

# SEMINARI SUL TEATRO DI STRADA

## I PARTE:

### Dai rapsodi greci ai giullari medioevali

Nell'Antica **Grecia** quasi tutte le *performances* artistiche avvengono all'aperto, tanto che si fa prima ad elencare le poche che si svolgono in uno spazio chiuso. Queste ultime sono per lo più forme artistiche preclassiche, espressione dei ceti aristocratici, come le esibizioni dell'aedo (che, come ci mostrano i poemi omerici, cantava con la cetra nelle sale delle corti signorili della Grecia Micenea e di quella Ionica) e le esecuzioni arcaiche di lirica monodica (cantata cioè con l'accompagnamento della lira da un solo interprete), che si svolgevano nei *thiasos* (luoghi di educazione degli adolescenti) o durante i *simposi* (banchetti organizzati da gruppi di associati). Molto più tardi, alla fine del periodo classico, si costruiscono gli *òdeon*, i primi teatri coperti, riservati solo a spettacoli musicali. A metà strada tra teatro al chiuso e teatro di piazza possiamo collocare le rappresentazioni teatrali che, a partire dal V secolo a. C., si tenevano nei teatri all'aperto e che si svolgevano per tutto il giorno, in uno spazio scoperto accessibile a chiunque.



La *piazza* del teatro di strada greco è rappresentata invece da diversi luoghi:

➤ innanzitutto dagli spazi aperti dei **santuari extraurbani**, soprattutto quelli dedicati ai culti panellenici [Olimpia, Delfi (Pitici), Argo (Nemei) e Corinto (Istmici)], dove in alcune festività solenni si tenevano gare di atleti e di cantori (aedi e rapsodi), che declamavano componimenti di un repertorio comune, ma adattato da ognuno di loro alla particolare circostanza o ad un determinato pubblico. Occorre ricordare che, come ha fatto notare un famoso archeologo, Bianchi Bandinelli, i templi greci non erano luoghi in cui si entrava: nella cella racchiusa dal colonnato c'era solo la statua del dio e vi accedeva solo il sacerdote; il popolo restava fuori, girava intorno all'edificio, ammirandone i frontoni ed i fregi esterni, assisteva ai sacrifici su altari all'aperto e non c'era quella facciata principale, che nelle chiese cristiane creerà la grande piazza antistante i portoni di accesso;



➤ altro luogo di *performance* era **l'acropoli** urbana, cioè il luogo, posto sul punto più alto della città, dedicato ai templi delle divinità e degli eroi cittadini (spesso i fondatori della città) e bisogna ricordare che secondo Erodoto la tragedia sarebbe nata appunto dalla rappresentazione della storia di questi eroi, che si svolgeva presso le loro tombe;

➤ infine c'era **l'agorà**, la piazza principale della città, in cui si teneva il mercato, su cui si affacciavano alcuni edifici dell'amministrazione della polis, vicino a cui si aprivano le botteghe di molti artigiani, come i fabbri ed i ceramisti, e attraverso cui sfilavano le processioni urbane, arricchite da gruppi di danzatori e

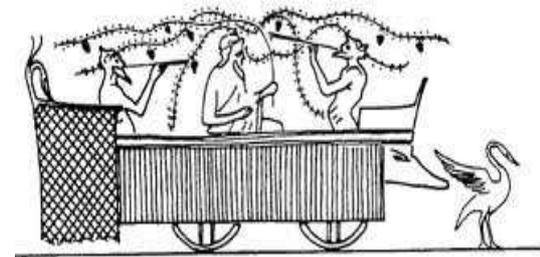
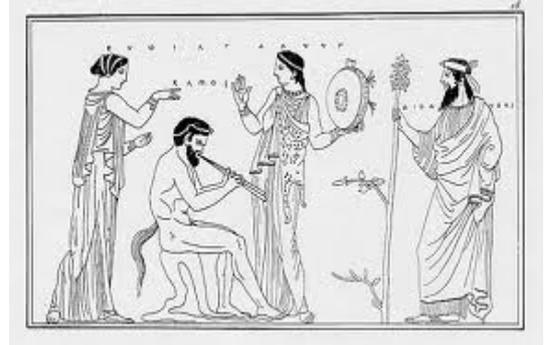
di cantori, che intonavano canti corali drammatizzati, eseguiti, cioè, da due cori contrapposti, guidati ognuno da un corifeo (un capo-coro). Sull'agorà si aprivano grandi porticati coperti (le *lésche*), in cui per tutto l'anno si passeggiava, si discuteva e si ascoltavano anche recitazioni artistiche (Solone, un famoso politico ateniese, recitò in piazza, in forma di canto elegiaco, il suo programma politico per la città).

Molte *performances* artistiche greche contengono dunque alcuni degli elementi con cui abbiamo caratterizzato il teatro di strada:

- si rivolgono ad un pubblico radunato nei santuari o sull'acropoli per le feste religiose o che si trova già nell'agorà per altre ragioni;

- sia l'elegia politica che la tragedia utilizzano un ritmo poetico molto vicino al parlato (il tetrametro trocaico catalettico o il trimetro giambico), una specie di cantilena, che favorisce sia l'ascolto che la memorizzazione di chi ascolta, ed usano similitudini e metafore ispirate alle più diffuse attività della popolazione, come la navigazione e l'agricoltura, o tratte dal mondo naturale;

- il canto corale usa, oltre ai canti, coreografie spettacolari e costumi sfarzosi per i danzatori e ricordiamo inoltre come anche la tragedia abbia avuto alle origini un linguaggio che Aristotele definisce *satyricon*, cioè scherzoso e adatto ad argomenti leggeri, e del resto era legata al culto di



Dioniso, dio contadino della vegetazione e della rinascita, accompagnato appunto dai Satiri e dalle Menadi. La tragedia si serviva inoltre della maschera, che realizza la completa trasformazione dell'attore nel suo personaggio ed è simbolo di alterità: chi la indossa diventa altro da sé, crea uno spazio immaginario, in cui ad agire è direttamente l'eroe mitico. Aggiungo solo che il primo tragediografo di cui ci è noto il nome, Tespi, era un artista di strada, che girava sul mitico carro (simbolo del carro-nave di Dioniso o replica dei carri

delle allegre brigate, che percorrevano l'Attica durante le feste di primavera). Tespi si tingeva dapprima la faccia di biacca e poi inventò le maschere di tela;

- la commedia, nata secondo alcuni dagli scambi di invettive allegre ed oscene tra partecipanti ai cortei fallici o ai cortei del carnevale, condivide con il teatro di strada non solo il linguaggio crudo, l'improvvisazione su uno schema di base (che la caratterizzò per molto tempo), ma anche la feroce satira politica, che deriverebbe, secondo alcune fonti, da canti contadini di protesta, intonati durante cortei notturni e ripetuti poi in teatro,



ma con il viso coperto di feccia, per non farsi riconoscere, secondo altre dagli insulti lanciati per strada dai mendicanti per ottenere l'elemosina.



- il **rapsodo**, infine, attinge ad una serie di miti ben conosciuti dall'uditorio e declama in esametri, non letterari e complessi come quelli di Omero e di Esiodo, ma improntati più spesso ad un *formulario* usuale, come i pupari e i *cuntastorie* siciliani (come i Cuticchio) e tutti i cantori orali. Un formulario che fu analizzato sul campo in Jugoslavia, nel 1935, dal giovane studioso americano Milman Parry. Per questo si può indicare il rapsodo come rappresentante del teatro di strada del mondo greco. Le rappresentazioni vascolari ed alcune fonti ci lasciano capire come egli declamasse spesso in luoghi frequentati dal popolo e riadattasse con facilità i propri canti mitici anche ad eventi recenti o ad occasioni particolari. Era insomma un antenato dei nostri cantastorie.

Nell'antica **Roma** non c'è la stretta mescolanza di elementi colti e popolari che troviamo nelle espressioni artistiche greche, ma una frattura netta tra forme popolari locali (che sono spesso espressione dello spirito aspro e rozzo delle popolazioni italiche, come gli Osci della Campania) e forme colte, che copiano modelli greci, prima grazie a schiavi ellenici, che conquistano la libertà grazie alle loro capacità artistiche, poi, a partire dal III secolo a. C., cioè a partire dalla conquista militare della Grecia, su ispirazione del nobile Circolo degli Scipioni.



Individuare il teatro di strada a Roma sembrerebbe dunque più facile, ma in effetti si corre il rischio di sovrapporre alle espressioni originarie dell'artista popolare le imitazioni frequenti e le trasformazioni che di esse ha fatto ben presto la letteratura latina colta.

La prima forma di teatro popolare è il **fescennino**, che prende nome da una città dell'alto Lazio, in area etrusca, ed è legato ai culti agrari e fallici. Nei fescennini si utilizzano danze e scambi di battute comiche, con un carattere osceno ed aggressivo, e ci si serve di maschere, legate al culto di Bacco, appese a rami di pino. Il fescennino esprime spesso anche una critica contro i potenti, che viene punita, in quanto forma di "malocchio" (*fascinus*) contro la persona presa di mira.

Dalla mescolanza dei versi fescennini con la danza etrusca deriverebbe la **satura**, un genere composto da vari elementi, di cui è molto controversa l'origine, (e bisogna dire che le fonti letterarie romane hanno spesso creato, forse

volutamente, molta confusione su queste forme artistiche popolari, che in parte disprezzano). Ha una forma drammatica ed un carattere comico, talora farsesco ed è accompagnata dal suono del flauto.

La forma più famosa di teatro di strada è comunque l'**Atellana**, che prende nome da una città campana degli Osci e rappresenta brevi scene, di contenuto mitico o di vita quotidiana, dunque argomenti ben noti al suo uditorio, mescolate agli aspri, mordaci ed osceni alterchi rustici. La rappresentazione si serve di personaggi che vengono ridotti a caratteri fissi, identificati subito dall'uso di maschere, che preannunziano chiaramente quelle che saranno, nel nostro '500, le maschere della Commedia dell'Arte italiana: *Maccus* è lo sciocco beffato ed ingannato, *Pappus*, un vecchio che si fa imbrogliare con facilità, *Buccus*, come si capisce dal nome, è il fanfarone (ed ispirerà a Plauto il *Miles Gloriosus*), *Dossenus* il saccente invidioso. Anche questa forma teatrale utilizza inoltre i versi cantilenanti, vicini al parlato, di alcune *performances* greche e cioè il trimetro giambico ed il settenario trocaico (o tetrametro catalettico).



Di epoca più tarda sarà il **mimo**, una rappresentazione che fu introdotta nelle lussuose feste primaverili di Flora e che per la prima volta introdusse donne (poco vestite) sulla scena. Alterna parti recitate a parti solo mimate e danzate e ricalca i tipi dell'Atellana, ma non usa le maschere. Per il suo carattere naturalistico e spontaneo riesce a creare una forte identificazione con il popolo che vi assiste. Esistono anche mimi politici, con una tematica politico-sociale ed un tono sarcastico, che ad esempio attacca il tentativo dittatoriale di Cesare. In età bizantina ci sarà la separazione del testo, letto o declamato da un cantore, e della pantomina, rappresentata contemporaneamente dai danzatori. Complessivamente, il silenzio o la confusione delle fonti colte latine su queste forme

popolari fanno pensare ad una contrapposizione di questo teatro, nato nelle piazze italiane, con il ceto dei senatori e dei grandi proprietari, che non ne gradiscono la libertà espressiva.

Nel Medioevo l'avversione della Chiesa cristiana contro le forme teatrali fa sparire ogni forma letteraria ed istituzionalizzata di rappresentazione, ma produce, paradossalmente, una *teatralità diffusa*. Il protagonista di questo tipo di teatralità è il *giullare*, erede della tradizione teatrale e mimica del mondo antico, di cui abbiamo notizia proprio grazie alle accuse che gli vengono rivolte dai padri della Chiesa (Agostino, Gerolamo, Tertulliano), che gli rinfacciano soprattutto tre colpe:



- prima di tutto è *girovago*, non ha patria né casa, e per questo non è solo vagabondo, bensì ai margini o fuori dall'organizzazione sociale: non appartiene a nessuna classe. Il giullare non allestisce il suo spettacolo, ma lo offre dove capita: soprattutto nelle fiere, ma dovunque si raduna un po' di gente: agli incroci delle strade, nelle osterie, sotto i portici. Si esibisce anche nelle case: ai banchetti dei ricchi, nelle feste dei borghesi e persino ai matrimoni o ai battesimi dei contadini;

- per la seconda accusa è *vano*, sia nel senso che non è un professionista, che non ha una vera arte codificata, sia nel senso che non produce nulla di utile. Agisce per puro divertimento, ed è perciò diabolico;

- infine è *turpe*, in quanto stravolge l'immagine naturale (legata per la chiesa al pudore ed alla sessualità riproduttiva), perché si maschera e si traveste anche da donna o da animale, esibisce il proprio corpo ed eccede nella gesticolazione, nella risata e nella

vocalità [tutti elementi che abbiamo visto come essenziali per l'artista di strada].

Ma il giullare è in effetti un grande professionista della parola, sia di quella critica che di quella narrativa. Talora è pagato per diffamare qualcuno, ma più spesso è la voce critica ed indipendente della società. Ha una funzione informativa, anche perché, girando il mondo, viene a conoscenza di molti eventi (dice Fo: è il giornale parlante e drammatizzato della sua epoca), ed ha una funzione narrativa in quanto è capace come nessun altro di avvicinare raccontando delle storie: è un contastorie.

Ma proprio questa sua capacità di narratore permette alla fine il suo inserimento nella società feudale, la sua subordinazione al potere ed alla Chiesa, attraverso l'esaltazione delle gesta dei principi e dei santi: diventa cantastorie. Comincia a scrivere i suoi testi, a fissarli al di fuori dell'incontrollabile improvvisazione e si trasforma in menestrello, pagato dalle corti e persino dalla Chiesa, che lo accetta, in questa forma, come mediatore verso il popolo.



La Chiesa medioevale aveva del resto già trovato delle forme drammatizzate in cui narrare la storia religiosa: le sacre rappresentazioni dei Misteri (gloriosi e dolorosi), di cui il popolo si era appropriato, però, nella forma grottesca del *Mistero Buffo*.

[video su Fo: <http://www.youtube.com/watch?v=vAxn-o7rLN0&nofeather=True> (Rosa fresca aulentissima), <http://www.youtube.com/watch?v=eOwxUqWlGpU&nofeather=True> (La resurrezione di Lazzaro), <http://www.youtube.com/watch?v=sCm9IApf1rA&nofeather=True> (il *gramlot* dello Zanni), <http://www.youtube.com/watch?v=ckvKmlhMsUw&nofeather=True> (le malefatte di Bonifacio VIII)].