

I luoghi dell'artista girovago. Fra suggestioni e tracce.

Prof. Alessandro Serena Università Statale di Milano

Un'analisi dell'evoluzione della figura dell'artista girovago (dal trovatore medioevale al saltimbanco, agli zani del '500, alla nascita della commedia nei luoghi deputati). Il rapporto con l'evoluzione degli spazi urbani, dal borgo medioevale alle città.

Panem et circenses. Virtuosi al Colosseo

È Roma, con la filosofia implicita nel famoso detto *panem et circenses*, a formalizzare le forme di spettacolo pre-circense portandole al massimo splendore. Sebbene siano particolarmente apprezzati i sanguinosi giochi nei circhi, si verifica talvolta che, a far loro da contorno, si chiamino acrobati e giocolieri. Nel I secolo d.C. il poeta latino Marco Valerio Marziale nel suo *Liber Spectaculorum*, scritto in occasione dell'inaugurazione del "Colosseo", dedica a tutte le discipline simili all'acrobazia ben sedici poemi della sua opera.

È difficile spiegare in maniera esatta come le discipline pre-circensi si inseriscano nel complesso svolgimento dello spettacolo romano, a sua volta solo una parte dei *ludi circenses*¹. Tuttavia pare certo un nesso con i riti religiosi in quanto l'origine dei *ludi* romani è collegata a cerimonie funebri, nel corso delle quali i giochi servono per placare i defunti.

A Roma, le discipline che poi sarebbero divenute circensi sono eseguite soprattutto lungo le strade da giocolieri (*pilarii*), acrobati (*petauristae*), funamboli (*funambuli*), e generici artisti ambulanti (*circulatores*), che la crescente richiesta di prestazioni sempre più spettacolari costringe a migliorare e mutarsi in professionisti sempre più virtuosi.

Inizia il viaggio

Successivamente, i Padri della Chiesa, e in particolar modo Tertulliano con il suo *De Spectaculis*, associano ogni tipo di intrattenimento con i crudeli giochi dei circhi e cercano di impedirne la diffusione. Ciò provoca, attorno all'anno 395, una massiccia migrazione di artisti che acquisiscono così quel carattere di popolazione nomade, divenuto loro peculiare.

La prima meta di tale colorato ma sofferto esodo è Bisanzio, dove la disponibilità della corte ad accordare la promozione di grandiosi spettacoli garantisce la continuità della disciplina tra antichità e Medioevo. Lì trionfano trattenimenti di ogni tipo fra i quali, molto apprezzati, anche quelli di acrobati e giocolieri. Quando la città viene scelta come sede stabile dell'imperatore Costantino e diviene l'ultima capitale dell'Impero romano, assimila da questo le tradizioni ludiche nel loro complesso.

¹ Una ordinata rassegna di studi sui teatri romani è stata recentemente curata da Nicola Savarese. Cfr. Savarese, Nicola, *Teatri Romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp.318, oltre che da Mario Verdone, cfr. Verdone, Mario, *Spettacolo romano*, Roma, Editrice Golem, 1970, pp. 215.

Giullari di corpo e di bocca, merci di fiere e mercati

In Occidente, la caduta dell'Impero romano è seguita dal lungo e complesso periodo medievale, durante il quale la quasi totalità delle testimonianze inerenti gli artisti popolari si trae da documenti redatti da religiosi, che, testimoniando la loro ferma e intransigente posizione di censori verso ogni forma di rappresentazione, ne confermano la radicata e diffusa presenza.

Su queste attività e questi artisti sembra calare un buio sipario, ma mimi, giocolieri, menestrelli, qualche volta tollerati in residenze private e nelle fiere di paese, seppure suscettibili di scomunica, vagano ininterrottamente, circospetti, da castello in castello e riescono, in qualche modo, a sbarcare il lunario.

I giullari, con cui sovente gli acrobati finiscono con il coincidere, possono essere anche musicisti, poeti, mimi, cantori, ciarlatani, cavallerizzi e "tutti coloro che si guadagnavano la vita agendo davanti a un pubblico"²; praticano la loro professione spostandosi, alla ricerca di qualche obolo, in paesini sperduti, per piazze, per mercati, di festa in festa e finanche nelle Corti bandite:

Non bisogna tacere che nelle Corti bandite erano sempre presenti mimi, girovaghi, funamboli, giullari, giocolieri e tutta quella gente che con giochi o con canti portava diletto giorno e notte sia ai nobili che al popolo.³

I mercati e le fiere, pur non avendo ancora l'importanza che avrebbero ricoperto nel tardo medioevo, sono già un rilevante luogo di aggregazione e di incontro delle diverse classi sociali. Può essere interessante ricordare che la parola "saltimbanco" deriva dallo stesso etimo da cui deriva "banchiere"⁴, e che gli antesignani di entrambi esercitano spesso la loro professione nel medesimo luogo, anche se, evidentemente, secondo modalità assai diverse.

Nonostante un importante trattato del XII secolo avesse associato in un'unica categoria, denominata *theatrica*⁵, tutte le attività spettacolari dei giullari, si verifica ben presto una profonda scissione fra coloro che fanno uso predominante della propria corporeità e coloro che, invece, si avvalgono della poesia o della musica. I cosiddetti "giullari di bocca", ossia i cantori delle vite dei santi o delle gesta degli eroi dei romanzi d'avventura, sono fra i primi a ottenere una condizione sociale di tutto rispetto, mentre giocolieri, acrobati e saltimbanchi rimangono ai margini della società. Nondimeno, sono proprio questi ultimi a tenere viva una tradizione già allora vecchia di millenni e a tramandare, di generazione in generazione, le tecniche sulle quali si basano discipline corporali proposte poi, non solo sulle piste dei circhi, ma anche nelle palestre di ginnastica e sui campi di atletica. La diffusione dei diversi stili con i quali si esercita l'acrobazia trae sicuramente vantaggio dalla vita nomade degli artisti, oltre che dall'assoluta universalità dei loro metodi di

² Definizione di Menendez Pidal riportata in Allegri, Luigi, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 62.

³ Nelle Corti bandite venivano allestiti ogni sorta di festeggiamenti: da tornei e giostre a danze e banchetti. Cfr. Muratori, Ludovico, *Antiquitates*, qui in Drumbl, Johann, *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, p.12.

⁴ Cfr. Le Roux, Hugues, *Les Jeux du cirque et la vie foraine*, Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1889, In francese tale similitudine etimologica è più spiccata in quanto saltimbanco è *banquiste*.

⁵ Il *Didascalion* di Ugo di SanVittore, Cfr. Allegri, op.cit., p. 68.

base, che rende facilmente esportabili le loro esibizioni, tramandate, di norma, di padre in figlio⁶.

Editti contro la strada

Le discipline dello spettacolo popolare continuano a colpire la fantasia di scrivani e narratori e a essere usate per dare forza a racconti e leggende⁷. Ma l'immagine del giullare divulgata dalla Chiesa e dall'università non è affatto positiva: il giullare è un personaggio maledetto da Dio e pericoloso per gli uomini, perché la sua attività dona agli spettatori un piacere "fisico", "basso" e non legato a formalizzati valori morali. Per il *Didascalion* di Ugo di San Vittore, la *theatrica* non rientra né nella *sapientia* né nella *virtus*, ma fra le *necessitates* del bisogno corporale. L'attività del giullare è spesso accostata a quella della meretrice: entrambi fanno uso del corpo per suscitare piacere, mentre il corpo stesso dovrebbe essere, in primo luogo, oggetto di penitenze; frequentano gli stessi luoghi: piazze, strade, tornei, taverne; non possiedono una stabile dimora né un preciso posto nella società⁸.

I virtuosi delle discipline dello spettacolo popolare, a volte, esercitano il loro mestiere con altri professionisti poco onesti come, per esempio, i ciarlatani. Tale figura ha origine nel Quattrocento e diffusione nel Cinquecento, ma si afferma in via definitiva nel Settecento, quando la legislazione sanitaria inquadra, a difesa della società, dottori, medici, farmacisti, chirurghi, barbieri speciali ed erboristi ed esclude i ciarlatani, che ottengono successo millantando abilità consimili alle loro, cavando i denti o proponendo rimedi per l'umanità sofferente.

Nello stesso periodo, si affermano i professionisti della Commedia dell'Arte, la cui nascita per gli storici è datata 25 febbraio 1545 con un atto notarile a Padova, nella Repubblica di Venezia. Questo tipo di spettacolo viene subito molto amato. Ma in generale i girovaghi non hanno vita facile. Ciò è testimoniato da numerosi editti che indicano i ciarlatani insieme ai giocolieri, come quello di seguito citato ed emesso a Firenze il primo febbraio 1780:

...in esecuzione degli Ordini di SUA ALTEZZA REALE fa pubblicamente bandire, e notificare, che volendo la S. A. R. per quanto sia possibile togliere al popolo le occasioni di dissiparsi inutilmente, e di essere ingannato, ha determinato che in avvenire non si permetta il fermarsi in qualunque Città, Terra, Castello, o altro luogo del Granducato a dare spettacoli, ed esercitare qualsiviasa delle loro arti, ed industrie, ai Ciarlatani, Cantimbanchi, Cantastorie, Burattinai, Circolatori, Giocolatori, ed a tutti quelli, che portano in mostra scherzi di natura, Macchine, Animali, o che vendano segreti... I trasgressori saranno sottoposti alla pena di sei mesi di Carcere, ed all'esilio perpetuo dal Granducato...⁹

Riorganizzare il caos

A partire dal XV secolo, i saltimbanchi iniziano a organizzarsi e fondano le prime compagnie ambulanti. Questo processo è favorito dall'affermazione delle fiere, punti di riferimento vitali per commercianti di ogni tipo, oltre che

⁶ Cfr. anche Allegri, *op. cit.*, p. 83.

⁷ Cfr. Ziethen, Karl Heinz, *4000 Years of Juggling*, Cauvigny, 1981, vol.I, p. 16.

⁸ In Drumbl, Johann, *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁹ Cfr. Giarola, Antonio, "Saltimbanchi e ciarlatani", in *Il circo un mondo in città*, a cura di Alessandro Serena, Stampa Alternativa, Viterbo, 2006. Editto conservato presso il CEDAC di Verona.

luoghi di incontro e di svago per la gente comune, che vi confluisce anche da località contigue. La fiera diviene un evento globale e un mezzo di rafforzamento della propria identità per le persone che, in essa e per il suo tramite, sanciscono la sua comune appartenenza a un determinato territorio. Essa rappresenta, inoltre, il luogo per eccellenza dove assistere alle esibizioni delle compagnie ambulanti, che cadenzano, appunto, la loro vita e i loro spostamenti in funzione delle più rinomate fiere europee, consapevoli di trovarvi un terreno fertile per il loro lavoro. In Francia le fiere più importanti sono quelle di Saint Laurent, di Saint Germain e di Saint Ovide, queste ultime distrutte dal fuoco nella seconda metà del Settecento. In Russia, molto famosa è la fiera che si tiene di fronte al Cremlino, durante il cui svolgimento si possono ammirare gli ultimi discendenti degli *skoromokhi*¹⁰. In Inghilterra ha grande successo la Bartholomew Fair. Va qui segnalato l'importante ruolo di sostegno che tali sagre rivestono anche nello sviluppo del teatro acrobatico: già le *parades*, tenute davanti alle baracche dei vari saltimbanchi per attirare il pubblico, si trasformano spesso in effettive composizioni drammatiche, e, in un certo momento, a Parigi, nelle fiere, prende vita un teatro peculiare, il *theatre foraine*, del quale è opportuno citare, a titolo di esempio, *Les Forces de l'Amour et de la Magie* del 1678, un interessante insieme di acrobazia, danza su corde e teatro¹¹. A conferma dell'interesse che si manifesta per le discipline dello spettacolo popolare e per i virtuosismi del corpo, è bene ricordare che il primo volume dedicato completamente all'acrobazia è pubblicato proprio nel 1589, a Parigi, presso Claude de Monstroiil. Si tratta di *Trois Dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air* redatto, con dedica al re di Napoli, da un professionista italiano: Arcangelo Tuccaro.

La ricerca di un luogo fisso

Le autorità competenti cominciano ad assumere atteggiamenti sempre più tolleranti nei confronti degli artisti del corpo. A conferma di quanto detto, si può riferire un fatto accaduto nel 1680 a Norimberga, dove il consiglio cittadino assoldò un "maestro di palle" non solo per esibirsi, ma anche per insegnare ai giovani della città a giocare e a camminare sulle funi. I funamboli sono fra gli artisti più apprezzati sia per la pericolosità delle loro esibizioni, sia perché sanno diventare un tutt'uno con la città che li ospita: il camminare sopra il fiume di una città crea una sorta di legame tra il funambolo e la stessa, e ciò determina una più convinta accettazione e considerazione del funambolo da parte dei cittadini.

Diverse compagnie di funamboli cominciano a godere di una certa reputazione; iniziano a emergere dinastie, alcune delle quali capaci di affermarsi negli anni e di giungere fino ai nostri giorni, come i fondatori del Circo Nazionale Svizzero, i Knie, altre, viceversa, incapaci e costrette, quindi, a cessare l'attività, magari dopo avere conosciuto momenti di gloria, come gli italiani Chiarini, virtuosi di diverse discipline come quelle equestri, delle marionette e finanche delle ombre cinesi¹².

¹⁰ Cfr. Makarov, Serguey, *Russian Circus Through Ages*, Rosgoscirk, Moscow, 1996, p. 2.

¹¹ Cfr. Moudouès, Rose-Marie, "I teatri in città dal XVII al XIX secolo", in *Il teatro a Parigi*, Roma, Bulzoni, 1994 p.127.

¹² I Chiarini furono anche fra coloro che per primi tentarono di avviare un processo di teatralizzazione delle proprie esibizioni.

È interessante anche esaminare quanto accade in Italia, e segnatamente a Venezia, dove, secondo Lina Urban “il circo è stato non “l’altro teatro”, ma una delle forme del teatro nei suoi molteplici aspetti”¹³. Fino a tutto il XIX secolo, spettacoli di strada e intermezzi da palcoscenico sono considerati parte essenziale dello spettacolo teatrale; in particolare nel Seicento e nel Settecento, nella città lagunare, tutti quei mestieri che erano sempre andati “per via” sono accolti anche nei teatri, dove le tavole dei palcoscenici vengono calpestate da saltimbanchi, ballerini e ballerine da corda, domatori di animali, giocolieri, cavallerizzi, nani, mostri, fochisti (inventori di fuochi artificiali) e incantatori di serpenti. Piazza San Marco accoglie i cosiddetti “casotti”, piccoli e provvisori edifici di legno dove si possono ammirare peculiari forme di spettacolo popolare con “burattinai, cavallerizzi, acrobati italiani, inglesi e turchi, prestigiatori, equilibristi asiatici, contorsionisti, saltatori, ballerini e ballerine *da corda*. Non mancavano gli illusionisti che facevano apparire globi di vetro con rinchiusi uccelli e pesci vivi, fuochi accesi, piante crescenti”¹⁴. In queste strutture si mostrano anche eccezioni della natura: nani, giganti, gemelli siamesi, e, ancora, animali esotici e rari. I festeggiamenti di carnevale si svolgono, nella loro grandiosità, in piazza san Marco, dove, tra l’altro, funamboli spesso provenienti dalla Turchia attuano numerose salite sui campanili. Si dà poi vita, in particolare, alle “forze d’Ercole”, complicate e spettacolari piramidi umane, che vedono confrontarsi fazioni contrapposte. La vittoria è attribuita alla fazione che forma, ovviamente, la piramide più alta e che si regge più a lungo.

Sotto la dominazione austriaca, gli spettacoli in piazza San Marco sono proibiti; acrobati, mimi, ballerini e ballerine da corda continuano, quindi, a esibirsi solo nei teatri. Nonostante questo genere di esibizioni sia molto popolare e diffuso, l’ancoraggio delle funi e, più in generale, l’occupazione di spazi cittadini diventano questioni di ordine pubblico; per questo motivo, negli archivi di stato delle grandi città si possono rinvenire testimonianze ufficiali della presenza di tali compagnie o di tali artisti. Ecco come esempio una richiesta di autorizzazione per esibizione rinvenuta negli archivi di stato di Roma:

23 Luglio 1778.

Eccellenza

Antonio Blasco Calabrese ore uomo dell’Eccza vostra devotamente la supplica di volerli concedere la Necessaria licenza di potere Rappresentare al pubblico in questa Città il Ballo sopra la corda lenta ed il volo essendo la sua arte per procacciarsi neccesariamente il pane; spera essere esaudito e pregherà per la conservazione di Vostra Eccellenza.¹⁵

Non sempre, però, come si evince da un documento di qualche giorno posteriore a quello citato, mancano problemi e curiose peripezie:

27 Luglio 1778

Eccza

Gaetano Mattia Ore Uomo dell’E.V., devotam. Le rappresenta, trovarsi querelato nel suo tribunale per parte di Ant.° Blasco Saltatore di Corda per

¹³ Urban, Lina, “A cavallo sul campanile di San Marco” in *Il Circo un mondo in città*, a cura di Alessandro Serena, Stampa Alternativa, Viterbo, 2006, pp. 65.

¹⁴ Ibidem pp. 68.

¹⁵ Cfr. Silvestrini, Elisabetta, a cura di, *La piazza universale*, 1987, Milano - Roma, Arnoldo Mondadori - De Luca, p. 274.

che questo nei scorsi giorni avendo legato la Corda per far li Salti in Piazza Navona dentro una Fenestra della Casa del'Ore senza veruna sua intelligenza, l'obligò perciò a levare detta Corda, e dimettere li Giuochi. Ed avendo ottenuto dal med.o il Consenso supplica l'Eccza Vra volersi degnare assolverlo da detta querela, che della Grazia.¹⁶

Al di là della bizzarria del singolo episodio, dal quale pure traspare il crescente disagio di doversi esibire ogni volta in situazioni precarie, resta il fatto che è sempre più avvertita la necessità di affidare a precisi luoghi deputati il compito di ospitare le discipline dello spettacolo popolare e raccogliere così, una volta per tutte, questi numerosi e inquieti figli delle strade. Al termine del lungo periodo medievale, l'evolversi della società consente a questi paria dello spettacolo di raggiungere uno *status* dignitoso. Come abbiamo visto, già durante il XV secolo le fiere diventano importanti momenti di aggregazione per le popolazioni di tutta Europa e punti di riferimento che, permettendo agli ambulanti di esercitare la loro professione, consentono anche di pianificare meglio la loro vita; tuttavia, solo a partire dal XVIII secolo, con la codificazione di circo e teatro di varietà, gli acrobati entrano a far parte di precisi, per quanto mutevoli, sistemi produttivi.

Un contenitore e molti generi

Dopo essersi esibiti nei luoghi più disparati quali piazze, corti, mercati e persino altari, i virtuosi delle discipline circensi finiscono per trovare una migliore sistemazione presso i circhi e i teatri di varietà. A Londra, per iniziativa di Philip Astley (1742–1814), militare inglese arruolato nel quindicesimo battaglione dei *Light Dragoons*, armigeri a cavallo, nasce il circo. L'enorme successo crea subito moltissimi emuli, come Charles Huges, le cui *tournèe* anche in Italia sono documentate sin da prima del 1770¹⁷, ma Astley continua a essere un punto di riferimento. A questo punto l'artista inglese migliora anche lo spettacolo includendovi musicisti, un uomo forte, un giocoliere, un funambolo, dei cani ammaestrati, degli acrobati in piramidi e il pezzo comico del sarto conosciuto come *The Tailor's ride to Brentford*. Alle esibizioni equestri unisce numeri di varietà e numeri con animali ammaestrati; così si codifica lo spettacolo del circo moderno. In realtà si tratta della messa a punto e l'affermazione di un nuovo contenitore dove però confluiscono discipline antichissime.

Altro personaggio inglese di talento è Joe Grimaldi (1778–1837) creatore, secondo gli storici, della figura del *clown*. Figlio di un maestro di danza, nipote di un ballerino soprannominato "gambadiferro", Joe, bimbo dell'età di un anno, è partecipe, nelle vesti di piccola scimmia e con il padre nel ruolo di marinaio, della pantomima di Robinson Crusoe presentata al Drury e successivamente al Sadler's Well. I contratti con Sadler's si ripetono negli anni; Joe sposa la figlia del direttore Maria Huges, e si specializza in ruoli comici sfruttando le proprie doti di acrobata e mimo, nella miglior tradizione dell'Arlecchino della Commedia dell'Arte. Crea e porta al successo un proprio personaggio: una sorta di contadino dal viso rotondo e di colore bianco macchiato di rosso. Secondo alcuni critici, sviluppa il proprio carattere basandosi sui personaggi comici delle opere di Shakespeare e, in questo

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Cfr. Basaldella, Franco, *La serenissima a cavalllo*, Quaderno di cultura giudecchina 15, Venezia, 2000.

periodo, definisce il personaggio del *clown* nella forma che tuttora ammiriamo sulle piste di tutti i circhi. Joe diventa celebre; fra i suoi ammiratori Giorgio IV, il principe di Galles, e Lord Byron. Joseph Grimaldi, nel 1837, muore a sua volta in miseria e nello sconforto. Charles Dickens, dopo qualche anno, ne pubblicherà le memorie¹⁸.

Uno dei più importanti pionieri del teatro di varietà è Jean-Baptiste Nicolet, il cui padre, l'italiano Guglielmo Nicoletti, per lungo tempo lavora presso un certo Gandon, saltimbanco proprietario di una sala lungo il celebre Boulevard du Temple. Nel 1760, Jean-Baptiste diviene *directeur forain* e quattro anni dopo apre la propria Salle de Grand-Danseurs, lanciando il celebre motto "*De plus fort en plus fort chez Nicolet*", traducibile col nostro "sempre più difficile". Per teatralizzare il suo repertorio Nicolet si avvale della collaborazione di un drammaturgo, tale Tacconet, che scrive, per lui, una quantità incredibile di *pièces*. Nel 1770 un grave incendio causa la chiusura della sala che, alla riapertura, può fregiarsi dell'insegna di Theatre des Grands Danseurs du Roy, in quanto la compagnia si è nel frattempo esibita di fronte alla corte di Luigi XV. Nel 1795, alla morte di Nicolet, la vedova assume la direzione del teatro che prende il nome di Theatre d'Emulation prima e di Theatre de la Gaitè poi.

Le vicende di Nicolet non rappresentano un caso isolato. Nel Boulevard, infatti, è normale la convivenza di funamboli, acrobati, attori e ballerini a volte anche nelle stesse *pièces*. Nel 1814, Luigi XVIII autorizza l'apertura del Theatre des Acrobates dove si esibisce la famosa funambola *Mlle Saqui*. Accanto a quello, e grazie al suo successo, apre il celebre Theatre des Funamboles dove, fra gli altri, si esibiscono l'attore Frederick Lemaitre e Jean Gaspard Deburau, abilissimo mimo, che fa conoscere e apprezzare la figura del Pierrot. Il Boulevard du Temple, celebrato viale di Parigi, riveste per oltre un secolo un'importanza straordinaria nello sviluppo d'ogni forma di spettacolo dal vivo. Sul Boulevard sono affacciate le più rilevanti sale di spettacolo del tempo; dal Cirque Olimpique alle Folies-Dramatique e, sull'animato e affollatissimo viale si può incontrare ogni genere d'artista o di baracca da fiera¹⁹. Si dice: "Quando Dio si annoia, apre la finestra e guarda i viali parigini."

Lo sviluppo di mercato e circuiti

In Inghilterra, nel 1843, è emesso il *Theatre act* che rende ai teatri legittimi il privilegio dei dialoghi, sottraendoli alle sale di divertimento che, allora, confidano sul visivo. Charles Morton nel 1852 apre la Canterbury Hall codificando i *Music-hall* e nel 1890 ne crea il più lussuoso: il Palace. Rapidamente nascono e si affermano, in tutta Europa, veri e propri circuiti di varietà che procurano straordinaria vitalità a tutte le arti acrobatiche e costringono gli impresari a una continua ricerca di attrazioni sensazionali in grado di appagare un pubblico sempre più esigente.

¹⁸ Cfr. Pretini Giancarlo, *L'anima del circo, con le "memorie di Joseph Grimaldi" di Charles Dickens*, Udine, Trapezio libri, 1989, pp. 617.

¹⁹ L'atmosfera che aleggiava attorno al Boulevard è stata in parte ricostruita nel bel film del 1945 *Les enfants des paradis* con la sceneggiatura e i dialoghi di Jaques Prevert per la regia di Marcel Carnè, con la partecipazione fra gli altri di Etienne Decroux e Pierre Renoir.

Il circo e teatro di varietà diventano man mano gli spettacoli preminenti della crescente borghesia. Gli edifici più apprezzati sorgono nel centro delle città, sono arredati con gusto e frequentati da benestanti. Di conseguenza, attrezzi e costumi degli artisti si rinnovano seguendo le propensioni del pubblico.

Gli spettatori del mondo occidentale (allora comprendente anche la Russia e gli altri paesi mitteleuropei) dedicano sempre più attenzione ai teatri di varietà. Ogni importante città possiede almeno un teatro dedicato a tale forma di spettacolo. Vienna ne ha tre, Parigi undici, Berlino e Londra una trentina, a Roma si trovano il Salone Margherita, l'Eden e l'Olimpya²⁰. L'artista di varietà, ormai definitivamente accettato, forse per recuperare i secoli perduti, crea tutti quegli organismi che indicano il sorgere di un ordine professionale. Nascono sindacati e associazioni di categoria, si stampano almanacchi e riviste, a Londra persino un giornale, "The Era", che si rivolge a un pubblico di operatori del settore e spettatori con una diffusione paragonabile a quella dei principali quotidiani.

Nell'arco di un trentennio la categoria degli acrobati subisce una profonda metamorfosi. Nella prima metà del Ottocento, essi sono ancora chiamati saltimbanchi e costretti a esibirsi in piazze e mercati; poi, d'un tratto, in seguito dell'affermarsi del teatro di varietà e alla nascita, in ogni cittadina, di numerosi locali, conseguono uno *status* invidiabile. Viaggiano utilizzando moderni mezzi di trasporto e alloggiando in confortevoli alberghi; guadagnano molto, possono avere relazioni con persone importanti, scrittori, poeti, pittori, uomini di teatro; inoltre, grazie ai frequenti spostamenti, all'attività di agenti e impresari, alla crescente diffusione di riviste specializzate, possono tenersi aggiornati sull'attività dei colleghi sparsi per tutto il mondo; ciò consente di arricchire gli spettacoli con novità sviluppate da altri in località lontane.

Grazie alla concomitanza di questi fattori i miglioramenti conseguiti in ogni disciplina sono diffusi, assimilati e superati in breve tempo. Per circa un secolo quindi, dalla metà del Ottocento alla metà del Novecento, la storia del circo non è scritta solo dai grandi nomi che ne determinano i mutamenti radicali, ma anche da una folla d'artisti, spesso dimenticati, alla costante ricerca di affinare le proprie esibizioni.

Ma nel 1903 il francese George Strehly, teorico del circo, nel suo *L'Acrobatie e les acrobats*,²¹ qualifica gli artisti, secondo l'esistenza condotta, in tre classi: i saltimbanchi, che, esibendosi nelle piazze e nei mercati, sono considerati i proletari del circo; gli artisti legati a un complesso itinerante, che possono avere buone paghe e condizioni di vita decenti; infine gli artisti indipendenti, che si esibiscono sulle scene dei teatri di varietà o nei grandi circhi stabili delle più importanti capitali.

Vediamo in Italia. Per avere un'idea di quale fosse il panorama italiano a cavallo fra i due secoli analizziamo la situazione della capitale²². Ancora verso il 1890, a Roma il momento di svago più atteso è il Carnevale: quando il circo

²⁰ Cfr. AAVV, *Internationaler Artisten-Almanach 1906-07*, Berlin, Verlag des I.A.A., 1906.

²¹ Strehly George, *L'Acrobatie e les acrobats*, Paris, S.Zlatin, 1903 (Nuova ed.1977), cit. p.47.

²² Cfr. Martini, Marco, "Il circo a Roma sul finire dell'Ottocento" in Serena, Alessandro, a cura di, *Il Circo, un mondo in città*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2006.

arriva in città, non passa inosservato. Gli spettacoli si svolgono in teatri o anfiteatri che le compagnie affittano, con esito assai positivo. Lo spazio che la stampa dedica al circo è ampio, che si tratti di giornali politici, umoristici, satirici o culturali, di periodici in lingua italiana o in dialetto. L'approccio, la forma, le parole, le allusioni di questi scritti indicano buona conoscenza della materia da parte degli autori e dei lettori. Il notevole uso di immagini e metafore basate sulle arti circensi per ironizzare sugli uomini politici, dimostra la familiarità che intercorre tra il genere di spettacolo e i romani, a qualunque classe sociale appartengano. Anzi, a Roma, gli spettacoli vengono addirittura gratificati dalla presenza di Umberto e Margherita di Savoia²³.

Tutti questi elementi ci consentono di definire ideale il rapporto tra la capitale d'Italia e il Circo in quegli anni. Tanta è la passione dei romani per lo spettacolo ambulante che l'amministrazione comunale vi riserva un apposito spazio, piazza Guglielmo Pepe, dove gli spettacoli si alternano continuamente per tutto l'anno. Per oltre vent'anni, a partire dal 1887, la piazza è il centro cittadino delle attrazioni popolari: si presentano le nuove, meravigliose conquiste della scienza, insieme a spettacolari produzioni artistiche e atletiche. Talune compagnie circensi si presentano, però, già sotto lo *chapiteau*, protette, cioè, da tendoni ancora rustici, illuminati a gas, ma funzionali. L'introduzione di un impianto mobile a piazza Pepe è solo una delle tante primizie a cui i cittadini romani possono assistere grazie al circo. Le bestie feroci o esotiche, fino ad allora ammirate quasi esclusivamente in immagine, sono, per esempio, rese meno temibili – e meno leggendarie – nei serragli.

Tra le novità tecnologiche il Circo introduce a Roma, nel 1881, l'illuminazione elettrica. Ebbene, si tratta di un'autentica *première*, perché i primi esperimenti di erogazione pubblica di luce elettrica nella capitale datano 1882, e solo nel 1886 questa forma si diffonde capillarmente. Notevole anche il contributo che il Circo fornisce ai teatrini di varietà e ai caffè-concerto, che presentano spesso anche numeri circensi. Molto attento alle aspettative del pubblico locale, il circo le asseconda, come nel caso dell'esibizione di lottatori e forzuti romani, o della produzione di pantomime dedicate alla rievocazione di avvenimenti locali, come la capitolazione della Roma papalina (si intitola *La breccia di Porta Pia* e riscuote uno strepitoso successo), o di allusioni e parodie su personaggi romani da parte dei pagliacci. La carta stampata dell'epoca mostra in maniera inequivocabile che è proprio in queste occasioni che gli incassi e il gradimento raggiungono i picchi più elevati. L'analisi proposta per Roma, a prescindere dalle peculiarità proprie della capitale, vale a chiarire anche il più ampio contesto nazionale.

I luoghi del Novecento

Giornalisti e lettori dimostrano grande familiarità con lo spettacolo circense²⁴. Alla luce dei documenti reperiti e delle cronache dell'epoca è possibile distinguere tre tipologie di esibizioni:

1. in piazza;
2. sotto il tendone (o *chapiteau*);
3. in strutture stabili.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. anche Martini, Marco, op. cit.

Ancora la piazza, dunque, luogo per eccellenza delle esibizioni dei saltimbanchi fin dalle origini più remote e, nel contempo, luogo di raduno privilegiato della cittadinanza. In secondo luogo, gruppi di artisti che decidono di dotarsi di strutture adatte a migliorare le condizioni di lavoro e che, nel contempo, li caratterizzano. Una di queste strutture è il tendone o *chapiteau*, altro luogo tipico dello spettacolo circense, concepito in modo funzionale al tipo di vita nomade proprio della gente del circo. Infine il teatro, struttura che, nella variante poliedrica del Politeama, luogo del multiforme, è in grado di accogliere anche il circo e di offrirlo attraverso un cornice istituzionale e radicata.

I nostri giorni

Un'arte tipicamente popolare che subì gioco forza battute d'arresto in concomitanza di grandi eventi funesti, come le due guerre mondiali del secolo scorso. Ma che conosce una rinascita attorno agli anni '60, quando l'arte di strada assume forti connotazioni sociali e politiche. Si sviluppa dentro ed attorno ai grandi movimenti giovanili della fine degli anni '60 e che sfociano nel nostro Sessantotto. La conquista della strada come indicazione di una scelta di vita, i figli dei fiori, gli hippie, con molti dei partecipanti a Woodstock che decidono di prendere la via del mondo per affermare la propria libertà e la propria autonomia dal sistema. La scelta è quella di girare il mondo armati di pochi attrezzi, magari una chitarra, e lavorare "a cappello", ovvero chiedendo un obolo agli estemporanei avventori. Le esibizioni sono quasi sempre molto semplici, non strutturate, non ci sono costumi raffinati, non vengono presentati esercizi eccezionali, non si lavora sotto i riflettori, ma alla luce del sole o al massimo illuminati da qualche lampione. Lo stupore dello spettatore nasce in primo luogo nell'incontrare qualcuno di inaspettato in un luogo quotidiano. Il cortocircuito di imbattersi in un giocoliere ad un angolo della strada dove di solito si passa per andare a comprare il giornale o il pane.

Il fenomeno si diffonde ovunque. Alcune di queste zone diventano celebri per la presenza degli artisti di strada, come Les Halles a Parigi, Covent Garden a Londra, Central Park a New York. E finiscono per diventare attrazioni turistiche. Degli amministratori accorti e lungimiranti si rendono conto che questi artisti non solo non disturbano ma rendono la zona più allegra e, alla lunga, più gradita dai visitatori. E scatta un meccanismo che avrà esiti inaspettati.

Grandi città d'arte o piccole città storiche decidono di ricostruire artificiosamente aree del genere, dando libertà al pubblico esercizio. Ben presto nascono dei Festival di arte di strada, a volte a margine o come sezioni di grandi festival di teatro o di spettacolo in generale, come nel caso di Edimburgo. Altre volte in piena autonomia. Il risultato è inaspettato ed esplosivo. Queste manifestazioni attirano decine o centinaia di migliaia di visitatori dalle zone circostanti e poi da tutto il mondo. Con un indotto di portata enorme per gli esercenti della località. A beneficiarne di più, ovviamente, il settore turistico, della ristorazione e alberghiero, ma in genere tutte le categorie ne escono felici e con incassi a volte più che raddoppiati. Questo permette a grandi città con già spiccate caratteristiche turistiche di migliorare le performance in particolari periodi dell'anno o a piccoli e sconosciuti borghi di assurgere a capitali della cultura per una settimana all'anno. Sì, perché il format più diffuso è quello di un week end lungo, che inizia il mercoledì o il giovedì, durante il quale vengono presentati centinaia di

spettacoli. Avete letto bene, centinaia di spettacoli, spesso ogni giorno. La direzione artistica si impegna a evidenziare i luoghi più tipici e conosciuti della località, ma anche a scoprirne e valorizzarne di nuovi, di trascurati, a volte tentando e riuscendo a recuperare zone versate da anni nel degrado urbano.

La presenza nel mondo di migliaia di queste manifestazioni di fatto crea un mercato del lavoro ricco ed articolato. Infatti gli artisti non vanno più solo ed esclusivamente a cappello. Le compagnie ottengono dalle organizzazioni o dagli enti pubblici cachet anche consistenti. Così, mentre in passato gli artisti di strada erano messi al bando, adesso sono cortesemente invitati ad intervenire. Ed un artista che si mette a creare uno spettacolo, se ha successo, sa che potrà contare su numerosissime repliche. Questo è un grande stimolo per la creatività, perché bisogna saper presentare un prodotto nuovo e di qualità per poter contare su una buona distribuzione.

Quali sono le forme artistiche presentate in queste manifestazioni? Ovviamente esistono rassegne piccole, medie, grandi e grandissime. Festival tematici o concentrati solo su alcune forme. Ma nella maggior parte dei casi la composizione dei casi è estremamente variegata.

Sono rimasti attivi gli artisti che presentano forme molto semplici e leggere, sia nella struttura tecnica che nell'estetica, facili da presentare ad ogni angolo di strada. Questi menestrelli del terzo millennio hanno diversificato la proposta artistica in mille rivoli differenti. Dalle classiche statue viventi (con repertori che vanno dal più banale al sublime), alla dimostrazione di tecniche circensi, ai contastorie, agli esperti del teatro di figura, ma anche a coloro che lo spazio urbano in qualche modo lo arredano, come i madonnari. Ognuna di queste discipline ha sviluppato mille estetiche e mille varianti che vanno dal classico al contemporaneo. Così le tecniche circensi non sono più solo quelle più semplici della giocoleria o della clownerie, ma anche quelle dell'acrobatica, dell'equilibrismo e delle discipline aeree. Le storie vengono raccontate con l'ausilio di moderne tecniche multimediali. Il teatro di figura presenta forme e formati molto inusuali che sfociano nella sperimentazione. Ed oltre ai madonnari sono presenti maestri del "writing" e dei graffiti urbani.

Oltre alla varietà nella tipologia esiste anche la varietà nella grandezza. Non più solo spettacoli presentati da una o due persone ma grandi formati che invadono festosamente lo spazio urbano. Dalla tradizione delle sfilate carnevalesche sono nate delle compagnie specializzate nella realizzazione di enormi apparati scenotecnici che sfilano per la città raccontando storie di draghi e cavalieri. Da specialisti dei numeri aerei sono nati gruppi che riempiono il cielo delle piazze più grandi e più belle con attrezzi disegnati da architetti che diventano uno spettacolo nello spettacolo. Vengono utilizzati proiezioni e retroproiezioni che trasformano le facciate dei palazzi più storici e noti o di edifici semi sconosciuti. Vengono allestiti grandi palchi e spaziose tribune per ospitare e potersi gustare gruppi numerosi o che abbisognano di spazi ampi. Allo stesso tempo viene riscoperta l'intimità di piccoli luoghi, stretti cortili, chiostrini, vecchie edifici della preistoria industriale, vengono allestiti per presentare spettacoli più delicati che necessitano di una protezione rispetto al rumore della strada. Così come vengono utilizzati piccoli o grandi chapiteaux che arredano la città.

I Festival, inoltre, (come ben rappresentato da *Mirabilia*) possono anche essere momenti di giocosa riflessione culturale o sociale. Sono spesso presenti città compagnie che portano in giro per il mondo la propria cultura di

riferimento. Gruppi etnici, monaci dervisci, ballerine indiane, musicisti mongoli. O compagnie, sempre più numerose, che lavorano sul sociale, sia con la messa in scena spettacoli con persone che provengono da situazioni di disagio mentale o sociale (sublime lo spettacolo *Complicité*, con artisti down e "complici"). Sia per la scelta di temi sociali nella scrittura dello spettacolo.

Ma la componente sociale è presente anche in altre due direzioni. La prima è la rete con il mondo. Spesso infatti questi eventi sono in connessione tra loro e fanno convergere sinergie su singoli progetti aumentandone così le potenzialità di diffusione, attraverso articolati sistemi di coproduzione. Il Festival quindi non pensa solo a presentare degli spettacoli, ma dona anche strumenti di crescita alle compagnie. Come da noi *Open Street*, un progetto della Federazione Nazionale Arti di Strada che mette in circuito festival di tutto il mondo e propone una vetrina di spettacoli ad ottobre a Fermo.

Non è da trascurare il grande impatto economico di manifestazioni di questo genere. In Italia, solo per citare altri due casi di successo, *Mercantia* a Certaldo al quale partecipano 45.000 visitatori paganti che accorrono nel piccolo borgo medievale. E il *Buskers Festival* di Ferrara che a fine agosto, in cinque giorni attira oltre 800.000 visitatori, con un budget superiore ai 700.000 euro. Nelle più grandi manifestazioni all'estero (come Aurillac, in Francia o Tarrega in Catalogna) queste cifre possono essere moltiplicate per dieci. Uno studio realizzato di recente da una rassegna con caratteristiche simili, quello di Manresa in Spagna, attesta che per ogni euro speso vi è un ritorno di otto come indotto sulla comunità.

I bilanci sono sostenuti da una parte di incassi su biglietti, contributi di associazioni di esercenti, grandi sponsor come istituti bancari o operatori di telefonia. E, ovviamente, godono del sostegno degli enti pubblici, sia a livello locale che centrale. In alcuni casi, addirittura, i Ministeri della Cultura sostengono l'attività degli artisti di strada all'estero. In Italia, forse non ci si è ancora accorti dell'enorme potenzialità di queste manifestazioni, che in virtù dell'enorme patrimonio culturale della nostra nazione, servirebbero da utile traino per l'economia generale del settore.

Così, il cappello mostrato dai saltimbanchi si è trasformato ora in un articolato bilancio con interventi pubblici e privati. Ma forse le istanze sono le stesse di allora. Forse viviamo in un medioevo moderno e sentiamo come prioritaria la necessità di aggregarci. In un mondo di tecnologie virtuali, di media on line e di avatar, sentiamo il bisogno di scendere in strada ed incontrare lo stupore di uno spettacolo dal vivo presentato in un luogo inaspettato: casa nostra.