

Nicola Savarese

FIGURE EFFICIENTI,  
UN ALTRO CAPITOLO DELL'*OPSIS*

Un'immagine ha una vita e un'energia propria che solo un osservatore sa donarle. È l'osservatore attento che dà o toglie significato ad una immagine.

*Storie illustrate o figurate*

Che le storie del teatro debbano essere libri illustrati è una realtà che stenta ad affermarsi come necessità. Se l'*opsis*, l'apparato visivo, lo spettacolo, come afferma Aristotele, è un elemento costitutivo del teatro, esso deve essere anche un requisito della storia del teatro. Le storie del teatro in circolazione che rispondono per lo più a una logica universitaria o divulgativa, raramente uniscono l'interesse scientifico alla *messinscena* della storia sotto forma di libro. Mancano dell'*opsis*, dell'apparato visivo.

Le storie del teatro potrebbero trarre esempio dalle storie dell'arte, ma nonostante le affinità, appaiono molto meno attraenti perché poco illustrate e seducenti. D'altra parte le storie dell'arte, anche quando siano abbondantemente illustrate, difettano molto spesso di adeguati apparati didascalici, come, ad esempio, le semplici dimensioni dell'opera d'arte raffigurata: col risultato che l'*Annunziata* di Antonello da Messina, quasi una miniatura, appare su un libro con le stesse dimensioni del *Giudizio Universale*. L'autore del libro conosce certo la differenza, ma l'opera è rivolta, per l'appunto, a chi la ignora.

Più grave il caso di carenze scientifiche che richiederebbero seri aggiornamenti. Penso, sempre ad esempio, alla mancanza di un dato clamoroso dell'arte antica occidentale: il fatto che gli edifici, i monumenti e le statue, in Grecia come nell'impero romano, fossero dipinti con colori vivaci nel tempo sbiaditi o scomparsi, per colpa delle intemperie o della pulitura radicale praticata in molti musei. La maggior parte delle storie dell'arte ancora ignorano questa verità ormai inconfutabile. Il Partenone, l'Ara Pacis, la Colonna Traiana – solo per citare monumenti notissimi –

erano ricoperti di vivaci colori. Quanto alle statue classiche, come afferma Paolo Liverani, curatore di una mostra eloquente dei Musei Vaticani, il colore era addirittura essenziale:

La scultura [...] non era semplicemente dipinta, ma era concepita in modo che la pienezza degli effetti plastici, la vivezza espressiva, il suo stesso significato e la “presa” sullo spettatore venissero realizzati proprio grazie alla cooperazione tra forma e colore<sup>1</sup>.

In breve, camminando per le strade di Atene o di Roma, non si passeggiava in un mondo di “candidi marmi”, come siamo abituati a credere secondo tradizioni di studio ormai fuori corso, ma voleva dire aggirarsi in un universo colorato, non dissimile da quello policromo delle città asiatiche. Se la differenza era nei materiali da costruzione – la cultura del legno in Asia e da noi quella della pietra – entrambe erano però variopinte: fatto di enorme rilievo che attenua molto quella distanza culturale proclamata tra Oriente e Occidente. Nell’uso dei colori in architettura e scultura, il mondo greco-romano era non dissimile dal mondo egiziano e mesopotamico

Le storie del teatro, manualistiche e non, presentano a volte numerose illustrazioni che tuttavia restano spesso tali: accordano cioè *lustrò* e *ricchezza* al libro, ma dialogano poco con il testo scritto, senza interagire e cooperare con esso attraverso didascalie, segnali o altre istruzioni necessarie alla reciproca comprensione. Ricordo con sofferenza, le trattative con la redazione della casa editrice il Mulino di Bologna, quando mi affidarono la cura di un’eccellente *The Oxford Illustrated History of Theatre*, frutto di numerosi studiosi: nonostante le proteste e il desiderio di ampliare l’apparato figurativo, nell’edizione italiana le illustrazioni furono ridotte da cinquecento a cinquanta, e tutte in bianco e nero<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Dall’Introduzione a *I colori del bianco. Mille anni di colore nella scultura antica*, a cura di Paolo Liverani, Musei Vaticani Città del Vaticano-Roma, De Luca Editori d’Arte, 2004. La dimensione astratta del “candido marmo” si affermò quando nel 1700 gli studiosi d’arte e gli artisti fecero riemergere nel periodo neoclassico i capolavori dell’antichità favorendone l’imitazione – si pensi a Winckelmann, Canova o al danese Thorvaldsen. Ma la visione “bianca e astratta” dell’arte classica greco-romana fu soprattutto favorita dalla scuola filologica tedesca, e quindi da quella italiana, che ritenevano il bianco delle statue una capacità di astrazione corrispondente a quella del pensiero filosofico greco, indicatore del dominio culturale ariano.

<sup>2</sup> *The Oxford Illustrated History of Theatre*, ed. by John Russell Brown, Oxford – New York, Oxford University Press, 1995 (tradotta come *Id.*, *Storia del Teatro*, ed. it. a cura di Nicola Savarese, Bologna, il Mulino, 1998).

D'altra parte l'impostazione di fondo delle storie del teatro è basata sugli sviluppi della letteratura drammatica e degli edifici teatrali, le reliquie più emergenti del teatro del passato. Eppure le culture teatrali storiche – in Europa come in Asia – hanno lasciato abbondanti tracce figurative che permetterebbero di mostrare i diversi stadi della loro storia materiale, dei dettagli in cui si nasconde la comprensione profonda di fenomeni umani e tecnici: penso ai vasi greci, a quelli della Magna Grecia, alle statue in terracotta trovate a centinaia nelle tombe italiche, o alla miriade di stampe giapponesi che videro nel kabuki il loro più ammirato soggetto. Così quando incontrai il titolo *Painting and Performance. Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis* di Victor H. Mair, non esitai ad ordinare il libro su internet<sup>3</sup>. Acquistando in rete talvolta capita, ma solo talvolta, che il libro superi le aspettative e le oltrepassi largamente come in questo caso. Victor H. Mair, affermato sinologo che affronta i fenomeni e gli aspetti del multiculturalismo che attraversa i confini, in questo libro parte dalla Cina per tracciare lo sviluppo secolare di un genere di letteratura buddista popolare in Cina, conosciuto come *pie-wen*, rintracciando le sue origini in India. Si tratta delle origini dei cantastorie che di fronte al pubblico usano cartelloni dipinti come supporto alla loro narrazione orale. Con accurata analisi filologica, e visione eurasiatica, Mair mostra come questa forma letteraria basata su strisce di figure, tabelloni e rotoli, abbia influenzato lo spettacolo e le tradizioni popolari in India, Indonesia, Giappone, Asia Centrale, Vicino Oriente, fino ad arrivare in Italia, Francia, Germania e nel resto d'Europa.

Questo libro mi tornò in mente nel preparare ed assemblare, insieme ad Eugenio Barba, i materiali per il nostro ultimo libro, *I cinque continenti del teatro*<sup>4</sup>, le cui prime prove risalgono ormai a vent'anni fa. Come prima preoccupazione c'era quella di trovare figure adatte ai testi che via via scrivevamo o recuperavamo. Le figure<sup>5</sup> dovevano essere complementari

<sup>3</sup> Victor H. Mair, *Painting and Performance. Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1988.

<sup>4</sup> Eugenio Barba, Nicola Savarese, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Bari, Pagina, 2018.

<sup>5</sup> Uso il termine "figura" perché ho sempre scartato la parola "illustrazione" che sebbene nata da nobili intenti – dare *lustro* e *splendore* a un libro – ripiega al rango di corredo laterale, quasi riempitivo, di fronte alla forza del testo scritto pur sempre protagonista di un'opera di studio. Ho già raccontato (Nicola Savarese, *Avventure di un dizionario*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 393-408) i "turbamenti" per il montaggio di scritti e figure nel nostro libro precedente Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.

o addirittura alternative ai testi in una storia che volevamo non cronologica – “dalle origini ai giorni nostri” – ma fondata sugli argomenti della cultura materiale dell’attore: cioè su quelle che abbiamo definito “tecniche ausiliarie”, tecniche che aiutano l’attore nella professione quando mette in pratica il suo mestiere *dopo* aver appreso le tecniche psico-fisiche<sup>6</sup>. Si trattava di creare una narrazione in cui testo e figure lanciassero una doppia sfida, dimostrando che è possibile scrivere una storia del teatro senza seguire la tradizionale successione cronologica: ma che è opportuno scriverla con grande ricchezza di immagini, gli unici documenti reali che ci aiutano a vedere, a confrontare e avvicinare la comprensione delle effettive condizioni tecniche e storiche. Era una bella sfida e per uscirne abbiamo impiegato anni.

Oggi, a libro terminato, ho raccolto gli appunti delle *idee guida* elaborate per scegliere le immagini e operare con loro. A mano a mano che si precisava il procedimento di lavoro – creare gli insiemi di immagini per i vari argomenti – ho constatato che il nostro comportamento di *visualizer*<sup>7</sup> si ripeteva, quasi sempre, secondo tre modalità o piuttosto livelli di immagini:

1. le *immagini icona* con didascalie puramente informative (questo è un teatro, questo un accessorio scenico, questo è un genere, etc.);
2. le *immagini con le porte*, cioè con didascalie più esplicative che entrano nel dettaglio dei contenuti dell’immagine;
3. le *immagini da interpretare* che si risolvono con un’attività di *rendering* come gli interventi grafici sul corpo dell’immagine, l’uso di segnali e di scritte anche mediante il colore.

Dopo un periodo di prove ho iniziato a proporre a Eugenio le figure separate in gruppi ciascuno dei quali aveva immagini di tutti e tre i livelli. Lo ripeto, erano solo “*idee guida*” per lavorarci su, che davano però buoni risultati. Ricordo un lungo impegno per realizzare la cartella sull’uso delle panche e delle sedie: dove siedono gli spettatori? e gli attori in scena? le panche, che vengono nei teatri prima delle sedie e delle poltrone, avevano una relazione con le panche dei saltimbanchi? se sì, in quali culture? E poi trovare una figura in cui si vedesse che la Scala di Milano aveva in platea

<sup>6</sup> Tecniche che avevamo già trattato nell’*Arte segreta dell’attore*, cit..

<sup>7</sup> Prendo in prestito questa professione dal campo pubblicitario: il visualizzatore è un disegnatore dalla solida cultura digitale che dà forma visiva a una idea di partenza con disegni, bozzetti grafici, fotomontaggi, *rendering*, etc.

panche di legno che venivano rimosse quando la sala era allestita come salone da ballo...

Proporre una prima scelta, e abbondante, delle figure era possibile perché potevo attingere al mio archivio personale, formatosi negli anni, di circa diecimila immagini. Ma Eugenio mi riforniva continuamente di materiali i più diversi, perché le nostre immagini dovevano rispondere anche ad altri fondamentali criteri: quello di contestualizzare i contenuti, di tener conto di un'equa distribuzione geografica e storica delle forme teatrali, di considerare maestri, artisti e ensemble di varie culture, disponendo le figure per affinità al testo o per affinità tra loro, per contrasto o per contrappunto. Fosse stato per me avrei usato solo immagini del teatro romano classico e del kabuki che da sole potevano racchiudere l'universo teatrale: ma questa era una prospettiva personale che ovviamente non poteva avere seguito.

Per dare un esempio delle figure che appaiono nel libro, e che hanno nel volume ben 1400 compagne bene armate, ho scelto qui di mostrare solo alcune immagini che aiutano a capire la logica dei tre livelli guida. Uso per questo anche figure che non sono state pubblicate nel libro ma che lo hanno ispirato.

### *Le immagini icona: la forma dell'evidenza*

Le *immagini icona* sono il grado zero delle figure, sono immagini palesi, ritraenti una o più caratteristiche della realtà che denotano: e nello stesso tempo ne sono la rappresentazione simbolica, esemplare.

Per esempio cosa scegliere per mostrare il *site-specific theatre*? Questa pratica indica spettacoli che si rappresentano in luoghi che non sono edifici teatrali, spazi che gli autori esplorano per sceglierli come "sito teatrale". Il *site-specific theatre* è diventato addirittura un genere in cui le caratteristiche del luogo prescelto, e la capacità di ricontestualizzare in esso gli spettacoli, possono riformulare il modo in cui noi percepiamo e sperimentiamo lo spettacolo e il luogo "non-esplicitamente-teatrale". Questa circostanza emerge con chiarezza dalle due fotografie selezionate. La prima è della compagnia Cloud Gate Dance Theatre di Taiwan che mostra lo spettacolo *Rice* immerso nei campi di riso di Chihshang, in uno spettacolare paesaggio naturale (fig. 1; 2013, fot. Liu Chen-Hsiang). La seconda foto è il *Macbeth* di Shakespeare presentato dai We Players di San Francisco (fig. 2) ai piedi del Golden Gate (2014) all'interno di Fort Point, un monumento storico che risale alla guerra di secessione: il cupo edificio

realizza visivamente l'universo degli orrori che il potere produce in chi lo insegue disposto a tutto. Gli spettacoli del *site-specific theatre* sono volutamente caratterizzati da ambiguità, contingenze e desiderio di sovversione del tradizionale rapporto attore-pubblico che deve essere privilegiato scegliendo luoghi, e quindi figure, dall'immediato impatto visivo.

Il pubblico del Teatro Bolshoi di Mosca (fig. 3) nel giorno dell'incoronazione dello zar Alessandro II, il 7 settembre 1856 (dipinto dell'ungherese Mihály Zichy) esplicita bene il rapporto tra teatro e potere. Gli spettatori, in piedi in platea e nei palchi, danno le spalle al palcoscenico e si voltano verso il sovrano e la sua consorte, Maria Alexandrovna, che ricevono l'omaggio nel palco imperiale. Il luogo teatrale, fin dall'antichità e in tutte le culture, è anche rappresentazione del potere, i cui rappresentanti si recano a teatro "per vedere" ma anche "per essere visti" e acclamati. L'illuminazione, gli sfarzosi abiti da sera e le alte uniformi presenti nel Bolshoi mostrano il vero palcoscenico: il superbo palco reale che prende ben tre piani degli ordini dei normali palchetti.

Edipo accavalla le gambe pensoso di fronte alla Sfinge (*kýlix* del "Pittore di Edipo", Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano). Uno studente giapponese nostro contemporaneo, fa un'analoga meditazione di fronte al computer accavallando le gambe (fig. 4 e 5). In questo caso il contrasto temporale tra le due icone sorprende per il suo replicarsi fedelmente al di là dei secoli. Una coppa da vino in ceramica, del 470 a.C. circa, e una fotografia dei nostri tempi, 2500 anni dopo, presentano lo stesso linguaggio del corpo che si ripete, al di là della geografia e dei secoli, di fronte a destinatari differenti ma altrettanto simbolici: la figura mitologica della Sfinge e un computer. Questa coppia di immagini non figura nel libro: fa parte dei miei esercizi. Ero stato attirato dalla postura di Edipo: non pensavo che accavallare le gambe fosse una postura praticata anche nell'antichità. In questo caso l'accostamento mostra un linguaggio del corpo che si ripete e destinatari ineludibili.

Icone per eccellenza sono le formelle di pietra (fig. 6) del tempio di Chidambaram (Tamil Nadu, India) in cui la danzatrice esibisce tre *karanas* (transizioni chiave della danza indiana descritte nel *Natyashastra*). Tra il 200 a.C. e il 200 d.C., in India, la cultura sanscrita elabora il *Natyashastra*, il trattato sul dramma e la danza più antico del mondo. In quei tempi la scrittura e la lettura erano privilegi di pochi e i principi elencati nel trattato non avevano modo di diffondersi presso chi voleva studiarli per migliorare il proprio mestiere di attore-danzatore ma non sapeva leggere. L'insegnamento prevedeva solo maestri diretti (*guru*), severi guardiani della tradizione. Tuttavia nei templi, specialmente in quelli in cui le danzatrici

erano prostitute sacre (*devadasi*) che attiravano folle di pellegrini assicurando buone entrate, si trovò un modo per fissare le pose della danza alle quali ogni successiva generazione di allievi avrebbe dovuto ispirarsi. Queste formelle si possono vedere in molti templi dell'India. A Chidambaram, queste pose compaiono insieme ad altre 105 che costituiscono l'intero repertorio che una danzatrice deve imparare. Quello che nel tempio sembra una successione di sculture ornamentali, si trasforma in una testimonianza didattica, fissata in un'eterna memoria alla quale ancora oggi gli artisti si ispirano. Sanjukta Panigrahi (1944-1997), la grande danzatrice Odissi, ricordava di recarsi di tanto in tanto al tempio di Jagannath (XII sec.) a Puri in Orissa, per "rinfrescare" le pose che aveva imparato da bambina durante l'apprendistato. Anche per gli studiosi, si tratta di una straordinaria fonte storica sulla continuità della tradizione della danza indiana.

Quando i danzatori balinesi si esibirono all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931, all'interno del Padiglione delle Indie Olandesi – di cui allora l'isola di Bali era parte – furono visti da Antonin Artaud: e tramite la sua visione di un nuovo teatro che da essi trasse suggerimento, divennero un'icona del teatro universale. Per molto tempo la notizia fu presa in considerazione dagli storici del teatro senza però controllare *quale* delle danze balinesi esattamente avesse visto Artaud. Il recente ritrovamento del programma e del volantino qui riportati (figg. 7-8), e il confronto con il saggio di Artaud *Sul teatro balinese*<sup>8</sup>, individuano nel *djanger* il brano di danza visto dallo spettatore Artaud, un genere comico e popolare non immaginato dagli studiosi che invece erano stati propensi a credere alle più spettacolari danze in trance, in cui scontrano il Bene e il Male. Artaud però non inseguiva il demone della spettacolarità, bensì il linguaggio fisico dei danzatori che per il suo rigore traspariva anche da una semplice farsa popolare.

### *Figure con le porte*

Un'immagine senza contesto è un racconto a metà: talvolta le immagini hanno bisogno di didascalie più lunghe ed esplicative che scaturiscono da analisi più approfondite dell'icona. Nel suo libro dall'enigmatico titolo *Il cappello di Vermeer*, il sinologo canadese Timothy Brook analizza

<sup>8</sup> Nicola Savarese, *Parigi/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931: conferenza-spettacolo*, L'Aquila, Textus, 1997.

alcuni quadri del pittore olandese Jan Vermeer, ricavandone alcune inospettabili scoperte. Nel dipinto intitolato *Soldato con ragazza che ride* (fig. 8), Brook parla del buon rapporto tra l'uomo e la donna ritratti seduti attorno ad un tavolo, una scena galante, un corteggiamento che denota una società libera ed emancipata, quella dei Paesi Bassi allora appena risorti dopo l'occupazione spagnola:

Cosa vediamo? Un soldato vestito in modo vistoso con una tunica color rosso scarlatto, di una grandezza esagerata, che corteggia una bellissima ragazza. Anche se potrebbe sembrare molto particolare, il contenuto della scena rappresenta efficacemente l'epoca in cui Vermeer lo dipinse, visto che mostra quelle che erano, in generale, le regole alle quali gli uomini dovevano attenersi per corteggiare le giovani della buona società olandese intorno alla fine degli anni Cinquanta del Seicento. Pochi decenni prima, gli ufficiali non avevano occasione di intrattenersi a parlare, in questo modo, con donne dell'alta società. I costumi dell'epoca non tolleravano che lo spasimante e la corteggiata si incontrassero in un luogo privato. Ai tempi di Vermeer le regole del corteggiamento mutarono, almeno nelle città olandesi. Le belle maniere sostituiscono l'audacia e la risolutezza militari come armi vincenti per conquistare una ragazza. La galanteria è ora la "moneta" con la quale si conquista una donna, e l'ambiente domestico il nuovo "teatro" in cui si mette in scena la tensione fra i sessi...<sup>9</sup>

Per confermare questo contesto storico e sociale, Vermeer ha inserito sul muro alle spalle della coppia una carta geografica dell'Olanda e della Frisia, come per suggerire: «È qui, in questo ricco e bel paese che questo accade»<sup>10</sup>. Ma Brook vede nel quadro qualcosa che attira in particolar modo la sua attenzione, qualcosa che va al di là dell'intimità domestica apparente, un elemento che forse lo stesso Vermeer non aveva intenzione di sottolineare: il soldato ha in testa un imponente cappello di pelo di castoreo, un animale originario del lontano Canada, le cui pelli gli olandesi andavano a comprare dai francesi fino in Nord America. Desiderosi di trovare il mitico "passaggio a Nord Ovest" per raggiungere la Cina attraverso l'Occidente (di questa aspirazione ho visto personalmente traccia in un sobborgo di Montreal chiamato Lachine), i francesi commerciavano con gli indigeni per coprire gli alti costi delle loro imprese marittime. I nativi americani erano perplessi e divertiti: «Questi stranieri sono stupidi – di-

<sup>9</sup> Timothy Brook, *Il cappello di Vermeer*, Torino, Einaudi, 2015.

<sup>10</sup> La carta geografica appare anche nel quadro *Donna in blu che legge una lettera* (circa 1663, Rijksmuseum di Amsterdam) come emblema dei commerci olandesi dell'epoca.

cevano – ci danno armi e bei coltelli in cambio di misere pelli». Su questa scia, Brook segue gli altri commerci olandesi dell'epoca, come quelli del tabacco, dell'argento, delle ceramiche, del tè e degli schiavi dell'Africa, e arguisce che il fenomeno della globalizzazione sorge per la prima volta proprio allora, nel XVII sec.

Per quanto il tema sia attuale, non è la globalizzazione il motivo del nostro interesse per il libro. Timothy Brook ci offre un aspetto del suo metodo di lavoro che può aiutare la lettura delle immagini antiche quando esse ci aiutano a documentare fatti e fenomeni della storia che indaghiamo, in particolar modo della storia del teatro talvolta avara di documenti sia scritti che visivi. Brook ci invita a leggere in modo diverso le opere di Vermeer, non come farebbe uno studioso d'arte, attento alla luce e ai colori, bensì come uno storico che attira la nostra attenzione su dettagli, come un oggetto o una forma nascosta nell'immagine. Secondo Brook, i quadri di Vermeer includono delle "porte" che noi dobbiamo aprire per mettere in luce realtà alle quali il pittore non aveva pensato. Tutte le immagini storiche sono finestre aperte sul passato ma Brook mostra come le fonti pittoriche possono aprire porte, corridoi e corsie che portano lontano e collegano le diverse regioni del mondo e della storia. Il nostro orizzonte eurocentrico si apre, le conoscenze si intersecano con altre fino a scorgere non solo la globalizzazione, ma anche il confronto con una visione globale. Tutto questo avviene, è bene ribadirlo, non solo attraverso le immagini *tout court*, ma tramite la potenza sovversiva dei dettagli che, portati alla luce dallo sfondo, sono capaci di aprire passaggi nascosti.

Le immagini antiche del teatro (disegni, dipinti, stampe, incisioni) sono documenti da prendere come "fotografie del passato", ma sono soprattutto stimoli e incentivi. Sono esche che ci aiutano a ripescare, nella nostra e nell'altrui memoria, le analogie di prassi e conoscenze comuni che la cultura materiale degli attori ha generato.

Esempi di queste aperture che le immagini offrono al lettore, possiamo trovare sia nella stampa-ritratto dell'attore kabuki giapponese Nakamura Shikan (1873, fig. 10), interprete di personaggi femminili (*onnagata*), che nella fotografia di una geisha che suona il violino in una cartolina postale dell'epoca Meiji (1868-1912). Dalla stampa di Toyohara Kunichika (1835-1900) possiamo ricavare alcuni dettagli per comprendere il mondo del kabuki nella decisiva transizione verso l'epoca moderna, quando si temeva che le tradizioni giapponesi potessero subire un duro contraccolpo dal predominio dei modi di vivere occidentali che dilagarono in Giappone nella seconda metà dell'Ottocento. Il personaggio femminile interpretato dall'attore indossa uno splendido kimono decorato con una tigre (*tora*).

L'animale è un segno dello zodiaco giapponese, ma poiché non vive in Giappone, la scelta di questo costume indica un gusto esotico e insieme un segno del coraggio "virile" di chi l'indossa. Infatti il personaggio femminile porta anche una spada – di cui vediamo emergere l'impugnatura dalla cintura – un accessorio insolito per una donna. L'attore inoltre si esibisce in un *mie*, una tipica posa facciale, in cui il corpo si blocca strabuzzando gli occhi: lo strabismo è ben visibile. Siamo dunque in scena. In questo contesto è sorprendente la presenza dell'altro accessorio, l'ombrello che è di stile occidentale, con stecche di ferro e non di bambù. Il motivo dell'ombrello occidentale si ripete in tutta la serie di sei stampe di attori kabuki disegnata da Kunichika e sebbene rappresenti una velata satira nei confronti della rapida occidentalizzazione del Giappone, l'autore sembra pronto ad accettare gli inevitabili mutamenti che si prospettano. L'ombrello occidentale in scena si presenta come una nuova moda, ma anche come un elemento in contrasto con la precedente tradizione culturale ormai al tramonto. Certamente Toyohara Kunichika non aveva previsto di inserire questa "porta" nel suo ritratto dell'attore. Sta a noi scoprirla e dischiuderla: ne è la riprova il violino europeo suonato da una geisha.

### *Le immagini da interpretare: il rendering*

La rielaborazione digitale di Bence Hajdu, il giovane artista ungherese che ha interpretato molti famosi dipinti definendo l'operazione *abandoned paintings*, ci introduce nel mondo del *rendering*, parola il cui significato sta a metà tra *riadattamento* e *interpretazione*. Cancellando i personaggi dell'*Annunciazione* del Beato Angelico (affresco nel convento di San Marco a Firenze), l'artista lascia intatta solo la scena architettonica dell'affresco (figg. 12 e 13). Un lavoro minuzioso di fotoritocco, pixel per pixel. Svuotando famosi dipinti dai personaggi, gli spazi e le prospettive risultano inquietanti e l'opera completamente trasformata. Di fronte all'assenza dei personaggi viene da domandarsi: dove sono andati?

Con l'aiuto di inserti colorati<sup>11</sup> in incisioni in bianco e nero abbiamo effettuato nel libro numerose *reinterpretazioni*. Come la rielaborazione grafica di uno spettacolo di Kabuki al teatro Nakamura-za di Tokyo

<sup>11</sup> Sul perché l'uso dei colori abbia una dimensione di allerta culturale vedi: Riccardo Falcinelli, *Cromorama. Come il colore ha cambiato il nostro sguardo*, Torino, Einaudi, 2017.

(1727) che evidenzia la relazione attore-spettatore. Al centro, un inserviente, camminando su una passerella intermedia, rifornisce di cibo gli spettatori seduti nei box. L'inserviente si muove durante lo spettacolo contemporaneamente agli attori che recitano attraversando le altre passerelle sopraelevate della sala (*hanamichi*) e si avviano verso il palcoscenico sul quale altri attori aspettano danzando col ventaglio. Tutta la scena è in movimento e tra gli attori dislocati in differenti parti del teatro scatta una *triangolazione* che abbiamo evidenziato con una linea rossa: il kabuki è un gioco collettivo che vede la collaborazione di corpi, voci, grida e musica e che Ejzenštejn paragona ad una partita di calcio. L'obiettivo è fare goal nell'attenzione dello spettatore:

La prima cosa a cui pensiamo per associazione assistendo a uno spettacolo di kabuki è il calcio, lo sport più collettivo e d'insieme. La voce, il batter di mani, il movimento mimico, le grida del narratore, i paraventi che si spiegano, sono come altrettanti terzini, mediani, portieri e attaccanti che si passano il pallone drammatico spingendosi verso il goal dello spettatore stordito<sup>12</sup>.

Il *rendering* sulla ricostruzione immaginaria del teatro romano nel frontespizio delle *Commedie* di Terenzio (Lione 1493) interviene sul lavoro di immaginazione praticato dagli artisti del Rinascimento, quando l'archeologia non aveva ancora riportato alla luce i resti dei grandi teatri romani antichi e mancavano riferimenti concreti. L'incisore anonimo, basandosi sulle descrizioni letterarie, disegna un teatro romano animato da spettatori e frequentatori, e lo divide in due parti. Nella parte superiore compaiono tutti gli elementi propri di un teatro romano ma in prospettive e accostamenti improbabili, che l'incisore non aveva modo di verificare: così le scale per l'accesso alle gradinate (A), il pubblico sulle gradinate (B), il palco dei magistrati committenti (*aediles*, C), la scena con le tende (*proscenium*, D) e il flautista che dava avvio alla rappresentazione (E) restano elementi affiancati in una scena irrisolta. Nella parte inferiore, l'incisore disegna gli archi (*fornices*) che reggono il peso delle gradinate. Nei *fornices* si aprivano locali bui e ciechi dove si trovavano le prostitute che si offrivano agli spettatori. All'ingresso dell'arco un cartello annunciava il nome della donna che lo abitava, ne descriveva le grazie e indicava il prezzo delle varie prestazioni. Una logora stoffa nascondeva il lupanare. Da *fornices*, come è noto, deriva il verbo *fornicare*, letteralmente "avere

<sup>12</sup> Sergej Ejzenštejn, *L'inatteso*, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, p. 21.

rapporti sessuali con persona che non sia il coniuge”. Guardando all’economia dell’immagine, gli spettatori in teatro sopra e gli individui riccamente abbigliati di fronte ai *fornices* in primo piano, sembra che l’incisore sia interessato molto di più alla licenziosa deriva dell’immagine che al suo oggetto principale.

La rappresentazione di un *mystery play* nella piazza centrale di Coventry, nel cuore dell’Inghilterra del XIV sec. (disegno di D. Jee<sup>13</sup>). La piazza è animata da attori e da molti spettatori. Si rappresenta il processo a Gesù di fronte al governatore romano Pilato e ai sacerdoti ebrei del sinedrione (vestiti però come vescovi cattolici). Da tempo i misteri si svolgono fuori dalle chiese e la scena di questa rappresentazione è posta su un carro mobile (*pageant*) circondato dalla popolazione. Gli attori non professionisti erano gli stessi abitanti di Coventry, finanziati dalle ricche corporazioni di arti e mestieri che fornivano l’organizzazione, i costumi e tutto il necessario per l’allestimento. La rappresentazione durava più giorni durante i quali ogni attività lavorativa era sospesa e tutti potevano assistere allo spettacolo. Il sacro racconto non impedisce ai convenuti di chiacchierare (gruppi sulla destra) e intrattenere relazioni di lavoro (a sinistra un frate parla con un falegname), mentre i bambini giocano con un cane sotto gli occhi delle guardie e dei musicisti (al centro), o si nascondono sotto al palco. Molti cittadini si affacciano alle finestre e uno spettatore sopraggiunge a cavallo. Il disegnatore del XIX sec. si è preso la libertà di immaginare la scena, la ricrea con una “fantasia plausibile”, piena di dettagli credibili ricavati dalle cronache del tempo. Tanto che la figura è ancora molto usata, quasi fosse un reale documento medioevale e non una ricostruzione moderna. I colori aggiunti fanno emergere alcuni particolari e l’immagine diviene dinamica.

Un mare di lanterne rosse domina un teatro kabuki del XVIII sec. (stampa popolare). Sebbene prendesse luce dalle finestre che si aprono in alto, la sala dei teatri kabuki era illuminata da lanterne di carta e da una serie di candele poste sulla ribalta. Queste abbondanti sorgenti di viva fiamma sparse in un edificio tutto di legno, erano causa continua di incendi devastanti, non diversi da quelli che aggredivamo anche i teatri europei. Secondo alcuni studiosi l’avanzamento dell’architettura teatrale era dovuto proprio a questi incendi periodici. Ancora le *fonti luminose* nella sezione del palcoscenico all’Esposizione Elettrotecnica di Monaco del

<sup>13</sup> Thomas Sharp, *A dissertation on the Pageants or Dramatic Mysteries Anciently Performed at Coventry*, Coventry, Merridew and Son, 1825.

1882: uno dei primi impianti di illuminazione teatrale con lampade a incandescenza inventate in quel periodo (A: luci di ribalta; B: illuminazione dalle quinte). Le sorgenti luminose elettriche che sostituirono le lampade a gas della ribalta e delle quinte, occupavano la stessa posizione per cui il passaggio tra i due apparati fu rapido, soltanto una breve interruzione della programmazione.

Abbiamo lasciato per ultimi gli spazi esagerati dei grandi teatri metropolitani dell'Ottocento esemplificati dalla sezione trasversale dell'Opéra Garnier di Parigi, inaugurata nel 1875. Segnando con una linea rossa i confini del palcoscenico (alto 60 m, profondo 27 e largo 48,5) e della sala per il pubblico, si può chiaramente vedere non solo quanto il teatro fosse un edificio oltre modo opulento ma anche quanto fosse esteso lo spazio "superfluo" rispetto alle sole esigenze di attori e spettatori. Uno spazio superfluo molto costoso nella gestione, nella sicurezza e nel personale di servizio necessario a mantenerlo in vita. Questo spazio eccessivo renderà insostenibile la sopravvivenza dei grandi teatri nel XX secolo se non nelle metropoli sotto forma di teatri d'opera.

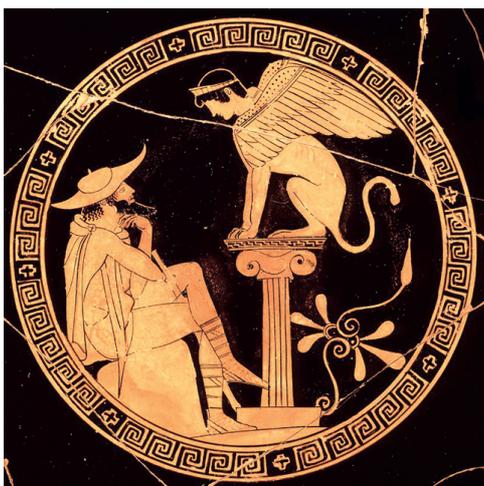




1-2. Immagini icona. La forza dell'evidenza. La compagnia Cloud Gate Dance Theatre di Taiwan mostra lo spettacolo *Rice* nei campi di riso di Chihshang (2013, fot. Liu Chen-Hsiang) e i We Players di San Francisco presentano il *Macbeth* di Shakespeare a Fort Point ai piedi del Golden Gate (2014). Inconfutabili situazioni di site-specific theatre.



3. Immagine icona. La forza dell'evidenza. Il pubblico del Teatro Bolshoi di Mosca nel giorno dell'incoronazione dello zar Alessandro II (7 settembre 1856). Gli spettatori, in piedi in platea e nei palchi, danno le spalle al palcoscenico e si voltano verso il sovrano e la sua consorte che ricevono l'omaggio nel palco imperiale (dip. di M. Zichy). La rappresentazione del potere: il teatro per vedere ed essere visti.



4-5. Immagine icona. La forza dell'evidenza. Edipo accavalla le gambe di fronte alla sfinge (Kýlix del "Pittore di Edipo", 470 a.C. circa, Museo Gregoriano Etrusco del Vaticano) e uno studente giapponese fa lo stesso di fronte al computer. Il linguaggio del corpo si ripete al di là della storia e della geografia.



6. Immagine icona. La forza dell'evidenza. Tre formelle di pietra nel tempio di Chidambaram (Tamil Nadu, India) in cui la danzatrice mostra tre karanas (pose di danza descritte nel *Natya-shastra* e oggi passate al *Bharatanatyam*). Queste formelle si trovano insieme ad altre 105 che costituiscono l'intero repertorio delle pose che una danzatrice deve imparare nel suo apprendistato. Quello che sulle pareti del tempio sembra una serie di sculture ornamentali, si trasforma in una sorta di documento didattico per l'allievo che le visita.

PARTICIPATION NÉERLANDAISE A  
L'EXPOSITION COLONIALE INTERNATIONALE DE PARIS

**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 RAKE SOEKAWATI

Instruments et joueurs de gong.

AU PENDOPO (THÉÂTRE)  
DU PAVILLON DE LA HOLLANDE

coquebec

**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 **Gebiar**, danses amoureuses et guerrières.
- 4 **Djanger**, danses de fillettes et de garçons.
- 5 **Lasem**, mélodies pour danses précieuses.
- 6 **Legong**, danse guerrière.
- 7 **Raksasa**, 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)

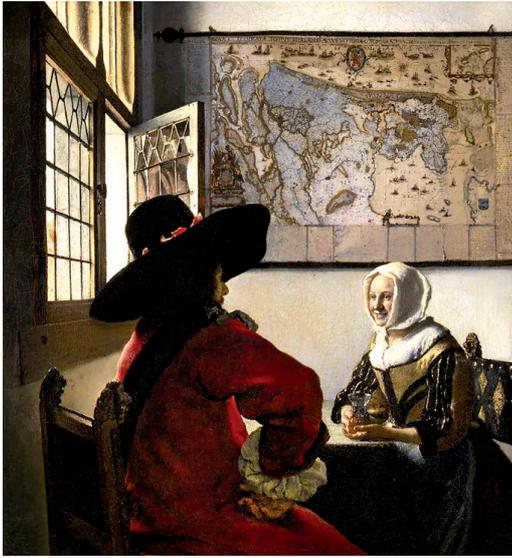
**PARTIE CONCERT**  
**Le CHŒUR DES PIROGUIERS, etc. etc.**

**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

7-8. Immagine icona. La forza dell'evidenza. Programma ufficiale delle danze balinesi all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931 (fig. 7), nel Padiglione delle Indie Olandesi, di cui allora l'isola di Bali era parte. Dal programma si evincono i nomi delle danze balinesi viste da Antonin Artaud che tanta parte ebbero nella sua visione di un nuovo teatro. In particolare nel volantino (fig. 8) viene riportata la danza djanger che si ritiene sia quella citata da Artaud all'inizio del suo saggio *Sul teatro balinese* (1931).



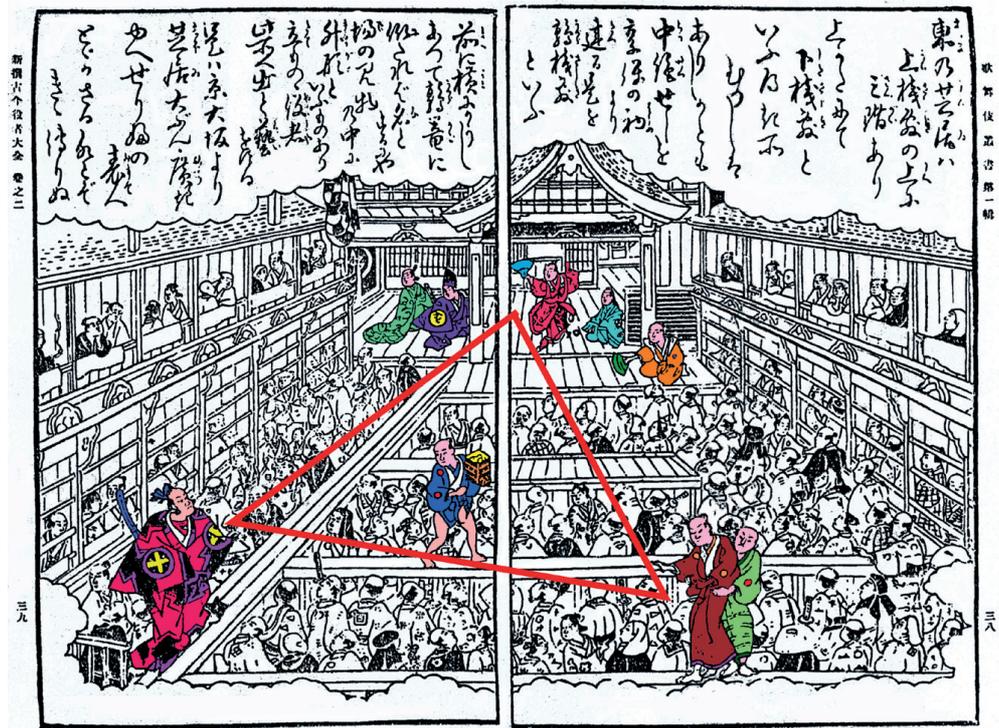
9-10. I quadri con le porte – *Soldato con ragazza sorridente* (circa 1657; Frick Collection, New York) e *Donna in blu che legge una lettera* (circa 1663, Rijksmuseum di Amsterdam): sono fra i dipinti di Jan Vermeer (1657-1660) che lo studioso Timothy Brook analizza aprendo “le porte” che essi offrono allo spettatore per mettere in luce realtà storiche alle quali non si era pensato in precedenza.



11-12. I quadri con le porte. – L'attore kabuki Nakamura Shikan nei panni di un personaggio femminile, un *onnagata*, (stampa di Toyohara Kunichika, 1873) e donna giapponese in kimono (foto probabilmente di una geisha: cartolina postale di fine '800) che suona il violino, uno strumento importato dall'Occidente in quell'epoca. Due diverse fonti il cui contesto indica lo stesso obiettivo: mostrare la veloce e sorprendente modernizzazione del Giappone nell'era Meiji (1868-1912).



13-14. Rendering artistico – La rielaborazione digitale di Bence Hajdu: il giovane artista ungherese ha interpretato molti famosi dipinti definendo l'operazione abandoned paintings. Qui L'Annunciazione del Beato Angelico (affresco nel convento di San Marco a Firenze): cancellando i personaggi, l'artista lascia intatta solo la scena architettonica del dipinto. Un lavoro certosino di fotoritocco, pixel per pixel. Svuotando i dipinti dai personaggi, gli spazi e le prospettive vuote risultano inquietanti e l'opera totalmente trasformata.



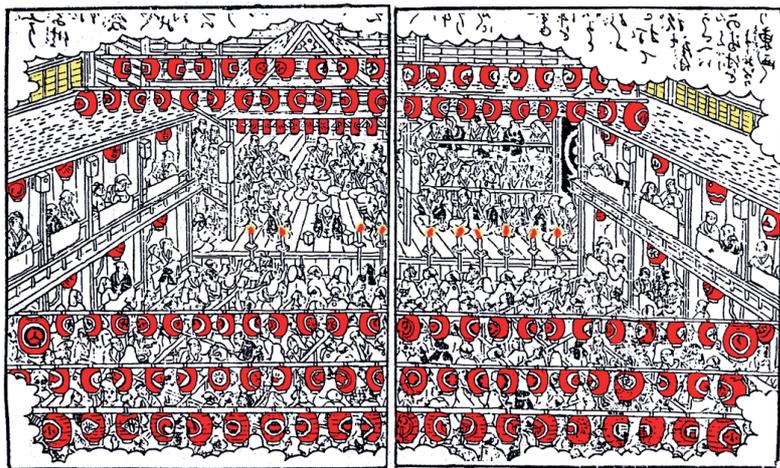
15. Rendering: la relazione attore-spettatore – Spettacolo di Kabuki al teatro Nakamura-za di Tokyo (1727) dopo la rielaborazione grafica a colori. L'inserviente che rifornisce di cibo gli spettatori (il personaggio al centro del triangolo) si muove durante lo spettacolo contemporaneamente agli attori che attraversano le passerelle (hanamichi). Il gioco collettivo dei movimenti vede la collaborazione di corpi, voci e musica che Ejzenštejn paragona ai giocatori di una partita di calcio il cui obiettivo è fare goal nell'attenzione dello spettatore. Il rendering mostra con efficacia la triangolazione.



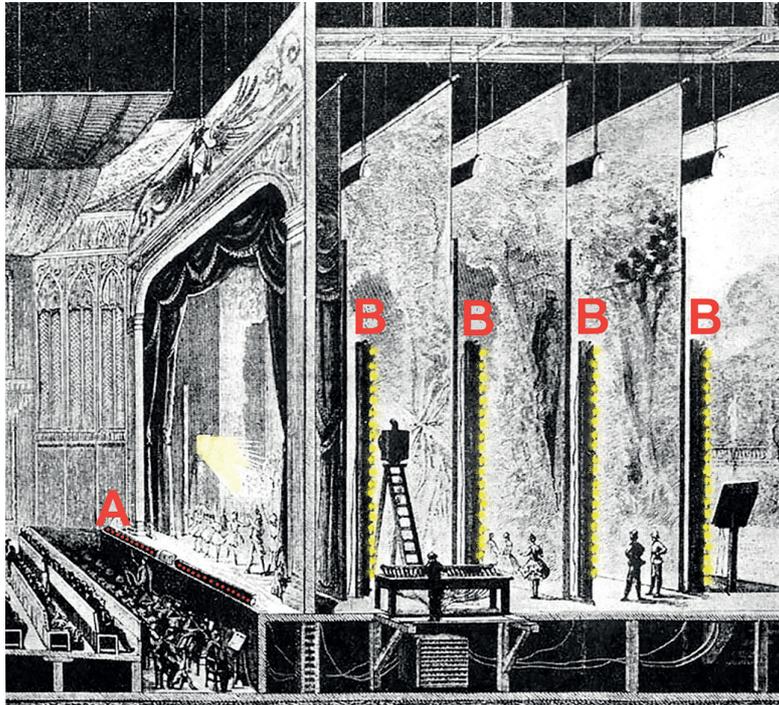
16. Rendering: lo spazio rivisitato – Ricostruzione immaginaria del teatro romano nel frontespizio delle *Commedie* di Terenzio (Lione 1493). L'incisore anonimo, basandosi soltanto sulle descrizioni letterarie, disegna il teatro romano come un anfiteatro circolare. Nella parte superiore compaiono tutti gli elementi reali di un teatro romano ma in prospettive inverosimili: A. le scale per l'accesso alle gradinate; B. il pubblico che siede sulle gradinate; C. il palco dei magistrati committenti (*aediles*); D. la scena con le tende (*proscenium*); E. il flautista che dà avvio alla rappresentazione. Nella parte inferiore si aprono gli archi (*fornices*) che reggono il peso delle gradinate. Nei fornices, locali bui e ciechi, le prostitute si offrivano agli spettatori all'uscita degli spettacoli. L'inserimento del colore identifica, esaltandoli, i vari elementi.



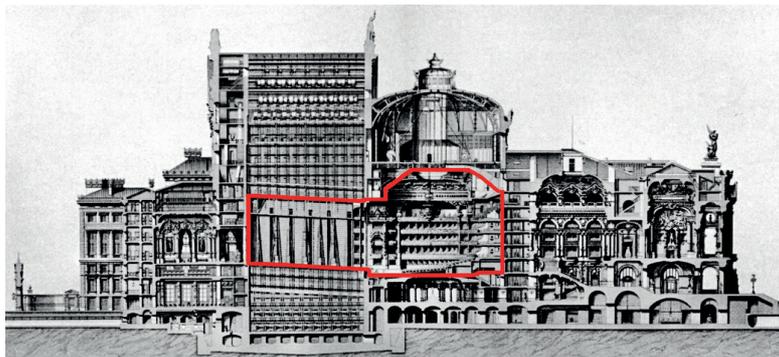
17. Rendering: la relazione attore-spettatore – *Mystery play* nella piazza centrale di Coventry (Inghilterra del XIV sec.; disegno di D. Jee, in Sharp 1825). Si rappresenta il processo a Gesù di fronte al governatore romano Pilato e ai sacerdoti ebrei del sinedrio (vestiti come vescovi cattolici). Lo spettacolo si svolge su un carro mobile (*pageant*) circondato dalla popolazione. La scena sacra non impedisce di chiacchierare (gruppi sulla destra), intrattenere relazioni di lavoro (a sinistra un frate parla con un falegname), mentre i bambini giocano con un cane sotto gli occhi delle guardie e dei musicisti (al centro), o si nascondono sotto al palco. Molti i cittadini affacciati alle finestre e uno spettatore sopraggiunge a cavallo.



18. Rendering: le fonti luminose – Teatro kabuki nel XVIII sec. (stampa popolare). Sebbene il teatro kabuki prendesse luce dalle finestre che si aprono in alto (in giallo), la sala era illuminata da decine di lanterne di carta e da una serie di candele poste sulla ribalta. Il numero dei fuochi accesi dimostra bene come i teatri di legno potessero bruciare con grande frequenza. Nell'immagine dopo e prima del rendering.



19. Rendering: le fonti luminose. Sezione del palcoscenico all'Esposizione Elettrotecnica di Monaco del 1882, uno dei primi impianti di illuminazione teatrale con lampade a incandescenza inventate in quel periodo (A: luci di ribalta; B: illuminazione dalle quinte). Le sorgenti luminose elettriche sostituirono le lampade a gas della ribalta e delle quinte, occupando la stessa posizione.



20. Rendering: la definizione degli spazi – Sezione dell'Opéra Garnier (1875, Parigi). Segnando in rosso i confini del palcoscenico (alto 60 m, profondo 27 e largo 48,5) e della sala per il pubblico, si può chiaramente vedere non solo quanto il teatro fosse un edificio opulento ma anche quanto fosse esteso lo spazio "superfluo" rispetto alle sole esigenze degli attori. Uno spazio superfluo molto costoso nella gestione, nella sicurezza e nel personale di servizio necessario a mantenerlo in vita, uno spazio eccessivo che renderà insostenibile la sopravvivenza dei grandi teatri se non nelle metropoli.