

**COMUNE DI SANT'ARPINO
ISTITUTO DI STUDI ATELLANI**

**LE SCENE
DELL'IDENTITÀ**



OPICIA

COLLANA DI STUDI ARCHEOLOGICI, STORICI E SOCIALI DEL MEZZOGIORNO
DIRETTA DA DOMENICO DE LUCA

----- 2 -----

Atti del convegno

LE SCENE DELL'IDENTITÀ

Primo incontro di drammaturgia e teatro

Sant'Arpino 18 Febbraio 1996

A cura di Giuseppe Dell'Aversana

COMUNE DI SANT'ARPINO

ISTITUTO DI STUDI ATELLANI

Pubblicato con il patrocinio del Comune di Sant'Arpino

Ringraziamenti

Si ringraziano vivamente, per la preziosa collaborazione, la Prof.ssa Virginia Greco e la Dott.ssa Paola Cinque, nonché il Prof. Roberto Tessari che ha autorizzato la pubblicazione del suo intervento, pur non avendolo potuto revisionare dopo la trascrizione.

Le foto che corredano i testi, nonché quella di copertina, sono di Salvatore Della Rossa, ad esclusione delle foto dell'articolo di Franco Pezzella che sono dello stesso autore.

Dicembre 2000

Tipografia Cav. Mattia Cirillo – Corso Durante, 164 – Frattamaggiore (NA)
tel./Fax 081-8351105

PRESENTAZIONE

L’Istituto di Studi Atellani ha accolto con entusiasmo la proposta fattagli dal Sindaco e dall’Assessore alla Cultura del Comune di Sant’Arpino di pubblicare gli atti del convegno tenuto in Sant’Arpino il 18 febbraio 1996, inserendo questa pubblicazione nella collana Opicia, seconda uscita di tale collana dopo il volume della professoressa Anna Montanaro, *Il teatro al servizio della didattica. Un’altra opera dedicata al teatro*. E al teatro e i particolare alle fabulae atellane l’Istituto ha collegato una parte importante della propria attività se pensiamo che tra gli altri scopi statutari l’Istituto di Studi Atellani ha quello di:

- raccogliere e conservare tutte le pubblicazioni, gli studi, le carte, i manoscritti, le fotografie, la tradizione orale e folklorica ed ogni altra testimonianza riguardante l’antica città di Atella, le sue “Fabulae” e gli odierni paesi atellani;
- istituire borse di studio per promuovere ricerche, scavi, studi, tesi di laurea, specializzazioni e pubblicazioni su Atella e sulle Fabulae Atellanae e sulla cultura popolare della zona atellana;
- nel ricordo dell’importanza dell’antica Atella per le “Fabulae”, organizzare e preparare giovani particolarmente dotati alla promozione di attività teatrali e musicali nelle Scuole di ogni ordine e grado, con finalità educative.

In tale filone di ricerca e valorizzazione possiamo ascrivere alcune pubblicazioni dell’Istituto, quali quelle di F. E. Pezone, *Atella. Nuovi contributi alla conoscenza della città e delle sue fabule* e di Sosio Capasso, *Gli Osci nella Campania antica*.

Tra le altre iniziative dedicate al teatro ed in particolare alle atellane, voglio ricordare il programma proposto fin dal 1981 al Ministero per i Beni Culturali, che prevedeva, tra l’altro, una ricerca sul teatro popolare dell’antica Roma, con particolare riguardo alle fabulae atellane. Da sottolineare che tale programma non è mai stato finanziato, neppure parzialmente, dal Ministero.

Ma, pur con tutte le difficoltà, sia economiche che logistiche, che si è trovato a vivere la nostra associazione nel corso degli anni, è riuscita a sperimentare nel 1999 un premio Atella per il teatro dedicato alle scuole medie superiori, con grande partecipazione di compagnie studentesche.

È chiaro che simili iniziative, per quanto intense e stimolanti, non riescono nella loro compiutezza a rappresentare qualcosa di continuativo da cui possa scaturire un filone culturale.

Mi spiego: nell’introduzione al fascicolo pubblicato, il Sindaco ha parlato della opportunità di riprendere, anche insieme all’Istituto di Studi Atellani, il progetto complessivo elaborato da Franco Carmelo Greco. Ma a mio avviso è chiaro che le cose accennate dal prof. Greco (istituzione di un premio nazionale per tesi di Laurea inerenti il teatro, biblioteca specializzata e Centro di documentazione informatizzato sul teatro, Osservatorio sullo spettacolo in Campania, Laboratorio teatrale, corsi di formazione tecnico-professionali in arti e mestieri dello spettacolo e del turismo culturale, Master biennale di formazione e gestione di attività artistico-culturali) se da un lato difficilmente si possono attuare senza il sostegno economico delle istituzioni (ma penso alle difficoltà che potrebbe incontrare il solo Comune di Sant’Arpino in questa iniziativa), e senza la partecipazione attiva delle istituzioni culturali presenti sul territorio (penso ovviamente non solo all’istituto, ma alla Pro Loco, ad Aderula, alle tante altre associazioni che pure promuovono la cultura), d’altro canto rischiano di concretizzarsi come qualcosa di slegato dalla realtà dei nostri paesi, della vita quotidiana in cui viviamo, se non terrà ben conto che la cultura oggi per essere viva

deve essere in grado di creare profitto ed attrarre investimenti. Solo se riuscirà a coniugare professionalità, spirito di impresa con interessi culturali, riscoperta di tradizioni e vivificazione delle stesse, allora, sicuramente, si sarà fatto un egregio servizio alla collettività locale e, probabilmente, quanto si riuscirà a realizzare, sarà davvero vivo e duraturo.

PREFAZIONE

Sosteneva Luigi Pirandello che il «sapore della vita è nel passato che ci rimane vivo dentro». Oggi, però, tornare indietro con la mente al lontano febbraio 1996 mi rinnova un sentimento di tristezza poiché mi riporta al ricordo di una persona che ormai non c'è più e che tanto ha influito sulla formazione culturale ed umana del sottoscritto. Mi riferisco al compianto Prof. Franco Carmelo Greco, illustre cattedratico dell'Università di Napoli e docente di Storia del Teatro. Persona disponibile e carica di entusiasmo che ebbi modo di conoscere nel 1991 quando, in veste di Presidente della Pro Loco, mi recai a Napoli per proporgli l'istituzione di un premio nazionale per tesi di laurea sulle "Fabule Atellane". Da quel giorno nacque una forte amicizia ed un fitto epistolario, intervallato da visite alla sua casa di Caserta, durante le quali egli mi delineava il percorso culturale con cui ampliare la mia proposta, attraverso la realizzazione di un processo più complesso, che prevedeva, tra le sue tappe, l'istituzione di un Centro di informazione ed approfondimento sulla storia del teatro, da far nascere presso la biblioteca comunale del Palazzo Ducale. Le difficoltà economiche dell'impresa ed i continui viaggi di lavoro di Franco, affievolirono i nostri entusiasmi. Dopo la mia elezione a Sindaco nel novembre 1994, il prof. Greco fu uno dei primi a congratularsi con me e, attraverso i continui contatti che tenevamo mediante studenti santarpinesi, decidemmo insieme di organizzare un convegno pubblico che servisse a gettare le basi del discorso complessivo che Egli voleva iniziare con Sant'Arpino, anche alla luce delle maggiori opportunità che poteva offrire la guida di un'amministrazione comunale rispetto alla Pro Loco. Per questi motivi, grazie alla collaborazione di due validi consiglieri comunali quali Elpidio Iorio ed Aldo Pezzella, nel febbraio 1996, venne organizzato un convegno al quale Franco Greco volle dare il titolo di "Scene dell'identità" a testimoniare la necessità di recuperare nei giovani un'identità perduta attraverso la drammaturgia e il teatro, quali unici strumenti contro le omologazioni ed i tradimenti. A tal proposito vennero coinvolti gli alunni della Scuola Media "V. Rocco", che, grazie alla passione dei professori Luigi Mozzillo ed Angela Gionti, misero in scena una breve rappresentazione teatrale che emozionò tutti i presenti, rendendo ancora più profonda e toccante l'intera manifestazione. Gli interventi del Prof. Roberto Tessari dell'Università di Torino e della Dott.ssa Paola Cinque, per la loro valenza scientifica, arricchirono notevolmente le conoscenze e la documentazione sul teatro antico e sulle "Fabule Atellane". Tutti gli interventi di quel lontano febbraio 1996 vennero registrati su audio cassetta ed oggi, grazie alla sensibilità di un'istituzione fortemente radicata sul territorio, quale l'Istituto di Studi Atellani, si è deciso di trascriverli e pubblicarli, al fine di renderli noti ad un pubblico ancora più vasto. La "rinascita culturale" che ha pervaso in questi anni il Comune di Sant'Arpino, grazie all'inesauribile e vulcanico assessore alla Cultura Elpidio Iorio, crea oggi le condizioni adatte per concretizzare il sogno di un uomo che ha dato tanto alla cultura ed al teatro. Ritengo a questo punto necessario riprendere il percorso interrotto dalla prematura scomparsa del Prof. Greco, al quale l'amministrazione comunale in segno di gratitudine ha intestato una strada del paese, valutando attraverso l'Istituto di Studi Atellani l'opportunità di riprendere il progetto complessivo elaborato da Franco Carmelo Greco.

Dicembre 2000

IL SINDACO
Dott. GIUSEPPE DELL'AVERSANA

UN PERCORSO DA COMPLETARE UNA META DA RAGGIUNGERE

GIUSEPPE DELL'AVERSANA

Quando il 18 febbraio 1996 si chiusero i battenti della sala consiliare del Municipio di Sant'Arpino, alla fine del convegno “Le scene dell’identità”, si ebbe la sensazione di aver intrapreso un itinerario affascinante.

Quella mattina fu densa di avvenimenti, ricca di suggestioni, prega di spunti culturali stimolanti e provocanti. Questa pubblicazione nasce per fare doverosa memoria di quell’evento, farne rivivere le emozioni a chi fu presente, offrirle a chi era assente.

Forse per qualcuno il termine emozione risulterà un po’ eccessivo, ma quale altra parola utilizzare quando ci si trova di fronte ad un album fotografico contenente immagini a noi care, un po’ sbiadite e al contempo vive nella loro forza evocativa?

Certo, in quella mattina si aprì l’album dei ricordi del nostro paese e tutti poterono riconoscersi nella pantomima messa in scena dagli alunni della scuola media “V. Rocco”. Chissà quante identificazioni in quella voglia di partire di Pulcinella e nel rammarico per una terra avara e al tempo stesso gravida di promesse. Le ideali foto ricordo ebbero anche una opportuna didascalia negli interventi autorevoli dei relatori che qui sono finalmente raccolti.

Lo sfoglio dell’album e la lettura delle didascalie rivelavano la nostra identità e tracciavano gli scenari del nostro futuro come in uno specchio magico.

La magia continua oggi che a distanza di quasi cinque anni quell’album si materializza concreto nelle nostre mani, come venuto fuori da un vecchio baule dimenticato. Quelle foto sono ancora più vivide, quelle parole sono ancora più vere ed incisive. E’ l’occasione quindi per riprendere quell’itinerario e percorrerlo sino alla fine, per poi magari ripartire per altre destinazioni. Quella mattina, assieme alle emozioni, ci fu regalata una mappa, una carta geografica dotata di tutte le indicazioni per giungere al termine del viaggio: la mappa occupa sicuramente un posto di rilievo tra le pagine di questo album e una mappa conduce sempre ad un tesoro ...

Purtroppo l’autore del ritrovamento di questa mappa, il Professor Franco Carmelo Greco, non è più tra noi e non può più farci da guida nel viaggio verso il bottino prezioso, ma ci sprona idealmente a portare a compimento il percorso e il ricordo delle sue doti di tenacia nel perseguire gli obiettivi e di creatività nell’individuare le strategie per farlo sono da utilizzare come punti cardinali.

Non è detto però che il percorso non possa iniziare anche dal tesoro stesso. Nell’ottobre del 1999 fu organizzato un incontro in suo ricordo dal titolo “Maschere e metamorfosi” e due sue allieve richiamarono, nel portare il loro contributo, una metafora a lui molto cara: «Un uomo trova un giorno nel suo giardino uno smeraldo meraviglioso. Dopo averlo ammirato a lungo, decide di seppellirlo, senza dir niente a nessuno, lì dove l’aveva trovato, e di segnare il posto con una pietra. Alla moglie dice, per indurla a non spostare la pietra, che è sacra, augurale, e che anzi altre dovevano essere messe nello stesso posto. Così le pietre cominciarono ad accumularsi. L’uomo morì, ma il cumulo non cessò di crescere occupando l’intero giardino. Nessuno seppe mai dello smeraldo, persino la scusa inventata dall’uomo venne dimenticata, eppure ogni giorno si trovava sempre qualcuno che aggiungeva lì una pietra».

Sugli smeraldi scoperti da Franco Carmelo Greco, molti hanno sistemato pietre: colleghi, studiosi, allievi, uomini di cultura, cogliendo frutti copiosi del suo lavoro. Oggi c’è l’occasione per partecipare a questo rito, anche la nostra comunità può posare la sua pietra mettendo in pratica i suggerimenti che lui ha raccolto negli *Appunti per un progetto* riportati in questo volume. Queste note rispecchiano in pieno la personalità di

Franco Greco, le caratteristiche del suo modo di lavorare, la passione e l'entusiasmo per la sua professione, contagio inevitabile per i suoi tanti collaboratori e allievi. Il progetto che lo studioso aveva in mente per Sant'Arpino, o meglio, per Atella è lineare nella sua minuziosa e puntuale articolazione, sembra capace di autorealizzarsi tanto è motivato e chiaro nelle sue finalità. Alla sua base c'è l'idea, diventata oggi quasi parola d'ordine, da lui fermamente professata in ogni contesto: la cultura come elemento di sviluppo.

La produzione culturale è finalmente tornata ad essere la cartina di tornasole per verificare il livello di vitalità di un consorzio umano, di qualunque ordine e consistenza. Ingenti investimenti vengono indirizzati alla salvaguardia dei patrimoni artistici, alla promozione culturale, alla diffusione della conoscenza di tradizioni e costumi e tali risorse non saranno mai abbastanza, comunque la pensino i detrattori di turno.

Il nucleo del progetto di Franco Carmelo Greco è condivisibile *in toto*: «Sant'Arpino e il comprensorio atellano offrono moltissimo e vanno visti come punto di riferimento per le iniziative di riscoperta delle tradizioni culturali. La storia di Atella e del teatro atellano come punto di partenza non casuale per qualunque iniziativa che possa riguardare questi luoghi, per coniugare bisogno d'identità e necessità di trovare sbocchi lavorativi per professionalità e capacità operative». Tante le possibilità per realizzare ciò: L'istituzione di un premio nazionale per tesi di laurea sul teatro, l'istituzione di una biblioteca specializzata sullo spettacolo, l'organizzazione di un centro di documentazione informatizzato, la fondazione di un Osservatorio sullo spettacolo in Campania, l'attivazione di un laboratorio teatrale e di corsi di formazione tecnico-professionali in arti e mestieri dello spettacolo e del turismo culturale, avviare un Master biennale di formazione e gestione di attività artistico-culturali e infine allestire un museo sulla maschera come strumento antropologico.

Tutte queste iniziative erano il cuore del lavoro dello studioso, sono il testamento che lui lascia assieme a tanti altri progetti rimasti incompiuti, la sua capacità creativa era spesso tanto veloce da lasciare sul posto i collaboratori più solerti. Questo testamento è stato raccolto dall'Archivio del Teatro e dello Spettacolo, la struttura che aveva messo in piedi presso la Facoltà di Lettere dell'Università "Federico II". Sembrebbero iniziative ambiziose, ma non è così, sono invece il risultato di un'attenta riflessione. Perché a Sant'Arpino?, Si potrebbe obiettare ... e perché NON a Sant'Arpino? Ci sono tutte le potenzialità per farlo.

Il professor Greco nel suo intervento menziona due ingredienti essenziali: il ricorso alle professionalità soprattutto giovani su cui poter contare e l'impegno della scuola e delle istituzioni educative, che quando ben condotto ha prodotto con significativi indici di qualità.

Non c'è bisogno di censimenti (che avrebbero comunque la loro utilità) per sapere che nel nostro Paese molti giovani, per professione o per puro diletto, si occupano di temi legati allo spettacolo o alla cultura, spesso con esiti lusinghieri e mai troppo riconosciuti. E' da queste professionalità che bisogna partire, coinvolgendoli in prima persona nella gestione della vita culturale del paese (e farlo attraverso progetti L.P.U. può essere l'inizio, purché non sia un palliativo). A questo proposito potrebbe tornare utile un'altra traccia che il professor Greco mi consegnò personalmente quel giorno, tra le tante per le quali la mia formazione deve a lui forte gratitudine: arricchire la biblioteca cittadina chiedendo ai laureati in discipline dello spettacolo di donare una copia del lavoro di tesi.

E' significativo intanto che il Palazzo Ducale abbia finalmente iniziato ad avere il ruolo che il progetto richiedeva per esso, offrendo spazi più ampi al confronto sociale e culturale.

Tutto il resto è nella mappa che qui viene offerta e che chiede solo di essere l'anima e lo stimolo per continuare un percorso che è doveroso portare a compimento.

In appendice, pubblichiamo uno studio di Franco Pezzella sulle maschere atellane, che fa da degna cornice agli atti del convegno.



APPUNTI PER UN PROGETTO

Prof. FRANCO CARMELO GRECO
Università FEDERICO II di Napoli



Ringrazio innanzitutto gli alunni della scuola Media, i docenti, la Preside per l'accoglienza tributata e ringrazio il Sindaco perché è ritornato a chiedere la mia consulenza dopo l'occasione di cinque anni fa, per continuare un lavoro su Sant'Arpino interrotto da difficoltà a prima vista insormontabili, ma superabili con un adeguato impegno.

E' chiaro che per ottenere risultati apprezzabili ci vorrà un po' di tempo: d'altronde bisogna capire che un amministratore ha da render conto alla cittadinanza delle iniziative stabilite, rispettando le proprie responsabilità. Ma veniamo alle ragioni di questa iniziativa: ho la sensazione che il motivo sia in questi giovani che hanno recitato così bene e con tanta sicurezza il loro futuro, il loro avvenire e nella persuasione che se c'è un'identità messa in discussione non è la nostra di adulti, che abbiamo sperimentato forme di difesa contro le alienazioni possibili, le omologazioni o i tradimenti che possiamo rendere e subire. I ragazzi sono particolarmente indifesi in un contesto nel quale l'identità perduta è ancor più difficile da ritrovare.

Penso che un'indicazione culturale, come quella in discussione stamane, possa significare una maniera di recupero d'identità, una prima forma di riscoperta. Credo che questa ragione di fondo possa convincere chiunque a rendersi disponibile a contribuire alla realizzazione degli intendimenti che saranno proposti dall'Amministrazione, evitando qualsiasi forma di distacco o di sufficienza. L'invito è rivolto soprattutto a chi fa professione di cultura , lavora nel mondo della scuola e dell'educazione.

E' una occasione di crescita da incoraggiare ed aiutare. Il nostro territorio ha bisogno di tali stimoli (e lo so bene io che sono napoletano) per le difficoltà a trovare opportunità di sviluppo, formazione e lavoro, possibilità produttive per i nostri giovani.

Ritengo che i programmi oggetto di discussione già cinque anni or sono, tra me e il sindaco allora presidente della Pro Loco, abbiano un senso se radicati in un territorio. Immaginare di realizzare qui ciò che trova motivi di interesse e di aggancio in paesi o luoghi situati a molti chilometri di distanza è già una ipotesi difficilmente praticabile. Forse cercare un percorso che offre la possibilità di riscoprire radici che si sentono proprie, si riconoscono e costituiscono occasione di riscatto diventa già più interessante. In questo senso Sant'Arpino e il comprensorio atellano offrono moltissimo, e vanno visti come punto di riferimento per le iniziative di riscoperta delle tradizioni culturali. La storia di Atella e del teatro atellano, dunque, come punto di partenza non casuale per qualunque iniziativa che possa riguardare questi luoghi, per coniugare bisogno d'identità e necessità di trovare sbocchi lavorativi per professionalità e capacità operative, tanto da non far rimanere tali iniziative sospese in un limbo di ineffettuabilità di qualunque

genere. La richiesta rivolta al mondo accademico ed alle istituzioni culturali pertanto non va disattesa, ed è una chiamata a vivere diversamente il proprio lavoro e la propria professionalità. In questo senso faccio un riferimento personale alla mia attività ed a quella del professor Tessari, attività che, come potete immaginare, tende sempre ad allargare il proprio raggio d'azione, trovando nuove forme di realizzazione.

Queste occasioni dunque sono adatte per cercare altre possibilità di esperienza e, di conseguenza, per riscontrare in contesti non accademici l'attività svolta, al fine di non rimanere chiusi in una torre d'avorio. Anzi, è una maniera per contrarre sinergie utili a conseguire nuovi risultati e obiettivi non ancora raggiunti.

È bene domandarsi a quali strumenti fare ricorso: ci sono normative giuridiche e risorse economico-finanziarie a vari livelli, europeo comunitario, nazionale, regionale e provinciale o anche locale, fatte salve le priorità da osservare. Credo che ci siano competenze specifiche da attivare per collegare realtà piccole come quella di Sant'Arpino a circuiti più ampi. Bisogna percorrere tutte le strade disponibili per poter mettere in pratica i propositi individuati. Esperienze già attive in altri luoghi possono costituire modello di esecuzione e risorsa ulteriore cui attingere. In questo modo potranno essere ampliate (come negli intendimenti dell'Amministrazione) le funzioni dei piccolo museo civico e il progetto di ristrutturazione del Palazzo Ducale potrà avere nuovo impulso, pensando per questa costruzione prerogative importanti come una sala per convegni, coinvolgendo nell'iniziativa privati e permettendo a Sant'Arpino di inserirsi in una dinamica di relazioni di ampio respiro, magari a livello europeo. In questo caso non si tratterebbe più di ricerca di identità, ma di affermazione e partecipazione della stessa ad altri.

Fin qui le premesse. Venendo all'articolazione propria del progetto, fermo restando che sarà redatto un documento che avrà caratteristiche meno provvisorie di una esposizione a voce, si è pensato di :

Istituire un **premio nazionale per tesi di Laurea** che abbia come tema il rapporto tra teatro comico e popolare nel mondo classico e il teatro moderno, con ampia possibilità di interessi e metodi di ricerca. Il bando sarà diffuso in tutte le Università italiane con cadenza annuale e auspichiamo possa avere una sua continuità e validità per la raccolta di materiali di studio.

Istituire una **biblioteca specializzata** che costituisca uno strumento d'utilizzo per chi voglia compiere ricerche di un certo indirizzo. Ovviamente una biblioteca tale ha bisogno del consolidamento di un contesto appropriato (come il premio di cui sopra) in modo da poter essere funzionale agli obiettivi proposti. In particolare la biblioteca includerà tutti i campi dello spettacolo (teatro, cinema, televisione, mass media in genere, musica, danza, arte) coprendo tutto l'arco che va dalla classicità all'epoca attuale.

Allestire un **Centro di documentazione informatizzato** e collegato a livello internazionale: i materiali e i documenti raccolti nella biblioteca potranno così essere consultati e resi accessibili a chiunque ne faccia richiesta. Predisposizione di una annessa banca dati.

Creare un **Osservatorio sullo spettacolo in Campania**, ben qualificato, che attualmente non esiste. La comunicazione oggi è centrale e collegata allo spettacolo. L'osservatorio potrà contare sul lavoro di studenti universitari, energie intellettuali e sulla collaborazione dell'Archivio del teatro e dello Spettacolo dell'Università di Napoli.

Attivare un **Laboratorio teatrale** che potrà esercitare le capacità che il territorio offre con dovizia di risorse. Quando si dice che a Napoli tutto è teatro con un facile ricorso all'oleografia si dice una sciocchezza. È vero però che esiste un teatro di elezione, con spiccate attitudini a tradurre l'interiorità in maniera solare. A questo si fa riferimento.

Attivare **corsi di formazione tecnico-professionali in arti e mestieri dello spettacolo e del turismo culturale**, che è uno degli aspetti importanti di queste zone. Una vocazione che va incentivata nella nostra realtà: invece di programmare sversatoi di immondizia, immaginare tappe di un percorso archeologico-culturale, che magari attraversi anche i giardini di casa!

Istituire un **Master biennale di formazione e gestione di attività artistico-culturali** (sul tipo di quello realizzato alla Bocconi di Milano).

Infine (per dare forma e corpo alle cose dette e pensando anche alle immagini dei *Maccus* riprodotte nel programma del convegno e nella sala), approntare una **Mostra o una serie di esposizioni**, corredate da un percorso di ricerca, sulla **maschera** come strumento antropologico e simbolo espressivo e rituale in tutte le sue articolazioni, dal mondo classico ad oggi, tenendo presenti le esperienze di vari artisti ed escursioni verso luoghi a noi più lontani, le maschere tribali o orientali.

Questi sono alcuni punti, quelli di più immediata realizzazione ovviamente dislocata nel tempo.

Vorrei ringraziare Paola Cinque dottoranda presso la mia cattedra con particolare attenzione al mondo classico e il professor Tessari che nelle sue pubblicazioni si è occupato con perizia di tutti gli aspetti della drammaturgia (storico, scenico, attorico, autorale) nei suoi risvolti culturali e di rapporti con la realtà sociale. Ci ha assicurato il suo ritorno. Vi ringrazio ancora tutti e auguro una ottima domenica.

IL TEATRO E IL MIMO NELL'ANTICA ROMA

Prof. ROBERTO TESSARI
Università di Torino



Ringrazio e saluto i presenti e soprattutto i ragazzi che ci hanno fatto un così bel dono: non è cosa frequente per il nostro lavoro.

Per venire al tema del mio intervento, lo spettacolo popolare latino, inizio dalla testimonianza di uno scrittore cristiano dei IV sec. d.C. Arnobio, il quale è uno dei tanti cristiani che per esigenza della nuova prospettiva spirituale, deve fare i conti con l'intera civiltà che ha preceduto il Cristianesimo. Questo scrittore così come anche i padri della Chiesa, vedeva nelle forme del teatro elementi fondamentali per identificare una civiltà con grande tradizione, ma antagonista della nuova che vuole affermarsi. Arnobio scrive che l'essenza anche religiosa del mondo latino sta nel teatro, ma non cita le forme canoniche della tragedia classica, né la commedia di derivazione greca, essa va ricercata nelle commedie plautine, nelle *atellanae*, e nei mimi.

Queste tre realtà, dice Arnobio, sono lo specchio di un modo di vedere soprattutto la religione, ciò che teneva unito il popolo latino, e polemicamente Arnobio aggiungeva che la nuova religione non può apprezzare degli dei che hanno gli stessi comportamenti che avrebbero i personaggi nelle commedie, nelle *atellanae* e nei mimi, comportamenti secondo i cristiani indecenti.

Da queste osservazioni di Arnobio si possono trarre riflessioni molto interessanti. Innanzitutto il fatto che nel IV Sec. d.C. si fa ancora riferimento ad un teatro ormai ridotto ad un fantasma, cioè l'atellana.

Le forme letterarie dell'atellana sono ancora presenti in qualche modo ma come ricordi sfilacciati. Eppure quel tipo di teatro è ancora un punto di riferimento importante per chi debba fare i conti con un orizzonte culturale vastissimo, che ha occupato e dominato tutto il Mediterraneo.

Altra considerazione da fare è che Arnobio sta parlando in realtà di un teatro che a parte una commedia che viene citata con un termine generico nei suoi particolari, è definito Atellana e mimo, ovvero due modi di fare teatro di cui abbiamo scarsissime testimonianze, tranne qualche piccolo frammento, polvere residua di qualcosa che è svanito. Sembra essere questo un elemento di debolezza. Effettivamente ciò significa che una civiltà ha deciso di conservare un certo tipo di teatro ed ha inteso abbandonarne un altro al suo destino.

È strano però che proprio noi che negli ultimi anni nelle accademie (e qui abbiamo un esponente di questo movimento culturale) abbiamo cercato di stabilire quale tipo di teatro fosse importante recuperare, di quale fosse necessario parlare, imbattendoci nel teatro di cui oggi discutiamo e che si è perso, senza passare definitivamente alla storia, così come è accaduto per il teatro che si affida al testo ben costruito, la scrittura e alla

composizione poetica, elementi che ogni cultura si gloria di conservare, così come le tradizioni greca e latina, abbiamo come l'impressione che quello che non è stato conservato è molto più prezioso di quello che è stato conservato, perché ciò che non è stato conservato è il modo, la concretezza, la materialità, la radice artistica del «fare teatro», del realizzare materialmente una comunicazione corporea che esprime un sentimento nell'incontro tra attore e spettatore.

Proprio forme di teatro come l'atellana e il mimo non potevano essere conservate, non perché non avessero un testo (i frammenti lo dimostrano), ma, perché, avevano un modo di considerare il rapporto tra testo e pienezza dello spettacolo che non corrispondeva all'ideale letterario: un testo forte interpretato dagli attori, non l'idea che gli attori siano intermediari tra un grande poeta che affida loro un testo per fare da tramite con il pubblico. Lo spettacolo è una proposta di una visione del mondo presentata al pubblico in cui convergono tutti gli elementi: il fenomeno dell'ideazione dell'azione scenica (parole e scrittura), figure dell'immaginario, elementi forti come sono, ad esempio, le maschere, sintesi di una cultura e di tradizioni di un popolo che comunica a se stesso ed agli altri anche molto diversi (come gli Osci), facenti parte della *koinè* latina che fu costruita. Questo modo di fare teatro deve aver trovato le sue prime fondamenta proprio nell'atellana, e mi riferisco all'atellana osca, la prima.

Sono due gli elementi di spicco: una forte funzione attoriale e la capacità creativa della figura maschera. Indubbiamente l'atellana era affidata a compagnie di attori, i quali creavano nel tempo, accumulando un bagaglio testuale, usando l'impersonificazione delle maschere tramandate nel tempo da una iconografia d'impatto, fino ad incontrarsi con altri elementi della storia, per esempio la maschera di Pulcinella. Ma come la maschera di Pulcinella è un grande fantasma artistico che vive attraverso l'attore che l'ha coltivata nel tempo, trasmettendola ad altri attori che ne hanno reso forme differenti, è indubbio che il teatro dell'atellana era impostato su una scelta espressiva di questo genere. Una scelta dove l'immagine doveva essere emersa dal senso religioso che tiene insieme una comunità: religione intesa in senso scientifico non dogmatico, cioè gli elementi di un immaginario in cui la comunità riconosce il segno di identità forte che la distingue. Un cristiano come Arnobio riconosceva nelle forme del teatro popolare questa identità.

L'elemento attoriale cui si faceva riferimento, implica una specializzazione: impersonare una maschera e studiare le forme dello spettacolo in cui la presenza della maschera si ritrovi in questo sistema. E da questo punto di vista l'Atellana ha dato indicazioni importantissime per lo sviluppo successivo della storia dello spettacolo, l'insieme delle maschere, il gioco e il modo di rapportare il singolo portatore della maschera con gli altri, far vivere la comicità attraverso una serie di relazioni ed incontri. Troveremo la stessa cosa quando il teatro occidentale, dopo secoli di smarrimento, reinventerà la professione. Gli accostamenti tra l'atellana e la commedia dell'arte sono certamente forzati, non abbiamo documenti probanti al riguardo, ma anche in assenza di continuità storica siamo di fronte a fenomenologie che si ripresentano: inevitabilmente il fare teatro non può non avvenire secondo determinati modi.

Nel secondo elemento caratteristico, la capacità creativa della figura mascherale, una cultura agraria come quella osca seppe esprimere tipologie forti dell'umanità, di cui possiamo vedere solo il segno esterno, ma che dovevano avere una loro lingua, un loro modo di agire sulla scena, una musica comico-grottesca che la faceva vivere. Un teatro che, ripeto, possiamo solo desumere (senza compiere falsificazioni storiche) dalle notizie e dai documenti iconografici residui e che ebbe un grande impatto, dopo un inizio in sordina.

Il mondo latino per quanto riguarda il teatro si trovò ad un bivio: tradizione italica di teatralità forte (proprio l'atellana), e confronto - soprattutto per le classi dirigenti dello Stato - con il grande mito della grecità, dove il teatro aveva una certa formalizzazione e,

secondo i canoni comici e tragici, era basato su un testo forte dove la maggior parte dei peso espressivo era affidato alla composizione poetica. Questa realtà per i Latini fu un mito, e si verificò una strana situazione: la cultura teatrale romana inseguiva i modelli classici quali la tragedia del V sec. d.C. e la commedia del III sec. d. C. La commedia nuova di Menandro, però adottò una soluzione paradossale: le commedie erano rappresentate non nella loro autonomia, ma corredate da «doni» che le intervallavano e le concludevano, quasi a vedere come un rischio la possibilità di rappresentare solo la commedia letteraria perché un po' pesante per il pubblico senza una sorta di «condimento», costituito dagli intermezzi del mimo che raccoglie, sotto certi aspetti, l'eredità dell'atellana, quando sarà «passata di moda». Come *exodia* (elemento conclusivo), una farsa atellana nelle forme che assumerà a Roma con componente letteraria più solida, ma non da escludere il gioco dell'attore, con ampie facoltà di improvvisazione. Questo tipo di struttura è indicativa dei gusti del pubblico (che a Roma non era esclusivamente d'elite, anzi ...) che per accettare una opera letteraria tradizionale ha bisogno di altre forme più popolari, ma proprio per questo segno di abilità e grande capacità di esibizione (deformazione della voce, consistente presenza scenica) elementi ritenuti deteriori da altre culture oscene secondo i cristiani (che poi forse è la vera natura il legame con la materia, contro anche alcune teorie filosofiche). La forza del mimo e dell'atellana riuscì ad imporsi nei favori del pubblico, anche a dispetto di alcune scelte politiche come quelle, per esempio, della cerchia degli Scipioni, che tentarono disperatamente di far attecchire, basandosi sul loro prestigio, un raffinato commediografo, Terenzio, di natura riflessiva, che (lo si sa per certo) non piaceva al pubblico che doveva sorbirlo per compiacere gli Scipioni, che volevano «grecizzare» Roma o renderla degna di competere non solo in campo militare, ma anche culturalmente con la Grecia. In realtà il teatro latino riuscirà a trovare una propria personale caratteristica, impersonata dalla produzione di Tito Maccio Plauto, grande autore e anche attore e capocomico, che poi presenta una curiosità indicativa: il secondo nome Maccus o Maccius ha fatto pensare (forse a torto dal punto di vista filologico) che la sua nascita artistica fosse da ritrovare nella scuola atellana.

Plauto seppe contaminare lo schema della raffinata commedia greca e le sue capacità di creare una vicenda affascinante con la lezione dell'atellana, però gli fu sempre preferito nella storia Terenzio, perché Plauto sembrava incoerente, i suoi personaggi si smentiscono, non sono personaggi sono maschere, non quelle dell'atellana, non hanno fissità, mutuati dalla commedia menandrea, non vogliono dare un ritrattino psicologico, ma un segno comico potente.

Anche le interpretazioni un po' pretestuose intorno al nome di Plauto, indicano la capacità di dare origine ad altre forme teatrali come le tipologie atellane. Probabilmente possiamo leggere anche nel genere che prese il posto dell'atellana certi aspetti comuni, il mimo latino, anch'esso segnato da un tipo di testualità, testi che purtroppo abbiamo frammentari; i pochi che abbiamo sono tramandato da lessicografi che volevano testimoniare parole in un linguaggio plebeo, lo stesso del pubblico cui si rivolgeva.

Altro elemento che il mimo mutuò dall'Atellana fu l'organizzazione della compagnia, professionale, più articolata, gerarchizzata con l'*Archimimus*, sorta di capocomico, il *Mimus secondarius*, sorta di spalla, c'era anche la presenza femminile, caso raro dell'antichità. C'era, inoltre, una rigida distinzione dei ruoli: l'attore del mimo sapeva di sostenere una parte ben precisa. Una presenza costante era il servo sciocco. Quello che non c'era più nel mimo, anche nel contesto della Roma della fine della Repubblica, era la maschera. Qui c'era il ruolo fisso, non la definizione della maschera, l'attore decideva di non legarsi ad uno strumento forte ma complesso, per poter operare un teatro più dinamico e plastico, capace di adattarsi al mutare dei tempo e delle situazioni.

Come l'Atellana però il mimo non aveva una trama regolare, una forme simile all'attuale spettacolo di «varietà», dove in uno schema fisso si introducono varie attrattive. Il mimo

seppe adattarsi ai mutamenti anche sociali e politici: per esempio, l'età di Cesare vide lo splendore del mimo e quel periodo fu connotato da grandi lacerazioni politiche. Il mimo si agganciò a queste realtà, divenendo satira politica, ammiccamento al pubblico sulle grandi problematiche. Sono passati alla storia due mimografi dell'età di Cesare: Decimo Laberio e Publilio Sirio. Si narra addirittura di un incontro al vertice sulla figura di Cesare. Decimo Laberio proponeva mimi tratti dalla realtà e dalla «cronaca» e Cesare non avrebbe gradito le allusioni sulla sua persona. Laberio era cavaliere romano e in quanto tale non poteva dedicarsi allo spettacolo visto come degradante: chi l'avesse fatto avrebbe perso ogni qualità. Cesare, dunque, obbligò Laberio a proporsi come attore e per divertire il pubblico chiamò a confronto con lui Publilio Sirio, un libero mimografo, per individuare il più bravo. In realtà si volle infliggere una solenne umiliazione a Decimo Laberio che mortificato si lamentava di aver perso i suoi diritti. Cesare però fu magnanimo e Laberio riebbe ciò che gli spettava. È questo un episodio che dimostra quanto il mimo fosse usato dai politici anche come propaganda.

C'è un altro aneddoto indicativo. Quando Laberio riprese i suoi diritti, si recò al Senato dove incontrò Cicerone, che affabilmente e ironicamente lo accolse dicendogli di essere dispiaciuto perché non poteva cedergli uno scranno (il suo era stato occupato), ma Laberio, prontissimo, gli rispose di meravigliarsi, perché Cicerone sedeva su due posti: una battuta ancora oggi attuale.

Altro elemento importante nel mimo, lo stretto legame con la religiosità. Il mimo latino (che i cristiani consideravano tanto significativo quanto inaccettabile) è collegato infatti a quello che alcuni scrittori latini affermano essere il Nume segreto di Roma. Nel mondo classico ogni *polis* greca e *civitas* latina era consacrata ad un dio. In realtà la vera divinità era tenuta segreta perché i nemici non si appropriassero della forza religiosa. Nel caso di Roma, secondo l'attendibile fonte fornita da Macrobio, la vera divinità era Fiora, un po' sconosciuta, che, come dice il nome, era dea dei fiori e della vita che rifiorisce. Non si sa se il mimo latino fosse nato in occasione delle feste in onore di Fiora. Si sa però che a partire dal III sec. a.C. vennero stabilite a Roma, sempre per celebrare Flora, i *Ludi Florales*, periodici giochi teatrali ed il mimo era la forma sacra per eccellenza, poi divenuto spettacolo autonomo. A questo proposito, riporto un episodio significativo che mostra l'importanza del mimo per un romano, così come l'atellana per gli Osci. Accadde che durante le guerre puniche si verificò un periodo particolarmente critico per i Romani e i Cartaginesi arrivarono ad assediare Roma da vicino. In quel mentre si festeggiavano i Ludi e tutti gli uomini li lasciarono per partire in guerra. Quando i soldati rientrarono si accorsero di aver trascurato i Ludi e videro in ciò una mancanza ancor più grave della minaccia militare, perché non erano stati ottemperati gli obblighi verso una divinità propizia: per difendere se stessi avrebbero potuto paradossalmente perdere l'identità. Si trovarono però di fronte ad una scena suggestiva: un vecchio attore di mimo aveva continuato ininterrottamente la sua esibizione. Evidentemente attribuirono a quel gesto la loro salvezza. Il messaggio era, quindi: «la gente esiste in quanto comunità fin quando l'attore continua a portare la maschera e a danzare. Una interruzione può risultare nociva, la comunità entra in crisi». Questo è il discorso che fanno gli ultimi grandi filosofi della tradizione classica. Mentre Anobio scrive ciò che abbiamo riferito in apertura, Plotino e Giamblico dicono una cosa all'apparenza strana: non solo la tragedia ha il compito di tenere assieme una comunità e purificarla attraverso la catarsi, anche la commedia, le grandi forme del comico, legate alle oscenità, alle invettive, alle parole forti, anche a questo va riconosciuta la dignità di una catarsi. Sono forme di educazione, di conoscenza delle radici. La purificazione della tragedia attraverso i destini dei grandi eroi è innegabile, esiste però anche una catarsi comica, esiste un grande valore sociale per la comunità ad opera del teatro comico.

Ed è l'ultimo messaggio che il mondo classico ci tramanda e, al di là di questo messaggio, probabilmente, le stesse forze che hanno agito nell'atellana e nelle grandi

forme di teatro popolare sono poi riemerse in veste nuova in tutte le grandi stagioni del teatro comico.

EMERGENZE ARCHEOLOGICO-TEATRALI IN CAMPANIA

PAOLA CINQUE



Nel breve spazio di quest'intervento tenterò di fornire alcune indicazioni generali sulle emergenze archeologico-teatrali in Campania, col duplice obiettivo di disegnare una mappa dei resti di edifici classici dislocati nella regione, e di compiere una rapida ricognizione delle emergenze testuali relative alle atellane.

Immaginiamo di viaggiare a ritroso nel tempo, lungo un itinerario che punta diritto a quello che molti considerano il favoleggiato teatro di Atella, la cui esistenza fu ipotizzata, con grande suggestione, dall'archeologo Amedeo Maiuri (*Passeggiate campane*, Milano 1938), il quale si dichiarava allora convinto della possibilità che, nella terra che aveva dato i natali alle atellane, sorgesse un teatro destinato alle loro rappresentazioni. Del supposto teatro, tuttavia, non è mai stato trovato un riscontro archeologico; così come mancano tracce sul terreno relative all'anfiteatro di Atella, unico monumento della zona citato in fonti letterarie (Svetonio, *Vita di Tiberio*, 75), e ricordato con dovizia di particolari per i marmi pregiati e le grandi porte d'argento.

Limitando la nostra ricognizione ai confini dell'attuale regione Campania, anche Buccino (l'antica Volcei), in provincia di Salerno, e Mirabella Eclano (Aeclanum), in provincia di Avellino, hanno dovuto fare i conti con il fantasma di un edificio destinato alla rappresentazione. Nel primo caso, l'esistenza del teatro di Buccino risulta subordinata al testo di due epigrafi frammentarie, in cui si descrive la tipologia di un edificio in maniera troppo generica da poter pensare che si trattasse effettivamente di una costruzione teatrale; quanto a Mirabella Eclano, sembra improbabile che, sulla base di una iscrizione mal interpretata, un teatro fosse localizzato proprio in quella zona.

Ma le forzature non finiscono qui.

Volgiamo, per un attimo, lo sguardo alla costa tirrenica, e precisamente a Baia, nei Campi Flegrei: lì una struttura ad emiciclo rivolta verso il mare – riportata alla luce per intero – si trova inserita all'interno di un vasto complesso termale, meglio conosciuto col nome di Terme della Sosandra. Il prospetto architettonico dell'edificio in questione, decorato da nicchie e colonne, proprio come una scena teatrale, ha fatto pensare appunto ad un teatro, ma l'effettiva destinazione funzionale resta ancora incerta, poiché si è portati ad escluderne l'uso per rappresentazioni spettacolari, a causa della mancanza assoluta di gradinate al suo interno. Ed ancora sulle rive del mare, a Paestum (SA), scorgiamo una costruzione quadrata, con gradinate di forma circolare e quattro ingressi sui quattro lati, rispetto alla quale mancano elementi ulteriori per affermarne con certezza la tipologia teatrale, contrariamente a quanto comunemente sostenuto.

Atella, Buccino, Mirabella Eclano, Baia e Paestum: nella nostra mappa figurano, in definitiva, soltanto come siti di edifici immaginari, come luoghi di un teatro della

mente, a cui mancano persino vestigia, resti, impronte, sulle quali animare uno spettacolo di fantasia.

All'estremo opposto, invece, si stagliano con evidenza, a tutto tondo, le costruzioni di Pompei e Benevento, maestose, e poi quelle di Teano e di Treglia (CE), di dimensioni leggermente inferiori, tutte portate alla luce e restituite allo sguardo di turisti e visitatori. Il «Teatro Grande» e l'odeon (o «Teatro Piccolo») di Pompei, che furono interamente ricoperti dall'eruzione del 79 d. C., presentano, in virtù di ciò, un eccellente stato di conservazione, al punto da essere tuttora utilizzati per spettacoli musicali e scenici nel corso delle stagioni estive.

Poniamoci, ora, nella prospettiva di una veduta «a volo di uccello», ed esaminiamo la topografia dei resti di costruzioni destinate a manifestazioni spettacolari: la città di Napoli, con le province dell'interno (Acerra, Nola, Suessola), con quelle costiere e dei Campi Flegrei (Posillipo, Bacoli, Cuma, Miseno, Pozzuoli, Sorrento), e quelle vesuviane (Ercolano e Pompei), fa registrare, con la provincia di Caserta (Alife, Cales, Literno, Santa Maria Capua Vetere, Sessa Aurunca, Teano e Treglia), la maggiore concentrazione di edifici teatrali. Seguono le province di Salerno (Padula, Nocera, Sarno e Velia), Avellino (Avella) e Benevento (con l'antica Telesia).

Dal medesimo punto di osservazione aerea distinguiamone anche la diversa tipologia. In generale si tratta di teatri romani urbani, fatta eccezione per il teatro di Acerra (NA), di Posillipo (NA) e di Sessa Aurunca (CE), che sorgevano lontani dal foro della città, fuori le mura; i teatri di Cales (CE), Santa Maria Capua Vetere (CE), Teano (CE), Nocera (SA) e Sarno (SA), per struttura e disposizione, presentano una tipologia greco-romana. Si contano, inoltre, tre odeon (Napoli, Posillipo e Pompei), ed infine due teatri trasformati successivamente in ninfei ad esedra, per spettacoli arricchiti da giochi d'acqua (Bacoli, Sorrento).

Va tuttavia specificato che una simile visione d'insieme, volta ad individuare la dislocazione dei teatri classici sul territorio e la loro tipologia, dà rilievo tridimensionale, oltre che ad edifici effettivamente liberati dagli scavi e a rovine emergenti, anche a costruzioni localizzate nel sottosuolo, ma interrate o rispetto alle quali si possiedono attestazioni certe soltanto attraverso epigrafi e fonti letterarie. Nel primo caso, vanno segnalati: il teatro di Ercolano, ancora sepolto, ma visitabile attraverso i cunicoli degli scavi borbonici, che ebbero inizio nel 1738; il teatro e l'odeon di Napoli, incorporati in edifici costruiti successivamente, nei presi dell'attuale convento dei Frati Teatini; il teatro e l'odeon di Posillipo; il ninfeo di Sorrento, la cui struttura originaria risulta inglobata in una costruzione moderna; il teatro di Cales e quello di Santa Maria Capua Vetere, sul quale attualmente sorge una caserma; il teatro di Sessa Aurunca, il cui scavo è stato appena intrapreso.

Nel secondo caso, grazie e fonti epigrafiche e letterarie, è possibile accertare l'esistenza del teatro di Avella, dotato di *velarium*, e di Avellino, visibile ancora nel sec. XVII; del teatro di Cuma, se è vero che vi fu eretta, in età tiberiana, una statua dedicata ad un membro della gens Cuplenna; di Miseno, conservato discretamente fino alla fine del Settecento; di Nola, che fonti cinque-settentecche considerarono, erroneamente, un anfiteatro; di Pozzuoli, la cui immagine è raffigurata su vasi vitrei; di Padula, che probabilmente era extraurbano; di Suessola, i cui resti furono visti e descritti dal Beloch alla fine del secolo scorso.

Da un teatro *immaginario* ad un teatro *da immaginare*.

La nostra cognizione archeologico-teatrale, che aveva preso le mosse appunto dal teatro *immaginario* di Atella, approda ad un teatro *da immaginare* e ricostruire virtualmente: la *fabula atellana*.

Ancora una volta si tratta di compiere un percorso *à rebours*; di procedere dalle testimonianze scritte per recuperare il senso di una oralità inevitabilmente perduta; di

ricostruire, insomma, lo spettacolo popolare di ambiente italico, l'atellana originaria e pre-letteraria, di origine osca, a partire dall'analisi dei frammenti superstizi relativi all'atellana romana e letteraria.

Sulla derivazione osca dell'atellana romana non sembrano ormai esserci più dubbi. Da Atella, centro della Campania osca, dove nacque, lo spettacolo popolare e improvvisato, legato al culto di Minerva, detto *fabula atellana*, passò a Roma, probabilmente ad opera dei giovani dilettanti che amavano cimentarsi negli *exodia*, le farse finali dei ludi scenici, in cui essi fecero confluire gli antichi lazzi dello spettacolo di origine osca. A conferma di ciò, valgono le testimonianze di Cicerone, di Tacito e di Strabone, i quali collegano la *fabula atellana* ai *ludi osci*. Ma è principalmente dall'analisi dei frammenti di atellane letterarie (editi da Paolo Frassinetti nel 1967), composte da Pomponio e Novio, e forse da Aprissio, Mummio ed altri autori ignoti, tra la fine del II e l'inizio del I sec. a. C., che emerge la derivazione campano-italica dell'ambiente popolare in essere rappresentato.

L'universo dei pochi versi superstizi appare estremamente variegato. Essi rappresentano uno spaccato di vita quotidiana e sociale; danno voce agli umili, artigiani, popolari e lavandai, ingabbiati nei loro mestieri; gettano lo sguardo ironico, ma bonario, tanto sui personaggi del mondo rurale quanto su quelli della città; affrontano temi scabrosi e dissacranti, senza tuttavia rifuggere da un certo moralismo di carattere sentenzioso; regalano frammenti di satira elettorale e politica; suscitano l'ilarità facendo leva sulla rappresentazione caricaturale. In quest'ultimo aspetto va ravvisata la maggiore novità dell'atellana: la originale invenzione di maschere fisse destinate a rappresentare, però, tipi multiformi. *Maccus*, lo stupido, che si adatta di volta in volta al personaggio dell'oste, del soldato, dell'esule e della fanciulla. *Bucco*, una variazione sul tema, lo stupido dalla bocca ampia o gonfia. *Pappus*, lo stupido anziano, che si fa contadino, rimbambito per amore, ubriaco o aspirante politico. *Dossennus*, il filosofo, sapientone e spaccone.

Il suo configurarsi come forma teatrale antitetica alla commedia regolare, dalle notevoli implicazioni parodiche, ha fatto pensare che all'atellana non fosse del tutto estranea una dimensione metateatrale, la quale andrebbe ravvisata nelle pieghe dei sottili giochi affidati ai travestimenti, e nell'ironia sul tema del doppio, che affiora nei frammenti di carattere erudito e raffinato, in cui echeggiano tematiche della drammaturgia colta. Ma anche nello slittamento parodico del mito tragico; nell'immagine dello zanni che si trucca in scena; nell'utilizzo del lessico in funzione scenica, attraverso allitterazioni, *qui pro quo* e metafore semantiche.

Teatro *da immaginare* si è detto... Da questo rapido excursus si ha l'impressione che i frammenti di atellane in nostro possesso ci offrano la possibilità di immaginare in grande, e di ricostruire l'idea di un grande teatro.

Le maschere atellane in alcune statuette fittili del Museo Provinciale Campano di Capua

FRANCO PEZZELLA

E' notorio che il Museo Provinciale Campano di Capua, inaugurato sin dal 1874, conservi una ricchissima documentazione storica, artistica, archeologica e religiosa della civiltà campana¹; meno noto é, invece, che la sezione archeologica dello stesso vanti - tra l'altro - una cospicua collezione di statuette fittili avente a soggetto i personaggi delle cosiddette *fabulae atellanae* le quali, come ben sanno i cultori del teatro italico antico - ma anche quelli del teatro italiano moderno a motivo dell'ipotesi avanzata da diversi autori di una derivazione dalle maschere atellane di alcuni personaggi della settecentesca *Commedia dell'Arte*² - sono delle antichissime farse popolari elaborate, alcuni secoli prima di Cristo, fra le popolazioni osche della Campania³; in modo particolare ad Atella, da cui presero il nome⁴.

¹ AA.VV., *Il Museo Campano di Capua*, Caserta 1974, con bibliografia precedente.

² Tra i numerosi autori, che con motivazioni più o meno sottili, sostengono questa derivazione classica si ricordano, tra gli altri il Doni, il Riccoboni, Flogel, Klein, Caylus, Semola, Micali, Schlegel, Campana, Dieterich, Mommsen, Villari e, più recentemente Anton Giulio Bragaglia. Di contro Scherillo e Croce, con argomentazioni altrettanto sottili, respingono qualsiasi legame con il teatro classico. Altri studiosi, invece, hanno ipotizzato che più che essere una continuazione o ripetizione di questi tipi, conservatisi fin oltre il Medio Evo, le moderne maschere siano originate, spontaneamente, nel periodo rinascimentale, per poi svilupparsi tra la fine del Cinquecento e il Seicento.

³ La letteratura sull'argomento é vastissima. Una corposa e completa bibliografia in merito é riportata da F. E. Pezone, *Atella*, Napoli, 1986, cui si possono aggiungere come ultimi contributi la monografia *L'Atellana, ovvero le "Fabulae Atellanae"*, da «Quaderni di didattica - Aspetti del teatro antico», a cura della Soprintendenza Archeologica di Avellino e Salerno, ivi, 1988 e più recentemente il saggio di G. Vanella, *La fabula atellana e il teatro latino*, in Rassegna Storica dei Comuni a. XX (n.s.), nn.74-75 (Luglio-Dicembre 1994), pp. 3-24.

⁴ Atella, come riportato da numerose fonti antiche e moderne - validamente riassunte da G. Petrocelli nel primo capitolo del volume a cura di AA.VV., *Atella e i suoi casali, la storia, le immagini, i progetti*, Napoli, 1991, pp. 7-16, cui si rimanda per gli approfondimenti del caso - fu in origine un piccolo centro osco, sorto nel VI sec. a. C., grosso modo tra gli attuali abitati di Sant'Arpino, Succivo, Orta e Frattaminore. Assurse al ruolo di città solo più tardi, grazie agli Etruschi, che riuscirono a farne un centro di primo ordine dal punto di vista economico e militare, e a darle un decoroso assetto dal punto di vista urbanistico, come confermano resti delle mura di fortificazione venute alla luce nel maggio del 1980. Insieme a Capua della quale seguì in ogni tempo le sorti, Atella ottenne nel 338 a. C. la cittadinanza romana senza voto; della quale venne poi privata per essersi data ad Annibale - prima tra le città campane - dopo la battaglia di Canne, nel 211 a.C. Per la stessa ragione la maggior parte della popolazione fu deportata a Calatia e a Turi, in Apulia. Mentre i cittadini non deportati vennero divisi nei campi in piccoli insediamenti, i pagi, da cui sarebbero poi originati la maggior parte degli attuali paesi intorno ad Aversa e a Nord di Napoli. Ripopolata più tardi dai Nocerini Atella riacquistò l'antica grandezza, tanto che Cicerone, nel 63 a.C., ancora la ricorda come una delle più importanti città della Campania; importanza cui contribuì non poco il florido commercio di derrate alimentari tra la città ed il resto della regione, favorito anche dagli importanti collegamenti stradali che l'attraversavano. Divenuta successivamente *municipium* romano Atella fu oggetto di una ulteriore deduzione colonica da parte di Augusto. Nel 537 a causa della guerra gotica fu di nuovo in parte abbandonata, conservando tuttavia la sede episcopale fino al IX secolo, quando ormai semidistrutta e resa invivibile dai miasmi provenienti dalle circostanti paludi, originatesi per il progressivo impaludamento del vicino Clanio, venne completamente abbandonata dai pochi abitanti superstiti, che si trasferirono negli immediati dintorni, la più parte ad Aversa, che ne ereditò pure la cattedra vescovile.

L'origine delle *fabulae atellanae* fu segnata dal momento in cui le popolazioni osche - in stretto contatto con la cultura greca delle genti dell'Italia meridionale - imitando un genere di farse popolari, le cosiddette *farse fliace*⁵, già molto diffuse nelle colonie doriche, in particolare a Taranto e Siracusa, ne accentuarono il tono mordace, intromettendovi quei rustici alterchi che poi le caratterizzeranno oltremodo, e che sono per molti versi simili a quelli dei più conosciuti *fescennini* romani.



Capua, Museo Provinciale Campano, **Macco**

Come per le *fliace* la tematica principale delle farse atellane era costituita da scenette di genere, briose e realistiche, basate sul contrasto fra tipi fissi, quali il padrone avaro e il servo geloso, il contadino sciocco e il passante intelligente, il vecchio innamorato e il giovane rivale; nelle quali l'intreccio si scioglieva tra contorsioni, smorfie, acrobazie, inseguimenti, spettacolari cadute e nel contesto di un percorso fertile oltre misura di situazioni ora piccanti, ora divertenti e paradossali: erano, insomma, gli aspetti farseschi l'elemento essenziale dello spettacolo. Sicuramente, si può affermare, che la trama dell'opera non ne costituiva l'aspetto fondamentale. Il più delle volte infatti, le farse si sviluppavano su canovacci improvvisati dagli stessi attori (prima si preparava il solo intreccio delle scene), che indossavano un costume realizzato al momento con pochi stracci e una maschera dai tratti ben definiti (*oscae personae*)⁶. Per questa ragione non era raro che attori delle atellane venissero scritturati da ciarlatani e mercanti per attirare il pubblico nel corso delle periodiche fiere mercantili. Del resto non è certo che questi spettacolo venissero rappresentati nei teatri. Lo stesso Maiuri ipotizza, ma non si esprime con certezza, circa l'esistenza in Atella di un teatro per la rappresentazione delle farse⁷. Una volta importato a Roma, tuttavia, alcuni autori (Pomponio, Novio, Mummio e Aprissio) si sforzarono di dare a questo genere teatrale una forma letteraria che se - è vero - non sortì risultati niente affatto «comparabili con la genuinità e la spontaneità dei guitti atellani» (A. Cantile), fu comunque molto gradita dai romani.

⁵ Le farse fliace - dal greco *flyacos*, chiacchiera, buffone - erano in origine delle rappresentazioni improvvise su un rudimentale canovaccio. Solo più tardi, nella prima metà del III secolo a. C., a Taranto, furono elevate a dignità letteraria grazie a Rintone e a Scira e Bleso, suoi continuatori (cfr. M. Gigante, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Napoli, 1971).

⁶ Va comunque precisato che l'uso di portare una maschera con lo scopo di crearsi un volto finto più espressivo, grottesco o magari "orrendo" come lo definisce Virgilio (*Georgiche*, II, pp. 385 e ssg.), era già invalso presso i partecipanti alle pratiche magico-rituali e anche in coloro che recitavano negli antichi spettacoli teatrali orientali.

⁷ A. Maiuri, *Passeggiate campane*, Milano 1938, pag. 18.



Capua, Museo Provinciale Campano, **Dosseno**

In ogni caso le *personae*, quelli che oggi noi chiamiamo personaggi, erano caratterizzate ciascuna oltre che da un proprio eloquio, da una propria psicologia, in un rapporto inequivocabilmente ben definito - giustappunto attraverso l'uso delle maschere - anche dal punto di vista somatico. Le maschere erano per lo più realizzate con cortecce d'albero, terre policrome e tela cerata: molto scomode da portare, le sue parti in rilievo penetravano ben presto nella carne provocando fastidiosi disagi agli attori. Per non dire che, strettamente applicate al volto come erano, e per di più prive di un minimo di flessibilità, non permettevano alle palpebre di muoversi liberamente per cui le ciglia urtando contro i bordi delle fessure facevano lacrimare gli occhi in un pianto pressoché continuo. Gli antichi furono abilissimi mascherari e però, nonostante la produzione di maschere nel mondo romano fosse stata copiosissima, di questi oggetti, a causa della estrema deperibilità dei materiali con cui erano costruiti, non è purtroppo sopravvissuto nessun esemplare. Pertanto gli unici riferimenti che ci permettono di ricostruirne la morfologia - sia pure solo in parte, essendo le raffigurazioni il più delle volte d'incerta fedeltà a ragione di un elevato grado di stilizzazione - sono qualche riproduzione in bronzo⁸, alcune pitture vascolari e parietali raffiguranti scene teatrali⁹, e, soprattutto,

⁸ L'archeologo Anton Francesco Gori riconobbe, suffragato nel giudizio da Flogel e Klenin, la figura di Maccus in un bronzetto attualmente conservato al Metropolitan Museum di New York, venuto alla luce nel 1727 nel corso di alcuni scavi sull'Esquilino. Una raffigurazione a disegno del bronzetto è in L. Riccoboni, *Storia del Teatro Italiano*, X, 1731.

⁹ Tra i rilievi fittili più significativi si segnalano: le due maschere conservate al museo del Teatro della Scala (qui si conserva anche una rarissima tessera in bronzo che veniva utilizzata come biglietto sulla quale è incisa in rilievo una maschera atellana); le due statuine, l'una con la raffigurazione di Maccus, l'altra di Dossenus, che si conservano a Parigi rispettivamente presso il Museo del Louvre e presso la Biblioteca Nazionale, dove il secondo rilievo pare sia giunto già in epoca murattiana direttamente da un paese atellano tramite un ufficiale francese (comunicazione orale Prof. Giuseppe Geromi); le statuine con le sembianze di Buccus e di un'altra maschera non ben definibile che si conservano al British Museum di Londra; diverse terracotte dei Musei Vaticani di Roma.

Laddove abbiamo le più interessanti rappresentazioni di scene delle atellane è però in una serie di frammenti di vasi, firmati da tale M. Perennio, venuti alla luce tra il 1883 ed il 1887 nei pressi della chiesa di Santa Maria dei Gradi ad Arezzo tra i ruderi di una fornace romana risalente al I secolo dell'Impero scoperta durante alcuni lavori di sterro per la costruzione di una palazzina

diverse statuette fittili¹⁰ come abbiamo appunto testimonianza, tra l'altro, negli esemplari a tutto tondo del Museo Campano di Capua che di qui a poco andremo ad illustrare.



Capua, Museo Provinciale Campano,
Personaggio della Commedia
Atellana (particolare)

Invero, una volta giunti al cospetto delle statuine, distribuite, tra l'altro in modo non omogeneo nella vetrina che le accoglie, esse potrebbero apparire come una delle tante variazioni sul tema riscontrabili nelle numerose statuine fittili utilizzate con funzioni ornamentali in età romana; ad un osservatore più attento e sensibile all'arte scultorea non sfuggirebbe, sicuramente, la grossolana tozzezza del modellato, priva di una qualsiasi notazione di gusto; qualcun altro potrebbe invece biasimarne l'esigua definizione nei particolari. E tuttavia, solo dopo una attenta osservazione si arriva a cogliere la valenza storica e documentaria del gruppo: solo, cioè, quando ci si rende conto che siamo in presenza di una rara rappresentazione unitaria - quasi un *unicum* - di tutti, o quasi, i personaggi delle Atellane. Il ritrovamento delle statuine tra le migliaia di analoghi esemplari variamente databili, e raffiguranti per lo più figure di offerenti, figure femminili ammantate, figure di animali, testine e vasetti miniaturistici, venuti alla

(cfr. U. Pasqui, *Nuove scoperte di antiche figuline dalla fornace di M. Perennio*, in *Notizie scavi*, pp. 453-466).

¹⁰ Ancora nel settecento, alcuni anni dopo la scoperta del Gori, venne trovata negli scavi pompeiani una pittura raffigurante una scena del *Maccus miles* (G. Micali, *Storia degli antichi popoli italiani*, Firenze 1832, pag. 233); alla fine del secolo scorso A. Dieterich, *Pulcinella: Pompeianische Wandbilder und romische*, Leipzig 1897, rintracciò in alcuni graffiti pompeiani raffigurazioni di Maccus, mentre A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica* (d. italiana tradotta da G. Gherardini), Napoli 1841, ricorda una figura somigliantissima a Maccus con la sottostante scritta *Civis Atellanus* dipinta sulla parete di una casa pompeiana. In tempi relativamente più recenti, il Maiuri scopriva, sempre a Pompei, in un vicolo tra l'ottava e la nona insula della I regione, nella casa decima, due figure dipinte di *saltores*, uno dei quali col *pileus* ed una mezza maschera nera sul viso alla maniera della moderna maschera di Pulcinella. (cfr. E. Grassi, *Comunicazione su di una scoperta del Maiuri a Pompei di un Maccus-Pulcinella*, al 2° Congresso Internazionale di Storia del Teatro).

luce nei dintorni di Capua e soprattutto nel fondo Paturelli a S. Prisco unitamente alle famose sculture in tufo note come *Matres matutae*¹¹, non permette per questi pezzi una collocazione cronologica precisa, che va pertanto ipotizzata sulla scorta del solo esame stilistico: sicché l'impostazione delle figure e la scarsa cura con cui sono resi i particolari (secondo una tipologia che si riscontra nelle coeve figure di genere) ne rimandano la realizzazione ad un arco di tempo che può grossso modo situarsi tra il IV e V secolo a.C.; anche se - va evidenziato - nel territorio capuano, come ha scritto recentemente B. Grassi «il complesso della scultura in argilla e l'insieme della produzione d'uso non furono contraddistinti, dall'epoca arcaica fino all'età romana, da un gusto unico e monocorde, ma risentirono di diverse influenze stilistiche ...»¹².

I personaggi della commedia atellana erano quattro, e cioè: Maccus, Buccus, Pappus e Dossennus.



Capua, Museo Provinciale Campano, **Pappo**

Maccus, dal greco *maccoan* che significa letteralmente «fare il cretino» o da una radice italica *mala*, *maxilla* che sta per «uomo dalle grosse mascelle» era un personaggio balordo, ghiottone, sempre innamorato, e per questo spesso beffeggiato e malmenato. Sulla scena era caratterizzato - come ben evidenzia l'anonimo ceroplasta capuano che

¹¹ Il fondo Paturelli era ubicato poco fuori le mura dell'antica Capua, nei pressi della via Appia, grosso modo fra le cosiddette Carceri Vecchie e l'attuale località denominata S. Pasquale. Nel 1845, l'allora proprietario, nel corso di alcuni lavori di sterro, rinvenne i resti di un santuario con alcune delle famose sculture. Timoroso di una possibile interruzione dei lavori non avvisò le autorità competenti facendo reinterrare il tutto. Successivamente, nel 1873, gli scavi furono ripresi con intenti "scientifici", che però di scientifico ebbero ben poco, visto che una gran mole di materiale archeologico venne avviato, grazie allo scandaloso menefreghismo delle istituzioni preposte, verso i ricchi mercati d'antiquariato del Nord Europa. Più recentemente, nel 1995, alcuni saggi hanno permesso di individuare parte del sito del santuario, nonché il recupero di un altro cospicuo numero di terracotte, attualmente esposte nel Museo Archeologico dell'Antica Capua di S. Maria Capua Vetere.

¹² B. Grassi, *La scultura in argilla*, in AA.VV., *Il Museo Archeologico dell'Antica Capua*, Napoli 1995, pag. 38.

realizzò la statuina a figura accovacciata del Museo Campano - da un vestito bianco, la testa coperta da un copricapo di origine siriaca, il cosiddetto *tutulus*, una sorte di caratteristico «coppolone», che forse indossava perché calvo e con la testa appuntita, e da una maschera a mezzo viso che gli copriva il naso adunco. Per la sua somiglianza con Pulcinella, secondo una vecchia disquisizione che ha dato origine ad una controversia mai sopita fra gli studiosi antichi e moderni, è considerato il progenitore della popolare maschera partenopea. Qualcuno, sia pure dubitativamente, vi ha voluto invece vedere l'antenato di Arlecchino.

Buccus, da *bucca*, una forma popolare latina che sta per «uomo dalla bocca grossa» era un personaggio prepotente ed infido, continuamente in conflitto con i contadini che tiranneggiava. Era caratterizzato somaticamente - come già si intuisce dal nome e come meglio è dato vedere nei due rilievi capuani - da una enorme bocca che si stira in un ghigno smisurato; per il resto era caratterizzato da un profilo oltremodo pingue, che era ottenuto dagli attori con vistose imbottiture sul ventre e sul deretano allo scopo di accentuarne il carattere informe.

Pappus, dal greco *pappos* traducibile in «antenato», altrimenti denominato *Casnar* in lingua osca, impersonava un vecchio babbeo e vizioso. A motivo di questo suo *humus* psicologico era pertanto raffigurato, come si evidenzia nei due rilievi in possesso del Museo Campano, vestito in modo discinto e con una *facies* consona alla sua fama di libidinoso. Ragione quest'ultima che aveva fatto paragonare più tardi l'imperatore Tiberio al personaggio, come ricorda pure Svetonio¹³.

Dossennus, nome dalla radice etrusca *ennus* e tuttavia riconducibile al latino *dossus-dorsum*, che sta per gobba, è il saccente proprietario terriero ambizioso e vanitoso, un po' mago e un po' filosofo, astuto e sempre affamato. La statuina capuana lo raffigura giustappunto con la gobba, una enorme bocca e l'aria di chi ostenta sapienza.

Le suddette maschere agivano con l'ausilio di altre figure – gli acrobati e soprattutto i mimi - ai cui risvolti buffoneschi erano legati, tra le altre, le esibizioni del *mimus albis* e del *mimus centunculus*, cosiddetti per via del costume che indossavano: bianco, nel primo caso; di toppe variopinte, nel secondo. Caratteristiche queste, che, in quanto ritornano nelle figure di Pulcinella ed Arlecchino hanno rafforzato ancor di più, in alcuni studiosi, la convinzione di una larga derivazione delle maschere moderne da quelle atellane.

E ancora con questi personaggi ne agivano altri, non ancora bene identificati, e di cui a Capua si conserva qualche esemplare. Tra questi si evidenziano due singolari figure. Una prima, forse rapportabile a quel Chichirro citato da Orazio in una delle sue satire¹⁴ caratterizzato dalla testa crestata e dal naso a becco di gallina secondo una configurazione somatica che - come ha fatto osservare qualche autore - presenta anch'essa, una spiccata somiglianza con la maschera di Arlecchino; e una seconda figura, denominata Manducus perché caratterizzata da una enorme bocca e dal grosso pancione - e per questo confuso, talvolta, con Pappus.

¹³ Svetonio, *De Vit. Caesar.*, 75.

¹⁴ Orazio, *Satire* 1-5, 51.