

...In arte giocoliere!

Relazione al Convegno Arte e Gioco in Mostra – 7 aprile 2006

di Monia Raffaella Calia

L'importanza dell' *Arte-gioco* o del *Gioco-arte* risiede nella possibilità di sperimentazione che tale binomio offre di scomporre e frammentare il nostro immaginario collettivo, ricombinando gli elementi culturali familiari secondo inusuali e arbitrarie aggregazioni; l'arte e il gioco rappresentano, in pratica, una valvola di sfogo che il sistema sociale ci concede, per preservarne l'ordine, dando vita ad un luogo di compensazione, addestramento, controllo e risoluzione di tensioni che appartengono da sempre alla storia dell'uomo.

Roger Caillois ne *"I giochi e gli uomini"* suddivide i diversi giochi a seconda delle quattro pulsioni primarie presenti in essi: *agon*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*.

Agon è la competizione, l'antagonismo, ma anche l'agonismo con il quale si utilizzano le regole del gioco per affermarsi; *Alea* il mondo convenzionale regolato dal caso e dalla sorte;

Mimicry rappresenta il mascherarsi ed è condivisione dell'universo fittizio in cui viene esercitata l'incredulità; *Ilinx*, infine, è lo stato di smarrimento, la vertigine, e non è tanto una violazione delle norme, quanto il desiderio di sottrarsi sia alle regole della percezione sia alle regole morali.

E' possibile individuare un personaggio che, combinando in sé le quattro categorie fondamentali delineate da Caillois, utilizza l'arte del gioco per comunicare; egli assume un'identità fittizia, mascherandosi ed entrando in competizione con il proprio corpo, crea vertigine usando il fuoco, affidando alla sorte il successo anche economico del suo spettacolo: il giocoliere.

Non a caso il termine latino *joculator*, antecedente all'italiano giullare e giocoliere deriva appunto da *jocus* - gioco scherzo – tuttavia, benché la forma latina risalga all'epoca classica, se ne diffonde l'uso nel V secolo (è usato per la prima volta nel Concilio di Cartagine) ed è rivolto a quei chierici e monaci vagabondi, ai quali si rimproverava soprattutto di esibirsi cantando e danzando nei banchetti e nelle piazze, con gesti turpi e oscene parole, menando vita nomade e socialmente instabile.

Il recupero del termine latino *joculator* non corrisponde storicamente alla prima apparizione effettiva di questo personaggio tanto ambiguo e polisemico; abbiamo tracce della loro esistenza che si perdono nella notte dei tempi. Il reperto più antico sembra essere quello dei graffiti rinvenuti in Egitto nella tomba di Ben Hassani che risalgono al 2040 a.C. raffiguranti appunto giocolieri in grado di far roteare in aria tre palline.

Rallegratore errante delle plebi e dei signori, l'artista di strada si realizzava tramite il viaggio e per guadagnarsi da vivere si esibiva in contesti mobili e precari, comunque non ufficiali, come la strada, le piazze, le corti. Lo stereotipo del giullare giramondo alla continua ricerca di un nuovo pubblico, di un nuovo paese e di un signore più generoso è presente, infatti, in tutte le descrizioni. Il nomadismo del giullare, al di fuori di quelle forme di stanzialità che lo trasformeranno in menestrello cambiandone natura e funzioni, denotava instabilità, e instabilità significava festa: il denominatore comune di queste costellazioni di termini è dunque lo spiazzamento, l'essere continuamente e istituzionalmente fuori posto.

E' indiscutibile il fatto che tutti i popoli in tutte le epoche abbiano avuto i loro mimi, giullari, istrioni e buffoni, essi nel corso dei secoli hanno assunto forme e comportamenti diversi, ma è supponibile che si siano influenzati a vicenda sia sincronicamente sia diacronicamente.

Criminalizzati in ogni epoca, gli artisti nomadi sono stati, inconsapevolmente, veicolo di mode e di informazioni proprio per l'alta mobilità che li caratterizzava. Ma, contrariamente a quanto si possa comunemente pensare, la loro tradizione affonda le proprie origini spesso in culture stanziali. A volte era proprio la mancanza di mezzi di sussistenza che spingeva il soggetto a staccarsi dal nucleo contadino per cercare altrove una qualche forma di realizzazione.

Incasellato in una cultura della marginalità, egli era al di fuori dei modi di produzione e delle forme sociali istituzionali, quindi al di fuori dei sistemi di sicurezza creati e garantiti dalla società.

Al saltimbanco e al giocoliere non mancava sicuramente un lavoro; tuttavia le entrate che esso gli garantiva non erano affatto regolari, facendolo oscillare continuamente tra gli eccessi opposti della fame e dell'abbondanza.

Non aveva casa, ma ne aveva fin troppe, in quanto spostandosi continuamente da un luogo all'altro, ogni posto era all'occorrenza il suo alloggio.

L'artista di strada non offriva solo giochi, spettacoli ed acrobazie, egli vendeva la novità, facendosi portavoce di una cultura ibrida che lo rendeva di volta in volta un diverso agli occhi della gente; portatore di ebbrezza festiva, lavorava quando gli altri festeggiavano, perché traeva sostentamento proprio da appuntamenti quali i banchetti, le fiere e le feste di paese.

Figura solitaria e libera si avvaleva di tecniche spettacolari universali, la giocoleria, la musica, la mimica, l'acrobazia, in modo da poter esportare il suo spettacolo nei contesti più disparati. Molto spesso la giocoleria mutuava i propri strumenti dagli attrezzi sportivi che ancor prima erano stati arnesi di guerra, come la clava, un oggetto che ai nostri giorni non riusciremmo a dissociare dal mondo circense. Sembra che la clava, ad esempio, derivi da un antico strumento di guerra indiano: la *gada*, utilizzato più tardi dagli stessi indiani come salutare passatempo per il corpo e la mente. Dopo la colonizzazione dell'India da parte dell'Inghilterra, componenti delle armate britanniche compresero la funzione benefica dello *swinging* che consisteva nel dondolare clave, ed adottarono tali esercizi nell'addestramento militare; questo passatempo si diffuse di conseguenza nel Regno Unito divenendo un esercizio ginnico abbastanza praticato del quale ci furono competizioni ufficiali sino al 1932.

Il fenomeno dell'arte di strada ha rappresentato nei secoli, anche se con forme diverse, un'alternativa esistenziale, di volta in volta tacciata di criminalità, devianza, diversità o marginalità rispetto alle forme ordinarie di esistenza, una "pratica", insomma, che si configura come rifiuto, temporaneo o definitivo, di una "normale" integrazione dando così vita ad una sorta di contro-società nella quale confluivano tutte le declinazioni dell'instabilità, del vagabondaggio e dell'emarginazione.

Nomadi, per vocazione o per necessità, sfuggivano spesso al controllo delle istituzioni, adattandosi "creativamente" ai diversi sistemi sociali; in una sorta di limbo in continuo divenire, l'artista resiste nei secoli, conservando la caratteristica dell'itineranza e la forte componente spettacolare. Il giocoliere diventa così un professionista dell'intrattenimento, incarnando quella dimensione ludica e trasognata indispensabile per la sopravvivenza di un qualsiasi sistema sociale.

Può darsi che, tra le tante "funzioni" dall'artista vagabondo, una sia stata quella di "diverso" che riesce però a meravigliare gli astanti, fungendo così da termine di confronto per i soggetti maggiormente integrati nel sistema sociale e culturale dominante, che in questo modo si sinceravano della propria "normalità" riaffermando la propria identità "regolare".

Oggi gli artisti di strada rappresentano dei soggetti eterogenei che attraversano e incorporano la complessità del mondo post-moderno. Non si collocano al centro del sistema dominante, ma al suo confine dando luogo a forme pratiche di "marginalità consapevole, voluta e creativa", e rielaborando uno stile di vita personale. Il giocoliere è l'uomo marginale di Park per una sorta di doppia appartenenza culturale, non avendo reciso i legami col suo passato e le sue tradizioni e non essendo del tutto accettato in un contesto in cui cerca di ottenere una nuova posizione.

Nello stesso tempo l'artista di strada sta subendo una sorta di istituzionalizzazione, in quanto, offrendo un prodotto culturalmente vendibile, quale lo spettacolo di strada, acquista un ruolo sociale e culturale accettabile.

A questa figura standardizzata si sovrappone e contrappone quella dell'artista che si esibisce in strada senza commissioni di sorta, che continuando ad esprimersi in *performances* effimere e non capitalizzabili da parte del sistema culturale dominante, rimane nella marginalità di una non cultura, o meglio di una cultura non riconosciuta.

La differenza non è marcata in quanto è la contingente necessità da parte dell'artista di acquisire quella dignità che in strada gli viene negata, che lo porta a farsi assimilare dalle manifestazioni ufficiali. Diciamo, quindi, che l'istituzionalizzazione è il prezzo che ha dovuto

pagare l'arte di strada, in cambio di una maggiore considerazione e visibilità, quale forma di spettacolo popolare, che si realizza appunto in rassegne organizzate "dall'alto" come i Festival. Come forma individualistica di resistenza culturale l'arte di strada riesce a non farsi cooptare nel sistema attraverso la mercificazione dei suoi prodotti culturali, in quanto non mira a creare un movimento organizzato di opposizione.

Quando invece diventa una potenziale impresa commerciale, come nel caso delle Rassegne organizzate, ricettacolo di migliaia di persone, l'arte di strada si istituzionalizza fornendo solo in questo caso un riconoscimento al ruolo sociale e culturale degli artisti di strada.

Che siano spettacoli di strada istituzionalizzati o meno, certo è il fatto che stanno riscuotendo grande attenzione nelle piazze degli spazi urbani. In una società votata alla comunicazione virtuale, che promuove, certo, l'individuo ma spinge anche all'individualismo, che disconosce i luoghi storici della vita sociale, che troppo spesso ci inchioda tutti davanti ad un monitor, l'apparente anomalia di uno spettacolo dal vivo che raccoglie il suo pubblico in cerchio diviene la risposta ad una esigenza primaria di riappropriarsi, almeno nel rito dello spettacolo, della dimensione collettiva.

Le persone chiedono di prendere parte al gioco, di permeare con la loro presenza l'atto artistico, di essere trascinati nella *kermesse*, compito a cui il giocoliere assolve attraverso il suo spettacolo.

In una società industrializzata altamente strutturata, lo spettacolo di strada diventa una sorta di rito antistrutturale, in quanto creativo giocoso e carnevalesco, creando una situazione liminale performativa, distinta quindi dall'area lavoro-cibo-sonno, all'interno della quale tutti possono esprimersi senza distinzioni di sorta.

Lo spettacolo di strada rappresenta quindi il caos: l'indeterminatezza fondamentale che si nasconde nelle fenditure di tutte le nostre effimere costruzioni socio-culturali, un caos che temiamo ma del quale non possiamo fare a meno!

Monia Raffaella Calia

Università degli Studi *Federico II* di Napoli
Facoltà di Sociologia
Cattedra di Sociologia dell'Arte e della Letteratura
moniakal@libero.it

Bibliografia

- Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1988
Caillois R., *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano, 1995
Lentini O., *La Scienza Sociale Storica di Immanuel Wallerstein*, Franco Angeli, Milano, 1998
Saffioti T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Xenia Edizioni, Milano, 1990
Sanga G., (a cura di) *La Piazza: ambulanti, vagabondi, malviventi, fieranti*, "La Ricerca Folklorica" N 19, Grafo Edizioni, Brescia, 1989
Serena A., *Luci della Giocoleria. Il virtuosismo tra circo, varietà, strada e teatro contemporaneo*, Stampa Alternativa Nuovi Equilibri, Viterbo, 2002
Turner V., *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna, 1993