

profondità più nascoste della sua sofferenza; e tuttavia esprimeva sempre una grande umanità, anche se i contenuti erano assurdi a volte, deliranti.

Per concludere, che ne pensa della polemica tra editore ed eredi di Artaud?

È una cosa molto triste. Sia il nipote di Artaud sia l'editore, soprattutto nella persona di Paule Thévenin che per difendere Artaud ha accusato i familiari in modo esagerato, si sono interstarditi, senza cercare una via di accordo. Io avrei voluto fare da mediatrice, ma non è stato possibile. Ora tutto è risolto, e finalmente è uscito il fatidico ventiseiesimo volume. Lo dicevo all'inizio, niente di quello che riguarda Artaud può essere semplice, perché ciascuno si ritaglia il suo Artaud e difende la sua immagine a tutti i costi. È così anche per la pubblicazione delle sue opere.

ARTAUD VEDE IL TEATRO BALINESE
ALL'ESPOSIZIONE COLONIALE
INTERNAZIONALE DI PARIGI DEL 1931

Toute vue, des choses qui n'est pas étrange est fausse.

Paul Valéry

Per molto tempo non ho amato Artaud, perché non l'avevo conosciuto che attraverso le sue scimmie, attraverso coloro che, imitandolo, lo hanno messo in caricatura prima di rinnearlo.

Eugène Ionesco

Da isola a isola

Molti affermano che Artaud sia un profeta del teatro contemporaneo e lo invocano ogni volta che ne hanno bisogno. E lo usano, fin nei minimi particolari. Per questo oggi, in tempi in cui le previsioni hanno sostituito le profezie, Artaud ha il triste privilegio di militare in quei teatri che disprezzava e di risuscitare nei libri delle scimmie. I morti non bisogna pagarli. Tuttavia c'è sempre un prezzo da pagare: e questo è il mio. Ma è, questo, un altro libro su Artaud?

Ho iniziato le ricerche sull'incontro fra Artaud e il teatro balinese seguendo le orme degli attori asiatici che viaggiarono in Occidente offrendo agli uomini di spettacolo europei, spesso inconsapevolmente, una vastissima materia di fantasia e di riflessioni sull'arte del teatro. Da questo punto di vista, l'incontro fra Artaud e Bali, sotto gli auspici dell'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931, si presentava subito come uno dei connubi più avvincenti: e tuttavia la letteratura che andavo consultando in proposito, pur sottolineando l'eccezionalità dell'evento, per Artaud, per le conseguenze che ebbe sul suo pensare teatro, taceva quasi del tutto sull'insolito luogo in cui l'incontro era avvenuto: il padiglione di un'esposizione.

Conoscere le circostanze mi apparve, fin dall'inizio, essenziale, perché si trattava di far luce sull'ambiente e sulle condizioni in cui era avvenuta una visione: non solo un atto forte del vedere, lo sguardo particolare di uno spettatore d'eccezione ma una vera e propria rivelazione. All'apparizione parigina dei balinesi corrispose infatti la reazione di un poeta che a seguito dell'evento iniziò a scrivere un manifesto rivoluzionario-rivelatosi fondamentale nella storia del teatro. Lo scrisse di Artaud *Sul teatro balinese* apre infatti cronologicamente la serie di saggi raccolti nel libro *Le théâtre et son double*. Si trattava perciò di capire perché

quella visione di Artaud fosse stata così esorbitante, perché oltre al teatro di Bali che ne era stato l'oggetto concreto, si erano materializzate attorno ad essa le riflessioni e le ossessioni che sono il cuore stesso del pensiero di Artaud. Pubblicato nell'ottobre del '31 sulla «Nouvelle Revue Française», riproposto nel '38 nel *Teatro e il suo doppio*, il tormentato saggio sul teatro balinese, più volte riscritto e ritoccato, inizia infatti con la cruciale sentenza: «Il primo spettacolo del teatro balinese che assomiglia alla danza, al canto, alla pantomima, alla musica e così poco al teatro psicologico come l'intendiamo qui in Europa, rimette il teatro sul piano di una creazione autonoma e pura, dal punto di vista dell'allucinazione e della paura».

L'orizzonte spalancato da questa *ouverture* mi fece supporre che dietro la stesura del saggio si celasse non soltanto la magia e il mistero del teatro di Bali, quanto piuttosto un'energia, anzi un intero fascio di energie, quelle che resero possibile ad Artaud, più che ad ogni altro, la percezione del degrado delle forme teatrali europee, quelle stesse energie che lo spinsero, in opposizione radicale ai suoi tempi, ad esigere un profondo rinnovamento del teatro, alla ricerca di un'arte teatrale purificata e necessaria, di un linguaggio proprio del teatro rigoroso e definitivo.

Così, a ben guardare, il teatro balinese appariva come un potente catalizzatore che era stato in grado di scatenare sia l'ardore per un nuovo teatro che il furore contro la decadenza non solo del teatro ma di tutta la civiltà occidentale. Il drastico rifiuto dell'Occidente, che era stato un tratto caratteristico dell'Artaud surrealista e che diventerà dal 1931 in poi il leitmotiv del suo pensiero e dei suoi scritti, sembrava acquisire piena consapevolezza proprio dalla visione del teatro balinese.

Mi chiesi allora se quello balinese fosse realmente – o fosse stato allora – un teatro così sconvolgente da provocare una tale reazione. Dove vedere il teatro balinese? Era dunque necessario partire? Sì, occorreva andare a Bali e vedere di persona. Mi preparai al viaggio con le doverose letture: Beryl De Zoete e Walter Spies, Covarrubias, Colin Mc Phee, Margaret Mead, Clifford Geertz...

Di notte, fermiamo la moto in piena campagna. Talvolta, nel silenzio mai assoluto delle risaie, si riesce a percepire un lontano *gamelan*. La musica ci guida verso il villaggio da cui proviene e dove si celebrano, lontano dalle spiagge, spettacoli di ombre, rappresentazioni mitiche, cerimonie religiose. Questa sera c'è un *sanghyang dedari*, un rito di purificazione e di esorcismo. Ci soffermiamo ai bordi della radura per non disturbare la cerimonia in atto. Tra il cimitero e le prime case del villaggio, due fanciulle

vestite d'oro, portate a spalla al centro di una processione di fiaccole, emergono fra dense volute d'incenso. I loro volti, dagli occhi spenti e acquosi, sembrano assenti. Sono in trance. Un gruppo di donne canta una nenia. Il coro si ripete ossessivo, s'impenna e si abbassa per risalire improvviso a riprendere più in alto una nota lasciata sospesa. Ora le due adolescenti danzano al centro di una folla seduta e partecipe: gli occhi socchiusi, i gesti precisi e scattanti, i corpi sinuosi. Le acconciature dorate brillano al lume delle lampade a petrolio e il profumo dell'incenso, dei legni bruciati non dà tregua. I brividi di una pesante umidità notturna si mescolano alla stanchezza e precedono quelli dell'emozione. Le danzatrici si svegliano: alcune donne, con delicatezza e amore, asciugano loro il sudore. La musica cessa e lentamente la gente si disperde. Le fiaccole si allontanano, ritorna il buio delle stelle. È ora di tornare a casa.

Da qualche giorno non scrivo più niente. Mi sembra di descrivere non già quello che vedo e provo ma le reminiscenze di letture ancora troppo vicine. Avrei forse dovuto arrivare impreparato e lasciarmi sorprendere? Mi tornano in mente i primi missionari occidentali che si addentrarono in Asia, per i quali la realtà del viaggio nel favoloso Oriente non generò affatto nuove conoscenze: il potere delle sacre scritture e dei classici era tanto forte che i monaci si limitavano a verificarne l'esattezza piuttosto che registrare le nuove esperienze. Perché sono venuto a Bali?

Dal punto di vista dello spettatore, pronto a cogliere e ad assaporare la presenza scenica dell'attore, non c'è una sostanziale differenza tra spettacoli balinesi visti nel contesto di un villaggio di Bali o di un grande albergo dell'isola o di un palcoscenico occidentale: gli attori balinesi, abituati ad esibirsi all'aperto, nelle atmosfere festive, di fronte ad un pubblico attento ma certamente non vincolato dalla buona educazione degli spettatori occidentali, sfoderano ovunque una capacità di attrazione tale da superare di larga misura la barriera costituita dal luogo dell'evento. Del resto è sempre l'attore, quando lo è, a creare lo spazio e quindi lo spettacolo e lo spettatore. Come in tutte le culture asiatiche, lo standard degli attori balinesi è sempre alto. A Bali infatti non solo danzano tutti e tutti conoscono assai bene i movimenti delle danze più importanti ma ogni villaggio coltiva una sua compagnia di attori in grado di esibirsi professionalmente. E dunque anche se gli attori balinesi approdati alla ribalta parigina dell'Esposizione Coloniale del 1931, fossero stati non dei migliori dell'isola (ma mi era difficile credere che a rappresentare le Indie Olandesi fosse stata scelta una *mediocre* compagnia) si poteva ipotizzare che Artaud avesse visto comun-

que un *buono* spettacolo. I guasti provocati dall'inquinamento occidentale erano allora certamente meno protervi e la riconosciuta vitalità della cultura balinese, capace ancora oggi di replicare all'invasione del turismo di massa, offriva all'epoca un volto ancora poco contaminato: quello stesso che in seguito continuò ad incantare tutti i visitatori di Bali e tutta la folta schiera di etnologi e antropologi.

Dunque – mi dicevo – al contrario di quanto alcuni sostengono, Artaud non vide uno spettacolo per turisti. Il programma sarà stato certamente adattato, soprattutto nella durata, alle esigenze del pubblico europeo ma le rappresentazioni erano di sicuro autentiche e la mancanza del loro contesto naturale non dovette nuocere eccessivamente all'evento. Il contesto originario era stato meticolosamente ricostruito nel padiglione olandese dove si esibiva la compagnia balinese e l'edificio, in stile a metà fra il giavanese e il balinese, era stato dotato di una sala teatrale. E poi gli spettatori francesi non avevano ancora assorbito in dosi massicce le reali immagini di quei luoghi lontani e non potevano quindi sentirsi defraudati dalla finzione dell'Esposizione. Anzi il buio del teatro che si salvò dallo sciagurato incendio sarà stato una cornice adatta a concentrare ancora di più l'attenzione dello spettatore sugli attori e a liberare così le sue fantasie: e quella terrificante maschera di Rangda, che richiamò ad Artaud «il fantoccio dalle mani gonfie di gelatina» del suo fallito Teatro Jarry, avrà aumentato il diluvio di impressioni forse proprio perché apparve sullo sfondo *occidentale* di un sipario di velluto nero, immersa in una spettrale luce verdastra. E la mancanza di ogni riferimento culturale balinese, sia sul piano antropologico che etnografico, quell'irritazione prodotta dall'impossibilità di ritrovare il filo, di catturare la belva», come disse lo stesso Artaud, avrà contribuito ancora di più a circoscrivere il suo interesse e il suo istinto di uomo di teatro sulle pure forme.

Senza dubbio il contesto umano e culturale, sempre importante per approfondire le arti rappresentative delle culture cosiddette *primitive*, nel caso del teatro balinese è eccezionale: ma era indispensabile inoltrarsi in esso per venire a capo del caso Artaud? È vero, la vita spirituale e materiale dei balinesi non solo aiuta a comprendere la funzione sociale delle loro rappresentazioni sceniche ma incoraggia lo smarrimento dello spettatore occidentale a riorganizzare le sue esperienze decisamente al di fuori della norma: può anche produrre azzeramenti e conquiste spirituali, come testimonia quasi tutta la letteratura su Bali, ma nel caso di Artaud il contesto culturale e antropologico balinese non può essere chiamato direttamente in causa perché Artaud non lo

conosceva. Poteva essere utile per individuare i brani del programma visto da Artaud ma mi sembrava poco utile per conoscere Artaud. Proprio come il suo saggio non serve a chi voglia conoscere realmente il teatro balinese e non soltanto la sua inquietante sembianza.

Una conoscenza di Bali non entrò mai nell'esperienza di Artaud e infatti note di carattere antropologico non risultano nel suo scritto se non sotto forma di sporadiche intuizioni, nutrite di surrealismi e di letture orientali appassionate ma senza un vero ordine. Riflessioni e sensazioni – come quei suoi accenni, ogni dove citati, ad un teatro balinese «popolare e non sacro» – che possono illuminarci su Artaud ma che, riguardo a Bali, si prestano tutt'al più, come è spesso accaduto, a belle citazioni di esergo. Eppure, non c'è libro, anche serio, sul teatro e sulla cultura balinese che non chiami Artaud a suffragio di ardite descrizioni, quasi a riconoscergli l'autorità di un'esperienza diretta dell'isola – che Artaud non ebbe mai – piuttosto che la genialità del *voyant*, occasionale spettatore di una rappresentazione ma irriducibile testimone di se stesso e del proprio tempo.

In ogni caso, lo scritto di Artaud sul teatro balinese è sproporzionato, iperbolico nella reazione, partorito come fu nel quadro spudoratamente esotico dell'Esposizione Coloniale. Mi chiesi allora se alla sua radicalità e preveggenza non avesse in buona parte contribuito lo spirito del tempo: se cioè a innescare lo sconcerto e la ribellione di Artaud, che già per suo conto viveva, nell'anno dell'incontro, un difficile momento della sua vita, non fosse stato l'incubo «delle sporche, brutali e infamanti rimasticature delle scene europee». Al di là di una realtà culturale balinese che fondamentalmente ignora, andando oltre una classificazione fra teatro e danza che gli apparve inopportuna (parla infatti di *teatro* quando i programmi dell'esposizione e tutti gli altri spettatori parlano di *danza*), Artaud mise a fuoco la sua visione e si concentrò esclusivamente sullo spettacolo e sugli attori, sui loro gesti fisici e sull'immaterialità, anzi sulla metafisica che sembrava defluirne: e cioè su un modo d'essere del teatro contrapposto a quello tutto *parlato e psicologico*, come lo si intendeva, e come ancora spesso lo si intende, in Occidente:

I fautori della divisione in compartimenti stagni dei generi possono far finta di considerare gli straordinari artisti del teatro Balinese semplici danzatori, incaricati di raffigurare nobili e imprecisati miti, la cui elevatezza fa apparire indicibilmente grossolano e puerile il livello del teatro occidentale moderno. La verità è che il teatro Balinese ci propone e ci presenta, interamente svolti, temi di teatro puro, la cui realizzazione scenica conferisce un intenso equilibrio, una gravitazione totalmente materializzata.

In via di principio è dunque sbagliato parlare di «Artaud e il teatro balinese» perché Artaud assisté ad una sola rappresentazione, quella nel padiglione delle Indie Olandesi dell'Esposizione Coloniale. In genere tutti i lettori di Artaud dimenticano, fra le tante che fanno risultare, questa dimensione di *recensione teatrale* che fu l'occasionale punto di partenza dello scritto sul teatro balinese: ma il documento lo prova. Il testo del saggio di Artaud inizia infatti così: «Le premier spectacle du théâtre Balinais...». Cosa vuol dire quel *premier spectacle*? Quel *primo spettacolo* vuol dire semplicemente il *primo numero* del programma nella serata offerta dall'Esposizione.

In realtà dell'equivoco fu promotore lo stesso Artaud che, nel ripubblicare il saggio nel *Teatro e il suo doppio*, cancellò la seconda parte del titolo originario, che era *Le Théâtre Balinais, à l'Exposition Coloniale*, ma dimenticò poi di ritoccare il preciso riferimento interno. Era forse poco qualificante mostrare di aver frequentato un evento come un'esposizione, tradizionale rifugio delle masse in cerca di facili emozioni e per di più emblema del più bieco colonialismo? Suvvia, andiamo, era pur sempre Artaud. E allora? C'è da dire che il continuo lavoro sul testo dedicato al teatro balinese, l'aggiunta di brani, di ritagli di lettere e di altri scritti posteriori, un nuovo montaggio dell'insieme con l'inserimento di studiate pause, raddoppiano quasi la lunghezza del testo originario – la recensione – e lo allontanano del tutto dalla sua destinazione primitiva e, per così dire, *événementielle*. Basta ripercorrere le infinite varianti proposte, per comprendere come quel testo fosse stato importante per Artaud.

Con queste osservazioni non intendevo ridimensionare il valore e la portata del saggio, non ne contestavo una validità antropologica che esso non voleva e poteva avere. Il recupero della versione originale mi permetteva però di fare altre ipotesi sugli elementi di fondo della visione di Artaud. Volevo sottolineare non l'occasionalità del saggio ma l'occasione dell'incontro. Se lo spettacolo balinese era stato per Artaud una rappresentazione reale, vista in un dato pomeriggio d'estate, qual era stato lo sfondo dell'avvenimento? E per l'epoca che significato assumeva il contesto dell'Esposizione Coloniale? E ancora: chi altro vide quello spettacolo? E come era stato interpretato? E quindi: qual era all'epoca il volto del teatro occidentale tangibile a Parigi? Quale la fisionomia della cultura che Artaud rifiutava e dalla quale era rifiutato?

Così affollate, le domande sembravano presentare meno incognite. Non c'è dubbio, il volto dell'Occidente rigettato da Artaud era quello della città in cui gli era diventato difficile perfino

sopravvivere: i lineamenti esecrati erano quelli di Parigi e il teatro aborrito era quello dei suoi *boulevards*. Il triangolo si chiudeva? Artaud e Bali contro il mito di Parigi: era questo il raffronto da ristabilire? La nuova prospettiva ridimensionava il teatro balinese e a un tempo lo esaltava: non era solo un trampolino, un pretesto, un'occasione ma la scintilla accesa dal destino. Certamente Artaud e Bali ma soprattutto Artaud e Parigi, la Parigi del 1931 in cui la Francia e il mondo celebravano i loro ultimi fasti coloniali sul panorama rabiato dal declino occidentale. Il fortunato libro di Oswald Spengler, per l'appunto *Il tramonto dell'Occidente*, veniva tradotto in Francia proprio nel '31.

Si leva un rumore, ritorna la pioggia. Le prime gocce cadono a gragnola e crivellano il tetto. Poi una pioggia fine, senza vento, prende lentamente possesso del cielo e durerà tutta la notte, tranquilla, penetrante. Questo rumore impedisce di pensare. Non c'è più ragione di restare qui, assalito dalle zanzare, dai gechi che stridono, dal cra-cra ossessivo delle rane. Il caldo umido, senza speranza, è imperativo: tornare al più presto in Europa. Non ho più dubbi sulla direzione della ricerca: il teatro balinese e Artaud sono argomenti impressionanti, perfino della stessa valenza emotiva, ma quanto al loro incontro esso è avvenuto sul piano non dell'etnologia ma della storia. Questa storia e non Bali, doveva diventare l'obiettivo della ricerca: questa la direzione che dovevo intraprendere anche se mi dispiaceva non proseguire la *nouvelle vague* degli studi sull'isola di Bali. Era necessario ripartire ma questa volta la meta era un'altra isola: *l'Île de France*. Muoversi, viaggiare. Da isola a isola.

Inizia con questi preliminari un libro intitolato Parigi/Artaud/Bali. Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931. Avviato nel 1981, nel cinquantenario della visione, a seguito di una conferenza-spettacolo sullo stesso argomento, il libro ricostruisce le circostanze dell'incontro sulla traccia dei più diversi documenti – cronache, romanzi, racconti di viaggio, musiche, film, foto – illuminando l'avvenimento con un universo di dettagli per lo più sconosciuti.

Per celebrare l'anniversario della nascita di Artaud, ho deciso di pubblicare una parte della documentazione: l'introduzione, i programmi degli spettacoli balinesi visti da Artaud (si ripropone l'edizione anastatica della brochure diffusa all'Esposizione Coloniale e di un volantino informativo) e l'ampia scelta delle recensioni e dei saggi che per l'avvenimento furono scritti in quell'anno stesso, o subito dopo, da giornalisti, critici e uomini di teatro.

Fra le testimonianze degli studiosi un nome noto, quello di

André Levinson, critico e storico della danza. In particolare, va ricordato anche l'articolo di Florent Fels che, apparso sulla rivista «Vu» nel luglio del '31, secondo i Virmaux, invogliò Artaud a recarsi all'esposizione per vedere i balinesi dopo il disastroso incendio che distrusse il padiglione olandese. Artaud conosceva Florent Fels per aver collaborato con lui, fin dal 1921, alla rivista «Action». Fels come direttore di «Voilà», una rivista di reportages di viaggio, gli commissionerà nel '32 due articoli esotici, puramente alimentari, sul Tibet e sulle isole Galapagos. A chiusura, infine, la recensione originale di Artaud, quella apparsa nella «Nouvelle Revue Française» il 1° ottobre 1931. Sebbene, come ricordato, sia soltanto una parte del più elaborato saggio che apparirà nel '38 nel Teatro e il suo doppio, questo scritto è la testimonianza più diretta e immediata di quella visione e perciò crediamo che queste pagine, più di tutte le altre, facciano comprendere la differenza tra vedere e guardare, tra le visioni di Artaud e lo sguardo dei suoi contemporanei.

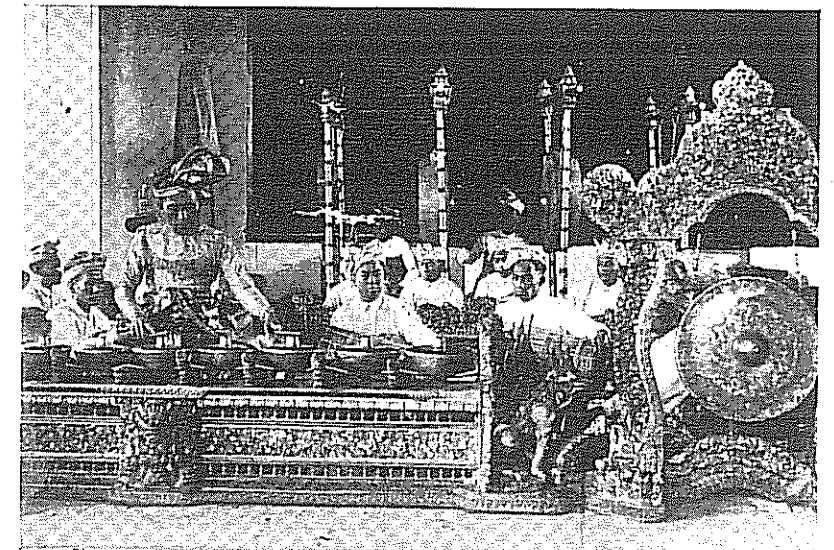
Questa eterogenea documentazione ha prodotto alcuni strani risultati che i lettori del libro potranno constatare. Fra tutti ne confiderò qui uno solo: si è potuto individuare lo spettacolo balinese visto e quindi citato da Artaud nel suo scritto, nel noto passo delle «rimostranze di un padre verso la figlia insorta contro le tradizioni». Si tratta dello janger, una forma di rappresentazione parlata e danzata. Non è tuttavia lo janger una rappresentazione classica o particolarmente emozionante, di quelle che dilagano nella furibonda lotta di figure mitiche e nella trance finale dei danzatori armati di kriss: era piuttosto una scenetta familiare, tra l'altro poco elaborata, dalla recentissima tradizione come si vedrà, nella quale però gli attori e il coro che li circondava, facendo letteralmente quadrato intorno, lungi dall'essere immersi nel petulante realismo della quotidianità, disegnavano nell'aria i loro rigorosi geroglifici viventi proprio come nelle più celebrate danze del baris o del legong: azioni e reazioni precise, andature spigolose, mimica effervescente, occhi balenanti. Nulla di superfluo, tutto necessario. Fu questa dimensione nello stesso tempo sorprendentemente semplice (la storia) e sapientemente elaborata (gli attori) a rivelare ad Artaud il segreto a lungo e invano agognato, che il dominio e la disciplina dell'energia nell'attore non uccidono la spontaneità e la grazia ma al contrario generano la vita del teatro.

Alle pagine seguenti: Programma di sala dedicato agli spettacoli balinesi (pp. 43-50); Programma-volantino settimanale, dal 7 al 13 luglio, degli spettacoli e delle feste (p. 51).

PROGRAMME

DE LA MUSIQUE ET DES DANSES

EXÉCUTÉES
PAR UN GROUPE DE DANSEURS
ET DANSEUSES DE L'ILE DE BALI
SOUS LA DIRECTION DU
TJOKORDE GDE RA'KE SOEKAWATI



Instruments et joueurs de gong.

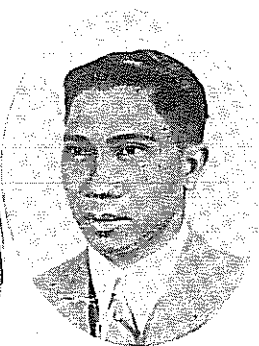
AU PENDOPO (THÉÂTRE)
DU PAVILLON DE LA HOLLANDE

LES DANSES DE BALI

La danse est pour les habitants de l'île de Bali (Balinais) l'expression plastique de leur vie intérieure, au même titre que la sculpture et l'architecture. Par des mouvements rythmiques le danseur cherche à exprimer sa soumission aux forces spirituelles supérieures et son respect du pouvoir temporel, ainsi que son penchant naturel pour la bonne



Tjokorde Gde Oke
Régisseur du groupe.



Tjokorde
Gde Rake Soekawati
Membre du « Volksraad »
des Indes néerlandaises
Directeur du groupe.



Tjokorde Gde Rai
Sous-Directeur
du groupe.

humeur et l'humour, tels que ces sentiments se manifestent dans sa vie courante quotidienne.

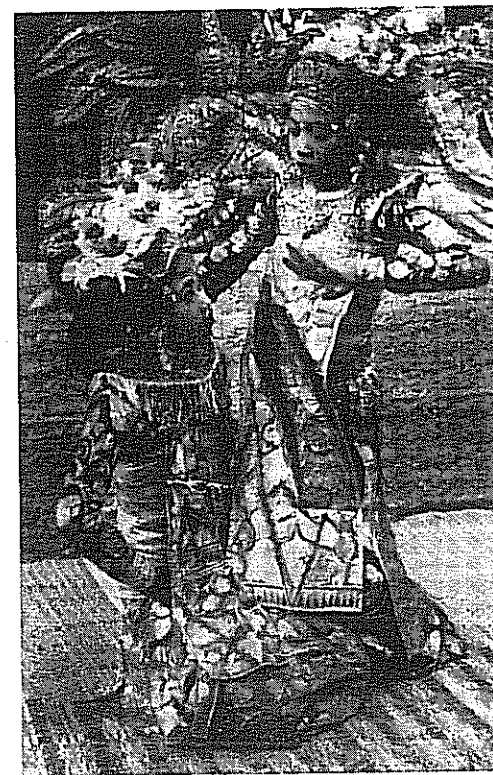
La danse est pour lui également la reproduction dramatique des récits et contes légendaires de héros, de princes et de princesses, tirés des vieilles épopées hindoues du Ràmâyana et du Mâhabhârata et aussi des récits de ses propres rois et héros.

La présente séance donnera un court aperçu de mouvements rythmiques et de musique, accompagnés de quelques danses, tels qu'ils sont exécutés à l'île de Bali même, lors des fêtes populaires.

1. **GONG.** Introduction musicale par l'orchestre du Gamelan dans laquelle les « gongs » sont les instruments principaux.

2. **DANSE DU GONG.** Cette danse est exécutée par un danseur assis au milieu de l'orchestre, elle est entièrement démonstrative. Tous les mouvements des danseurs sont censés évoquer des actes de personnes ou d'animaux.

Dans le cas présent le danseur cherche à reproduire



Danseuses de « Legong ».

d'abord le jeu musical de divers instruments pour finalement nous suggérer l'état d'âme d'un jeune homme solitaire et le jeu amoureux d'une jeune fille coquette.

3. **LEGONG.** Cette danse est également entièrement démonstrative, tous les mouvements des petites danseuses évoquent des actes de personnes ou d'animaux.

Légende représentée. Une suivante du Roi de Lasem entre en scène pour annoncer la venue du Roi, elle

ordonne de déblayer le chemin et de rendre au Roi les honneurs d'usage.

Le Roi apparaît accompagné d'une princesse qu'il vient de ravir à ses ennemis. La suivante sort. Le Roi tâche de convaincre la princesse d'être à lui, mais elle refuse énergiquement. Suit un jeu de rapproche-



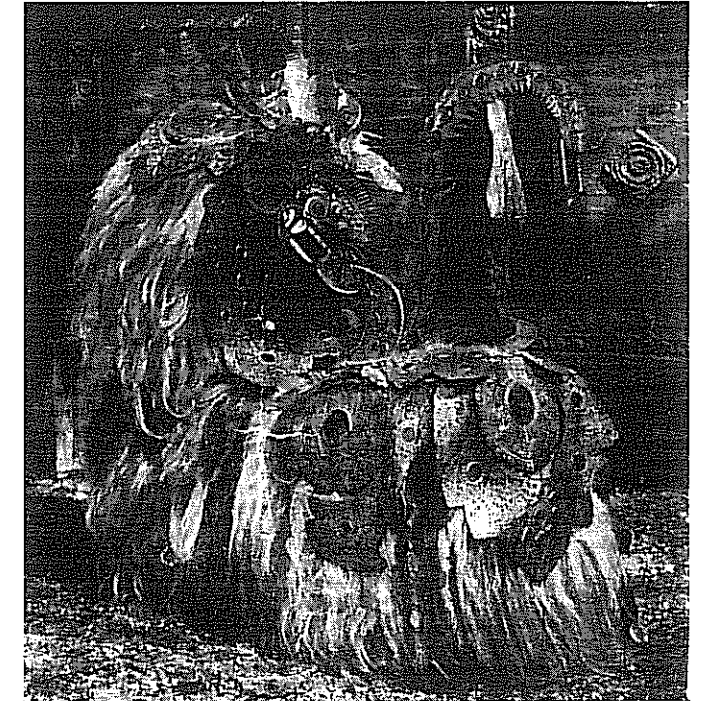
Une danseuse de « Legong » et deux disciples de « Tjalon Arang »

ment et de refus. Même lorsque le Roi lui démontre qu'en satisfaisant à son désir, elle aura le pouvoir de le faire renoncer à la guerre contre son père, elle persiste dans son refus. Finalement la princesse s'éloigne et le Roi repart combattre ses ennemis. Chemin faisant il rencontre un corbeau, mauvais présage. Il ne se laisse pas influencer, mais succombe dans le combat. (Ce dernier épisode n'est pas représenté).

4. **ANGKLOENG.** Intermède musical à caractère de

fête, joué depuis des siècles à Bali à l'occasion des fêtes sans accompagnement de danses.

5. **TJALON ARANG.** Tjalon Arang est le titre d'une légende très aimée à Bali, interprétée par des fillettes ou des garçons et des hommes. Cette légende a pour



« Barong », bête légendaire.

sujet un épisode de l'histoire du vieux Roi javanais Erlangga sous le règne duquel une sorcière, veuve (Rangda) apporte avec ses disciples toutes espèces de malheurs au royaume jusqu'alors très prospère. Rangda, personnage principal de ce récit, est interprétée par un homme, qui porte un masque effrayant, dont la langue d'une longueur démesurée, les cheveux épais et en désordre, les ongles très longs et horribles, ont souvent pour effet d'impressionner le public et avant tout les enfants pris de peur et d'effroi.

Légende représentée.

I^{er} Acte. Six disciples de Tjalon Arang apparaissent d'abord et se dirigent avec des pas rythmiques vers la demeure de leur maîtresse, la septième, "Laroeng" suit toute seule derrière. Ensuite apparaît Tjalon Arang elle-même ayant encore sa forme humaine, pour s'informer de l'état d'avancement des travaux de destruction.

Quand elle apprend de ses disciples que jusqu'alors seuls les villages de la côte ont été détruits, elle se fâche, accuse ses disciples de faiblesse et déclare que dorénavant elle entreprendra personnellement l'œuvre de destruction du Royaume d'Erlangga.

Les disciples effrayés par la colère de Tjalon Arang promettent de travailler à l'avenir avec un zèle redoublé afin d'anéantir au plus tôt le pays tout entier du Roi Erlangga.

Finalement Tjalon Arang se retire tandis que ses disciples se dirigent en ligne rythmique et ondulante vers le temple des morts, afin d'y tenir conseil et examiner de quelle manière procéder à l'avenir.

II^e Acte. Entrée en scène d'un serviteur du Roi Erlangga, qui annonce la venue du Roi. Celui-ci apparaît et charge son serviteur de donner l'ordre au Régent du Royaume (Patih) d'ouvrir une enquête pour rechercher la cause des malheurs qui frappent son royaume. Ensuite il se retire.

III^e Acte. Le serviteur revient accompagné de quelques serviteurs du Patih. Ensuite apparaît le Patih lui-même; il apprend les nombreux cas de maladie survenus dans les villages de la côte. Il va faire une tournée nocturne et arrive avec ses serviteurs dans le même temple des morts, où les disciples de Tjalon Arang tiennent conseil. Les jeunes filles qui ne savent quelle contenance prendre et ne peuvent fournir aucune raison plausible justifiant leur présence nocturne dans le temple des morts font croire au Patih qu'elles sont des nymphes célestes descendues du ciel.

Le Patih frappé par la beauté remarquable de Laroeng s'éprend d'elle et sans réflexion aucune il lui demande sa main.

(Dans toute cette scène les jeunes filles et les serviteurs expriment par leurs mouvements l'état d'âme changeant des personnages principaux).

Laroeng accepte la demande, mais à la condition que le

Patih l'aidera dans son œuvre de destruction du Royaume d'Erlangga.

Après cette explication le Patih se rend compte aussitôt que la jeune fille n'est pas une nymphe céleste mais une adepte de la Magie noire.



Danseur « Bari » représentant le roi Erlangga.

Le Patih se fâche et une dispute violente éclate entre Laroeng et le Patih. La première s'éloigne rapidement suivie de ses co-disciples afin de répandre les maladies et la terreur dans le Royaume d'Erlangga.

Le Patih rend compte ensuite au Roi de sa découverte; celui-ci envoie maintenant Pandoeng avec mission de tuer Tjalon Arang.

IV^e Acte. Quelques paysans en fuite après la destruction de leur village portent un enfant malade pleurant, une femme enceinte marche derrière eux, tandis qu'un éclopé suit le groupe en boitant, ce dernier est suivi à son tour d'un « Léjak » c'est-à-dire d'un être qui possède le pouvoir de se rendre invisible et dont c'est le malin plaisir de faire souffrir les humains par la maladie et par la mort.

Un rebouteux vient à leur secours par des exercices d'exorcisme, mais il est lui-même atteint par le pouvoir de l'esprit du mal. Finalement il découvre la cause de toutes ces misères et tous attaquent le « Léjak ». Pandoeng passe à ce moment et apprend ce qui est arrivé.

V^e Acte. Pandoeng poursuit sa route avec deux de ces villageois et ils arrivent près de la demeure de Tjalon Arang. Il charge un des serviteurs de se rendre compte si Tjalon Arang dort, mais celui-ci est attaqué par le gardien, un énorme oiseau. Pandoeng combat l'oiseau qui s'envole; il entre dans la demeure. Un combat s'établit entre Pandoeng et Tjalon Arang, qui se transforme en bête légendaire nommée Barong.

(Ce spectacle ne donne que le début de la légende dont la représentation intégrale prendrait plusieurs jours).

PRINCIPAUX INTERPRÈTES

ROI ERLANGGA . . . I. Dewa Gde Raka.
PATIH Djero Tjandra.
PANDOENG. Tjokorda Gde Rai Sajan.
LAROENG. Ni Rimpeg.

Chef d'orchestre.
Joueur de Kendang . . . I. Dewa Gde Mandra.

Décorateurs.
Tjokorda Agoeng et Tjokorda Oka Toeblen.

PROGRAMME OFFICIEL DES FÊTES DU 7 AU 13 JUILLET

PAVILLON DE LA HOLLANDE

THÉÂTRE BALINAIS

Tous les soirs à 21 h. 30

MUSIQUE ET DANSES

exécutées par une Troupe de Danseurs et Danseuses de l'île de Bali
sous la Direction de
TJOKORDE GDE RAKE SOEKAWATI

- 1 **Gong**, introduction musicale par l'Orchestre du Gamelan.
- 2 **Danse du Gong**, danse exécutée par un danseur assis au milieu de l'orchestre.
- 3 **Gebjar**, danses amoureuses et guerrières.
- 4 **Djanger**, danses de fillettes et de garçons.
- 5 **Lasem**, mélodies pour danses précieuses.
- 6 **Legong**, danse guerrière.
- 7 **Raksàsà**, démon.
- 9 **Barong**, animal légendaire, roi de la forêt.

PAVILLON DE MADAGASCAR

THÉÂTRE MALGACHE

Tous les jours, sauf le Lundi, Soirée à 21 h. 45. Matinée les Jeudi, Vendredi et Dimanche à 16 h. 30 (Réduction de 25% pour les porteurs de Bons)

PARTIE CONCERT

Le **CHŒUR DES PIROGUIERS**, etc. etc.

REVUE MALGACHE

Scénario de Pierre CAMO et de Roger CHARDON, Musique de Teraka ANDRIANARY-RATIANARIVO NAQUES, Rabunanantsoa RAZAFINDRAZAKA.

LES "MPILALAO"

Troupe de RAZAFIMAHEFA-BETSINJAKA
Danseurs, chanteuses, chanteurs, musiciens

REPRÉSENTATION DU THÉÂTRE ANNAMITE ET DES DANSEUSES CAMBODGIENNES

Salle des Fêtes de l'Exposition Coloniale (Cité des Informations)
Les Mercredis 15 et 29 juillet, à 21 h. 30

Recensioni e testimonianze sugli spettacoli balinesi presentati all'Esposizione

1. Anonimo, *Le danze di Bali a Vincennes*¹ (in «Je suis par tous», 20 giugno 1931)

Un'ala del meraviglioso padiglione delle colonie olandesi² all'Esposizione di Vincennes ha rischiato di restare vuoto. Destinato alle manifestazioni drammatiche e coreografiche indonesiane, avrebbe dovuto ospitare gli artisti più reputati di Giava, accuratamente scelti fra le compagnie di musicisti, danzatori e danzatrici che i sultani di Solo e di Yog-

¹ L'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi del 1931 era nota anche come «Esposizione di Vincennes» dal bosco di Vincennes, allora alle porte di Parigi, luogo dove fu eretta la città espositiva. Lunga sei chilometri, larga più di tre, l'esposizione copriva uno spazio di 110 ettari attorno al laghetto Daumesnil. Quattordici porte d'accesso ne costellavano la cinta muraria: una ferrovia circolare ne consentiva il giro completo e sul lago sedici battelli a motore ne permettevano l'attraversamento. Per arrivare all'esposizione era stata prolungata con le stazioni *Porte Dorée* e *Porte de Charenton* la più antica linea del metrò parigino, la Vincennes-Maillot. Per tre franchi di biglietto (il prezzo di un litro di vino ordinario) si poteva fare, come diceva la pubblicità, «il giro del mondo in un giorno»: in sei mesi vi affluirono più di sei milioni di visitatori. Parteciparono all'esposizione naturalmente la Francia, e quindi la Danimarca, il Belgio, l'Italia e i Paesi Bassi. Con il pretesto di difficoltà finanziarie, in realtà per l'inizio del movimento di Gandhi in India, l'Inghilterra aprì soltanto uno stand commerciale. Uguale comportamento tenne la Germania (per i dati completi sull'esposizione cfr. *Le livre d'or de l'Exposition Coloniale Internationale de Paris 1931, publié sous le patronage officiel du Commissariat général de l'Exposition*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931; *Exposition Coloniale Internationale et des Pays d'Outre-Mer, Paris 1931. Rapport Général Présenté par le Gouverneur Général Olivier, Délégué Général à l'Exposition*, voll. 9, Paris, Imprimerie Nationale, 1933-34; A. Demaison, *A Paris en 1931: Exposition Coloniale Internationale. Guide officiel*, Paris, Ed. Mayeux, 1931; C. Hodeir e M. Pierre, *L'Exposition Coloniale*, Bruxelles, Editions Complexe, 1991).

² I Paesi Bassi, terza potenza coloniale del mondo dopo l'Inghilterra e la Francia, fecero erigere all'esposizione coloniale del '31, nei pressi del laghetto Daumesnil, un sontuoso padiglione rappresentante le proprie colonie, le cosiddette Indie Olandesi. Il padiglione affidato agli architetti P.A.J. Moojen e W.J.G. Zweedijk non riproduceva nessun monumento esistente ma era ispirato allo stile delle costruzioni indigene delle isole di Giava e Bali: il complesso comprendeva un edificio principale di rappresentanza (600 mq), un edificio per gli espositori (900 mq), una sala teatrale (800 mq) e varie costruzioni indigene diverse (la casa di Sumatra, un ristorante olandese e indiano, uffici, *dépendances*). Il padiglione principale comportava un cortile interno, riproduzione di un cortile di tempio balinese con altari, nicchie, torrette, porte e scale. La parte più interna del cortile era sistemata come un villaggio indigeno e lì fu alloggiata la troupe di danzatori balinesi. Vanto del complesso era il tetto del padiglione principale, ricoperto da listelli di legno del Borneo e sormontato da *méroune* balinesi, sorte di pagode a pinnacolo che si alzavano fino ad un'altezza di cinquanta metri.

yakarta mantengono nelle loro corti. Ma sia perché i sultani giavanesi hanno temuto una degradante promiscuità per questi artisti che appartengono tutti alla nobiltà e che non danzano se non in occasioni solenni, sia perché hanno paventato l'influenza pernicioso di un soggiorno in Occidente nel momento in cui tutti i loro sforzi tendono a salvaguardare dalla decadenza un'arte che considerano giustamente come la più bella espressione e uno degli elementi essenziali della cultura giavanesa, all'ultimo momento i due principi hanno posto il loro veto e lo hanno mantenuto a dispetto delle istanze del governo dell'Aia.

Fortunatamente nella vicina isola di Bali, dove l'arte è più democratizzata che a Giava, è stato possibile formare e avviare verso l'Europa un eccellente *ensemble*. Certo lo scacco del progetto iniziale susciterà il più vivo rimpianto. La danza, come è eseguita nei *kraton* giavanesi³, costituisce uno spettacolo di una rara bellezza, particolarmente ricco di insegnamenti per i numerosi europei che si applicano al rinnovamento della coreografia. In modo più fedele delle danze praticate nelle Indie britanniche, in Indocina, in Annam e in Cambogia, le danze giavanesi hanno conservato le antiche tradizioni indù⁴. Nessuna danza è così fermamente stilizzata e sa tradurre con più sobria eleganza i nobili sentimenti e le aspirazioni dell'uomo. In nessuna di queste danze, infine, il racconto, la mimica e la musica sono più intimamente fusi.

Le manifestazioni balinesi appassioneranno il pubblico di Vincennes in minor grado? In previsione si direbbe piuttosto il contrario. Il successo della prima rappresentazione lo prova. In effetti per gustare a fondo la danza giavanesa bisogna aggiungere alla conoscenza dei suoi temi, ai sensi della sua plasticità, la comprensione del suo simbolismo. Cosa che sfugge anche talvolta al più colto dei giavanesi. Il portamento della testa, la posizione delle ginocchia, il movimento dei piedi, della mano o delle dita, il minimo fremito del corpo: non un atteggiamento o gesto che non abbia un significato preciso.

L'arte coreografica di Bali, benché basata sulle stesse leggende eroiche e sacre, è più spontanea, più libera, più personale e pertanto più accessibile agli occidentali. Non è un'arte di corte che esige delle qualità speciali e una lunga iniziazione. Umili e aristocratici, poveri e ricchi la praticano collettivamente e ovunque, in tutte le occasioni: è una funzione della vita religiosa e sociale. Lontani dall'attenersi strettamente a canoni immutabili, da villaggio a villaggio, danzatori e musicisti gareggiano in fervori innovativi.

Uno dei più celebri fra loro è colui che ha formato la compagnia

³ Il *kraton* (lett. «residenza del re») designa il palazzo reale dei sultani giavanesi.

⁴ Qui l'anonimo cronista sottolinea un particolare fenomeno che si ripete nelle diverse tradizioni spettacolari asiatiche: quello che vede le *forme esportate*, e quindi cresciute lontane dai modelli originari, mantenersi assai fedeli ad essi. Qui si parla delle tradizionali danze balinesi, di origine induista, rimaste più simili alle antiche danze dell'India delle stesse danze indiane moderne: la stessa cosa è accaduta, per esempio, con le danze di corte giapponesi come il *Gagaku* o il *Bugaku* che ancora oggi riflettono le antiche danze di corte cinesi completamente scomparse in Cina.

attesa in questi giorni a Parigi. Attualmente in Olanda, la compagnia ha dato spettacoli ad Amsterdam, a Rotterdam e all'Aia: rappresentazioni che hanno sollevato l'entusiasmo generale. Ecco cosa ne scrive nel «Groene Amsterdammer» l'eccellente poeta Werumens Buning: «Quando si assiste ad una delle più recenti danze come il *Djanger*⁵, dove si recita, nel quadrato vivente dei danzatori seduti, una storia semplicissima, familiare in ogni villaggio di Bali; quando una tale danza datata appena dieci anni, realizza così perfettamente attraverso la recitazione, la forma, la tecnica, l'allegria gioia di vivere e l'amore, attraverso l'unità del movimento e della musica, l'ideale che ha sempre perseguito l'arte coreografica occidentale, ci si domanda allora: che cosa sono dunque, di fronte ad una tale forza creatrice, ad una tale semplicità, i nostri ultimi annosi sforzi in favore delle danze popolari, dei movimenti d'insieme dei balletti? C'è di che rabbrivire ma non per questo è meno vero».

2. Jacques De Prussey, «Goccia di Rugiada», a 11 anni, è la stella delle danzatrici di Bali. Ella ha danzato oggi all'Esposizione Coloniale in onore di Buddha (in «Paris Soir», 25 giugno 1931)

Dopo le danzatrici cambogiane che sembrano delle bambole, dopo i danzatori del Dahomey, che sembrano dei giganti, e la *Nouba*⁶ maroc-

⁵ Benché la danza balinese fosse un'arte di antichissima tradizione, nel corso dei primi anni del Novecento, subito dopo l'occupazione olandese, nuove creazioni furono elaborate da numerosi maestri di danza: fra queste il *kebyar* e il *janger*. Il *janger* (spesso trascritto come si pronuncia: *djanger*) fu composto e a lungo rappresentato agli inizi degli anni '20 da gruppi di giovani (per le sue diverse elaborazioni, quella *turistica* e quella *popolare* cfr. V. Di Bernardi, *Teatro indonesiano: Giava e Bali*, Firenze, La casa Usher, 1995, pp. 199-201). Il *janger* è un dramma danzato che si svolge in un quadrato formato da due file di ragazze e due di ragazzi che si fronteggiano. Al centro siede il *dagg*, un maestro di cerimonie che recita la storia mentre i giovani cantano il ritornello. La storia raccontata può essere di vari tipi, a seconda del villaggio o del gruppo che la presenta (cfr. B. De Zoete-W. Spies, *Dance and drama in Bali*, Kuala Lumpur, Oxford University Press, 1973³, pp. 211-217; G. Azzaroni, *Società e teatro a Bali*, Bologna, Clueb, 1994, p. 224). Il *kebyar* (lett. *fantasia*), più moderno nella concezione, è una danza creata con lo stesso sistema: i danzatori siedono intorno e all'improvviso si alzano quelli che devono danzare al centro (cfr. B. De Zoete e W. Spies, *Dance and drama in Bali*, cit., pp. 232-241). Entrambe queste danze furono presentate all'esposizione di Parigi del '31: nel programma *a* figurano probabilmente sotto il titolo di *Danza del gong* mentre in quello *b* compaiono con il loro nome ai punti 3 e 4. Come si vedrà, al *janger* farà riferimento più di una testimonianza: e proprio seguendo queste diverse ma sicure tracce (per esempio il riferimento alla storia rappresentata di un padre che rimprovera la figlia) possiamo arrivare a identificare in questa rappresentazione quel *primo spettacolo* balinese di cui parla Artaud all'inizio del suo scritto *Sul teatro balinese*.

⁶ La *Nouba* era la musica dei reggimenti coloniali, in particolare dei fucilieri nordafricani. Ma «fare la *nouba*» in francese voleva dire anche «far baldoria».

china, l'Esposizione Coloniale annovera, da una settimana, dei nuovi artisti: la compagnia dei danzatori e dei musicisti balinesi.

Sono in tutto una cinquantina, di cui quattordici danzatrici e trentasette musicisti che occupano un piccolo padiglione nella sezione olandese. Arrivano da Bali, quell'isola situata a nord di Giava [sic: ma è a Sud], dove gli artisti vengono formati fin dalla più tenera età. Sono venuti sotto la direzione di Soekawati⁷, loro guida, capo e maestro di ballo. La più giovane delle danzatrici ha dieci anni: il più vecchio musicista ne ha cinquanta. Quando sono arrivati, i musicisti stavano lucidando e lustrando gli strumenti. Sono dei piccoli martelli di legno con manici molto lunghi: con essi colpiscono a tempo delle placche di metallo. Questo strumento si chiama *wbrou*. Altri musicisti si servono per battere il tempo di piccoli tamburi piatti chiamati *bhoum*.

I musicisti stanno seduti per terra in abito a giacca, con le gambe incrociate e mantengono la più grande immobilità. Solo le braccia si agitano. Ad una certa figura della danza, i suonatori di *wbrou* o di *bhoum*, che sono seduti gli uni vicino agli altri a semicerchio, inclinano il busto da sinistra a destra e da destra a sinistra in un perfetto movimento d'insieme. Questo significa che essi applaudono le danzatrici. Quando esse non hanno danzato bene, i musicisti non si inchinano. Danzatrici e musicisti sono vestiti con una specie di vestito a colori vi-

⁷ Tjokorda Gde Raka Soekawati, direttore del gruppo balinese inviato all'Esposizione Coloniale, era discendente da un'antica e nobile famiglia balinese: *Tjokorda* indica un alto titolo nella casta degli *ksatriya* (guerrieri). Attivo e colto intellettuale, Soekawati divenne sotto il dominio olandese membro del *Volksraad* delle Indie Olandesi. Nel 1925, quando era capo-distretto (*pung-gawa*) del villaggio di Ubud, Soekawati invitò per la prima volta a Bali il ventenne Walter Spies, allora residente come musicista nel palazzo del sultano di Yogyakarta: l'isola piacque tanto a Spies che nel '27 egli decise di trasferirsi definitivamente a Bali divenendone, come è noto, un instancabile animatore di tutte le tradizioni artistiche. Alla morte di Spies (1942), Soekawati ne proseguì la missione continuando a proteggere, e a promuovere a sua volta, in particolare modo la pittura. Studioso di riti e cerimonie Soekawati scrisse alcuni resoconti per la prestigiosa rivista olandese *Djawa* che si pubblicava a Yogyakarta (un suo articolo sul *sanghyang dedari*, una cerimonia di danza esorcistica, è stato tradotto anche in italiano: cfr. *Giava-Bali. Rito e spettacolo*, a cura di V. Di Bernardi e A.H. Luijtdjens, Roma, Bulzoni, 1985, p. 195). Il fatto che Soekawati fosse capo-distretto di Ubud potrebbe indurre a ritenere che i 51 membri della troupe balinese inviata all'Esposizione Coloniale fossero provenienti da questo villaggio. In realtà, pensando anche alla facilità di integrarsi degli artisti balinesi, si crede invece che la compagnia abbia raccolto musicisti e danzatori da villaggi diversi. Potrebbe avvalorare questa ipotesi il fatto che i balinesi non solo dettero spettacoli all'Esposizione Coloniale ma, quali rappresentanti delle Indie Olandesi, prima di giungere a Parigi furono invitati a dare spettacoli anche in Olanda (Amsterdam, Rotterdam, L'Aia) alla presenza della loro sovrana, la regina Guglielmina. Per evidenti ragioni diplomatiche, un tale onore non poteva essere accordato ai membri, sia pur autorevoli, di un solo villaggio. Con una certa sicurezza possiamo affermare che il *gamelan* della troupe proveniva dal villaggio di Peliatan specializzato proprio nel *janger* (cfr. J. Coast, *Dancers of Bali*, New York, Putnam, 1953, p. 35).

vaci, in genere giallo o rosso; la loro fronte è cinta da un turbante. Durante la danza il colore del turbante è intonato a quello del vestito. Le gambe sono nude ma gli artisti portano dei piccoli sandali arricchiti da galloni d'oro, dai *wob* che circondano le caviglie e metà dei polpacci.

Appena domando al loro capo, il solo che parli qualche parola di francese, che cosa pensa la compagnia del viaggio fatto, lui mi risponde:

– Sono incantati! Il viaggio è stato perfetto. Abbiamo avuto un tempo meraviglioso. Il mare da noi è una divinità e un cattivo viaggio sarebbe stato per noi un cattivo presagio.

– E come trovano l'esposizione?

– Superba. I due primi giorni sono stati un po' spaesati ma ora si sono abituati.

Mentre parliamo si avvicina una danzatrice, con la faccia gialla rivolta verso di noi. La piccola vorrebbe capire e i suoi grandi occhi scuri si aprono smisuratamente sotto le frange delle lunghe ciglia. Molto affettuosamente Soekawati, il capo, prende la bambina di undici anni per il collo e me la presenta:

– Sishuwi Tan⁸! Significa *Goccia di Rugiada*, una delle nostre migliori danzatrici. Ha appreso la sua arte dall'età di quattro anni.

– E ora?

– [...] È la grande stella della compagnia.

La bambina sorride e poiché quella specie di vestaglia che l'avvolge è scivolata lasciando intravedere una spalla nuda, con un gesto pudico si ricopre...

– Qual è il carattere delle vostre danze?

– Quasi sempre sono danze sacre. Di ringraziamento a Buddha «per averci fatto come siamo». Non si danza mai abbastanza – mi risponde molto gravemente il mio interlocutore.

Sento quanto quest'artista nato ami la sua arte: l'ha portata all'altezza di una devozione sacerdotale. Conosce il suo valore personale e quello della compagnia che dirige. Una prova privata è stata fatta alle 14.30, nel teatro della sezione olandese⁹. Domani, giovedì, alle 21.30, avrà luogo uno spettacolo a inviti.

⁸ Per quanto possa sembrare strano, il nome *Sishuwi Tan* non ha riscontro nella cultura balinese: sembra piuttosto un soprannome di derivazione cinese. La cultura cinese arrivata a Bali in tempi diversi ha lasciato in eredità le monete forate ancora oggi usate per arricchire le offerte religiose.

⁹ A proposito delle prove della troupe balinese, scrive il critico Marcel Sauvage: «Che differenza con le prove dei teatri parigini! Niente grida, né discussioni, né dispute, né chiacchiere negli angoli, né crisi nervose di pianto, né smorfie, né vanità chiassose. Una straordinaria calma in ogni cosa, una serietà e un *humor sacri*, fatti di dedizione. Unica, sempre uguale la musica allucinante e la risonante distesa dei gong. Scivolamenti, sparizioni silenziose. La scena è vuota, la prova terminata» (in «Intran», 20 agosto 1931).

3. *Didascalìa ad una fotografia* (in «Liberté», 30 giugno 1931)

Qui c'era il Padiglione dell'Olanda. Le piccole danzatrici balinesi piangono il loro teatro distrutto. I Paesi Bassi, terza potenza coloniale del mondo, non hanno più da mostrare all'Esposizione che ceneri e pezzi di legno anneriti. Questa mattina il sole ha seccato le macerie che i pompieri avevano inondato d'acqua per tutta la giornata di ieri: e lo spettacolo è ancora più desolante¹⁰. Le piccole danzatrici balinesi, di cui le più adulte hanno 12 anni – perché passata questa età non hanno più il diritto di esercitare la loro arte nei luoghi santi – girano pensierose nel loro villaggio, salvatosi per miracolo dal fuoco. Sono ancora sotto lo choc della paura che hanno provato ieri quando, mezze nude, sono fuggite precipitosamente portandosi dietro i loro bei vestiti di seta e d'oro. Avevano lasciato, con l'autorizzazione del loro sultano¹¹, il tempio di Bali di cui sono in qualche modo le sacerdotesse e il dio Shiva si è vendicato.

4. André Levinson, *I danzatori di Bali* (in «Candide», 30 giugno 1931)

Nell'incendio del Padiglione Olandese a Vincennes, forse distrutto da una mano sacrilega, dove sono andate in fumo tante di quelle venerabili e affascinanti vestigia di civiltà dell'Insulindia, si erge, risparmiato dal sinistro, il Teatro balinese, «fresca oasi dove l'arte respira». Tut-

¹⁰ La notte tra il 27 e il 28 giugno, a seguito di una violenta esplosione, il Padiglione delle Indie Olandesi dell'Esposizione Coloniale fu devastato da un violento incendio che distrusse anche tutti i tesori d'arte giavanese e balinese lì raccolti da vari musei olandesi e in particolare dal *Bataviaasch Genootschap* (Associazione per le scienze e per le arti indigene di Batavia). Uno scoppio chiaramente udito da vari testimoni e l'irruente opposizione dei surrealisti all'esposizione coloniale (oltre alla pubblicazione di due minacciosi manifesti avevano partecipato ad una controesposizione organizzata dal partito comunista francese che informava sui danni del colonialismo: cfr. M. Nadeau, *Storia e antologia del Surrealismo*, Mondadori, Milano 1972, pp. 288-295) fece sospettare un attentato ma poi si giunse all'ipotesi di un cortocircuito. Le cause precise del disastro non furono però mai accertate: la commissione d'inchiesta olandese infatti non riscontrò nessun difetto nelle installazioni elettriche (*Exposition Coloniale Internationale et des Pays d'Outre-Mer, Paris 1931. Rapport Général*, cit., vol. VII, p. 229). Dopo l'incendio, gli olandesi, feriti nell'orgoglio, nel giro di alcune settimane ricostruirono un altro padiglione più piccolo. Si deve anche a questa inattesa quanto involontaria «pubblicità» dell'incendio, se gli spettacoli balinesi, vera novità dell'esposizione, partiti in sordina e tra l'indifferenza generale, ebbero in seguito grande affluenza di pubblico. L'incendio infatti aveva risparmiato la sala del teatro (cfr. nota 12).

¹¹ Non ci sono *sultani* (capi musulmani) ma soltanto *rajab* (lett. *re* in indi) nella Bali induista: la svista di per sé non grave (la vicina Giava era piena di sultani) è un tipico errore dell'*orientalismo*, di quella visione culturalmente unitaria dell'Asia, confusa in un indistinto quanto *misterioso Oriente*.

te le sere in questo *pendopo*¹² costruito dal signor Moejen¹³, architetto olandese, erudito, collezionista, esploratore di isole e di anime malesi, ha luogo un meraviglioso spettacolo dato da danzatori, danzatrici e musicisti di questo Eden australe, condotti dal signor Tjokorda Gde Raka Soekawati.

Ma cos'è Bali? Si trova a sud di Giava, la perla dell'Arcipelago delle Sirene, l'ultimo dei paradisi terrestri, la Tahiti indonesiana ma che ha conservato più a lungo il suo modo d'essere. In Loti, nelle tele di Gauguin, l'idillio di Noa Noa, l'isola profumata, sopravvive come ricordo nostalgico piuttosto che nella realtà. I racconti e le stupende fotografie raccolti a Bali prima della guerra dal dottor Krause¹⁴, medico tedesco, attestano la persistenza in questo clima benigno, di uno «stato di natura» intatto, rigoglio della pianta umana in armonia con il paesaggio tropicale, sotto l'occhio degli dei e in comunione con gli spiriti che sovrappopolano la boscaglia e soprintendono i minimi atti della vita quotidiana. Poco più di un quarto di secolo fa, caddero fieri campioni d'una causa perduta, gli ultimi principi feudali dell'isola; le patriarcali comuni rurali sussistono ancora. L'Olanda, come la Francia, rispetta, e perfino incoraggia, le credenze e le tradizioni dei paesi colonizzati¹⁵. Sotto i suoi auspici, la civiltà balinese resta l'espressione più

¹² In giavanese lett. *padiglione aperto*. Come risulta anche da altre fonti, dalla guida all'esposizione, dalla sua pianta e dalle numerose fotografie pubblicate, si trattava di un edificio chiuso, in pratica di una sala costruita a fianco del padiglione principale delle Indie Olandesi: «Sulla Piazza degli Indigeni si arriva attraverso una porta di pietra riccamente scolpita. Su questa piazza c'è una bella sala di danza giavanese dove durante l'estate artisti indigeni daranno musiche e danze di Bali e di Giava...» (*A Paris en 1931. Exposition Coloniale Internationale. Guide Officiel*, cit., p. 138). A Bali non si usa il termine *pendopo* né esistono sale teatrali: ciò che si avvicina di più ad una stanza coperta è il *Bale Agung*, una tettoia sostenuta da quattro pali e aperta sui quattro lati. In genere sotto questa tettoia, eretta al centro del villaggio, si riunisce ancora periodicamente il consiglio dei vari quartieri (*banjar*) e l'intera comunità. In passato, quasi tutte le sere, il *gamelan* e i gruppi di danza dei villaggi erano soliti fare nel *Bale Agung* le prove dei loro spettacoli. Negli anni '60 il *Bale Agung* divenne invece il luogo dove molta gente si riuniva di sera per vedere la televisione: oggi che ogni casa ha un suo apparecchio televisivo, il *Bale Agung* è tornato ad essere un luogo dedicato alle attività comunitarie.

¹³ L'architetto P.A.J. Moejen fu l'ideatore non solo del teatro ma dell'intero Padiglione Olandese all'esposizione (cfr. nota 2).

¹⁴ Autore fin dagli anni della prima guerra mondiale di un libro fotografico su Bali, il medico tedesco Gregor Krause pubblicò un libro dedicato interamente all'isola (*Bali. Volk, Land, Tanze, Feste, Tempel*, München, 1926) che fu tradotto in francese proprio l'anno precedente l'esposizione (*Bali. La population, le pays, les danses, les fetes, les temples, l'art*, Paris, Duchartre & van Buggenhoudt, 1930).

¹⁵ In effetti, dopo l'invasione di Bali, gli olandesi, impressionati dal *puputan* (lett. *battaglia fino alla fine*: il suicidio rituale collettivo dei principi e dei nobili balinesi che rifiutavano la sottomissione) sottoposero l'isola ad un regime diverso da quello di Giava, rispettandone il più possibile il sistema sociale e soprattutto le attività culturali.

pura della cultura malese. Giava, l'isola madre, ha in effetti subito due invasioni successive: quella dell'induismo e quella dell'Islam. Bali rifugio naturale dei vinti, lascia trapelare, sotto l'influenza indù, la sua religione primitiva, autoctona, sentimento «panico» che deifica e anima tutto ciò che circonda l'uomo.

Questo commercio familiare e costante col soprannaturale, a fior di pelle, riempie l'esistenza dei grandi e degli umili. Non si contano i riti, le formule magiche, le cerimonie e i sortilegi destinati a placare o a sollecitare la divinità, senza tregua presente, minacciosa o propizia. I sacrifici dei fiori, l'incenerimento dei cadaveri dei capi che sono bruciati in bare che hanno la forma di bestie araldiche e sono poste in cima a torri ornate come alberi della cuccagna, le danze estatiche del culto dei morti, dove i posseduti si lacerano le carni con i kriss, tutte le pratiche della devozione ingenua o del rito funerario hanno una caratteristica eminentemente «spettacolare». Il teatro nato da queste processioni religiose e dal protocollo delle corti feudali, appare come un mistero laico, una liturgia secolarizzata che ricorda le rappresentazioni del nostro medioevo, uscite dal tempio sul sagrato. Come il balletto cambogiano o il *wayang* giavanese¹⁶, il teatro balinese si alimenta di soggetti nel *Ramayana*¹⁷, leggenda dorata dell'India bramantica, popolata da divinità, eroi, giganti e ninfe. Ma questi schemi sono saturi di tradizioni locali: si sono modificati secondo il tipo fisico e la fisionomia morale della tribù, le particolarità regionali, le diverse abitudini di vestirsi. Nel ciclo delle arti dell'Estremo-Oriente, con le loro filiazioni sino-indo-malesi che le legano alle isole della Sonda e, attraverso gli scali del litorale, all'impero del Sol Levante, il teatro balinese occupa un posto a parte. Ma è tempo che su queste indicazioni preliminari, il sipario si sollevi e che noi penetriamo nel cerchio magico...

Vediamo allora lo spettacolo nascere dallo spirito stesso della musica! Il *gamelan*¹⁸, orchestra indigena, che all'inizio è in scena da sola, già offre una visione strana e avvincente. I musicisti appaiono divisi in due gruppi, sul lato del cortile e sul lato del giardino, seduti su due file e racchiusi da balaustre dorate e scolpite; il gong a destra, gli xilofoni a sinistra, mentre quattro suonatori di tamburo si sistemano al centro. La sorda pulsazione dei tamburi martella il ritmo che amplifica la risonanza delle grosse campane dei gong e le sonorità cristalline del-

¹⁶ *Wayang* vuol dire lett. *ombra* e in senso esteso *teatro*: ma probabilmente qui, più che al teatro delle ombre (*wayang kulit*), il colto Levinson intende riferirsi al classico *wayang topeng*, la forma di teatro-danza mascherato tipica di Giava, risalente al XIV secolo.

¹⁷ Insieme al più vasto *Mababharata*, il poema *Ramayana* costituisce, come è noto, il grandioso sistema epico-narrativo induista al quale si ispirano tutte le arti, e quindi anche quelle spettacolari, sia dell'India che di tutte le civiltà derivate dalla cultura induista.

¹⁸ Con *gamelan* (derivato dalla parola «battere», che indica la predominanza di strumenti a percussione) si indica il complesso orchestrale sia a Giava che a Bali. Esistono molti tipi di *gamelan* che si differenziano per la strumentazione, l'accordo, il repertorio e le funzioni.

le tastiere di legno e di metallo le arricchiscono con una varietà infinita di timbri, con una nebbia iridata d'armonia. Un personaggio si distacca subito dall'insieme, avanza sul proscenio, si siede per terra e si mette a mimare non un episodio drammatico ma il movimento stesso della musica, le oscillazioni del corpo sonoro: riproduce i gesti degli strumenti, fa loro eco, insomma presenta la traduzione visiva, plastica di questo incantesimo dell'orecchio cullato dall'uniformità del ritmo¹⁹. Questo preludio è seguito dal *djanger*²⁰, danza-pantomima eseguita da giovani e da ragazze disposti in quadrato attorno ad un attore adulto protagonista che riassume l'azione e ne fa intendere il senso in due tirate parlate con forza naturale. Si tratta di un padre che rimprovera alla figlia l'abbandono delle vecchie tradizioni: soggetto di alta attualità che farebbe furore oggi nei villaggi balinesi! Ma perché questo tema popolare e quotidiano, tratto dalla vita corrente, realistico, perfino sovversivo, è interpretato con una stretta osservanza delle convenzioni del teatro?

Questi bambini-attori, coltivati come in una calda serra, dispongono di tutto un vocabolario di geroglifici — che sono uno scritto magico per noi bianchi — gesti descrittivi o simbolici «gesti di bellezza» o di cortesia, gesti puramente decorativi che imitano le volute e gli arabeschi dell'ornamento floreale. È un linguaggio indicibilmente sfumato, eloquente, per chi sa decifrarlo ma le cui forme sono fissate e l'uso rigorosamente prescritto. Le danzatrici non improvvisano: recitano a memoria un testo coreografico invariabile. Ogni ancheggiamento, ogni torsione del tronco o delle braccia, ogni gioco di mani o scarto delle piccole dita obbediscono ad un significato, ad un precetto estetico o nascondono un significato segreto. Ogni battito di palpebra, la scelta di un accessorio o di un fiore, il motivo di un tessuto damascato, entrano in gioco (ma non è diverso presso le danzatrici andaluse dell'Estremo Occidente) e risponde ad un secondo fine che sfugge al nostro intendimento di barbari bianchi. Osservate, nei giovani balinesi, questa oscillazione della testa da una parte all'altra, accompagnata da un roteare della pupilla e vedrete come questo scuotimento del capo, quasi impercettibile, fa vibrare i diademi dei fiori che bordano la mitria di cui sono acconciate le danzatrici. Considerate anche come i gruppi si affrontano, come i minimi movimenti si rispondono e si oppongono in una simmetria perfetta o in sottile contrasto. Meno immobili negli atteggiamenti malgrado tante deliziose esitazioni, più grandi delle linee allungate e fluide delle ballerine *khmer* di Phnom-Penh, «figurine d'oro e bellezze minuscole», le giovani isolate di Bali appartengono a ciò che la specie umana conta di più naturalmente nobile.

*Baris*²¹, danza guerriera, ci riporta dall'idillio pastorale verso l'incantesimo indiano. Ardjuna, quasi leggendario, resiste alle seduzioni dei geni malefici, combatte i demoni. Altezzoso come un signore, stoi-

¹⁹ Si può riconoscere in questo numero il *kebyar* o la cosiddetta *danza del gong* (cfr. nota 5).

²⁰ Per il *janger* cfr. ancora la nota 5.

²¹ *Baris* (lett. *fila*) gruppo di danze guerriere derivate dai movimenti delle manovre militari.

co come un fachim, l'eroe avanza con grandezza e si pavoneggia, mentre il suo scudiero, buon contadino e clown maledico, sogghigna e fa boccacce: è un pagliaccio puerile e scimmiesco. E la *chanson de geste*, balletto eroi-comico, culmina in un combattimento singolare fra il San Giorgio scivaita e il re della foresta, mostro leggendario di cui due uomini, dissimulati nella carcassa, mettono in movimento la maschera terrificante e burlesca, giocattolo gigante, spaventapasseri fantastico dove la paura superstiziosa è come neutralizzata da un sottinteso umoristico²².

5. Florent Fels, *All'Esposizione Coloniale. Danze di Bali* (in «Vu», n. 173, 8 luglio 1931)

In quell'immenso concorso di attrazioni riunite attualmente a Vincennes, sembra che volendo piacere al pubblico e distrarre il più grande numero di persone, non si è molto pensato alla qualità degli spettacoli offerti. Le danze creole sono state presentate attraverso le coreografie dei balli «negri» di Rue Blomet e di Montparnasse, le danzatrici Khmer²³ si sono così parsimoniosamente esibite al pubblico che è come se non ci fossero state per niente, i danzatori africani sono sparpagliati, sommersi dalla folla, invisibili. E salvo quella della T.S.F.²⁴ e dei grammofoni, niente musica. Non si sente nella sera che salire la voce tremula e monotona dei cantori arabi e le fantasie limitate delle bande militari o municipali. C'è tuttavia uno spettacolo di più alto valore estetico ed è di una bellezza indimenticabile.

Vicino al Palazzo delle Indie Olandesi, una meraviglia che conteneva i più sontuosi gioielli d'arte dell'esposizione, dove le vetrine erano costellate della luce degli ori, delle pietre preziose incastonate nei gioielli più rari e più delicati che mani sottili e delicate di asiatici abbiano mai cesellato e portato, vicino a questo cumulo di cenere, sussiste ancora semplice, chiaro, perfetto come ogni cosa che si costruisce in Olanda, il teatro di Bali²⁵. È là che ogni sera, danzatrici e danzatori di Bali, si animano al suono del *gamelan*.

Al contrario delle altre isole della Malesia, Bali non è che un possesso nominale degli Olandesi che hanno lasciato al *raja* e agli indigeni la più completa libertà d'azione, di costumi e di riti. Separata da Giava dallo stretto che porta il suo nome, Bali è attraversata da una catena di montagne da Nord Ovest a Sud Est. Là abitano gli dei mentre gli spiriti prediligono più in particolare le numerose foreste, alcune impenetrabili, che ricoprono quest'isola abbondantemente abitata. Il brahmanesimo vi regna ma è il culto di Shiva quello più frequentemente ce-

²² Riferimento evidente al *Barong Keket*, animale soprannaturale che somiglia ad un leone-drago.

²³ Cioè cambogiane (cfr. nota 45).

²⁴ Compagnia dei *Telefoni Senza Filo*.

²⁵ Cfr. nota 12.

lebrato. Uno stesso spirito, un'anima universale vivifica gli uomini, gli animali, le piante. E così forte anche vicino a Dio, quando esalta i caratteri e le reminiscenze che suggeriscono le incarnazioni e le metamorfosi delle apparenze delle anime multiple. Unica, poiché simile al soffio di un vento fresco che nasce, si leva e svanisce nello spazio, quest'anima è destinata a rientrare nel seno della divinità. L'anima si esteriorizza nel ritmo divino. L'uomo si offre alla divinità attraverso la bellezza creata tramite il corpo in movimento.

In lingua balinese non c'è nessuna parola per designare l'arte e gli artisti. L'arte è un sentimento profondo, indefinibile e indefinito e non un fatto. Dato che l'arte si manifesta per un uomo nell'arte del dipingere e ornare la propria casa e per una donna nel sembrare ed essere più bella, nel comportarsi decentemente, nel camminare con nobiltà e distinzione, tutto concorre all'aristocrazia del pensiero e del movimento. A Bali tutti sono amici degli animali, di una familiarità edenica; ci si oppone alle forze terribili della foresta, della temibile notte, ai demoni, con la persuasione e la dolcezza: si conquista con la dolcezza. L'uomo non deve desiderare niente troppo appassionatamente altrimenti la sua anima segue il suo pensiero ed egli resta senza anima. Gli dei accolgono le voci degli uomini solo attraverso le offerte della bellezza.

La danza è un rito, danza poesia, movimento creato dallo spirito posseduto e conquistato. Le dita si muovono insensibilmente, i pugni, poi gli avambracci si srotolano come liane, diventano fiori; il torso e il corpo ondeggiando, i piedi posati leggermente di lato, in una costruzione che ne spiega la seduzione, sono conquistati da questa lunga onda, tutto il corpo descrive una ghirlanda barocca. La testa è portata come un gioiello insensibile, gli occhi disegnati, allungati, impassibili, aperti all'infinito. Il *gamelan*, orchestra di gong, di cistri, di flauti, sembra più evocare dei geni sparsi che comandare la danza. Gli uomini santi, quelli volgari, i buffoni sono tentati dalle ninfe. Gli eroi combattono i draghi abbagliati dall'oro. Perché su tutto si stende una patina dorata, rutilante.

Le seduzioni delle ninfe non sono che trasparenti allusioni: nessuna mimica sensuale, un gioco di sguardi, le dita si agitano lentamente come foglie sensitive. Tutto è misura: «L'uomo onesto deve passare nella scia di una ragazza senza respirarne il profumo». Anche all'Esposizione Coloniale in questo Teatro di Bali sembra che ci si trovi agli estremi della sensibilità asiatica ai confini di una bellezza primitiva e saggia.

6. Gerard D'Hourville, *Padiglione d'Olanda. Teatro balinese: Compagnia di danzatrici dall'Isola di Bali, sotto la direzione di Tjokorde Gde Raka Soekawati* (in «Le Figaro», 10 agosto 1931)

Gli artisti del teatro di Bali, offrono spettacoli molto curiosi e di una bellezza molto bizzarra. L'isola di Bali deve il suo nome al demone che fu vinto da Vishnu? Il gigante Bali era di una potenza ascetica così

ammirevole, prima di diventare demone, che aveva quasi sottratto l'impero del mondo agli dei legittimi. Vishnu, vedendo il pericolo e prendendo l'apparenza di un nano bramino, venne a domandare al potente Bali di accordargli lo spazio di terra che avrebbe potuto coprire in tre passi. Bonario e giudicando l'esiguità di quelle gambe nane, Bali acconsentì. Ma con un solo passo Vishnu conquistò la terra e con un secondo passo il cielo. Poi confuso dalla sua astuzia e ammirando le virtù di Bali gli lasciò il possesso delle regioni infernali. Bali che era un santo, divenne dunque, per forza di cose, re gigante dei demoni Dartyas. È una bella favola, d'una strana ironia, quella in cui la santità vi conduce a regnare su un impero di demoni. È poco incoraggiante.

Bali, l'isola di Bali, battezzata o no da questo personaggio leggendario, è quasi per intero uno dei possedimenti più belli dell'Olanda nel grande arcipelago asiatico e, all'Esposizione di Vincennes, ha costruito il suo affascinante teatro in un luogo che di sera sembra un po' isolato e, con le luci basse, anche un po' misterioso. Tutto intorno c'è un ammirevole padiglione rosa nel quale si possono ammirare i pesci delle Molucche le cui imitazioni notevoli sono sospese in una specie di falso acquario illuminato dagli effetti più affascinanti. Dagli squali alle tartarughe, dai coralli alle conchiglie, forme singolari, brillanti o terribili, sembrano errare in questa trasparenza illusoria e noi possiamo domandarci se raggruppate, educate, organizzate da colui che mostra i prodigi, che ci spiega e ci enumera tutte queste bellezze sottomarine, esse non si mettano a danzare qualche pauroso balletto. Di fronte, alcuni operai, malgrado l'ora notturna, si affrettano alla ricostruzione del padiglione dalle belle torri che era uno dei capolavori dell'Esposizione e che fu, ahimè!, vittima del fuoco.

Ma entriamo nel Teatro Balinese, vasto, aerato, confortevole. Un'introduzione musicale, eseguita dall'orchestra del *gamelan*, dà inizio allo spettacolo. Raggruppati in ciascuno dei lati della scena, nei loro costumi di un biancore scintillante, si staccano sulle tende di velluto scuro, i musicisti accucciati, cucinano i loro ritmi e i loro suoni. Hanno proprio l'aria di lavapiatti demoniaci. Una bassa balaustra dorata sembra trattenerli al loro posto. Quelli di destra si servono di strumenti bassi, rotondi, cilindrici, dove sembrano macinare un caffè armonioso, o battere su casseruole e marmitte dove cuociono le note in tartufi bianchi e neri. Le campanelle sono una delle musiche più impiegate per accompagnare questi colpi sordi e rauchi, queste trepidazioni squillanti e chiassose. I musicisti di sinistra hanno a loro disposizione enormi gong sospesi, come grandi scudi, a montanti e a trapezi dorati. Con una frenesia ben ordinata, essi battono su questi ventri di bronzo e ne tirano sordi gemiti, profondi e monotoni, mentre il tintinnio argentino delle campanelle ricama un canto incerto e pastorale sulla base virile e guerriera.

Un danzatore di una strana bruttezza, con la faccia bruna che fa smorfie, con il capo coperto da un piccolo cappellino a fiori, è seduto fra le due orchestre, strettamente rinserrato in stoffe di lamé dorate, verdastre. Sembra un rospo sacro deciso a trasformarsi in essere umano sotto la forza degli incantesimi del rumore. Il programma mi con-

ferma che vuole suggerirci «lo stato d'animo di un giovane uomo solitario e il gioco amoroso di una ragazza civettuola»²⁶. Quest'ultima mimica è simbolizzata da un ventaglio aperto all'improvviso facendo giochi leziosi. Ma la mimica dell'attore danzatore è più interessante se non si sa che cosa cerca di rappresentare e se si immagina che egli si sforza, sempre invano, di mostrarsi mezzo animale e mezzo uomo, mentre vuole diventare una creatura umana. Tutta la danza è eseguita con movimenti di testa, busto, e anche di braccia. Le gambe non si alzano mai. La postura accucciata si rialza, si stende come una fisarmonica corporea ma i piedi, le gambe, sembrano inchiodati a qualche magia che le mantiene striscianti. Essi sono velati da una stoffa e, per il momento, sotto questa stoffa, appare un piede contratto, nero, scimmiesco, demoniaco. Poi alla fine, fatti gli incantesimi rituali, il danzatore si alza da terra e se ne va, a marcia indietro, sparendo tra le pieghe di velluto, accentuando la sua smorfia che sembra sofferenza ma anche desiderio di sedurre.

Il *Gebiar*²⁷ melodia rude e guerriera, accompagna la danza di un grande personaggio, fastoso e disgraziato, nelle sue magnifiche seterie di lamé, dai toni vivaci di fiori multicolori squillanti e chiassose. Il suo *keriss* malese, naturalmente, il cui manico esce dal mantello-gonna che svola su tutto l'abbigliamento, passa sotto la stoffa e la rigonfia in un modo un po' ridicolo. Le gambe sono chiuse in gambiere colorate. I piedi sono nudi. Danzatori e danzatrici hanno tutti i piedi nudi. Nell'acconciatura di questo monumentale danzatore, dalla faccia larga e truccata in una smorfia, c'è come un *daimio* giapponese²⁸, ma senza la nobile precisione delle linee, senza l'esattezza delle forme del costume nipponico. Questo grande personaggio è il padre di una fanciullina che non ha ben osservato le tradizioni: per questo sarà sgridata e messa in castigo. Allora entrano, inghirlandati di variopinti colori, le ragazze e i ragazzi più belli e brillanti. E si mettono seduti per terra uno di fronte all'altro in quadrato, battendo le mani e cantando in modo stridulo, con voci senza inflessioni e senza modulazioni. Hanno l'aria di giocare al gioco dell'anello muovendo le mani, il collo, le spalle, inesaurevolmente²⁹.

I ragazzi si alzano, danzano con lo scopo evidente di essere burleschi e caricaturali. I movimenti delle ragazze, appena accennati negli abiti cuciti addosso che ostacolano i passi e le obbligano a camminare dall'alto delle gambe, ancheggiando il corpo prolungato da una coda di sirena dalle stoffe cangianti, hanno un fascino lezioso e sottile molto particolare. Ora la ragazza punita è condotta fuori dal cerchio dal padre corrucciato. Ho dapprima creduto che la uccidesse e che questa cerimonia fosse una sorta di *Sagra della Primavera*. E invece no, non è che una piccola festa di famiglia. La ragazza, come un bambino messo

²⁶ Ripreso dal programma a: cfr. il brano intitolato *Danse du gong*.

²⁷ Per il *kebyar* cfr. nota 5.

²⁸ I *daimio* (lett. *grandi nomi*) sono i nobili feudatari giapponesi.

²⁹ Ancora una descrizione del *janger*: cfr. nota 5.

nell'angolo, volta la schiena al cerchio amico e piange asciugandosi gli occhi con il panno dorato che ricade dalla sua gorgiera come un piccolo grembiule diseguale che pende da una parte sola. Si può vedere allora in pieno la sua pettinatura. I suoi lunghi capelli neri sono annodati sulla testa con dei fiori e ricadono sulle spalle con una lunga e soffice coda di cavallo. La fronte è cerchiata – come quella delle sue compagne – da un diadema svasato in coda di pavone e tutto tremolante di pezzi brillanti, piumosi e leggeri nei loro colori esotici. Un bel ragazzo, vestito di bianco sotto il mantello setoso che sventola, viene a rompere il cerchio. È il fidanzato. Dopo qualche passo di danza amorosa, che fa pensare alla parata del gallo, prende la fidanzata prosternata e gemente, la protegge a suo modo mentre il padre furioso, divenuto buono, li ammonisce e li benedice. E quello che c'è di più bello di più affascinante, è il gruppo improvviso di tutti i danzatori e le danzatrici, in una massa brillante di ogni colore, di giardini e di uccelli. Screziata, setosa, scintillante, rosa e oro, violetto e porpora, con grandi effetti di verde che drappeggia corsetti e cinture, damascata di fiori, di arabeschi, di foglie, luminosa, vibrante, la compagnia ripiega a marcia indietro, con piccoli saluti, passo dopo passo, verso la fessura del sipario scuro: e allora è veramente una compagnia fiabesca, è la partenza dei buoni e dei cattivi geni che dopo averci rivelato per un istante i loro poteri ritornano sul loro pianeta.

Ma noi torniamo a rivedere i danzatori, le danzatrici infantili che sembrano avere dieci anni tutt'al più e che vengono in coppia a danzare davanti a noi la danza elegante del *Legong*. Sembra che mimino un determinato racconto. Poco ci importa. Ciò che ci affascina è il loro volto puerile, così rotondo sotto il diadema dai fiori di metallo, tremolanti sopra bastoncini flessibili e che sembrano danzare anche loro, i bizzarri movimenti del collo, i piccoli gesti delle piccole mani, gli strani trasalimenti che fanno ondeggiare i corpi di bambola e che sono la loro arte suprema. Esse sono modellate nei vestiti di lamé fioriti, dorati, cremisi, violetti e verdi, abbigliamento variopinto come un bel pavimento e che sono cuciti stretti sulle loro forme minute. Perché la loro danza deve essere il trionfo dell'arte sull'ostacolo, la nascita della bellezza a dispetto di ciò che trattiene, chiude, costringe e, infine, del movimento sull'immobilità. E quello che rende così commovente la contorsione delle piccole spalle, della schiena di donne-bambine, delle piccole gambe tutte ripiegate, facendole quasi danzare sulle ginocchia – ma mai del tutto – è quel lungo strascico di stoffa colorata, che serpeggia, che le segue o le lascia, così che sembrano fare ancora parte del prato o della terra. Si tratta di liberarsi, di slegarsi. Talvolta appare il piede, il piede brutto e nero, sempre nudo, che fa sognare la leggenda degli zoccoli di capra della regina di Saba. Questi piedi sono dei diavolletti e come anneriti dalla fiamma, sembrano più neri dei visi rotondi e truccati, rischiarati dalle rose e dalla madreperla bianca. Avete visto uno di quei film documentari dove si assiste agli sforzi dei bruchi per diventare crisalidi? E poi di queste per diventare farfalle? O, più esattamente, delle farfalle chiuse e tremolanti sotto l'involucro maturo e pronte a evadere? I trasalimenti delle piccole danzatrici di Bali dove

sembra propagarsi una sofferenza necessaria e liberatrice, hanno questi ondeggiamenti naturali e crudeli, e attirano la nostra curiosità come ogni fenomeno vitale. Perciò sembrano già dischiuse, l'ala del ventaglio è aperta e trema; dei corsetti d'oro, dei segni dipinti di tutti i colori, le rivestono. Esse sembrano già possedere le loro bellezze e gli attributi preziosi della loro specie bizzarra. Devono ancora penare e soffrire in vista di una metamorfosi suprema, di una fioritura e, questa volta, finalmente sacra? No, le piccole danzatrici salutano, indietreggiano sulle corte gambe piegate, arrotolate nella stoffa a coda di sirena facendo tremare sulla fronte rotonda le antenne fiorite di corallo.

L'ultimo spettacolo è una scena di tentazione. Qui il programma è molto utile perché, senza di lui, avrei preso il santo per un dio e il personaggio nero e tentatore per il demonio. Grave errore. Il penitente si chiama Ardjuna che, attraverso le sue austerità, vuole ottenere il diritto di disporre di un'arma miracolosa³⁰. E Shiva gli invia delle tentazioni per metterlo alla prova e gli mette vicino dei falsi demoni. Le tentazioni sono delle danzatrici belle ed esperte. C'è un momento molto divertente dove una di queste bellezze, avendo mancato la sua seduzione dalla parte sinistra del penitente, prova a vedere se non andrà meglio dal lato destro. Ma Ardjuna resta insensibile. Allora viene il demone Raksasa che danza una danza spaventosa, poi si trasforma in un animale leggendario, il Barong, per combattere il saggio. L'animale è composto da due danzatori legati da una pelle di capra con la testa e la coda fatta da una maschera di drago, d'oro, cornuto. Grande danza guerriera, molto pittoresca con salti e movimenti strani. Vittoria d'Ardjuna e di nuovo finale e meravigliosa riunione multicolore e brillante di tutta la compagnia, di questi curiosi artisti di Bali. Insomma arte ancora in evoluzione, puerile, animalesca, commovente per il suo simbolico desiderio di trasformazione e di perfezione.

7. Marius Richard, *Lo spettacolo balinese visto senza programma* (in «Liberté», 15 agosto 1931)

Il gong risuona più sordo e più lontano che negli spettacoli di Gaston Baty: è fratello di sirene che chiamano alle grandi partenze. Una luce misteriosa, verde, si spande sul sipario, poi inonda l'orchestra di una notte strana³¹. Subito la musica esprime la solitudine infinita delle notti sui mari e nelle foreste. Racconta il risveglio di migliaia di insetti

³⁰ Nei programmi dell'esposizione non figura nessun brano che si riferisca ad una storia di Arjuna al quale i balinesi, come del resto i giavanesi, sono molto affezionati. La storia qui presentata - la meditazione di Arjuna (*Arjuna Tapa*) tratta dal celebre poema *Arjuna Wiwaha* (La guerra di Arjuna) - si conclude con l'arrivo di un demone, qui chiamato *Raksasa*: ma *raksasa* vuol dire per l'appunto *demone*.

³¹ La presenza del sipario e delle luci di riflettori indica chiaramente che anche in questo caso si tratta di uno spettacolo visto nella sala-teatro.

e il loro sciamare. Chi è questo lussuoso mendicante accovacciato che si risveglia col giorno? L'inquietudine lo assale. Le sue gambe sembrano sprofondare nelle sabbie mobili. Di volta in volta canta la sua follia e grida la sua disperazione: l'una è nata dall'altra. Si mette in agguato. Scaccia delle apparizioni con un ventaglio. Arriva a liberare le gambe, si trascina fino all'orchestra, interroga i suonatori di tam-tam che a loro volta si burlano di lui pur avendone paura. Egli si alza e scompare dietro il sipario di velluto. La musica prolunga l'atmosfera di mistero e d'angoscia, che essa stessa ha creato. Ecco il chiacchierio dei ruscelli, degli alberi e del vento, i loro gemiti e i loro sussurri. Se si dovesse credere a questa musica sottile e ammaliatrice, in cui il silenzio rabbrivisce, Bali dovrebbe essere un'isola galleggiante, fantasma, popolata da sirene lamentose, capricciose, insieme languide e folli. I musicisti in giacca bianca sembrano strani cuochi. Sembrano i rematori di una giunca meravigliosa. «Si crederebbe un Grand-Guignol» dice uno spettatore: tanto peggio per lui. Un altro rimpiange di non avere un programma esplicativo. Qualcuno si gira e gli domanda se vuole un ombrello. Comprendere significherebbe forse emozionarsi di meno.

Un canto viene da dietro i tendaggi: evoca un uomo ubriaco perduto nei vicoli. Le cortine si alzano aprendo il passaggio ad un Amleto allucinato. Una corte inquietante, di cortigiani simili a lui e di cortigiane di una grazia ironica, lo segue e prende posto intorno a lui. Sogna, si ricorda ma le voci stridule lo sviano di nuovo, lo stordiscono. Una ragazza gli serpeggia intorno, staccata dal cerchio degli altri: è Ofelia maliziosa, traditrice, dai movimenti meccanici. Amleto è prostrato. Si sdegna e fa una ramanzina alle apparizioni. Ofelia si è inginocchiata. Amleto la prende e la getta per terra. Ella piange, si spiega, con la voce piena di lacrime, canticchia la sua spiegazione. Amleto si intenerisce, cerca qualcosa in lui forse la pietà? Fa dei gesti patetici, che sfiorano il burlesco, per tirarsi su il suo lungo vestito rosso e oro e stringerlo sotto il braccio. Piange anche lui: sembra dirci il male che alberga nel cuore degli uomini. La musica geme. Una mano ha sollevato il sipario, fiore vivente, poi si è ritirata. Una figura è apparsa, poi è svanita. Dell'oro ha brillato. Il sipario infine si apre. Una strega mescolata ad una fata. Ha insieme la voce di una bambina e di una vecchia. Prende Ofelia sotto la sua protezione. Tutte e due supplicano Amleto che sembra prendere in giro se stesso e la vita. Ride e piange. Si sbarazza della sua angoscia. Si ritira a marcia indietro con Ofelia e la sua corte³².

Questo dramma, sontuoso nei colori, è recitato in un tremolio e un in fremito continuo. Il vento che scuote la musica scuote anche i personaggi. La danzatrice, accompagnata da portatori di grandi parasole, è una bambina che potrebbe avere cento anni. È abitata da un serpente e obbedisce a un meccanismo. È graziosa e bisbetica: è la dea delle zittelle. Danza come sviluppandosi nell'acqua, con movimenti bruschi, come i fiori giapponesi che avevamo da bambini.

³² Quale degli spettacoli in programma è stato visto come una strana versione dell'*Amleto*? Probabilmente siamo ancora di fronte al *janjer* (cfr. nota 5) del padre e della figlia qui trasformati nella coppia shakespeariana.

8. Anonimo, *Una sera al teatro di Bali* (in «Carnet», 30 agosto 1931)

Si, per una infausta fatalità, un incendio terribile ha distrutto uno dei padiglioni più belli dell'Esposizione Coloniale: quello dell'Olanda: questo coraggioso paese può oggi prendersi la sua rivincita perché il palazzo che si è innalzato sulle rovine dell'altro, conosce un successo eclatante e, vicino a lui, il teatro balinese riceve ogni sera una folla interessata e conquistata. Il teatro balinese? Una sala cordiale, un gran sipario sobrio, illuminato da luci blu, due grandi pannelli dipinti lo circondano con teste sorridenti o smorfiose, che ci danno in anticipo il gusto di uno spettacolo strano³³.

Il sipario si leva, lentamente, sulla sinfonia verde e oro che attira subito i nostri sguardi. Solamente dopo distinguiamo i dettagli minuscoli del quadro - dell'orchestra per dir meglio - perché ogni macchia verde è un musicista, ogni macchia d'oro è uno strumento o una colonna. E la musica si leva asprigna, pizzicando i nostri nervi con strane armonie. Cerchiamo occhi, volti e non incontriamo che maschere immobili, inespresse, animate solamente da uno stretto sguardo scuro e da lampi; ma essi hanno il riflesso di una vita che ignoriamo; e la sensualità quasi crudele che noi crediamo di distinguere non può essere che una falsa interpretazione di sentimenti più elevati. Poi, mentre la musica dei gong, delle campane, delle dita che martellano le pelli tese dei tamburi, penetra sempre di più in noi, un danzatore, prima immobile in una posa da idolo, comincia lentamente a uscire dal suo torpore. Il suo corpo si arrotola e si srotola a misura, le sue mani soltanto sono umane, ognuna di esse si anima come un intero essere, ogni dito è vivente e le unghie aguzze si impigliano in invisibili reti.

Che cosa abbiamo davanti agli occhi? Un uomo o un superuomo? Ahimè! il corpo ritmato ha un cervello, un cuore, una voce, e la bocca carnosa lascia spesso scappare dei suoni gutturali che colpiscono le nostre orecchie, ci sbalordiscono ma non arrivano a sedurci. Il superuomo non è che un primitivo e noi possiamo domandarci qual è la dose di misticismo e qual è quella di buffonaggine nascosta in quest'essere, sontuosamente drappeggiato nell'oro e nella seta, in questo essere che dà al suo corpo l'ondulazione del serpente e ai suoi occhi la fiamma del dannato³⁴.

Quando si sono calmate le vibrazioni del danzatore balinese, vediamo apparire sulla scena le danzatrici. Hanno l'aria di bambole, di quelle belle bambole che le bambine ammirano senza invidia e che rifiutano sotto il pretesto: «che non le si può spogliare e che non hanno l'aria di veri bambini!». Sono tutte giovani, alcune di loro non hanno quindici anni, ma tutte hanno questa impersonalità del volto che la bocca spessa di porpora non arriva ad animare. Tutte hanno il medesimo sguardo fatto di fredda sensualità, tutte hanno le stessa testa, troppo pesante per il collo fragile e tutte sanno chinarla una dopo l'altra sotto

³³ Cfr. nota 12.

³⁴ La descrizione corrisponde alla danza seduta del *kebyar* (cfr. nota 5).

i fiori che l'ornano. E di nuovo la danza dei brividi anima i loro corpi graziosi (graziosi forse solamente perché sono minuscoli). I seni, le anche, le schiene vibrano nei loro scintillanti involucri di broccato, le teste hanno dei tentennamenti da grossi fiori e i piedi, larghi e corti, prendono dal suolo quella trepidazione che l'orchestra, la scena, l'atmosfera favoriscono e rendono apprezzabile.

Ma davanti a questo languore ondulante, davanti a questa musica che urta la nostra comprensione delle armonie, davanti a donne che non hanno l'aria di esserlo, davanti a canti indefinibili e stridenti, davanti a tutte queste scene, infine, popolate di spiriti buoni e cattivi ma che non sono i nostri, di draghi d'oro che non incontriamo nei nostri racconti di fate, di santi illuminati e di uomini primitivi, che non sono né divinità né contadini, restiamo sbalorditi, irritati nella nostra sensibilità, ammirati con riserva ma non osando né bruciare né adorare ciò che questa nostra civiltà occidentale non ci ha permesso di assimilare pienamente.

9. Henri Prunières, *Musiche e Danze balinesi all'Esposizione Coloniale di Parigi* (in «Journal de Genève», 16 ottobre 1931)

I giornali annunciano che la compagnia dei danzatori balinesi si è imbarcata a Marsiglia. Pochi senza dubbio si sono resi conto esattamente della prodigiosa rivelazione che costituiva questo spettacolo.

Fino ad oggi non si poteva giudicare la musica e la danza di Bali (isole della Sonda) che attraverso le testimonianze di rari viaggiatori. I notevoli studi di Snellmann e di Lange³⁵ sulla musica giavanese non parlano che in termini misteriosi e per sentito dire di ciò che accade a Bali. Si sapeva che la popolazione si mostrava particolarmente musicista, praticando il *gamelan* con estrema raffinatezza e si dedicava con passione all'arte della danza. Bisognava accontentarsi di queste indicazioni sommarie a meno di non andare a Bali, cosa che non era possibile ai comuni musicologi. Ed ecco che il governo olandese ha avuto l'eccellente idea di condurre a Parigi all'Esposizione Coloniale, un gruppo di una cinquantina di danzatori, danzatrici e musicisti di Bali in modo che noi abbiamo potuto legare la conoscenza intima con l'arte musicale, la più sontuosa senza dubbio che nasconde l'Estremo Oriente con quella della Cambogia, eredi l'una e l'altra della splendida civiltà khmer alla quale si devono i templi di Angkor³⁶.

³⁵ Si tratta con ogni probabilità del saggio di D. De Lange e F.F. Snellmann intitolato *La musique et les instruments de musique dans les Indes orientales néerlandaises* nell'*Encyclopedie de la Musique*, Paris, 1922, vol. V, parte I, pp. 3147-3178.

³⁶ Il complesso dei templi di Angkor Vat in Cambogia, capolavoro dell'arte khmer del XII secolo, fu scoperto per caso nel 1860 dal naturalista francese Henry Mouhot e lentamente sottratto alla foresta tropicale che l'aveva interamente ricoperto di ogni tipo di vegetazione. L'Esposizione Coloniale del 1931 ricostruì per intero il corpo centrale del tempio, con le sue proporzioni

Nelle Indie Olandesi tuttavia le influenze arabo-persiane, indiane e cinesi si sono mescolate alla tradizione khmer per dar vita ad un'arte musicale originale di cui l'isola di Bali ha conservato intatta la più pura e seducente tradizione. Che sbalorditiva civiltà, che vita raffinata nella sua semplicità quella degli indigeni di Bali che, terminato il loro lavoro si riuniscono sulla piazza del villaggio per danzarvi e declamare e mimare questi strani balletti drammatici che ricordano i misteri cristiani del medioevo e insieme i balletti di corte francesi del XVII secolo. Ci sono pochi musicisti professionisti perché tutti conoscono l'uso degli strumenti che compongono il *gamelan*. Per contro, le danzatrici professioniste così numerose a Giava e a Sumatra, dove in genere si danno alla prostituzione, sono quasi sconosciute a Bali dove dall'età di cinque anni le bambine imparano a danzare.

La compagnia venuta a Parigi era composta di amatori. Mi hanno detto che il governo olandese si è addossato le spese di viaggio e che i balinesi e le balinesi non sono stati pagati e hanno sovvenzionato essi stessi il loro vitto.

Ciò che caratterizza l'arte coreografica di Bali è il suo carattere tradizionale. I balletti, i dialoghi, i cori sono ripetuti testualmente da secoli. Una danzatrice non oserebbe modificarli, non dico un atteggiamento del corpo o un passo ma nemmeno il movimento di un dito della mano. Pertanto queste danze rituali conservano una bellezza vivente e una giovinezza straordinaria. Sembra di vedere animarsi i bassorilievi di antichi monumenti dell'arte khmer: ciò che ci appare è il mondo soprannaturale delle ninfe celesti che coprono le pareti dei templi di Giava.

La danza ha sempre un carattere espressivo: è meno stilizzata meno schematica di quella cambogiana e imita di più la natura. Un danzatore sta seduto per terra in mezzo all'orchestra del *gamelan* mentre i gong cominciano la loro sorprendente sinfonia: egli resta sul posto, traducendo con movimenti angolosi del collo, delle braccia, delle dita e del torso tutte le suggestioni ritmiche più sottili della musica, poi si sposta insensibilmente senza rialzarsi sui piedi, mimando con un miscuglio di realismo e di stile, con gesti lascivi e rapidi, una scena di seduzione amorosa³⁷.

Nella danza del *Legong* si crede di riconoscere una delle più antiche tradizioni della danza khmer. Viene eseguita da bambine da sette a dodici anni, senza maschera, e bisogna riconoscere che senza l'aiuto del libretto, sarebbe difficile immaginare che una di esse rappresenta un re vittorioso e l'altra una principessa prigioniera! Simmetricamente, con movimenti flessibili del torso, i piedi posati piatti sul suolo, le gi-

originali, e l'edificio, illuminato di notte con una serie di potenti riflettori, divenne il simbolo stesso dell'esposizione. Contrariamente ad altre costruzioni, il modello del tempio fu innalzato con materiali infiammabili e un accordo commerciale (denunciato anche in uno dei manifesti dei surrealisti, cfr. nota 10) prevedeva, fin dall'inizio dei lavori, che per recuperare parte delle spese, alla fine dell'esposizione una casa produttrice cinematografica bruciasse l'edificio e utilizzasse le riprese della scena quale sfondo per un film d'azione «coloniale».

³⁷ Si tratta del *kebyar* o danza del *gong* (cfr. nota 5).

nocchia piegate, con dei gesti precisi delle braccia e della testa, le bambine danzano con una nobiltà e una sensibilità ritmica meravigliosa. Il re cerca di sedurre la principessa e le tocca la vita; la principessa con un repentino rilassamento del braccio e del corpo, si libera ed esce maestosamente. Il re parte per la guerra e incontra un corvo che gli manifesta la sua prossima morte. Il corvo è la piccola danzatrice che rappresentava la principessa. Ella rientra, vestita di ali dorate ed esegue una strana danza con la sua compagna che interpreta il re...

Alla fine vedemmo un frammento di una di queste lunghe leggende drammatiche che si rappresentano in occasione delle feste durante molti giorni consecutivi. Talvolta un recitante, in mezzo all'orchestra, racconta quello che sta per accadere, talaltra i personaggi declamano musicalmente o cantano. Ci sono cori parlati con delle intonazioni curiosamente melodiche; dei cori cantati e danzati con accompagnamento d'orchestra. Il soggetto è tratto da vecchie leggende. È una questione di streghe che annientano villaggi, re, guerrieri magnanimi, mostri. A scene liriche seguono scene di un curioso realismo, come quella dove si vede la strega guerriera del villaggio lottare contro un *Lejak*³⁸, sorta di vampiro che ha cercato di uccidere una famiglia di contadini e che la riduce all'impotenza. Ruoli buffi, scene di *clownerie* si alternano o accompagnano gli episodi più drammatici. Mentre il principe combatte un temibile drago, alcuni contadini fanno capriole di terrore... La più bella scena è quella dove il principe, seguito da servitori, entra nel Tempio dei Morti e vi trova radunate delle ragazze. Sono streghe giovani. Il coro alterno dei servitori e delle ragazze, con i movimenti ritmici che li accompagnano, è di una bellezza commovente.

La musica di Bali non mi sembra differire molto dalla musica giavanese. Essa usa talvolta, si dice, il semitono sconosciuto ai giavanesi. Si tratta della gamma pentatonica che serve di base a tutta questa musica, con intervalli che non corrispondono alle nostre gamme diatoniche e cromatiche.

Quello che non si saprebbe immaginare, senza averlo ascoltato, è lo splendore di questa musica dove i temi molto semplici, formati su uno dei due modi della musica giavanese, sono variati melodicamente e soprattutto ritmicamente con una sorprendente ingegnosità, mentre l'orchestra tesse attorno a loro la poliritmia più sottile che si possa concepire. Mentre la melodia è battuta sui *bonang*³⁹ per mezzo di un mazzuolo, disegni di accompagnamento di ogni sorta sono suonati sui *gender*⁴⁰ e sui *gambang*⁴¹ di ogni dimensione, il gong puntualizza la fine di ogni periodo e il *kendang*⁴² segna il ritmo che cade alla fine delle

³⁸ Il *lejak* è uno spirito o un demone familiare.

³⁹ Il *bonang* è un carillon di gong intonati usato nel *gamelan*.

⁴⁰ Il *gender* è un metallofono formato da dieci piastre di bronzo sospese su tubi di bambù che formano la cassa di risonanza: si suona con piccoli martelli. È lo strumento base del *gamelan*.

⁴¹ Si tratta probabilmente del *grantang* un tipo di metallofono.

⁴² Il *kendang*, un tamburo, è lo strumento più importante, l'anima stessa del *gamelan* dal punto di vista ritmico: il suonatore del *kendang* è considerato il direttore d'orchestra del *gamelan*.

misure. Ma niente di meccanico in tutto questo, i suonatori di gong sanno segnare un contrattimo nel momento in cui meno lo si aspetta, dando così alla melodia un nuovo carattere.

Niente di più commovente che il preludio intitolato *Angkloeng*⁴³ che si suona a Bali da molti secoli con effetti di sonorità sobri e ricchi. Impressioni di un'arte antichissima, di una raffinatezza inaudita e nei confronti del quale la nostra musica occidentale, così magnifica e così variata, dà un'impressione di giovane barbarie... Come si comprende l'entusiasmo di quel raffinato che era Debussy in presenza del *gamelan* giavanese all'Esposizione Universale del 1889. Per lui fu una rivelazione feconda e la sua opera lo testimonia in diversi momenti⁴⁴.

Abbiamo molto da apprendere dalle antiche civiltà asiatiche e se sappiamo spogliarci di un certo numero di pregiudizi, possiamo chiedere loro piaceri artistici della più rara qualità. Coloro che hanno sentito e visto le balinesi e i balinesi dell'Esposizione Coloniale non ne perderanno così presto il ricordo.

10. Michel Florisoone, *I teatri asiatici dell'Esposizione Coloniale* (in «Jeux, tréteaux et personnages», 15 dicembre 1931)

Perché parlare del teatro indocinese e del teatro balinese ora che l'uno, senza neanche aspettare la chiusura dell'Esposizione Coloniale, è ritornato sulle rive del Mekong e del Mar della Cina e l'altro ha preferito, da più di quattro mesi, il clima peraltro penoso delle isole della Sonda a quello troppo freddo dell'Ile de France? Perché voler tentare di studiare ora questi due piccoli spettacoli che l'Asia ci ha offerto per nostra meraviglia ma che sono stati generalmente sdegnati da coloro che si vantano di dirigere il teatro d'Occidente, e che un pubblico ignaro non ha saputo scoprire o non ha scoperto – salvo rare eccezioni – che per sorridere di ciò che ha creduto non essere altro che un innocente divertimento? Poiché questi teatri, e particolarmente la compagnia degli attori annamiti della Cocincina, sono sembrati, a noi semplici amatori, una vera rivelazione.

Durante questi mesi, attori di rara qualità ci hanno portato dall'altra parte del mondo lo spettacolo più completo che si possa vedere: completo per la profondità umana dei sentimenti, per la fedeltà a una pura origine, per l'impeccabilità di una recitazione studiata fin nei minimi dettagli, per la sincerità commovente e realistica dei suoi attori, per l'omogeneità disciplinata dell'insieme che evitava ogni costrizione alla sensibilità degli interpreti. E questa perfezione è stata raggiunta

⁴³ L'*angkloeng* è in realtà uno strumento arcaico in bambù, un idiofono-carillon: il *gamelan* classico balinese veniva anche detto *gamelan angkloeng*.

⁴⁴ Infatti, dopo aver ascoltato il *gamelan* giavanese all'esposizione universale dell'89, Debussy scrisse: «La musica giavanese osserva un contrappunto accanto al quale quello di Palestrina è un gioco da ragazzi» (per l'incontro di Debussy con la musica giavanese cfr. N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 384).

malgrado le difficoltà materiali che avrebbero certamente scoraggiato i nostri attori europei: scene strette che complicavano le evoluzioni, sale o peggio recinti aperti a ogni vento e a ogni pioggia, quinte inesistenti, condizioni di vita deprecabili, cambiamento di abitudini, di cibo⁴⁵... La maggior parte di queste qualità, non le abbiamo incontrate solo negli attori annamiti ma anche nei danzatori del Laos, della Cambogia e anche di Bali che hanno dimostrato un vero senso del teatro. Col rischio di scandalizzare i conoscitori del mondo asiatico – quello che non pretendiamo di essere, vogliamo infatti solamente tentare di dire quello che abbiamo visto – cerchiamo subito di cogliere i caratteri puramente teatrali che sono comuni a questi quattro spettacoli, e di mostrare che al di là dei linguaggi e delle forme particolari essi partecipano all'universale e imperitura concezione del Teatro: concezione da cui oggi in Europa siamo lontani.

Innanzitutto l'umanità. Si pensa generalmente che le danze cambogiane non siano altro che delle processioni o dei grovigli combinati di pose plastiche e armoniose. Sembra che non si possa parlare di danze cambogiane senza dire ieratiche. A noi sono sembrate voler innanzitutto esprimere dei sentimenti come quelli che ciascuno di noi può sentire: ma le danze li hanno tradotti secondo un canone imposto da secoli di osservazioni e di esperienze. Traduzione idealizzata secondo il poetico spirito dell'Asia e sottomesso a regole scultoree ma che nondimeno rispetta, attraverso la verità del gesto, un autentico carattere teatrale. Tutti i sentimenti sono stati previsti e codificati e anche il modo di renderli ma la danzatrice può recitarli con una certa libertà: la sua personalità si manifesta nell'agilità delle sue membra e soprattutto nel fervore che può concentrarvi. Il volto resta impassibile sotto il trucco bianco e raffinato ma il corpo ha mezzi d'espressione attraverso i quali ella può far passare i movimenti dell'anima.

In una piccola composizione recitata all'esposizione, numerosi furono i sentimenti evocati: furore, pazienza, collera, paura, adorazione, dolore e anche il piacere di fare scherzi. Il dolore? L'attrice asciuga con un dito leggero le lacrime che si suppone colino dai suoi occhi; se il dolore si aggrava, lei piega la testa in avanti, sostiene la fronte, sten-

⁴⁵ Unico accenno, fra le varie recensioni, all'accoglienza non sempre di prim'ordine riservata agli attori orientali e in genere ai gruppi indigeni invitati come ospiti «d'onore» dell'esposizione. Ne abbiamo una precisa testimonianza dall'etnografa Roselène Dousset, figlia del missionario Maurice Leenhardt e per questo nata a Nouméa in Nuova Caledonia, che, ancora bambina, accompagnò il padre a visitare un gruppo di canachi raccolti con sotterfugi in Nuova Caledonia appositamente per l'esposizione e sistemati dalle autorità in un buio scantinato di Parigi. Commenta la Dousset: «Durante l'Esposizione Coloniale, dietro la barriera che ci separava dal palco su cui i *Selvaggi* eseguivano le loro danze, vedevo compiersi quell'assassinio culturale e mi vergognavo. Quell'assassinio lo recepivo allora senza poterlo capire. Constatavo soltanto quella volontà – forse inconscia ma non meno efficace – di trasformare in esotismo la realtà di una cultura che avevo imparato a rispettare quanto le altre, e ciò mi urtava profondamente (R. Dousset, *Colonialismo e contraddizioni*, Milano, Jaca Book, 1971, p. 22).

de la mano e dondola il busto al ritmo della musica, come se fosse scossa da grandi singhiozzi. La collera? Batte il piede e scalpita. La paura? Incrocia le mani che si agitano e tremano. E quando una ragazza vuole impietosire suo padre niente di più convincente dei suoi gesti primitivi e sapienti! Altro che freddezza o problemi intellettuali nelle danze cambogiane! Non è che vita commovente ma vita stilizzata, sintetizzata che non cessa per questo di essere umana.

Si può dire lo stesso per le danzatrici balinesi. Forse queste piccole ragazze dell'isola fortunata sono più realistiche e naturali delle loro sorelle di Phnom-Penh; il loro viso può permettersi di riflettere le emozioni mentre le cambogiane devono conservare il volto muto. Mi ricordo che nel corso di una scena drammatica, la prima danzatrice balinese che recitava il ruolo di un'innamorata maltrattata, veniva a lasciarsi cadere sul proscenio e mentre il suo innamorato implorava dal padre il perdono dell'amata, sul suo volto abbassato si inscrivevano tutte le passioni: battiti di pupille, fremiti di narici, leggeri tremiti delle braccia e delle spalle e tutto il corpo come abbattuto e prostrato. La gioia, il burlesco, il grottesco, il terrore allucinato, gli stati d'animo più estremi, tradotti attraverso la fantastica personificazione del doppio, si esprimono nel teatro balinese con una verità che è d'ogni tempo e di ogni luogo⁴⁶. Anche il mostro orrido e ridicolo o il clown vi trovano posto. È un teatro completo. Aggiungiamo che anche fra le danzatrici cambogiane che si vogliono così solenni, esistono ruoli di pagliacci e di buffoni la cui comicità sembra sia eccellente: ma questi personaggi non sono stati mostrati. Sono il solo elemento maschile del teatro cambogiano; nelle compagnie regionali e locali esso assume una grande importanza.

Quanto ai danzatori del Laos essi non esprimono che un sentimento: la gioia. Tutti cantano, tutti danzano in questo paese spensierato. Quella arrivata a Parigi è una compagnia di amatori. Compagnia sorridente e fiorita, dove i giovani con moine graziose e pudiche si incontrano, si avvicinano, si dicono le cose più fresche su un tono alto come un canto di uccello, si tengono il broncio, si voltano la schiena, si respingono e infine, tenendosi per mano e in completo accordo, partono in allegra brigata per la festa del villaggio. A Vincennes i Laotiani avevano rinunciato ai loro costumi teatrali, troppo simili a quelli cambogiani; hanno recitato la loro scenetta vestiti di stoffe semplici e multicolori, vestiti come lo sono ogni giorno a Luang-Prabang e sulle rive dei loro ruscelli verdeggianti. In questo modo la vita così pura di questo popolo incantatore ci sembra vicinissima, ne penetriamo il tranquillo candore e i costumi sono di una dolcezza sincera meglio che nei racconti o nelle descrizioni.

Umani e sensibili, questi teatri asiatici fanno un largo uso della convenzione con una semplicità molto intelligente. Perché queste dan-

⁴⁶ Non sappiamo se Artaud abbia letto questo scritto uscito su una rivista di spettacolo molto popolare dell'epoca, «Jeux, tréteaux et personnages»: certamente sia gli argomenti che l'ottica di Michel Florisoone sono molto simili a quelli di Artaud.

ze, siano esse di Bali o d'Indocina, non sono complicate che nei dettagli; il loro fondo è sempre liscio e dritto. Ed è proprio vero che non c'è bisogno di conoscere la lingua per comprendere la trama e la storia che ci mimano e le fasi secondo le quali si svolgono. Un personaggio cambogiano vuole mostrare che cambia luogo? Fa due rapidi giri attorno alla scena, mentre gli altri cambiano atteggiamento o sono sostituiti. Senza altre indicazioni andiamo dall'antro del gigante al palazzo della Principessa. Se qualcuno fa un giro maneggiando una pagaia chi non capirà che sta attraversando un fiume? Uno *lejak*⁴⁷, o gigante, camminerà con un movimento brusco e cadenzato, una principessa con agilità e ondulazioni; e ancora un suddito camminerà in ginocchio davanti al suo sovrano. E come si può evocare con più potenza e grandezza lo svolgimento di una lotta selvaggia, la magnanimità del vincitore che consola il vinto e si allea con lui?

Il teatro cambogiano fa volentieri uso della maschera. La testa è incassata in una vera testa posticcia in cartapesta o in pelle di bufalo. È una parte integrante del costume maschile. Ad ogni personaggio infatti è attribuito un costume speciale, convenzionale che non può essere modificato. La maschera che è tra l'altro molto pesante, significa che la danzatrice incarna un essere fantastico: *yeak* di Ravana, Ngo o Garuda o qualche animale come la scimmia. Lo *yeak*, o gigante, per esempio che si incontra spesso nelle rappresentazioni cambogiane, si riconosce dalla forma e dal colore della maschera; l'espressione è terribile: occhi rotondi, spesse sopracciglia di forma fiammeggiante, denti in vista con due zanne che si alzano fino agli occhi. La maschera di scimmia è una stilizzazione del volto dell'animale: bocca armata di lunghi denti aguzzi e aperta in un terribile ghigno. La maschera dello Ngo è nera e simbolizza la bruttezza del personaggio dotato tuttavia di ogni altra qualità. La maschera di Garuda, uccello mitico che serve da cavalcatura a Vishnu, è solo un grande becco che regge una sfera magica.

I ruoli femminili non comportano l'uso delle maschere, ma il costume è, come per i ruoli maschili, immutabile per ogni personaggio. Questi costumi sono dei veri e propri tesori: *sampot* drappeggiano le anche, sciarpe, *mokot*⁴⁸, acconciature reali composte da gradini circolari sormontati da una punta e costellati di specchi rilucenti. Per i ruoli maschili, si usano anche *mokot*, *sampot*, corpetti ricamati, spalline rigide a forma di tetto di pagoda, cintura e doppio budriere⁴⁹. Tutto è ricoperto da pesanti e brillanti gioielli: braccialetti, anelli, pendenti, cavigliere... Ma i dettagli del costume si modificano per ricordare simbo-

⁴⁷ Per i *lejak* cfr. nota 38.

⁴⁸ Il *sampot* è un costume cambogiano così come il *mokot* è in realtà la tiara dei danzatori cambogiani. I francesi avevano molta dimestichezza con le danze cambogiane esibite fin dall'Esposizione Internazionale di Parigi del 1889 e poi regolarmente ripresentate, in analoghe situazioni, negli anni successivi (per la presenza delle danzatrici cambogiane in Europa e per il ruolo delle esposizioni internazionali nella diffusione dei teatri asiatici in Europa cfr. N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., pp. 323, 378).

⁴⁹ Striscia di cuoio portata ad armacollo dai soldati per appendervi la spada.

licamente il personaggio, a secondo se la danzatrice è principe, re o divinità, *yeak*, Ngo, Garuda o *kenor*, donna-uccello, dea, servitore o *yakshini*⁵⁰.

La musica e la scena aumentano il carattere convenzionale del teatro cambogiano. Raramente, in effetti, almeno all'Esposizione Coloniale, si sente parlare di attrici; il loro ruolo è di mimare ed è l'orchestra il luogo dove si nascondono quelli che recitano, da lì si leva il canto che commenta, scandito da nacchere di legno. Canto e musica si alternano e si sovrappongono, sempre secondo regole rigide. I temi sono numerosissimi ma tutti si adattano a situazioni nettamente determinate: tema del pianto, tema del cammino, tema del gigante, tema del rapimento, tema del combattimento... Non esiste neanche un codice scritto, nessuna notazione, nessun grafico; l'ordine e il numero dei gesti si trasmettono a poco a poco, senza modifiche, attraverso la vista e l'udito; la cadenza e il ritmo rimangono inalterati; la loro durata non è mai più lunga né più corta. Come faceva notare Groslier⁵¹ nel «*Mercur de France*» (1° maggio 1928) «là inizia la grandezza e la complessità di questo teatro che consiste nello scegliere fra centinaia di gesti insegnati attraverso gli esercizi, non solamente quelli che corrispondono al senso della frase dettata, che esprime questo senso, ma anche quelli che attraverso la loro connessione, si sviluppano in un dato tempo e in una data cadenza».

Quanto alla scena non ce n'è bisogno. Tutto è immaginazione; ci si sdegna persino di scrivere sopra un cartello il luogo dove ci si trova. Per ogni mobile, uno o due lettini da campo che diventano secondo le necessità sedie, troni, letti, senza del resto neanche ricoprirli con una stoffa. Una porta ad ogni lato: quella di destra serve alle entrate, quella di sinistra alle uscite. Niente distrae i gesti abili e minuziosi delle danzatrici, niente va a contrapporsi allo splendore dei loro gioielli o alla sontuosità serica dei loro costumi. Tutta l'arte risiede nel movimento e nella plastica e anche nella fantastica storia che viene mimata.

La convenzione è meno rigida nelle danzatrici di Bali, la loro arte resta sempre più umana, ma cerca di schematizzare le situazioni, soprattutto quelle dell'anima, con gesti preziosamente misurati e delle mimiche fedelmente evocatrici.

Sicuramente l'arte balinese è meno perfetta dell'arte khmer, meno evoluta ma assai più pura; ha saputo resistere alle influenze più diverse che l'hanno assalita nel corso dei secoli: e precisamente l'influenza khmer, l'influenza musulmana del XV secolo e si sa che l'isola di Bali è

⁵⁰ Le *yakshini* sono piccole divinità femminili, talvolta spiriti arborei.

⁵¹ George Groslier, eminente studioso dell'arte orientale, fu tra i primi a interessarsi alle forme spettacolari del Sud Est asiatico e in particolare a quelle cambogiane. Come si legge più avanti nell'articolo di Levinson, si deve alla sua presenza in Cambogia, come responsabile del dipartimento di belle arti, il salvataggio e, per così dire, il restauro della danza tradizionale cambogiana (cfr. G. Groslier, *Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes*, Paris, A. Challamel, 1913; *Avec les danseuses royales du Cambodge*, in «*Mercur de France*», 203/5 (1928), pp. 536-565; *Le théâtre et la danse au Cambodge*, in «*Journal Asiatique*», 214 (1929), pp. 125-143).

il solo luogo brahmanico che abbia rispettato il buddismo. Senza dubbio i mostri intervengono in un terribile baccano ma la loro recitazione resta, anche nei brani simbolici, assai vicina alla realtà. E non è stato Daniel Rops che ricordando una delle loro scene d'amore ha pensato alla danza d'amore dei fagiani?

Si può infine scoprire un terzo carattere comune a questi differenti teatri: è il rispetto delle tradizioni e la fedeltà per quanto è possibile alla loro lontana origine. Come si vede, il teatro di Bali è restato puro, o ha saputo resistere alle diverse influenze straniere. E se si constata disgraziatamente nel teatro cambogiano attuale un certo rilassamento dovuto soprattutto ad un abbandono della tecnica, ad un completo lasciarsi andare a innovazioni bastarde, malgrado gli sforzi protettori e lodevoli dell'amministrazione francese, la sua antichità, che Rodin poneva al livello della civiltà greca⁵², è ancora viva.

Le danze cambogiane e anche una piccola parte delle danze laotiane, ecco tutto quello che sopravvive alla splendida età di Angkor. Da queste *apsara*⁵³, così finemente scolpite in bassorilievo sulle rovine del famoso tempio, agli atteggiamenti dei bambini che abbiamo visto evolversi davanti a noi a Vincennes, appena si può notare qualche deterioramento degno di questo nome. Che dovremmo dire noi del nostro teatro! Tutta l'anima di un popolo è passata in questi gesti divenuti, per loro grazia e sicurezza, creazione immortale dello spirito umano.

11. André Levinson, *Piccola suite coloniale* (in Id., *Les visages de la danse*, Paris, Bernard Grasset, 1933, p. 235)⁵⁴

Lamento sulla barbarie occidentale. Quali che siano i loro meriti, gli organizzatori dell'Esposizione Coloniale hanno fatto del loro meglio per dare alla vita quotidiana della manifestazione il carattere d'un mercato in un caravanserraglio. Avendo riunito campioni spesso senza pari di spettacoli esotici, hanno avuto cura di farli valorizzare, più esattamente di farli sfruttare, da impresari venuti dal *musical*: i quali avvicini-

⁵² Per il rapporto di Rodin con l'arte orientale cfr. N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, cit., p. 351.

⁵³ Le *apsara* sono ninfe celesti.

⁵⁴ André Jacovlecich Levinson (1887-1933), professore di lingue romanze all'Università di San Pietroburgo dov'era nato, nel 1918, dopo la rivoluzione, si trasferì a Parigi come giornalista: qui divenne fra i più importanti critici e studiosi del balletto classico schierandosi contro i riformatori come per esempio Diaghilev. Con *Les visages de la danse*, una delle sue ultime numerose opere dedicate al mondo internazionale della danza, per la prima volta Levinson prende in considerazione anche molti nuovi aspetti saliti in quegli anni alla ribalta: per esempio la danza teatrale dei *musical* (con il fenomeno Josephine Baker), la nuova danza dell'americana Mary Wigman (che visitò Parigi nel 1931) e le più importanti forme di danza asiatica (giavanesa, malese, cambogiana, vietnamita, balinese, polinesiana, persiana). Pur avendo visto la maggior parte delle danze orientali all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931, Levinson tentò di analizzarle sottraendole al loro contesto puramente esotico.

nandosi con tutta la loro sufficienza di scolaretti pseudocivilizzati, imbevuti di un'illusoria superiorità, di questi eventi della cultura teatrale, tanto tradizionali e raffinati quanto potentemente istintivi, ne hanno fatto delle turcherie, delle cineserie, dei pastrocchi insomma, attrazioni di varietà *ad usum* del volgo. Questi elementi autentici, preziosi dotati di una vita propria, spesso molto nobili e profondi, le incolte cornacchie li hanno inseriti alla rinfusa nelle esibizioni chiassose e confuse, nelle fiabesche sfilate al suono delle *Nouba*⁵⁵ militari – quello che i britannici chiamano *pageant*⁵⁶ – intercalandovi «numeri» molto parigini, di un «orientalismo» innaturale e pacchiano. Si sostituisce all'etichetta del palazzo e al rito del tempio, l'atmosfera del palco dei saltimbanchi, familiare ai paria europei e ad una élite decaduta. Niente sta là per proclamare la suprema dignità e la portata ideale di un'arte del teatro giunta ad una perfezione ormai fuori portata per quella, convulsa e frammentaria, del nostro Occidente. Davanti a questa lezione di eventi incantevoli, umilianti, che riguardano l'essenza della teatralità rivelata da meditare, un solo titolo ci riempie del più legittimo orgoglio: il balletto indocinese che andava a rotoli e si sbriciolava fra l'indifferenza dei sovrani e dei nobili di Phnom-Penh, è stato salvato e restaurato nella sua vera tradizione grazie al magnifico sforzo di un *colontale* francese, artista e letterato, il signor George Groslier⁵⁷, direttore delle Belle Arti della Residenza. Azione indispensabile e provvidenziale perché l'effervescenza nazionalista degli intellettuali indigeni tende oggi verso la distruzione del patrimonio ancestrale.

Felicitemente, alcuni commissari stranieri, come Moojen⁵⁸, l'architetto olandese, collezionista, erudito, contro il quale si è accanito l'insaziabile avversario che causò il sinistro del Padiglione Olandese, hanno mostrato una comprensione più chiara del loro compito. Messe in opera con tanta onestà scientifica e fervore artistico, le quotidiane rappresentazioni del Teatro Balinese sono una meravigliosa fortuna inaspettata per l'avventuriero passivo e l'esploratore da salotto: esse ci consegnano gli Antipodi a domicilio, perché per i coloni stessi di Batavia⁵⁹ l'isola di Bali è un lontano paradiso terrestre ai confini dell'Insulindia, battuto dai flutti dei mari australi. [...]

Idillio Balinese. Nato dalle stesse concezioni del balletto cambogiano ma praticato con una perfezione meno aguzza, il Teatro Balinese trova una pienezza e una risonanza ancor più grande nell'ammirevole contributo offerto dal *gamelan* giavanese, orchestra di xilofoni, gong e tamburi che circonda la pulsazione ritmica della percussione con una cascata di timbri metallici o cristallini, mentre una specie di flauto animato da un fiato sostenuto, ricama sulla brillante trama sonora il legato⁶⁰, sottilmente fraseggiato, della melodia. La presentazione stessa de-

⁵⁵ Cfr. la nota 6.

⁵⁶ Più ancora che «scena di mistero medievale», qui *pageant* ha il valore di «cavalcata storica, spettacolo all'aperto».

⁵⁷ Cfr. la nota 47.

⁵⁸ Cfr. la nota 2.

⁵⁹ Antico nome di Jakarta.

⁶⁰ In italiano nel testo.

gli esecutori e del materiale musicale, costituito da pezzi da museo, è altamente «spettacolare». I musicisti sono seduti per terra vicino ai loro strumenti, come in due aiuole, dietro due bandiere dorate e ceselate. Si vede allora il gesto «nascere dallo spirito della musica». Il flautista – che è anche virtuoso di una tastiera di placche accordate secondo una gamma molto ricca – si distacca da questa base di suoni e, accosciato per terra, traduce attraverso le torsioni delle braccia e le flessioni delle dita allungate dalle unghie appuntite, la tecnica dei diversi strumenti e le figure sonore che essi disegnano⁶¹. Quindi gli attori-danzatori invadono la scena. Il miscuglio delle razze e delle culture di cui è fatta la loro arte differisce in modo consistente dal balletto cambogiano. L'atavismo della tribù, l'animismo primitivo dei malesi apre un varco alle forme dell'induismo trapiantato in questo territorio attraverso le invasioni; la statura degli attori, uomini e donne, è più alta che presso i minuscoli *dewas* khmer. Tutto quello che si riferisce al mimo è strettamente stilizzato, i «gesti di bellezza» sono di un'uniformità inesorabile, come quei cenni del capo delle giovani ragazze, da destra a sinistra, accompagnati dal movimento della pupilla (fanno di continuo l'occhietto), che fa tremolare come antenne i fiori che coronano il grande diadema ricurvo. Invece la declamazione è accentuata e fraseggiata con molta più naturalezza e forza. Nella leggenda del prode Ardjuna, il san Giorgio scivaita, l'eroe osserva il rituale di eleganza marziale e i suoi gesti rari sono improntati ad un senso elevato, il suo viso resta impassibile davanti al pericolo come davanti alla tentazione. Da parte sua lo scudiero, rozzo e clown, reagisce con un'agitazione spasmodica, puerile e scimmiesca, verso ogni nuova apparizione. Un vero Sancio Panza malese. A Bali la maschera satanica o bestiale ha uno sviluppo straordinario: mostri giganteschi sapientemente costruiti, che mescolano la stravaganza ad una reale potenza espressiva, vengono ad assalire l'letto di Shiva. Questi animali posticci sono mossi, come certi numeri del nostro *musical*, da due figuranti nascosti all'interno. L'effetto è tragicomico. Lo spettatore indigeno, preso subito dalla paura, smaschera l'inganno e l'ossessione demoniaca è sostituita dall'allegria della recitazione: il Fafner⁶² balinese è esorcizzato dall'umorismo.

12. Camille Poupeye, *Teatro coloniale esotico visto in Europa all'Esposizione Coloniale del 1931* (in Id., *Les Théâtres d'Asie. Souvenirs de jeunesse*, «Les Cahiers du Journal des Poètes», Bruxelles, 1937, p. 246)⁶³

Quando si passa dalla coreografia indocinese a quella delle piccole danzatrici di Bali, si fa un passo verso l'umano nell'espressione, verso

⁶¹ Ancora un accenno al *kebyar* o la *danza del gong*: cfr. nota 5.

⁶² Personaggio della mitologia scandinava: sotto forma di drago custodisce il tesoro dei Nibelunghi e per questo compare nel *Sigfrido* di Wagner.

⁶³ Il libro di Poupeye è la raccolta dei suoi ricordi sui teatri asiatici (Giappone, Cina, Polinesia, Saigon, Giava, Turkestan) durante un viaggio

la staticità nella danza. Vestite come le loro sorelle della Cambogia, con la stessa preziosa ricercatezza, delineata con lo stesso rigore nei costumi di lamé fioriti, che le rendono simili ai mille fiori di Murano, le danzatrici balinesi sembrano ancora più inguainate per via delle loro tuniche: infatti i *sarong*⁶⁴ di seta giavanesi si prolungano in uno strascico che talvolta si arrotola attorno alle gambe ma dal quale esse si liberano con una stupefacente abilità.

Le ragazze, ancora vergini, avevano le mani intrise di un belletto giallastro e il viso rischiarato da un trucco troppo madreperlaceo che rendeva le loro teste simili a bambole cinesi o a idoli impenetrabili. Avevano diademi a ruota di pavone o con fiori di metallo che tremolavano al minimo movimento, come fanno i *pompon* di seta nelle acconciature più complicate delle attrici annamite.

La coreografia delle balinesi ha la pretesa di essere una pantomima? Esse lo assicurano e bisogna crederci. Ma né le loro graziose evoluzioni, né i loro gesti avvenenti, né i loro volti estatici avevano, in assenza di un testo intelligibile, la precisione voluta per rendere il tema della loro recitazione accessibile a tutti gli spettatori; tanto più che le piccole facce rotonde, a volte allegre a volte immobili, non erano di alcun chiarimento agli occidentali non iniziati. Avanzavano con una camminata sapientemente stilizzata, con la flessuosità felina propria di quelle razze che hanno conservato l'abitudine ad andare a piedi nudi. Con un movimento molto semplice, scivolavano senza che i piedi avessero l'aria di lasciare mai il suolo; ma si indovinava tanta energia da poter rendere gelose le nostre migliori stelle del balletto classico. Le braccia si dondolavano spesso in un ritmo musicale: il ritmo, evidentemente, traduceva una successione di sentimenti che potevano andare dalla passione che si domina alla sensibilità più esaltata. E le mani si rovesciavano e sbocciavano con una sensibilità estrema che ci si meraviglia di scoprire nelle strane infiorescenze marine, nelle acque trasparenti delle lagune coralline.

Dire con precisione cosa esprimessero quelle mani, così fini e agili, non è per nulla facile ma sembrava che implorassero e respingessero, carezzassero e minacciassero, tremando di voluttà e contraendosi nell'agonia. Tutti i sentimenti che possiamo provare possono essere espressi da queste piccole attrici ma secondo formule immutabili, derivate da ingegnose osservazioni e codificate, se così si può dire, a causa di pazienti tentativi, attraverso le discendenze di grandi artisti. Per questo la traduzione di questi stati d'animo conserva sempre, malgrado un richiamo lontano alla realtà, un carattere etereo raramente osservato sulle scene europee.

L'artista può nondimeno manifestare la propria personalità perché

compiuto nel 1896. Si tratta di annotazioni semplici rivolte soprattutto all'aspetto drammaturgico. Il libro ha un'addenda, il teatro esotico visto in Europa soprattutto nell'ambito delle esposizioni internazionali (Parigi 1931, Bruxelles 1935).

⁶⁴ Tunica unisex degli abitanti dell'arcipelago malese: distorsione inglese del malese *sarung*.

l'arte non sta solo nella forma ma nel modo, nella sfumatura di attuarla: l'intensità, il fervore, la finezza della traduzione plastica o espressiva variano ma senza mai uscire dai limiti di un canone imposto di generazione in generazione. Anche nell'espressione condensata fino alla stilizzazione più raffinata, questi sentimenti restano intelligibili per poco che ci si applichi ad analizzarli con cura: perché essi conservano sempre un carattere intensamente umano che è di tutti i paesi e di tutti i tempi. Senza far ricorso a nessuna scenografia, senza imporre nessun intrigo all'intelligenza dello spettatore, nessuno spettacolo è più completo di queste danze dove l'arte saltatoria è ridotta al minimo che si può. Le stesse contorsioni dei reni e del torso, già osservate nelle danzatrici cambogiane, le stesse inflessioni del collo e le stesse flessioni delle ginocchia che sfuggono e poi si irrigidiscono, caratterizzano l'arte di queste ragazze, di queste bambole gracili e minute il cui viso di bambine, osservato furtivamente, esprime sovente, se esprime qualcosa, un'indifferenza assoluta e forse una stanchezza estrema che lo sforzo precoce per perpetuare una tradizione troppo rigorosa e così antica, vi ha profondamente inciso.

Altri numeri, più liberi, mostrarono un aspetto un po' differente, e senza dubbio più recente, dell'arte balinese. Ragazze e ragazzi, in lunga veste di seta, sontuosamente ricamata, in corsetti guarniti di lamelle d'oro, i cui colori vistosi si distaccano vivacemente sul *sarong* di batik avorio e marrone chiaro, facevano evoluzioni attorno ad una specie di principe, con la tunica fastosamente laminata e gemmata. Costui era il padre di una ragazza che, colta in fallo e punita, viene però consolata dal suo fidanzato che ottiene il perdono paterno: la ragazza dimentica subito le sue lacrime ma diventerà una sposa felice?⁶⁵ Un'arte scenica assai primitiva, insomma, e puerile nei suoi argomenti ma che incantava attraverso la grazia con la quale i danzatori e le danzatrici facevano e disfacevano, cantando, le lero belle e variate composizioni di gruppo. Perché qui il canto aveva ancora un ruolo importante e riempiva i vuoti delle melodie squillanti di un'orchestra *gamelan* che aveva i suoi punti di forza in campanelle, tamburi e gong.

13. Antonin Artaud, *Il teatro balinese all'Esposizione Coloniale* (in «La Nouvelle Revue Française», n. 217, 1° ottobre 1931)

Lo spettacolo del Teatro Balinese fatto di danza, canto, pantomima – e poco del teatro come lo intendiamo qui da noi – seguendo processi di provata efficacia senza dubbio millenaria, restituisce alla sua destinazione primitiva il teatro e ce lo presenta come una combinazione di tutti questi elementi fusi insieme in una prospettiva di allucinazione e di paura⁶⁶.

⁶⁵ Un'altra descrizione dello spettacolo di *janger* (cfr. nota 5).

⁶⁶ Sul n. 218 della «Nouvelle Revue Française» (1° novembre 1931) si

È molto significativo che la prima delle piccole *pièces* che compongono lo spettacolo e che ci fa assistere alle rimostranze di un padre verso la figlia insorta contro le tradizioni⁶⁷, inizi con un'entrata di fantasmi o, se si vuole, che i personaggi, uomini e donne, che serviranno allo sviluppo di un soggetto drammatico ma familiare, ci appaiano inizialmente nel loro stato spettrale di personaggi – cioè siano visti nella prospettiva dell'allucinazione che è propria di ogni personaggio teatrale – prima di permettere a questo tipo di scene simboliche di evolversi. Del resto qui le situazioni non sono che un pretesto. Il dramma non si evolve fra sentimenti ma fra stati spirituali, ossificati e ridotti a gesti, a schemi. Insomma i balinesi realizzano, col rigore più estremo, l'idea del teatro puro, dove ogni concezione come ogni realizzazione non vale, non esiste se non attraverso il suo oggettivarsi *sulla scena*⁶⁸. I balinesi dimostrano vittoriosamente la preponderanza assoluta del regista⁶⁹

trova questa correzione: «Le prime righe della nota di Antonin Artaud sul teatro balinese («N.R.F.», 1° ott.) devono essere lette come segue: Il primo spettacolo del teatro balinese che contiene la danza, il canto, la pantomima, la musica – e così poco del teatro psicologico come l'intendiamo qui in Europa, riporta il teatro sul piano di creazione autonoma e pura, dal punto di vista dell'allucinazione e della paura». Nel pubblicare *Il teatro e il suo doppio* nel 1938 Artaud non tenne conto di questa sua correzione ma lasciò l'inizio della sua recensione originale: la correzione viene però inspiegabilmente reintrodotta nell'edizione del *Teatro e il suo doppio* nel IV tomo delle *Oeuvres Complètes*, Paris, (Gallimard, 1964, p. 64).

⁶⁷ Questo particolare del padre che rimprovera la figlia fa comprendere che il primo numero dello spettacolo visto da Artaud è lo *janger* (cfr. nota 5). La differenza fra questa visione di Artaud e quella degli altri recensori-spettatori sta nel fatto che mentre gli altri fanno una precisa descrizione dello spettacolo, spesso insieme fedele ed esotica, Artaud percepisce subito l'essenziale: da un lato la precisione e il rigore dei gesti dei balinesi, dall'altro il fatto che questo rigore e questa precisione non uccidono la vita ma al contrario la esaltano in quella che definirà «l'idea di teatro puro dove ogni concezione come ogni realizzazione non vale, non esiste se non attraverso il suo oggettivarsi *sulla scena*».

⁶⁸ Il corsivo è di Artaud.

⁶⁹ *Metteur en scène* nel testo. L'idea che lo spettacolo dei balinesi avesse un regista è sempre apparsa alquanto strana e un po' peregrina, quasi la prova dei limiti della conoscenza di Artaud nei confronti delle tradizioni spettacolari asiatiche. Infatti, in uno spettacolo tradizionale asiatico, il compito e l'attività del regista, sia quella creativa dello spettacolo che quella di controllo e disciplina della creatività degli attori, vengono svolti, per così dire, dalla tradizione: cioè dalla lenta sovrapposizione nel corso del tempo delle varie rappresentazioni elaborate e presentate degli attori. La maggior parte degli attori orientali non mette in discussione la tradizione e quindi non si discosta mai dalle partiture apprese dal maestro (dalla tradizione); pochi altri invece, forti di esperienza e di personalità, apportando minime variazioni personali alle partiture apprese (alla tradizione), raffinanano e perfezionano il modello ricevuto divenendo a loro volta modelli più avanzati. In questo perfezionarsi della tradizione, niente assomiglia a quel potere che Artaud rivendica per il regista, che è quello di inventare i movimenti e di eliminare le parole. Tuttavia Artaud potrebbe essere stato indotto in inganno nel leggere sul programma a che la

il cui potere creativo si estende fino all'origine intellettuale dei movimenti e dei gesti ed *elimina le parole*⁷⁰. I temi sono vaghi, astratti, estremamente generali. Dà loro vita soltanto la complicata abbondanza di tutti gli artifici scenici che impongono al nostro spirito l'idea di una metafisica tratta da un uso nuovo del gesto e della voce.

Ciò che infatti è curioso in tutti questi gesti, in questi atteggiamenti angolosi e bruscamente tagliati, nelle modulazioni sincopate del retrogola, nelle frasi musicali che cambiano improvvisamente, nei voli di elitre, nello stormire dei rami, nei suoni di casse vuote, nei cigolii di automi, nelle danze di manichini animati, è il fatto che attraverso il dedalo di gesti, di atteggiamenti, di grida gettate in aria, attraverso evoluzioni e curve che non lasciano nessuna parte di spazio scenico inutilizzata, si libera il senso di un nuovo linguaggio fisico a base di segni e non più di parole. Questi attori con i loro costumi geometrici sembrano geroglifici animati. E perfino la forma dei vestiti, spostando l'asse della figura umana, crea sui costumi dei guerrieri in stato di *trance* e di guerra perpetua, una sorta di abito simbolico, di costume numero due, che ispira un'idea intellettuale e si ricollega, attraverso tutte le intersezioni delle sue linee, a tutte le intersezioni delle prospettive dello spazio. Questi segni spirituali hanno un senso preciso, che ci colpisce più che intuitivamente ma con una violenza tale da rendere inutile ogni traduzione in un linguaggio logico e discorsivo. E per gli amanti del realismo ad ogni costo che potrebbero stancarsi di queste continue allusioni ad atteggiamenti segreti e indiretti del pensiero, resta la recitazione eminentemente realistica del doppio, attonito per le apparizioni dell'aldilà. Tremolii, grida puerili, tallone che urta il suolo con cadenza seguendo l'automatismo dell'inconscio scatenato, il doppio che ad un dato momento si nasconde dietro la propria realtà, ecco una descrizione della paura che vale per tutte le latitudini e che mostra come nell'umano e nel sovrumano gli Orientali possono darci dei punti in materia di realtà.

I balinesi, che hanno gesti e varietà mimiche per tutte le circostanze della vita restituiscono alla convenzione teatrale il suo valore superiore, ci dimostrano l'efficacia e il valore superiore di un certo numero di convenzioni ben imparate e soprattutto magistralmente applicate. Una delle ragioni del nostro piacere davanti a questo spettacolo senza sbavature, sta per l'appunto nell'uso da parte degli attori di una quantità precisa di gesti sicuri, di mimiche provate al punto giusto, ma soprattutto nel rivestimento spirituale, nello studio profondo fatto di sfumature che ha presieduto all'elaborazione di questi mezzi d'espressione, di questi segni efficaci da cui abbiamo l'impressione di un'efficacia non esaurita dopo millenni. I roteamenti meccanici degli occhi, le smorfie delle labbra, il dosaggio di contrazioni muscolari, dagli effetti metodicamente calcolati e che sottraggono ogni ricorso all'improvvisa-

troupe balinese poteva vantare un *direttore* (Tjokorda Gde Raka Soekawati), un *vice direttore* (Tjokorda Gde Rai) e un *regisseur* o direttore di scena (Tjokorda Gde Oke).

⁷⁰ Il corsivo è di Artaud.

zione spontanea, le teste mute che si muovono orizzontalmente e che sembrano scivolare da una spalla all'altra come se fossero incastrate su rotaie, tutto questo risponde sia a necessità psicologiche immediate, sia ad una sorta di architettura spirituale, fatta di gesti e di mimiche ma anche del potere evocativo di un ritmo, della qualità musicale di un movimento fisico, dell'accordo parallelo e mirabilmente fuso di un tono. Che questo urti il nostro senso europeo della libertà scenica e dell'ispirazione spontanea, è possibile, ma non si dica che questa matematica è creatrice di aridità e di uniformità. La meraviglia è che una sensazione di ricchezza, di fantasia, di generosa prodigalità si sprigioni da questo spettacolo regolato con una minuzia e una consapevolezza inquietante. E le corrispondenze più imperiose fondono continuamente la vista all'udito, l'intelletto alla sensibilità, il gesto di un personaggio all'evocazione dei movimenti di una pianta attraverso il gemito di uno strumento. I sospiri di uno strumento a fiato prolungano le vibrazioni delle corde vocali con un tale senso di identità che non si sa se è la voce stessa che si prolunga o il senso che l'ha assorbita fin dalle origini. Un gioco di giunture, l'angolo musicale che il braccio fa con l'avambraccio, un piede che si abbassa, un ginocchio che s'inarca, dita che sembrano staccarsi dalla mano, tutto è per noi come un perpetuo gioco di specchi in cui le membra umane sembrano rinviarsi echi e musiche o in cui le note dell'orchestra o i soffi degli strumenti a fiato evocano l'idea di un'intensa voliera di cui gli attori stessi sono lo sfarfallio.

Il nostro teatro che non ha mai avuto l'idea di questa metafisica del gesto, che non ha mai saputo applicare la musica a fini drammatici così immediati, così concreti, il nostro teatro puramente verbale e che ignora tutto ciò che è il teatro, cioè quello che è nell'area della scena, ciò che quest'aria misura e circoscrive, ciò che ha una densità nello spazio – movimenti, forme, colori, vibrazioni, atteggiamenti, grida – potrebbe, in considerazione di ciò che non si misura e che dipende dal potere di suggestione dello spirito, chiedere al Teatro Balinese una lezione di spiritualità. Questo teatro, puramente popolare e non sacro, ci dà un'idea straordinaria del livello intellettuale di un popolo che pone a fondamento dei suoi piaceri civili le lotte di un'anima in preda alle larve e ai fantasmi dell'aldilà.

Perché infatti è un duello puramente interiore quello trattato nell'ultima parte dello spettacolo⁷¹. E si può di sfuggita notare il grado della sontuosità teatrale che i balinesi sono capaci di conferirgli. Il senso della necessità plastica della scena non ha eguale che nella loro conoscenza della paura fisica e dei mezzi di scatenarla. E nell'aspetto veramente terrificante del loro diavolo (probabilmente tibetano), c'è una somiglianza sorprendente con l'aspetto di un certo fantoccio che ricordo bene: il fantoccio dalle mani gonfie di gelatina bianca, dalle unghie di foglie verdi, che era il più bell'ornamento di uno dei primi spettacoli fatti dal Teatro Alfred Jarry.

⁷¹ Questo numero finale dello spettacolo è probabilmente il *Cialonarang* del programma di sala *a* che nel programma settimanale prende il nome di *Borong*.

Béatrice Picon-Vallin

IL LAVORO DELL'ATTORE IN MEJERCHOL'D
STUDI E MATERIALI

Nota. È un nutrito dossier sull'attore di Mejerchol'd, il movimento scenico e la biomeccanica, composto di quattro parti introdotte dalla curatrice, Béatrice Picon-Vallin: 1. *La commedia dell'Arte*; 2. *La pratica biomeccanica*; 3. *Una nuova scuola per un nuovo teatro (1915-1918)*; 4. *L'attore e la musica*. All'interno del dossier, quando non sono inediti, i numerosi articoli, brani, estratti portano l'indicazione della loro provenienza.

Béatrice Picon-Vallin è autrice di numerose opere e articoli dedicati al teatro russo e sovietico, da *Le théâtre juif soviétique pendant les années Vingt*, Losanna, L'Age d'Homme, 1973, a *Meyerhold*, in *Les Voies de la création théâtrale*, 17, Paris, CNRS, 1990, a V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, 4 voll., Losanna, L'Age d'Homme, 1973-1992, alle ultime pubblicazioni: *Amère revanche des corps à l'Est*, in *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS, 1993; *Enseigner, former, créer*, in «Théâtre/Public», 116, 1994 (trad. in *Patalogo*, 17, 1995); *Conférences de la saison russe*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1995.

Nel dossier che pubblichiamo, lo scritto di Solov'ev, *Storia della tecnica scenica della Commedia dell'Arte*, *l'Esercizio con i bastoni*, e la *Lettera di B. Pasternak a Mejerchol'd* sono stati tradotti dal russo da Alessio Bergamo, che ha anche collazionato sull'originale russo la traduzione francese di *Il tiro con l'arco: compiti*. Espressamente tradotti da B. Picon-Vallin per il presente dossier sono: *Con delle tecniche di improvvisazione di Mejerchol'd-Bondi e Sempre domani, mai oggi di Mejerchol'd*, quest'ultimo inedito anche in russo. Le traduzioni dal francese sono di Letizia Bindi.

L'attore è un uccello che con un'ala sfiora la terra e con l'altra tocca il cielo.

Ejzenštejn

Il movimento biomeccanico, scrive Aleksej Levinskij, che si è formato con Mejerchol'd¹, è «un movimento culturale che dif-

¹ A. Levinskij è il regista del Teatro Ermolova, in cui tiene anche uno