

2. EVOLUZIONE STORICA DELLA COMICITA'

Alla luce della diffusione dell'informatica e dello sviluppo di approcci mediatici innovativi, scopo di questa tesi è l'analisi degli aspetti della comicità multimediale, intesa come descrizione dei modi in cui i nuovi media hanno trattato la comicità. Più precisamente, si tenterà un'analisi su come i giornali, i libri, i film, le trasmissioni televisive, i DVD, i Siti Web, trattano il genere della comicità e contribuiscono ad una sua maggiore diffusione, in un modo rinnovato e più attraente.

Inoltre, in senso più ampio e per gli aspetti più attuali, si può intendere come la comicità sia vista oggi e di come essa possa fruire dei nuovi linguaggi consentiti dalle potenzialità dei supporti multimediali. Per esempio, gli stessi testi e le stesse immagini che descrivano l'attività di un comico, hanno un effetto ben diverso se semplicemente stampati in un libro, oppure se presentati in modo più accattivante ed immediato in un opuscolo o su un poster, oppure se diventano percorribili tramite le pagine di un Sito Web, magari arricchite da animazioni, filmati o altri effetti speciali. In altre parole, la comicità va vista nella sua pienezza, raggiungibile anche grazie ai media, che ne consentono una diffusione sempre maggiore e che in un certo senso la rendono ancora e sempre più importante e necessaria.

Prima di compiere questo passo in avanti, è interessante ricordare le fasi rilevanti ed i concetti di base della comicità, per creare un punto di riferimento, tracciando brevemente una linea storica dell'evoluzione della comicità.

2.1. La tragedia e la commedia dell'Antica Grecia

Il teatro greco era caratterizzato, agli estremi opposti, da due stili differenti, la tragedia e la commedia, nati nel V secolo a.C.:

*“Il teatro, tragico e comico, è l'espressione più caratteristica della cultura ateniese del secolo V a.C. e al tempo stesso un genere letterario per cui non esistono paralleli in nessuna civiltà precedente ai Greci.”*⁵⁰

2.1.1. La tragedia greca

Il termine *tragedia* deriva dal greco *odé* e *trágos*, ossia *canto del capro* che probabilmente si riferisce ad uomini-capro, satiri, cui era affidata la celebrazione corale del dio Dionisio. Essa non viene celebrata solo in onore di Dionisio, ma anche in onore degli eroi dei miti (quelli omerici, Teseo, Fedra, Ippolito, Ercole, Medea, Edipo) anche se ad Atene gli spettacoli tragici si svolgono durante le feste rituali in onore di Dionisio (le cosiddette Grandi Dionisie, verso la fine di marzo, con il ritorno della primavera).⁵¹

La tragedia si colloca nella tradizione letteraria precedente, sia epica che lirica, perchè utilizza lo stesso materiale della poesia epica, cioè quello che riguarda il mito. Rispetto alle narrazioni epiche, declamate da un solo *Aedo*, nella tragedia i personaggi si distaccano dalla trama del racconto per agire autonomamente sulla scena e compaiono davanti al pubblico come distinte individualità provviste ciascuna di una propria vita psicologica. L'epica è una narrazione, mentre la tragedia è un'azione che, dal punto di vista

⁵⁰ Guido Guidorizzi, *La letteratura greca*, Mondadori Università, Milano, 2002, p. 124

⁵¹ Cfr. Roberto Alonge e Roberto Tessari *Manuale di storia del teatro: Fantasmii della scena d'Occidente*, Utet, Torino, 2001, p. 3

comunicativo, sviluppa strumenti nuovi, come la presenza di un coro che canta e danza, la recitazione di un attore e l'accompagnamento del testo recitativo da parte delle musiche eseguite dai flautisti e dai musicisti e la creazione dell'apparato scenico, che a mano a mano diventa sempre più complesso nel corso del secolo V. La tragedia, pur con il limite di ritagliare un pezzo del mito per poterlo rappresentare sulla scena, ha costituito una vera e propria rivoluzione, quella di penetrare nei personaggi, nella loro psicologia e nelle loro motivazioni, dando profondità alle figure del mito.⁵²

Nella tragedia si pone la *sofferenza* (pàthos) di un eroe, la cui sorte lo conduce ad affrontare le punizioni e i castighi della vita, e questa è una metafora del destino umano nel suo complesso. L'altro elemento fondamentale è la *scelta*. Nell'intreccio tragico, l'eroe è posto davanti a due possibilità che entrambe lo portano a nuove sofferenze dolorose. L'ultimo elemento è il *destino*: i personaggi del mito tragico sono liberi di scegliere e di agire autonomamente, ma la loro libertà è limitata da forze esterne, con cui si scontrano (il caso, la sorte, gli dei e la comunità), e da ciò scaturisce un pessimismo, che è il clima di fondo della tragedia.⁵³

Secondo Aristotele, la tragedia

*“attraverso la pietà e il terrore produce la purificazione da simili emozioni.”*⁵⁴

La partecipazione sofferta ed una sorta di identificazione del pubblico nell'azione drammatica rappresentata sulla scena costituisce il processo della *catarsi tragica*: con lo stimolo di sentimenti profondi e del loro superamento, la tragedia assume una connotazione e un fine non soltanto artistico, ma anche psicologico ed educativo.

2.1.2. La commedia greca

È stata la tragedia a fornire alla commedia il modello per l'organizzazione drammaturgica. Da un lato, la commedia subisce l'influenza della tragedia facendo derivare la propria struttura teatrale da quella che appartiene al ceto più nobile, dall'altro, contiene espressioni mimiche molto antiche. Temi e situazioni della commedia accantonano l'espressione aristocratica del mito tragico per ricollegarsi all'immaginario arcaico:

*“di lì provengono alcune strutture profonde della commedia, come il motivo carnevalesco del «mondo alla rovescia», i cori animaleschi, l'espulsione del capro espiatorio, il travestimento rituale, la guerra dei sessi, i riti di passaggio e ancora.”*⁵⁵

La tragedia è una forma di teatralità legata al culto dionisiaco e si basa su un limite dovuto alla sofferenza della vita dell'eroe tragico e l'obbligo di non valicarlo. La commedia, invece, è legata al culto della fertilità e porta alla rottura di questo limite, inventando delle situazioni immaginarie, nelle quali un eroe comico può, a suo piacimento, scendere nell'Ade o volare nel cielo. Il poeta della commedia antica non era interessato a creare dei caratteri psicologicamente coerenti: i suoi personaggi sono i tipi modellati su figure presenti nella realtà sociale della *polis* (il giudice fanatico, il poetastro, il contadino ignorante, il filosofo

⁵² Cfr. G. Guidorizzi, *La letteratura greca*, Mondadori Università, Milano, 2002, pp. 125-126

⁵³ *Ibidem*, p. 126

⁵⁴ G. Guidorizzi, *La letteratura greca*, Mondadori Università, Milano, 2002, p. 127

⁵⁵ *Ibidem*, p. 195

pazzo, il demagogo) che agiscono in base alla necessità dell'azione scenica, in modo paradossale e contraddittorio.⁵⁶

La commedia si conclude con una sconfitta, ma mentre nella tragedia la sconfitta e la sofferenza toccano all'eroe, nella rappresentazione comica questo destino è riservato all'antagonista, considerato sin dall'inizio come il *cattivo*. È inevitabile che la commedia si concluda con il trionfo del bene e la cacciata del cattivo, dopo una lotta prolungata, tradotta in forma drammatica mediante l'*agone*, ovvero uno scontro verbale.⁵⁷

Dopo la nascita della tragedia avvenuta nel V secolo, iniziò il ciclo della commedia nel suo periodo di massima fioritura esteso nella cultura ateniese nella seconda metà dello stesso secolo. La commedia è divisa in tre periodi: commedia antica sino alla fine del V secolo, commedia di mezzo e quella nuova (a partire dal tardo secolo IV).

*“La commedia costituisce non meno della tragedia un'espressione fondamentale della cultura di Atene, dove raggiunse il suo periodo di massima fioritura nella seconda parte del secolo V a.C. [...] Le origini della commedia vanno cercate nei rituali agricoli di fertilità. Secondo Aristotele (Poetica 1449 a), la commedia si sviluppò dalle «falloforie» (φαλλικά), vale a dire le feste connesse al ciclo annuale della vegetazione: il filosofo fa derivare la commedia da χῶμος, «il corteo festivo», ma aggiunge che i Dori, i quali si attribuivano l'origine di questo genere letterario, collegavano il nome a χῶμη, «villaggio»: si tratterebbe quindi del «canto della festa» oppure del «canto del villaggio». ”*⁵⁸

La commedia consente una sensazione di leggerezza e spensieratezza, legate a tradizioni popolari, festose, carnevalesche, largamente diffuse all'inizio della primavera. La rinascita della vegetazione, lo sbocciare delle piante, le giornate più lunghe ed il clima finalmente mite, consentono al popolo, ai contadini e con loro a tutti i cittadini, di condividere la gioia, cancellando le difficoltà dei mesi precedenti.

La commedia antica, di cui Aristofane è il massimo rappresentante, è essenzialmente politica, poiché trattava argomenti di attualità, come la satira di personaggi pubblici, ed aspetti di fondo della convivenza civile. Questa commedia si fondava sulla *parresia*, ossia la facoltà di dire qualunque cosa e la completa libertà di scherzare su tutto e tutti, deridendo uomini politici davanti all'uditorio - e la portata della derisione sul pubblico ateniese era, in proporzione, rapportabile a quella televisiva odierna. Il contesto storico di democrazia consentiva una forma di controllo del popolo sul potere, con la possibilità del pubblico di criticare i potenti o i politici, anche se un eccesso di critica poteva portare al mancato rinnovo del contratto del comico.

La commedia attica raggiunge la sua massima dignità letteraria nella cultura greca e ha avuto forti legami col clima di rinnovamento e di rovesciamento del contesto socio-culturale precedente, tipico dei riti agricoli finalizzati al recupero magico delle energie naturali: le feste delle fertilità sono risultate come un'occasione per rafforzare l'identità collettiva del gruppo, in una situazione di allegria chiassosa e scomposta in cui i comportamenti abituali sono stati provvisoriamente sospesi. Nei riti agricoli si fanno travestimenti e

⁵⁶ Cfr G. Guidorizzi, *La letteratura greca*, Mondadori Università, Milano, 2002, p. 195

⁵⁷ *Ibidem*, p. 196

⁵⁸ G. Guidorizzi, *La letteratura greca*, Mondadori Università, Milano, 2002, p. 194

rappresentazioni mimiche, accompagnate da espressioni sboccate sino all'oscenità (il cosiddetto *riso rituale*).

*“La Commedia Greca ebbe origine dal canto fallico che concludeva la processione nelle feste a Dioniso nelle quali si portava in trionfo il fallo, simbolo di fecondità e avrebbe la sua sopravvenienza dalla paràbasi della commedia attica.”*⁵⁹

Dalle antiche feste greche celebrate verso l'inizio della primavera derivano i Carnevali che conservano ancora oggi l'origine pagana anche nei paesi di religione cattolica, come l'Italia.

*“Il tratto più evidente dell'eroe comico è la sua ambiguità morale: facendo ricorso all'astuzia e all'intraprendente spregiudicatezza, l'eroe comico riesce a plasmare intorno a sé una realtà nuova, modificando sino alle radici le forme della convivenza sociale. [...] Un altro tratto peculiare della drammaturgia comica è l'estrema vicinanza tra attori e pubblico. A differenza della tragedia, che si svolge integralmente tra personaggi dialoganti sulla scena, al personaggio comico è consentita la rottura della cosiddetta «quarta parete» che separa il pubblico dalla scena: può dialogare con gli spettatori, insolentirli e schernirli.”*⁶⁰

Così il comico si esprime in forme di comicità indirizzate all'idea del rovesciamento e della deformazione, con maschere grottesche, costumi eccessivi, spesso animaleschi, presenza dell'antico feticcio della fertilità (il fallo) esibito oscenamente nei costumi degli attori. Il linguaggio ha naturalmente un ruolo fondamentale nella creazione del comico. Oltre a far avvicinare vari modelli linguistici alla lingua parlata, la commedia è caratterizzata da una suprema libertà di parola, con un'articolazione di neologismi, scherzi, insulti, metafore e immagini fantastiche e il parodizzare deformato di versi tragici.

2.2. La figura comica dell'istrione-giullare medievale

Nel Medioevo esistevano più figure di istrioni-giullari-buffoni: alcuni esercitavano la loro arte presso le corti, altri si esibivano in piazza in contatto con il popolo più povero:

*“Il giullare è l'uomo del gioco; il suo nome, nelle varie declinazioni romanze di «jongleur», «juglar», «giullare», si connette con la radice latina di «jocus» e quindi di «joculator»: egli è così chiamato in quanto depositario di un'arte vana, fine a se stessa [...]. In latino «jocus» è infatti distinto sia da «otium» (un diletto nutrito di alte finalità spirituali), sia da «lupus», un divertimento legato al gareggiare, che implica un elemento di contesa e di razionalizzazione. Al giullare non era richiesta una particolare specializzazione artistica, ma doveva possedere molte delle tecniche proprie dell'attore, del ballerino e del cabarettista.”*⁶¹

Egli infatti:

“recita, canta, balla, si traveste, fa imitazioni, giochi di destrezza, prodezze funamboliche e acrobatiche: possiede insomma l'intera gamma dell'espressività mimica, corporea, vocale e musicale, ed è l'antenato dell'attore propriamente detto, che compare storicamente, ed è identificabile professionalmente, soltanto dalla metà del Cinquecento in poi (ancora una volta però

⁵⁹ <http://www.kabaret.it>

⁶⁰ G. Guidorizzi, *La letteratura greca*, Mondadori Università, Milano, 2002, p. 196

⁶¹ Cfr. <http://www.quipo.it/netpaper/roma.html>

con denominazioni diverse, di istrione, di comico o di commediante). In francese e in inglese il verbo recitare si lega alla memoria della giulleria, conservandone l'originaria polisemia.”⁶²

Simile è l'abilità dei cosiddetti *buffoni di corte*, capaci di suonare, ballare, improvvisare versi, far ridere, compiere jonglerie ed acrobazie :

“La comicità dei buffoni di corte, fatta di giochi di parole, di trucchi, di travestimenti e soprattutto di burle, spesso gravi, confina molto da vicino con la fenomenologia complessa e raffinata della conversazione cortigiana, dove il gioco e la facezia sono espressione di un'antropologia aristocratica di ampio respiro, destinata a riproporsi, in modi diversissimi ma sostanzialmente omogenei, entro la vasta fenomenologia delle buone maniere aristocratiche e borghesi della società dell'ancien régime. È per questo che buffoni e cortigiani sono da subito acerrimi nemici, costretti a rivaleggiare nell'esiguo spazio del favore signorile con i medesimi strumenti e un'analoga funzione di divertirsi e far divertire.”⁶³

Uno dei caratteri principali della comicità dei buffoni medievali consiste nel trasportare l'aspetto *alto* del cerimoniale e dei riti sul piano materiale e corporeo, legato al mangiare, al bere, alla digestione, alla vita sessuale. Come viene riportato nei dialoghi di tono gioioso del buffone Marcoldo, i buffoni si comportano così durante i tornei, le cerimonie di vestizione dei cavalieri e in altre circostanze.⁶⁴

Nel primo Cinquecento la commedia sembra riacquistare una certa vitalità grazie alla sperimentazione degli scrittori e alla committenza di corte. La corte diventa essa stessa spazio teatrale. La riscoperta della cultura classica offre al teatro cinquecentesco un grande serbatoio di motivi e di riferimenti. Alle opere classiche fanno riferimento la maggior parte delle commedie cinquecentesche, riprendendone gli intrecci, la fisionomia dei personaggi e la struttura. Si affermano nel contempo altre tipologie di generi teatrali, come la favola pastorale, il monologo in dialetto, la commedia dell'arte.

Intorno alla metà del Cinquecento si sviluppa una nuova forma di rappresentazione teatrale, che prende il nome di *Commedia dell'Arte* o *Commedia all'Improviso*. Nata grazie all'attività di alcune compagnie di attori girovaghi, questo tipo di rappresentazione non è più vincolata a rigidi testi scritti e all'ambiente di corte. Conobbe una rapida e fortunata diffusione, soprattutto grazie alla penetrazione presso gli strati medio-bassi della popolazione e all'uso ridotto al minimo di mezzi scenografici. A differenza del teatro di corte, la commedia dell'arte si affidava quasi esclusivamente a un repertorio popolare, disintegrando l'autorità del testo scritto per affidarsi quasi esclusivamente all'improvvisazione degli attori.

Nella commedia dell'arte confluiva da una parte l'antico bagaglio dell'istrionismo giullaresco delle corti medievali, e dall'altra la commedia degli *Zanni* articolata sul contrasto tra servi e padroni. Gli attori si organizzano in vere e proprie compagnie stabili, e il lavoro dell'attore viene quantificato e regolamentato da precisi contratti, che sanciscono obblighi e diritti di quella che diventa una nuova professione.

⁶² Ibidem

⁶³ Ibidem

⁶⁴ Cfr. L. Termine, *Storia del comico e del riso: Itinerari antologici nella cultura e nell'arte*, Testo & Immagine, Torino, 2003, p. 37

2.3. La commedia goldoniana

Goldoni si rivela un autentico rinnovatore delle forme e dei contenuti della commedia dell'arte e del melodramma, in direzione di un teatro che, dopo la decadenza in cui era rimasto per un lungo periodo, aspira alla rappresentazione di una realtà socioeconomica in termini più articolati e lucidi, con una recitazione spoglia e realistica.

La Commedia dell'Arte, che aveva perso ogni contatto con la realtà sociale, si era ridotta a un gioco mimico fatto di lazzi e battute per far ridere il pubblico, mentre il teatro classico era troppo convenzionale: da un lato volgarità del teatro plebeo e dall'altro pomposità vuota del teatro aristocratico. Il ceto medio borghese chiedeva un teatro realistico, che Goldoni creò con dei dialoghi precisi e delle vicende credibili, ispirate ai casi della vita, ai valori ed ai principi morali borghesi.

Goldoni scrive 16 commedie (in particolare, nel 1753, *La Locandiera*), mostrando la superiorità del suo teatro su quello antico.⁶⁵ L'innovazione del teatro goldoniano costituisce un autentico superamento della vecchia tradizione della commedia dell'arte, legata all'estro e all'improvvisazione delle compagnie itineranti e alla funzione rappresentativa delle maschere. La riforma proposta da Goldoni approfondisce la psicologia dei caratteri umani, con un progetto di rinnovamento basato sull'eliminazione delle maschere, sulla centralità del testo letterario contrapposto all'esile canovaccio dei comici dell'arte, su una comicità raffinata e colta, mai volgare, e sulla rappresentazione della natura e della società.

Goldoni intende ridicolizzare i vizi della società ed il ruolo comico non è più limitato a brevi banali gag, caratterizzati da beffe ed equivoci giocosi della commedia cinque-seicentesca, ma si estende dall'inizio alla fine della storia. Goldoni è stato considerato il genio comico che ha saputo dare immediatezza rappresentativa nel gioco scenico magico, nella festosità dell'azione, nella delicatezza espressa e nello sviluppo degli affetti.⁶⁶ Il personaggio della commedia goldoniana

*“vive il suo presente nel timore che i suoi progetti falliscano e nella speranza che vadano a buon fine, quindi vive un presente negativo giocato sulla paura di perdere ciò che si ha o di imbattersi in vecchi e nuovi dolori, ma anche sulla speranza di piaceri sempre nuovi.”*⁶⁷

Per diversificare e caratterizzare i personaggi nelle scene, Goldoni fa utilizzare ad ognuno di essi un suo stile ed un suo vocabolario, ricorrendo spesso, oltre che all'italiano ed al francese, anche al dialetto veneziano, che in quel tempo è una vera lingua, usata per la redazione di i documenti ufficiali.⁶⁸

2.4. Il cabaret

Si intende generalmente per cabaret:

“un locale pubblico (caffè o ristorante) in cui vengono rappresentati spettacoli di varietà costituiti da canzoni, scenette, monologhi di genere satirico (solitamente critici, da posizioni anticonformiste,

⁶⁵ Cfr. AA.VV., *Enciclopedia dei ragazzi*, Rizzoli, Milano, 1988, Vol. 7, pp. 84-89

⁶⁶ Cfr. Mario Sansone, *Storia della Letteratura Italiana*, Principato, Milano, 1962, pp. 348- 349

⁶⁷ <http://www.kabaret.it>

⁶⁸ Cfr. <http://www.kabaret.it>

della morale corrente, dei costumi, dell'arte accademica), spesso punto di incontro di gruppi artistici e delle loro manifestazioni."⁶⁹

Fin dalle prime società urbanizzate esistono forme di intrattenimento recitate o cantate, in locali pubblici o privati per accompagnare i pasti. Una primitiva forma di cabaret si può ritrovare nelle prestazioni dei buffoni di corte o dei musicisti girovaghi che frequentavano le taverne. Nel XV e XVI secolo, ai tempi di Villon e Rabelais, le osterie costituiscono luoghi di ritrovo abituale per artisti ed intellettuali che utilizzano tale platea per imbastire storielle sarcastiche ed invettive contro il potere costituito.

La mescolanza di canzoni popolari, scenette e monologhi di carattere prevalentemente satirico e trasgressivo, diventa una forma di intrattenimento comune all'interno delle rappresentazioni pubbliche in Europa alla fine del XIX secolo. Giovani pittori e poeti organizzavano spettacoli ed esposizioni in locali e caffè come vetrina per il proprio lavoro. La più eterogenea rappresentanza artistica si avvicinò sul palcoscenico del *Café Chantant*: non solo splendide e conturbanti *regine*, ma anche fini dicitori, macchietti, cantanti, giocolieri, illusionisti, imitatori e comici.

Tale genere, oggi noto come *cabaret*, nacque a Parigi: il primo cabaret europeo fu lo *Chat Noir*, creato nel 1881 dal pittore Rodolphe Salis nel quartiere bohémien di Montmartre. Parigi divenne il centro europeo della *belle-époque*, ma i locali adibiti a *Caffè Concerto* si diffusero anche in altre nazioni come Austria, Germania, Inghilterra, Spagna e Russia. Il Caffè si trasformò da *bar* a luogo di spettacolo nella seconda metà del XIX secolo, ed a Parigi il *Café Chantant* raggiunse il suo massimo splendore in locali quali *Le Moulin Rouge*, *Le Chat Noir* e *Les Folies Bergères*.⁷⁰

Questo genere trova rapida diffusione in Germania (con forte caratterizzazione politica dopo la Prima Guerra Mondiale) con il contributo, tra gli altri, di scrittori ed artisti come Bertold Brecht e Karl Valentin. Nel dopoguerra è sempre Parigi la città che contribuisce maggiormente alla diffusione del genere cabaret, che, con i suoi numerosi locali notturni del Quartiere Latino, dà vita ad un genere di spettacolo che raccoglie fermenti sociali e ideologici in atto: concerti jazz alternati a recital di grandi interpreti della canzone francese, come Juliette Gréco, Edith Piaf e Yves Montand.

Diversa la forma di intrattenimento diffusasi negli Stati Uniti, il cui nome cabaret evoca spettacoli tutto lustrini e paillettes per soddisfare una clientela molto esclusiva. In locali eleganti e raffinati, stelle come Marlene Dietrich trovavano la cornice ideale in cui esprimere il loro talento interpretando le sofisticate musiche di Cole Porter e di George Gershwin.

2.4.1. Il cabaret italiano

In Italia il cabaret ha stentato ad affermarsi ed il suo ambito artistico è stato spesso occupato dal teatro di rivista, dal varietà e dai *teatri minimi*, tra cui la *Compagnia dei Gobbi* di Vittorio Caprioli e Franca Valeri. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta molti artisti debuttano nei cabaret milanesi e romani. Mentre il cabaret milanese utilizza la satira per criticare la situazione culturale e politica, con testi spesso scritti da intellettuali di sinistra, il cabaret romano ha lo scopo di divertire il pubblico, senza ideologie intellettuali o politiche. I locali più celebri sono, rispettivamente, il *Derby Club* (1963) e *Il Bagaglino* (1965) ed ospitano

⁶⁹ AA.VV., *Enciclopedia dei ragazzi*, Rizzoli, Milano, 1988, Vol. 3, p. 162

⁷⁰ Cfr. <http://www.kabaret.it>

protagonisti del cabaret italiano come Paola Betti, Giancarlo Cobelli e Franco Nebbia, e molti artisti della futura scena teatrale e musicale italiana, tra cui Giorgio Gaber e Enzo Jannacci. Negli anni Settanta, si formano, tra gli altri, *I gatti di vicolo Miracoli*, con Umberto Smaila e Jerry Calà, ed il trio comico partenopeo *La Smorfia*, con artisti come Massimo Troisi, Lello Arena ed Enzo Decaro. Nel cabaret di quegli anni esordirono o recitarono Cochi Ponzoni e Renato Pozzetto, Massimo Boldi e Teo Teocoli, Dario Fo, Paolo Villaggio, Roberto Benigni, Gigi Proietti e Diego Abatantuono. A partire dagli anni Ottanta vi è stata una ripresa del cabaret, ormai impoverito nei contenuti e nella carica satirica, con l'affermazione di artisti, spesso consacrati dal successo televisivo e cinematografico, quali Paolo Rossi, Antonio Albanese, Silvio Orlando, Claudio Bisio, Serena Dandini, Corrado, Sabina e Caterina Guzzanti, Aldo, Giovanni e Giacomo e Daniele Luttazzi.⁷¹

Negli anni Ottanta e Novanta ed anche oggi nascono in tutta l'Italia degli enti a livello regionale e nazionale che si occupano dell'organizzazione degli spettacoli cabaret, della produzione televisiva e anche solo negli anni '90 della creazione dei Siti Web in collaborazione con alcuni di questi artisti comici più o meno noti. Quello più famoso e popolare in Italia è *Zelig*, nato nell'omonimo piccolo teatro a Milano nel 1986.⁷²

Nel 1995, da esso è nata la *Bananas S.r.l.*, *società leader nella comicità e agenzia di management dei comici* e si occupa della produzione artistica della serie di spettacoli legati al marchio *Zelig*, che viene trasmessa dai canali televisivi Mediaset e seguita da milioni di telespettatori di tutta l'Italia.⁷³ Negli ultimi anni *Zelig* e *Bananas S.r.l.* hanno creato insieme il loro Sito ufficiale <http://www.areazelig.it>. La *Bananas S.r.l.* ha iniziato ad occuparsi anche della produzione e della pubblicazione on-line dei filmati degli spettacoli nel loro Sito e anche in alcuni Siti dei comici più famosi, come quello di Franco Neri.

Sono stati creati anche dei Siti Web che spiegano in generale l'arte del cabaret e presentano curiosità sui profili artistici dei cabarettisti più o meno noti in Italia, come <http://www.kabaret.it> e <http://www.cabaret.it>.

⁷¹ Cfr. <http://www.kabaret.it>

⁷² Rif. <http://www.areazelig.it/locale02.htm>

⁷³ Rif. <http://www.areazelig.it/bananas02.htm>