò stesso come oggetto il *verosimile*, e non il *vero* (che non può certo sottostare a queste leggi). Il vero (e cioè l'*individuale*) è in realtà oggetto della storia; il verosimile (cioè l'*universale*) è oggetto della poesia: per questo "la poesia è più filosofica e più elevata della storia" (IX, 1451 b). Grande merito di Aristotele, se così si può dire, fu infatti la rivalutazione della poesia, ridotta da Platone a copia illusoria e sbiadita del reale e da lui estromessa dalla *Repubblica* in quanto suscitatrice di inopportune passioni ed emozioni. Nella sua celebre teoria della catarsi al contrario, Aristotele riconosce alla poesia, e precipuamente alla tragedia, la sublime facoltà di purificare l'anima dello spettatore da quelle stesse passioni condannate da Platone. La medesima capacità Aristotele attribuisce alla musica: "Alcuni di quelli che sono dominati dalla pietà, dal timore o dall'entusiasmo, quando odono canti orgiastici come

quelli religiosi, si calmano come per effetto di una medicina e di una catarsi. E' necessario perciò che siano sottoposti a tale azione coloro che vanno soggetti alla pietà, al timore, e in generale alle passioni, in modo conveniente a ciascuno, sicché in tutti si generi una catarsi e un alleggerimento piacevole" (Poetica, VIII,7, 1342 a).

IL TEATRO ROMANO

Il teatro latino nacque parecchi secoli prima che si possa parlare di una vera e propria attività teatrale in Roma stessa, pertanto possiamo dividere la storia di questo in quattro periodi:

- La preistoria contadina, cioè il periodo delle forme teatrali non scritte (Fescennini versus), diffuse nei villaggi dell'antico Lazio, sin dai tempi più antichi.
- Il periodo sperimentale, forse con parziale ricorso alla scrittura (il periodo della satura): dal 365 al 241 a.C.
- Il periodo letterario, cioè quello del teatro interamente scritto (fabula cothurnata, palliata, praetexta, togata; Atellana; mimo colto): dal 240 agli ultimi decenni del I sec a.C.
- Il periodo spettacolare, nel quale perde d'importanza il testo in quanto tale (vari tipi di mimo, pantomimo, *recitals* analogici, rappresentazioni di brani letterari famosi, *recitationes* di nuove tragedie e commedie; si ignora se le tragedie di Seneca furono mai lette pubblicamente o rappresentate): dagli ultimi decenni del I sec. a.C. a tutto il V sec. d.C.

PREISTORIA CONTADINA: I FESCENNINI

Come avveniva anche in molte altre popolazioni italiche (etruschi, umbri ecc.) anche in Lazio, i contadini, in occasione di importanti ricorrenze del calendario agricolo, quali l'aratura e la mietitura, concludevano le loro fatiche celebrando delle feste, cioè dei *ludi*. Il termine *ludi* riassume in sé l'insieme delle processioni, dei sacrifici, delle gare, equestri o atletiche, e d'ogni altra azione rituale compiuta in onore degli dèi e per divertimento degli uomini nel

corso di una determinata festa. Tra le azioni rituali che completavano il cerimoniale c'era molto spesso una rudimentale forma di teatro.

Orazio ci descrive una festa della mietitura dei tempi antichi: "Riposto il grano" egli racconta "i contadini si radunavano con i compagni di lavoro, coi figli e le mogli, e scannavano un maiale per propiziarsi la Terra. Poi offrivano latte a Silvano, dio dei boschi, e fiori e latte al Genio, cioè alla loro personale forza generativa, da cui dipendeva il perpetuarsi della famiglia. In tale contesto rituale", continua Orazio, "nacque la licenza fescennina". I fescennini erano pertanto dei contrasti, degli alterchi tra personaggi in versi improvvisati, e perciò metricamente scorretti, pieni di insulti e volgarità, accompagnati da una mimica elementare ma comicamente aggressiva ed intonata all'oscenità delle parole. Tali feste, poste all'inizio del lavoro dei campi oppure a conclusione del ciclo, erano incentrate sul tema della fecondità ed avevano una specifica funzione apotropaica. Tale carattere era talmente evidente da far pensare, già in antico, che accanto alla più probabile dipendenza etimologica del termine da Fescennia (città del Lazio settentrionale), il termine *fescennino* derivasse proprio da *fascinum* = malocchio: "...perché si credeva che tenessero lontano il malocchio" (...quia *fascinum* putabantur arcere). L'origine contadina di questo tipo di comicità rituale ci aiuta a cogliere una caratteristica essenziale della festa antica. Questa era un momento di distacco dal quotidiano, un'attività che l'uomo dedicava non già a se stesso, bensì al dio. Nel tempo speciale della festa, l'uomo "lavorava" per il dio, tutto ciò che faceva lo faceva per la divinità: ivi compreso il lasciarsi andare senza freno allo sfogo del represso. Il sesso e le funzioni corporali, in particolare, nell'occasione festiva riemergono potentemente, e alla loro esibizione si attribuisce non solo il potere liberatorio di destare il riso e l'allegria, ma anche quello di riallacciare i legami col mondo della fertilità naturale. Ciò significa, tra l'altro, che non vi è alcuna sostanziale differenza tra la comicità volgare e grottesca che caratterizza molte cerimonie del rituale festivo e la comicità, altrettanto scurrile e aggressiva delle prime rozze forme di teatro: sono entrambe rituali, entrambe sacre e, a differenza della nostra esperienza (totalmente laica) del teatro, non avrebbero avuto alcun senso al di fuori del tempo festivo.

IL PERIODO SPERIMENTALE: LA SATURA

L'evento decisivo per l'introduzione ufficiale delle rappresentazioni teatrali nelle feste a Roma cade, secondo la tradizione annalistica, nel settembre del 365 a.C. In quell'anno, racconta lo storico Tito Livio, era scoppiata in città una violentissima pestilenza. Per scongiurare un'ira divina che pareva implacabile, si fece ricorso alla cerimonia del *lectisternium*. Tale cerimonia, in cui venivano fatte sdraiare le statue degli dèi maggiori davanti a dei sontuosi banchetti per loro imbanditi, era considerata così solenne ed efficace che era stata celebrata, in precedenza, solo altre due volte. Ma questo non servì a placare la violenza dell'epidemia e si dovette ricorrere a forme rituali straniere. Fu così che si fecero venire dall'Etruria dei ballerini (*Iudiones*), i quali, muovendosi al suono del flauto, eseguirono una danza di purificazione. Neppure questo dovette però essere efficace e la pestilenza continuò anche l'anno seguente. Ma a qualcosa quella danza etrusca era comunque servita. Si tramanda, infatti, che i giovani romani, sino ad allora dediti alle improvvisazioni fescennine, avessero preso ad imitare i ballerini etruschi e, unendo ai propri rudimentali versi alterni e alla propria mimica l'abilità ed eleganza di cui quegli stranieri avevano dato l'esempio, si diceva che avessero creato un nuovo genere di spettacolo, detto *satura*, che in breve s'impose ai gusti del pubblico e fu ufficialmente accolto nell'ambito dei ludi. Il termine *satura* che probabilmente deriva da *lanx satura*, un piatto colmo o farcito di frutti d'ogni genere, indicava senza dubbio uno spettacolo caratterizzato dalla giustapposizione di performance non legate tra loro da una trama comune e nemmeno dello stesso genere. L'avvento della *satura* segnò a Roma l'inizio di un teatro non improvvisato e favorì il formarsi di una scuola di attori, musicisti ed anche di autori in quanto alcuni numeri della *satura*, per quanto brevi, avevano bisogno talvolta di testi anche parzialmente scritti. Fu comunque nell'ambito della *satura*, nel corso della sua storia più che secolare, che i Romani cominciarono a prendere confidenza, dapprima con la mediazione etrusca, poi direttamente, con la passione ellenistica per gli spettacoli musicali e con alcuni dei metri drammatici greci. Tutto questo avrà un peso determinante anche sugli sviluppi successivi, all'apparenza pur tanto diversi,

del teatro romano. Quando, a conclusione della prima guerra punica, per celebrare la dimensione ormai mediterranea conquistata dal potere di Roma, si decise di introdurre nel calendario dei ludi alcune rappresentazioni greche, cioè dei riadattamenti latini di tragedie e commedie del celebre repertorio ateniese, il teatro romano, soprattutto legato alla satira, fu in grado di dare un'impronta felicemente caratterizzata dalla propria produzione sia sul piano letterario sia su quello dell'allestimento e della rappresentazione.

IL TEATRO ROMANO ARCAICO: IL PERIODO LETTERARIO

Con l'introduzione in Roma del teatro attico maggiore, nel 240 a.C. la satira, intesa come forma portante del teatro ufficiale latino, fu condannata al declino.

La professione dell'attore godette sicuramente di un grosso prestigio in Grecia, ma certamente non a Roma: qui, la condizione dell'attore a tempo pieno era considerata indegna di un libero cittadino. Fu così che i giovani cittadini romani, lasciata la cura dei generi teatrali maggiori ad attori professionisti, tornarono ai fescennini di un tempo. Ne nacque una nuova forma, seppur molto minore, di teatro: una farsa modellata su un genere farsesco importato dalla cittadina osca di Atella, in Campania, la *fabula Atellana*. Queste erano - almeno nella loro forma primitiva (I metà del III sec. a.C.) - improvvisazioni di breve durata, di contenuto farsesco (s'ipotizza, ancora, una loro derivazione dalla farsa fliacica, di origine greca, costituite da scenette mitiche o realistiche). Tali rappresentazioni, popolarissime e vernacolari, servivano (come spesso anche le altre forme) da "exodium" "catartico" negli spettacoli tragici, ovvero da spettacolo finale tendente a ridare agli spettatori quel senso di serenità che le terrificanti scene tragiche avevano spento o attenuato; molto simili tra loro, esse erano animate dalla presenza di personaggi fissi con proprie maschere e propri costumi caratteristici: Pappus, il vecchio ridicolo; Maccus, il tipo dello scemo maltrattato; Dossenus, il gobbo astuto ed imbrogliatore; Bucco, insaziabile tardo e maleducato, spesso relegato al ruolo di servo. Inizialmente l'atellana era un genere parzialmente scritto in quanto gli attori la recitavano seguendo

una sorta di canovaccio (un tessuto di comiche complicazioni ed incidenti, detto "trica", da cui il nostro "intrigo"); fino a quando Novio e Pomponio, nei primi decenni del I sec. a.C. non ne diedero definitiva dignità letteraria, sostituendo tra l'altro il testo scritto all'originaria improvvisazione.

Un altro genere che riscosse molto successo nella Roma del II sec a.C. fu il mimo. Questo era un'azione drammatica di breve durata, di carattere precipuamente macchietistico e caricaturale, e di derivazione (anche etimologica = "imitare") greca. Questo era particolarmente diffuso presso i Siracusani e i Tarentini, e non stupisce perciò che i soldati romani avessero imparato a conoscerlo e ad apprezzarlo specialmente durante la guerra di Pirro e la I guerra punica (ciò spiegherebbe anche la sua datazione, relativamente alta, d'ingresso a Roma). In alcuni casi, esso si trasformava in spettacolo "composito" vero e proprio, anche se la sua parte principale, "istintiva", era costituita più propriamente dal "gesto". Pare, inoltre, che ne esistessero vari tipi: dagli "hypothésesis", quando cioè avevano una "trama" precisa, ai "paignia", quando invece consistevano in esercizi di destrezza, da giocolieri, in danze, ecc..., sempre di carattere comunque molto libero e licenzioso. Tuttavia, non è facile ricostruirne con esattezza, in prospettiva storica, la fase e la forma originarie. L'elemento di maggiore differenziazione rispetto all'"atellana" (con la quale esso tranquillamente si scambiava il posto e la funzione di exodium), sembra consistere nel fatto che - proprio per rimanere nella prospettiva dell'"imitazione" della vita reale - esso ignorava l'uso delle maschere e di calzature speciali e ricorreva (caso unico) ad interpreti di sesso femminile per i personaggi appunto femminili (nelle altre rappresentazioni invece, erano attori maschi a mascherarsi da donne). Questi due tratti caratterizzanti abbisognano, però, di puntualizzazioni: riguardo al primo, c'è da dire che se è vero che gli attori non ricorrevano alle "maschere", ovvero più propriamente recitavano a "viso scoperto", è altrettanto vero che anche questa rappresentazione annoverava personaggi "fissi", facilmente distinguibili per via del loro abbigliamento tipico e stabile: ad es., il "mimus albus", vestito tutto di bianco e il "mimus centuculus", dall'abbigliamento al contrario multicolore; riguardo il secondo tratto, invece, c'è da dire che la presenza femminile sul palco condusse, ben presto e facilmente, alla degenerazione lasciva di questa rappresentazione

verso forme sceniche in cui il ruolo principale era giocato dall'esibizione del nudo femminile ("nudatio mimarum"), soprattutto durante i "Ludi Florales", che costituiva - a suon di fischi e applausi - un po' il culmine di questi spettacoli (non a caso, spesso, queste "attricette" erano arruolate tra i ranghi delle "meretrices"). Solo ai tempi di Cesare, infine, autori come Decimo Laberio e Publilio Siro fecero assurgere questo genere a definitiva dignità letteraria.

Per quanto riguarda la commedia romana, questa sembra sostanzialmente non discostarsi dalla "commedia nuova" greca, se non che per poche innovazioni: l'eliminazione del coro (ripristinato solo successivamente dagli editori); l'introduzione dell'accompagnamento musicale, peraltro probabile retaggio della tradizione etrusca. Tale genere si può dividere in due forme: *Fabula Palliata*, *Fabula togata*. La prima era la versione latina della commedia Attica ed era così chiamata a causa del mantello che indossavano i personaggi maschili, "pallio", in tale commedia. L'abito greco giocò un ruolo molto importante nella fioritura della palliata, in quanto i personaggi, muovendosi in ambiente e costume greco (lontano quindi dall'attualità romana, controllata dalle autorità), non erano sottoposti alla rigida censura dei magistrati preposti all'organizzazione dei ludi. Era quindi garantita una notevole libertà espressiva. Non accadeva lo stesso, invece, nella *Fabula Togata*. Questa era un altro tipo di commedia, d'ambiente e costume romano e prese il nome da "toga", il classico abito dei romani. In tale commedia, luoghi e personaggi erano latini e ciò riduceva di molto gli spazi di libertà e di immaginazione concessi al poeta, in quanto la censura esercitata dalle regole della comunità, e da coloro che ne rappresentavano il potere, era necessariamente molto più forte. A differenza del teatro Attico, quello romano, affidava alla musica, all'interno dello spettacolo una funzione importantissima: il flautista ("tibicen") accompagnava, con apposite melodie, gli attori nelle parti declamate e dialogate ("diverbia") o cantate ("cantica"), tranne che in quelle in senari giambici. L'accompagnamento del musico aveva, inoltre, delle convenzioni molto rigide (il pubblico era in grado di capire il personaggio che sarebbe entrato, o cosa sarebbe accaduto dalla sola musica di introduzione) e accompagnava lo spettacolo dall'inizio alla fine spostandosi, a volte, insieme ai personaggi. Purtroppo, la musica del teatro romano è andata tutta perduta, e

non si è in grado di ricostruire in alcun modo, per quest'aspetto, lo spettacolo: grave lacuna, che c'impedisce di valutare appieno la natura e il carattere del teatro romano comico e tragico. Un altro punto di distacco tra commedia Attica e palliata fu il numero degli attori. I copioni attici utilizzati dai commediografi latini erano scritti per compagnie di tre attori; a Roma, invece, gli autori presero ben presto a scrivere per compagnie di cinque - sei attori. E ciò non poteva non avere rilevanti conseguenze. Ad Atene, infatti, il limite di tre attori imponeva, non di rado, che una stessa parte venisse divisa tra più attori. Questo fa pensare ad un tipo di recitazione poco realistica, stilizzata, nonché all'uso, del resto ben noto, della maschera, la quale, oltre a rafforzare la stilizzazione delle voci, consentiva sostituzioni assai rapide di un personaggio con un altro. A Roma, invece, i singoli personaggi poterono essere interpretati per intero da uno stesso attore e ciascuno, almeno tendenzialmente, da un attore diverso. Ciò rese il teatro latino notevolmente più realistico di quello greco. Possiamo considerare i personaggi della commedia palliata dei "tipi" fissi. Tra le figure maschili emergono: quella del *senex*, il "vecchio", generalmente padre di famiglia all'antica e tirchio; questo però poteva essere anche non sposato o vedovo ed assumeva un atteggiamento libertino *senex lepidus*. Opposto al *senex* vi è l'*adulescens*, il giovane, sempre innamorato di un'avvenente schiava o cortigiana, *meretrix*, e caratterizzato dalla mancanza di mezzi ed espedienti per soddisfare la propria passione; un'altra figura emergente è quella dello schiavo, *servus*, solitamente astuto che coi suoi intrighi appoggia vittoriosamente i progetti amorosi dell'*adulescens*, vi sono inoltre schiavi vivaci, intelligenti, sinceramente affezionati ai padroncini, e che per aiutare i quali non esitano a turlupinare i vecchi padroni. Tra le figure femminili, ci sono: quella della *matrona*, la moglie, sempre gelosa; quella ripugnante della ruffiana, quella dell'ancella, *ancilla*, per lo più a seguito della meretrice di turno.

Per quanto riguarda la tragedia, questa ebbe la sua importanza nel periodo della repubblica. Anche le tragedie si possono differenziare a seconda che siano di argomento greco, *fabula cothurnata* (dal nome della calzatura in uso in Grecia), o di argomento latino, *fabula praetexta* (dal nome della toga orlata di porpora dei magistrati nel pieno delle loro funzioni). Le *fabulae cothurnatae* hanno soggetto mitologico ispirato ai grandi cicli quali quello

troiano o quello di Tebe (con al centro il mito di Edipo). Il primo ad introdurre la tragedia d'argomento greco in Roma fu Livio Andronico, nel 240 a.C. il quale contribuì anche ad elaborare il linguaggio tragico. La *fabula praetexta*, che per lingua e per metro non si distingueva dalla cothurnata, contribuì non poco ad intensificare il dialogo con fatti e temi delle origini e del periodo regio che aiutassero a consolidare il senso dell'identità nazionale. Gli autori delle *praetextae* non si limitarono tuttavia solo al passato remoto ma scelsero anche temi d'attualità, e fu proprio il pericolo di un eccessivo coinvolgimento politico il fattore che condizionò la fortuna, assai discontinua, di questo tipo di tragedia.

SENECA

Seneca nacque agli inizi del I sec. d.C. probabilmente nell'anno 5 a Cordova. Condotta a Roma per compiere gli studi, fu avviato alla retorica ma ben presto sentì il fascino della filosofia, soprattutto di quelle neopitagoriche. Suoi maestri furono Attalo, esponente della "Nuova Stoa", il cinico Demetrio e Sozione, seguace del circolo neopitagorico dei Sestii. Intorno al 31 d.C. intraprese la strada della politica, ma divenuto inviso a Caligola, nel 39 fu condannato a morte e si salvò solo per l'intercessione di una delle amanti dell'imperatore. Nel 41 fu esiliato in Corsica con l'accusa di adulterio con Giulia Livilla, sorella di Caligola. Entrato in seguito nelle grazie di Agrippina, moglie di Claudio, nel 49 ottenne la revoca del bando e l'incarico di educare il figlio dodicenne di Agrippina, Domizio Nerone, il futuro imperatore. A fianco del nuovo imperatore, assieme ad Agrippina e ad Afranio Burro, prefetto del pretorio, Seneca dispiegò un'azione politica buona, riuscendo per i primi cinque anni del regno di Nerone (il cosiddetto 'quinquennio felice', dal 54 al 59) ad equilibrare i rapporti tra il principe e il senato. Tuttavia nel 59 il fragilissimo equilibrio politico si ruppe definitivamente. L'anno precedente Nerone si era invaghito della bellissima Poppea Sabina al punto di meditare il divorzio da Ottavia, sua sorellastra e pupilla di sua madre, la quale, poiché si opponeva al nuovo legame del figlio, venne da lui stesso messa a morte. Morto anche Burro per sospetto avvelenamento, Seneca, ormai solo, nel 62 chiese di ritirarsi a vita privata. Nel 65 fu accusato da Nerone di aver preso parte alla

congiura dei Pisoni e, costretto ad uccidersi, morì con esemplare dignità e compostezza.

Seneca è uno degli autori dell'ultimo periodo del teatro latino. Delle sue tragedie non si conosce la cronologia, né la destinazione. Non si sa neanche se furono scritte per la scena, o per pubbliche *recitationes*, o solo per letture private. Di Seneca ci sono giunte nove tragedie *cothurnatae*, cioè di argomento (mitologico) greco: "Hercules furens", "Troades", "Phoenissae", "Medea", "Phaedra", "Oedipus", "Agamemnon", "Thyestes", "Hercules Oetus", e una praetexta l'"Octavia" di indubbia autenticità.

Ecco il contenuto delle *cothurnatae* in estrema sintesi:

Hercules Furens: Ercole impazzito uccide moglie e figli, poi, rinsavito, va ad Atene (modello è l'"*Eracle*" di Euripide).

Troades: descrive il dramma delle donne troiane destinate alla schiavitù presso i capi greci (modello sono le "*Troiane*" di Euripide).

Phoenissae: tratta il mito di Edipo e la rivalità dei figli Eteocle e Polinice per succedere al trono (modello sono le "*Fenicie*" di Euripide).

Medea: Medea, per vendicarsi dell'abbandono da parte di Giasone, uccide i figli che ha avuto da lui (modello è la "*Medea*" di Euripide).

Phaedra: tratta dell'amore incestuoso di Fedra per il figliastro Ippolito. La tragedia è di estremo interesse documentario perché non rispecchia affatto la trama dell'"*Ippolito coronato*" di Euripide, che dovrebbe esserne il modello; la critica suppone pertanto che il prototipo di questa tragedia fosse il perduto "*Ippolito velato*", dramma giudicato troppo scandaloso dal pubblico ateniese e pertanto "rifatto" da Euripide l'anno successivo (428 a.C.) con il titolo di "*Ippolito coronato*";

Oedipus: Edipo scopre di essere l'uccisore del padre Laio e di avere sposato la madre Giocasta (modello è l'"*Edipo re*" di Sofocle).

Agamemnon: vi è rappresentato l'assassinio di Agamennone da parte di Clitennestra (modello è l'"*Agamennone*" di Eschilo).

Thyestes: è la più celebre (e truculenta) fra le tragedie senecane: riprende l'atroce misfatto di Atreo, che imbandisce a Tieste le carni dei suoi figli.

Hercules Oetaeus: Ercole è ucciso dalla tunica intrisa del sangue velenoso del centauro Nesso, inviatagli dalla moglie Deianira con l'intenzione di riportarlo al suo amore (modello sono le "*Trachinie*" di Sofocle).

Nelle tragedie di Seneca la virtù, il bene, la giustizia vengono irrisi e calpestati, ogni forma di ragione smarrita, ogni legge umana e divina infranta. Le vicende si configurano, infatti, come conflitti di forze contrastanti, soprattutto all'interno dell'animo, nell'opposizione tra *mens bona* e *furor*, la ragione e la passione. Sembra quasi che Seneca abbia voluto mostrare quanto in basso potesse arrivare un'anima malata, che ha perso la ragione, se lasciata in completa balia di se stessa. Questa immersione nel male conduce Seneca a esperire poeticamente tutti i nodi, o tabù, antropologici più importanti: incesto, parricidio, cannibalismo. Raramente l'infrazione si presenta unica, il più delle volte il *nefas*, l'atto contro ogni legge umana e divina, è multiplo. Alla radice di tutto c'è, infatti, una malattia mortale dell'anima, che acceca la ragione e rende capaci di compiere, anzi spinge a compiere, qualunque crimine. Per quanto riguarda lo stile, le tracce della tragedia latina arcaica si avvertono soprattutto nel gusto del pathos e nell'exasperazione della tensione drammatica, ottenuta mediante l'introduzione di lunghe digressioni, che alterano i tempi dello sviluppo inserendosi nella tendenza a isolare singole scene come quadri autonomi.

PIRANDELLO ED IL TEATRO DEL PRIMO NOVECENTO

Nel Novecento italiano, ma in maniera più evidente a partire dagli anni Venti non c'è quasi alcun narratore che non abbia scritto opere di teatro, e tuttavia, ormai alla conclusione del secolo, i grandi autori restano soltanto Pirandello e Eduardo. La verità è che, come ha scritto Davico Bonino, «una cosa è essere scrittore di teatro e altra è essere scrittore per il teatro, vivendo in questo secondo caso l'esperienza drammaturgica con un margine di timidezza e di sospetto, affascinati e diffidenti ad un tempo, come degli "ospiti", a tempo determinato, della scena». Siamo di fronte, in questi casi, ad esperienze drammaturgiche che si possono definire tali solo per la presenza di certi elementi (dialogo, divisione in atti), ma che in realtà si distinguono per caratteristiche non specificamente teatrali (qualità di scrittura, invenzione fantastica, ecc.) Di questo tipo di opere - che solo tangenzialmente riguardano la storia del teatro - sono autori tanti dei nostri narratori, da Svevo (*La rigenerazione*, 1928) ad Alvaro (*Lunga notte di*

Medea, 1949), da Bontempelli (Minnie la candida, 1927) a Savinio (Capitano Ulisse, 1934), da Bacchelli (quindici lavori tra il '20 e il '50) a Moravia (Beatrice Cenci, 1958; Il mondo è quello che è, 1966).

La vita di Pirandello è l'«involontario soggiorno sulla terra» di un «figlio del caos», come egli stesso, scherzando, amava definirsi.

Egli nacque il 28 giugno 1867 nella villa detta «Caos» nei pressi di Girgenti (oggi Agrigento). La famiglia, di tradizione garibaldina e antiborbonica, era proprietaria di alcune zolfare. Dopo gli studi liceali compiuti a Palermo, rientrò nel 1886 a Girgenti, dove affiancò per breve tempo il padre nella conduzione di una miniera di zolfo e si fidanzò con una cugina (rompendo in seguito il fidanzamento). Si iscrisse prima all'università di Palermo, poi alla Facoltà di Lettere dell'Università di Roma, ma a causa di un contrasto con il preside, il latinista Onorato Occioni, si trasferì all'università di Bonn, dove nel 1891 si laureò in filologia romanza con una tesi dialettologica. Intanto già esordì come poeta con *Mal giocondo* (1889) e con *Pasqua di Gea* (1891), raccolta che dedicò a Jenny Schulz-Lander, di cui a Bonn si innamorò. Nel '92, fermamente deciso a dedicarsi alla sua vocazione letteraria, si stabilì a Roma, dove visse con un assegno mensile del padre. Nell'ambiente letterario della capitale conobbe e strinse amicizia con il conterraneo Luigi Capuana, che lo spinse verso il campo della narrativa. Compose così le prime novelle e il suo primo romanzo, uscito nel 1901 con il titolo *L'esclusa*. Non abbandonò tuttavia la poesia: uscirono nel '95 le *Elegie renane*, nel 1901 *Zampogna*, e nel 1912 *Fuori di chiave*, la sua ultima raccolta poetica. Nel 1894 sposò a Girgenti, con matrimonio combinato tra le famiglie, Maria Antonietta Portulano, figlia di un ricco socio del padre. Si stabilì definitivamente a Roma, dove nacquero i tre figli Stefano (1895), Rosalia (1897) e Fausto (1899). Pirandello visse sempre con disagio il rapporto con la fragile ed inquieta moglie, avvertendo il forte peso delle norme comportamentali risalenti alle radici siciliane. Iniziò una fitta collaborazione con diversi giornali e riviste letterarie, sulle quali pubblicò una ricca e vasta produzione narrativa che trovò consensi presso il pubblico, ma indifferenza da parte della critica. Scrisse il romanzo *Il turno* (edito nel 1902); e lavorò ai suoi primi testi teatrali che per allora non riuscirono a raggiungere le scene. In opposizione all'estetismo e al misticismo dominanti fondò con Ugo Fleres e altri amici un

settimanale letterario dal titolo shakespeariano «Ariel». Dal 1897 al 1922 insegnò, senza entusiasmo ma con grande dignità, lingua italiana presso l'Istituto Superiore di Magistero di Roma. Nel 1903 l'allagamento di una miniera di zolfo causò alla famiglia Pirandello un grave dissesto economico: il padre Stefano perse insieme al proprio capitale anche la dote della nuora. In seguito alla notizia dell'improvviso disastro finanziario, Antonietta, già sofferente di nervi, cadde in una gravissima crisi che durò per tutta la vita sotto forma di grave paranoia. Vani furono i tentativi di Pirandello di dimostrare che la realtà non era come invece pareva alla moglie. Abbandonata la tentazione del suicidio, Pirandello cercò di fronteggiare la disperata situazione, assistendo Antonietta (che fu internata in una casa di cura solo nel 1919); e per arrotondare il magro stipendio universitario, impartì lezioni private ed intensificò la sua collaborazione a riviste e a giornali. Nel 1904 *I fu Mattia Pascal*, pubblicato a puntate sulla «Nuova Antologia», riscosse un successo tale che uno dei più importanti editori del tempo, Emilio Treves di Milano, decise di occuparsi della pubblicazione delle sue opere. Nel 1908 pubblicò due volumi saggistici *Arte e scienza* e *L'Umoreismo*, grazie ai quali ottenne la nomina a professore universitario di ruolo. Nel 1909 iniziò la sua collaborazione, che durò fino alla morte, al «Corriere della Sera», su cui apparvero via via le sue novelle; e pubblicò la prima parte del romanzo *I vecchi e i giovani* (la seconda uscì in volume nel 1913). Nel 1911 uscì il romanzo *Suo marito*. Scrisse anche alcuni soggetti cinematografici, mai realizzati; mentre nel 1915 pubblicò il romanzo *Si gira...* Nel 1915-'16 iniziò la sua prodigiosa ed intensa attività teatrale, che diede vita a dibattiti e discussioni in Italia e all'estero. Proprio negli anni della grande guerra, (vissuti drammaticamente anche per la perdita della madre e per la partenza dei figli per il fronte), scrisse alcune celebri opere: *Pensaci Giacomino!*, *Liola* (1916); *Così è (se vi pare)*, *Il berretto a sonagli*, *Il piacere dell'onestà* (1917); *Ma non è una cosa seria* e *Il gioco delle parti* (1918). Nel 1918 uscì il primo volume delle *Maschere nude*, titolo sotto cui raccolse i suoi molteplici testi teatrali. Nel 1920 il teatro pirandelliano si afferma pienamente, e a partire dall'anno successivo raggiunse il grande successo internazionale con il capolavoro *Sei personaggi in cerca d'autore*. Abbandonata la vita sedentaria degli anni precedenti, Pirandello visse e scrisse negli alberghi dei più

importanti centri teatrali sia europei che americani, curando personalmente l'allestimento e la regia delle sue opere. In questi stessi anni il cinema trasse diversi film dai suoi testi teatrali e narrativi, di cui continuarono ad uscire ristampe e nuove edizioni. Nel 1922 uscì il primo volume della raccolta *Novelle per un anno* presso l'editore Bemporad. La sua produzione teatrale proseguì con *Enrico IV e Vestire gli ignudi* (1922); *Ciascuno a suo modo* (1924); *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Nel 1924 si iscrisse formalmente al partito fascista, da cui ottenne appoggi e finanziamenti per la compagnia del Teatro d'Arte di Roma che, sotto la direzione dello stesso Pirandello, portò per tre anni (fino al 1928) il teatro pirandelliano in giro per il mondo. L'interprete per eccellenza delle sue scene fu la «prima attrice» Marta Abba, a cui Pirandello si legò anche sentimentalmente. Nel 1926 uscì in volume il romanzo *Uno, nessuno e centomila*. Il dramma *La nuova colonia* (1928) inaugurò l'ultima stagione pirandelliana, quella fondata sui «miti» moderni, che culminò nell'opera incompiuta *I giganti della montagna*. Nel 1929 fu nominato membro dell'Accademia d'Italia, dove nel '31 commemorò Verga. Nel 1934 gli venne assegnato il premio Nobel per la letteratura. Si ammalò di polmonite, mentre seguiva le riprese a Cinecittà di un film tratto da *Il fu Mattia Pascal*. Morì nella sua casa romana il 10 dicembre 1936. Uscì postuma l'edizione definitiva delle *Novelle per un anno*.

L'interesse di Pirandello per il teatro ha radici lontane, che risalgono ancora agli anni novanta, ma i testi scritti in questo periodo non trovano ancora la via della scena. Solo nel 1910, a Roma, furono rappresentati dalla compagnia di Nino Martoglio, due atti unici, *La morsa e Lumie di Sicilia*. Il 1915 segna l'inizio di una continuativa attività teatrale dello scrittore, con la rappresentazione, avvenuta a Milano, del testo *Se non così* (ribattezzato nel 1921 *La ragione e gli altri*). Fra il 1915 e il 1916 Pirandello scrive anche vari testi in forma dialettale destinati alla compagnia del famoso attore siciliano Angelo Musco, alcuni dei quali tradurrà anche in lingua italiana e saranno destinati al circuito nazionale come *Pensaci Giacomino!* ed il *Berretto a sonagli*. Il contesto teatrale in cui Pirandello veniva ad inserirsi era quello del dramma borghese di impianto naturalistico, che si incentrava sostanzialmente sui problemi della famiglia e del denaro. Questo era un dramma serio, che spesso indulgeva all'enfasi ed al sentimentalismo, e si fondava sulla

verisimiglianza, sulla riproduzione fedele della vita quotidiana, sulla proposizione dei personaggi a tutto tondo, su uno psicologismo che aveva come presupposto la rigida consequenzialità di causa ed effetto propria del determinismo naturalistico. Pirandello apparentemente riprende quei temi e quegli ambienti, ma porta la logica delle convenzioni borghesi alle estreme conseguenze, sino a farla esplodere dall'interno. I ruoli imposti dalla società borghese vengono assunti con estremo rigore, sino a giungere al paradosso e all'assurdo e smascherati quindi nella loro inconsistenza. In drammi come *Pensaci Giacomino!*, *Così è (se vi pare)*, *Il piacere dell'onestà*, *Il giuoco delle parti*, Pirandello sconvolge due capisaldi del teatro borghese naturalistico: la verisimiglianza e la psicologia. Gli spettatori non hanno l'illusione di trovarsi di fronte ad un mondo "naturale", del tutto simile a quello in cui sono abituati a vivere, ma vedono un mondo stravolto, ridotto alla parodia e all'assurdo, in cui i casi della vita "normale" sono forzati all'estremo e deformati, assumendo una fisionomia stranita, artificiosa meccanica, che lascia sconcertati e spaesati. Parimenti i personaggi non sono caratteri dalla psicologia coerente ed unitaria ma personaggi scissi, sdoppiati, contraddittori, trasformati quasi in esagitate marionette. Anche il linguaggio adottato è un linguaggio concitato, convulso, fatto di continue interrogazioni, esclamazioni, sospensioni, sottintesi, mezze frasi che danno l'idea dell'agitarsi delle passioni come nel vuoto, in uno spazio astratto e remoto della vita reale, e impediscono l'identificazione emotiva degli spettatori, inducendoli a vedere la scena in una prospettiva straniata, a leggerla criticamente. Con *Il piacere dell'onestà* e con *Il giuoco delle parti* Pirandello si accosta decisamente al teatro grottesco che proprio dal 1916 si era andato affermando sulla scena italiana. Pirandello definisce il "grottesco" come la forma che l'arte "umoristica" assume sulla scena, ed i due drammi citati danno corpo concreto, nelle loro strutture, a questi principi. Nel 1921 con *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello porta allo scoperto il rifiuto, investendo direttamente temi, intrecci e convenzioni teatrali del tempo. In tale opera Pirandello, invece del dramma dei personaggi, mette in scena la sua impossibilità di scriverlo. L'opera, alla sua prima rappresentazione a Roma nel 1921, suscitò l'indignazione furibonda del pubblico, impreparato ad un discorso d'avanguardia che sconvolgeva le convenzioni del teatro corrente, ma in

seguito andò incontro ad un trionfale successo, anche su scala mondiale. Le soluzioni d'avanguardia del "teatro nel teatro" sono poi proseguite da Pirandello in due altri testi, *Ciascuno a modo suo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1929). Al ciclo del "teatro nel teatro" però, si collega per certi aspetti un altro grande capolavoro di questo periodo, *Enrico IV* (1922), che si stacca dal grottesco per un'ambizione alla tragedia. Con tale opera ricompare la grande figura, cara a Pirandello, dell'eroe estraniato dalla vita, dotato di una superiore consapevolezza, che guarda dall'alto la miseria della commedia mondana. Ma come tutti i grandi personaggi pirandelliani, anch'egli è doppio, scisso, non è un eroe disumano nella sua purezza intellettuale: è turbato anch'egli da passioni, appetiti, rimpianti che lo legano alla vita.

IL TEATRO DEL SECONDO NOVECENTO E EDUARDO DE FILIPPO

Il teatro di Eduardo De Filippo affonda le proprie radici nella tradizione dello spettacolo napoletano: una tradizione che si presenta assai ricca e vitale per tutta la prima metà del Novecento e che aveva trovato la sua espressione più suggestiva nella comicità aggressiva e popolarasca di Raffaele Viviani, uno dei più grandi registi del tempo.

Nato il 24 maggio 1900, figlio illegittimo dell'attore e commediografo Eduardo Scarpetta e di Luisa De Filippo, insieme ai fratelli Titina (1898-1963) e Peppino (1903-1980), Eduardo crebbe dentro l'ambiente teatrale napoletano e rivelò già nell'adolescenza straordinarie doti comiche. I tre fratelli lavorarono variamente insieme negli anni Venti, sia nell'ambito del teatro dialettale che in quello più eterogeneo del varietà e della rivista. Già allora Eduardo compose testi di vario tipo, molti dei quali rimasti inediti: il più antico tra quelli pubblicati, *Farmacia di turno*, risale al 1920. Grande successo ebbe l'attività della compagnia del Teatro Uморistico "I De Filippo", fondata nel 1932, in cui i tre fratelli lavorarono insieme fino all'uscita di Peppino, che l'abbandonò nel 1944. La compagnia trovava la sua forza in una scatenata vitalità comica, nelle spontanee doti dei tre fratelli e nel loro uso sapiente di forme farsesche, di schemi risalenti fino alla tradizione della commedia dell'arte: ma essa mostrava anche grande attenzione agli aspetti

concreti della realtà di Napoli contemporanea, soprattutto alle abitudini, agli stenti, alle illusioni quotidiane della piccola borghesia. Soprattutto Eduardo sentiva il bisogno di portare il teatro napoletano fuori da un ambito "locale" e folcloristico, di confrontarlo con la drammaturgia borghese e con le forme più prestigiose del teatro contemporaneo: ed essenziale fu a tal proposito l'incontro con Pirandello, che ebbe tra i primi esiti una grande interpretazione del *Berretto a sonagli* nel 1936 e la scrittura della commedia *L'abito nuovo*, dello stesso anno, ricavata da una novella di Pirandello. Nel primo dopoguerra Eduardo, rimasto in compagnia con Titina fino al 1953, diede vita ad alcuni dei suoi più celebri capolavori: dal 1953 la sua compagnia ebbe sede stabile a Napoli nel restaurato teatro San Ferdinando. Mentre nel suo lavoro andava accentuandosi l'impegno ideologico e sociale, il suo successo acquistava dimensioni sempre più ampie, anche grazie al cinema e soprattutto alla televisione, per cui egli interpretò appositamente tutte le sue commedie. Intorno alla sua figura di attore e di autore si è andato costruendo, con il tempo, un vero e proprio mito: il suo volto, la sua voce, la sua gestualità, hanno incarnato una specie di assoluto simbolo teatrale; e nel contempo un senso di tragedia e di solitudine si è posato sulla sua stessa vita privata. Impossibile parlare qui degli eventi della sua lunga esistenza e del suo lungo impegno, non solamente d'autore e di interprete di se stesso, ma anche interprete del repertorio napoletano tradizionale. Moltissimi sono stati i riconoscimenti ufficiali che egli ha avuto, i suoi successi in Italia e all'estero. Nel 1981 fu nominato senatore a vita. Morì a Roma nel 1984.

A parte molti volumi che contengono testimonianze o espressioni marginali della sua attività, la sua produzione drammatica è raccolta nella *Cantata dei giorni pari*, che contiene testi scritti fino al 1942, e la cui prima edizione è apparsa nel 1959, e nella *Cantata dei giorni dispari*, che contiene i testi successivi e che, dopo un primo volume apparso nel 1951, si è andata ampliando con nuovi testi, raggiungendo i tre volumi.

Nella drammaturgia di Eduardo De Filippo si è data la maggiore immagine contemporanea di quell'intreccio tra attore, autore e regista la cui prima incarnazione risale a Ruzzante: questo ha fatto di lui un vero e proprio "personaggio", costante ed inconfondibile nelle sue diverse opere, anche se ogni volta presentato con nomi diversi e in situazioni varie. Il suo teatro è

quindi inestricabilmente legato alla sua presenza scenica e alla sua recitazione, alla sua singolare forma teatrale. Non si può parlare comunque della drammaturgia di Eduardo senza prendere in considerazione l'immagine dell'attore che egli ha imposto con il suo lungo lavoro sulla scena: un'immagine comica che si è andata sempre più proiettando in una solitudine tragica, che è divenuta supremo segno di fedeltà ad una integrale misura "umana" del teatro. Attraverso il corpo dell'autore, nel suo modo d'essere e di parlare, di comunicare con il pubblico, il personaggio di Eduardo ha fatto del teatro una rappresentazione di ciò che di positivo può avere l'uomo, un sogno di solidarietà e di giustizia: ha vissuto lo scontro tra questo sogno e l'ostile realtà di un mondo dominato dall'egoismo, dall'avidità, dall'aggressività, dalla violenza. Per l'autore-attore Eduardo, il comico è stato un essenziale modo di conoscenza: attraverso il comico egli ha verificato il contrasto tra l'aspirazione del suo personaggio ad un'autenticità umana e i caratteri concreti della vita contemporanea, dominata dal denaro, estranea proprio ad ogni dimensione "umana". Il comico è arrivato così spesso a risolversi in una smorfia amara e sofferente, a volgere improvvisamente verso il patetico e il tragico. In tutto il teatro di Eduardo c'è un profondo amore per una Napoli piccolo-borghese, per le sue usanze più semplici ed elementari, per la sua comunicatività spontanea: una Napoli di forti sentimenti "popolari", ma non popolaresca, bensì civile ed accogliente, carica di umanità, anche se impegnata in una lotta quotidiana per la sussistenza; presa tra la morsa della povertà e quella di piccole manie, ossessioni, risentimenti, tra piccoli raggiri e spontaneo senso di onestà. Il suo personaggio tipico crede quasi sempre nei valori originari di quel mondo, con un candore estremo e disarmante, che si scontra con la degradazione che essi continuamente subiscono nella realtà: in primo piano è per lui il valore della famiglia, che egli sente quasi infantilmente come luogo d'integrità, di comunicazione totale e fiduciosa, e che quindi va difesa da tutte le aggressioni di un mondo ostile e brutale. Il teatro dialettale abbandona la piazza e la strada, rifugge dalle forme più violentemente popolaresche del dialetto, e trova una forma dialettale attenuata, un napoletano piccolo-borghese abbastanza semplice e comprensibile, privo di invenzioni linguistiche troppo caratterizzate e di soluzioni espressionistiche. I drammi di Eduardo si svolgono quasi sempre in

interni familiari: salotti e tinelli in cui tanti oggetti e consuetudini ricordano l'originario valore di integrazione della famiglia; qui esplodono contrasti di tutti i tipi, si scontrano manie e distorsioni, finzioni e ipocrisie. Nell'analisi di questi contrasti si sente con particolare forza l'influenza del teatro di Pirandello e qualche volta si arriva a sfiorare il pirandellismo più convenzionale, con esasperata sottigliezza dialettica. Altre volte (specie nella produzione degli anni Cinquanta) Eduardo immette nei suoi drammi espliciti motivi filosofici e ideologici, fino a ricavare dalle lacerazioni che egli vede in atto una prospettiva critica anti-borghese, animata da un moderato populismo, da uno spontaneo spirito democratico: e in questo egli si accosta, parzialmente, alle prospettive del neorealismo. Tra le sue opere annoveriamo:

<i>Uomo e galantuomo</i>	1922
<i>Ditegli sempre sì</i>	1927
<i>Sik-Sik, l'artefice magico</i>	1929
<i>Non ti pago</i>	1940
<i>Natale in casa Cupiello</i>	1943
<i>Napoli milionaria!</i>	1945
<i>Questi fantasmi!</i>	1946
<i>Filumeno Maturano</i>	1946
<i>Le voci dentro</i>	1948
<i>Sabato, domenica e lunedì</i>	1959
<i>Il sindaco del rione Sanità</i>	1960
<i>L'arte della commedia</i>	1964
<i>Gli esami non finiscono mai</i>	1973

FORME DI TEATRO DURANTE I REGIMI TOTALITARI

La povertà artistica di quest'epoca - eccezioni a parte, di cui la più fulgida è rappresentata da Petrolini - è in proporzione inversa alla sua riuscita industriale: e in questo periodo vengono poste le basi per un certo tipo di

teatro che giunge fino a noi. La pregiudiziale per cui un teatro fascista non sarebbe esistito si basa sul presupposto sbagliato che la storia del teatro è una storia di testi. Il fatto che non ci siano degli scrittori che ci abbiano dato dei testi "fascisti" veri e propri, o che questi si riducano a sporadici tentativi mal riusciti, non ci deve ingannare. Bisognerà solamente notare che questo equivoco è frutto di un modo di pensare degli stessi fascisti e di Mussolini in persona, che riteneva un nuovo teatro dovesse essere frutto delle "creazione degli Autori" e che si fece autore egli stesso, in collaborazione con Forzano, nello scrivere un dramma storico. Ma ciò che costituisce la base di un teatro fascista è da ricercarsi invece non nei testi che vennero scritti in quel periodo ma nelle mutazioni che avvennero nel linguaggio della scena a causa dei severi controlli dei censori del regime e in tutte quelle manifestazioni, quali le marce ed i discorsi del Duce, che avevano il fine di sottolineare la possanza e la grandezza del regime.

LA NASCITA DEL FASCISMO

Lo scoppio della prima guerra mondiale provocò un radicale cambiamento di posizioni politiche in Benito Mussolini, fino ad allora dirigente socialista e, dal 1912, addirittura direttore de *l'Avanti!*. Dopo un'iniziale adesione alla linea di neutralismo del partito, Mussolini divenne interventista e allora il 20 ottobre del 1914 si dimise dalla direzione del giornale. In novembre realizzò un suo quotidiano, *Il popolo d'Italia*, ultranazionalista, radicalmente schierato su posizioni interventiste a fianco dell'Intesa. Espulso immediatamente dal Psi, qualche anno dopo, nel '18, ruppe anche gli ultimi legami ideologici con l'originaria matrice socialista, in nome di un superamento dei tradizionali antagonismi di classe. Finita la guerra, fondò i fasci di combattimento a Milano, il 23 marzo del 1919. Il movimento non ebbe inizialmente successo. Tuttavia, man mano che la situazione italiana si andava deteriorando e il fascismo si caratterizzava come forza organizzata in funzione antisocialista e antisindacale, ottenne crescenti adesioni e favori da agrari e industriali e quindi dai ceti medi. Divenuto deputato al Parlamento con le elezioni del 1921, Mussolini si avvicinò maggiormente alla monarchia (mentre il suo programma originario era di fedeltà agli ideali repubblicani) con il discorso di

Udine (20 settembre 1922). Il 28 ottobre 1922 i fascisti marciarono su Roma. Vittorio Emanuele III si rifiutò di proclamare lo stato d'assedio, e non concesse al governo Facta i pieni poteri per disperdere le bande fasciste con l'esercito. Benito Mussolini ricevè l'incarico di formare il nuovo esecutivo. La marcia su Roma e la conquista del potere da parte di Mussolini rappresentarono il momento culminante di un periodo di scioperi (il cosiddetto biennio rosso, 1919-20), violenza e illegalità diffusa cui le istituzioni dello Stato liberale - governi deboli e incapaci di durare a lungo - non erano riuscite a porre rimedio, e che aveva visto gli squadristi fascisti protagonisti, in contrapposizione ai socialisti, ai sindacati e alle leghe contadine. Vissuto in forma minoritaria e marginale fino all'inizio del 1921, il fascismo si inserì nel vuoto di potere e nella crisi dello Stato liberale mediante la violenza e le spedizioni punitive delle "squadre d'azione" - spesso tollerate dalle autorità locali e in alcuni casi perfino appoggiate da esercito e polizia - contro Case del Popolo, sezioni socialiste e amministrazioni comunali rosse. Con le parole d'ordine del nazionalismo e dell'anti-socialismo, il movimento di Benito Mussolini raccolse in breve tempo il largo consenso sia di ex-combattenti, agrari e media borghesia urbana, sia dei centri di potere degli industriali e dell'alta borghesia (di qui la tesi secondo la quale l'avvento del fascismo avrebbe avuto la funzione di impedire la presa del potere da parte dei socialisti in Italia, accreditata anche dal fatto che le forze conservatrici europee inizialmente guardano con un certo favore all'ascesa di Mussolini). Quando Mussolini va al potere, buona parte della classe politica liberale era convinta che sarebbe durato poco. Lo stesso Giolitti, del resto, inserendo i fascisti nei Blocchi Nazionali - l'alleanza elettorale per il rinnovo del Parlamento del maggio 1921 - si era illuso di poterne sfruttare la forza contro l'esuberanza della classe operaia, per poi far rientrare gli squadristi nella legalità. Il fascismo invece si stava rapidamente costituendo come una vera e propria struttura statale alternativa e quindi in grado di sostituirsi al modello liberale in decomposizione. Il primo governo Mussolini, al quale parteciparono anche ministri liberali, ottenne il voto di fiducia di un ampio fronte parlamentare che va dalla maggioranza dei liberali al partito popolare (306 voti favorevoli e 116 contrari). Utilizzando i poteri costituzionali, tra il 1922 e il 1925, Mussolini svolse un sistematico processo di "fascistizzazione"

dello Stato, delle sue strutture e del suo ordinamento, gettando le basi della dittatura: rafforzamento del potere esecutivo, indebolimento delle prerogative del Parlamento, integrazione delle strutture militari e politiche fasciste nell'apparato statale, riduzione del pluralismo politico per imporre il partito unico, eliminazione delle libertà costituzionali come quelle di stampa, di associazione e di sciopero. Nel 1922 nasce il Gran Consiglio del fascismo e l'anno seguente lo squadristo venne istituzionalizzato nella Milizia volontaria per la sicurezza nazionale, con il doppio scopo da parte di Mussolini di potersene servire contro i nemici politici ed esercitare un controllo diretto sul braccio armato del suo stesso movimento. Sempre nel 1923, venne approvata una nuova legge elettorale, la legge Acerbo, che eliminava di fatto il sistema proporzionale fissando un premio di maggioranza pari ai 2/3 dei seggi per la lista che ottiene più del 25%. Le elezioni dell'aprile 1924 si svolsero in un clima di terrore e di violenza. Le opposizioni erano disunite e non riuscirono ad offrire una alternativa valida al "listone" fascista (cui aderirono anche la maggior parte dei liberali, escluso Giolitti) che conquistò 403 seggi contro i 106 delle opposizioni. Poco dopo però il fascismo si trovò a dover affrontare una gravissima crisi. In seguito al rapimento e all'uccisione del deputato socialista Giacomo Matteotti, che all'apertura della nuova Camera aveva denunciato le illegalità e le violenze della campagna elettorale, nel paese si diffuse una ondata di proteste e indignazione. Le forze d'opposizione, dai liberali di Amendola, ai socialisti, ai comunisti, abbandonarono il Parlamento e si ritirarono su quello che Filippo Turati definì "l'Aventino delle coscienze". Restarono però le differenze interne, più prudenti i liberali e i socialisti, mentre i comunisti pensarono ad un vero e proprio Parlamento alternativo e il progetto di convincere il re a liquidare Mussolini e indire nuove elezioni ripristinando la proporzionale fallì. Il 3 gennaio 1925 Mussolini pronunciò il seguente discorso alla Camera: "Dichiaro qui, al cospetto di questa assemblea ed al cospetto di tutto il popolo italiano, che io assumo, io solo, la responsabilità politica, morale, storica di tutto quanto è avvenuto". Nei giorni seguenti vennero imbavagliati i giornali di opposizione, chiusi 35 circoli politici, sciolte 25 organizzazioni definite "sovversive", serrati 150 esercizi pubblici, arrestati 111 oppositori ed eseguite 655 perquisizioni domiciliari. Intanto la violenza contro gli

oppositori si scatenava ancora una volta in modo selvaggio: Amendola, principale capo dell'opposizione dopo la morte di Matteotti, fu nuovamente aggredito, il 20 luglio 1925, da una squadra guidata da Carlo Scorza, futuro segretario del partito fascista, e morì nell'aprile successivo in Francia; la famiglia Rosselli subì tre "azioni punitive"; Filippo Turati e Gaetano Salvemini furono forzati a seguire in esilio Sturzo e Nitti. Il 4 ottobre 1925 si ripeté a Firenze una strage di antifascisti come quella del 18 dicembre 1922 a Torino (la "notte di San Bartolomeo"). Anche alla Camera dei deputati, del resto chiusa per lunghi periodi agli oppositori, i fascisti, non permettevano praticamente più di prendere la parola. Mussolini si esprimeva contro "il parlamentarismo parolaio", che, diceva, gli faceva solo perdere tempo. Pochi mesi dopo furono varate le "leggi fascistissime". Approfittando dell'attentato progettato dal deputato Tito Zaniboni, denunciato in anticipo da una spia (4 novembre 1925), Mussolini fece occupare le logge massoniche, sciolse il Partito Socialista Unitario e ne soppresse l'organo *La Giustizia*, s'impadronì del *Corriere della Sera* e della *Stampa*, sciolse centinaia di associazioni, decretò il licenziamento di migliaia di impiegati statali, tolse la cittadinanza agli esuli politici, modificò lo Statuto stabilendo che al capo del governo, nominato dal re e non più soggetto alla fiducia parlamentare, venivano attribuiti poteri speciali tra cui la nomina a sua discrezione dei ministri e la decisione sugli argomenti in discussione in Parlamento. All'inizio del 1926 furono abolite le amministrazioni locali di nomina elettiva e il sindaco venne sostituito dal podestà di nomina governativa. Ma non era finita. In seguito a un altro attentato assai misterioso, che venne attribuito al giovinetto Anteo Zamboni, linciato sul posto a Bologna il 31 ottobre 1926, Mussolini sciolse tutti i partiti — a eccezione, naturalmente, di quello fascista —, soppresse i giornali antifascisti, istituì la pena del confino, introdusse la pena di morte, creò la polizia segreta (OVRA) e il Tribunale Speciale per la Difesa dello Stato, col compito di reprimere i reati politici, cioè gli oppositori del fascismo, proclamò la decadenza di 120 deputati d'opposizione accusati di aver disertato i lavori parlamentari, compresi però i comunisti che a Montecitorio erano rientrati tentando di far sentire la loro voce di opposizione. Tutti questi provvedimenti, che tra l'altro aumentavano i poteri dell'esecutivo sul legislativo, passarono in novembre alla Camera e al

Senato senza che fosse consentita la minima discussione. Durissime condanne furono comminate agli oppositori (da 20 a 23 anni di carcere a Gramsci, Terracini, Scoccimarro, ma furono centinaia gli antifascisti che riempirono le carceri). Le investigazioni e la repressione furono attuate soprattutto dagli uffici speciali di polizia che costituirono l'OVRA, la cui sigla, sempre rimasta misteriosa, fu inventata personalmente da Mussolini. Col novembre 1926 si può dire che si abbia in Italia la fine di ogni vita politica e l'inizio del "regime". Comincia la "fascistizzazione" di tutte le istituzioni e di tutti i settori dell'attività nazionale: stampa, scuola, magistratura, diplomazia, esercito, organizzazioni giovanili e professionali. La soppressione di libere elezioni completa l'opera. Il regime parlamentare, a questo punto, non esisteva più, sostituito da un regime autoritario a partito unico, incentrato sull'autorità del capo del governo e basato sul terrore poliziesco

Nel Fascismo ma in tutti i regimi totalitari il controllo dei mass media fu fondamentale. L'uso dei mass-media aveva un'importanza straordinaria, in quanto aveva il compito di indottrinamento delle masse. Il partito del regime totalitario possedeva tutti i mezzi di comunicazione attraverso i quali il popolo riceveva informazioni, orientamenti, direttive. Giornali, riviste, radio, teatro e cinema erano controllati dal centro. Negli anni Trenta una nuova ondata di censura politica investì l'Europa, specialmente a opera dei regimi totalitari in Germania, Italia e Unione Sovietica. Tutte le forme di manifestazione del pensiero che non si conformavano alla linea del partito - ossia alla sua interpretazione ideologica della realtà - erano colpite dalla censura.

Negli anni Trenta la produzione cinematografica in Germania si aggirava intorno ai 130 film all'anno. Con l'ascesa al potere dei nazisti nel 1933, venne proibito agli ebrei di lavorare nel cinema: i talenti migliori furono costretti a emigrare, cosa che determinò la scomparsa quasi totale di opere originali. L'industria cinematografica fu posta sotto il controllo diretto di Joseph Goebbels, il ministro per la Propaganda. La "fabbrica del consenso" era costruita in modo molto sofisticato e la politica nazista tendeva a escludere elementi diretti di propaganda dai film, per confinarli nei cinegiornali e nei documentari, come *Der Ewige Jude* (L'ebreo errante, 1940), tristemente famoso a causa del suo sinistro antisemitismo e *Il trionfo della volontà*

(1936) di Leni Riefenstahl sulle adunate hitleriane. Furono prodotti anche lungometraggi esclusivamente concepiti per sostenere l'ideologia nazista, il più importante dei quali fu *Ich klage an!* (Protesto!, 1941) che, dietro al paravento di un'equilibrata disamina delle ragioni a favore e contro l'eutanasia, nascondeva la giustificazione del genocidio.

Durante il periodo fascista la politica culturale tentò di orientare gli italiani secondo i valori ritenuti consoni alle tradizioni nazionali e fasciste. I giovani venivano addestrati alla disciplina, all'esercizio della forza fisica e al senso dell'obbedienza, attraverso manifestazioni sportive e sfilate simili alle parate militari. Stampa, cinema e radio furono soggetti non solo alla censura passiva, con cui si vietava la circolazione di notizie che potessero danneggiare l'immagine del fascismo, ma anche a un'azione attiva condotta da un apposito organismo burocratico, il Ministero della cultura popolare.

Anche nell'Unione Sovietica la censura politica fu pesante. Qui, se gli editori, gli autori o i mezzi di comunicazione superavano i limiti definiti dalla legge, potevano essere puniti con una multa, la reclusione, la confisca delle pubblicazioni, il divieto di future pubblicazioni e l'interruzione delle trasmissioni. Risale alla fine degli anni Venti il primo di una serie di pesanti atti censori che frenarono a lungo lo sviluppo della cinematografia: per ordine di Stalin venne eliminato totalmente il ruolo di Trozckij da *Ottobre* (1928) di Ejzenštejn, il film che rievocava gli eventi della rivoluzione.

Circa l'organizzazione del consenso da parte dei regimi totalitari, va fatta una premessa molto importante: il totalitarismo è fenomeno del Novecento proprio perché in questo secolo la manipolazione dell'informazione diviene uno dei più importanti strumenti per gestire il potere.

Dato che per totalitarismo si intende un sistema in grado di penetrare in ogni aspetto della vita politica e civile e il controllo di ogni manifestazione della vita dei cittadini, il fascismo tentò di organizzare in modo profondo il consenso dei cittadini, non solo con la propaganda e la costruzione dell'immagine del regime, ma soprattutto con la creazione di occasioni di partecipazione. L'artificio architettato dal potere costituito per confondere e manovrare a proprio piacimento la gente era un artificio ben congegnato che è stato perfezionato col passare dei anni, acquisendo potenzialità impensate. In questo senso, il regime fascista percepì il bisogno di

partecipazione da parte della popolazione dopo la prima guerra mondiale (che era stata una grande occasione di partecipazione per tutti) a cui le classi dirigenti liberali non si erano dimostrate sensibili. Questo pertanto creò grandi momenti di identità e appartenenza per tutti, bambini e adulti, adunate, marce, inni, feste di regime, manifestazioni di massa, sfilate di reduci, vedove, mutilati: attorno al mito della guerra realizzò forme di aggregazione ideale, grandi occasioni retoriche di creazione di identità, di senso di appartenenza alla nazione e alla memoria della nazione. I regimi totalitari utilizzavano molto manifesti e cartelloni per la propaganda delle idee, e con questi facevano quasi un'opera di lavaggio del cervello. Questi, riuscivano nel loro intento proprio perché avevano capito che vi era una palese propensione nelle persone a credere alle apparenze; tale forma di credulità fu consapevolmente sfruttata dai regimi totalitari per portare a termine preordinati piani di indottrinamento. Un gruppo di intellettuali tedeschi, durante e dopo il periodo del dominio nazista, ha riflettuto approfonditamente sulle componenti psicologiche dell'adesione del popolo tedesco al programma ideologico di Hitler, individuando in essa una specificità della società di massa. La Arendt, studiando a fondo le modalità con cui il rozzo e grossolano messaggio del dittatore riuscì ad attecchire sull'immaginario collettivo della nazione tedesca, scrisse che l'efficacia della propaganda basata sulle affermazioni profetiche *"mette in luce una delle particolari caratteristiche delle masse moderne. Esse non credono nella realtà del mondo visibile, della propria esperienza; non si fidano dei loro occhi e orecchi, ma soltanto della loro immaginazione, che può essere colpita da ciò che è apparentemente universale e in sé coerente. Si lasciano convincere dalla compattezza del sistema che promette di abbracciarli come una sua parte. Quel che le masse si rifiutano di riconoscere è la casualità che pervade tutta la realtà. Esse sono predisposte a tutte le ideologie, perché spiegano i fatti come semplici esempi di determinate leggi. La propaganda totalitaria prospera su questa fuga dalla realtà nella finzione, dalla coincidenza nella coerenza"*.

A questo si aggiunsero tutti i discorsi, spesso scritti come dei veri e propri copioni, che Mussolini teneva dal balcone di Palazzo Venezia, e che avevano lo scopo di mostrare al popolo la grandezza e la potenza del Duce, ed inoltre

tutte le parate, le marce, le sfilate che, con la loro apparente bellezza e imponenza, mostravano al popolo una realtà felice, ritornata alla grandezza dell'antica Roma, offuscando pertanto il vero carattere del regime.

In passato, Mussolini e Hitler avviarono la loro scalata al potere, proponendosi come i difensori dell'ordine, della famiglia e dell'onore della patria. Insieme a queste vuote dichiarazioni di principio, essi sbandierarono i miti della grandezza dell'impero e della superiorità della razza. Tutto andò in seguito a confluire nel mito dell'invincibilità, alimentato da parate coreografiche, sfilate teutoniche, adunate oceaniche, e da uno spregiudicato uso dell'enfasi evocativa ottenuta con le trasmissioni radiofoniche e le proiezioni cinematografiche. Oggi la radio e il cinema sono stati sostituiti dalla televisione, e l'uso che ne fanno i regimi democratici non mira a martellare ideologicamente i cittadini per conseguire adesioni appariscenti, e scelte di campo testimoniate dall'appartenenza ai partiti di governo. Ma deve pur far riflettere il fatto che in Italia, il proprietario della più ramificata rete di televisioni nazionali e locali si sia presentato alle elezioni e le abbia vinte, diventando Presidente del Consiglio.

IL TEATRO IN INGHILTERRA:

OSCAR WILDE AND "THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST"

Oscar Finga O' Flahertie Wills Wilde was certainly one of the greatest English writers of the XIX century but he was also an almost legendary victim of that Victorian society dominated by strictness and hipocrisy. He was condemned not only as a man but also as the author of writings that upset the traditional hierarchy of values. During his life he was humiliated and exsalted; infact there were a lot of people who recognized his greatness as writer. Without any doubt he can be considered the most rappresentative esponent of English Decadentism.

Wilde was born in Dublin, Ireland, on October 16,1854. He was the second son of sir William Wilde, a surgeon, and Jane Elgee, a fervent nationalist, ambitious literary woman and somewhat eccentric woman who, for some time,

perhaps to compensate for her frustrated expectations of a daughter, dressed little Oscar in girl's clothes (maybe a contributory fact to Wilde's subsequent homosexual inclinations). She was a delicious woman who wrote splendid poems that signed with the name of "Hope". Wilde was educated first at Portora Royal School, and then at Trinity College, Dublin, where he remained from 1871 to 1874. It was here that he first revealed his unconventional personality, since, unlike his fellow students, he hated sports and games, loathed drinking and working, and favoured fishing and solitude. He was not very popular, either with his teacher or his fellow students. But he read a lot and his love for classics eventually won him a Gold Medal for Greek and a scholarship to Madgalen College, Oxford, where he gained a first class degree in Classics. Among his teacher at Oxford he was particularly impressed by John Ruskin and Walter Pater accepting the theory of "Art for Art's sake", who influenced both his life and works very deeply. Ruskin attracted him by his socialist ideas and his creed of the beauty of manual labour (although it was above all his prose style that Wilde admired). Pater, while sharing Ruskin's passion for beauty, taught him a new conception of art, devoid of any moral responsibility. While at Oxford, he made various trips abroad (visiting Italy and Greece) with prof. Mahaffy, who taught him to love Hellenism. Having inherited from his father, he settled in London. In order to shock the bourgeoisie and draw attention to himself, he began to dress in a gorgeous, eccentric way (knee-breeches, black silk stockings, a velvet coat, a strange tie and exotic flowers in the button-hole): he could occasionally be seen walking up and down in Piccadilly with a sunflower in his hands. This exhibition earned him frequent caricatures in "Punch", but also frequent invitations from London society charmed by his wit and brilliant conversation, as well as by the sweetness of his temper. In 1881 he edited, at his own expense, *Poems*, which reflected the influence of models, such as Keats and Rossetti and, in the same year landed in the United States where he held some lectures about Pre-Raphaelites and the Aesthetes. The tour was a remarkable personal success for Wilde, who made himself known for his irony, his attitudes and his poses: it is famous his statement, "I have nothing to declare except my genius", in reply to the Customs officer's routine question. On his return to Europe, he spent three months in Paris, where he

met such writers and painters as Daudet, Mallarmé, the Goucnour brother, Degas and Pissaro, and was impressed by the works of Flaubert and Huysmans. In 1884 he married Constance Llyod, who bore him two children, but he soon became bored of his marriage. His first works: *The Happy Prince and Other Tales*, *The Canterville Ghost*, *Lord Arthur Savile's crime*, *The Model Millionaire* were fables that he wrote for his children. At this point of his career he was most noted as a great talker: his presence became a social event and his remarks appeared in the most fashionable London magazines. In 1891 "The Picture of Dorian Gray", his first and only novel, was published and its preface can be considered the "Manifesto" of Aestheticism. Besides he developed an interest in drama and revived the comedy of manners infact between 1892 and 1895 he wrote the so called "society plays": *Lady Windermere's Fan*, (1892), *A Woman of No Importance* (1893), *The Importance of Being Earnest* (1895), his masterpiece, and the tragedy in French *Salomé* (1893). Both the novel and the tragedy damaged the writer's reputation, because the Victorians didn't like Wilde's witticism, because he showed to have understood them too well and to have revealed the false respectability of the Victorian society and for this reason they considered them obscene. But the wheel of fortune was about to turn. In March 1895, at the peak of his career, he sued the Marquis of Queensberry, who had accused him of a homosexual relationship with his son, Lord Alfred Douglas, whose nick name was "Bosie". Unfortunately the accusations were proven, and Wilde was arrested, tried and sentenced to two years' hard labour. While in prison he wrote *De Profundis*, a long letter to Bosie published posthumously in 1905. When finally released, he was a broken man. His wife refused to see him, and he went into exile in France, where he lived his last years in poverty. There he wrote *The Ballad of Reading Goal* (1898), dedicated to a man executed in Reading Goal for the murder of his wife, and interested himself in the rights of the artist and, in the pamphlet "The Soul of Man under socialism", he made a plea for individualism and artistic freedom. He died of meningitis on November 30, 1900, in Paris, forgotten by almost of everyone. Britain decided to remember him by a memorial in Poets' Corner, Westminster Abbey, on February 14, 1995.

Wilde totally adopted the "aesthetic ideal", as he affirmed in one of his famous conversations: "My life is like a work of art". He lived flamboyantly and ostentatiously, dividing his time between high society and "bohemian" circles, in the double role of rebel and dandy. The Wildean dandy is an aristocratic whose elegance is symbol of the superiority of his spirit; he uses his wit to shock, and he is an individualist who demands absolute freedom. The concept of "Art for Art's Sake" was to him a moral imperative and not merely an aesthetic one. He believed that only "Art as the cult of Beauty" could prevent the murder of soul. He wrote only to please himself and was not concerned in communicating his theories to his fellow-beings. His pursuit of beauty and fulfillment was the tragic act of a superior being inevitably turned into an outcast.

Oscar Wilde is by far the outstanding playwrights of the late 19th century. *The Importance of being Earnest* is his most famous play whose main feature was dialogue full of humorous, witty remarks to expose the faults and hypocrisy of his age.

Plot: The two principal characters are Ernest Worthing, who is called Jack, and Algernon Moncrieff. Jack was adopted at an early age by a rich man who made him guardian of his grand-daughter, Miss Cecily, who lives in the countryside. In order to facilitate his social mobility, Jack has invented an alter-ego, a wicked brother called Ernest, who lives in the city. Even Algernon pretends to have a friend, called Bunbury, whose invalidity requires frequent attention, so insuring his departure to the country. The two young men make all this because they want to marry Miss Gwendolen and Miss Cecily respectively. So, while Jack tries to overcome the obstacle of Gwendolen's mother, Lady Bracknell, who discovers he was a foundling, Algernon goes to countryside, in the guise of Jack's brother, Ernest, and begins to flirt with Cecily. Shortly afterwards Jack announces the death of his brother. A comic situation is created when Algernon and Jack face each other. In the meanwhile Gwendolen decides to go in the country to find out more about Jack whom she knows only as Ernest; so the two girls find that they are engaged with the same Ernest Worthing. At the end, Ernest that is Jack discovers he is the eldest son of the poor sister of Lady Bracknell and

therefore Algeron's brother and both men succeeded in marrying the two women.

The tone of this comedy is brilliantly satirical but the clichés and stereotypes of high society are bitterly criticised in a new "Comedy of Manners" reviving the style of Congreve. The "Comedy of Manners" was the best literary expression of Restoration which excited laughter by making fun of the manners and absurdities of elegant society. It was witty, cynical and satirical, and many characters created in that period, like the "fop", the "gallant", are retook by Wilde and adapt to his play. In writing *The Importance of being Earnest* Wilde aims at inverting the traditional values of the serious and the trivial, penetrating the fortress of the Victorian established morality and criticising the hypocrisy of his own society. The whole play is built on witty dialogues, and the characters, used by the playwright to criticise Victorian prudery and exaggerated seriousness, exist only because they take part in conversation. What is important to them is not what they say but how they say it; thus Wilde's social satire comes from the ironic use of a solemn language in situations that are utterly ridiculous and frivolous. In this sense irony is a dominant feature of the play rather than mere decoration.

IL TEATRO ALLA SCALA DI GIUSEPPE PIERMARINI

Giuseppe Piermarini è uno dei maggiori architetti neoclassici operanti in Italia. Giunto a Milano al seguito di Vanvitelli, divenne presto l'architetto più apprezzato della città lombarda che dal 1748 era dominio diretto degli Asburgo d'Austria. Nel 1779 Piermarini fu nominato Imperial Regio Architetto, mentre già dal 1776 era titolare della cattedra di Architettura presso l'Accademia di Brera da cui diffondeva il gusto neoclassico. A lui si deve il Teatro alla Scala a Milano, realizzato fra il 1776 e il 1778.

La facciata si compone di tre corpi aggettanti dalle masse geometriche leggibili in tutta la loro chiarezza solo se si considera l'edificio dalla strada e non dalla piazza antistante, inesistente ai tempi della costruzione. L'avancorpo centrale è costituito da un portico sovrastato da una terrazza su cui si affacciano tre ampie aperture del corpo retrostante che è scandito da

tre fasce orizzontali interrotte dal frontone centrale (della stessa lunghezza del portico) e da semicolonne binate nonché da lesene. Il piano di fondo ripete la scansione ritmica delle due ali del corpo di fabbrica che lo precede. Un coronamento di balaustre lega sulla sommità in un tutt'uno l'edificio. La grammatica architettonica di Piermarini è quindi quella desunta dall'antichità e fatta di colonne, lesene, frontoni.