

Rodica BROASC
(Ambasciata d'Italia a Bucarest,
Cancelleria Consolare)

**Gigi Proietti, Giocoliere
(Post)Moderno delle Parole**

Abstract: (Gigi Proietti, Words' (Post) Modern Juggler) The paper begins with a brief introspection into the meaning that the comedy and the satire had for the ancient Greece theatre and how the Greek theatrical heritage had been transmitted to the Latin theatre, becoming one of the most grand expressions on the ancient Rome. Strongly oriented in the direction of entertainment, the Roman theatre with its highly regarded mockeries of the popular comedy, was fully part of what the ancient Romans used to call *panem et circenses* ("bread and circus games"), a true instrument in the hand of the governors in order to have the popular consent guaranteed. Further on the intention is to prove, from this point of view, the similarity of the ancient Greek and Roman era with the (post)modern times. Like in those days, in our modern time, the people's own voice, often critical and satirical towards the power exponents, manages to make itself heard in the very places of the performance. Thus the paper intends to present the actor Gigi Proietti as a genuine great (post)modern juggler with words and, not last, with gestures. The goal is to illustrate, also with the help of some short videos, how the comical and satirical charge of his sketches and jokes remains unspoiled and how the mythical Roman *One Man Show* by definition, always present within the national artistic panorama, becomes, especially through the character of the cynical and blustering Roman, for the city of Rome, where he has been born, and for the whole nation, an exceptional social inspirer.

Keywords: laugh, satire, entertainment, gesture, Roman

Riassunto: L'intervento inizia con una breve introspezione nel significato che la commedia e la satira ha avuto nel teatro della Grecia classica e come l'eredità teatrale greca viene tramandata al teatro latino, diventando una delle più grandi espressioni della Roma antica. Fortemente caratterizzato nella direzione dell'intrattenimento, il teatro romano con le apprezzatissime farse della commedia popolare, faceva pienamente parte di quello che gli antichi romani chiamavano *panem et circenses* ("pane e giochi del circo"), vero strumento in mano a chi governava per assicurarsi il consenso popolare.

Si vuole dimostrare, in seguito, da questo punto di vista, la similarità dell'epoca dell'antichità greco-romana a quella (post)moderna. Come allora, nei tempi moderni, il popolo riesce ad avere la propria voce, tante volte critica e satirica nei confronti del potere, proprio nei luoghi dello spettacolo. In tal senso l'intervento intende a presentare l'attore Gigi Proietti come un vero e proprio gran giocoliere (post)moderno delle parole e, non nell'ultimo luogo, dei gesti. Si mira ad illustrare, anche tramite alcuni brevi video, come rimane inalterata la carica comica e satirica delle sue scenette e battute e come lo storico *One Man Show* romano per definizione, sempre presente nel panorama artistico nazionale, diventa, soprattutto tramite il suo personaggio di romano cinico e sbruffone, per l'urbe di Roma, la sua città natale, e per l'intera nazione, un ispiratore sociale di eccezione.

Parole-chiave: risata, satira, intrattenimento, gesto, romano

Come ben noto, le forme teatrali che oggi si conoscono discendono da quelle che si praticavano e che vennero perfezionate nella Atene del V secolo a.C., quindi nel periodo della Grecia classica. La nascita del teatro occidentale coincide con la grande epoca della tragedia greca, sulla cui origine esistono diverse ipotesi, probabilmente complementari.

Una buona parte degli studiosi afferma che la tragedia sia nata dal rito, in particolare dai riti legati alla fertilità. Il termine tragedia deriverebbe infatti da due termini greci: *tragòn*, che significa capro, e *oidè*, che vuol dire canto. Nell'appoggiare questa ipotesi viene anche la testimonianza dello storico antico Erodoto che, in un brano delle sue *Storie*

nara che “il tiranno di Sicione, Clistene, essendo in guerra con Argo, tolse all’eroe argivo Adrasto il culto che gli veniva dedicato, assegnando i sacrifici a Menalippo ed i *tragikoi choroi* (cori tragici) a Dioniso”¹. L’interpretazione del passo rafforzerebbe l’ipotesi di una origine dionisiaca della tragedia e l’origine etimologica coinciderebbe così con l’origine sacra. La tragedia che, schematicamente, propone la rottura di un ordine, la violenza e l’uccisione, che permette la ricostituzione di un nuovo ordine, ricorderebbe il sacrificio del capro, il cui sangue concimava la terra, e la cui morte violenta avrebbe permesso di nuovo, ciclicamente, ai germogli di sbocciare.

Dall’altra parte il filosofo Aristotele, nella *Poetica*, scrive che la tragedia “nacque dagli *exarchontes* (coloro che iniziano, che danno il tonno) del ditirambo”². Il ditirambo era un canto particolarmente ritmato, connesso ai riti in onore del dio Dioniso, divinità dell’ebbrezza, della follia, del ritorno dell’uomo ad uno stato animale, una condizione entusiasmante, desiderabile e nello stesso tempo temibilissima. A favore di questa ipotesi va detto che la tragedia veniva effettivamente inserita ad Atene nelle feste chiamate Grandi Dionisie che si svolgevano in primavera.

Aristotele, che insieme a Platone offre i maggiori spunti per la riflessione sulla tragedia, la definisce così: “imitazione di un’azione nobile e compiuta, avente determinata estensione, in un linguaggio adorno [...] di persone che agiscono e non per mezzo di narrazione; un’azione che, attraverso pietà e terrore, finisce con il produrre una purificazione (*catarsi*) di siffatte passioni”³. La tragedia quindi induce sentimenti negativi che, mediante la rappresentazione, vengono buttati fuori, quindi allontanati. Insieme ai personaggi tragici, un’importanza e una funzione decisiva nel dramma ha il coro che spesso dà il nome alle tragedie stesse. Il coro è un personaggio “collettivo”, danzante, che costituisce un elemento di commento e ripresa della scena tragica. L’azione ha con il coro un momento di pausa e costruisce un’attesa. E come se il coro ricapitolasse il nesso della vicenda drammatica. Inoltre, è spesso il coro ad esprimere quei sentimenti di paura e pietà di cui parla Aristotele.

Ad Atene la tragedia era un grande evento pubblico, pagato e gestito dalle massime autorità politiche e sociali della *pólis* (città Stato). Si deve tener conto di un dato organizzativo molto importante: gli spettacoli tragici avevano carattere eccezionale, venivano realizzati una volta l’anno, per conto e sotto la sorveglianza dell’autorità pubblica: si trattava di un concorso, o *agone*, al quale venivano ammessi tre poeti preventivamente selezionati. Alla migliore messa in scena, come al miglior poeta e al miglior attore, veniva attribuito un premio. I tempi di preparazione dello spettacolo potevano essere quindi molto lunghi, così come elevato era l’impegno finanziario. A questo evento teatrale partecipava in massa tutta la cittadinanza.

La tragedia greca ha una storia luminosissima e breve. Tre sono i grandi poeti tragici di cui ci sono rimaste le opere. Il primo è Eschilo (525-456 a.C.), di cui solo ci è giunta una trilogia completa, l’*Oresteia*, che narra gli eventi terribili e sanguinosi che coinvolgono la famiglia di Agamennone (gli Atridi), re di Argo, tornato dalla guerra di Troia

¹ Molinari Cesare, *Storia del Teatro*, Editori Laterza, Bari 2009, p. 19.

² *Ibidem*, p. 19.

³ Magri Monica, Vittoriani Valeri, *Fare Letteratura, testi, forme, idee*, Editori Mondadori, Trento 2003, p. 138.

per cadere vittima della mano di sua moglie Clitennestra. I suoi testi sono impressi da un linguaggio duro, ricco di metafore e “patetico” (pieno di *pathos*, di emozione).

Il secondo tragediografo è Sofocle (497-406 a.C.), che approfondisce maggiormente la psicologia dei personaggi evidenziando aspetti meno viscerali e più legati alla razionalità. La tragedia più nota di Sofocle, *Edipo re*, è proprio una tragedia dall’indagine razionale che arriva a constatare, nella sua ricerca della verità, che il Destino ha vinto chiudendo ogni via di fuga: si verifica la profezia secondo cui Edipo avrebbe ucciso il padre e sposato sua madre. Con Sofocle il Destino, il Fatto è il vero temibile protagonista tragico, che agisce senza essere sulla scena.

Il terzo poeta tragico è Euripide (480 ca.-406 a.C.). Nell’evoluzione del genere tragico il coro assume sempre meno importanza ed è di poco peso il suo valore in Euripide. Al contrario, nei suoi scritti, le psicologie dei personaggi diventano complesse, tortuose, il linguaggio è più colto e sinuoso. I personaggi euripidei argomentano, dibattono tra sé e sé. Le eroine tragiche di Euripide, fra cui Medea e Fedra, sono di una straordinaria potenza.

Dopo Euripide la tragedia si “stacca” (come racconta Aristotele) dalle sue radici, che si trovano affondate nella terra della tradizione mitologica, decade e muore, insieme alla grande esperienza della *pólis*, la città autonoma greca, e finisce con il sogno della democrazia e di Atene. L’arte e il teatro troveranno altre strade per purificare gli uomini da quei sentimenti oscuri e terrificanti che i greci avevano impersonato in Edipo, Oreste, Fedra, Medea, Elettra, Prometeo ecc.

La commedia nasce nel periodo della Grecia classica come genere letterario omologo ed opposto a quello tragico. Essa deriverebbe da coloro che intonano (*exarchontes*) i canti fallici nel corso di un corteo (*kommòs*, donde il nome di commedia), in epoca storica celebrato in onore di Dioniso, ma in origine riferibile ai riti stagionali di fecondità. Ad Atene le commedie venivano rappresentate prevalentemente nel corso delle feste Lenee, che si svolgevano nei mesi di gennaio-febbraio e furono prese sotto la tutela dello stato a partire dal 442 a.C.. Ma anche nelle Grandi Dionisie una giornata veniva dedicata agli spettacoli comici.

I filologi dividono la storia della commedia in tre fasi: antica, di mezzo e nuova. Alla fase antica apparteneva la celebre triade di autori citata da Orazio: “*Eupolis atque Cratinus, Aristofanesque poetae*”⁴. Le commedie di Aristofane (450-388 a.C) sono purtroppo le sole che ci siano state conservate. Esse hanno una trama molto esile ma sono molto ricche di temi e di contenuti che non vertono sul mito, né sui problemi eterni del destino umano, come nella tragedia, ma direttamente sulla problematica politica e sociale della *pólis* ateniese: la polemica contro la guerra e i demagoghi (*Acarnesi, Pace, Lisistrata*), contro i sofisti e Socrate (*Nuvole*), contro la nuova scuola letteraria (*Rane*). È chiaro che al centro degli interessi di Aristofane sta la *pólis* ateniese, a volte vista nella proiezione utopica della città degli uccelli (*Uccelli*), ma più spesso nella sua realtà politica, sociale e culturale. Il pubblico stesso viene spesso chiamato in causa e preso di mira in modo che s’istauri un vero e proprio dialogo, attraverso gli attori, fra il poeta e la folla ateniese. Nell’insieme dello spettacolo il coro aveva spesso la funzione di creare quella dimensione fantastica, che in qualche caso (*Rane, Uccelli*) era anche nel testo e investiva l’intero significato del dramma e

⁴ Molinari Cesare, *Storia del Teatro*, Editori Laterza, Bari, 2009, p. 36.

della rappresentazione. Lo svolgersi dei movimenti del coro era suggerito anche dalla struttura del teatro di Dioniso, dove per lungo tempo ebbero luogo i concorsi comici: un'unica gradinata rettilinea si innalzava di fronte alla *skènè* sul lato a questa opposto dell'orchestra, che era rettangolare. In questa situazione il coro avrà dovuto aprirsi e chiudersi davanti ai personaggi o fronteggiarli lungo una linea parallela a quella della scena oppure disporsi sui lati dell'orchestra che, di quando in quando, occupava integralmente. Di ciò possiamo farci un'idea anche da una serie di vasi a figure nere riferibili a rappresentazioni commiche.



Fig. 1 - Teatro di Dioniso ad Atene (<http://www.bananiele.it/atene/atene1.htm>).

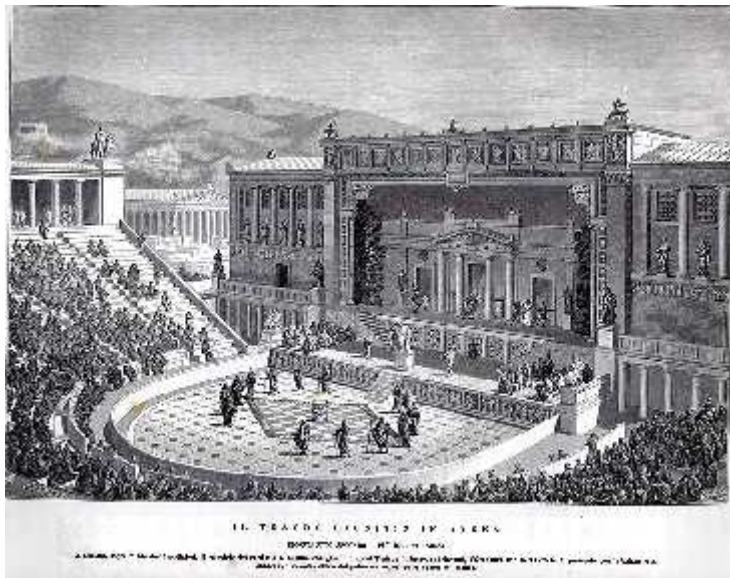


Fig. 2 - Teatro di Dioniso ad Atene-ricostruzione (<http://2.bp.blogspot.com/-aVBI9CjAqGA/Ug9FeaOVnfl/AAAAAAAAABaE/aUNXHF8-nw/s1600/Teatro+di+Dioniso+ricostruzione.jpg>)



Fig. 3 - Vaso figure nere (http://www.antika.it/005747_ceramica-greca-stile-attico-a-figure-nere.html)

Senza una vera continuità con il coro, i personaggi della commedia agivano su di un piano caricaturale, esprimendosi con una mimica intensa e vivace, ma non necessariamente esagerata o grottesca, come suggerirebbe, più che la maschera, il costume dei personaggi, che avevano il ventre ed il deretano imbottiti e gonfi e spesso recavano fra le gambe un fallo enorme. Tuttavia il grottesco investiva violentemente i personaggi che possiamo chiamare negativi, cioè quelli presi di mira dalla polemica politica e culturale dell'autore.

Ma per meglio comprendere il significato spettacolare della commedia antica è utile ricordare la farsa italiota, il *flyax*, che fiorì nella seconda metà del IV secolo, ed è importante perchè illustrata in numerose figurazioni vascolari che ne testimoniano la grandissima popolarità. Le farse fliaciche si svolgevano su un palco molto piccolo, di legno, eretto nell'orchestra stessa dei teatri o anche semplicemente nelle piazze. Tematicamente la farsa fliacica è stata collegata alla *hylarotragodia*, la parodia tragica che chiudeva, come il quarto elemento, la tetralogia tragica classica. In effetti si tratta di una parodia mitologica, in cui dei ed eroi vengono presi in giro. Qui la caricatura si trasforma nel grottesco più spinto. I personaggi, deformati sino al limite del verosimile nel volto e nella figura, sviluppano un'azione tanto concentrata nello spazio: tre attori sono sufficienti ad impegnare l'intera area del palco, quanto violenta e dilatata nella mimica. Perciò i fliaci dovettero rappresentare nell'antichità la più incontrollata esplosione di vitalità sulla scena.

Con la commedia di mezzo si nota l'attenuarsi dell'importanza del coro, connesso con il progressivo scadere della polemica politica e personale e, di conseguenza, una maggiore concentrazione sul personaggio che comincia a perdere la sua dimensione caricaturale, tendenza riconoscibile nell'ultima commedia di Aristofane, *Pluto*, che risale al 388 a.C.. Questi mutamenti nella struttura formale e dei contenuti della commedia coincidono con la perdita dell'indipendenza politica della *pólis* ateniese e con il conseguente venir meno dell'impegno civile. Con la sconfitta di Cheronea, del 388 a.C., Atene viene ridotta da stato a municipio e l'interesse degli autori e del loro pubblico si concentra piuttosto sulla quotidianità della vita individuale.

È il momento della commedia nuova, i cui maggiori esponenti furono Filemone di Soli (361-263 a.C) e Menandro (343-291 a.C.). Del secondo ci è rimasta una commedia quasi intera (*Lo scorbutico*) e brani consistenti di altre quattro. Con questa nuova forma della commedia si stabilizzano due elementi strutturali che saranno per secoli costitutivi dell'idea stessa di dramma: l'intreccio e il carattere. Dal punto di vista scenico è quindi molto probabile che si siano scomparsi tutti quegli elementi che deformavano e ingigantivano: le pance, le gobbe, i simboli fallici. La smorfia mimica del viso, specchio del carattere viene invece accentuata nella maschera.



Fig. 4 - Maschere (<http://www3.unisi.it/ricerca/dip/dba/labcm/viticoltura/mito/>)

L'azione si concentra ormai negli spazi brevi della quotidianità. Ma mentre l'immagine del personaggio subisce un ridimensionare in termini realistici, lo spazio scenico e la scenografia rimangono dilatati e simbolici, contrasto che diverrà particolarmente evidente nel teatro romano, la cui drammaturgia è costituita in gran parte di rielaborazioni della commedia nuova greca.

Terenzio (195, 190-160 a.C.), come prima di lui Plauto (254,251-184 a.C) e, nell'ambito della tragedia Livio Andronico (III sec. a.C.), aveva costruito le sue commedie mutandone la trama (che narra solitamente degli amori di un giovane impediti dal vecchio padre o da un altro ostacolo, rimosso grazie all'astuzia di un servo o del riconoscimento della vera origine della ragazza amata), i personaggi (giovani innamorati, fanciulle rapite, meretrici, lenoni, parassiti, vecchi saggi) e perfino il taglio e la costruzione da esempi greci, non dalla commedia aristofanesca ma da quella borghese e romantica di Menandro. Nella stessa maniera Livio Andronico e tutti coloro dopo di lui che scrissero tragedie in latino, fino a Seneca (4 a.C-65 d.C), ripresero nella maggior parte i temi già trattati dai grandi tragici greci. Per capire la loro scelta serve prima di tutto a definire il diverso significato e la diversa funzione che il teatro ebbe a Roma.

Il pubblico di Atene, assistendo alle rappresentazioni tragiche, assisteva di fatto alla rielaborazione ed alla reinterpretazione di miti e di storie che costituivano il nucleo centrale della propria cultura, autoctona e condivisa e di cui il teatro fu lo strumento principale di sviluppo e di conservazione. A Roma la situazione è ben diversa, se non opposta. Gli origini del teatro nella civilizzazione latina non sono più legate alle manifestazioni religiose, ma all'imitazione e alla parodia. Il fatto stesso che la prima manifestazione scenica a Roma si ritiene essere stata di natura comica e non tragica delimita chiaramente la funzione dello stesso. Il teatro diventa uno strumento per analizzare ed assimilare una cultura estranea alla tradizione indigena, per adeguarla alle nuove esigenze sociali e politiche. È a Roma che nasce quindi la prima forma di classicismo, "inteso come riferimento costante ad un patrimonio di forme, di immagini e di contenuti antico e straniero, considerato ideale e

posseduto solo da una ristretta categoria di persone”⁵. La conseguenza che ne deriva è una netta divisione tra una cultura degli strati privilegiati e una cultura popolare.

Se da una parte la produzione letteraria aristocratica poteva rivolgersi unicamente al suo pubblico, dall'altra parte quella teatrale doveva fare i conti con un pubblico più vasto. Si è sempre ritenuto che la tragedia, e la forma drammatica in generale, ha goduto di minor favore sulla scena romana, dai primi tentativi di Livio Andronico fino alla rielaborazione dei foschi e violenti drammi di Seneca più tardi. Col tempo la tragedia, da eletta forma ideale, diventa a Roma un grottesco intrattenimento per il popolino incolto, di cui deviva, in epoca augustea, un nuovo genere di spettacolo: la pantomima. In essa un coro o un cantore cantavano i passi più belli di note tragedie, mentre un unico attore con una maschera a tre volti interpretava tutti i personaggi, raffigurando con un gestire intenso ed estremamente variato i loro mutevoli sentimenti. L'attenzione non è più centrata sui contenuti o sulla forma ma sul virtuosismo del saper fare intendere, della traduzione del linguaggio verbale a quello gestuale.

La commedia ebbe invece una storia meno movimentata a Roma. Essa stessa, man mano che si sviluppa, conosce due direzioni opposte. Da una parte emerge la commedia dotta che consta, nella maggior parte, di traduzioni e rielaborazioni della commedia greca con a volte l'inserimento, principalmente per conquistare il favore del pubblico, di temi e motivi della cultura popolare. È la via seguita da Plauto che impregna i suoi personaggi di violenti accenti di satira, l'*italum acetum* per cui andava famoso, e vivifica la metrica con la varietà del canto popolare. Le classiche avventure amorose, i travestimenti, gli scambi di persone e riconoscimenti, i trucchi dei servi astuti non appassionavano molto il pubblico romano e di ciò ne sia prova la disavventura di Terenzio che si è dovuto confrontare con l'abbandono del pubblico per ben due volte nel teatro dove si svolgeva la rappresentazione dell'*Hecyra*, oggi ritenuta il suo capolavoro.

Di fronte a questa produzione comica dotta di origine greca si sviluppa la produzione popolare che si può riassumere in tre generi principali: l'atellana, il fescenino e il mimo. I primi due sono di origine italiota e quindi più vicini alla tradizione romana autoctona. L'atellana era un gioco di personaggi fissi: Dossensus, Pappus ecc., di maschere con un proprio carattere personale, sempre invariato attraverso innumerevoli brevi avventure. Il fescennino ebbe una breve vita, soprattutto a causa della sua tematica politica e della sua tendenza a introdurre elementi di satira personale. La rappresentazione iniziale lascia posto a quella che è stata chiamata a Roma *satura*, così chiamata per il miscuglio di danze, canti, dialoghi, scherzi che conteneva e che suggeriva l'analogia con un piatto contadino, *satura* appunto, fatto da una serie di vari ingredienti che veniva preparato in occasione delle feste popolari oppure offerto alle divinità.

Il mimo, di origini greche, fiorì soprattutto nelle colonie greche dell'Italia meridionale. Il mimo romano è riferibile a quello greco soprattutto per il nome e la forma che per il suo contenuto. Caratteristiche del mimo furono la tematica oltremodo volgare, quotidiana, squisitamente cittadina e la presenza di attori che recitavano a viso scoperto, senza maschera. Il mimo divenne perciò la forma teatrale per eccellenza del popolo romano. La massa del pubblico si identificava perfettamente nei personaggi plebei e nell'attore senza

⁵ Molinari Cesare, *op. cit.*, p. 46.

maschera i romani scoprivano il loro gusto per la sottigliezza arguta dell'espressione mimica. Col tempo mimo e attore finirono per divenire sinonimi specialmente quando il mimo si trasformò in una specie di spettacolo di varietà che comprendeva canzoni, danze e spogliarelli, sempre però dominato dalla figura dell'attore personaggio.

Per capire la propensione del pubblico romano per le rappresentazioni comiche è importante sottolineare, dal punto di vista storico, che a Roma anche il teatro ufficiale, a differenza netta di quello greco, entra a far parte della quotidianità della vita. La sua funzione non è più connessa alla dimensione della festività religiosa, né dall'altra parte esso è più impegnato nel dibattito civile e politico. Su queste premesse il teatro a Roma si trasforma ufficialmente in divertimento o, come si direbbe oggi, in intrattenimento, in un modo di impiego del tempo libero. Più che come strumento di cultura è percepito come *circensis* (dalla locuzione latina da attribuirsi al poeta Giovenale *panem et circenses* "pane e giochi del circo") e, in quanto tale, viene offerto alla plebe nella stessa occasione dei giochi sportivi e delle lotte dei gladiatori. Esso mantiene comunque un carattere festivo ma non si tratta più di feste religiose, ma soltanto di feste offerte al popolo dai magistrati e dagli edili, soprattutto nei pressi delle elezioni. Chi governava si assicurava il consenso popolare con elargizioni economiche e con la concessione di svaghi, appunto di *panem et circenses*, a coloro che erano governati. In poche parole l'organizzazione di attività ludiche collettive era mirata principalmente a distogliere l'attenzione dei cittadini dalla vita politica, in modo da lasciarla alla *élite* ed era un vero strumento in mano al potere per far cessare i mallumori delle masse. Del resto i giorni di festa, già numerosi in età repubblicana (almeno cinquantacinque) finirono col diventare più numerosi di quelli che oggi chiamiamo lavorativi: addirittura più di cento sotto l'Impero. Non è da meravigliarsi quindi che tutto ciò abbia avuto come conseguenza la collocazione sociale dell'attore più vicina a quella del gladiatore o della prostituta che a quella del poeta.

Lontano dallo statuto degli attori greci, essi stessi professionisti ma intesi come una funzione dello stato e del culto, a Roma gli attori erano schiavi o liberti ed esercitavano una professione necessaria ma degradata, tanto che l'uomo libero perde la sua condizione e la sua dignità nel momento in cui si esibisce come attore. L'attore romano viene coinvolto nel generale disprezzo che colpisce il mestiere, attività per definizione propria degli schiavi. Ciò non impedisce però il nascere dell'ammirazione per le particolari abilità dell'attore che, nel suo singolo, viene invece stimato e lusingato: l'attore Roscio fu amico di Cicerone e fu accolto nei circoli intellettuali.

Un'altra particolarità del teatro romano è che, all'inizio, questo fu un non-luogo: l'azione si svolgeva su un *pulpitum* collocato davanti ad una *scenae frons* che si ergeva solitaria in uno spazio aperto, senza che l'area riservata agli spettatori fosse in qualche modo delimitata o dotata di sedili predisposti. *Cavea* (da *cavus* Lt. vuoto), lo spazio del pubblico, è un vuoto. Anche se a volte costruita di materiali preziosi la scena non corrispondeva a un edificio e c'erano soltanto delle gradinate provvisorie, subito smontate dopo lo spettacolo. Il primo teatro stabile, di pietra, fu costruito a Roma da Pompeo nel 55 a.C. e rimase per lungo tempo il "teatro" per eccellenza. Nel 13 a.C. venne costruito un secondo teatro, quello di Balbo e, pochi anni dopo, quello di Marcello, di cui sono giunti fino a noi resti considerevoli.



Fig. 5 - Teatro di Marcello (http://it.wikipedia.org/wiki/Teatro_di_Marcello)

Durante il periodo imperiale in tutta la provincia romana, dalla Gallia alla Mauretania, vennero costruiti ex-novo numerosi teatri, mentre i teatri ellenici, in Grecia come nell'Italia meridionale e nell'Asia Minore, venivano adattati alle esigenze e al gusto dei romani. Cosicché, in un breve periodo, il teatro divenne quasi un edificio simbolico della civiltà romana nella quale soltanto acquisì una perfetta coerenza strutturale.

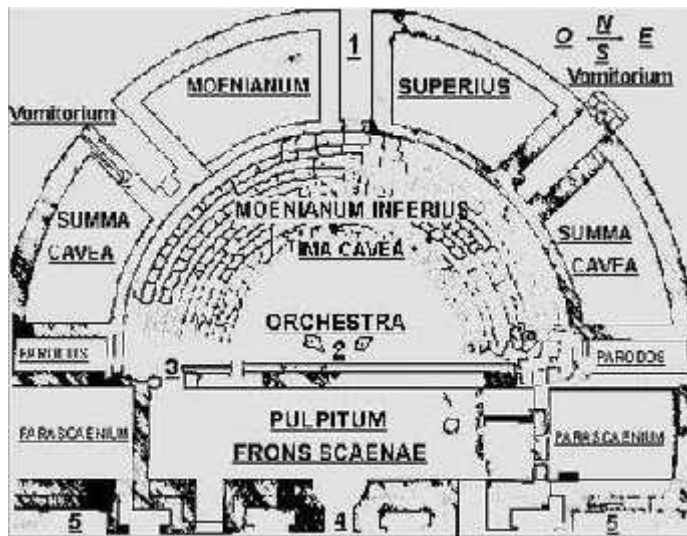


Fig. 6 - Teatro romano – struttura

(https://www.bitmovies.it+teatro+romano&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=6QMCU6q7J6qP5ASat4D4Bg&ved=0CAcQ_AUoAQ&biw=1440&bih=731#facrc=_&imgrc=-8c6OuTIKpYOoM%253A%3BXXz38xaXIIWfTM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.bitmovies.it%252Fsite%252Fimages%252Fstories%252Fsezioni%252Fteatro%252520romano.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fitalianoelatin.o.wikiidot.com%252Fteatro-latino%3B427%3B327)

In questi edifici, simbolo di una civiltà grandiosa, cambia però il tipo di spettatore: non esiste più una figura che si avvicini all'impegnato e reattivo cittadino greco, ma lo spettatore-suddito, di cui si eccita la violenza repressa attraverso spettacoli che non sono altro che azioni guerresche. L'aggressività dei sudditi viene deviata dalla dimensione sociale e proiettata nelle arene. Negli anfiteatri, dove i gladiatori si scontrano fra di loro o con bestie feroci e dove avvengono stragi di animali: *venationes*, il confine tra la rappresentazione del conflitto e il conflitto vero e proprio diviene inesistente. L'elemento "giocosso", ludico finisce e, all'urlo assordante delle folle, uomini combattono e versano il sangue per davvero. Significativa al riguardo è la testimonianza dello scrittore latino Seneca:

*"Per caso a mezzogiorno capitai nel circo durante uno spettacolo e attendevo con ansia i giochi, le facezie dei buffoni, qualche sollievo che permettesse all'occhio, ormai stanco di vedere sangue umano, di riposarsi; ma avviene tutto il contrario. I combattimenti svoltisi prima, per quanto crudeli, furono miti; ora, tralasciati i giochi, avvengono omicidi veri e propri; i gladiatori sono del tutto indifesi, esposti ai colpi in tutte le parti del corpo, non si scontrano mai in vano."*⁶

L'intera epoca dell'impero romano va letta, infatti, come un progressivo oblio del significato del teatro ed un forte impulso dato ad altre forme di spettacolarità. Nasce lo spettacolo di massa: giochi circensi, gladiatori, battaglie di navi, corse dei carri ecc. e muore il teatro.

Nel 313 d.C., con l'Editto di Milano, Costantino riconobbe libertà di culto al cristianesimo, che divenne, con Teodosio, nel 392 d.C. (Editto di Costantinopoli), la religione di stato. Di conseguenza, dopo il 400 d.C., vennero eliminate alcune manifestazioni teatrali considerate eccessive e le feste di stato cessarono di essere celebrate in onore di divinità pagane. I combattimenti dei gladiatori furono aboliti nel 404 d.C. e le *venationes* nel 523 d.C.. L'istituzione teatrale dell'antichità, quale abbiamo tentato di descrivere, con la sua complessa struttura organizzativa, viene quindi travolta dal crollo dell'impero romano e scompare. L'ultima notizia relativa a vere e proprie rappresentazioni teatrali, nel significato che esse avevano nella civiltà greco-romana, risale, per l'Occidente europeo, al 467 d.C.. Con il cristianesimo, il teatro divenne solo una questione di demoni pagani da scacciare ma anche una passione che riempie lo spettatore di sentimenti contraddittori e travolgenti che non si possono conciliare con le leggi morali. Nell'anno 400 d.C., il filosofo Agostino scrive:

*"Quasi in tutte le città cadono i teatri [...] cadono i luoghi o le sedi nelle quali si veneravano i demoni. Per quali ragioni cadono se non per mancanza di quelle cose per l'uso lascivo e sacrilego delle quali furono costruiti?"*⁷

L'alto Medioevo quindi è considerato un'epoca senza teatro. Tuttavia, alla caduta dell'Impero romano, alcune forme teatrali riescono a sopravvivere, anche fuori dai monasteri. A resistere alla cosiddetta morte delle rappresentazioni teatrali è un teatro basso, di strada, che ha però una storia e un importante futuro. Le sue origini affondano profondamente nel teatro ellenistico e romano. È imparentato alle atellane latine comiche, carnali e brutali. Si trattava infatti di rappresentazioni che presentavano aspetti del mondo contadino e incarnavano semplici storie comiche, dense di riferimenti divertiti e osceni. Un'altra forma di teatro superstita è il mimo che, nel periodo romano, come abbiamo visto,

⁶ Magri Monica, Vittoriani Valerio, *Fare Letteratura...*, p. 137.

⁷ *Ibidem*.

faceva da contorno a rappresentazioni teatrali di commedie o tragedie o intervallava i giochi circensi, come abbiamo letto in Seneca, fino a diventare la forma teatrale per eccellenza del popolo romano, il che spiega, in gran parte, il suo modo di spravvivere.

Questo teatro marginale non conosce più il testo come base della rappresentazione. È un teatro legato al gesto e alla corporeità ed è un teatro vagante. I suoi rappresentanti sono: mimi, pantomimi, addestratori di animali, danzatori, acrobati, spesso chiamati con il nome latino di *histriones* (istrioni). Si tratta di una forma di spettacolo che non coincide con la nostra idea di teatro, fondata sul personaggio e sulla rappresentazione. L'istrione medievale e poi il giullare (dal latino *ioculator*) non impersona qualcuno in particolare, non si cala in un ruolo ma è piuttosto a metà strada fra un danzatore, un acrobata e un narratore, capace di dare la voce e l'intero corpo a diversi personaggi, a farli interagire e cantare, più un affabulatore che un attore. Lo scrittore Dario Fo, a cui si deve un continuo studio, approfondimento e attualizzazione delle forme del teatro giullaresco, clownesco e buffonesco, ci spiega:

“Ma che cos'è un giullare? È un mimo che, oltre a usare il gesto, si avvale della parola e del canto, e che, nella maggior parte dei casi, non si serve della scrittura per i propri testi, ma li rimanda oralmente, andando a memoria e spesso anche improvvisando [...] I giullari recitavano quasi sempre in prima persona, soli e unici attori sul palco - o tavolo -, anche quando si producevano in dialoghi a due personaggi. Anzi, la loro peculiarità era quella di esibirsi in scene dove apparivano decine di personaggi diversi. Usavano un proprio costume eccentrico, ma amavano anche i travestimenti: durante un mercato, per esempio, montavano all'improvviso su un banco (da cui probabilmente “saltimbanco”), abbigliati da sbirro, da medico, da avvocato, da prete, da mercante, e lì cominciarono la loro esibizione.”⁸

Loro appaiono, se vogliamo dire, come i precursori di quello che oggi chiamiamo, nel mondo dello spettacolo, *One Man Show*. Questi artisti/attori, in larga parte anonimi, riescono a mantenere viva l'espressione di una comicità popolare, di una *verve* terrena impossibile da ridurre a dogme e ideologie, di una satira mordace delle ipocrisie e dei comportamenti sociali e lasciano un'impronta indelebile nella storia del teatro occidentale europeo. I giullari saranno in grado di esprimere, nel teatro di Shakespeare, per esempio, le più spiacevoli verità esistenziali. Come clown disperati, i giullari arriveranno fino a noi, nelle drammaturgie comiche di Samuel Beckett o di Dario Fo. Il loro valore perenne è dovuto al fatto che, per il popolo, il teatro, specie il teatro grottesco, è sempre stato mezzo primo di espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e agitazione delle idee. Il premio Nobel per la letteratura, ricevuto nel 1997 dallo scrittore Dario Fo, può essere letto come il riconoscimento in lui dall'Europa culturale, di una vera e propria reincarnazione del giullare. Tant'è vero che, nelle sue mani, il giullare diventa un vero e proprio cittadino contemporaneo, convinto che l'ironia e la farsa siano ancora un antidoto contro la violenza, l'arroganza del potere e l'ipocrisia.

Vogliamo considerare in quello che segue un'altra reincarnazione raffinata del giullare nel mondo artistico italiano e cioè l'attore contemporaneo Gigi Proietti. Si considera che l'artista prende l'eredità del grande attore comico, teatrale e cinematografico Ettore Petrolini (Roma, 1886-1936). Senza entrare nei dettagli biografici, la personalità artistica di Gigi Proietti si dimostra estremamente complessa. Come attore, musicista, regista, doppiatore, direttore artistico, cantante lo storico *One Man Show* romano per definizione, sempre presente

⁸ Magri Monica, Vittoriani Valerio, *op.cit.*, p. 152.

nel mondo dello spettacolo nazionale, diventa, soprattutto tramite la battuta e i gesti, per l'urbe di Roma, la sua città natale, e per l'intera nazione un ispiratore sociale di eccezione.

Si vuole dimostrare, con esempi pratici, come riesce a rimanere sempre attuale il suo personaggio di romano cinico e sbruffone e come si conserva inalterata la carica comica delle sue scenette e battute, dovuta soprattutto alle sue geniali doti di vero e proprio gran giocoliere delle parole e dei gesti.

TEATRO

Grecia classica (V sec. a.C.)

Tragedia

tragòn=capro; *oidè*=canto

“canto dei capri”

-origine dionisiaca

(sacrale e rituale)

Rappresentanti:

Eschilo (525-456 a.C.);

Sofocle (497-406 a.C.);

Euripide (480ca.-406 a.C.).

versus

Commedia

kommòs=coloro che intonano i

canti fallici nel corso di un corteo

-origine nei riti stagionali di

fecondità

Rappresentanti:

Aristofane (450-388 a.C.)

Menandro (343-291 a.C.)

-*flyax* – farsa italiota

Roma (Impero Romano)

Tragedia

-scarsa rappresentazione:

Livio Andronico (III sec. a.C.);

Seneca (4 a.C.-65 d.C.)

grottesco intrattenimento per il
popolo incolto

versus

Commedia

-dotta: traduzioni e rielaborazioni
della commedia greca

Rappresentanti:

Plauto (254,251-184 a.C.);

Terenzio (195,190-160 a.C.)

-popolare:

-l'atellana;

-il fescennino;

-**il mimo**

forma teatrale per eccellenza del
popolo romano

Pantomima

-virtuosismo del saper fare intendere

Alto Medioevo (fino al XIII sec.)

Teatro profano

-teatro vagante

-*histriones* (istrioni): mimi, pantomimi,
addestratori di animali, danzatori, acrobati

ioculatores (giullari, giocolieri)

Sezione pratica

Video 1. Gigi Proietti: “I Sette Re di Roma: Tarquinio il Superbo” (<http://www.youtube.com/watch?v=RptugAtBxYs>)

Osservazioni:

- una chiara parodia della *palliata*, commedia nell’epoca della Roma antica che si accingeva a rifare, soprattutto per poter dare sfogo liberamente alla satira politica e sociale, il quadro di azione greco. Gli attori vestivano il *pallium*, tipicamente greco, alla differenza della *toga*, tipicamente romana, che veniva indossata nella rappresentazione delle *togate*, commedie che presentavano l’ambiente romano;
- la maschera: barba e capelli a riccioli, come la maschera tipicamente greca delle tragedie;
- satira politica mordace con chiaro riferimento a un noto e oggi giorno molto controverso personaggio del mondo politico italiano;
- il mondo capovolto che produce ilarità: i veri buffoni diventano i “tiranelli” di turno;
- riferimenti mitologici in chiave parodica: la nascita di Roma, Enea, Laocoonte, l’Oracolo di Delfi, il Serpente Pitone;
- nota di comicità suscitata dalle espressioni in dialetto romanesco: “*Che devi fa’?*”; “*Dimme te se quello è un luogo pe’ anna’ a mette’ un’ “h”*”; “*E va be’, va be’*”, “*sta diventa*”, “*Che magnata!*”, “*Quello me sta’ proprio a guarda*”, “*Dov’è ello?*”, “*Ci pijio?*”

Video 2. Gigi Proietti: “I Gesti che Fanno Ridere” (http://www.youtube.com/watch?v=PobgaxoV1_0)

Osservazioni:

- gli accordi iniziali di una nota canzone italiana: *Bella da morire* (degli Homo Sapiens) che rifanno il quadro di uno spettacolo di varietà;
- la presentazione del personaggio: Pietro Amica, “affarologo, appaltologo”- triviale, comune, senza pretese, si potrebbe identificare con chiunque degli spettatori;
- doti di affabulatore e trasformista dell’attore: i gesti sostituiscono le parole rappresentandole, si ritorna al virtuosismo dei mimi del saper fare intendere.

Bibliografia:

- Magri, Monica e Vittorini, Valerio, *Fare Letteratura, testi, forme, idee*, Trento, Editori Montadori, 2003;
- Molinari, Cesare, *Storia del Teatro*, Bari, Editori Laterza, 2009;
- Pandolfi, Vito, *Istoria Teatrului Universal, vol. I,II*, Bucure ti, Editura Meridiane, 1971.

Sitografia:

- www.bananiele.it;
- www.athenaenocua2013.blogspot.ro;
- www.antika.it;
- www3.unisi.it;
- www.it.wikipedia.org;
- www.bitmovies.it;
- www.trastevere.tv;
- www.youtube.com