



Cristina Gottardi

LA PORTA, IL PONTE, L'ARCHITRAVE. L'IDEA DI CORNICE NEL SISTEMA PERFORMATIVO

ABSTRACT. *A detailed investigation of theatre frame has seldom been undertaken, and far less have non-Western theatres been taken into account for the definition of a universal frame theory. This essay attempts to adjust frame conception and analysis to the needs of the performance system, with particular stress on the semiotic function of the frame, and considering the outcome of different disciplines such as art criticism and linguistics. Through a review of the opinions of Goffman, Simmel, Ortega, Kernodle and Schechner; it explores the idea of frame as a passageway into the art work (therefore into the performance) and focuses on the definition of frame as threshold, lintel, and bridge. This allows to define a possible set of time and space delimiters, inscribing the performance itself within a frame. Examples are taken from theatre practice all over the world.*

La declinazione del concetto di cornice secondo le esigenze del sistema performativo è stata tentata di rado, e raramente ci si è provati ad applicare a fondo i principi di funzionamento (delimitativo, semiotico, semantico) della cornice all'ambito teatrale. Inoltre, essendo spesso la «questione della cornice» - almeno per quanto concerne certi aspetti del dibattito teorico - una questione squisitamente occidentale, l'applicazione si è solitamente basata sui modelli di teatro di matrice europea. Potrebbe essere opportuno, invece, alzare lo sguardo sulle funzionalità più vaste del sistema-cornice, allargando nel contempo il campo d'indagine anche ai teatri non occidentali e sfruttando i risultati di altre discipline che si sono già occupate di funzioni analoghe, prime fra tutte la critica d'arte e la linguistica.

Uno degli autori più citati negli studi sulla cornice *tout court* è sicuramente Erving Goffman, il cui *Frame Analysis* è uno dei testi fondamentali delle scienze sociali. Talmente ampio e complesso è il suo concetto di cornice, e così specifica la sua applicazione, che viene preferito addirittura il termine inglese *framing* come termine tecnico anche in contesti non anglofoni. Tra le sue tante riflessioni, crocevia di ambiti diversi, dalla sociologia alla pragmatica, Goffman dedica qualche pagina anche al tema specifico della cornice teatrale.¹ La sua analisi tradisce le stesse caratteristiche delle analisi di altri autori, adoperando, come oggetto di indagine ed esempio del meccanismo stesso della cornice, il teatro occidentale tradizionale e in gran parte estraneo alle provocazioni delle avanguardie. Goffman è in realtà particolarmente interessato all'interazione tra i due mondi - quello del pubblico e quello degli attori - e alle specificità del funzionamento del mondo teatrale, così diverso dal mondo naturale.

Il suo contributo all'identificazione di quell'elemento volatile e multiforme che è la cornice teatrale sembra essere l'insistenza sulla compresenza di due mondi che si vogliono distinti e di una linea che li separa, quella linea immaginaria

che separa chi recita e chi guarda; ma la nozione goffmaniana di *frame* come principio di organizzazione dell'esperienza non è invero distante dall'autentica funzione della cornice tradizionalmente intesa e già ben conosciuta dalla critica d'arte, punto di riferimento per molte riflessioni sulla cornice teatrale stessa.

La funzione semiotica della cornice è infatti quella che forse meglio partecipa alla creazione di un enunciato e quindi alla creazione del senso per l'opera che contiene. Laddove l'enunciato è una combinazione di parole con valore compiuto, quindi con un inizio e una fine, la cornice aiuta a concludere una serie di segni all'interno di uno spazio in modo che acquistino significato. Il meccanismo è semplice: operare una cesura tra uno spazio dato e circoscritto e lo spazio circostante. Lo spazio occupato da questa cesura è la cornice. Questa cesura protegge l'opera, proprio come la cornice in legno protegge la tela del quadro; la esalta e la pone in una luce migliore; è un apparato focalizzante, perché attira l'attenzione dello spettatore verso l'opera; è una zona neutra che impedisce la contaminazione reciproca tra opera e spazio circostante; è latrice di informazioni descrittive e semantiche in relazione con l'opera che contiene; fa parte dell'opera e contemporaneamente le è esterna.² Paradossalmente, la funzione ultima di una cornice così intesa non è tanto una operazione di chiusura quanto una funzione di dialogo e interscambio tra l'opera e il mondo circostante, favorendo l'ingresso dello spettatore all'interno del mondo dell'arte e la comprensione del suo significato. Tutte queste funzioni, normalmente collegate alla cornice tradizionale, possono applicarsi in egual misura alle funzioni e ai meccanismi della cornice teatrale.

L'idea di Goffman di cornice come principio organizzatore sembra quasi implicare le parole di Ortega y Gasset, per il quale un quadro ha bisogno della cornice,³ perché altrimenti il suo contenuto si rovescerebbe oltre la tela per «disfarsi nell'atmosfera». La cornice condensa e indirizza lo sguardo sul qua-



1. M. Marcora, *Una commedia italiana rappresentata nell'Arena di Verona, 1772*, Chicago, Art Institute. La scatola scenica, chiusa da tre parti. Si notino i posti riservati vicino al palco per il pubblico di riguardo

dro, delimitando l'«isola immaginaria» dell'opera d'arte dallo spazio utile ed extra-artistico della parete o degli oggetti che la circondano. Il corpo estetico deve restare isolato dall'ambiente vitale, e per questo è necessario un isolatore.⁴

«Il sipario è la cornice della scena. Dilata le sue ampie fauci come una parentesi fatta per contenere una cosa diversa da quella che c'è nella sala. Per questo, quanto più è mediocre il suo ornamento tanto meglio è».⁵ Per Ortega è il sipario a creare il limite tra i due spazi del teatro, uno quotidiano e un *altro* da cui ci si aspetta - quasi romanticamente - «soffi di sogno, vapori di leggenda»; è il sipario ad impedire al mondo teatrale di «disfarsi» nel contatto con il mondo esterno. La linea separatrice, la quarta parete invisibile di Goffman acquista consistenza e complica i suoi meccanismi.

Il sipario è in realtà uno dei delimitatori dello spazio scenico dalla storia più complessa e affascinante. Funziona al meglio, ovviamente, nei teatri a proscenio, ma è utilizzato in modo diverso in molte forme teatrali anche extra-europee, rivelando una tendenza universale. L'uso di una tela che celasse la scena fino all'inizio della rappresentazione è già attestato in epoca classica, si sviluppa secondo schemi sempre più complessi e normati dall'uso nazionale, ma si ritrova quasi identico anche nei teatri del lontano Oriente, in Cina e Giappone. L'uso più diffuso del sipario intende marcare l'inizio e la fine della rappresentazione, e le eventuali scansioni temporali interne.⁶ Il teatro *kabuki* conosce addirittura un vero virtuosismo del sipario, con sipari di colore e funzione diversi

utilizzati in differenti occasioni all'interno della rappresentazione; un utilizzo in parte analogo, e altamente spettacolare, si ha nel teatro indiano del *kathakali*, dove un sipario sostenuto da assistenti o dai *performers* cela l'ingresso in scena della divinità, dando vita a uno dei momenti più intensi della *performance*.⁷

Questo utilizzo del sipario aiuta a rivelare l'affinità del suo meccanismo con la scelta antica di usare un piccolo sipario anche per i quadri,⁸ per proteggerli dalla luce e dalla polvere, e per godere vieppiù della loro bellezza in virtù della rarità dei momenti di esposizione e della sorpresa che lo svelamento comportava. Già nel Medioevo un drappo copriva le immagini sacre che venivano velate/svelate in base alla loro funzione liturgica; nel Cinque-Seicento l'abitudine si diffonde anche nelle case private: la tenda copre il quadro per servire da barriera visiva potenziando l'effetto su chi si appresta a contemplarlo.⁹

Nonostante l'auspicio di Ortega per la mediocrità del suo ornamento,¹⁰ il sipario, poi, come ogni cornice, è soggetto alle esagerazioni della retorica (broccati preziosi anziché un semplice telo, più drappi sfarzosi a dimostrare opulenza) ed esprime in vario modo la sua funzione semantica: può riprodurre una scena introduttiva alla *pièce* che si andrà a rappresentare, può portare ricamate le insegne del teatro o altre figure ideali, tipiche dell'epoca e della cultura che lo produce (fig 2).

Il sipario che si apre e si chiude¹¹ può essere apparentato alla porta in cui Georg Simmel identifica la cornice, quel



delimitatore che chiude fuori il mondo infinito da uno spazio finito,¹² che crea «uno snodo tra lo spazio dell'uomo e tutto quello che è al di fuori di esso», tra cultura e natura come direbbe Stoichita. La porta, che può essere *volontariamente* aperta o chiusa, «offre il sentimento di una più forte chiusura nei confronti di tutto ciò che è al di là di questo spazio»; come la porta, il sipario separa cultura e natura, delimitatore ambivalente che consente scambi continui tra dentro e fuori, tra finito e infinito.

La posizione di Simmel, che è interessato qui solo alla cornice artistica, è nodale perché lega inconsapevolmente il concetto tradizionale di cornice a un accenno di Schechner all'elemento dell'architrave, un accenno fuggevole ma imprevedibilmente pregno di implicazioni per il sistema performativo. Discutendo, in uno dei suoi testi più noti,¹³ i concetti turneriani di rito e teatro, di teatro come attività liminale - o meglio liminoide - Schechner giunge a descrivere l'esperienza del teatro come una soglia verso un altro mondo, definizione non lontana da quella «classica» (espressa già da Leon Battista Alberti) di quadro come finestra sul mondo ideale dell'arte. A questi cenni Schechner aggiunge *en passant* che l'architettura vuole che la soglia sia incorniciata da un'architrave: «*architecturally, the empty space of a limen is bridged at the top by a lintel*». Il passo recita:

Un *limen* è una soglia, una striscia sottile né dentro né fuori un edificio o stanza, che collega uno spazio a un altro, un passaggio tra i luoghi più che un luogo in sé. Nelle *performance* rituali ed estetiche [rito e teatro] il sottile spazio del *limen* si espande in uno spazio ampio sia reale che concettuale. [...] Si allarga nel tempo e nello spazio, eppure trattiene la sua peculiare qualità di via di passaggio o di temporaneità. Architetticamente, lo spazio vuoto del *limen* è colmato (*bridged at the top*) da un architrave, di solito in legno o pietra. Questo crea un rinforzo. Concettualmente, quanto accade all'interno di uno spazio-tempo liminale è «rinforzato», enfatizzato. Questo dettaglio concettuale architettonico rimane visibile nella forma di molti teatri a proscenio. La cornice frontale di un palcoscenico a proscenio, dall'avanscena fino a pochi passi oltre il sipario, è un *limen* che connette il mondo immaginario agito (*performed*) in scena alle vite quotidiane degli spettatori nel teatro.

Anche Schechner, come Goffman, individua nell'arco di proscenio il limite che divide la platea dal palco, il mondo della realtà da quello dell'immaginazione, e allo stesso tempo ne parla in termini di cornice: nella stessa pagina infatti, in un riquadro riassuntivo scrive: «*A limen is often framed by a lintel, which outlines the emptiness it reinforces*».¹⁴ Nella visione schechneriana, insomma, la soglia è la funzione e l'architrave è la cornice che la forma, la delimita e la rende visibile.

Che i concetti di «architrave», «porta», «cornice» siano tra loro intrecciati è d'altronde confermato anche dalle analisi di George Kernodle, uno degli studiosi che meglio ha analizzato i rapporti tra arti visive e teatro, in particolare in uno studio fondamentale sul teatro europeo del Cinque-Seicento, il periodo che ha visto nascere l'arco di proscenio.¹⁵ Lunga e articolata è stata la strada che ha portato la cornice pittorica a trasformarsi nell'arco che sovrasta il palcoscenico. Di fronte alla necessità di trovare degli espedienti per dare unità visiva alle azioni sceniche, i teatranti dell'età medievale paiono aver istintivamente riutilizzato espedienti già esistenti nelle arti visive e correttamente interpretati e riconosciuti dal pubblico: gruppi di personaggi e intere scene erano abitualmente raccolti entro cornici geometriche o strutture architettoniche, o ancora separati - soprattutto nei fregi, caratterizzati, come la *performance*, da un andamento lineare - da elementi figurativi prestabiliti, solitamente la torre o il castello. Come acutamente indica Kernodle, la delimitazione di uno spazio unitario e leggibile all'interno di un'arte come il teatro, go-

vernata dalla dimensione temporale, non poteva prescindere dalle soluzioni parallele adottate in ambito iconografico, dove il fregio determinava già una narrazione dinamica e non statica come invece altre forme di pittura: a uguale necessità narrativa corrispose uguale soluzione. In un reciproco rincorrersi tra teatro e arti visive, la scelta più duratura e efficace si rivelò alla fine l'adozione di una struttura architettonica autoconclusa: un arco, lo spazio tra due torri, una loggia. Una struttura così concepita poteva adempiere a più funzioni contemporaneamente: permettere una adeguata visione della scena, attribuirle unitarietà semantica, focalizzare meglio lo sguardo e l'attenzione dell'osservatore. Il fiorire di quadri e dipinti con personaggi variamente raffigurati all'interno di strane scatole architettoniche fu di fatto parallelo all'utilizzo di strutture più o meno stilizzate sul palco, i *loci deputati*, all'interno dei quali si fermavano gli attori per eseguire le singole scene.

Kernodle ripercorre in realtà l'impiego dell'arco nella scenografia fin dall'antichità greca, dal cui teatro fa discendere i diversi tipi di organizzazione dello spazio, ma è nel periodo tardo medievale prima e propriamente rinascimentale poi, che individua le reciproche influenze tra spazio scenico e cornice pittorica. Per trovare ragione e significato dell'impiego di dati espedienti scenici rinascimentali (fontana, albero, monte, torre, castello, padiglione, arco di trionfo) esplora i *tableaux vivants* del XV e XVI secolo, rappresentati su pedane, agli angoli delle strade, o addirittura sopra la porta della città per celebrare l'entrata del re. L'espedito pittorico della struttura architettonica si fa espediente scenografico e si sposta gradualmente verso l'auditorio, fino a diventare nel Rinascimento un arco che comprende in larghezza l'intero palco e attraverso cui si assisterà all'azione drammatica che si svolgerà a sua volta su piani spaziali e pittorici diversi. Elementi architettonici e drappi nati con precise funzioni (di cornice e contesto) in pittura si tramutano così in teatro nel complesso sistema di proscenio che si applica ancora oggi. Quest'arco così avanzato verso il pubblico, però, nell'evolversi parallelo della scena prospettica e della scenografia tanto cara al Rinascimento italiano, finisce per rimanere al di fuori della scena vera e propria. Quando la struttura dell'arco di proscenio, infatti, giunge a perfezione, la dimensione degli oggetti e degli edifici raffigurati in prospettiva sulla scena viene «computata non dal piano dell'arco, ma da quello della prima casa»,¹⁶ ovvero dalla prima quinta, una tecnica ancora in uso nei teatri contemporanei. Nato in pittura come cornice, cresciuto in teatro come elemento architettonico, l'arco raggiunge la maturità di nuovo con funzione di cornice teatrale.

Il passaggio descritto da Kernodle dalla cornice pittorica alla tridimensionalità dell'arco scenico permette di prendere in considerazione anche la terza dimensione della cornice teatrale, la profondità. Diventa così evidente tutto l'apparato che costituisce la cornice fisica del sistema performativo, un insieme ridondante di piccoli espedienti per separare pubblico e artisti. In un tipico teatro europeo moderno lo spettatore si siede di fronte alla ribalta, in platea - trovandosi a un livello inferiore rispetto al piano del palco - oppure nell'arco delle gallerie e dei palchetti, a una dovuta *distanza* e ad altezze diverse. Dinanzi a sé vedrà un palcoscenico, una sorta di scatola *chiusa* da un sipario prima e dopo la *performance*, e comunque decorata ai margini (sopra e ai lati) da drappi più o meno sontuosi. Tra l'osservatore e il palco si può trovare un ulteriore ostacolo, la fossa dell'orchestra. Il palcoscenico - luogo della *performance* - è quindi protetto e delimitato in

più modi: può essere rialzato, distanziato dal pubblico magari con recinti fisici (il golfo mistico, che occasionalmente può anche restare vuoto), ha una cornice bidimensionale data dall'arco scenico, è dotato di un sipario per celarsi quando serve. Gli elementi che lo incorniciano e lo distanziano dallo spettatore e proteggono lo spazio della *performance* sono – come si può osservare – a tre dimensioni. Il teatro europeo però usufruisce di espedienti noti ai teatri di tutto il mondo: la distanza tra spettatore e attore, l'elevazione del palco, la «scatola scenica». Anche quando la scena su cui si muovono gli attori è solo uno schermo, spesso bordato di stoffe colorate o comunque incorniciato in qualche modo, lo «spazio teatrale» è in realtà lo spazio occupato da tutti i *performers* (marionettista, narratore, musicisti) spesso recintato o rinchiuso e separato dal pubblico. Il *castelet*, o castello, di molti spettacoli di burattini è di fatto la riproduzione più chiara e esemplificativa di molti spazi teatrali extraeuropei, ma anche dei teatri europei di età moderna, in cui lo spazio della *performance* è chiuso ai lati e visibile da un lato solo (la quarta parete): di fatto una vera e propria doppia cornice: quella a due dimensioni che racchiude come un quadro la visione – il *tableau* – concessa allo spettatore, e quella a tre dimensioni che protegge lo spazio della *performance* e chiude fuori il pubblico (fig. 1).

L'architettura di origine schechneriana si rivela d'altronde un concetto complesso, perché coniuga la funzione della cornice a implicazioni e rimandi rituali¹⁷ (sia in senso stretto che nel senso «neutro» di R₂B,¹⁸ il *Restored₂ Behaviour* di Schechner), e si pone quindi come concetto essenziale nel tentativo di applicare l'idea di cornice al sistema performativo. I rimandi rituali aiutano a focalizzare ulteriormente la quarta dimensione – temporale – della cornice teatrale. In questa dimensione il limite della soglia non potrà essere il semplice e immediato vano di una singola porta, ma sarà probabilmente più simile a una processione dinamica, una successione prospettica di porte, un'*enfilade*, un viale di ingresso, una via trionfale da percorrere per un certo tratto, o l'equivalente di un atrio o di un'anticamera. Ancora Simmel ci porge l'immagine del ponte, in cui si fa visibile il «miracolo del cammino»,¹⁹ progressione temporale, coagulazione del movimento in una struttura stabile, vera via di comunicazione da percorrere indifferentemente in entrambe le direzioni, che collega mondo finito (*quel* gruppo di spettatori) a mondo finito (*quella* rappresentazione in *quella* data circostanza).

Nel concreto, l'insieme dei gesti della «cornice temporale» equivarrà a percorrere una sequenza di spazi divisi da porte: ad ogni gesto – performativo in ogni senso – si aprirà la porta successiva. Parallelamente ai delimitatori di spazio, esisteranno quindi dei «delimitatori di tempo», che racchiudono la *performance*, limiti anch'essi sensorialmente percepibili, per cui è possibile distinguere un prima e un dopo. Questi «delimitatori di avvio e conclusione» dovrebbero almeno teoricamente essere uguali e speculari, ma più distanti sono dalla *performance* e non gestiti dai diretti organizzatori e *performers*, meno è garantita la loro specularità.

Se per definire i termini dello spazio performativo è utile ricordare la differenza di Scolnicov²⁰ tra spazio del teatro e spazio teatrale, per definire i confini temporali di una *performance* – per poter quindi evidenziare i suoi limiti esterni – è possibile invece appoggiarsi ancora una volta a Schechner che della *performance* ha fatto l'oggetto dello studio di una vita. Schechner individua nel processo della *performance* tre fasi fondamentali: *proto-performance*, *performance*, e *post-performance*. La prima e l'ultima sono le fasi più distanti

dalla *performance* in sé (quindi dallo specifico spettacolo teatrale) ma necessarie e inevitabili. Necessari infatti sono l'allenamento, la preparazione, le prove dei *performers* – di fatto il segmento R₂, che Schechner pone nella *proto-performance*; inevitabili sono i ricordi, la risposta critica, anche eventuali forme di archiviazione, che Schechner pone nel *post-performance*. La compresenza fisica di *performer* e pubblico è invece quella che si trova nella fase della *performance* vera e propria, ed è divisa in quattro parti: *warm-up* – riscaldamento (Schechner la interpreta per lo più dal lato *performer*: ansia da palcoscenico, esercizi di riscaldamento di voce e muscoli); *performance* pubblica, o *mainstream performance* (il corpo della *performance* principale); eventi e contesti che sostengono la *performance* principale (ciò che avviene nello spazio-tempo del teatro); *cooldown* – raffreddamento: ciò che succede dopo lo spettacolo (si parla, si va a cena, si torna alla propria quotidianità).

Traslando alla dimensione temporale i concetti di spazio del teatro e spazio teatrale, è possibile delineare un tempo del teatro e un tempo teatrale. Il tempo teatrale sarà sicuramente quello della *mainstream performance*, il tempo del teatro tutto il tempo trascorso all'interno dello spazio del teatro. Ma all'interno di questo tempo ci sarà sicuramente una progressione (prima *verso* e (poi) *dalla performance* che indicherà, punterà – in direzione uguale e contraria – verso la *mainstream performance*. Interessa quindi quel che accade dall'aggregazione del pubblico in sala alla sua dispersione, ma in particolare le azioni del *performer* in vista del pubblico già presente, tutto ciò che vede compresenza cosciente di *performer* e pubblico. Per riutilizzare la metafora artistica, lo spazio e il tempo del teatro sono l'equivalente dello spazio e del tempo del museo, mentre lo spazio-tempo teatrale corrisponde all'immagine raffigurata nel quadro.²¹ Quel che più strettamente avviluppa lo spazio-tempo teatrale (delimitatori di spazio e delimitatori di tempo) corrisponde alla cornice tradizionale; la più ampia relazione diretta, ma non sempre compresente, tra *performer* e pubblico (la pubblicità, gli annunci, le critiche), che si può ampliare a dismisura, può essere ricondotta all'altrettanto ampia e complessa cornice goffmaniana, che ben si presta ad analizzare contesti altamente variabili.

Questa multiforme cornice che circonda e delimita, chiarisce, definisce lo spazio e il tempo teatrale, si nutre della sacralità «relativa» ben espressa da Van Gennep: ciò che si colloca oltre il proprio spazio, l'altro e l'altrove, è sacro perché altro da sé – e viceversa. Come l'uomo ha inventato complessi riti per affrontare il passaggio «da una stanza all'altra» dell'edificio sociale e umano, così il passaggio tra lo spazio-tempo quotidiano e lo spazio-tempo teatrale dovrà essere reso ben evidente. Entrambi – delimitatori di spazio e di tempo – avranno inevitabilmente anche una funzione deittica, come tante frecce luminose che puntano all'*ergon*, reclamando attenzione ma anche affermando, con Kernodle, «*this is the picture*».

Particolarmente intriganti, anche ai fini dell'analisi teorica, sono alcune soluzioni trovate dalla prassi teatrale, quei delimitatori ibridi che sono formalmente delimitatori temporali ma che svolgono un ruolo anche nella definizione dello spazio teatrale. Per recuperare la metafora artistica, sembrano corrispondere alla lettera al gesto primigenio dell'Alberti, quel «*Principio*, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli grande quanto io voglio»²² che descrive un gesto (evento con una dimensione temporale) creatore dei limiti esterni di quello che sarà lo spazio dell'opera d'arte.



2. San Pietroburgo. Sipario dipinto da Aleksandr Golovin, teatro di Palazzo Yusupov

Allo stesso modo si comportano, ad esempio, i personaggi che aprono alcune mascherate africane: in Nigeria nelle mascherate *ekuechi* anche gli uomini adulti scappano al riparo quando compare *eku'ahete*, la maschera «che sgombera la via», l'avanguardia che prepara il passaggio per gli antenati che arrivano con la mascherata principale. Nel *kwagh-hir* la prima maschera ad entrare è il *tember esen* («colui che pulisce spazzando»), una enorme maschera-animale coperta di rafia che si muove girando continuamente su se stessa, spazzando l'area in una nuvola di polvere e marcando in questo modo lo spazio destinato ai *performers*. Queste demarcazioni dello spazio, così evidentemente imparentate con le lustrazioni rituali, trovano un esempio decisamente più sofisticato nel *talu*, ouverture musicale suonata prima dell'inizio della rappresentazione di *wayang kulit* in Indonesia: le leggende che accompagnano la sua nascita narrano della sua funzione purificatrice, di liberazione del luogo dagli spiriti maligni, una sorta di lustrazione attraverso il suono, senza cui il luogo di natura (luogo quotidiano) non può trasformarsi in luogo di cultura (spazio teatrale).

Lo studio e l'uso di una cornice come elemento delimitante a quattro dimensioni non può infine non far riflettere sui legami, genetici o puramente formali e meccanici che siano, tra il sistema performativo e il fenomeno della ritualità e della relazione con il sacro. La scelta di mantenere una copertura sulla scena,²³ anche oltre le necessità pratiche, non può non ricordare l'abitudine quasi universale di coprire e proteggere l'effigie del sacro. L'uso del sipario rivelatore ha molto in comune con le pratiche di velamento/svelamento di divinità, reliquie, altari, luoghi e oggetti sacri o a vario titolo divinizzati. L'andamento prestabilito e quasi ieratico delle formule di prologo ed epilogo in molte forme teatrali non è distante dalla struttura costitutiva delle cerimonie rituali. La figura dell'assistente, visibile in scena, tramite e difesa tra artista e pubblico, assomiglia a figure parasacerdotali che aiutano l'officiante nei suoi riti e nei suoi rapporti con i partecipanti.

L'allargamento della prospettiva alle quattro dimensioni e ai molteplici meccanismi del sistema-cornice, (delimitazione, passaggio, interazione, enfasi retorica) getta invece nuova luce su molti fenomeni. L'accento di Goffman alla struttura non spontanea dei *curtain calls*²⁴ acquista diverso valore. Se la cornice è per l'astante il momento della consapevolezza della compresenza dei due mondi, molti elementi e personaggi teatrali acquistano un altro rilievo. Non è senza significato, ad esempio, la presenza di tanti buffoni, *fool* e *clown* tra i personaggi che dialogano con il pubblico, buffoni che anche la tradizione occidentale conosce bene, così come la forza liberatoria e la retorica del riso; e l'analisi dei possibili «*personages pathétiques d'encadrement*» può estendersi all'infinito includendo narratori, cori, *raisonneurs*. Non solo i saluti finali al pubblico sono l'ammissione reciproca dell'illusione della scena (e quindi momento supremo della consapevolezza), ma lo sono - a rigore - anche tutte le occasioni che rivelano l'attore sotto il personaggio (il *bis*, i pezzi di bravura). Ugualmente, prologo ed epilogo possono essere considerati qualcosa di più e di diverso che non semplici artifici formali ed estetici.

Tracciati gli elementi fondamentali del «complesso cornice», sarebbe auspicabile tentare di capire se questi siano tra loro in una relazione sistemica. La forma che la cornice assume di volta in volta può sicuramente dire qualcosa della forma teatrale a cui appartiene, o della società di cui è espressione; uno studio ad ampio raggio sul tema permetterebbe forse di tentare una schedatura delle forme teatrali a partire

dalle cornici che impiegano, ripercorrere una sorta di genealogia delle varie cornici performative, come Burman²⁵ ha mirabilmente fatto per la forma del prologo nel teatro asiatico, confermare o ridisegnare una mappa delle relazioni e delle reciproche influenze tra culture geograficamente più o meno distanti sulla base delle tradizioni che dettano la forma delle rispettive cornici teatrali.

La cornice è solitamente parlante, infatti, e spesso in termini ben più chiari dell'opera che contiene, perché non teme di essere più esplicita circa le intenzioni dell'opera d'arte e perché partecipa ancora della realtà quotidiana e profana. E in ogni forma teatrale o sua presunta riforma, le scelte individuali (di artista o regista) o collettive agiscono sempre anche sulla cornice, al punto che questa è paradossalmente parlante anche quando è apparentemente assente. Lo schema della retorica della cornice tracciata dal Gruppo μ prevede, ad esempio, l'assenza della cornice stessa come una delle figure possibili, una variante del gioco retorico.²⁶ Se così fosse, diverrebbe agevole spiegare i casi in cui la cornice sembra scomparire o essere scavalcata senza difficoltà. Anche in questo caso gli esempi da varie epoche e latitudini sono infiniti, e rimandano a motivazioni che vanno al di là del semplice gioco retorico. Il pubblico presente sul palco nell'Inghilterra elisabettiana, o in certe forme del teatro cinese classico, non è diverso dal pubblico «socialmente forte» che tradizionalmente sedeva alle spalle del *dalang* nel *wayang kulit* indonesiano. I nobili in scena nell'Europa settecentesca sono la sempre più pallida reminiscenza del modello originario - la corte parigina²⁷ - in cui tutti sono artisti e spettatori a un tempo, e il diritto al centro della scena non è dato dalle capacità artistiche ma dalle gerarchie sociali, e il delimitatore spaziale autentico è dato dal muro esterno del teatro. La commistione tra scena e pubblico è poi recuperata e ricercata da molto teatro politico, soprattutto del Novecento, che insieme all'impegno dei contenuti mette al centro le forme di riagggregazione, riscoprendo volutamente le leggi del rito e ridefinendo di fatto anche l'approccio al sistema della cornice performativa, fino al limite assoluto dell'assenza di delimitatori spaziali e temporali in certe azioni agitprop.²⁸

Seppure in quei casi legati a necessità di «sicurezza» degli artisti nei confronti della repressione poliziesca, i meccanismi di occultamento o annullamento dei delimitatori offrono il destro all'ideazione di espedienti scenici e retorici, intesi a dare maggiore efficacia all'azione stessa, e sono assimilabili ad alcune installazioni contemporanee, il cui dispositivo di dialogo con la realtà è particolarmente sottile e sofisticato. Per dirla con Danto, percepire queste installazioni come arte - e certe *performance* come teatro - richiede qualcosa che l'occhio non può vedere: l'atmosfera di una teoria artistica, la conoscenza della storia dell'arte.²⁹ I delimitatori sfuggono e paiono rifugiarsi dal mondo fisico alla coscienza dello spettatore; in realtà si sono solo spostati ad un altro livello e hanno camaleonticamente assunto altre forme, stilisticamente e funzionalmente più adeguate alla singola opera e alla cultura che la esprime. Analizzare ancora una volta le cornici delle forme più elementari e primitive di teatro non sarà forse inutile per riscoprire e ricomprendere la nostra più audace modernità.

1. E. GOFFMAN, *Frame analysis. An essay on the organization of experience*, Cambridge (MA), 1974, pp. 124-155.

2. Due studi fondamentali in questo senso sono quelli prodotti da Shapiro e dal Gruppo μ , il quale considera la cornice come un segno, appartenente alla famiglia degli indici, che non si definisce in alcun modo attraverso la sua forma materiale ma solamente attraverso la sua funzione semiotica. GROUPE μ , *Sémiotique de cadre*, «La part de

l'oeil», 5, 1989, pp. 115-131; M. SHAPIRO, *On some problems in the semiotics of visual art: field and vehicle in image-signs*, «Semiotica», 1, pp. 223-242.

3. L'impiego della cornice è abitudine in realtà non solo occidentale ma diffusa pressoché in ogni civiltà: la civiltà islamica come quella orientale, ad esempio, hanno conosciuto e conoscono l'abitudine a inscrivere una scena o un'immagine in una sorta di recinto chiuso, attribuendo in questo modo significato compiuto alle figure e ai gesti lì rappresentati. Un esempio dell'importanza della cornice è dato dalle montature tibetane, molto simili per aspetto alla montatura tipica delle stampe cinesi e giapponesi. L'immagine dipinta non è concepibile senza la montatura di stoffa che la incornicia, che mantiene un valore simbolico e cosmologico. L'immagine è immediatamente contornata da sottili strisce di colori predefiniti, che simbolizzano la luminosità emessa dall'immagine stessa; la struttura della restante montatura rappresenta, dal basso verso l'alto, il passaggio verso l'immagine (spesso attraverso i simboli dell'oceano cosmico o di altri segni di longevità), la terra, gli insegnamenti dei maestri ai discepoli, il cielo. Alla narrazione di accessi si accompagnano spesso dediche, preghiere e amuleti appesi alla cornice; è prevista, inoltre, una coperta per proteggere l'immagine, e dei nastri per legarla quando va arrotolata e riposta, o appenderla quando va esposta. Per informazioni più dettagliate sulle montature tibetane nelle loro molteplici varianti, si rimanda a J.C. HUNTINGTON, *The iconography and structure of Tibetan painting*, «Studies in conservation», 15, 3, 1970, pp. 190-205.

4. Questo è naturalmente tanto più vero quando il corpo estetico rischia di trovarsi a contatto con altri corpi estetici, a esso estranei, come ad esempio nelle collezioni private e nelle pubbliche esposizioni dei secoli passati, quando i quadri venivano appesi uno addossato all'altro, quasi senza soluzione di continuità e secondo il gusto personale del proprietario, lo spazio disponibile o altri criteri strettamente discrezionali. Era quella una situazione espositiva e presentazionale diametralmente opposta alle scelte contemporanee, dove l'opera resta talvolta in magnifico isolamento per godere di una fruizione quasi contemplativa. Il confronto con lo spazio circostante, la nuda parete o gli altri oggetti sapientemente accostati non è in realtà meno arduo della competizione con altri quadri, e non è un caso infatti che i dibattiti museologici (ma non solo) vertano sempre più spesso sulle corrette scelte espositive e sul dialogo necessario che queste instaurano con il contenuto dell'opera, arrivando a considerare lo spazio stesso del museo una sorta di cornice ampliata.

5. J. ORTEGA Y GASSET, *Meditazioni sulla cornice*, in M. MAZZOCUT-MIS (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Milano, 1997, p. 227.

6. Volendo considerare il sipario come un espediente di delimitazione dei segmenti temporali di una performance teatrale, e non solo un delimitatore spaziale, si dà spazio a espedienti con funzione analoga, anche se dalla forma molto diversa. Il pensiero corre subito al *kayon*, l'albero della vita del teatro indonesiano, figura polivalente utilizzata per segnalare inizio e fine della rappresentazione, nonché le pause nel racconto. A sua volta il *kayon* riassume concetti di liminalità tipici della cornice. Questo «albero della vita» ha una forma sempre chiaramente riconoscibile e ben poco simile a un albero: di forma di solito ovale, può allungarsi a forma di foglia o piuma, generalmente racchiude al suo interno elementi precisi e ricorrenti. Incorpora infatti alcune figure (in particolare animali) associate alle zone di margine e va letto seguendo i due assi fondanti della cultura asiatica, verticale e orizzontale. L'asse verticale, tripartito, porta dagli inferi alla terra e infine al cielo; quest'asse è riconoscibile in molti manufatti, dai monumenti, alla torre di cremazione balinese, e nel *kayon*, ed è popolato da vari animali legati ai tre mondi: bufali d'acqua, serpenti, pesci, cocodrilli, uccelli. Il *kayon* raffigura tipicamente un cancello alato che conduce al mondo degli antenati, degli spiriti, e degli dei. Una coppia di serpenti, solitamente associati al cancello, rappresenta gli inferi. L'associazione di un serpente con un uccello rimanda al mitico serpente piumato, ma il serpente rappresenta spesso, a Giava, anche l'arcobaleno, che è il sentiero che porta dalla terra al cielo. Una tigre e un bufalo invece si confrontano, una di fronte all'altro, rappresentando così l'asse orizzontale della terra: due nemici che insieme garantiscono la stabilità e l'armonia dell'universo e quindi anche del villaggio. Sono due animali che vivono nel margine, nella terra di nessuno tra foresta e villaggio e fungono da intermediari e custodi propiziatori tra i due mondi. Per una dettagliata trattazione della simbologia degli animali legati alle zone e ai riti di margine si veda R. WESSING, *Symbolic animals in the land between the water: markers of place and transition*, «Asian Folklore Studies», 65, 2, 2006, pp. 205-239.

7. Una bella descrizione della pratica del *tiranokku* (letteralmente «sguardo dalla tenda») si legge in K. BHARATA IYER, *The tiranokku or curtain-look. A unique kathakali stage convention!*, in *Art and thought*, London, 1947, pp. 102-103.

8. V. STOICHTA, *L'invenzione del quadro*, Milano, 2004, p. 69.

9. Un'altra indicazione indiretta del legame funzionale tra il telo del sipario e l'apparato di protezione e mediazione (cornice, teli e altri dispositivi) attorno all'opera d'arte, a maggior ragione quando rappresenta un soggetto sacro, potrebbe ritrovarsi nella coincidenza di colori tra sipari e cornici in Asia (dall'India al Giappone), in cui spesso ricorrono i colori riservati al divino: rosso, giallo, ocra. Uno studio incrociato tra i colori legati al sacro nelle varie culture e i colori tradizionalmente scelti per le cornici e per i sipari potrebbe forse restituire risultati interessanti. Un assaggio degli studi sull'evoluzione del colore nella cultura umana si può trovare in E.E. WRESCHNER, *Red Ochre and Human Evolution: A Case for Discussion*, «Current Anthropology», 21, 5, 1980, pp. 631-644; M. TAUSSIG, *What color is the sacred?*, «Critical Inquiry», 33, 1, 2006, pp. 28-51.

10. Auspicio assolutamente coerente con la predilezione di Ortega per la cornice dorata, neutra in virtù della sua luce innaturale.

11. Cappelletto lo definisce invece una palpebra, che aperta o chiusa consente o im-

pedisce la visione, cfr. C. CAPPELLETTI, *La cornice teatrale. Considerazioni sulla cornice come strumento generativo dello spazio della rappresentazione scenica e suo indice di riconoscimento*, «Le parole della filosofia», 3, 2000, www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/cccorn.htm.

12. Cfr. il suo saggio *La porta e il ponte*, in *Ponte e porta. Saggi di estetica*, Bologna, 2011, p. 14.

13. R. SCHECHNER, *Performance studies. An introduction*, New York, 2006, pp. 66-67.

14. Un bell'esempio molto scenografico e quasi letterale di quest'affermazione potrebbero essere i *torii* giapponesi, portali senza battenti collocati in mezzo al paesaggio, in particolare nelle zone di passaggio, come forma di sacralizzazione dello spazio. Si tratta spesso di luoghi di mezzo, di passaggio, come il confine tra montagna e pianura o tra il mare e la terra, luoghi prediletti dai *kami* (dèi) per apparire agli uomini. Apparentemente issati in mezzo al nulla, una delle funzioni di questi portali è proprio quella di «incorniciare» il paesaggio agli occhi dell'osservatore favorendone così la meditazione e la venerazione. Alcuni studi hanno ricostruito l'origine dei *torii* come veri e propri portali che introducevano al tempio o all'area sacra, evolutisi poi come strutture autonome, staccate dai muri di recinzione. I *torii* sarebbero - secondo alcune interpretazioni - una sorta di grande trespalo per uccelli, per consentire agli dei, che abitano l'aria, di appoggiarsi e stabilirvisi. Analoghi ai *torii* sono i *toran* indiani e gli *hongsalmun* coreani.

15. G. KERNODLE, *From art to theatre. Form and convention in the Renaissance*, Chicago, 1944. Una analisi diversa nell'oggetto specifico ma analoga nel principio comparativo tra storia dell'arte e storia dello spettacolo, e in particolare della scenografia teatrale italiana, è in L. ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale, in Storia dell'arte italiana*, 1, 1, Torino, 1977, pp. 421-462.

16. KERNODLE, *From art to theatre*, p. 193.

17. Attraverso l'elemento dell'architrave diventano evidenti i legami con i riti di passaggio già descritti da Van Gennep, che in buona parte richiedono l'attraversamento di una soglia fisica oltre che spirituale o sociale. Riti di iniziazione, matrimoni, ma anche ingressi trionfali dei guerrieri vittoriosi hanno sempre trovato nell'attraversamento fisico dell'arco di una porta la trasposizione visiva del passaggio tra due realtà qualitativamente diverse, e tra due mondi emotivi e spirituali. Come ha inoltre dimostrato Trumbull, a sua volta tra le fonti di Van Gennep, nel suo lungo elenco di «patti della soglia», l'architrave ha svolto molto spesso un ruolo informativo e di evidenza visiva di una funzione. Stipiti e architrave recavano simboli o iscrizioni come prova della sacralità della porta d'ingresso alla casa; l'impronta, spesso bagnata nel sangue, della mano del padrone di casa sullo stipite o sull'architrave della porta ne indicavano di fatto l'inviolabilità e la proteggevano dagli spiriti maligni; molti riti di ingresso nella casa (ad esempio nelle cerimonie nuziali) prevedevano gesti rituali anche sull'architrave, come dolci o altri oggetti strettamente legati al rito che venivano in qualche modo incollati, pressati, incisi sull'architrave e lì restavano, a indicare quanto era avvenuto. I trofei di guerra si appendevano sulla porta del soldato tornato a casa. Sulle architravi si indicava il nome del proprietario nell'antico Egitto, mentre in Israele e in Cina le decorazioni potevano essere infinite ma mai casuali. Esattamente come l'oggetto-cornice, anche l'oggetto-architrave possiede proprie regole di estetica e retorica, a volte singolarmente coincidenti. H.C. TRUMBULL, *The threshold covenant or: the beginning of religious rites*, New York, 1896.

18. RB è per Schechner ogni azione (*behaviour*) apparentemente improvvisata, mentre è in realtà la ripetizione di gesti già noti ed eseguiti, come aprire una finestra o prendere in mano un oggetto. RB è quindi ogni attività che implica la ripetizione cosciente di comportamenti più o meno codificati, provati e riprovati. È tipicamente il caso di sport, teatro e rito.

19. SIMMEL, *La porta e il ponte*, p. 12.

20. H. SCOLNICOV, *Theatre space, theatrical space, and the theatrical space without*, in J. REDMOND (a cura di), *Themes in Drama 9. The theatrical space*, Cambridge, 1987, pp. 11-26.

21. Cfr. anche l'opinione di A. DANTO, che vede nel museo e nella consapevolezza del pubblico la cornice più naturale per l'arte contemporanea, in *The art world*, «The Journal of philosophy», 61, 19, 1964, pp. 571-584.

22. LEON BATTISTA ALBERTI, *Della pittura. Libro primo*, in LEON BATTISTA ALBERTI, *Della pittura e della statua*, Milano, 1804, p. 28.

23. Tipicamente è il caso del palco Nō, che mantiene la copertura sulla scena anche quando il palco è eretto al coperto.

24. GOFFMAN, *Frame analysis*, p. 132.

25. A.D. BURMAN, *The purvaranga and the prologue scenes in the Indian and South-East Asian theatre*, «Asian music», 21, 1 (1990), pp. 1-34.

26. Cfr. GROUPE U, *Sémiotique et rhétorique de cadre*, pp. 117-118.

27. Un'ampia descrizione del funzionamento della corte parigina è nello studio ormai classico di N. ELIAS, *La società di corte*, Bologna, 1980.

28. Casini Ropa riporta alcuni esempi berlinesi: «Due giovani dall'aspetto di disoccupati giungono di fronte a una vetrina di *Delikatessen*; uno dei due sviene e l'altro lo soccorre. Subito si raduna un capannello di gente tra cui altri disoccupati e tra i presenti nasce una vivace discussione sul tema del giorno: la fame. Due, tre minuti e si sente il fischio della polizia che trascina al commissariato gli ignari cittadini accusandoli di far parte di un gruppo agitprop; i due giovani frattanto sono spariti» (E. CASINI ROPA, *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, 1988, p. 167).

29. Cfr. DANTO, *The art world*, p. 580.