

Analisi semiotica dei numeri di clown*

Paul Bouissac

1. La profanazione del sacro nei numeri dei clown

1.1. La nozione di rituale è stata ampiamente impiegata negli ultimi decenni in quelle discipline basate sulla osservazione del comportamento sociale, sia umano sia animale. Etologi, sociologi, sociobiologi, antropologi, semiotici e altri hanno trovato questa nozione utile per caratterizzare alcuni comportamenti codificati che hanno luogo nelle interazioni individuali così come in quelle collettive. Questo fenomeno ha generato una certa confusione concettuale nonostante i tentativi di integrare i vari usi, compreso quello originario d'ordine religioso, in un quadro unitario, in modo da poter stabilire a posteriori la validità scientifica o filosofica dell'estensione di questa nozione (per esempio Douglas 1973; D'Aquili et al. 1979). Lewis (1976, pp. 129-144) ha concisamente ricostruito il passaggio di questo concetto prima dalla religione all'etologia, poi dall'etologia alle scienze sociali mostrando la sua attuale imprecisione, se non la sua inconsistenza. Oltre alle classiche definizioni proposte dai sociologi della religione, abbiamo, infatti, a un'estremità la definizione tecnica data dagli etologi, per i quali la ritualizzazione è un "processo attraverso cui i modelli di comportamento non-comunicativi evolvono in modelli comunicativi" (Eibl-Eibesfeldt 1979, p. 14); all'estremità opposta, il termine è usato da alcuni antropologi di inclinazione teologica con un valore molto vicino al suo primitivo significato religioso (v. Douglas 1973; Turner 1974). Fra questi due estremi si trovano varie altre posizioni: per alcuni questo termine indica le sequenze ripetitive e stilizzate che regolano l'interazione sociale; per altri una modalità per mettere a fuoco l'efficacia, da un punto di vista esistenziale, di alcuni eventi collettivi caratterizzati da un profondo coinvolgimento dei partecipanti (v. Schechner 1977). In quest'ultimo senso, il rituale può essere considerato come uno sforzo per portare avanti valori religiosi in un mondo desacralizzato o per riconoscere nella particolare intensità di alcune esperienze collettive non religiose la riemergenza del sacro nelle culture occidentali. A livello concettuale, un'ulteriore confusione è provocata dal fatto che a questa varietà di usi si sovrappone la controversia, in atto da anni nell'ambito dell'antropologia culturale, tra coloro che asseriscono che i rituali fondamentalmente sono riesecuzioni di miti e coloro che mettono in evidenza la loro funzione catartica.

In questo contesto, per amor di chiarezza, è di estrema importanza che chiunque usi il termine "rituale" specifici – anche se in modo provvisorio – il senso in cui lo intende. La succinta definizione data da Schwimmer nel suo lucido *Religion in Culture* (1980) ci servirà come punto di partenza, per questo saggio: "Un rituale è un'azione codificata dalla tradizione [*traditional patterned action*] che può essere sia

a carattere dimostrativo sia trasformativo” (p. 513). Noi considereremo i clown del circo come impegnati in tale tipo di azioni. Queste, in particolare, sembrano chiaramente appartenere al tipo dimostrativo, in quanto le performance consistono nel presentare alcune regole del contesto culturale e nell’ eseguire alcune particolari operazioni su queste regole, come ho già dimostrato in precedenti scritti (Bouissac 1978; 1979; 1982a). Queste operazioni, che costituiscono un metadiscorso effettuato sulle regole implicite che modellano la cultura in questione, sono di solito di natura trasgressiva o sovversiva, e in quanto tali sono racchiuse all’interno di rigidi confini di tempo e di spazio. Intento di questo saggio è di suggerire che le performance dei clown del circo mostrano le regole fondamentali, non scritte, sulle quali poggia la nostra costruzione di un universo dotato di senso culturalmente vincolato. “Mostrare” dovrebbe essere qui inteso non solo come “illustrare” ma piuttosto come “rappresentare esaustivamente”, “rendere il senso esplicito attraverso varie manipolazioni formali”. Se, in concomitanza, succede qualcosa nel pubblico come risultato di queste “dimostrazioni”, questo qualcosa sarà di tipo cognitivo, interno ai limiti definiti da un contesto giocoso, ma non potrà essere considerato una trasformazione dello stesso tipo di quelle effettuate dai rituali trasformativi, quale per esempio un cambiamento di status. Sembra comunque probabile che questi rituali dimostrativi comportino una trasformazione permanente degli attori stessi in quanto soggetti sociali. Il pubblico occidentale del circo tende a considerare i clown non come attori, professionisti di qualche abilità, ma come clown, cioè come individui definiti da un preciso status sociale, temuti e amati allo stesso tempo. Questo atteggiamento generale è chiaramente documentato nel mondo odierno. Da un lato il clown è esaltato come l’eroe dei bambini, una figura benevola, colui che dona gioie e giocattoli. Dall’altro egli è stigmatizzato: la parola “clown” può anche essere usata come insulto. Un persistente tema letterario concorre con numerose tradizioni folcloriche a classificare il clown come un emarginato; nei film americani ambientati nel circo egli è molto spesso l’assassino insospettato oppure un criminale in incognito; ci sono anche radicate credenze secondo cui i clown sono depravati moralmente ed è diffusa l’opinione che lavorare come clown in un circo sia sicuramente la conseguenza di qualche evento sfortunato. Non è forse comune l’opinione che i clown, dietro la felice espressione ingannatrice della loro maschera dipinta, siano individui tristissimi? Cosa hanno fatto per meritare questo trattamento così particolare?

1.2. L’attenzione di questo saggio è rivolta proprio allo speciale tipo di operazioni eseguite dai clown del circo, le cui caratteristiche potrebbero spiegare questo stato di cose. Non tutte le gag dei clown hanno lo stesso valore metaculturale. Alcune performance sono dolci e benigne; altre si rivolgono ad aree molto sensibili del nostro sistema culturale. Vorremmo sostenere che alcune gag particolari, che fanno parte del normale repertorio, equivalgono a profanazioni rituali del sacro e sono la causa dello status sociale stigmatizzato del clown. (...)

Ci sembra quindi evidente che è la natura della regola trasgredita, e non la quantità di trasgressione, che distingue la profanazione dalla semplice infrazione di una regola. (...)

Un aspetto singolare della profanazione è che in genere non comporta drastiche conseguenze di nessun tipo, naturali o soprannaturali. Mangiare carne il Venerdì

Santo non causa immediati terremoti. Solo nelle opere teatrali la statua del commendatore torna alla vita per punire il profanatore Don Juan. Naturalmente alcuni sistemi legali possono rendere la profanazione il peggior crimine e condannare a morte i profanatori per evitare che il sacro perda prestigio, ma questo richiede un massiccio consenso che le società complesse in genere non hanno. Più che nell'infrazione di una regola esplicitata in un codice legale la profanazione consiste nel mettere a nudo la regola delle regole, il principio o i principi così fondamentali per tenere insieme il sistema normativo da non poter essere formulati. (...) È come se un sistema culturale, con tutte le regole prescrittive e proibitive che formano il suo corpo, si basasse in realtà su alcune regole cruciali ma informulabili, degli assiomi culturali impliciti o dogmi silenziosi, da cui tutte le altre regole deriverebbero e sarebbero giustificate ma che sarebbero essi stessi indimostrabili, ingiustificabili e, in definitiva inermi. Il sacro sarebbe dunque definito da questa necessaria arbitrarietà, sulla quale poggiano tutti i comportamenti significativi e le norme motivate. Da questo punto di vista, la relativa esclusione del clown dalla società "normale" potrebbe essere spiegata dal fatto che egli "mostra" questi assiomi culturali nel senso che rivela la loro arbitrarietà e inconsistenza manipolando le regole che da essi derivano. (...)

1.3. Vorremmo qui meglio discutere l'asserzione che la profanazione denota una classe di azioni che confutano questi principi impliciti, trasgredendo alcune regole che derivano da essi oppure esibendo un comportamento che implica un sistema di regole derivanti dalla loro negazione. I clown sarebbero quindi specializzati in tali azioni dimostrative eseguite in modo rituale, il solo in cui l'impensabile e l'indicibile possono essere attuati all'interno del sistema. Certo, sorge il problema di definire se tali rituali siano stati inventati dalla società come sfoghi catartici, come sogni collettivi dell'inconscio culturale, ovvero se ci sia in ogni sistema sociale un'irreprimibile, intrinseca propulsione cognitiva a rappresentare il sistema stesso; ovvero, infine, se si possa trovare una migliore spiegazione. Ma questo problema che, dopotutto, può essere veramente insolubile, non sarà affrontato nel corso di questo saggio; ci concentreremo invece su un obiettivo più facile: la descrizione e l'analisi di alcuni numeri di clown in rapporto alla nostra ipotesi di considerarli come profanatori rituali. Come già detto altrove, ricerche precedenti (1972a; 1977) sembrano indicare che non tutti i numeri si qualificano come profanazioni dirette e di rilievo. I clown spesso operano simbolicamente su regole culturali secondarie; inoltre, per amore del "buon gusto" o dei "buoni affari", sulla loro creatività viene esercitata una certa censura – o autocensura – che può causare nelle operazioni metaculturali alcuni "spostamenti". Comunque ci sono parecchi spettacoli che si riferiscono direttamente ad alcuni grandi temi sui quali la maggior parte delle società, se non tutte, basano i loro rituali, quali la nascita, le alleanze matrimoniali e la morte. Persino nelle società complesse o "desacralizzate", questi temi socio-esistenziali sono articolati attraverso istituzioni e normative ancorate ad assiomi culturali impliciti. Alcuni problemi, quali la linea di demarcazione che distingue il mondo umano da quello animale o il momento preciso in cui la vita umana comincia e finisce o la struttura delle identità, sono tali da lasciare spazio a risposte che presentano necessariamente un alto grado d'arbitrarietà. Ma potrebbe, se non in un modo molto particolare, una società ammettere ciò mentre, allo stesso tempo, costruisce un sistema di significati auto-presuppo-

sti? Il primo esempio che introdurremo riguarda uno spettacolo di clown breve ma di sicuro effetto e appartiene al repertorio tipico dei clown europei. Prima vorremmo però ricordare che tradizionalmente i clown in Europa lavorano in coppia: il clown bianco, che incarna enfaticamente tutte le caratteristiche culturali (competenza artistica, aspetto sofisticato, importanza sociale ecc.), e l'augusto, una figura caricaturale simile a un barbone, in cui tutte le caratteristiche del primo sono invertite. Come ho già mostrato altrove (1979)¹, questa coppia deve essere interpretata come una matrice semiotica e non come una relazione personalizzata a senso unico tra il persecutore e la sua vittima; questo saggio fornirà ulteriori esempi di questo aspetto importante, anzi cruciale, troppo spesso dimenticato. Il numero vede impegnato soltanto l'augusto: il clown bianco prende parte all'azione marginalmente, come se fosse uno spettatore coinvolto per caso, e interviene solo alla fine, per allontanare il partner dalla pista, esprimendo indignato la sua disapprovazione.

Sostanzialmente l'azione si svolge nel modo seguente:

L'augusto, con un grottesco abbigliamento femminile e con un abbondante seno finto, entra nella pista spingendo una carrozzina per neonati; egli agisce come agirebbero una madre o una balia se dentro ci fosse un bambino che dorme.

Improvvisamente si sentono grida fortissime e stridule venir fuori della carrozzina; l'augusto allora chiede agli inservienti del circo di andare a prendere del latte. Questi ritornano poco dopo con una enorme bottiglia (o un serbatoio di vetro) piena di liquido bianco. Il capo di un tubo di gomma collegato al contenitore viene infilato nella carrozzina, là dove si suppone sia situata la bocca del bambino. Il livello del latte si abbassa a gran velocità e la bottiglia è presto svuotata. Non appena il "bambino" comincia a piangere di nuovo, l'augusto lo tira su e il pubblico improvvisamente scopre che il "bambino" in realtà è un porcellino vestito.

Questa rivelazione costituisce il momento forte, per così dire, della gag ed è proprio a questo punto che il clown bianco interviene. Talvolta l'azione è ampliata nel modo seguente:

L'augusto s'incarica della cura del "bambino" ma a un certo punto per le troppe grida, o perché vuole passare a qualche altra temporanea occupazione, affida il bambino a uno "spettatore", o agli inservienti del circo. Il maialino subito "urina" abbondantemente addosso al suo nuovo custode, fra le immancabili risate del pubblico.

L'operazione eseguita in questo numero consiste prima di tutto nella sostituzione di un neonato con un maialino, o piuttosto nel trattare il secondo come se fosse il primo. Due forti temi culturali sono così legati insieme: da un lato la cura che gli uomini devono avere delle loro progenie come premessa per la sopravvivenza della specie e la conseguente sacralizzazione dei neonati; dall'altro, l'intensa attenzione culturale rivolta in differenti paesi, compreso il nostro, a una particolare specie animale, il maiale. Inoltre, se teniamo conto della versione ampliata, dobbiamo aggiungere un terzo importantissimo tema: l'urina e i suoi effetti contaminatori in quanto escremento. Insomma, il clown esegue una congiunzione che equivale a enunciare un'identità e questa operazione ha come risultato la sua espulsione dalla pista. Data la natura dei due principali temi coinvolti, l'azione è di considerevole importanza.

Il maiale non è in effetti un animale qualsiasi: in alcune culture è considerato l'abominio della creazione ed è oggetto di rigidi tabù: Douglas (1966), Harris (1977, pp. 31-48) e altri hanno affrontato questo problema in modo esauriente. In tali culture, con molta probabilità, questo numero di clown darebbe luogo a incidenti. Ci sono poi culture che tradizionalmente fanno assegnamento sull'allevamento di questo animale per il fabbisogno di proteine e anche in queste esso è oggetto di norme e di rituali; l'intimità fra uomini e maiali in alcune tribù della Nuova Guinea (Rappaport 1967) ne è un esempio estremo. Tuttavia l'attenzione che gli viene rivolta dagli antropologi (occidentali) è veramente ossessiva: ci sono infatti ben poche probabilità che il pangolino, a dispetto della ricca mitologia e dei riti che lo concernono, possa godere di una popolarità comparabile. Questo naturalmente potrebbe essere interpretato come un sintomo del fatto che anche la nostra cultura è tradizionalmente imperniata sul maiale e tale rimane in molti modi, diretti e indiretti. Ciò è fondamentale per comprendere il significato di questo numero da clown all'interno del contesto culturale nel quale ricorre. In un recente libro sul carnevale francese (Gaignebet 1979, pp. 57-64), è messa in evidenza l'importanza del maiale nella cultura tradizionale europea sia da un punto di vista economico sia mitico. Infatti, molte caratteristiche concorrono a dotare questo animale di uno status particolare, come è stato sottolineato anche da Leach (1964) in un importante articolo dove si dimostra che il maiale è carico di interdizioni. Molte caratteristiche sia anatomiche sia ecologiche contribuiscono a situare il maiale in stretta prossimità con gli uomini: la pigmentazione della sua pelle, l'inconsueta chiarezza del colore dei suoi peli che lo fa apparire quasi nudo, la relativa espressività della sua faccia che si presta così bene all'antropomorfizzazione, il fatto che in una tradizione agricola a economia di sussistenza esso sia tenuto più vicino alla casa rispetto agli altri animali domestici o quello che sia nutrito allo stesso modo degli uomini, dato che mangia i loro avanzi o cibo cucinato appositamente, infine la diceria secondo la quale nessun'altra carne più di quella umana abbia il sapore di quella del maiale. Il rituale di ammazzare i maiali all'alba prima che sorga il sole, con reconditi accenti di assassinio o di sacrificio, e il fatto che questo evento sia un'occasione per rinforzare i legami di vicinato, confermano ulteriormente il suo status unico tra gli animali da cortile, al confine con la sfera di quelli da compagnia. Per inciso, non bisogna dimenticare che nel Medioevo, in un periodo in cui la Chiesa istruiva processi contro gli animali sospetti di comportamento diabolico, i maiali erano quelli più spesso incriminati. Le vite strettamente intrecciate dell'uomo e del maiale portano alla necessità di una loro forte differenziazione sul piano simbolico e cognitivo. Sia in inglese, sia in francese, e senza dubbio in molte altre lingue europee essere accusato di comportarsi come un maiale o di essere un maiale corrisponde all'essere escluso dalla specie umana. Nessun altro animale sembra essere fonte di tanti insulti. Esso, infatti, impersonifica la vera e propria essenza dell'animalità con i suoi "vizi": ingordigia, egoismo, presunzione, indecenza. Un detto francese afferma che "nel cuore di ogni uomo dorme un maiale". La lista sarebbe infinita. Tornando ora al neonato, è evidente come il suo comportamento sia sorprendentemente vicino a quello del maiale, in particolare per quanto riguarda il sudiciume, abbondantemente prodotto alle due estremità del tratto digestivo, e il rumore. Questo è un periodo della vita umana in cui il confine fra umanità e animalità è particolarmente

te sfocato perché l'in-fante umano, come il nome stesso indica, non mostra ancora il segno distintivo: la parola. Ma nello stesso tempo la società si prende cura di affermare la natura umana del neonato integrandolo simbolicamente attraverso varie forme rituali. L'identità del comportamento del neonato e di quello animale viene negata a dispetto dell'evidenza del contrario. L'enunciato prodotto dal clown confonde dunque due categorie la cui disgiunzione appartiene ai sacri principi sui quali una cultura è costruita, cioè umano *versus* animale. Ma la profanazione è ancor più grave perché i "termini" coinvolti sono effettivamente situati in una zona indistinta, liminare, in cui le differenze oggettive fra le due categorie non sono affatto ovvie, e la distinzione deve essere sostenuta e costantemente rinforzata dai più disparati accorgimenti culturali. Inoltre, la gravità della confusione sacrilega è qui generata dal fatto che il maiale è l'animale commestibile per eccellenza poiché viene allevato unicamente per tale scopo e poiché, come dicono i francesi, "del maiale tutto è buono, dalla testa ai piedi", mentre i bambini sono perentoriamente definiti non commestibili, nonostante tutti i temi ossessivi che ricorrono nelle fiabe popolari in cui cadono vittime di streghe antropofaghe e addirittura di macellai di carne suina, come nella vecchia canzone francese dei tre piccini uccisi e messi in un barile di carne di maiale fino a che un santo non andò a risuscitarli. (...)

Una più dettagliata analisi del numero dovrebbe tener conto sia della quantità di "latte" e della rapidità con la quale è consumato – indubbiamente un'enfasi dell'affinità tra allevare un maiale e un bambino – sia dell'abbigliamento e della gestualità dell'augusto. Ai fini di questo saggio sarà sufficiente notare la conclusione dell'operazione, vale a dire l'espulsione del profanatore, talvolta sottolineata dalla contaminazione (urina), che un simile tipo di operazione trasgressiva dovrebbe normalmente implicare nella logica del sistema. È sintomatico che, secondo le osservazioni fatte finora, la crisi della contaminazione si ha solo quando la confusione delle categorie comincia a diffondersi, per così dire, nel gruppo sociale, poiché essa avviene dopo che qualcun altro ha assecondato il gioco dell'augusto, accettando di badare al "bambino".

1.4. Un'altra area di grande sensibilità culturale è il gruppo di regole che governa le alleanze matrimoniali. È generalmente accettato che le culture si esprimono in questo campo con un alto grado di sofisticata arbitrarietà, spesso legittimata da fragili ideologie. Il numero che sarà adesso analizzato, esempio rappresentativo del modo in cui i clown trattano il nostro sistema di alleanze matrimoniali, fa parte del repertorio di base dei circhi europei. È considerato di sicuro successo presso ogni pubblico d'Europa e il fatto che la sua esecuzione non richieda dialogo parlato semplifica il lavoro dei clown quando viaggiano in paesi di cui non conoscono la lingua. La seguente descrizione è basata su osservazioni e registrazioni fatte nell'estate del '81 in Danimarca al circo Schumann. Il titolo tradizionale del numero è *Gli usignoli* e si svolge nel modo seguente:

Il clown bianco entra in pista fischiando come un usignolo (usa un apparecchietto invisibile, sistemato in bocca) diffondendo il suo richiamo amoroso. Dopo qualche secondo si sente un forte pigolio da dietro la tenda dell'entrata: un'evidente risposta al suo richiamo. L'augusto entra in pista vestito grottescamente da donna: gonna rosa sgargiante,

grande fiocco blu sul petto prominente, cappello con fiori, borsetta. “Lei” guarda lui con sguardo languido ed egli immediatamente “si innamora”, le si inginocchia davanti e le prende la mano continuando a fischiare amorosamente. “Lei” brutalmente ritira la mano, gli fa segno di mantenersi a distanza e mostra le dita, mettendo in evidenza che non porta la fede e parodiando il fatto di essere una ragazza rispettabile, che non dà ascolto al primo arrivato.

Il clown bianco indietreggia di qualche passo e ostenta la sua forza, esibendo i bicipiti e mostrando il petto. “Lei” reagisce con una risata ironica, sempre con il fischio, e gli sputa negli occhi con disprezzo. Nonostante questo primo fallimento, il maschio riprende il corteggiamento con gesti e melodie piene di passione. Ma “lei” lo prende in giro scimmiottando il suo comportamento e ribadisce, con le movenze del corpo, di non essere tipo che si faccia impressionare facilmente. Il clown bianco allora tira fuori un mazzo di rose e glielo offre. “Lei” si precipita verso i fiori con un’espressione di avidità e un pigolio impaziente. Ma lui ritira le rose, indicandole a segni che, per averle, deve prima baciarlo. “Lei” assume un’espressione incredula, poi si gira verso il pubblico e indica con un gesto che lui è completamente matto; quindi gli strappa violentemente i fiori dalle mani, li odora, fa una faccia disgustata, come se puzzassero, e li getta verso di lui, per terra. A questo punto egli si mostra offeso e si dirige verso il pubblico, rivolgendogli il suo richiamo d’amore a nuovi eventuali soggetti. Improvvisamente si ferma davanti a una spettatrice e inizia un nuovo corteggiamento. Il clown abbandonato guarda furioso, corre verso di lui, lo colpisce con la borsetta e minaccia la rivale.

Quando ritornano al centro della pista il clown bianco esprime sentimenti ancora più appassionati e versa persino una lacrima. “Lei” mostra qualche interessamento, lo bacia sulla fronte ma subito riprende le distanze. A questo punto egli tira fuori dalla tasca un braccialetto d’oro e con questo le va davanti. “Lei” glielo strappa dalle mani, lo esamina, lo mette nella borsetta e finalmente gli permette di avvicinarsi e di accarezzarle la gola, esprimendo la sua soddisfazione con estatici pigolii; quando egli smette, “lei” gli fa segno di continuare, ma dopo un po’ torna alla posizione e all’atteggiamento iniziali. Il clown bianco mette allora in mostra la sua ricchezza sfogliando un mazzo di banconote che tiene in tasca; poi mima il seguente enunciato: “Costruiremo un nido e vi dormiremo insieme”. “Lei” risponde nello stesso modo: “Certo, così resterò incinta e avrò tanti bambini” (questo lo esprime mettendo la mano a diverse distanze dal suolo, come se stesse contando bambini di altezze diverse), e conclude con un vistoso gesto volgare che significa “niente da fare”.

Il clown bianco le offre una manciata di banconote, ma “lei” ne vuole sempre di più, fino a riempirsi letteralmente le tasche. Alla fine, fa segno di accettare la proposta. Sopraffatto dalla gioia “lui” tira fuori dalla giacca un enorme cuore di velluto rosso e glielo porge: “lei” prende a calci “lui”, poi lo bacia. Escono di pista con aria cerimoniosa mentre l’orchestra suona la marcia nuziale di Mendelssohn.

Da questa trascrizione verbale è possibile ricavare alcune categorie di comportamento sociale codificato riguardanti il corteggiamento, la seduzione e il matrimonio. Il “maschio” ostenta in successione: la ricerca di una compagna, l’amore a prima vista, l’esibizione seduttrice delle sue qualità fisiche, l’offerta simbolica di regali, prima fiori, poi gioielli e quindi soldi, e infine una proposta di rapporto sessuale. La sua strategia fa ricorso alla gelosia, alla pietà, alla commozione e alla sottomissione. La marcia nuziale conclusiva suggerisce che una cerimonia formale è il risultato dei suoi sforzi. Per quanto riguarda la “femmina” possono essere identificate altre fasi di comportamento stereotipato: accettazione del corteggiamento, scoppio di gelosia

quando il maschio mostra interesse per un'altra femmina e, soprattutto, la presentazione di alcuni test, sanciti da compensi graduali, secondo una calcolata strategia tesa a stabilire la relazione su serie basi economiche.

Ma la morfologia di questa transazione matrimoniale è più complessa di quanto una lista di comportamenti stereotipati possa suggerire. Questo numero rappresenta un commento sofisticato al sistema di alleanza matrimoniale in vigore nella cultura contestuale. I principi impliciti che formano il comportamento "normale" sono "dimostrati" dai due clown in modo analogo alla formazione di una teoria sociologica o antropologica. E come gli specialisti si esprimono in un metalinguaggio descrittivo che permette al loro tentativo di non interferire con il funzionamento del sistema, così i clown prendono due misure che possono essere considerate dei prerequisiti per iniziare il loro rituale dimostrativo: primo, fingono di essere uccelli; secondo, non usano il linguaggio verbale esplicito ma un eloquente fischiottino la cui funzione referenziale è minima. Entrambe le misure sono notevolmente appropriate: la prima perché, come Lévi-Strauss (1962, p. 223) ha messo in evidenza, nelle società tradizionali europee gli uccelli si prestano a felici metaforizzazioni delle relazioni sociali umane; la seconda a causa del ruolo preminente giocato dal fischio nel comportamento seduttivo di alcune di queste culture. Inoltre, sempre in questa area, gli usignoli sono, fra i vari uccelli, quelli più comunemente associati all'amore sia come passione romantica sia come tema erotico. Infatti, da un lato il folclore europeo offre molti esempi in cui il canto dell'usignolo rappresenta un'illegittima attrazione sessuale, dall'altro, fin dal tempo dei trovatori esso è simbolo dell'amore puro e appassionato. Così, attraverso le ridondanze introdotte nel metalinguaggio usato, questo spettacolo è profondamente radicato nelle istituzioni che regolano la sessualità e la procreazione.

Con queste premesse, torniamo alla descrizione del numero e cerchiamo di tradurla in termini più generali: il maschio s'impegna nella seduzione naturale; la femmina invoca la legge culturale riferendosi all'anello nuziale. Il maschio enfatizza in seguito la sua forza fisica, in una ostentazione di esibizionismo, il suo carisma verbale, o meglio vocale, la competenza tecnica delle sue carezze. La femmina nega sostanzialmente il valore di questi sentimenti, umori, sforzi, manovre e sistematicamente traduce ogni fase del processo di corteggiamento in termini di transazione economica, prendendo la proposta sul serio soltanto quando comincia a ricevere regali di valore. Infatti, rifiuta i fiori, un prodotto dalla natura deperibile per eccellenza, che si rovina così presto che come regalo, in questo contesto, "puzza" e solo dopo aver stabilito la relazione su solide basi economiche accetta di copulare all'interno della cornice istituzionale, come viene sottolineato dalla marcia nuziale. A questo punto il maschio, la cui passione è giunta al parossismo, "le offre il cuore" e lei per tutta risposta lo prende a calci, ultimo segno che la transazione matrimoniale era basata su due diversi sistemi di valore.

In questo modo, poiché lo spettacolo non presenta le particolarità psicologiche dei due individui coinvolti e poiché esso è eseguito ripetutamente in una vasta area culturale con successo costante, sembra ovvio dedurre che il "dramma" eseguito abbia un riferimento sociale generale. In effetti, i due clown, il cui status di clown bianco e d'augusto rimane inalterato ed evidente per l'intero numero, pongono in contrasto con estrema chiarezza due concezioni dell'alleanza matrimoniale: da un

lato questa è vista come conseguenza dell'amore reciproco, cioè di un sentimento individuale e selettivo; dall'altro come una transazione economica, uno scambio regolato, governato da leggi istituzionali in cui i sentimenti individuali svolgono un ruolo secondario, se non nullo. La società occidentale contemporanea coltiva l'idea che ogni alleanza matrimoniale è, o dovrebbe essere, basata su una libera scelta motivata dall'amore e che le considerazioni sociali o economiche che potrebbero avere una qualche parte non sono che perversioni dell'istituzione. Comunque, etnologi e sociologi che hanno studiato questo settore hanno generalmente scoperto un sistema che regola la maggior parte dei legami, i cui limiti sono sociali ed economici (per esempio Winch 1958; Winch, Mc Ginnis, Barringer 1962; De Heusch 1971). Questo carattere culturale e storico dell'"amore" come sentimento istituzionalizzato è stato in effetti sottolineato dagli storici della cultura e dai sociologi. Nel suo studio sulla famiglia nella società americana, Goode (a cura, 1964) nota che "in molte società l'amore è visto come una minaccia al sistema di stratificazione, e i più anziani raccomandano di non servirsene quale criterio di scelta del compagno", e suggerisce che il fatto che "il bambino sia socializzato per innamorarsi" corrisponde a una forma di condizionamento, volta a sostituire l'autorità dei genitori, poiché il criterio selettivo opera all'interno dei limiti dell'omogamia. Si potrebbe aggiungere che la letteratura e il cinema americano trovano più "interessante" la crisi causata da "esogamia + amore" di quella che deriva da "omogamia - amore". Infatti una serie di costrizioni implicite delinea in anticipo per ogni individuo un possibile o anche probabile tipo di alleanza. Ma, allo stesso tempo, la nostra cultura effettua una mistificazione celebrando ossessivamente l'Amore come una forza determinante e spesso sacra. "Gli usignoli" si basano sulla trasformazione della teoria elettiva del matrimonio nella teoria restrittiva, che esplicita la "verità" del nostro sistema. I principi impliciti che offrono il significato di questo decisivo comportamento sociale vengono messi a nudo e la vacuità dell'ideologia che tenta di mascherarli è esposta chiaramente. La marcia nuziale, che conclude la transazione, indica che non siamo testimoni di un caso di amore venale, ma al contrario di una regolare, normale, istituzionale alleanza matrimoniale. Ma non è tutto. Questa trasformazione è attuata dalla coppia clown bianco/augusto che costituisce un'esemplificazione dell'opposizione cultura/natura. Potrebbe sembrare strano che il clown bianco, che personifica i valori iperculturali, sia il campione del sentimento naturale e che l'augusto, che impersona la negazione della cultura, promuova la legge culturale. Tuttavia questo è coerente con la nostra analisi perché la distribuzione dei ruoli denuncia da sola il carattere ideologico della teoria elettiva e la natura culturale dell'"amore", opposto a un sistema di costrizioni il cui carattere fondamentale lo fa sembrare, per contrasto, più naturale in quanto svela la natura sociale del sistema coinvolto.

1.5. (...) Per concludere, alla luce degli esempi dati in rapporto all'argomento generale di questo simposio, vorremmo discutere alcuni argomenti.

Il primo punto riguarda la natura del rituale. Il modello di Victor Turner (1982) del dramma sociale come forma universale, "materia prima da cui sono stati tratti molti generi di performance, sia estetiche sia culturali" si adatta a questi esempi? Oppure, cosa ancora più importante, aiuta a comprenderli? Indubbiamente il numero del maiale può essere letto come una rottura del normale flusso della vita di tutti

i giorni che mostra, nella versione allargata, l'avvio di un processo di contaminazione prima che avvenga la riparazione mediante l'espulsione del clown dalla pista. Ma il numero degli uccelli è difficilmente riportabile a questa struttura, a meno che, con drastica riduzione, non si voglia considerare il maschio come un trasgressore che intende sedurre la femmina al di fuori del vincolo matrimoniale che è infine da questa ricondotto nel giusto. Come tutti i modelli sintattici, per esempio quello della grammatica narrativa di Greimas, il modello di Turner lascia fuori la dimensione semantica o cognitiva e trascura la grande varietà di strategie sintattiche (per esempio la morfologia della profanazione), considerate come variazioni irrilevanti oppure realizzazioni superficiali. Inoltre, la sua visione eraclitea della società come luogo di tensioni continue, conflitti e cambiamenti, non preclude qualsiasi possibilità di conoscenza? Due obiezioni possono essere sollevate contro un simile generico approccio. Primo: non è troppo difficile dimostrare che per certi aspetti un ampio numero di processi sociali ha alcune cose in comune. Certo la percezione di somiglianze in oggetti per altri aspetti diversi tra loro è una fase cruciale della ricerca scientifica; ma non è ugualmente importante spiegare le differenze? Infatti, non è forse la spiegazione dei dettagli la vera sfida di una scienza dei processi sociali? In teoria una valida legge generale dovrebbe tener conto di tutti i dati osservabili che appartengono al suo settore. Ma il concetto di "dramma sociale" non fa molto di più che tradurre in termini teatrali e morali i concetti di omeostasi e catastrofe, che sono applicabili a un campo così vasto che non si può più distinguere tra un rituale religioso, un numero di circo, un cerimoniale, il livello di un lago, l'incremento di popolazione di un gruppo di topi, il formarsi di una nuova colonia di api, la variazione della temperatura corporea e un attacco di cuore, per menzionare solo alcuni esempi. In secondo luogo, osservare che nella società si verificano tensioni, conflitti e cambiamenti – cosa che non può essere negata – non porta necessariamente alla conclusione che la società sia essenzialmente "un processo in movimento" (p. 1). L'asserzione ontologica di Turner non prende in considerazione il fatto che qualsiasi organizzazione sociale non fa che tentare di ostacolare il trascorrere rovinoso del tempo. Questo, naturalmente, implica una lotta costante e la necessità di trovare mezzi di controllo per prevenire o ritardare la naturale separazione delle lussazioni delle istituzioni sociali. Sono esattamente queste costruzioni culturali relativamente stabili che formano l'oggetto primario di una scienza della cultura umana. Lévi-Strauss, nella sua visione parmenidea, afferma che i miti sono macchine costruite per fermare il tempo. Questo non potrebbe essere detto per la cultura in generale? L'addomesticamento del tempo è in verità un requisito essenziale per l'edificazione della cultura. L'obiezione possibile che la stabilità di un sistema è fittizia è certamente valida, ma il punto è che si tratta di una finzione collettiva che dura per un tempo abbastanza lungo, in rapporto agli standard umani, da costituire un interessante oggetto di studio. Il concetto di sincronicità non è soltanto una comodità metodologica; potrebbe essere usato, forse, come sinonimo di società. Le vaste organizzazioni cognitive che caratterizzano le società godono di una notevole stabilità. Nella nostra cultura persino un creazionista e un evoluzionista condividono una grande quantità di assunti culturali, nonostante i loro punti di vista apparentemente inconciliabili, sicché è molto probabile che essi partecipino alla comprensione e al godimento sia del numero del maiale sia di quello degli uccelli. Inoltre, essendo

comportamenti tradizionalmente codificati, i rituali sono per così dire gli specchi della sincronicità che riflettono e danno un corpo durevole all'organizzazione cognitiva attraverso la quale una società dà senso a se stessa e all'ambiente che la circonda. Persino quando i rituali offrono alla società strumenti per riflettere su se stessa, attraverso un metalinguaggio che rende possibile manipolare cognitivamente gli assiomi impliciti in modo relativamente sicuro, la stabilità del sistema non è realmente messa in pericolo. Così piuttosto che concentrarsi sul movimento o sul processo rischiando di perdere di vista ciò che cambia, sembra in realtà che tentare di descrivere il sistema o la struttura come se fossero fuori dal tempo sia molto più utile se vogliamo capire il rituale, il teatro e, anche, il circo.

2. *Maschere e torte in faccia: gli operatori semiotici*

2.1. *Le maschere come operatori semiotici*

Come si può osservare in tutta l'area culturale europea – da più di un secolo – il numero dei clown dei programmi di circo è caratterizzato dall'opposizione di due personaggi, il clown bianco e l'augusto, riconoscibili grazie alla maschera che si disegnano sul viso, al tipo di costume che indossano e al comportamento sociale che adottano. Non si tratta in questa sede di affrontare il problema delle origini di questa "coppia" primordiale, ma di analizzare il suo funzionamento in quei drammi, nel senso originale del termine che sono le *entrées* comiche. È noto che il clown bianco, qualunque sia l'interpretazione personale di ogni artista, si distingue per il trucco bianco che gli ricopre il viso e per il/i sopracciglio/i dipinto/i in nero, in modo dissimmetrico, che aggiunge a questa maschera; la pelosità è nascosta o disciplinata con cura (riga, ciocca laccata, ciuffo frontale ben pettinato ecc.); le sporgenze naturali vengono attenuate quanto più possibile. Il suo costume è raffinato (tessuto prezioso, perle, calze di seta, pizzi ecc.) e le sue maniere indicano l'agiatezza sociale, la padronanza della parola e delle arti, l'autorità insomma che danno il potere e il sapere. Si badi che questa agglutinazione di segni è suscettibile di molte varianti; ogni clown ad esempio si riconosce per la forma particolare del disegno del sopracciglio, essendo l'elemento pertinente il suo carattere dissimmetrico. Il clown bianco dunque si presenta come un segno complesso che costituisce un emblema determinato della cultura. Quanto all'augusto, può essere considerato come la somma dell'inversione di tutti i segni che definiscono il clown bianco: esagerazione dei tratti simmetrici del viso, accentuazione e rinforzo delle protuberanze e dei colori naturali, abbondanza e disordine della pelosità o calvizie spinta, abiti mal tagliati, troppo grandi o troppo stretti, colori di cattivo gusto, passo incerto, mancanza di maniere, incompetenza linguistica e artistica, comportamento infantile o senile... Questo contrasto colpisce chiunque si occupi del problema dei clown e del comico, ma può anche abbagliare l'osservatore presentandosi come una complementarità dei ruoli dal tipo padrone/schiavo, carnefice/vittima, cittadino/campagnolo, e ciò avviene molto facilmente in quanto l'augusto è talvolta vittima di sevizie (colpi, scherzi, inganni). D'altronde arte e letteratura si sono impadronite allegramente di questa opposizione per privilegiare l'aspetto doloroso e passivo a tal punto da aver costruito un oggetto che non riflette la realtà del clown così come la rivela un'osservazione

rigorosa (Bouissac 1972b). In effetti, un'*entrée* comica non è la reiterazione ossessiva del contrasto posto all'inizio tra il clown bianco e l'augusto, ma una sequenza di operazioni semiotiche effettuate su delle proposizioni culturali grazie a quei due "operatori", nel doppio senso della parola, che sono il clown bianco e l'augusto. Affermare che l'augusto è "quello che prende gli schiaffi" è semplicemente falso; egli svolge, allo stesso modo del suo collega, un ruolo di manipolatore dei contenuti culturali. L'effetto globale di un'*entrée*, dove, lo ricordiamo, non avviene solo la persecuzione di un capro espiatorio, è il risultato di concatenazioni logiche che si sviluppano nell'ambito della matrice costituita dal clown bianco e dall'augusto, che può essere definita come una posizione della cultura implicante una negazione della natura e un'inversione o negazione della cultura implicante una posizione della natura; relazioni che si potrebbero esprimere in tabella iscrivendo nella colonna del clown bianco cultura sulla prima linea e (natura) sulla seconda e rispettivamente (cultura) e natura nella colonna dell'augusto o che si potrebbero anche articolare in un quadrato semiotico secondo la prospettiva greimasiana.

Come mostreremo ora con l'aiuto di due esempi, i clown non sono sostanze, o proposizioni, bensì operatori.

Il miele è il nome di un'*entrée* comica chiamata talvolta *Le api*, attestata nel repertorio di molti clown europei da almeno un secolo, ma che con tutta probabilità è molto più antica². Si svolge nel modo seguente (con varianti che non mettono in discussione la struttura della scenetta):

Quando il clown bianco appare e si accinge a iniziare il numero, l'augusto lo interrompe annunciando che detesta il lavoro e che ha deciso di smettere di lavorare. Il clown bianco gli assicura che ha trovato il modo per bere e mangiare senza lavorare. L'augusto manifesta il desiderio di conoscere il segreto; l'altro gli spiega allora che basta imitare le api. Innanzi tutto lo trasformerà con l'ipnotismo in un piccolo animale: la regina delle api. Gli basterà quindi stare seduto sulla seggiola che si trova al centro della pista e quando un'ape operaia verrà a svolazzare davanti a lui, dovrà solo dire: "Ape, dammi del miele". Ad ogni modo sarà il clown bianco stesso a interpretare il ruolo dell'ape procacciatrice di miele. Detto fatto, davanti all'augusto beato che troneggia sulla seggiola, il clown bianco abbozza dei passi di danza, fa un giro di pista "svolazzando" e arriva davanti alla "regina". Ma passando dietro all'augusto, si è riempito la bocca d'acqua (una bottiglia era stata messa sul bordo della pista) e quando l'altro gli chiede il miele, gli sputa l'acqua in faccia. L'augusto protesta violentemente mentre si asciuga il viso, ma il clown bianco lo calma suggerendogli di fare a un altro lo stesso scherzo. Proprio in quell'istante un "membro del personale" attraversa la pista per prendere congedo dai suoi colleghi, perché si è stufato del lavoro. L'augusto coglie l'occasione e gli propone di imitare le api, durante un dialogo burlesco nel quale dice tutto il contrario e deve essere corretto dal clown bianco che svolge il ruolo di suggeritore. Finalmente tutto è a posto. L'augusto va a cercare l'acqua "svolazzando", ma per molte volte non riesce a bagnare la sua vittima perché "perde" l'acqua per strada o inciampa versandosela addosso, o l'inghiotte per distrazione, oppure l'idea dello scherzo che sta per fare lo fa ridere obbligandolo a sputare l'acqua anzitempo. Nel frattempo il clown bianco porge di nascosto dell'acqua all'altro collega, cosicché quando l'augusto ricorda a quest'ultimo che deve dire "Ape, dammi il miele", riceve nuovamente un fiotto d'acqua in piena faccia. Bagnato per la seconda volta, manifesta la sua collera, ma il partner lo calma invitandolo a non prendersela e gli dà una tromba con cui l'augusto, dopo alcune gag, suonerà da professionista per concludere il numero.

Questa descrizione in stile colloquiale permette innanzi tutto di constatare che, pur avendo assunto un ruolo di vittima, l'augusto esce di pista da eroe. D'altra parte lo scherzo, considerato isolatamente, si può descrivere nel modo seguente: un individuo rifiuta di dover lavorare per poter mangiare e soccombe alla seduzione del miele, di cui si conosce, dopo i lavori di Lévi-Strauss (1967a), la valenza pericolosa, in quanto è nella natura ciò che più assomiglia alla cultura (infra-cucina). Infatti, grazie alla trappola tesa da un altro individuo, il rinnegato riceve per due volte un violento getto d'acqua in piena faccia al posto di raccogliere senza sforzo il miele che si aspettava. Dato il legame che esiste nel pensiero simbolico tra l'acqua (sotto forma di tempesta) e il tabacco, e dato il valore limite del tabacco in rapporto alla cultura (ultra-cucina), lo scenario può essere così riassunto: 1) negazione della cultura tramite rifiuto della cucina (lavorare per mangiare); 2) affermazione (deludente) della natura tramite la produzione di un'infra-cucina (mangiare senza lavorare); 3) affermazione reale della cultura tramite produzione di una ultra-cucina (lavorare per non mangiare). Sono tre operazioni successive, nel corso delle quali un estraneo si è trasformato nel suo inverso secondo un movimento oscillatorio ben espresso da questa riflessione di Claude Lévi-Strauss (pp. 515-516):

Come l'alleanza matrimoniale è perpetuamente minacciata "ai confini" dal lato della natura dall'attrazione fisica del seduttore e dal lato della cultura dal rischio d'intrighi tra affini che vivono sotto lo stesso tetto, così anche la cucina si espone al rischio, con l'incontro del miele e con la conquista del tabacco, di oscillare tutt'intera dal lato della natura o dal lato della cultura, anche se, per ipotesi, essa dovrebbe rappresentare la loro unione.

Si noterà come, nello scenario, le api sono al tempo stesso strumento della seduzione e della repressione, ruolo ambiguo che coincide con le posizioni limite tra natura e cultura che esse occupano, in quanto contemporaneamente produttrici di miele e modelli di ultra-società, con tutti i rischi di disumanizzazione che ciò implica. Si vede dunque come queste operazioni si articolino grazie alla matrice formata dal clown bianco e dall'augusto. Si potrebbe forse addirittura azzardare che essi costituiscono la forma dell'espressione di questo "discorso" metasemiotico. Quanto meno sono, in quanto maschere di segni inversi e di valore ben definito, applicabili a un numero teoricamente infinito di scenari sul contenuto dei quali operano delle trasformazioni che costituiscono la specificità dell'*entrée* comica.

Il secondo esempio permetterà di precisare questa ipotesi.

Il clown bianco inizia il numero eseguendo qualche esercizio di prestidigitazione assieme al presentatore. All'inizio fa apparire e sparire dei fazzoletti, poi annuncia, brandendo un boccale di latte, che farà sparire il liquido nel cappello a cilindro posato sulla seggiola vicino a lui. In quell'istante arriva l'augusto che s'impadronisce del boccale e ne versa il contenuto in un bicchiere immaginario da cui "beve" l'invisibile contenuto. Non ci occuperemo qui degli aspetti tecnici del numero che permettono di ottenere tali effetti d'illusione. L'augusto esegue la manovra più volte, fino a che il boccale è vuoto, poi esce di pista lasciando il clown bianco esterrefatto. Ripresosi dall'interruzione, costui inizia un nuovo esercizio di magia con delle funicelle, ma l'augusto entra nuovamente in pista, portando una valigia a forma di cane, che si apre come una custodia per chitarra. Ne fa uscire un cane immaginario e lo lega con una delle funicelle prese al clown bianco; anche se l'ani-

male è invisibile, la corda è tesa come se vi fosse un cane attaccato in fondo. L'augusto fa quindi passeggiare il cane davanti al cappello a cilindro che era stato lasciato in giro dopo la fine del primo esercizio, gli fa segno di urinare nel cappello alzando la zampa. Si presume che l'animale obbedisca. Lo riporta allora alla custodia e ve lo rinchiude per poi andarsene. Ma ritorna subito indietro, prende il cappello e versa al suolo il contenuto che vi si trova. Infine esce sotto lo sguardo stupito e scioccato del suo partner³. Riapparirà in seguito per proseguire il numero con un duo musicale.

Limitiamoci a queste due sequenze iniziali che formano un insieme, in quanto implicano entrambe un elemento liquido, un elemento invisibile e un oggetto comune (il cappello), e notiamo che questi elementi si combinano nel modo seguente: 1) un liquido visibile (latte), che si deve far scomparire in un contenitore visibile (il cappello), scompare in effetti in un oggetto invisibile (bicchiere); 2) un oggetto invisibile (cane) produce un liquido visibile (urina) nel cappello dove doveva scomparire il latte. Un processo dunque arriva a conclusione, ma durante il percorso l'elemento liquido si è conservato invece di sparire; solo la sua natura si trasforma. Tutti gli oggetti in gioco sono fortemente "marcati": il latte, elemento naturale vicino al miele nel senso che è un cibo fornito "già cotto" dalla natura; l'urina, anche se di cane, residuo della digestione di un liquido; il cappello a cilindro, infine, simbolo per antonomasia della cultura a causa della sua funzione sociale e delle connotazioni multiple che l'associano alle cerimonie, alle classi dirigenti, e ai maghi che vi operano delle metamorfosi poco naturali! Che l'oggetto posto in partenza dal clown bianco come strumento della sparizione del latte (negazione della natura) venga trasformato dall'augusto in strumento dell'apparizione dell'urina (affermazione della natura), ci mostra con chiarezza che abbiamo a che fare con un altro caso di operazione semiotica di secondo grado, poiché non si tratta di una produzione di senso del tipo di quelle che costituiscono il testo quotidiano della natura, ma di una produzione di effetti semiotici particolari che sono allo stesso tempo "insensati" e pertinenti.

Se paragoniamo questi due esempi, che sono rappresentativi dell'insieme dei numeri dei clown, constatiamo che l'augusto non è necessariamente oggetto di sevizie e inganni. Il suo ruolo manifesto dipende dalle operazioni semiotiche che vengono effettuate dalla matrice clown bianco/augusto. Mentre, ne "le api" un eccesso di natura si trasforma in un eccesso di cultura, nella seconda *entrée* avviene il contrario. Ad ogni modo l'opposizione Natura/Cultura, pertinente in molte *entrées* comiche, non esaurisce assolutamente il repertorio dei clown, tanto più che questo repertorio è in continua espansione. L'arte del clown è una "grammatica" produttiva che "opera" sui contenuti continuamente rinnovati di una cultura storicamente determinata.

L'esempio seguente, osservato nel 1978, ne fornirà la prova.

2.2. Funzione dell'operatore "torta in faccia"

Elemento tradizionale dell'arsenale comico, i titoli di nobiltà della "torta in faccia" risalgono senz'altro all'antichità. Il lancio o l'applicazione di una sostanza semi-consistente sulla faccia di un antagonista passa per uno degli espedienti più facili per provocare il riso degli spettatori. I comici di tutti i tempi ne hanno fatto un tale uso e abuso che l'espressione è stata generalizzata a qualsiasi operazione o tema ripetuto fino alla nausea. Tuttavia la sua efficacia è indubbia. Forse perché quest'azione –

in se stessa abbastanza insignificante – ha una funzione di operatore nella misura in cui struttura delle interazioni sociologiche di cui può modificare la forma. Ciò è ben messo in evidenza nell'*entrée* comica che analizzeremo ora. Si noti che la matrice clown bianco/augusto vi si manifesta in una forma particolare che combina due varianti osservate frequentemente nei numeri dei clown contemporanei. Da un lato l'opposizione tradizionale vi si traduce in un modo attenuato: direttore di pista/augusto (i segni distintivi dell'augusto sono realizzati in modo congruente a quelli del direttore). Dall'altro l'augusto è impersonato da più individui, tra i quali esistono dei rapporti di ridondanza e di complementarità che il gergo del mestiere designa con i nomi di "*pitre*" e "*contre-pitre*", e quest'ultima categoria può differenziarsi in primo, secondo, terzo *contre-pitre*, o anche più in casi eccezionali. L'*entrée* in questione comprende il direttore e alcuni inservienti di pista da una parte e, dall'altra, un augusto principale (Charlie Cairoli) accompagnato da due colleghi (Jimmy e Charlie Junior).

Mentre monta, sotto la guida del direttore, gli accessori per il numero (una tavola, una seggiola, un secchio di vernice), un inserviente rovescia "per disattenzione" il secchio di vernice sulla tavola. Il direttore inizia a lamentarsi e a domandarsi come riparare al guaio, quando entra in pista una squadra di "operai edili". È composta da Charlie che regge una tavoletta e una cazzuola da decoratore, da Jimmy che spinge una carriola e da Charlie Junior che porta due secchi d'acqua.

Tutti questi accessori sono pieni di schiuma bianca. Il direttore si rivolge a Charlie per domandargli aiuto. Charlie inizialmente rifiuta, in quanto ha terminato il turno e intraprendere quella pulizia al di fuori delle ore legali, in una specializzazione che non è sua, significherebbe trasgredire i regolamenti sindacali. Può essere utile specificare che questa *entrée* comica è stata ideata e rappresentata in Inghilterra e, soprattutto, a Blackpool, ovvero nel cuore del Nord-Ovest industriale del paese. Il direttore insiste, fa appello all'amicizia e specifica che il salario non sarà denunciato. Finalmente Charlie e i suoi compagni, dopo una breve consultazione, accettano. Uscendo il direttore li supplica di fare il più in fretta possibile. Jimmy inizia allora a pulire la tavola, ma spingendo con il dorso della mano la vernice verso il bordo, sporca Charlie, che in cambio gli spiaccia in faccia la tavoletta piena di schiuma. Charlie chiede dell'acqua per lavare la vernice che ha macchiato il davanti dei suoi pantaloni; Jimmy afferra un secchio d'acqua e gliene lancia il contenuto sulle gambe. Charlie, a sua volta, s'impadronisce della spugna di cui si stava servendo Junior e la schiaccia con forza sulle guance di Jimmy, poi gliela infila nei pantaloni dal davanti. Junior trova lo scherzo divertente e vuol fare lo stesso; scambia la tavoletta che aveva appena recuperato con la spugna e si appresta a colpire di nuovo Jimmy; ma questi si abbassa, schiva il colpo ed è Charlie a riceverla sulle natiche, a inciampare e a cadere col naso nella tavoletta piena di schiuma. Ciò provoca l'ilarità di Jimmy il quale si siede sulla seggiola che si trova vicino alla tavola. Charlie va a cercare un secchio d'acqua, lo fa scivolare sulla tavola fino a rovesciarlo addosso a Jimmy. Questi si impadronisce della cazzuola, la riempie di schiuma e l'introduce nei pantaloni di Charlie, dal davanti. Junior scoppia a ridere e si siede sulla tavola che cede sotto il suo peso.

Rialzandosi fa cadere il pannello pieghevole sulle dita di Charlie. Gli scambi di "cortesie" si susseguono in questo modo fino a che i tre comparì sono fradici e coperti di schiuma. A questo punto riappare il direttore e scopre con rabbia che la pista è coperta d'acqua e schiuma, e che i "pulitori" sono fradici. Chiama allora un inserviente e gli ordina di pulire. In pochi secondi acqua, schiuma e vernice vengono asciugate; la pista è pulita e l'inserviente non si è affatto sporcato compiendo il lavoro. Il direttore biasima gli "operai"

additando loro l'esempio di efficacia, rapidità e pulizia dell'inserviente. A questo punto i tre clown agguantano l'inserviente e lo immergono nella carriola piena di schiuma; poi, quando il malcapitato ne riemerge, gli lanciano dei secchi d'acqua. Tutti escono di pista bagnati nello stesso modo.

L'analisi delle sequenze che compongono questo numero indica che esse attualizzano tutte, a eccezione delle prime due (perturbazione e contratto), lo stesso modello sintattico: un agente applica o getta un liquido o un semi-liquido su un paziente per mezzo di uno strumento o di un recipiente. A partire da questo modello sintattico si può definire, in termini generali, la "torta in faccia". L'identità dell'agente e del paziente, così come le parti del corpo di quest'ultimo che vengono colpite, costituiscono le "proposizioni" sulle quali si effettua l'operazione. Ora, in questa *entrée* si constata che Charlie è tante volte (sette) in posizione d'aggressore quante ne è in posizione di vittima e che la stessa cosa vale per Jimmy e Junior (4 volte). Senza affrontare qui in dettaglio l'organizzazione "testuale" dell'insieme, notiamo tuttavia che dopo una serie riguardante solo due attori, le sequenze fanno intervenire un terzo attore, inizialmente con il ruolo di tramite, poi come complice. Nell'ultima sequenza i tre attori si uniscono per aggredire una quarta persona. Inoltre le zone colpite sono le regioni facciali (bocca), anali o genitali. Vi è una perfetta equità nella distribuzione del ruolo del paziente, in quanto l'attore che si trova più spesso in questa posizione è ugualmente quello che si trova più spesso nel ruolo inverso. Quanto alle zone colpite, sono distribuite in modo complementare tra gli attori. Se ora prendiamo in considerazione le determinanti culturali degli attori e delle azioni, possiamo specificare i contratti che vengono trasformati da tali azioni.

È innanzi tutto importante notare che quest'*entrée* si iscrive in uno schema contrattuale. L'insieme degli attori presenti in un momento o nell'altro in pista si divide in due classi: quella dei lavoratori (inservienti, operai edili) e quella dei dirigenti (il direttore). Costui è vestito elegantemente; si esprime con autorità e distinzione; fa eseguire il lavoro e distribuisce rimproveri ed elogi. La prima azione è un errore professionale (o un sabotaggio): un impiegato rovescia un secchio di vernice; la seconda azione è un contratto stipulato fuori dalle regole: il lavoro verrà eseguito dopo le ore legali e la sua remunerazione non sarà denunciata. Notiamo anche che la natura del lavoro è di essere un servizio, nel senso che non si tratta di produrre un oggetto, ma di pulizie, di far sparire della materia indesiderabile, in un certo senso l'inverso di una produzione.

Ora questo contratto, che trasforma una squadra omogenea di costruttori (casco, carriola da muratore, cazzuola, tavoletta da decoratore) in spazzini, ha per obiettivo di trasformare allo stesso modo la struttura sociale della squadra, più precisamente di rovesciarla poiché, alla cooperazione definita come il compimento di lavori complementari allo scopo di una realizzazione completa esteriore, si sostituisce una struttura di competizione interna dove ognuno aggredisce l'altro. Le azioni successive mostrano il funzionamento di un'anti-squadra e la produzione di un anti-lavoro dato che, invece di far scomparire un po' di materia, tutti gli sforzi finiscono con aumentarne la quantità. Il servizio diventa una produzione. Il ritorno del direttore e la scenetta del "bravo operaio" ristabiliscono la struttura di competizione *tra squadre* e ricuciono d'incanto la coesione operativa dei tre operai, che presentano all'uscita di pista le caratteristiche che li distinguevano al loro ingresso.

Rimane da porre il problema della relazione tra queste operazioni di inversione e le loro conseguenze e l'utilizzazione specifica di acqua e schiuma. Certamente, la "torta in faccia" è l'operatore che permette di effettuare il cambiamento di struttura del gruppo. Ma la selezione delle regioni anatomiche sembra essere tanto più pertinente in quanto è sistematica. Senza dubbio si deve considerare, come ipotesi di principio, che queste determinazioni del testo svolgono un ruolo critico – o ridondante – nella produzione complessiva di senso.

La materia utilizzata implica due categorie: "liquido" e "semiconsistente", che possiamo rappresentare in modo iconico in virtù dello scarto: bevanda e cibo da una parte, urina ed escrementi dall'altra. Questo schema si trova rinforzato dal fatto che le applicazioni e i lanci sono localizzati a volte sulle regioni urinarie e anali, a volte sul viso. Al termine del loro numero i tre clown sono "sporchi di pipì, di cacca e sbrodolati".

Il primo commento che viene in mente è che le trasformazioni di struttura che hanno luogo a livello del gruppo umano escludono automaticamente gli attori dalla cultura e spiegano che lo svolgimento delle loro funzioni naturali non è più controllato dalle "regole dell'etichetta" e dalle "norme igieniche", identiche in questo al comportamento dei bambini molto piccoli.

Ma questa sporcizia ai due estremi del tubo digestivo presenta un interessante carattere supplementare: viene applicata dall'esterno. Contrariamente a quanto avviene in altre *entrées* di clown e soprattutto in altre *entrées* di Charlie Cairoli, non vi è alcuna forma d'ingestione (reale, mimata o parziale), né alcuna allusione sonora ai processi digestivi o di escrezione. Tutto avviene dunque come se gli attori non ricavassero alcun profitto dal processo generale della digestione, dato che non c'è ingestione, ma ne subissero però i fastidi. Ciò si accorderebbe con le operazioni di trasformazione del testo che consistono essenzialmente nell'invertire i termini del contratto sociale. Ad ogni modo lo studio di un certo numero di *entrées* mostra che l'inversione pura e semplice di un sistema non costituisce un'operazione semiotica, dato che l'inversione di tutti i segni non trasforma le relazioni di un sistema, ma ne sviluppa un negativo di natura fondamentalmente tautologica. Ora, questo stesso procedimento d'imbrattamento è applicato al termine dell'*entrée* a un attore (l'inserviente) che, invece, ha rispettato scrupolosamente i termini del contratto e che, tuttavia, in fin dei conti, non fa una fine migliore degli altri. Bisogna dunque esplicitare la relazione esistente tra l'errore professionale iniziale, l'accordo stabilito tra Charlie e la sua squadra e il direttore, le modalità della sua non-esecuzione, il rispetto dell'accordo preso dal direttore di pista con l'inserviente e il risultato di questo lavoro per il bravo operaio che il direttore elogia. L'operazione sembra proprio mettere in gioco tutto il sistema socioeconomico contestuale – ricordiamoci che Blackpool è una stazione di villeggiatura popolare ed è il polo d'attrazione del Nord-Ovest industriale dell'Inghilterra – e lungi dall'accontentarsi di rovesciare i termini in modo ridondante, enuncia una proposizione sotto forma di equazione nella quale non solo "lavoro" = "anti-lavoro" in rapporto agli interessi reali del lavoratore, ma anche "svantaggi conseguenti dal lavoro" > "svantaggi conseguenti dall'anti-lavoro". L'operazione trasforma dunque un testo ideologico latente sul quale effettua una critica radicale all'interno della quale il ruolo svolto dalla "torta in faccia" è proprio quello di un operatore.

Il concetto di effetto di senso o di produzione di senso è in un primo momento solo il riconoscimento di un fenomeno semiotico “primitivo” a partire dal quale si tenta di ricostruire le operazioni inconscie che presuppone. Nel caso del circo, il fatto che un pubblico numeroso segua con interesse lo svolgimento di uno spettacolo e manifesti la sua comprensione e il suo gradimento con applausi e risate, ben dimostra che siamo in presenza di processi simbolici pertinenti alla cultura in seno alla quale si osserva il fenomeno. La metodologia adottata per analizzare questi effetti di senso consiste innanzi tutto nell’identificazione, in un numero specifico, delle classi d’oggetti e di situazioni che sono presentate insieme e nel seguirne poi le trasformazioni. Così facendo, si constata che questi oggetti e le loro relazioni rappresentano delle categorie culturali che possono essere apprese solo tramite il sistema di classi che costituisce l’universo cognitivo degli spettatori e le regole che le governano. Nell’ultima *entrée* analizzata, è la struttura socio-economica che determina la relazione capitale/lavoro nella società inglese a essere posta dal primo istante del numero. Abbiamo visto come questa proposizione iniziale sia trasformata in seguito. In questo capitolo si è insistito in particolare sui mezzi in virtù dei quali si operano tali trasformazioni. L’osservazione intensiva di un corpus di numeri mostra che alcuni schemi di comportamento ricorrenti, in se stessi forme vuote (categorie binarie di spostamento in rapporto a una struttura topologica, quadrato semiotico formato dalla categorizzazione del termine “simmetria” ecc.), permettono di trasformare le “proposizioni”, se vengono applicati alle situazioni poste, come anche alle situazioni già trasformate. La loro grande generalità e la loro indipendenza in rapporto alle situazioni che modificano ci è sembrata giustificare la loro qualifica di operatori. In questo capitolo non si pretende di averne compilato una lista completa. È una delle ragioni per le quali la formalizzazione dei numeri è ancora un compito prematuro. Si può tuttavia concepire la possibilità un giorno di enunciare le regole della “grammatica” del circo, formalizzando le operazioni semiotiche che fondano la specificità di quest’affascinante spettacolo.

* Sono stati riuniti sotto questo titolo due differenti saggi: Bouissac 1982b e 1979 (la parte utilizzata comprende le pp. 172-182).

¹ Il riferimento è al saggio che segue (N.d.C.).

² Un’analisi più dettagliata di questo numero figura in Bouissac 1978.

³ Anche nel caso di questo numero, per un’analisi più dettagliata, v. Bouissac 1978.