

AsiaTeatro

annate 2011-2021

fascicolo n. 4

ALTRE ASIE



AsiaTeatro

rivista di studi online

ISSN: 2240-4600

Pubblicazione seriale a cadenza annuale

fondata a Milano nel 2011

Direttore responsabile: Carmen Covito

Comitato scientifico: Marilia Albanese, Carmen Covito, Rossella Marangoni

E-mail: redazione@asiateatro.it

Procedura di revisione degli articoli sottomessi per la pubblicazione: l'accettazione è subordinata al parere favorevole di almeno due componenti del Comitato scientifico.

Gli articoli vengono pubblicati esclusivamente in via telematica. La rivista non ha scopi di lucro. I contenuti sono gratuiti e ad accesso aperto, con alcuni diritti riservati (licenza Creative Commons "Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate").

Ai sensi del decreto legislativo 9 aprile 2003, n. 70 articolo 7 comma 3, "la registrazione della testata editoriale telematica è obbligatoria esclusivamente per le attività per le quali i prestatori del servizio intendano avvalersi delle provvidenze previste dalla legge 7 marzo 2001, n. 62."

Sommario

COREA	5
<i>Rossella Marangoni: Strumenti musicali coreani.....</i>	<i>5</i>
SUD-EST ASIATICO	12
INDOCINA.....	13
<i>Rossella Marangoni: Birmania. Yokthe-pwe, teatro delle marionette.....</i>	<i>13</i>
<i>Fabio Morotti: Cambogia. Teatro e danza.....</i>	<i>17</i>
Lakhaon Kbach Boran. Teatro-danza di corte.....	21
Tecnica, repertorio, linguaggio e addestramento.....	21
Robam e Roeung: musica, interpretazione e tecnica corèica	22
Il repertorio del Lakhaon Kbach Boran	26
Lakhaon Khaol	29
<i>Luciana Damiani: Cambogia. Apsara, le danzatrici celesti</i>	<i>35</i>
<i>Rossella Marangoni: Cambogia. Sbek Thom, il grande teatro delle ombre.....</i>	<i>45</i>
INDONESIA.....	49
<i>Vanna Scolari Ghiringhelli: I personaggi del Wayang nelle armi dell'Indonesia.....</i>	<i>51</i>
<i>Vanna Scolari Ghiringhelli: Le maschere di Bali – Teatro e Rituale.....</i>	<i>79</i>
MALESIA	87
<i>Rossella Marangoni: Mak Yong</i>	<i>87</i>
STATI HIMALAYANI	90
BUTHAN: GALLERIA.....	90
TIBET.....	92
<i>Antonio Attisani: Lhamo – Teatro del popolo, teatro degli dèi.....</i>	<i>93</i>
<i>APPENDICE: Norbu Tsering. ACHE LHAMO IS MY LIFE.....</i>	<i>113</i>

Corea

Rossella Marangoni: Strumenti musicali coreani



AJAENG



Lo *ajaeng* è uno strumento a corda a sette corde.

È suonato con un archetto trattato con resina di pino per rendere il suono violento e forte. È chiamato anche *aljaeng* e produce i toni più profondi fra gli strumenti tradizionali coreani a corda.

BAK



Il *bak* è un batacchio composto da sei pezzi di legno di betulla.

I bastoncini in legno sono legati insieme come le stecche di un ventaglio e producono un suono battente quando sono scossi insieme.

È usato per indicare i cambi nelle coreografie o l'inizio e la fine di un canto.

GAYAGEUM



Il *gayageum* è uno strumento a corda che ha dodici corde fissate su una tavola rettangolare fatta in legno di paulonia.

Il musicista con mano destra pizzica le corde mentre con la mano sinistra le preme per creare toni differenti.

Ha un suono chiaro e dolce ed è uno dei più conosciuti strumenti musicali della tradizione coreana.

GEOMUNGO



Il *geomungo* è uno strumento a corda a sei corde.
È pizzicato per mezzo di un bastoncino chiamato *suldae* e suona scale di tre ottave.
A causa del suono profondo e solenne è stato a lungo apprezzato dagli studiosi.

HAEGEUM



Lo *haegeum* è uno strumento a due corde, simile al violino.
È suonato con un archetto in crine di cavallo e produce un suono continuo.
È largamente usato nella musica di corte e nella musica popolare.

JABARA



Il *jabara* è costituito da una coppia di spessi cimbali in ottone.

Si suona tenendo un cimbalo in ogni mano. I cimbali producono suoni quando sono strofinati insieme o battuti uno contro l'altro.

Il *jabara* viene generalmente usato nel *daechwita*, musica militare a fiato e a percussione, e nelle performance rituali buddhiste.

JANGGU



Il *janggu* è un tamburo con un corpo a clessidra e due estremità ricoperte di cuoio.

Il *bukpyeon* sul lato sinistro è suonato con il palmo della mano e il *chaepyeon* sul lato destro è invece percosso con un battente di bambù.

Nel *nongak*, la musica dei contadini, un battente dalla punta arrotondata può essere usato per il *bukpyeon* e un bastone spesso di bambù per il *chaepyeon*.

Questo strumento è largamente utilizzato nell'ambito della musica popolare come pure della musica di corte.

JING



Il *jing* è uno strumento a percussione di metallo largamente suonato nella musica militare, nel *pungmul* che è un tipo di musica percussiva, e nella musica rituale sciamanica e buddhista.

È costruito con ottone di alta qualità e ha un suono persistente e profondo.
Un battente rivestito di tessuto è utilizzato per produrre un suono morbido.

PANSORIBUK



Il *buk* è un tamburo a botte con due lati ricoperti di pelle.
Si suona colpendo la parte di cuoio con un battente.

Il *pansoribuk* è utilizzato per un *gosu*, un battito di tamburo che dà il ritmo, e per il *chuimsae*, un canto modulato di parole senza significato in una performance *pandori*.

PYEONGYEONG



Il *pyeongyeong* è uno strumento a percussione composto da 16 lastre di pietra a forma di L sospese a una cornice in legno. Le pietre hanno la stessa forma ma toni differenti a seconda del loro spessore.

Poiché mantiene la stessa chiave e lo stesso tono a condizioni diverse di umidità e temperatura il *pyeongyeong* è utilizzato per accordare gli altri strumenti coreani tradizionali.

TAEPLYEONGSO



Il *taepyeongso* è uno strumento a fiato che ha otto fori sul suo corpo di legno e un *dongpallyang* o imboccatura in metallo.

A causa del suo suono forte e penetrante è solitamente suonato all'aperto in *pungmul* e *daechewita* che sono stili di fanfara militare.



애리문화재단

Publicato in AsiaTeatro, Anno III (2013)

<http://www.asiateatro.it/asia/corea/strumenti-musicali-coreani/>

Sud-est asiatico

In base alla ripartizione del mondo effettuata dalle Nazioni Unite, il Sud-est asiatico è una delle macroregioni in cui è divisa l'Asia. Include 11 Stati: Brunei, Cambogia, Indonesia (di cui fa parte l'isola di Bali), Laos, Malesia, Myanmar (Birmania), Filippine, Singapore, Thailandia (ex Siam), Timor Est, Vietnam.

Per ragioni storiche, la nostra bibliografia distingue Indonesia, Malesia e Indocina. Della penisola indocinese fanno parte gli attuali stati: Cambogia, Laos, Malesia peninsulare, Myanmar (Birmania), Thailandia, Vietnam.



1Cambogia: Apsara. Foto di Alberto Cannetta.

Indocina

Rossella Marangoni: **Birmania. Yokthe-pwe, teatro delle marionette**

Fra le arti drammatiche della Birmania, il teatro delle marionette è di gran lunga il genere più popolare.

Nato attorno alla seconda metà del XV secolo, lo *yokthe-pwe* non sembra essere stato particolarmente influenzato dai teatri delle marionette sviluppatisi nell'area indocinese o in quella del Sud-est asiatico. Sembra piuttosto aver sviluppato una sua propria via, del tutto autonoma, anche se le lontane origini sono da rintracciare nelle tradizioni marionettistiche giunte da India e Cina.

Lo *yokthe-pwe* raggiunse l'apogeo della popolarità e dell'importanza nel XVIII secolo quando rivestiva, nella società birmana, un ruolo di ben altro rilievo rispetto a quello di puro intrattenimento che avrebbe avuto nelle epoche successive. Alle marionette, infatti, era demandato dalla corte il ruolo di diffusione delle notizie dalla capitale alle campagne, mentre gli abitanti dei villaggi, a loro volta, incaricavano i manipolatori di sottoporre le loro richieste alla famiglia reale, attraverso i buoni uffici delle marionette. L'importanza di questo scambio, che vedeva al centro i pupazzi, era tale che il re aveva una propria troupe che inviava in tournée nei villaggi e nelle fiere che si tenevano periodicamente presso i templi buddhisti. Inoltre, alle marionette era concesso ciò che non lo era agli esseri umani: ad esempio dare al re cattive notizie (nessuno dei sudditi avrebbe osato, pena la vita). A sua volta il re poteva utilizzarle per rimproverare, in modo indiretto, i membri della sua stessa famiglia.

Del resto le marionette godevano di uno status elevato: a loro, e solo a loro, era permesso di agire su un palcoscenico, quindi su una piattaforma che si trovava più in alto dello stesso re. Ai danzatori, al contrario, ciò non era concesso: erano quindi costretti a esibirsi sul terreno.

I pupazzi sono grandi, superano spesso il metro di altezza e, a volte, sono alti quanto un uomo. Indossano ricche vesti tradizionali su cui spiccano ricami preziosi e decorazioni dorate. Sono costruiti in legno e metallo, realizzati con grande precisione, maestria e cura dei dettagli tale da costituire, il più delle volte quando si tratta di esemplari antichi, autentici capolavori. Il volto è normalmente bianco con lineamenti delicatamente tracciati. Il rosso è invece destinato a caratterizzare il personaggio del buffone.



Nel teatro delle marionette tradizionale i personaggi sono ventisette, suddivisi fra figure che entrano sul palcoscenico da destra, i buoni, e figure che entrano da sinistra, i cattivi. Un'apertura centrale, invece, permette l'ingresso di creature celesti. Fra i

personaggi buoni si annoverano il re, il principe, la principessa, i ministri, i *nat* (spiriti)¹ e gli elefanti. Fra i personaggi cattivi si contano il mago, gli esseri magici, le scimmie, le tigri.

A questi, in epoca recente sono stati aggiunti altri personaggi. E si è andato modificando anche lo stile della rappresentazione. Protagonisti indiscussi di ogni rappresentazione restano comunque il personaggio del principe (Mintha) e quello della principessa (Minthamee). A volte la coppia di marionette assume le sembianze della coppia di principi reggenti (Minthagyi e Minthalatt), a seconda del dramma rappresentato e, in questo caso, alle medesime marionette vengono fatti indossare costumi differenti.

Il palcoscenico è costituito da una struttura in bambù leggermente rialzata e protetta da un tetto. Una tenda fa da fondale e, sopra questa, sulle travi, siedono i burattinai che manovrano i pupazzi attraverso un complesso gioco di fili, più numerosi nel caso di marionette danzanti.

I contenuti drammaturgici fanno sempre riferimento alla tradizione buddhista, e segnatamente ai *Jataka* (*Le vite anteriori del Buddha* il cui corpus, in Birmania, è stato accresciuto e ha un rilievo particolare) e al poema epico indiano *Ramayana* (*Ramakien*, nella versione locale).

Publicato in AsiaTeatro, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/asia/sudest-asiatico/indocina/birmania-yokthe-pwe-teatro-delle-marionette/>

¹ I *nat* sono spiriti molto importanti per la mitologia birmana. Ne esistono trentasette e rappresentano spiriti di uomini illustri, personaggi dell'epica birmana o divinità della mitologia induista

Fabio Morotti: **Cambogia. Teatro e danza**

per gentile concessione dell'autore, estratti dal volume TEATRO E DANZA IN CAMBOGIA, Editoria & Spettacolo, Riano (Roma), 2010.

Nella tradizione delle danze di corte cambogiane il teatro e la danza si mescolano in un tipo ibrido di rappresentazione, dove la danzatrice-mimo diventa la protagonista assoluta della scena, grazie ad un lungo e rigoroso addestramento che ne riformula completamente il movimento. L'ormai anziano scultore francese *Rodin*, all'inizio del secolo XX, fu uno dei primi occidentali a conoscere il teatro classico Khmer,¹ e a coglierne, con la sua sensibilità d'artista, la natura sacrale, ponendo l'accento sull'assoluta perfezione e plasticità dei gesti e dei movimenti. Partiture fisiche che posseggono profondi significati spirituali, spesso oscuri simboli di un antico linguaggio metafisico (per lo più) dimenticato.

L'arte couretica che per secoli è stata praticata nelle corti dei re cambogiani, è il risultato dell'incontro e della fusione delle tecniche di danza venute dall'India, durante la civiltà del *Funan* (I-IV sec. d.c.), con le sconosciute e primitive danze autoctone, legate al culto del serpente *naga*. Ma è durante il periodo di massimo splendore della storia cambogiana, nel cosiddetto periodo *angkoriano* (IX-XV sec. d.c.) che la danza, ormai diventata una forma d'espressione originale, raggiunse la massima fioritura e diffusione. Nella loro trasfigurazione celeste, le danzatrici dei templi (quelle che in India erano chiamate *deva-dasi*) Khmer furono raffigurate sui bassorilievi come *apsara*, le mitiche ninfe del paradiso di Indra che danzavano per allietare gli dei. Come testimoniano i numerosi reperti archeologici, le *apsara* divennero l'immagine simbolo dell'arte del periodo angkoriano; molte delle pose e delle figure delle mani (i cosiddetti *Kbach*), che esse mostrano scolpite sulle mura dei templi, sono simili a quelli usati oggi nel teatro-danza, e rimandano ad una stessa concezione spirituale del movimento.

È difficile dire con certezza quali siano stati i tipi di generi teatrali e i loro repertori nel passato, per la scarsa quantità di materiali e documenti disponibili. Il teatro-danza femminile, il *Lakhaon Kbach Boran*, quello maschile, il *Lakhaon Khaol*, i teatri popolari

¹ Sinonimo di cambogiano

ed il teatro delle ombre (*Sbek Thom*) rappresentano oggi soprattutto le storie del *Riemker*, la versione cambogiana del *Ramayana*, una saga epica induista diffusasi a partire del primo secolo dopo Cristo e conservatasi anche in seguito, quando la religione ufficiale del paese divenne il Buddismo. Le rappresentazioni teatrali che hanno oggi al centro le vicende del *Riemker* oscillano fra (percezione del) sacro e profano, fra credenza nelle forze occulte, sentimento religioso e puro intrattenimento, che solo negli ultimi anni sembra lentamente prevalere sull'aspetto rituale della performance.

In un grezzo edificio di legno sulla riva del fiume Mekong, a soltanto quindici chilometri a sud della capitale, nella cerimonia teatrale che tutti gli anni continua a celebrare una piccola comunità di contadini presso il tempio (*Wat*) *Svay Andet*, le storie del *Riemker* continuano ad essere il mezzo privilegiato per la comunicazione con il mondo degli spiriti e degli antenati. Come offerta ai numi ed alle divinità della zona, pochi giorni dopo l'entrata nel nuovo anno Khmer (verso la metà d'Aprile), la 'cerimonia teatrale' al tempio di *Svay Andet* è preceduta da una complessa serie di rituali, dove le maschere, le danze e le possessioni degli spiriti rivestono un ruolo centrale. Gli spiriti entrano nei corpi delle *rup* (gli 'intermediari'), presenti fra il pubblico, per comunicare la loro volontà, benedire gli astanti e quindi garantire alla comunità la prosperità ed il benessere di cui ha bisogno.

Le rappresentazioni di *Lakhaon Khaol* a *Svay Andet* (che durano in genere tre giorni) sono l'ultimo esempio di una forma di teatro-danza popolare, legato integralmente al sincretismo religioso tipico della Cambogia, in cui confluiscono animismo, induismo e buddismo. Negli anni Sessanta gruppi del genere erano ancora numerosi nella provincia attorno alla capitale, ma solo quello di *Wat Svay Andet* fu in grado di ricostruirsi dopo il tragico regime di *Pol Pot* (1975-79).

La ricomposizione del *Lakhaon Khaol* e degli altri generi cambogiani, ugualmente colpiti dalla rivoluzione del leader comunista, presso l' "Università Reale di Belle Arti" (URBA) di Phnom Penh – che a partire degli anni Ottanta ha avuto il compito di conservare le arti performative – fu in gran parte merito d'anziani e coraggiosi maestri, *Yith Sarin*, *Em Thiey*, *Chea Samy*, che riuscirono miracolosamente a scampare alla morte e alle persecuzioni dei Khmer Rossi.²

² Soldati e quadri del partito comunista

Nel 1941 Yith Sarin era entrato giovanissimo a Palazzo, diventando il primo interprete di sesso maschile a far parte di una tradizione coreutica che per secoli era rimasta di pertinenza strettamente femminile. Infatti, i re che precedettero *Norodom Sihanouk* possedettero, tutti, truppe di danzatrici, che vivevano, per lo più come schiave, reclusi all'interno della cittadella reale ed erano considerate una diretta proprietà del sovrano.

Nel corso del XIX secolo le danzatrici del re venivano consacrate per sempre al sovrano ed alla danza sin dalla più tenera età. Bambine comprese fra i quattro e i cinque anni³ erano portate a corte e selezionate in base alla loro bellezza, alle caratteristiche fisiche e morfologiche, per scegliere immediatamente quale dei quattro differenti ruoli-tipo (*Niey Rong, Nieng, Yeakh, Sva*) del teatro dovessero incarnare. La famiglia era ricompensata con una piccola somma di denaro ed acquisiva importanti meriti religiosi, poiché il re è sempre stato riconosciuto nella credenza popolare al pari di una divinità. Scelte per far parte dell'harem del re, le bambine venivano segregate all'interno delle mura del Palazzo Reale, così come, in passato, accadeva con le danzatrici dei templi angkoriani.

L'usanza dei sovrani cambogiani di possedere harem di danzatrici è connessa ad una antica credenza popolare. Le danzatrici sono, infatti, associate con l'acqua e la fertilità della terra; il loro assoggettamento e la loro unione con il sovrano rappresentava quindi metaforicamente la fecondazione ed il controllo delle forze ad esse associate (siccità, inondazioni ed alluvioni) e significava per il popolo la sicurezza dell'abbondanza nel raccolto.

In un periodo di forte mutamento culturale e politico come fu quello degli anni in cui Yith Sarin entrò a corte, la regina *Kossamak*, patrona delle arti cambogiane, inaugurò in generale un ben più vasto programma di rinnovamento per la tradizione coreutica, che portò alla 'liberazione' delle danzatrici di corte, alla nascita e alla riformulazione delle più famose danze del paese. Con l'ottenimento dell'indipendenza dal governo coloniale francese nel 1953, la tradizione del teatro classico entrò nella sua stagione più celebre, ed il Balletto Reale divenne l'immagine più eloquente e famosa della cultura cambogiana.

³ Quella è, infatti, considerata l'età adatta per trasformare il corpo e le articolazioni secondo i dettami estetici della danza.

Ma gli anni Settanta segnarono una brusca interruzione nello sviluppo artistico del paese. I Khmer Rossi compirono uno dei genocidi più cruenti e sanguinosi della storia, dove trovarono la morte circa un milione e mezzo di cambogiani (circa un quarto della popolazione complessiva). I soldati di Pol Pot con minuzia ricercarono e distrussero ogni oggetto d'arte, strumento e costume del teatro, e bandirono ogni tipo di forma artistica tradizionale, seguendo i folli dettami ideologici della nuova era comunista. L'accanimento spietato, mostrato nei confronti degli artisti, portò alla morte di un numero impressionante di danzatori e d'attori (circa il 90 per cento di quelli che lavoravano per l'importante università di Phnom Penh).

Negli anni Ottanta la guerra civile continuò a lungo ad insanguinare il paese, soprattutto nelle regioni ad ovest del paese, dove i Khmer Rossi si erano ritirati dopo la 'liberazione' vietnamita, tornando alla guerriglia. A dispetto della povertà, che a lungo in quegli anni rimase cronica, il teatro seppe faticosamente ricostruirsi, supportato da numerosi filantropi ed associazioni umanitarie. Oggi, con la fine d'ogni tipo d'ostilità ed il miglioramento generale delle condizioni di vita, il teatro-danza classico e, in generale, tutte le altre arti performative affrontano la difficile transizione verso la modernità, trovando nel turismo l'unica vera, ma contraddittoria, certezza per il futuro.

Lakhaon Kbach Boran. Teatro-danza di corte.

Tecnica, repertorio, linguaggio e addestramento



In Cambogia, contrariamente a quanto possiamo immaginare e dedurre partendo dalla nostra esperienza delle arti performative occidentali, non esiste una precisa linea di confine che divide nettamente la danza ed il teatro. Nella lingua Khmer i termini generici corrispettivi per indicare la ‘danza’ (*robam*) ed il ‘teatro’ (*lakhaon*) s’intrecciano e

scambiano continuamente, manifestando anche nel campo linguistico e semantico tutta la difficoltà esistente nel cercare di creare delle demarcazioni chiare ed univoche fra queste tipologie di rappresentazione. Infatti [...] ‘il teatro si danza e la danza rappresenta’, visto che i modelli interpretativi sono contraddistinti dal fatto che il corpo con la sua mimica e gestualità può comunicare, secondo i casi, precisi significati letterali, come frasi e dialoghi di senso compiuto, attraverso la partitura fisica dall’attore-danzatore senza, quindi, ricorrere mai alla parola. [...]

Robam e Roeung: musica, interpretazione e tecnica corèica

Nel repertorio del *Lakhaon Kbach Boran*, o tradizione delle danze di corte, si riconosce una basilare distinzione fra le coreografie che, senza sviluppare una trama, si limitano ad evocare un ambiente ed una situazione per lo più sovranaturale, le cosiddette *robam*, e quelle che, i *roeung* (letteralmente ‘storia, racconto’), rappresentano storie e trame più complesse, ben radicate nella tradizione popolare (oltre che di corte), dove trova parte un numero cospicuo di diversi personaggi. Le distinzioni fra *robam* e *roeung* non sono però sempre così chiare [...] Infatti, all’interno dei *roeung*, convivono sequenze di ‘danza espressiva’, dove i danzatori mimano letteralmente i fatti ed il contenuto delle parole cantate simultaneamente dal coro, assieme a quelle di ‘danza pura’, tipiche delle *robam*, dove non esiste – se non poeticamente – tale relazione. Le *robam*, considerabili approssimativamente come sequenze astratte di movimenti, sono quindi molto più vicine a ciò che, in Occidente, s’intende immediatamente con il termine di ‘danza’ e, secondo gli studiosi, ben più antiche dei *roeung*, che da esse deriverebbero.[...] Per questo tipo di spettacoli, abbastanza simili fra loro, dove l’epopea del Riemker e tutte le altre storie rappresentate sono raccontate attraverso un raffinato vocabolario di posture, movimenti e ‘gesti significanti’,⁴ mescolate alle sequenze di ‘danza pura’ tipiche delle *robam*, si può dunque tranquillamente parlare di ‘teatro-danza’ o di ‘teatro-danzato’.

⁴ Nel corso di un primo inventario del repertorio classico del teatro di corte, George Groslier, il celebre studioso di cultura cambogiana, rilevò circa millecentosessanta attitudini coreutiche principali. Si veda

Nel Lakhaon Kbach Boran (o ‘teatro-danza di corte’) la parte recitativa e narrativa della rappresentazione è affidata ad un coro che, situato nei pressi della scena, si sovrappone frequentemente alle melodie dell’orchestra *pin piert*, un gruppo orchestrale composto di una serie di metallofoni (il *roniet daek*, il *kong vong thom* e *kong vong touch*) e di xilofoni (il *roniet aek* e il *roniet thung*) che forniscono l’impronta musicale caratteristica del repertorio. L’orchestra *pin piert* si avvale, inoltre, di due diversi tipi di tamburi (il *samphor* e lo *skor thom*), di un tipo di strumento ad ancia simile all’oboe (lo *sralay*) e di piccoli cimbali (i *ching*) che hanno la funzione di marcare il tempo comune ai musicisti e ai danzatori.[...] I musicisti non hanno un vero e proprio spartito musicale da seguire per intero, ma solo dei tempi generali su cui improvvisano congiuntamente. La musica dell’orchestra collabora però sempre attivamente alla rappresentazione; certi strumenti possiedono una loro propria funzionalità drammatica ed esiste inoltre un dialogo latente fra musicisti e danzatori, fondato essenzialmente sui due tipi di tempo principali (un tempo lento ed un tempo veloce) alla base d’ogni tipo di movimento coreografico.

[...] In generale, il canto lento e poetico, impostato su un tono molto alto, è scandito dai colpi squillanti e ripetitivi dei *ching*, piccoli cimbali d’ottone tenuti fra le dita della mano, e dal *samphor*,⁵ lo strumento più sacro dell’ensemble, sempre percosso in chiave ritmica.

A parte rare combinazioni con il *roniet* e lo *sralay*, le arie musicali del *pin piert* si esauriscono, sfumando, nell’interpretazione del coro, e poi ricominciano al termine, o poco prima, della fine del canto. [...] Seduta su un materassino fuori della scena, assieme alle compagne del coro, la solista, in genere la cantante che possiede la migliore voce del gruppo, intona leggendo da uno speciale ‘libretto’⁶ il testo della storia, frase dopo frase, seguita dal resto delle interpreti. Oltre a descrivere le situazioni e gli ambienti della storia, le arie interpretate dal coro possono prendere la forma di un colloquio o di un discorso

George Groslier, *Le théâtre et la danse au Cambodge*; in “Journal Asiatique” (Tomo CCXIV), num. 1, 1929.

⁵ Il *samphor* è oggetto di speciali offerte nel corso delle cerimonie dedicate agli spiriti ed alle divinità protettrici della musica. In generale tutti gli strumenti si ritengono ‘essere controllati’ – ed i musicisti che li suonano protetti – da parte dei rispettivi spiriti, ma il *kru samphor* è certamente quello considerato più importante e potente dell’ensemble.

⁶ In Cambogia questo tipo di testi è considerato sacro – prima d’ogni apertura è richiesto l’omaggio con il saluto tradizionale (*sampeah*) – poiché si ritiene che all’interno vi sia contenuto lo spirito dei *kru*, cosa che ne impedisce la visione da parte di coloro che non sono stati iniziati.

fra i personaggi e sono le sole forme d'espressione verbale facente parte del teatro-danza Khmer.

La recitazione delle coriste è molto importante, non solo perchè permette al pubblico di seguire le vicende della storia, ma anche perchè fornisce il parametro di riferimento sul quale l'interpretazione delle danzatrici costruisce i vari toni poetici della rappresentazione. Durante istanti di suggestiva sospensione, le coriste declamano melodiosamente parte della storia, spiegano i sentimenti e le emozioni dei personaggi, mentre gli interpreti si muovono e mimano sullo sfondo del canto.

Mediante la sua pantomima, l'interprete del teatro-danza stabilisce un intenso e complesso dialogo con la narrazione del coro, interpretando il significato ed il contenuto delle parole in modi diversi: in una maniera 'astratta', vale a dire priva di collegamento con il significato testuale delle parole, oppure rappresentando, con i gesti delle mani e nella danza complessiva, i stessi sentimenti dell'animo umano che sono evocati dalle coriste. In questo modo l'amore, la tristezza, la collera, la gioia e molte altre emozioni umane, sono rappresentate in una maniera che è perfettamente codificata e formalizzata all'interno della tradizione corèutica.

Nel teatro-danza Khmer gli interpreti possono anche mimare letteralmente il testo (un sentimento o uno dei dialoghi che si produce fra i personaggi) che è contemporaneamente cantato dal coro, fornendo allo spettatore una sorta di fluida ed istantanea 'traduzione in gesti' delle parole. [...] Uno stesso identico gesto o figura delle mani può assumere e denotare notevoli differenze semantiche, secondo il contesto e la collocazione spaziale nel quale è sviluppato, ed in base alla tipologia di personaggio che lo esegue.

Nel teatro-danza di corte si riconoscono quattro differenti ruoli, o tipologie di personaggi, alle quali le danzatrici sono indirizzate allo studio dalle maestre durante l'apprendistato. Si tratta del:

- *Niey Rong*, o "ruolo maschile", che comprende re, principi, divinità maschili ed anche personaggi più modesti come servitori e soldati;
- *Nieng*, o "ruolo femminile", che comprende personaggi quali regine, principesse, dee e anche figure più semplici come servitrici;
- *Sva*, la scimmia;
- *Yeakh*, termine che indica dei demoni, degli orchi o dei.



I diversi ruoli del teatro-danza sono riconoscibili fra loro in base al tipo di mascheramento e ad un particolare ‘atteggiamento corèico’, ovvero una particolare presenza scenica e una compiuta tecnica cinetica (il cosiddetto ‘linguaggio delle mani’ ne è soltanto una parte), che l’attore ha acquisito al termine di un lungo e specifico apprendistato. I quattro ruoli tipo possiedono, infatti, una serie di posture, di modi di camminare, di stare in piedi e di sedere, individuali, che li contraddistinguono immediatamente. E anche il linguaggio delle mani e la mimica complessiva, che permettono all’interprete di esprimere un ventaglio di stati d’animo, d’emozioni e di significati diversi, rimangono codificati all’interno della tecnica del rispettivo ruolo.[...]

Il repertorio del Lakhaon Kbach Boran

[...] La natura sacrale e propiziatrice delle robam è ancora oggi evidente. Alcune delle robam sono tuttora impiegate unicamente per scopi rituali, nelle funzioni reali e nelle cerimonie tenute in certi luoghi sacri della capitale, come il tempio di *Wat Phnom*, ma in generale tutte le coreografie del repertorio, dove le danzatrici assumono le sembianze delle divinità e delle forze sovranaturali care al mondo Khmer, possono essere considerate in un certo modo ‘religiose’. Infatti, anche quando presentate nella forma di danze di benvenuto, ad illustri ospiti, o di buon augurio, come accade per esempio in occasione dell’inaugurazione di importanti edifici e istituzioni, le danze rimangono sostanzialmente offerte agli spiriti e ai numi tutelari che, interpellati dalla performance stessa, sarebbero immediatamente invitati ad osservare la rappresentazione.⁷

A dispetto delle decine di danze che fanno parte del repertorio del *Lakhaon Kbach Boran*, difficilmente nel corso di un’esibizione pubblica non capita di incontrare le celebri *Robam Apsara* (“Danza delle Apsara”), *Tep Monorom* (“Il Soddisfacimento degli Dèi”), *Robam Plet* (“Danza del Ventaglio”), *Robam Phkar Meas Phkar Prak* (“Danza dei Fiori d’Oro e d’Argento”), *Robam Mkò* (“Danza del Serpente Marino”), e la “Battaglia della Scimmia Bianca e Nera” (*Sva Prachap*), pezzo probabilmente ispirato allo scontro fra i fratelli *Sugrip* e *Bali* narrato nel poema del *Riemker*. I tipi di roeung più comuni, oltre ovviamente a quelli estratti dal *Riemker*, sono invece le storie di *Moni Mekhala* e *Riem Eysò*⁸ (la leggenda della ‘dea delle acque e del demone della tempesta’), dei principi *Preah Sang*, una versione Khmer della storia di *Sang Thong* contenuta nelle *Jataka* (‘il racconto delle incarnazioni anteriori del Buddha’), e *Preah Thaong*, una delle più antiche leggende cambogiane.

Le molte storie raccontate nei roeung evidenziano però temi narrativi comuni e personaggi ricorrenti. Oltre alla figura del principe (semi) divino, il cui nome personale è preceduto dal prefisso *Preah* (un termine Mon-Khmer, sconosciuto al sanscrito, che significa ‘dio’ o ‘santo’), compare sempre la figura del suo maestro spirituale (l’eremita che in genere si chiama *Eysei*), un saggio dotato di poteri sovranaturali e di un’eccezionale lungimiranza, votato alla meditazione ed alla povertà. L’intreccio delle

⁷ Danze e musiche sono, infatti, considerate offerte irresistibili per gli spiriti, quanto di meglio l’uomo possa offrirgli per gratificarli

⁸ Questo demone è conosciuto anche con il nome di *Vorachun*

storie dei roeung, come nei più classici dei copioni, ruota attorno all'eroina femminile, spesso figlia di uno *yeakh*, ed al tentativo dell'eroe di salvarla e sposarla, a dispetto delle difficoltà e dell'avversità del padre. Il tema dell'amore, tipico dei roeung, si sviluppa in genere a fianco di quello – altrettanto presente – della guerra, dello scontro fra le forze del bene e quelle del male. Una battaglia che a livello archetipico e realistico esprime l'eterna battaglia per il controllo del Femminile, «il doloroso passaggio della donna dal padre al marito».⁹

[...] Durante la rappresentazione, il contesto sacro della cerimonia rende le danzatrici particolarmente potenti, delle messaggere identificabili con le stesse *tevoda* (divinità femminili) e con le altre forze sovranaturali che esse interpretano nella danza. Nel corso della danza, infatti, l'offerente, vale a dire la danzatrice, e le divinità, a cui l'offerta è rivolta, diventano la stessa cosa, un tipo d'unione che presuppone che lo spirito 'partecipi' del corpo dell'interprete. In realtà, non dobbiamo pensare ad una possessione letterale del corpo della danzatrice, ma piuttosto di una 'prossimità' o vicinanza dello spirito interpellato. In occasioni come quella del Buong Suong Tevoda, molte danzatrici dichiarano di sentire chiaramente la 'discesa dal cielo' e la vicina presenza degli spiriti, venuti soltanto a vederle danzare e non a possederle, un tipo di fenomeno che è, invece, comune presso il tempio di *Wat Svay Andet*, fra i medium che assistono alle rappresentazioni.

L'attuale repertorio del Balletto Reale ricalca grossomodo quello del cosiddetto 'periodo dell'indipendenza' (1954-1970), pur non raggiungendone la passata, maggiore, consistenza. Negli anni Sessanta, nel momento di massimo splendore della moderna tradizione delle danze di corte, il repertorio consisteva in circa quaranta robam e sessanta roeung, sebbene la maggior parte di queste fosse soltanto raramente rappresentata per il prevalere di un numero più limitato di coreografie, che meglio s'accordava con i gusti della corte e del principe *Sihanouk*. [...] Dopo la fine del regime di *Pol Pot* (1975-1979), con la morte di numerosi artisti e la distruzione di gran parte dei costumi e delle maschere del Balletto Reale, conservati da generazioni, la ricostruzione del repertorio fu limitata inizialmente ad alcuni episodi del Riemker, alle danze più sacre, in uso durante le cerimonie religiose come il Buong Suong Tevoda, ed a quelle che furono più celebri in passato. A partire della seconda metà degli anni Novanta, con l'avvento di una situazione politica meno precaria e valendosi di una nuova generazione d'interpreti, le insegnanti

⁹ Paul Cravath, *Earth in Flower*, DatASIA, USA, 2007, pag. 267.

sotto la guida della principessa *Bopha Devi* hanno avuto maggiore possibilità di rivolgere i loro sforzi ed i fondi disponibili nel ricostruire e mettere in scena quanto non era più apparso sulla scena dal tempo della regina Kossamak. [...] Ma l'ostacolo principale ad un recupero integrale (forse impossibile) del repertorio è la mancanza degli interpreti del passato, che rappresentarono e studiarono certi personaggi rimasti – da un punto di vista della trasmissione dei saperi – oggi vacanti, visto che gli scarsi materiali audiovisivi consultabili dell'epoca, fatta eccezione per le danze più celebrate, non possono essere sempre d'aiuto. L'impossibilità di avere un'esatta e completa memoria delle sequenze e dei movimenti, soprattutto dei personaggi meno celebri, trasforma in questi casi il lavoro di recupero in un lavoro di creazione e formulazione quasi integrale di certe parti delle danze, a partire dalle memorie esistenti, dando vita a coreografie di sintesi rispetto alle lunghe forme originarie.

Con l'introduzione della danza classica in un contesto di fruizione 'globalizzato' e internazionale, dovuto anche alla presenza di una numerosa diaspora cambogiana negli USA ed in Europa, negli ultimi anni il discorso sul repertorio s'è fatto altro dal mero intenderlo come un lavoro di recupero e riproduzione di quanto apparteneva al passato. [...] Gli stimoli all'innovazione e all'allargamento del repertorio classico, che riguardano soprattutto il lavoro della coreografa *Sophiline Shapiro*, si scontrano oggi frequentemente con l'atteggiamento conservatore tipico delle maestre di danza e dei funzionari del "Ministero della Cultura", che si sentono protettori e responsabili della tradizione non solo da un punto di vista strettamente formale, ma anche spirituale, visto che il rispetto delle regole è ritenuto indispensabile per un corretto rapporto con il mondo sovranaturale. In tale ambiente permane diffusa l'idea che la tradizione di corte ed il suo repertorio siano qualcosa d'immutabile ed ereditato rigidamente dal passato, anche se ciò sia stato storicamente più volte smentito. [...] Infatti, fuori del numero ristretto di pezzi più sacri, il repertorio di danze Khmer è stato sempre suscettibile d'estensione e trasformazione da parte di chi ha avuto volontà e potere nel paese. Ciò dimostra che il processo di conservazione, che si realizza nel tempo attraverso la scelta e l'esecuzione delle coreografie che appartengono al repertorio, per gli ospiti o nelle dovute occasioni cerimoniali, ha riguardato sempre molto da vicino il gusto predominante della corte, dei potenti, ed oggi dell'ambiente accademico e politico di Phnom Penh.

Lakhaon Khaol

Il *Lakhaon Khaol*, o ‘teatro-danza maschile’, è considerato un genere classico, per i rapporti avuti con la corte e la monarchia Khmer almeno a partire della seconda metà del XIX secolo. Seppur non esistano documenti anteriori, forme di rappresentazioni maschili a carattere drammatico furono però certamente comuni nelle aree rurali del paese anche nei secoli precedenti. Danzatori-contadini, ma anche troupe girovaghe, i cui attori erano ritenuti in possesso di poteri magici, si esibivano presso le pagode, come accade ancora oggi al tempio (*wat*) di *Svay Andet*, in occasione d’importanti festività nazionali ed in onore dei *neak ta*, gli spiriti locali.



Il *Lakhaon Khaol* è una forma di teatro-danza rappresentata esclusivamente da uomini; anche i ruoli femminili sono, infatti, interpretati da attori che, secondo la tradizione, devono avere corpi esili e braccia delicate come quelle di una donna, un volto piccolo ed effeminato. Altra peculiarità del Lakhaon Khaol è quella di mettere tradizionalmente in scena soltanto una selezione d’episodi tratti dal *Riemker*, la versione cambogiana del *Ramayana*, fatto che evidenzia la natura fondamentale religiosa del genere.

Come accade nel teatro-danza di corte (*Lakhaon Kbach Boran*), gli attori del Lakhaon Khaol, che indossano tutti delle maschere o sono pesantemente truccati,¹⁰ mimano le storie per mezzo di un linguaggio gestuale, che si diversifica in base al ruolo, nel quale essi si specializzano sin da bambini. Lakhaon Kbach Boran e Lakhaon Khaol differiscono, invece, sostanzialmente nel tipo di narrazione; mentre nel primo il coro racconta la storia, introducendo lo spettatore nelle varie situazioni drammatiche, nel Lakhaon Khaol (dove il coro è assente) dei narratori, i *pol* (uno o due sono attivi nella stessa rappresentazione), con speciali tecniche narrative, che alternano differenti tipi di prosa poetica a versi, interagiscono con l'orchestra per esporre la storia e riprodurre i dialoghi dei personaggi presenti in scena. In questo modo il Lakhaon Khaol sembra avvalorare l'ipotesi di una sua presunta origine popolare, poiché in questo *modus* drammaturgico si rifletterebbe il piacere per un tipo di narrazione diretta e improvvisata (rispetto ad un tipo di 'narrazione letteraria' ed estremamente poetica, come è quella del teatro di corte) più vicino e simile all'oralità e alla freschezza della tecnica di racconto del cantastorie, figura caratteristica del mondo rurale cambogiano [...]

Gli attori del Lakhaon Khaol mimano con gesti e movimenti le parole del *pol*, traducendole contemporaneamente nel linguaggio della danza; durante gli intermezzi musicali, eseguiti dall'orchestra *pin piert*, gli interpreti invece si esibiscono in passaggi danzati individuali e corali, senza che il contenuto mimico o gestuale rimandi a specifici significati letterali. Nel Lakhaon Khaol sono abbastanza frequenti anche interludi comici, grazie alla presenza di personaggi farseschi e di buffoni, che riescono ad alleggerire la tensione drammatica della storia, parlando fra loro e rivolgendosi direttamente al pubblico.

[...] una delle sostanziali differenze con il Lakhaon Kbach Boran – dove hanno uno spazio maggiore le scene in cui sono coinvolte divinità, principi e principesse, e dove l'azione più spesso indugia sui sentimenti e sulle maniere di questi raffinati personaggi – è quella di dar maggiore risalto alle avventure, alle imprese e alla comicità di *Hanuman*, di *Sugrip* e delle altre scimmie comandanti, con un numero maggiore di sequenze di combattimento con gli *yeakh* rivali. [...]

La pantomima dei danzatori mascherati lascia spazio a movimenti e gesti abbastanza improvvisati, soprattutto se si continua a confrontare tale forma con quella del

¹⁰ Nel *Lakhaon Khaol* anche gli attori che interpretano *Preah Riem* e suo fratello, *Preah Leak*, indossano generalmente delle maschere, rispettivamente verde e bianco-rosa. Solo gli attori che interpretano i personaggi femminili non indossano maschere, ma ricoprono il volto di uno spesso strato di polvere bianca.

teatro-danza di corte; infatti, il Lakhaon Khaol non giunse mai ad un tale grado di formalizzazione estetica, anche perché la presenza in scena dei narratori crea naturalmente un diverso tipo di relazione col pubblico e garantisce quindi alla rappresentazione una maggiore dose di libertà.

I ruoli del Lakhaon Khaol sono gli stessi del Lakhaon Kbach Boran, ma nello stile d'interpretazione si trovano importanti differenze. Da un lato la presenza ed il portamento degli yeakh è più rude e rigido rispetto al corrispettivo femminile, così come invece la maniera di muoversi della scimmia (*sva*) sembra essere più naturalistica, improntata all'acrobaticità ed aperta all'improvvisazione; senza considerare poi le sottili differenze che esistono anche nel codice del linguaggio dei gesti e nella tecnica di rappresentazione. Nel Lakhaon Khaol il tamburo *skor thom* domina l'orchestra, e dissimile è anche l'impiego delle melodie e delle musiche tradizionali. Ovviamente la differenza più importante rispetto al teatro di corte è quella di essere un genere interpretato da uomini, specialmente da quando nel secolo scorso il Lakhaon Khaol è entrato ripetutamente in contatto con il teatro del re, a palazzo, ed ha acquisito la sua attuale fisionomia con pressappoco gli stessi costumi e lo stesso contesto di fruizione.

Come si diceva, l'origine e la storia del Lakhaon Khaol sono poco conosciute; gli studiosi credono che qualcosa di simile fosse già esistito prima del IX secolo d.c., ma è più probabile che nel periodo angkoriano un teatro che utilizzasse attori mascherati si sia sviluppato, narrando e rappresentando le imprese del *Ramayana*, delle *Jataka* e di altre saghe epiche induiste.¹¹ [...]

Le speculazioni filologiche sembrano essere avvalorate anche dall'analisi dell'arte scultoria. In alcuni rilievi dei templi d'*Angkor Wat* (XII secolo) e di *Bantaey Srei* (X secolo) la maniera drammatica e l'estro con il quale sono stati rappresentati e raffigurati i personaggi del *Ramayana* – principi, demoni e scimmie – fanno presumere ad un diretto legame con il teatro dell'epoca; nella dinamicità delle pose dei protagonisti, nella espressività dei volti/maschere e nell'organizzazione degli elementi nell'insieme, gli artisti e i disegnatori dei bassorilievi potrebbero aver preso direttamente spunto ed ispirazione dai movimenti degli attori e dalle rappresentazioni del tempo.

¹¹ L'importante iscrizione del XIII sec., rinvenuta nel *Phimeankas*, permette di dimostrare l'esistenza di performance a carattere drammatico nell'epoca ankoriana. L'iscrizione fa riferimento a delle rappresentazioni teatrali (con soggetto scene tratte dalle *Jataka*) organizzate dalla regina *Indradevi*, moglie dell'ultimo grande sovrano d'Angkor *Jayavarman VII*.

Nei secoli successivi al declino d'Angkor, con il diffondersi in Cambogia del *Buddismo Theravada* e di una più rigida morale dei costumi, si consolidò o forse produsse *ex novo* una radicale separazione fra uomini e donne in ambito performativo. Il teatro e le danze femminili rimasero per lo più confinate nelle corti dei re e dei potenti del paese, che avevano il prestigio e la possibilità economica per mantenere le attrici-concubine, mentre gruppi di teatro-danza maschili probabilmente si svilupparono e mossero nell'ambito dei villaggi, senza però lasciare prove o documenti della loro esistenza. Possiamo arguire soltanto, come fa George Coédés, che ci furono truppe ambulanti che «circolavano di villaggio in villaggio, ed erano reputate possedere dei poteri magici, che giustificavano la loro presenza in occasione delle diverse cerimonie». ¹²

La prima menzione concreta al genere del Lakhaon Khaol è piuttosto tarda e risale alla seconda metà del XIX secolo. Dalle cronache reali sappiamo che a *Udong* re *Ang Duong*, il primo monarca Khmer sottrattosi dopo vari secoli alle influenze politiche ed all'occupazione territoriale delle potenze vicine, stabilì all'interno del suo palazzo reale una troupe di Lakhaon Khaol, probabilmente seguendo l'esempio della corte laotiana e siamese, dove esisteva già da tempo una troupe di teatro simile, chiamata *Lakhon Nai*. ¹³ Alla morte di re *Ang Duong*, nel 1860, la troupe venne però sciolta e gli interpreti si dispersero. ¹⁴

Più tardi re *Norodom* (1863-1904) introdusse o riabilitò un festival nazionale chiamato *Tang Tok*, una grande esposizione culturale tenuta in occasione dell'anniversario della monarchia. [...]

Tralasciando la controversa origine della troupe maschile formata da *Norodom* agli inizi del XX secolo, ciò che preme sottolineare è che il Lakhaon Khaol s'inserì attivamente all'interno della religiosità locale delle campagne a sud della capitale, acquisendo la funzione di rituale propiziatorio nel corso del passaggio all'anno nuovo, come accade ancora oggi per la comunità di *Wat Svay Andet*. Questa relazione fra teatro, spiriti locali e la propiziazione della pioggia, in forme diverse certamente comune in Cambogia da epoche remote, sembra basarsi sulla credenza ancestrale che chi rappresenta vicende sacre come quelle del *Riemker*, nella mentalità popolare, diveniva ricettacolo (e

¹² George Coédés, *Origine et évolution des diverses formes du théâtre traditionnel en Thaïlande* (Tomo XXXVIII), BSEI, N.S, num. 3 et 4, 3° et 4° trim., 1963, pag. 501.

¹³ Il *Lakhon Nai* è un tipo di teatro-danza thailandese di corte, formato da soli uomini.

¹⁴ Una consuetudine, questa, che accadeva sempre alla morte d'ogni sovrano, soprattutto per quanto riguarda il gruppo di danzatrici del re, considerato una parte integrante delle sue proprietà.

tramite) di forze occulte; l'insieme d'aspetti e cerimonie religiose dedicate agli spiriti locali era in questa maniera inscindibile dalla rappresentazione teatrale stessa. [...]

Il Lakhaon Khaol non fu un fenomeno limitato soltanto alla capitale e alle campagne limitrofe. Sul finire del XIX secolo anche il governatore della provincia di *Battambang* disponeva di un gruppo di Lakhaon Khaol, anche se meno accreditato rispetto alla troupe di danzatrici, che teneva segregata nel serraglio del forte in cui viveva.¹⁵ I più di cento attori che la componevano si esibivano dietro compenso anche nei templi, in richiesta delle comunità, o in occasione di un'annuale celebrazione – un tipo di festività simile al Tang Tok – in cui si pagava tributo al re del Siam, di cui all'epoca Battambang era ancora provincia.

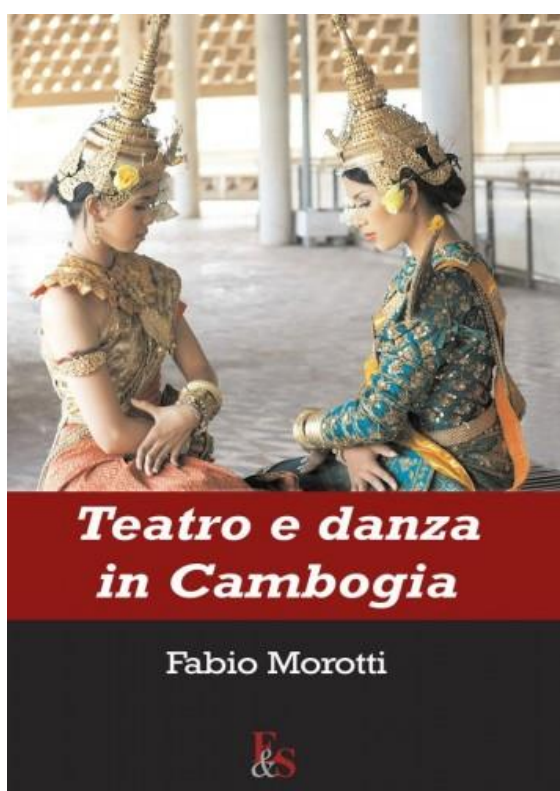
A Phnom Penh, nel 1965, la neonata Università Reale di Belle Arti aprì una sezione di Lakhaon Khaol sulla base delle ricerche compiute sulle tradizioni di Wat Svay Andet e Battambang – la cui troupe, erede della tradizione del governatore, fu cancellata con l'esplosione della guerra civile durante gli anni Settanta – che furono per così dire fuse in un solo genere. All'interno dell'università, come successe per tutte le tradizioni teatrali che provenivano da ambienti rurali e popolari, il genere trovò una formalizzazione estetica e tecnica – una versione più dinamica, atletica e acrobatica – che mai aveva avuto prima. Gli alunni e gli interpreti del Lakhaon Khaol dell'università erano, infatti, anche addestrati nei fondamentali del Lakhaon Kbach Boran, le loro posture aderivano quindi naturalmente a più rigidi canoni, sebbene gli fosse concessa maggiore libertà e improvvisazione. Spesso utilizzando un'illuminazione ed un impianto scenografico moderno, la troupe di Phnom Penh si propose nelle rassegne e nei festival come immagine della cultura nazionale, mostrando una versione più 'teatrale' e professionale del Lakhaon Khaol che, di fatto, assurse al rango di 'genere classico'.

Prima che il regime dei Khmer Rossi ottenesse il potere, in Cambogia esistevano almeno otto gruppi di Lakhaon Khaol, di cui cinque concentrate nella sola regione del Kandal, a sud della capitale. Nel 1979, al termine dell'occupazione, soltanto quella di Wat Svay Andet riuscì faticosamente a ricomporsi, a patto di lasciare molta della qualità che l'aveva contraddistinta in passato. [...]

Nell'ambiente accademico e professionale della capitale soltanto recentemente, con la "La Battaglia di Weirip" (2004), il genere ha cominciato ad evolversi per percorsi

¹⁵ Tauch Chhuong, *Battambang during the time of the lord governor*, Cedoreck, Phnom Penh, 1994, pag. 87.

creativi alternativi con la messa in scena d'episodi del Riemker, personaggi e scenografie nuove. Tuttavia, per sopravvivere all'interno del panorama culturale contemporaneo, anche il Lakhaon Khaol dovrà sempre più in futuro accettare la sfida di estendere il suo repertorio, alimentando il conflitto con la struttura e la rigidità della formula della tradizione che gli è stata trasmessa dal passato.



Fabio Morotti

Teatro e danza in Cambogia

368 p., ill.

Editoria & Spettacolo,

Riano (Rm), 2010

ISBN 978-88-89036-75-4

Estratti da: Fabio Morotti, *Teatro e danza in Cambogia*, Editoria & Spettacolo, Riano (Rm) 2010. Foto Daniela Pellegrini.

Publicati in *AsiaTeatro*, Anno II (2012)

<http://www.asiateatro.it/asie/sudest-asiatico/indocina/cambogia-teatro-e-danza/>

<http://www.asiateatro.it/asie/sudest-asiatico/indocina/cambogia-teatro-e-danza/lakhaon-khaol/>

<http://www.asiateatro.it/asie/sudest-asiatico/indocina/cambogia-teatro-e-danza/lakhaon-kbach-boran/>

Luciana Damiani: **Cambogia. Apsara, le danzatrici celesti**

Angkor Wat, Siem Reap. Le dita piegate all'indietro come steli di fiori al vento, una bambina danza nel tempio. La sua figurina, mossa da una musica che solo lei sente, sembra staccarsi dalle pareti e dare nuova vita all'antichità. I movimenti fluiscono come se il suo corpo sottile fosse il tramite con un altro mondo. Secondo la tradizione cambogiana sono gli dei protettori delle arti ad ispirare i danzatori animandone corpo e Thyda – il suo nome significa figlia degli dei – sembra davvero ultraterrena. Fin da piccolissima va con gli altri bambini a mendicare fra i turisti nei templi di Angkor e ogni giorno si ferma incantata a guardare le *Apsara* – ninfe celesti – che popolano le pareti dei capolavori dell'architettura *khmer*. Assume le posizioni delle statue, dimentica fame e povertà e danza scalza nei templi.



La danza Khmer, simbolo di eleganza e sensualità, colpisce lo spettatore per la bellezza delle linee, la varietà dei ritmi. Il fluire ininterrotto di movimenti che trapassano l'uno nell'altro ha influenzato anche la nostra danza moderna.

Ad un tempo terrene – i piedi nudi saldamente appoggiati – e aeree – le braccia vibranti nell'aria – le *Apsara* ben esprimono il passaggio fra terra e cosmo.



La danza di corte, meravigliosa espressione di tecnica ed equilibrio, è una delle più antiche forme dell'arte *khmer*. Nata intorno al 600 d.C., fu concepita come veicolo sacro e come pratica necessaria per il mantenimento dell'equilibrio cosmico e del benessere sociale. Riservata quasi esclusivamente a principesse e concubine, ha avuto per secoli funzione di rituale di Stato segnando la vita religiosa in tutte le cerimonie della famiglia reale e nei riti propiziatori di prosperità e buoni raccolti.



La grazia delle giovani danzatrici *khmer* aveva già ammaliato Auguste Rodin nel 1906, quando il corpo di ballo di corte cambogiano era approdato a Marsiglia al seguito di re Sisovath nella sua visita ufficiale in Francia. Seduto su una panchina nel giardino della villa che ospita le ballerine, l'anziano scultore passa giornate a schizzare febbrilmente le silhouette immateriali delle piccole *Apsara* di Phnom Penh. “La Cambogia ci ha mostrato l'essenza dell'antichità” dirà “E' impossibile per la natura umana raggiungere tale perfezione” e, quando le ballerinette salpano da Marsiglia, per Rodin “è come se con loro se ne fosse andata la bellezza del mondo”.

“Mia nonna era una danzatrice di corte” dice Thyda, ma dell'ava non le resta neanche una foto, il regime di Pol Pot ha cancellato anche i ricordi. Bandita ogni forma d'arte ed eliminate tutte le persone identificate come “artista” considerate simbolo di una società arcaica e feudale. Si calcola che fra il '75 e il '79, gli anni della dittatura dei Khmer Rossi, sia scomparso il 90 per cento di danzatori e musicisti, i pochi scampati sono sopravvissuti nascondendo la loro identità e la loro arte.

Quando, dopo il successivo decennio di guerriglia, il Paese ha ricominciato a vivere e a guardare al futuro, il nuovo Ministero della Cultura, nel tentativo di recuperare le antiche tradizioni, ha cercato di rintracciare danzatori e maestri, unico tramite col passato in una cultura dove la memoria storica delle arti popolari è stata sempre affidata alla trasmissione orale, di generazione in generazione da maestro ad allievo. Difficile ritrovare i pochi superstiti, dopo gli anni di paura nessuno osava esporsi.

Nel 1988 è stato organizzato uno spettacolo di danza, il primo dopo il colpo di spugna di Pol Pot. Provenienti da tutte le parti del Paese, gli artisti sul palco si abbracciavano ridendo felici di ritrovarsi e piangendo nel ricordo dei compagni scomparsi. Non c'era nulla da cui ripartire se non la grande voglia di ricominciare: senza testi scritti di musica o di coreografie delle danze, senza i ricchi costumi di sete, ori e broccati delle Apsara di corte, senza maschere e strumenti musicali tradizionali, quello allestito a Phnom Penh è stato comunque uno spettacolo che ha attirato un grande pubblico. Vestite di semplice tela di cotone prodotta nelle nuove fabbriche di stato e al suono di pochi

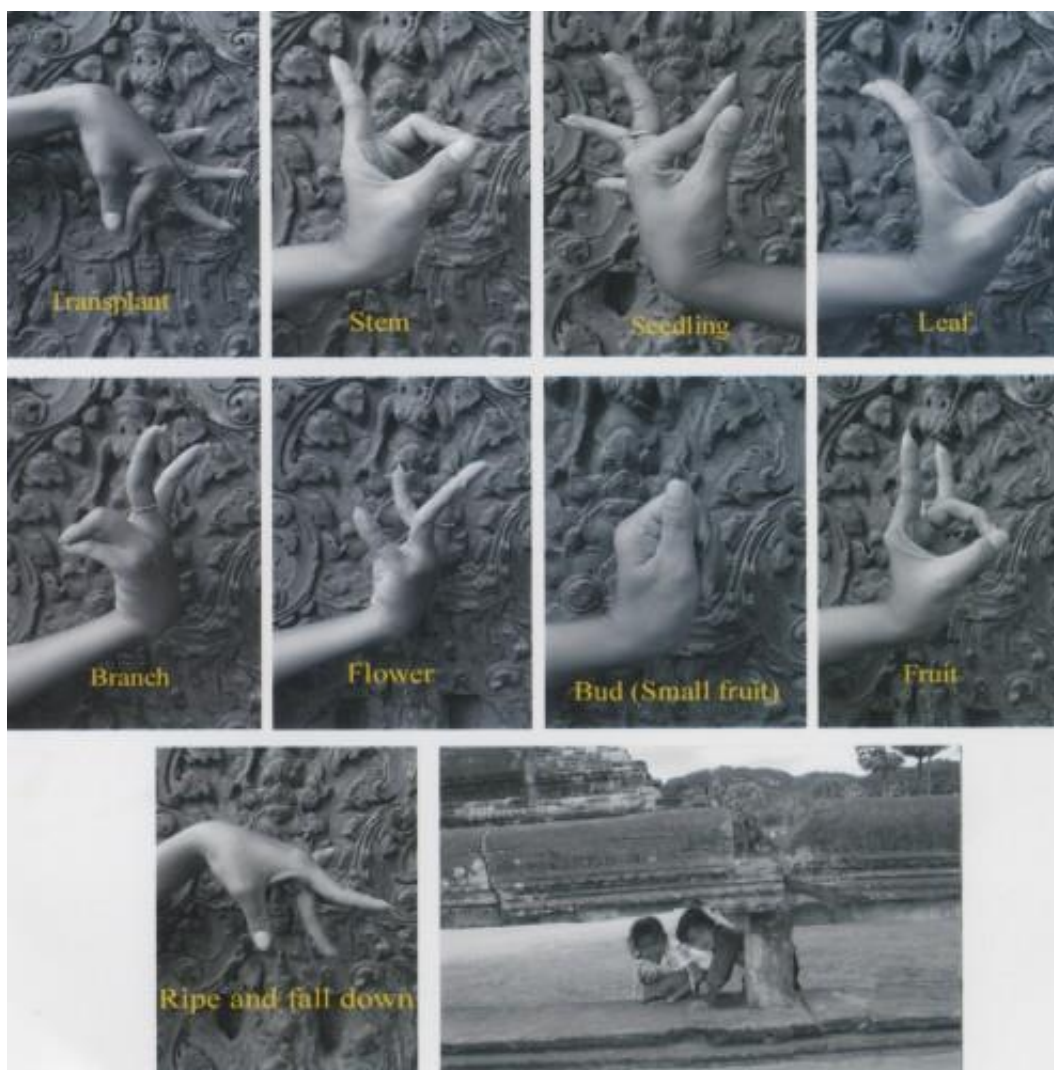
tamburi orizzontali, *sanphor*, le Apsara hanno ballato fra le lacrime del pubblico che rivedeva sul palco la testimonianza di tradizioni ritenute perdute per sempre.



Sangkat Penh Thmey, Phnom Penh. Seyha, bustino giallo con ricami di perline, racconta che quando nel suo villaggio è stata aperta una scuola di danza per bambini del popolo, è diventato realtà il suo sogno di essere un' Apsara, dal sanscrito "colei che si muove nelle acque." La lezione avviene sul palcoscenico, in un piccolo teatro in legno costruito sull'acqua. Mentre esercita le dita all'indietro, in una posizione che non sembra possibile per una mano umana, la bambina, 11 anni, dice "dobbiamo rendere onore agli dei, non potremmo danzare a gambe nude o in calzamaglia." Le allieve, con indosso corpetti aderenti chiusi da una fitta fila di bottoncini, si aiutano a vicenda mettere la gonna o *kban*, un telo lungo tre metri che viene prima girato intorno ai fianchi, poi i due lembi tesi davanti vengono arrotolati, passati fra le gambe e fissati dietro alla vita con una pesante cintura di metallo. "Al sabato invece di danzare, lavoriamo al telaio e impariamo a tessere i nostri i nostri *kban*" aggiunge seria. Le ragazze ora sono tutte pronte per la lezione.



“Ci vorranno molti anni per imparare 1165 gesti che costituiscono l’alfabeto base della danza *khmer*” dice la maestra, qualche filo bianco nei capelli e la sicurezza di gesti di chi è stato a lungo sul palcoscenico. Guarda concentrata le ragazze, poi si alza, piega il braccio di una, arcua la vita di un’altra, sembra uno scultore che modella i corpi come fossero di argilla.



Durante la lezione le allieve alternano danza e strumenti. Il complesso – *pinpeat* – è composto da indefinibili percussioni tradizionali – carillon di piccoli gong, xilofoni, tamburi orizzontali – *samphor* – considerati i veicoli spirituali della danza.

La melodia scorre lungo scale musicali diverse dalle nostre creando effetti che sconcertano lo spettatore occidentale: sembra acqua di sorgente, vento fra le fronde. “Per accompagnare uno spettacolo di danza non basta la musica. E’ il cuore che ha il compito

di collocare e commentare azioni e sentimenti agiti dalle danzatrici” dice l’autore cambogiano Samdech Chaufea Thiounn.



“Domani c’è uno spettacolo” annuncia Seyha e gli occhi neri le si accendono di luce, “la maestra ha detto che potete venire anche dietro le quinte.”

Dopo gli anni bui, la danza *khmer* ha ritrovato il fasto della tradizione di corte e la preparazione è laboriosa, ci vogliono non meno di tre ore per vestizione e trucco. Non ci sono bottoni, lacci o ganci, i costumi vengono letteralmente cuciti sul corpo, come una seconda pelle. L’ultimo atto è la posa del *makot*, il copricapo dorato che viene fissato in testa con delle forcine. “Pesa quasi due chili” dice Seyha indossandolo, e non è più una bambina ma una piccola dea, carica di monili al collo, alle braccia, alle caviglie. “Ora dobbiamo chiedere l’ispirazione agli dei” dice mentre si accosta all’altare e vengono accesi candele e incensi. Poi resta immobile in silenzio con le compagne fino all’entrata in scena.



Il palcoscenico della danza *khmer* non prevede l'uso di scenografie. Tutto viene evocato attraverso il movimento e la musica. Anche il volto delle ballerine è immobile, muto. Non distratto dalla personalità della danzatrice, lo spettatore può meglio cogliere la bellezza delle linee. Sono i movimenti delle mani – *kbach* – a comunicare le emozioni. “Ridere con la bocca è umano, ridere con le mani è di origine divina” dice un *cru*, maestro di danza. “Mani come attori, mobili ed autonome nella loro recitazione” le descrive R.M. Rilke.

I gesti della danza cambogiana sono un vero e proprio linguaggio. Ognuno di essi è come una parola e la loro successione forma delle frasi. Il corpo è attraversato da una ondulazione verticale e oscilla giocando sulla flessibilità delle ginocchia. I corpi immateriali delle ballerine, che neanche i ricchi costumi riescono ad appesantire, sono percorsi da lampi di movimento, vibrazioni, fremiti, sussulti.

Hanno mosse ferine, camminano strisciando delicatamente i piedi, la testa immobile, le braccia sinuose come se galleggiassero nell'acqua. Diventano serpenti, il corpo è uno zigzag di repentini cambi di direzione: testa reclinata di lato, palmi volti all'indietro, gomiti piegati, vita arcuata, culetto sporgente, ginocchia flesse, piedi rivolti

all'insù. Poi le mani palpitano schiudendosi come corolle di fiori, sembrano sfogliarsi petalo dopo petalo. Le braccia producono movimenti serpentini che passano da una mano all'altra passando per le scapole. Le gambe sempre piegate permettono slanci e morbidezze, il corpo affonda e si rialza gradualmente con scosse impercettibili.

Queste fanciulle piccole e minute possono sollevarsi e sembrare grandissime trasportando il pubblico nella loro magia dove sono giunchi mossi dal vento, il guizzo di un pesce, rettili sinuosi o voli di farfalle. La morbida lentezza dei movimenti amplifica l'effetto teatrale della scena, la ferma nel tempo e nello spazio riportando lo spettatore ai bassorilievi di Angkor dove l'uomo ha fissato nella pietra la danza delle *Apsara*. I templi dimenticati nella giungla e ora avvolti nell'abbraccio delle gigantesche radici aeree dei *banyan* ben rappresentano lo stretto legame dell'anima *khmer* con la natura.



Per gentile concessione degli autori: testo di Luciana Damiani, foto e video di Alberto Cannetta. Estratto da: *Storie da un altro mondo di Luciana Damiani*, Associazione Il Nodo Cooperazione Internazionale ONLUS.

Bibliografia essenziale

Fabio Morotti, *Teatro e danze in Cambogia*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, 2010

Denise Heywood, *Cambodian Dance: Celebration of the Gods*, Bangkok, River Books, 2008

Christophe Loviny, *Les Danseuses sacrées d'Angkor*, Paris, Seuil Jazz Editions, 2002

Toni Samantha Phim, Ashley Thompson, *Dance in Cambodia*, Singapore, Oxford University Press – South East Asia, 1999

Galleria



Cambogia. Foto di Alberto Cannetta, realizzate al teatro della Khmer Arts Academy (www.khmerarts.org) e alla Apsara Arts Association (<http://www.apsara-art.org>). 23 foto <http://www.asiateatro.it/asia/galleria/galleria-cambogia/>

VIDEO realizzati da Alberto Cannetta

presso la Khmer Arts Academy (Phom Penh, Cambogia).

<http://www.asiateatro.it/video/Khmer-Arts-Academy.m4v>

<http://www.asiateatro.it/video/Backstage-Khmer-Arts-Academy.m4v>

Publicati in AsiaTeatro, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/asia/sudest-asiatico/indocina/cambogia-teatro-e-danza/cambogia-apsara-le-danzatrici-celesti/>

Rossella Marangoni: **Cambogia. Sbek Thom, il grande teatro delle ombre**

Sbek Thom è il grande teatro delle ombre *khmer* che utilizza marionette in cuoio intagliato, non articolate, e alte dal metro e mezzo ai due metri circa.

Con un'origine forse antecedente al periodo angkoriano ma ancora oggetto di controversie fra gli studiosi, lo Sbek Thom, come il balletto reale e il teatro delle maschere, è considerato sacro. Dedicato alle divinità, le rappresentazioni potevano aver luogo solo in occasioni speciali, tre o quattro volte l'anno, come il Capodanno *khmer*, il compleanno del re, o le feste per la venerazione di personaggi importanti. Veniva anche rappresentato per propiziare i raccolti, per chiedere agli dei la prosperità del terra e della nazione e la benedizione della pioggia durante i periodi di siccità.



Dopo la caduta di Angkor nel XV secolo, il teatro delle ombre subì un'evoluzione, da attività rituale a genere artistico, pur conservando una dimensione cerimoniale.

Le marionette sono ricavate da un singolo pezzo di cuoio in occasione di una cerimonia particolare e nel rispetto di un antico rituale volto a richiedere la protezione delle divinità e degli spiriti. I lati dei pannelli di cuoio sono dipinti con una soluzione ricavata dalla corteccia dell'albero *kandaol* (*Careya arborea*). L'artigiano traccia la figura desiderata sul lato più scuro, poi la intaglia e la dipinge prima di attaccarla a due bacchette di bambù che permetteranno al danzatore di controllare la marionetta. Ogni marionetta, che può arrivare a pesare sette chili, è quindi costituita da un pannello di cuoio su cui è stato inciso un personaggio (figure eroiche, principesse, giganti, scimmie, animali mitici, ecc.), così come palazzi, scene di battaglie, foreste. Su alcuni pannelli vengono incise versioni dei bassorilievi di Angkor Vat che riportano interi episodi del *Reamker*, la versione khmer del *Rāmāyana*.

Le rappresentazioni tradizionalmente hanno luogo di notte e all'aperto, nei pressi di un tempio o vicino alle risaie. In Cambogia, prima di qualsiasi spettacolo di teatro delle marionette, di danza o, appunto, di teatro delle ombre di cuoio, viene reso omaggio con preghiere e offerte agli spiriti e ai maestri che hanno creato questa arte affinché benedicano la rappresentazione e non se ne sentano offesi.

Per la rappresentazione un ampio sipario bianco, lungo dieci, dodici metri e alto fino a cinque metri, è steso fra due alti schermi di bambù, di fronte a un grande fuoco o più spesso, ormai, davanti a proiettori. Le *silhouettes* delle marionette vengono così proiettate sullo schermo bianco. Tenendo sollevate sulla testa le marionette, i danzatori le fanno vivere attraverso i passi precisi e codificati di una danza che ricorda il *lakhaon khaol*, il teatro-danza maschile della tradizione *khmer*.

La rappresentazione è accompagnata da un'orchestra *pinpeat* (costituita da xilofoni, gong, tamburi, flauti e cimbali) e da due narratori. Ispirate al *Reamker*, le performances mettono in scena episodi di questa narrazione epica e possono durare diverse notti e richiedere sino a 160 marionette per una singola rappresentazione manovrate da 10/12 danzatori/marionettisti.

Molte marionette vennero distrutte sotto il regime dei Khmer Rossi che riuscì quasi a cancellare questa arte antica e sacra. Dal 1979 lo Sbek Thom viene gradualmente fatto rivivere grazie a pochi artisti sopravvissuti. In questo modo tre teatri delle ombre sono riusciti a risollevarsi e ad assicurare la trasmissione della conoscenza e delle abilità che quest'arte richiede, incluse quelle collegate alla realizzazione delle marionette. Un laboratorio artigianale per la lavorazione del cuoi è stato aperto a Vat Bo, presso Siem Reap, città dove è nata una compagnia di giovani danzatori addestrata dai pochi maestri sopravvissuti al regime e alla guerra.



Lo Sbek Thom è stato riconosciuto dall'Unesco quale capolavoro del Patrimonio Orale e Immateriale dell'Umanità nel 2005 e nel 2008 è stato inserito nella Lista Rappresentativa del Patrimonio Orale e Immateriale dell'Umanità. Questo riconoscimento permette alla Cambogia di proteggere lo Sbek Thom contro il pericolo di scomparsa di questa importante tradizionale culturale.

Bibliografia essenziale

Giovanni Azzaroni, *Teatro in Asia, vol. 2* (Myanmar, Thailandia, Laos, Kampuchea, Viet Nam), Bologna, Clueb, 2000, pp. 438, ill.

Pech Tum Kravel, *Sbek Thom. Khmer Shadow Theater* (edited by Martin Hatch, Sos Kem, Thavro Phim), Ithaca, NY, Cornell University Press, 1996, pp. 363, ill.

Fabio Morotti, *Teatro e danze in Cambogia*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, 2010, pp. 367, ill.

Publicato in AsiaTeatro, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/asia/sudest-asiatico/indocina/cambogia-teatro-e-danza/cambogia-teatro-ombre/>

Indonesia

Wayang Kulit: Teatro delle ombre giavanese

VIDEO <https://youtu.be/pfydro4X2t0>

Dewa Ruci : Teatro delle ombre indonesiano

VIDEO: <https://youtu.be/SP3515YpIbg>

Ballo comico di Petruk, da una delle avventure di *Dewa Ruci*. La storia del piccolo dio Dewa Ruci è estratta dal Mahābhārata. Racconta di come uno dei fratelli Pandhawa, il potente Bima, si mette alla ricerca della perfezione e finisce per dover cercare l'elisir di lunga vita in fondo all'oceano. Dopo molte avventure incontra il piccolo dio, Dewa Ruci, che è una versione in miniatura di lui stesso. Dewa Ruci promette a Bima che troverà quello che cerca, a patto che entri nel suo corpo, attraverso l'orecchio. Bima lo fa, e in questo modo riesce a realizzare la propria natura come Essere Perfetto.

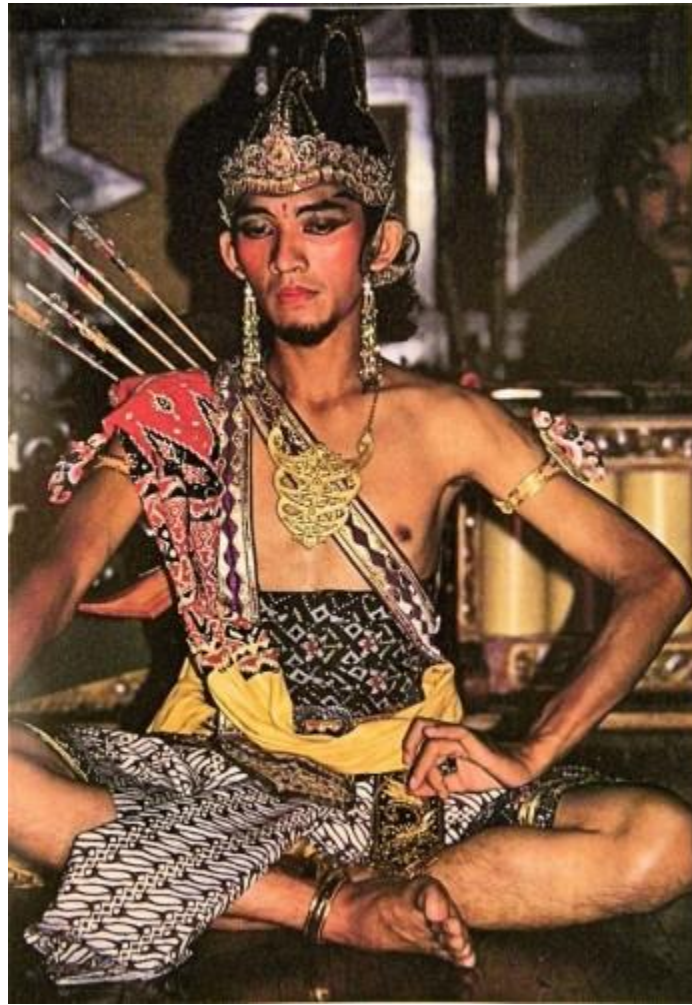


Vanna Scolari Ghiringhelli: **I personaggi del Wayang nelle armi dell'Indonesia**

Foto Antonio Rossi

Nelle lunghe notti del teatro indonesiano, scandite dal gamelan, si succedono le storie del *Mahābhārata* e del Bharata Yudha, una versione indonesiana del *Mahābhārata* stesso che tratta solo del conflitto tra i Pandawa e Kaurawa, *Pāṇḍava* e *Kaurava*, scritta dall'Empu Sedah e dall'Empu Panuluh e completata nell'anno 1079 dell'era Śaka, 1157 A.D. Il *Mahābhārata* invece, fu tradotto in giavanese per ordine di Dharmavamsa, re di Mataram, Giava, durante il suo regno, c.a.991-1016 A.d.; si succedono le storie del *Rāmāyaṇa*; del Serat Menak, che racconta le avventure di Amir Hamzah, zio del profeta Maometto; del ciclo di Damar Wulan sulle guerre tra il regno di Majapahit e quello di Bambang; di Panji, leggendario principe del regno di Janggala a Giava orientale; dei panakawan Semar, Petruk, Gareng e Bagong giullari, ma anche attendenti dei cinque Pandawa; di Calonarang, la Grande Vedova Rangda, regina degli spiriti maligni, personificazione di Durga, *Durgā* e Kali, *Kālī* di Barong, grande nemico di Rangda o di Kala Rau, *Rāhu*, e l'eclisse di luna... e tante altre. Alcuni di questi personaggi, sempre presenti e molto amati, si ritrovano lungo tutta la vita di un indonesiano e dalle storie di teatro si trasferiscono alle suppellettili giornaliere, alle stoffe, ai gioielli dei kraton, nei palazzi reali, e alle armi dell'Indonesia: le lame, le impugnature, gli accessori. Vediamo i preferiti sulle armi:

ARJUNA, amatissimo personaggio del Bharata Yudha e del *Mahābhārata*, ma soprattutto del lakon, storia del wayang, scritto dall'Empu Kanwa nell'XI sec. nel regno di Kediri a Giava orientale, intitolato *Arjuna Wiwaha* (le nozze di Arjuna – scr. *Vivāha*). Questo lakon narra la storia di Arjuna che vince Niwata Kawaca, un re crudele e invincibile che minacciava il cielo di Indra e che voleva sposare la ninfa *Suprabhā* contro il parere divino. Arjuna, chiamato da Indra, lo sconfigge e sposa sette widadari, ninfe celesti, incluse le due più belle *Suprabhā* e *Tilottamā*.



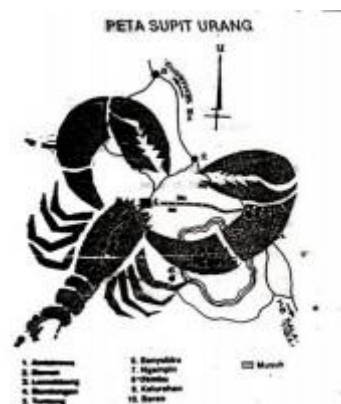
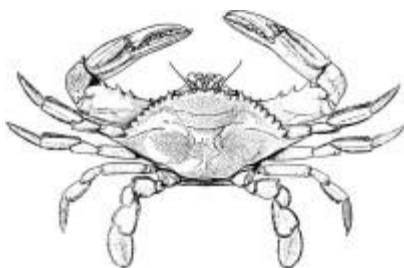
ARJUNA nel teatro a Yogyakarta. Foto da "Java und Bali", Ed. Verlag Philipp Von Zabern . Mainz Am Rhein



ARJUNA con Suprabhā e Tilottamā in Arjuna Wiwaha.



ARJUNA nel Wayang Kulit. Notare la pettinatura a grande riccio posteriore tipica dei Pandawa, chiamata supit urang – chela di granchio o gelung kekelingan – crocchia arrotolata





ARJUNA con le ninfe celesti sul fronte di questo fodero di kris da giullare di corte. Nella parte alta a destra si vede BHIMA, anche lui pettinato con il gelung. L'impugnatura rappresenta Raden SAMBA, il principe Samba, figura del Wayang, figlio di Kresna, Kṛṣṇa, e Dewi Jembawati che appare spesso nelle storie del Bharata Yudha.

Foto da "The Javanese kris", Isaac Groneman, C. Zwartenkot Art Books, Leiden.



ARJUNA su un blawong, portakris a parete, di Surakarta in legno dipinto di giallo rosso e nero. Notare in alto la corona olandese e il kris alla cintura di Arjuna, in genere rappresentato simbolicamente nel wayang con una specie di ghirlanda

Foto da "The Javanese kris", Isaac Groneman, C. Zwartenkot Art Books, Leiden

ARJUNA alla base di una lama di kris di Surakarta.



SEMAR (Twalen a Bali) e i **PANAKAWAN**. Semar è il capo dei panakawan o punakawan – pana= scaltro, astuto; kawan=compagno, amico – i clown, giullari, attendenti dei cinque Pandawa. È il più amato dei personaggi del wayang giavanese e prezioso attendente di Arjuna. Semar non è solo un clown, è un dio-clown, “il fratello gemello del cielo”, la divinità giavanese più pura, più genuina di tutte le altre, libera da ogni influenza indiana. Egli è un grande saggio, consigliere dei re e degli eroi. È l’unico personaggio che si azzarda a protestare contro gli dei, Siwa e Durga compresi e può persino obbligarli ad agire o a desistere dai loro intenti. È colui che si prende cura di Giava, dall’inizio alla fine dei tempi, è lo spirito guardiano – danyang o dhanyang – è l’antenato divino. La dimora sotterranea di Semar, Gua Semar, la grotta di Semar, è sul Diyeng Plateau a Giava centrale, un complesso vulcanico a 2.265 m. e viene considerata il centro del mondo.

La parola Diyeng deriva da Di Hyang, la Dimora degli Dei.

Semar ha tre figli, Gareng, Petruk e Bagong, forse quattro con Topog, (spesso però considerato il fratello e non il figlio di Semar) che ha portato in vita per mezzo delle sue pratiche meditative, anche loro attendenti dei Pandawa. Tutti e cinque hanno un corpo sproporzionato, sono brutti e ridicoli.

Semar appare spesso sulle armi cerimoniali, i pusaka delle famiglie importanti e in questi casi rappresenta una figura ancestrale.



SEMAR nel Wayang Kulit. Cirebon , Giava Occidentale. Pergamena di pelle di bufalo, foglia d'oro e colore, bacchette in corno di bufalo. Foto da "Court Arts of Indonesia", Helen Ibbitson Jessup, The Asia Society Galleries, New York



SEMAR su testa di lancia , tombak, di Giava centrale. Sul pamor della lama, decorazioni in oro e argento. Foto da "Court Arts of Indonesia", Helen Ibbitson Jessup, The Asia Society Galleries, New York

TWALEN (Semar) come portakris di Bali in legno policromo (l'identificazione è incerta, potrebbe essere uno degli altri Panakawan)

Foto da "The Kris – An early approach to a cosmic symbol", David van Duuren, Pictures Publishers



*SEMAR inciso alla base di una lama di kris di Giava orientale.
Foto da "The Invincible Krises 2", Vanna Ghiringhelli, Saviolo Ed.*



I quattro PANAKAWAN, Semar, Gareng, Petruk e Bagong nel Wayang kulit.

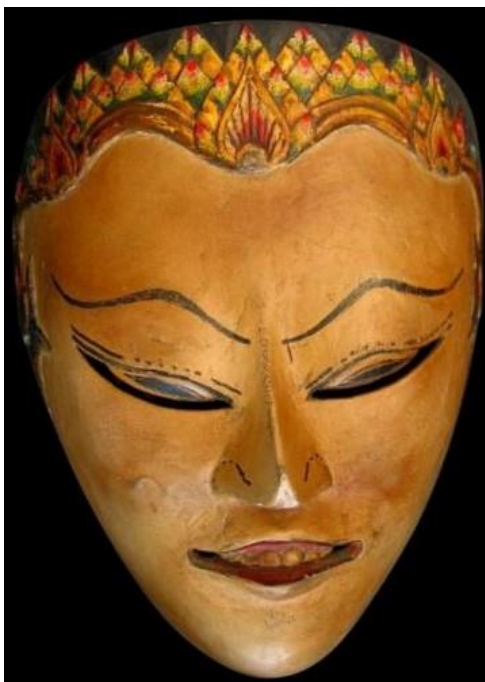


I Panakawan come impugnature di kris



I quattro Panakawan come impugnatura di kris, al massimo dell'astrazione.

PANJI, il grande eroe del ciclo delle storie di Panji, Raden Inu. Rappresenta l'ideale dell'eroe halus, cioè raffinato, è la controparte indonesiana di Arjuna, eroe del Mahābhārata e grande protagonista del wayang topeng. Insieme ad Arjuna è un modello di coraggio e condotta principesca.



Bellissima maschera da Wayang di Panji, firmata sul retro "Warno Waskito".

Così come il lakon Arjuna Wiwaha è rappresentato, seguito e amato, altrettanto lo è la storia di Panji e della sua amata Candra Kirana, Raden Galuh, rapita alla vigilia delle loro nozze da Batara Kala, dio dell'oscurità e del mondo sotterraneo e di tutte le avventure del principe che parte per ritrovarla. Le gesta che egli compie vengono tradizionalmente attribuite agli antenati mitici e sono quindi ancor più apprezzate dal pubblico del teatro.

I racconti di Panji, che hanno resistito all'influenza dell'Islam, sono stati una fonte inesauribile per la letteratura dell'Indonesia, Malesia, Thailandia, Laos, Filippine e Myanmar.



PANJI su un Kudi, chiamato in questo caso Kudi Wayang perché la lama è a forma di figura del Wayang. Il kudi è un'arma con una lama a varie forme strane e diverse, le sono attribuiti forti poteri magic. Foto da "Traditional Weapons of the Indonesian Archipelago", A.G. van Zonneveld.ang perché la lama è a forma di figura del Wayang. Il kudi è un'arma con una lama a varie forme strane e diverse, le sono attribuiti forti poteri magic. Foto da "Traditional Weapons of the Indonesian Archipelago", A.G. van Zonneveld.

Figura del Wayang-Gedog del ciclo di Panji su un portakris di Giava centrale in legno. Fig. da "Java und Bali", Ed. Verlag Philipp Von Zabern, Mainz Am Rhein



NYAMBA Antica figura del wayang con corona, makhota, in una impugnatura di kris in argento di Giava orientale. Quella testa con becco nella parte posteriore è il Garuda mungkur, è Garuda, Garuda, che guarda le spalle, a protezione del kris e del proprietario. Foto da "Kris Hilts, Masterpieces of South East Asian Art", Vanna Ghiringhelli, 5 Continents Editions



DAGA cerimoniale. Quella raffigurata offre due versioni: ha sul fodero la maschera di Barong Ket, per la rappresentazione sacra di Barong oppure ha la maschera di Bhoma, quasi un equivalente del kirtimukha indiano. Propendo per Bhoma e in tal caso appare nel wayang di Bali come personaggio di una delle storie del Mahabharata (Bharata Yudha) in cui si racconta che era un demone distruttore della terra e che, una volta sconfitto da Kresna , Kṛṣṇa, diventa un grande protettore, un difensore del bene. Bhoma vigila sul vulnerabile Mondo di Mezzo degli esseri umani. Foto da "Traditional Weapons of the Indonesian Archipelago", A.G. van Zonneveld, C. Zwanterkot Art Books

DAGA cerimoniale. Una maschera di Patih, primo ministro, nel wayang topeng, in un porta kris che probabilmente rappresenta Rangda/Durga/Kali. Foto da "Traditional Weapons of the Indonesian Archipelago", A.G. van Zonneveld, C. Zwanterkot Art Books



DAMAR WULAN, Splendore della Luna, è un leggendario eroe giavanese il cui ciclo di storie è molto rappresentato nel wayang klitik o karucil (marionette di legno invece che di cuoio, mantenuto solo nelle braccia) e nel wayang gedog, soprattutto a Giava orientale. Damar Wulan partecipa con onore alle guerre tra il regno di Majapahit, al tempo della regina Suhita e il regno di Blambangan. È un principe di nascita e nipote del primo ministro Patih Lohgender, ma molto mal trattato dallo zio e dai due cugini per timore della sua concorrenza. La sua amata è la principessa Anjasmara che riesce a sposare alla fine delle sue avventure, quando diventa egli stesso re del Majapahit, sconfiggendo i due arroganti cugini Layang Seta e Layang Kunitir.



Foto da "Court Arts of Indonesia Helen Ibbitson Jessup, The Asia Society Galleries, New York



Ecco, a destra, Damar Wulan con suo cugino Layang Kumitir, a sinistra, su un portakris, giavanese in legno monocromo. Notare, nella parte inferiore della tavola, l'interessante particolare dei soldati olandesi con fucile, seguiti da un giavanese che porta un gong e il kris alla cintura.

Foto da "The Javanese Kris", Isaac Groneman, C. Zwartenkot Art Books, Leiden.

DURSASANA, *Duḥśāsana*. Nel Bharata Yudha è re di Wirata, figlio di Drestaratya, *Dhṛtarāṣṭra* e fratello di Duryudhana, *Duryodhana*, il maggiore dei Korawa, *Kaurava*. Dursasana viene ucciso da Bima, *Bhīma*, che vendica l'offesa che Dursasana ha inflitto a Drupadi, *Draupadī*, sposa dei Pandawa, *Pāṇḍava*, strappandole di dosso il sarong in pubblico. Gli dei intervennero impedendo che Drupadi rimanesse nuda davanti a tutti.



DURSASANA, chiamato anche Rajamala quando viene rappresentato come guerriero vittorioso.



Dursasana. Impugnatura di kris.

*Foto da "The Invincible Krises 2",
Vanna Ghiringhelli, Ed. Saviolo*



AMIR HAMZAH, zio del profeta Maometto, eroe del ciclo Serat Menak che racconta le sue imprese e quelle dei suoi seguaci nelle sfide e lotte contro gli infedeli che, una volta vinti, si convertivano all'Islam. Alla fine delle sue vittoriose battaglie, Amir torna a Medina da Maometto, è coinvolto nella difesa della città e viene ucciso, come un vero soldato di Allah.



È difficile trovare Amir sulle armi o sugli accessori, eccolo invece su un coltello in ferro di Lombok per incisione sui lontar, manoscritti su foglia di palma – Museo Negeri Nusa Tenggara Barat a Mataram, Lombok.

Foto da "Court Arts of Indonesia", Helen Ibbitson Jessup, The Asia Society Galleries, New York

Le storie di Amir, rivolte alla vittoria dell'Islam, mantengono però molti elementi culturali tipicamente sundanesi, giavanesi e animistici.



Amir Hamzah nel Wayang Golek: notare il Garuda mungkur dietro al casco, presenza di elementi hindu in un personaggio musulmano.



Amir Hamzah nel Wayang Golek.

HANUMĀN, anche Anoman, nel ciclo delle storie del Rāmāyaṇa, a capo dell'esercito di scimmie, aiuta Rama a salvare Sita, rapita dal grande demone Ravana, re di Sri Lanka. Insieme a Garuda e Bhima è uno dei personaggi più amati dagli spettatori del wayang.



HANUMĀN. Notare che porta l'acconciatura supit urang come i Pandawa.



*HANUMĀN come portakris di Giava
rappresentato come nel wayang. Foto da
"Court Arts of Indonesia", Helen Ibbitson
Jessup, The Asia Society Galleries, New
York.*



*HANUMĀN come portakris di Lombok
rappresentato come nel wayang. Foto da
"The Javanese Kris", Isaac Groneman, C.
Zwartenkot Art Books , Leiden.*



HANUMĀN in oro e occhi di diamante alla base della lama di un bellissimo kris a tre curve di Yogyakarta. Nella numerologia giavanese il numero 3 si riferisce a Agni, dio del fuoco, colui che è tre volte tre Trivṛt in sanscrito.

Foto da "The Javanese Kris", Isaac Groneman, C. Zwartenkot Art Books, Leiden

JATAYU, *Jaṭāyu*. Mitico avvoltoio figlio di Aruna, *Aruṇa*, cocchiere del dio del sole Surya, *Sūrya* e nipote di Garuda, *Garuḍa*. Nel Ramayana , tenta di salvare Sita, *Sītā* rapita da Ravana, *Rāvaṇa*, ma il grande demone lo ferisce a morte. Cade nella foresta dove viene trovato morente da Rama e Laksmana, *Rāma*, *Lakṣmaṇa*



JATAYU: notare il Garuda mungkur dietro alla testa.



Rama e Laksmana che consolano Jatayu prima della sua morte.



*Maschera da teatro di Jatayu, Yogyakarta, Giava.
La maschera è in legno, oro, pietre preziose e
cuoio.*



JATAYU in una impugnatura di kris balinese, in ebano. Foto da "Poignées de Kriss – Petits chefs-d'oeuvre d'Indonésie", Jean Greffioz

KARNA, *Karṇa* figlio del dio Surya, *Sūrya* il Sole, e di Kunti, *Kuṁtī*, amico di Duryudhana, *Duryodhana*, lotta con i Korawa, *Kaurava*, contro i Pandawa, *Pāṇḍava*. Uomo di coraggio e generoso è segnato da una vita molto sfortunata.



Karna

Nel *Mahābhārata* Karna è dotato del giavellotto Bhārgava, arma divina donatagli da Indra, nel Bharata Yudha ha la freccia soprannaturale, Kunto Wijaya Danu, con la quale avrebbe potuto uccidere Arjuna se non l'avesse già usata per uccidere Gatotkaca, *Ghatotkaca*, figlio di Bima, *Bhīma*. Karna viene ucciso da Arjuna a Kurusetra, *Kurukṣetra*.



KARNA con la freccia soprannaturale, Kunto Wijaya Danu.



KARNA come si presenta nel wayang, in un portakris giavanese in legno a due posti, come si può notare dai quattro fori centrali.



KRIS con figura di Wayang come impugnatura. È un bellissimo kris da giullare di corte, il fodero ha il disegno a scacchi, poleng, e una testa di kala a un occhio solo, bintulu, a forte significato apotropaico. Foto "The World of the Javanese Kris", Garret & Bronwen Solyom, East-West Center, Honolulu



Il GOLOK è una specie di machete, ma spesso di raffinata fattura. Questo illustrato è recentissimo, ma ancora con una figura del wayang come impugnatura.



II DALANG

IL DALANG

- deve conoscere alla perfezione le storie del Mahabharata e del Ramayana che vengono rappresentate nel wayang e i loro personaggi.

- deve avere una profonda conoscenza della filosofia e dell'etica morale dell'isola in cui lavora.

- deve essere informato dei vari aspetti della vita del paese e internazionale, in quest'era di globalizzazione

- deve avere una voce bella e chiara, dato che deve imitare 50 figure del wayang con voci diverse, spiegare in ogni occasione che cosa è successo o dovrebbe succedere. Deve conoscere perfettamente il livello alto e il livello basso della lingua usata nei dialoghi e soprattutto il kawi, antica lingua giavanese usata nella narrazione e nei canti e deve essere anche un buon cantante perché deve cantare di sovente durante le rappresentazioni.

- deve essere molto abile nel preparare lo scenario, affinché la narrazione si svolga a dovere.

- deve conoscere il gamelan usato per accompagnare lo spettacolo, avere la capacità di direttore perché spesso deve dirigere la musica del gamelan, farla iniziare, farla fermare e dire ai suonatori che tipo di musica devono suonare.

- deve dirigere il coro di pesinden, cantanti donne e anche cantanti uomini.

- deve saper muovere con grande maestria e in modo attraente le varie marionette.

- deve saper raccontare storielle scherzose e buffe e allo stesso tempo dare consigli al pubblico senza che questo si noti.

Il DALANG a Bali può elargire l'acqua santa, come un sacerdote. È un Empu, maestro, e un artista completo – Il suo mestiere è molto difficile.



Nel wayang i kris manipolati dal dalang sono rappresentati in questo modo.

Publicato in AsiaTeatro, Anno II (2012)

<http://www.asiateatro.it/asia/sudest-asiatico/indonesia/indonesia-personaggi-del-wayang-nelle-armi/>

Vanna Scolari Ghiringhelli:

Le maschere di Bali – Teatro e Rituale

La bellissima maschera balinese, *tapel*, è da mille anni a questa parte uno degli oggetti centrali dell'artigianato artistico di Bali. Creare e scolpire una maschera comporta notevoli difficoltà e pochissimi intagliatori possono creare maschere per le rappresentazioni rituali e ancora meno sono quelli che possono scolpire le maschere sacre di Barong, personificazione del Bene e di Rangda, regina degli spiriti maligni – *leyak* – personificazione del Male.

Solo individui consacrati con un rituale speciale e che usano il legno di alberi sacri come il *kepuh* o il *pule* che crescono nei cimiteri, nei pressi dei luoghi di cremazione o del tempio vicino, dedicato alla dea Durga – *PuraDalem* – possono eseguirle.

Il *kepuh* è un albero della famiglia delle bombace – *Bombax Malabaricum D.C.* – molto misterioso, tra i cui rami, di notte, si ritrovano gli spiriti inferiori, le forze negative e i demoni e sotto di lui si riuniscono gli adepti della grande strega Rangda.

Il *pule* è l'*Alstonia Scholaris*, ha un legno molto bianco o crème che si lavora con facilità, stagiona rapidamente e quando diventa secco è leggero e resistente.

Le maschere comuni invece, comprese quelle per turisti, vengono eseguite da qualunque intagliatore, sicuramente abile, ma senza una preparazione spirituale specifica e profonda. Per queste maschere si usa il *punyan pule* che si può prendere normalmente nella foresta. Comunque, prima di prelevare la parte di legno necessaria ad eseguire la maschera o eventualmente di abbattere l'albero, si procede a una cerimonia condotta da un sacerdote della casta dei sudra, che con preghiere e offerte chiede il permesso del taglio allo spirito dell'albero e fa offerte alle divinità del luogo ove l'albero stesso cresce. Il legno viene stagionato e lavorato all'interno del tempio del villaggio di residenza dell'intagliatore di maschere sacre.

La maschera deve riprodurre con precisione le caratteristiche tradizionali del personaggio, tenendo in particolare considerazione gli occhi, il naso, le pieghe della bocca e per quale tipo di rappresentazione deve servire: il Topeng, il Barong, il Wayang Wong o il Calonarang. Ad esempio, le maschere dei demoni, delle scimmie e degli animali in genere, hanno gli occhi sporgenti, e le bocche larghe con zanne o denti in fuori e molto visibili. I demoni e gli animali portano spesso tre piccole corna, uno sulla fronte e due

sulle tempie come simbolo di potere magico. I clown hanno gli occhi strabici o sporgenti e la bocca leggermente aperta e sorridente. I personaggi raffinati hanno gli occhi a mandorla, le labbra all'insù, i denti regolari e sono stereotipatamente belli.

Finito l'intaglio, si passa al procedimento di pittura. Per le maschere sacre si usano i colori tradizionali: il nero, ottenuto dalla fuliggine prodotta dall'olio di noce di cocco che brucia, simbolo di un carattere forte, a volte cattivo e testardo; il rosso e il giallo, importati dalla Cina, simboleggiano rispettivamente un carattere coraggioso e collerico e un carattere debole o un personaggio ammalato. Il rosso è un solfuro di mercurio, il giallo, invece, è un solfuro giallo o un arsenico; il blu, usato pochissimo, si ottiene dalla foglia dell'indigofera e insieme al verde è simbolo di carattere sereno e calmo; il bruno, l'ocra e il rosa provengono da una pietra dura dell'isola di Serangan (al largo della costa sud-orientale di Bali). Il bruno è per i temperamenti appassionati e il rosa per esprimere la dolcezza e la compassione. Il bianco, infine, che simboleggia il carattere puro e divino, si ottiene dalle ossa di maiale calcificate, soprattutto la mandibola e, preferibilmente, dalle corna di cervo.

Una maschera di qualità per il teatro ha dai quaranta ai cinquanta strati di colore, una maschera sacra di Barong può arrivare anche a centocinquanta strati mentre una maschera per turisti ha una sola mano di colore artificiale. I peli del viso sono in genere ricavati dalla capra e attaccati con nodini di bambù.

La maschera per le cerimonie religiose deve essere purificata prima dell'uso, togliendole tutte le impurità che si sono accumulate durante la fabbricazione. Per le maschere di Barong, Rangda e altre sacre si ricorre anche a delle cerimonie speciali chiamate *Pasupati*, tenute nel tempio – il luogo puro – durante il pomeriggio e a mezzanotte nel cimitero – il luogo stregato, degli spiriti – in un giorno prescritto della luna nuova. Durante la cerimonia si chiede che uno spirito protettore e capace di conferire forza magica entri nella maschera e si dice che vi entri come “una palla di fuoco senza luce e senza ombra” e che dalla maschera si alzi una fiamma nel buio della notte. La maschera diventa allora “*tenget*“, carica di energia divina e mantiene per sempre questo potere, nel contempo magico e sacro.

A Bali le maschere sono classificate secondo le qualità dei personaggi che rappresentano, soprattutto quelle usate per il Topeng, tipo di danza-teatro che racconta le cronache storico-leggendarie dei re hindu-balinesi riportate nei libri di foglie di palma, i *lontar*, tra cui l'importantissimo “*Usana Bali*” che contiene le storie più famose e amate dai Balinesi. Gli eroi, le belle regine, i principi e i re virtuosi sono “*halus*“, cioè dolci,

gentili, raffinati. I demoni, gli animali e i tipi grossolani sono “*keras*” che significa rozzo, forte, forzuto. I clowns e i personaggi volgari sono “*bondres*” e cioè grotteschi, buffi e intriganti, spesso rappresentati con vari difetti fisici come il labbro leporino, gli occhi storti, i denti in fuori e la gobba.

Le maschere per le rappresentazioni del Wayang Wong, il teatro che racconta la grande epopea indiana del Rāmāyaṇa, sono attaccate a un grande copricapo di cuoio lavorato, dipinto in oro e decorato con fiori freschi. Le parrucche sono di capelli umani. Il Wayang Wong balinese è simile a quello giavanese con la differenza che quest'ultimo viene eseguito senza maschere. E' considerato danza sacra. In questo teatro appaiono molte maschere di scimmie per rappresentare i gloriosi animali che insieme ad Hanuman aiutarono Rāma a salvare Sītā dal demone Rāvaṇa, re di Ceylon.

Le grandi maschere di Barong e Rangda sono le uniche che si possono usare sia nelle processioni che nelle danze. La maschera di Rangda, la Grande Vedova, personificazione del Male e di Dewi Durga, dea della morte, è terrificante: la lingua lunga e penzolante, le zanne arcuate, gli occhi sporgenti, la faccia incorniciata da un manto di capelli bianchi di crine di cavallo o di fibre di pandano. Rangda, che appare come la terribile vedova nel Calonarang e come Dewi Durga nel Barong, danza saltando con le braccia tese, le dita rigide e vibranti, i seni penduli e le budella delle sue vittime ondegianti intorno al collo.

La maschera sacra di Barong è la più importante delle maschere di Bali e, insieme al costume, è la più costosa e difficile da eseguire, soprattutto Barong Ket, signore della foresta, il più famoso dei personaggi Barong.

Il compito di Barong è di tenere lontano gli spiriti maligni e i demoni del villaggio, simboleggia le forze del Bene, l'energia maschile e la magia bianca, può quindi conquistare, ma non uccidere. E' in lotta continua con Rangda, il Male, la magia nera. Barong Ket ha gli occhi sporgenti perché appartiene alla famiglia dei demoni, la pelle rossa e grandi denti. Il suo potere magico è concentrato nella barba. Ha in testa una grande corona di cuoio lavorato, molto decorata, con specchietti e dipinta in oro. La maschera di Barong Ket è difficile da definire, assomiglia al leone cinese, al drago giapponese e a Bhoma, l'immagine protettiva che appare sui templi di Bali e che in realtà corrisponde al Kīrtimukha nell'induismo, demone con la testa di leone, personificazione dell'ira di Śiva esplosa dal suo terzo occhio. Appare sulle porte dei templi śivaiti a protezione della soglia.

La maschera di Bali non è solo un mezzo per fare teatro, ma è qualcosa di vivo, un oggetto che con la sua energia magica rende l'attore veramente un'altra persona, al

punto che a volte egli non riesce a sopportare la parte e cade in trance in modo incontrollabile. Chi ad esempio usa la maschera di Rangda deve avere una potente forza interiore per far fronte agli influssi magici e malvagi che si sprigionano da questa maschera durante le rappresentazioni e che scuotono notevolmente la psiche del danzatore. Non tutti gli attori hanno il coraggio di “entrare” in certi personaggi.

Naturalmente non tutte le maschere sono sacre, ma sicuramente tutte sono trattate con grande rispetto e tenute al riparo in scatole e sacchetti di tela. Ogni 210 giorni (l’anno indonesiano), in un giorno particolare, si fanno offerte a tutte le maschere che sono state usate nelle varie danze perché, sacre o no, rappresentano comunque personaggi sacri o hanno partecipato alle rappresentazioni sacre di quello strano mondo balinese fluttuante tra il visibile e l’invisibile, tra il bianco e il nero, la magia e la realtà.



Maschera di Patih – Primo Ministro. Di colore rosso - personaggio di carattere coraggioso, con tendenza alla collera, ambizione e vanità, è del tipo “keras” (kras), grossolano. Bellissima maschera con denti di madreperla, molto brillanti.



Maschera terrificante. Le maschere terrificanti non solo sono molto apprezzate dal pubblico del teatro balinese, ma hanno sempre occupato un posto di rilievo in tutta l'Asia.



Maschera di personaggio di corte. Di colore bruno, indice di temperamento appassionato. L'acconciatura porta il classico gioiello centrale. Essendo di corte, dovrebbe essere "halus", raffinato, ma non lo è, come indicano i suoi occhi sporgenti, il naso largo e lungo e il colore bruno-giallastro.



Maschera gialla per un personaggio di carattere debole, forse ammalato e con caratteristiche non certo raffinate.



Maschera di tipo "bondres", per personaggi volgari o clown, grotteschi e spesso rappresentati con difetti fisici come questa con labbro leporino e grosso dente sporgente.



Maschera di elefante. Le maschere di animali non sono realistiche, hanno un aspetto fantastico, magico, mitologico, molto spesso simile a quello dei demoni.



Maschera di Rangda. Rangda, la Grande Vedova, regina degli spiriti maligni (leyak), è la personificazione del male e di Dewi Durga, dea della morte. Ha un aspetto terrificante, con la lingua lunga e pendente, terribili zanne e le viscere delle sue vittime intorno al collo. Non tutti gli attori si sentono di portarla. Come la maschera di Barong, è molto elaborata e di fattura difficile.

Bibliografia essenziale

Eiseman Fred B., Jr, *Bali – Sekala & Niskala* Vol I e II, Periplus Editions (HK) Ltd, Singapore, 1992

Lueras L., *Bali – L’Ultima Isola di Sogno*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1989

McPhee C., *A House In Bali*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1991.

Slattum J., *MASKS OF BALI – Spirit of an Ancient Drama* -, Chronicle Books, San Francisco, 1992

Wagner, F.A., *Art of Indonesia*, Graham Brash, Singapore, 1988.

Java Und Bali , Katalog Linden- Museum Stuttgart, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1980



Maschera di Barong (Barong Ket). Questa maschera sacra è la più importante delle maschere di Bali. Barong simboleggia il Bene, l’energia maschile e la magia bianca. Ha gli occhi sporgenti, la pelle rossa e grandi denti perché appartiene alla famiglia dei demoni. Il suo potere magico è concentrato nella barba. Molto difficile da eseguire.

Publicato in AsiaTeatro, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/asia/sudest-asiatico/indonesia/bali/maschere-di-bali>

Malesia

Rossella Marangoni: **Mak Yong**

Questa antica forma teatrale creata dalle comunità malesi del Kelantan, nella Malesia nord-occidentale, combina recitazione, canto e musica strumentale, gestualità e costumi elaborati.

Il Mak Yong è rappresentato principalmente come divertimento o per scopi rituali collegati a pratiche di guarigione.

Gli studiosi ipotizzano che il Mak Yong sia comparso molto prima dell'islamizzazione del paese, avvenuta per opera di mercanti indiani nel XII secolo. Venne rappresentato in qualità di teatro reale sotto il diretto patronato del Sultanato di Kelantan fino agli anni Venti del XX secolo. La tradizione venne successivamente perpetuata in un contesto rurale senza abbandonare le numerose raffinatezze acquisite a corte, come, ad esempio, i sofisticati motivi decorativi dei costumi.



Una tipica rappresentazione di Mak Yong si apre con una cerimonia di offerta seguita da danze, recitazione e musiche come pure da monologhi e da dialoghi improvvisati. La danza più importante del repertorio è la danza Mengadan Rebab che viene eseguita all'inizio di ogni rappresentazione e dura circa 15 minuti. Un singolo dramma, invece, può essere molto lungo e venire presentato per più sere consecutive in una serie di performances di tre ore.

Nell'ambiente dei villaggi tradizionali le rappresentazioni si tengono su un palcoscenico temporaneo allestito all'aperto, costruito in legno e foglie di palma.

Il pubblico siede sui tre lati del palcoscenico, il quarto lato essendo riservato all'orchestra che consiste in un liuto a puntale a tre corde, suonato per mezzo di un archetto (il *rebab*), in un paio di lunghi tamburi doppi a forma di barile (i *gendang*) e in gong legati e appesi (i *tetawak*).

Tutti i ruoli sono interpretati da donne mentre i musicisti che le accompagnano sono uomini. Le storie si basano su antiche leggende malesi di tradizione orale, popolate di personaggi di stirpe reale, divinità e clown. La danzatrice principale, chiamata Mak Yong, regge in mano una canna di bambù con cui batte il clown (*peran*) nei drammi danzati.

Il Mak Yong è anche associato a rituali in cui sciamani tentano la guarigione per mezzo del canto, delle danze di trance e della possessione.

Il Mak Yong, che richiede lunghi anni di addestramento, è stato preservato sino ad oggi soprattutto grazie alla trasmissione orale. Ma nella società odierna sono poche le persone disposte ad affrontare un apprendistato così duro come quello richiesto per questa arte, ne risulta che questa importante tradizione sia in una fase di declino, come testimoniano il ridotto repertorio drammatico e musicale e il sempre esiguo numero di performers.



Allo scopo di preservare questa importante tradizione performativa malese l'Unesco, nel 2008, ha inserito il Mak Yong nella lista rappresentativa dei capolavori del Patrimonio immateriale dell'umanità.

Publicato in AsiaTeatro, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/asie/sudest-asiatico/malesia/mak-yong/>

Stati himalayani

Buthan: galleria

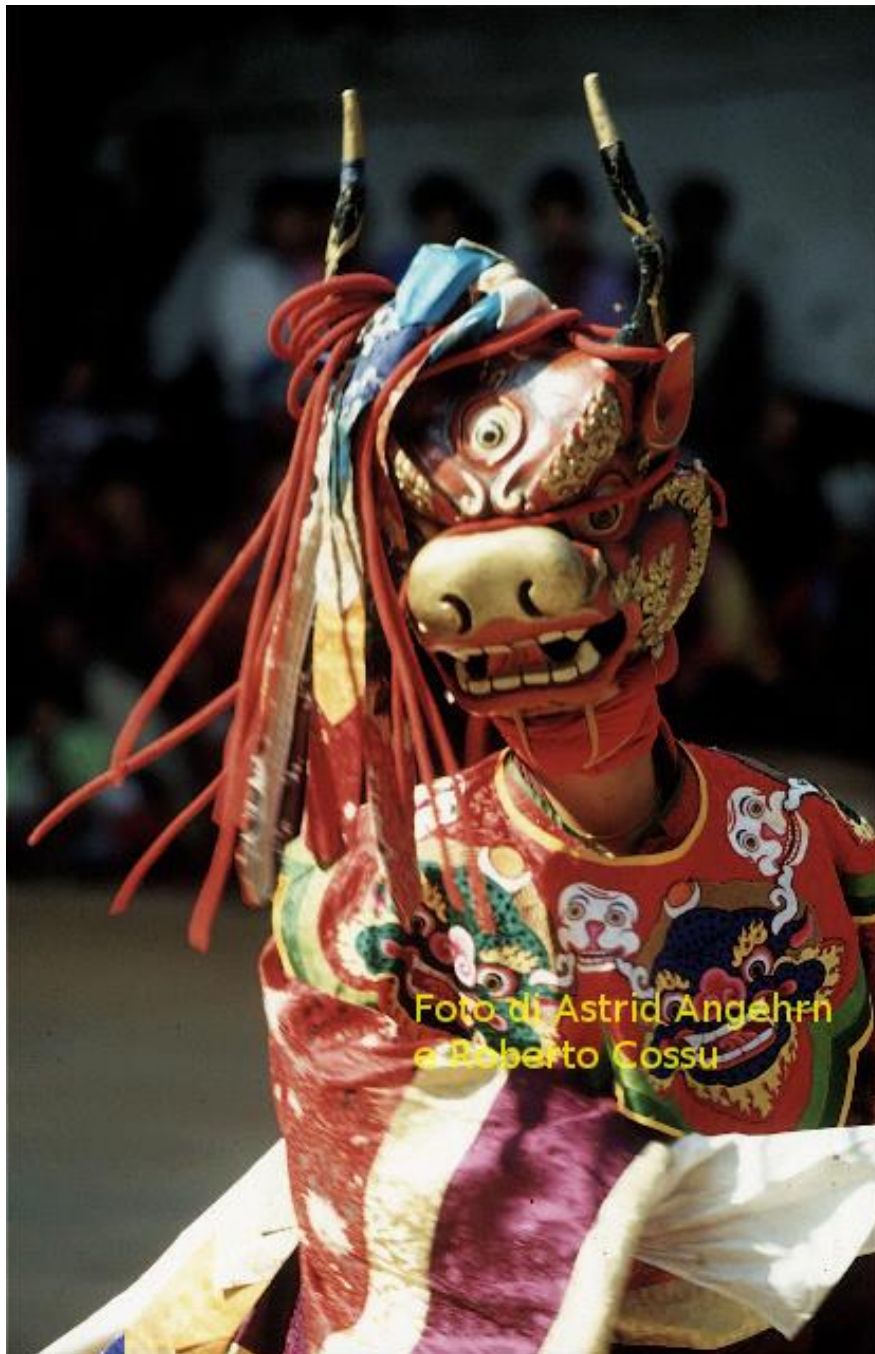


Danze e maschere a Punakha. Foto di Astrid Angehrn e Roberto Cossu.

9 foto



Foto di Astrid Angehrn
e Roberto Cossu



Publicato in AsiaTeatro, Anno III (2013)

<http://www.asiateatro.it/asia/galleria/galleria-bhutan/>

Tibet



AsiaTeatro ringrazia per questa sezione sul Tibet il professor Antonio Attisani.

Tra i suoi libri: “Il teatro del Tibet”, Roma, Stampa Alternativa, 1993; “Fiabe teatrali del Tibet”, Corazzano, Titivillus, 1996; “Teatro come differenza”, Milano, Feltrinelli, 1978 e Ravenna, Essegi, 1988; “Oltre la scena occidente”, Venezia, Cafoscarina, 1995 e 1999; “A ce lha mo: studio sulle forme della teatralità tibetana”, Firenze, Olschki, 2001; “Un teatro apocrifo: il potenziale dell’arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”, Milano, Medusa, 2006; “Smisurato cantabile: note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski”, Bari, Edizioni di Pagina, 2009; “Actoris Studium – Album # 1 – Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre”, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2009. Ha pubblicato con Mario Biagini “Opere e sentieri”, una raccolta di scritti di Grotowski (3 voll.), Roma, Bulzoni, 2007-2008.

VIDEO <https://youtu.be/NK0IIVbY6z8>

Antonio Attisani: **Lhamo – Teatro del popolo, teatro degli dèi**

Il tema che è qui proposto per rilevare alcune peculiarità dei teatri presi in considerazione rimanda, per quanto mi riguarda, al più vasto quadro del Novecento e allo scostamento tra *realismi* e *grotteschi* che lo percorre tutto. È una contrapposizione primaria, ma non esclusiva, da considerare assieme all'istanza di nuovi modelli volti a reintegrare gli aspetti festivi e comunitari della teatralità. La contrapposizione è tra una concezione del teatro come rappresentazione e illustrazione, per quanto “criticamente annotata”, dei testi drammaturgici, vale a dire delle poetiche e delle vicende preesistenti alla creazione scenica, concepite da scrittori e drammaturghi che ne sarebbero i titolari supremi, e dall'altra del teatro come luogo di trasformazione interiore e collettiva. Nel primo caso gli attori sono interpreti, nel secondo sono innanzitutto “poeti”. Alla fenomenologia del “teatro di poesia” in diversi contesti chi scrive ha dedicato alcuni studi, soffermandosi in particolare su ciò che essa comportava per la mentalità e i protocolli dell'attore, della compagnia teatrale, della regia e della ricezione, e dislocando in secondo piano la questione della drammaturgia intesa come biblioteca di testi.¹

A partire dal 1991, l'incontro con il teatro del Tibet ha suggerito, anzi imposto, di considerare nel quadro delineato anche questa tradizione lontana in ogni senso, per i motivi che qui si tenterà di circostanziare. Chi scrive ha affrontato l'impegno con molti limiti, primo fra tutti la non conoscenza della lingua tibetana, ma soprattutto per l'incoraggiamento del Dalai Lama, il quale, ottimista come sempre, esortava a iniziare un lavoro destinato a restituire quella civiltà teatrale all'onore della storia, aggiungendo che sicuramente altri studiosi avrebbero colmato le inevitabili lacune. A quasi vent'anni di distanza non pare che ciò sia ancora avvenuto, purtroppo, e le pubblicazioni del sottoscritto sull'argomento sono rimaste isolate in uno strano silenzio, tanto della tibetologia (con le eccezioni di Erberto Lo Bue, prodigo di puntuali critiche e consigli, e Giacomella Orofino, capace di ascoltare e di formulare le domande ancora in attesa di

¹ Cfr. eventualmente A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, Roma, 2003.

risposta), quanto della teatrologia. Ciò ha comportato una concentrazione sui caratteri specifici e autonomi del teatro *a ce lha mo*, considerato sotto il profilo dell'evento performativo e come manifestazione di poesia orale, e un continuo tentativo di dialogo con diverse altre discipline.² Il risultato più significativo consiste forse nella creazione di una discreta biblioteca di documenti scritti, in diverse lingue, e di un fondo di audiovisivi che stanno per confluire in una istituzione pubblica e quindi saranno a disposizione dei ricercatori che vorranno occuparsene.³ Tutti i contributi pubblicati nel frattempo, anche quelli limitati a una riproposizione pittoresca del folklore tibetano o quelli specialistici su singoli temi storici o letterari, religiosi o sociali che trovano eco nell'*a ce lha mo*, sono lì ugualmente raccolti.

Una ragione non secondaria per partecipare a questo seminario è proprio la speranza di muovere l'interesse di nuovi e giovani studiosi. In questo senso è bene sottolineare che l'oggetto d'indagine ha molto da offrire alle legittime ambizioni di chi vorrà intraprendere nuove ricerche. Per avere successo in qualsiasi carriera è necessario segnalarsi come specialisti insostituibili di un soggetto e un metodo critico, e ciò sempre di più in un contesto internazionale. L'indagine sugli aspetti performativi del teatro tibetano è solo agli inizi, esiste davvero o poco o nulla su una drammaturgia che annovera sicuramente alcuni capolavori assoluti, e ancora tutte da sistematizzare sono le conoscenze relative all'aspetto musicale e canoro del *lhamo*, così come si continua a sentire la mancanza di una sua storia contestualizzata, di una indagine morfologica comparata (si pensi per esempio alle influenze indiane), di una iconologia storico-critica, senza contare naturalmente tutto ciò che potrebbe emergere dagli incroci delle diverse prospettive disciplinari. Per affrontare questi temi è indispensabile praticare almeno due lingue tra tibetano, inglese, sanscrito e cinese e il preventivo reperimento delle fonti richiederà un notevole impegno. È immaginabile dunque un impegno di molti studiosi per lungo tempo, ma si tratta di un'impresa meritoria e gratificante. Per concludere con questo aspetto, si aggiunga che la biblioteca dedicata finora allestita fornisce molte tracce e che oggi, a differenza di venti o dieci anni fa, diversi nuovi archivi e soprattutto il web rendono disponibile una mole di materiale prima inimmaginabile.

² Cfr., in italiano, A. Attisani, *A ce lha mo. Studio sulle forme della teatralità tibetana*, Olschki, Firenze 2001, e Idem, *La prova del secolo. Il teatro del Tibet tra esilio e genocidio culturale*, EIP, Torino, 2008.

³ Istituto per i beni marionettistici e il teatro popolare (<http://www.istitutoteatropopolare.com/>) diretto da Giovanni Moretti e Alfonso Cipolla, con sede presso Villa Boriglione, Parco Culturale Le Serre, via Tiziano Lanza 31, Grugliasco (Torino).

L'obiettivo principale è sicuramente quello di restituire all'onore del mondo una civiltà teatrale finora sconosciuta, non secondaria e diversa da tutte le altre, asiatiche e non, ma è auspicabile che qualcuno vorrà dedicarsi all'aspetto forse più intrigante della questione, cioè a considerare il *lhamo* in rapporto alle vicende e alle istanze teatrali del nostro tempo, come un teatro vivente, un luogo di pratiche e processi prima che di testi, sopravvissuto da una parte con caratteri di "estraneità" al moderno e dall'altra come una sorta di utopia realizzata, visto che alcune delle più significative rivoluzioni teatrali degli ultimi cento anni sono state mosse dal tentativo di riconquistare proprio quei caratteri. Altri teatri orientali sono portatori di felici anacronismi che hanno provocato un fertile confronto con i teatri contemporanei e sappiamo che molti studiosi e artisti di tutto il mondo procedono sistematicamente e con diverse metodologie su questo terreno, basti pensare all'ISTA (International School of Theatre Anthropology) diretta da Eugenio Barba, alla scuola di Ethnoscénologie diretta da Jean-Marie Pradier all'università di Paris VIII, oppure all'ARTA, fondata da Ariane Mnouchkine e operante alla Cartoucherie di Vincennes (Parigi). Le forme performative del Tibet non sono state ancora prese nella dovuta considerazione da parte di questi organismi.

La particolarità forse più vistosa dell'*a ce lha mo* è la sua somiglianza con il teatro ellenico, sul quale le testimonianze non abbondano e che tuttavia consideriamo – dando per scontate molte cose che non lo sono – come la "nostra" origine, quando si tratta invece di un fenomeno limitato a un arco spazio-temporale lontano (meno di cento anni nell'Atene di venticinque secoli fa) e soprattutto con il quale il teatro del nostro tempo sta in netta soluzione di continuità. Sia come sia, quel teatro ha quasi sempre costituito un modello ideale, cui adeguarsi, contrapporsi o da coniugare nel presente, e vederlo in parte "realizzato" nel teatro tibetano consente di verificare *in corpore vili* alcune questioni brucianti, ben al di là delle scarse testimonianze e della manciata di testi che ci restano. Ciò è possibile, però, non avvicinando il nostro oggetto attraverso i video e le tournée delle compagnie tibetane in Occidente, ma direttamente sul campo, tanto nel Tibet occupato quanto nelle comunità dell'esilio.

Per tracciare un primo ritratto e farci un'idea su come si configuri qui il binomio sublime-grottesco possiamo immaginare di guardare insieme un documentario girato nel 1993 a Dharamsala, capitale della diaspora tibetana in India, in occasione del primo

festival teatrale Shotön, da allora replicato ogni anno.⁴ In queste pagine si faranno giusto alcuni accenni ai vari aspetti di questo teatro (qualche approfondimento si trova nelle opere citate), così da affrontare il tema che ci riunisce.

La prima cosa da notare è come tutta la “città”, in ogni sua componente, si dia convegno a teatro, per un evento che si svolge dal mattino alla sera (e potrebbe durare anche più giorni). All’aperto – qui siamo nel cortile del Tibetan Institute of Performing Arts di McLeod Ganj –, sotto una grande tenda a volta, attorno a una “orchestra” semicircolare prendono posto circa duemila persone: su alcune panche siedono le autorità e gli ospiti, il resto del pubblico è sistemato su tappeti che ogni gruppo si è portato da casa, assieme alle provviste per il picnic. Al centro, addossato a un palo adornato che simboleggia l’*axis mundi*, c’è un altare che poi, nella convenzione scenica, diventerà il trono. Attorno a questo lo spazio interno, del palazzo reale o di altri ambienti in cui si svolge la storia, ai suoi margini i luoghi deputati esterni o lontani; alcune azioni, come le battaglie o le scene di piazza, investono tutta l’orchestra.

Lo *a ce lha mo*, o più familiarmente *lhamo*, è un caso unico di teatro dal nome femminile, essendo *a ce lha mo* un’espressione che indica una dea benevola, ideale di grazia e di bellezza. Le *lhamo*, o *dakini* nell’accezione di oggi, formano il coro che è sempre presente in scena e interagisce con i protagonisti. Le *lhamo* erano interpretate indifferentemente, nella tradizione, da attrici o attori, ma le attrici non erano normalmente ammesse a recitare allo Shotön (festa religiosa e di stato) e nei monasteri. Ciò nulla toglie al fondamento femminile di questo teatro, non solo perché molti dei suoi protagonisti sono donne ma perché esse incarnano lo spirito di quest’arte dispensatrice di “vera comprensione” alla comunità e agli spettatori.

Il repertorio tradizionale è limitato a una decina di testi, quasi tutti fissati nel XVIII secolo, sotto il regno del V Dalai Lama, un sovrano religioso e politico molto attento agli aspetti rituali, alle danze e al teatro secolare. I copioni composti e accolti successivamente possono differire nei temi, però si basano sui medesimi canoni espressivi (melodie, coreografie, maschere e costumi, ecc.). Il nucleo di ogni *lhamo* è costituito da canti le cui

⁴ Questo documentario, l’unico esistente sull’evento, è stato girato da Piero Verni, nell’occasione coadiuvato da Claudio Cardelli e dal sottoscritto. Il festival è stato da allora replicato ogni anno, con due interruzioni, nel 1998 e nel 2007, e alcune edizioni sono state oggetto di dettagliate riprese.

partiture di base sono poi precisamente definite e rifinite secondo i personaggi e la contingenza espressiva (l'ira, l'invocazione, la domanda, la decisione, ecc.). I copioni dei singoli *lhamo* sono comunque aperti, nel senso che ogni volta si definiscono contenuti e modi delle parti improvvisate e si adattano alla durata prevista della rappresentazione, che può variare dalle due-tre ore a più giornate. Di ogni titolo si conoscono o si ipotizzano a volte i primi estensori e alcuni adattatori successivi; ognuno dei copioni esiste pertanto in numerose versioni ed è difficilmente attribuibile a un singolo autore; i soggetti sono a volte di origine indiana o tratti da storie accolte nel canone tibetano detto *Tangiùr*. Gli innesti e le varianti apportati dalle compagnie possono essere di considerevole importanza. Tutto ciò prefigura una biblioteca ricca e disordinata, ancora lungi dall'essere raccolta e tanto meno studiata come merita. I copioni, comunque prodotto di una minoranza colta e sensibile all'evoluzione conseguente l'esperienza della rappresentazione, costituiscono una parte fondamentale del patrimonio letterario tibetano e alcuni di essi, come s'è detto e per quanto è dato comprendere allo stato, sono senz'altro da considerarsi capolavori. Si pensi per esempio a *Nangsa*, sorta di *Casa di bambola* d'ambiente tradizionale tibetano, con la sua eroina che si ribella a una vita di moglie e madre per inseguire un ideale ascetico, che per questo viene maltrattata e uccisa ma risorge e infine vince la sua battaglia con l'aiuto del lama suo maestro spirituale. Il valore di questo testo è riscontrabile anche dai lettori italiani e anglofoni nella versione tradotta da Tsultrim Allione.⁵ È un vertice di poesia drammaturgica i cui accenti realistici in parte lo differenziano dagli altri *lhamo* del repertorio. La protagonista non è un'adolescente, come di solito accade, ma pur sempre una giovane donna alla ricerca di sé, o del Sé.

Comunque sia, il contenuto del *lhamo* in quanto creazione artistica e letteraria è sempre un racconto del *divenire adulti*. Per raggiungere questo obiettivo bisogna affrontare difficili prove, senza garanzia di successo, e la possibile riuscita mostra sempre due soluzioni principali: si può diventare *regnanti*, ovvero occuparsi delle cose del mondo e conquistare la felicità soprattutto dispensando felicità agli altri, oppure si può scegliere la via della rinuncia e del ritiro, raggiungendo la felicità suprema e immateriale della vacuità. Le vicende e le prove cui sono sottoposti i giovani protagonisti sono delineate secondo il paradigma della iniziazione sciamanica le cui costanti sono un maestro, o guida,

⁵ Cfr. T. Allione, *Nangsa Obum*, in *Donne di saggezza*, Ubaldini, Roma 1985, pp. 83-146.

le prove estreme (a volte istruite dagli stessi aiutanti magici) e la morte (simbolica e rituale) che si deve superare per rinascere alla vita autentica.

La concentrazione sulla drammaturgia non deve fare perdere di vista il fatto che l'evento teatrale tibetano non consiste esclusivamente nello spettacolo e trova il suo senso in un quadro più generale, festivo e rituale, dentro il quale è incastonato il *sermo mythicus*. Il citato documentario del 1993 mostra innanzitutto la festa solenne di un evento comunitario che rinasce nell'esilio. Tutti gli spettatori accorrono dal mattino presto. Le attrici e gli attori di una decina di compagnie teatrali della diaspora, composte da dilettanti (contadini, monaci, artigiani e giovanissimi di entrambi i sessi) – a parte il TIPA, l'istituzione per il teatro, il canto e le danze popolari fondata dal Dalai Lama già durante il primo anno di esilio in India, e luogo di formazione dei professionisti del *lhamo* – sono in attesa del Dalai Lama in un silenzio carico di commozione. La festa, per i tibetani, è da intendersi in senso pieno: interruzione delle normali attività, incontro tra tutte le componenti della comunità, monaci compresi ovviamente, che si riconoscono come parte di un tutto, ma anche gioco, abbondanti e squisiti picnic, corteggiamenti, discussioni, svago e riposo. Nel calendario tibetano la festa teatrale – con diverse compagnie e generi spettacolari – durava diversi giorni, una quindicina a Lhasa la capitale, meno nelle altre località.

Lo spazio scenico è dunque circondato dal folto pubblico che siede sui tappeti e accanto ai propri approvvigionamenti, mentre alcune tribune sono allestite per i membri del governo, gli ospiti stranieri e le alte gerarchie ecclesiastiche. La fase seguente inizia quando un corteo di attori, capeggiato in questa occasione da Norbu Tsering, l'anziano maestro del *lhamo* che ha guidato artisticamente il TIPA fin dai primi difficili anni di esistenza, pone sull'altare una piccola statua di Thangtong Gyalpo, il leggendario fondatore del teatro tibetano. All'interno della cornice festiva si apre quindi la cornice rituale, una sequenza codificata di danze e canti che hanno diversi scopi: prima di tutto consacrare lo spazio, ovvero trasformare un insignificante cortile o una radura nel luogo provvisorio di cui la comunità si servirà per riconoscersi e unirsi, ma anche per ricongiungersi benevolmente alle forze che regnano sotto terra, sulla terra e in alto. Questa cerimonia è officiata da tre gruppi di figure: i *ngonpa* (Cacciatori o Pescatori), le *dakini* e due *gyalu*, capivillaggio o capiclan, interpretati da attori che devono essere anch'essi tra i più anziani e rispettabili. Nella elaborata cerimonia officiata dagli attori che assumono una momentanea funzione "sacerdotale" si alternano per circa un'ora diversi

canti corali solenni, per esempio in onore del Dalai Lama e del Panchen Lama o in lode delle catene montuose che rendono unico il Tetto del Mondo, ma anche sequenze acrobatiche e improvvisazioni, con i *ngonpa* in funzione di buffoni che provocano sia le belle *lhamo* che gli autorevoli *gyalu*. Il tutto è accompagnato dai ritmi dell'orchestra teatrale, composta normalmente da un suonatore di timpani e uno di tamburo a manico. Una volta conclusa la *Esortazione dei ngonpa*, questo il nome della sequenza-appello a tutte le componenti umane e naturali dell'evento affinché svolgano al meglio la propria funzione, entra l'attore capo della compagnia che si esibisce quel giorno e in qualità di Narratore introduce lo spettacolo, esponendo l'antefatto e presentando i protagonisti. Poiché ogni esecuzione è un adattamento, il Narratore interverrà più volte, con la sua tipica recitazione che somiglia al *rap* contemporaneo, svolgendo una funzione didascalica e di ricordo. Dopo di ciò può iniziare la vicenda teatrale vera e propria. Da spettatori abbiamo già preso atto di tutte le modalità espressive utilizzate da questo teatro: canto solista in dialogo con il coro, canto corale, recitazione "parlata", recitazione ritmica, duetti, dialoghi, con tutti i gesti convenzionali e i movimenti coreografici del caso.

Assieme al Narratore entrano in corteo i protagonisti della prima "scena" (ognuna delle quali dura in media una ventina di minuti), quasi sempre un re e una regina con la rispettiva corte, oltre naturalmente al coro delle *lhamo* (cui si aggiungono di tanto in tanto, vocalmente, gli attori temporaneamente non impegnati come personaggi), che si schiera sul lato sinistro (per lo spettatore frontale) e sarà presente in scena sino alla fine. Le "arie" – s'è detto – costituiscono l'asse principale di ogni spettacolo e sono di difficile comprensione, vuoi perché il testo è arcaicizzante vuoi perché è interpolato da diversi suoni che fanno parte della melodia spezzando le parole; ma si tratta di canti molto popolari perché, oltre al loro contenuto sapienziale, sono un fondamentale oggetto di godimento e di dibattito estetico-critico e dunque costituiscono il principale elemento di valutazione dei singoli interpreti.

La situazione iniziale presenta sovente un regno non ancora conquistato al buddhismo o dove la religione è degenerata (per questo vi appaiono personaggi come indovini indù o stregoni di vario tipo). In questa corte o famiglia è sempre questione di bambini, talvolta desiderati dagli sposi e che faticano ad arrivare. La vicenda principale riguarderà il loro percorso verso l'età adulta e la successione ai genitori (ci sono significative varianti ed eccezioni, ma credo di avere dimostrato la persistenza dello

schema accennato). Qui, nel dramma intitolato *Dhonyoe e Dhondup*, assistiamo dapprima alla partenza dei sovrani per ottenere da una lontana divinità la fertilità della regina. In ogni *lhamo* vi sono tesori di sapienza custoditi da draghi o deità terrificanti che regnano in luoghi impervi o sul fondo di laghi e mari, proprio come nell'*Inno della perla* che conclude gli Atti dell'apostolo Tommaso. I sovrani partono, sulla barca di stoffa sono dipinti il mare e i pesci. La seriosità è subito interrotta dalla vertenza comica instaurata dai traghettatori per ottenere il compenso che l'avarico ministro non concede, abusando del proprio potere. Gli inserti farseschi si svolgono attraverso dialoghi improvvisati, o meglio concordati per l'occasione.

La fase successiva riguarda le vicende del bambino o dei bambini, portati necessariamente al risveglio della propria personalità da persecuzioni, complotti e avversità varie. Quella del *lhamo* è una drammaturgia che trasforma in segni e peripezie il loro bisogno di sottrarsi alla morte del corpo e dello spirito, o alla sottomissione a qualsivoglia potere, per *diventare se stessi*. Per questo devono affrontare ogni sorta di avversità: montagne e tempeste, mostri, briganti e lestopanti di ogni tipo, animali feroci o di basso rango, che sono sempre latori di messaggi simbolici o direttamente sovranaturali, e non mancano i frutti avvelenati o le deità terrifiche. Il loro percorso inizia sotto il segno della separazione e si conclude sotto il segno del ricongiungimento, anche se – come si vedrà – la loro fine individuale è diversa; ma incontrano anche alcuni aiutanti magici e sempre, al momento giusto, un maestro spirituale che ne riconosce le qualità e sa metterli sulla strada che finiranno di percorrere da soli, la strada del ritorno all'origine, o a Sé.

Il Dalai Lama segue la vicenda teatrale, scorrendo il testo e osservando gli attori con l'aiuto di un binocolo, da dietro una tenda, come da tradizione. Confusi tra il pubblico si intravedono due bambini *tulku* (rinascite volontarie di esseri che avevano conseguito l'illuminazione), che sono stati riconosciuti come "reincarnazioni" (così si dice sbrigativamente in Occidente) di due anziani tutori dell'attuale Dalai Lama, il quale è oggi il loro tutore. Dopo alcune ore, le peripezie dei due fratelli si interrompono per lasciare spazio all'abbondante e festoso picnic consumato sul luogo. E un paio d'ore dopo la ripresa, a pomeriggio inoltrato, Dhonyoe e Dhondup sono prossimi all'epilogo della vicenda. Entrambi hanno attraversato la morte rituale (riconoscibile come tale perché sono risorti) e si ritrovano infine a corte, accolti festosamente dai genitori pentiti e

convertiti al buddhismo. Qui il loro differente destino si compie: il maggiore, destinato a subentrare nella guida del regno, deve prima sconfiggere in battaglia un esercito di mercenari guidati dal malvagio primo ministro ribelle (un personaggio comico, come tutti i “cattivi” del *lhamo*), mentre il minore, che ha scelto del via del ritiro ascetico siede per ora accanto al lama eremita che gli ha fatto da guida per poi diventare suo discepolo.

Una volta finito lo spettacolo si devono completare le sue due cornici esterne. Una sequenza di danze e canti eseguita da tutta la compagnia costituisce il rito conclusivo, codificato, che pone termine alla funzione trasmutativa del teatro, vicenda sulla quale ognuno è libero di riflettere individualmente, dopo questa sorta di iniziazione di secondo grado ricevuta. Quindi si può tornare alla cornice civile e laica. Ogni attore ringrazia il pubblico personalmente, rivolgendogli qualche parola (e anticamente intascando le offerte individuali) e gli spettatori o i rappresentanti delle istituzioni omaggiano gli artisti con diverse *khata*, le sciarpe beneaugurali bianche. Ora che lo spettacolo è davvero finito può ricominciare la festa, di cui sono protagonisti assoluti gli spettatori. Qualcuno subentra a suonare tamburo e timpani, altri danzano, i più piccoli assistono divertiti o si cimentano in qualche passo. La festa può protrarsi a piacere, nella tradizione durava anche per alcuni giorni molto giocosi e trasgressivi che coinvolgevano tutto l'accampamento creato attorno al luogo della rappresentazione.

Il teatro tibetano si propone come un paradosso positivo: un sistema espressivo arcaico, forse il teatro vivente più antico del mondo, mostra alcuni aspetti di sconcertante attualità (*attualità*, con riferimento ad alcune fondamentali istanze delle avanguardie novecentesche, e non *modernità*, ché anzi qui si prefigura una netta alterità rispetto al teatro realistico-borghese). Per tratteggiare questi aspetti una digressione utile è quella già accennata, relativa alle analogie e differenze tra il *lhamo* e il teatro ellenico. Nel quadro generale dell'antropologia tibetana, caratterizzata dallo sviluppo peculiare di un buddhismo che la pervade in tutti i suoi aspetti, un primo sguardo sommario permette di stilare un indice di temi da esaminare con attenzione: scopo precipuo di questo teatro è la celebrazione e rifondazione periodica della comunità; questa istanza tuttavia non esclude la presenza di elementi critici; lo specifico teatrale trova il proprio senso all'interno della cornice festiva e di quella rituale; quest'arte richiede di essere realizzata, più che da attori-

interpreti in senso stretto, da artigiani e performer che si prendono cura di tutti gli aspetti dell'attività teatrale e soprattutto della sua continua "attualizzazione", mentre l'eccellenza professionale non esclude l'esercizio di altre attività; la creazione di un tempo dalla consistenza speciale (*holy days*, giorni santi), di cui la durata degli eventi è solo un indicatore; la conformazione del luogo teatrale, il *theatron* come luogo in cui ci si reca a vedere, ma anche luogo di iniziazione e di rivelazione continua; arte scenica che intreccia canto, danza e recitazione, spettacolo i cui contenuti, in particolare il *logos* giudicante o asseverativo, sono rimessi in gioco dall'artificio dei significanti; l'uso della maschera, che è tale anche quando non appare, perché i personaggi sono innanzitutto tipi, o individui, e i loro tratti psicologici non rimandano a caratteristiche "personali"; una drammaturgia basata sul *mythos*, sulla fiaba di magia (non la favola a sfondo morale), apportatrice di trasformazione; e il *fine*, che Giuseppe Tucci indica con il termine «revulsione», anziché catarsi,⁶ per indicare lo stato nuovo cui si accede attraverso la *comprensione* istruita da un piano simbolico, una comprensione totale, in un certo senso fisica e trasfigurante.⁷

Tra le differenze, la più vistosa è la centralità dell'elemento femminile, che emenda e sviluppa le concezioni originarie del buddhismo, ma essenziale è la concezione della morte, o meglio delle varie possibili specie di morte comprese in una forbice di significati che vanno dal fallimento karmico (noi diremmo esistenziale) e dal ripiombare nella sofferenza, fino alla rinascita, ovvero alla conquista di una illuminazione che "colui che è diventato se stesso" deciderà se investire nella propria definitiva estinzione o nel votarsi alla felicità degli altri; infine, ma non certo meno importante, la compresenza (non la sintesi) di forme eterogenee che definire "tragico" e "comico", "dramma" e "commedia" sarebbe improprio, come si sta cercando di dimostrare, dunque di uno stile i cui elementi propriamente comico-farseschi, tanto quanto le apparizioni terrifiche e quant'altro contribuiscono alla funzione suprema, ancorché vicaria rispetto alle pratiche del buddhismo, del *lhamo* nell'antropologia tibetana: il raggiungimento del sublime, la lotta per la conquista del sacro, ossia di quella «verticalità» che dalla prima formulazione in ambito teologico di Rudolf Otto⁸ fino a Jerzy Grotowski⁹ è indicata come il senso del

⁶ Cfr. G. Tucci, *Teoria e pratica del mandala*, Ubaldini, Roma 1969.

⁷ Per questa interpretazione del testo aristotelico cfr. Pierluigi Donini, *Introduzione*, in Aristotele, *Poetica*, Einaudi, Torino 2008, e A. Attisani, *Così parlò Aristotele*, in Idem, *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Edizioni di Pagina, Bari 2009.

⁸ Cfr. R. Otto, *Il sacro*, (1917), traduzione di Ernesto Buonaiuti, SE, Milano 2009.

⁹ Cfr. J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in *Opere e sentieri*, II, *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007.

“veicolo” teatrale. Gli osservatori più sensibili delle cose tibetane, anche se non particolarmente esperti di teatro, come Jacques Bacot, Giuseppe Tucci o Fosco Maraini hanno confermato che questa e non altro è l'essenza del *lhamo*. Tutto ciò comporta, tra l'altro, che quando si è spettatori di questo teatro nei nostri comodi teatri, assistendo all'esecuzione di pochi brani tra i più folkloristici, si è lontanissimi dalla possibilità di comprenderlo; forse l'unico modo di vederlo altrove sarebbe quello adottato dal regista Abbas Kiarostami per le rappresentazioni del *tazieh*: mentre lo spettacolo veniva eseguito in versione estesa, il pubblico occidentale era immerso in un panorama di schermi che riprendevano i volti e le reazioni dei veri spettatori in Iran.

Nel teatro ellenico, per venire al nostro tema, l'elemento grottesco e quello sublime si presentano in specie e con funzioni diverse, come tra l'altro dimostra il saggio di Riccardo Palmisciano, mentre qui sono aspetti consustanziali della medesima poetica e specie artistica. Ciò detto, però, è necessario un chiarimento, perché la peculiarità di un ipotetico grottesco tibetano ha un senso pieno solo a condizione di liberare il termine da alcuni equivoci che lo accompagnano nella vulgata occidentale, dove ha finito per designare la mostruosità, la deformazione penosa e ridicola, configurandosi come polo opposto del sublime. Nella nostra cultura, per significare il grottesco ci si riferisce soprattutto a Victor Hugo e al romanticismo, commettendo anche in quel senso un errore poiché anche in quell'ambito esso assume diverse connotazioni, basti pensare a Heinrich von Kleist o Adam Mickiewicz, per non dire di Arthur Rimbaud, il cui adagio «Il faut faire l'âme monstruose» si riferisce da una parte alla funzione della poesia, al *fare l'anima*, e dall'altra alla mostruosità come destino sottratto alla normalità intorpidita.

Per concepire un altro grottesco contemporaneo il riferimento imprescindibile è il filosofo e critico letterario russo Michail Bachtin. È stato lui a opporre il grottesco del *Gargantua* rinascimentale di Rabelais a quello romantico di Hugo e a quello semplificato di alcune avanguardie del Novecento,¹⁰ compiendo una grande impresa culturale e politica di attualizzazione e dimostrando che l'umanesimo borghese apparentemente trionfante porta con sé un modo della *mimesis* basato sulla impossibile censura di ciò che innanzitutto caratterizza l'umano: il corpo. Per comprendere il *trait d'union* Rabelais-

¹⁰ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, (1975), Einaudi, Torino 1979 (ma si consideri anche *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 2009).

Bachtin bisogna pensare all'Europa del Novecento, ovvero alle vicissitudini cui sono andati incontro un corpo e un tempo che non hanno saputo fare i conti con la propria realtà. Attraverso l'analisi del testo rabelaisiano, Bachtin non procede soltanto al rinnovamento filologico di un testo letterario, ma definisce un atteggiamento e un processo che ci riconsegnano un concetto di realtà non esteriore, più autentico ed essenziale di quello proposto dai realismi. L'autore oppone la ricerca della conoscenza e della saggezza secondo le coordinate di Rabelais alla rimozione del corpo propria degli umanisti; i loro ideali di eleganza e di buone maniere sono lo specchio deformante di una condizione umana assai più complessa, fatta anche di cibo, sesso, deiezioni. Tutto ciò considerando l'uomo un microcosmo. Da ciò il suo programma – oggi lo si definirebbe “biopolitico” – secondo il quale nell'arte occorre procedere a una «analogizzazione fantastica grottesca»¹¹ al fine di «corporeizzare il corpo, materializzarlo»¹². Per riuscire in questa impresa è necessario «distruggere la gerarchia stabilita dei valori, abbassare ciò che è alto e innalzare ciò che è basso, distruggere il quadro consueto del mondo in ogni suo punto»,¹³ vale a dire distruggere il falso e *costruire* (o divenire) il vero. È questa la concezione contemporanea del grottesco con cui occorre confrontarsi.

In tale quadro il “personaggio” «non è un corpo individuale [...] bensì il corpo impersonale, il corpo del genere umano, corpo che nasce, vive, muore di molteplici morti e nasce di nuovo, corpo mostrato nella sua struttura in tutti i processi della sua esistenza».¹⁴ L'attenzione è dunque spostata verso i processi e le manifestazioni, e i concetti bachtiniani non sono proiezioni idealistiche sulle cose osservate, ma strumenti suggeriti dall'esperienza e utilizzabili (certo solo transitoriamente) da coloro che si pongono sul medesimo cammino. Il *corpo grottesco* è incomparabilmente più *vero* di quello celebrato dai realismi. È opportuno insistere: la conquista di Bachtin non è la visione di qualcosa che fu, né una invenzione estemporanea, ma la messa a fuoco di un conflitto, centrale del XX secolo tra il corpo grottesco e gli *ismi* riduttivi, soprattutto i realismi, non a caso assunti a protocollo ufficiale da tutti i regimi e da coloro che vogliono *controllare* la comunicazione. Il grottesco non è un giudizio, ma uno specchio (nuovo) posto di fronte al mondo, e del sentimento con cui si compie l'opera. Questo specchio

¹¹ Ivi, p. 318.

¹² Ivi, p. 324.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 320.

riflette il corpo grottesco così come si declina nei vari contesti culturali, nazionali e d'autore.

La storiografia di questo conflitto è ancora quasi tutta da fare; basti pensare agli episodi assai diversi che sono avvenuti nelle avanguardie artistiche di paesi come la Russia, l'Italia, la Francia, la Germania, la Polonia, ecc., senza dimenticare le cadute nelle semplificazioni ideologiche che pure si sono verificate, sempre nel nome della verità. Tutto il teatro del secolo è percorso e segnato da questa grande, per quanto talvolta non esplicita, "polemica" e dovrebbe essere riletto in questa luce, ovviamente non per ridurlo a una pseudo-dialettica ma per evidenziare nelle operatività, artistiche e non solo, i procedimenti e la qualità della *mimesis*, i diversi modi di confrontarsi con l'essenza del reale, e la comprensione catartica, comprensione conquistata attraverso un percorso fatto sia di emozioni che di concetti e che alla fine del lavoro diventa razionale e al tempo stesso fisica, totale.

Per focalizzare questa accezione del grottesco nella vicenda teatrale novecentesca bisogna guardare anzitutto a Vsevolod E. Mejerchol'd, e su questo non vi è chi non convenga, ma uno sguardo più attento rivela che persino il "naturalista" Konstantin S. Stanislavskij considera il grottesco come lo stile del secolo.¹⁵ Il primo movente delle poetiche grottesche è costituito dal bisogno di andare oltre il "dramma borghese" e molto spesso la pronuncia culturale degli autori non va oltre tale orizzonte, ma basta pensare a un contesto come quello napoletano della prosa e della musica tra Otto e Novecento per rendersi conto della varietà e della ricchezza apportate da questa "nuova tradizione". Il grottesco così definito prende le distanze, s'è detto, dal dramma socio e psicologico, ma in qualche modo lo "include" in un quadro antropologicamente più ricco di sfumature e preciso. Non deve ingannare il fatto che i movimenti in cerca di un altrove rispetto al

¹⁵ Stanislavskij si è espresso sul grottesco in diverse occasioni, ma particolarmente significativi sono i passaggi che dedica al tema, polemizzando (senza nominarli) con coloro che lo intendono a suo parere in modo riduttivo, in *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, pref. di Giorgio Strehler, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 307-311. Qui il regista distingue tra un «falso grottesco», puro apparato di segni esteriori che "dicono" ciò che invece l'attore dovrebbe incarnare, e un «vero grottesco» che coincide con ciò che lui ha sempre fatto, anche quando lo etichettavano come naturalista, e cita come esempio supremo, esterno e oggettivo, la realizzazione dell'*Otello* da parte di Tommaso Salvini. Stanislavskij rifiuta di essere considerato un conservatore («Non è ora di farla finita con le parole "destra" e "sinistra"?») e polemizza contro la «corrente di pseudo-sinistra» e le sue «false innovazioni», concludendo che «l'autentico grottesco è molto di più che semplice caratterizzazione: è l'arte nel suo complesso. L'autentico grottesco è l'ideale della nostra creazione scenica».

controllo ideologico dei realismi abbiano adottato terminologie cangianti, a volte astruse, anche per segnalarsi sul mercato e non solo per astuzia anti-realistica.

Per Mejerchol'd il grottesco è il principio costitutivo del teatro in quanto tale. La sua definizione, riferita essenzialmente al procedimento compositivo, è comunque netta anche per ciò che concerne la contrapposizione con il realismo:

Grottesco: è un eccesso premeditato, una ricostruzione (uno sfigurare) la natura, un accostamento di oggetti che sarebbe ritenuto impossibile tanto in natura che nell'esperienza quotidiana, con una decisiva insistenza sul lato sensibile e materiale della forma in tal modo creata. In assenza di questa insistenza, che manifesta il processo di ricostruzione (e di composizione nell'ordine dell'immaginario), il grottesco è solo una chimera. Nel campo del grottesco si realizza la sostituzione alla composizione prevedibile di una composizione esattamente contraria, o l'aggiunta di alcuni procedimenti conosciuti, adatti alla rappresentazione di oggetti contrari a quello cui si applica il procedimento della parodia.

Il teatro, in quanto combinazione extra-materiale di fenomeni naturali temporali, spaziali e numerici che costantemente contraddicono la nostra esperienza quotidiana, è nella propria essenza stessa un esempio di grottesco. Nato dal grottesco del rito mascherato, il teatro crolla immancabilmente quando si compie il pur minimo tentativo di sottrargli il grottesco, suo principio costitutivo.

In quanto carattere fondamentale del teatro, il grottesco esige per esistere una inevitabile ricostruzione di tutti gli elementi esterni introdotti nella sfera teatrale, compreso l'elemento umano che gli è necessario e che esso trasforma in attore anche a partire da una personalità piccoloborghese.¹⁶

Da ciò possiamo dedurre che il grottesco è un modo della *mimesis* che consiste nella «ricostruzione» della natura in un'opera immaginale e in una «trasformazione» che riguarda tanto chi lo fa quanto i convenuti; mentre il rapporto con il rito indica la funzione di quest'arte scenica, funzione che secondo Mejerchol'd, si può addirittura assimilare a una interrogazione mistica:

Qual è per me il valore del misticismo? È l'ultimo rifugio di coloro che sono in cammino e si rifiutano di inchinarsi davanti al potere della Chiesa, senza però perdere la loro fede di uomini liberi e in un mondo trascendente. Il misticismo è una prova ulteriore che il teatro può risolvere la questione religiosa; per quanto scura possa essere la tonalità di un'opera teatrale, il misticismo contiene un appello incontenibile alla vita [...] Il teatro deve dunque, secondo me, essere capace di strappare spettatori alla Chiesa e farli entrare nel proprio spazio, dove si produrrà l'illuminazione, la catarsi. In

¹⁶ V. Meyerhold, *Ecrits sur le Théâtre — Tome II, 1891-1917*, trad, préf. et notes de B. Picon-Vallin, La Cité—L'Age d'Homme, Lausanne 1975, p. 84-85.

questo luogo l'anima in rivolta dell'uomo troverà il cammino che lo condurrà alla lotta.¹⁷

Il risultato finale di tale strategia mimetica, la catarsi, è una conoscenza conquistata da tutto il corpo. Ora, senza soffermarci sull'esegesi che meriterebbero queste citazioni e per tornare al nostro tema, cominciamo con il notare che «anima» è una parola che in tibetano non esiste, come d'altronde non esistono «catarsi», «spirituale» e nemmeno «misticismo»; ed è bene tenere conto che nel linguaggio materialistico integrale di Jerzy Grotowski il trascendimento diventa *verticalità* e a quello dell'anima subentrano i concetti di corpo-mente o corpo-vita. Insomma accettando di compiere un umile lavoro di traduzione, possiamo ipotizzare come si coniuga il grottesco nel caso del *lhamo* tibetano.

Qui l'idea del corpo (microcosmo) grottesco è estesa e proiettata sul cosmo. In questa prospettiva il *lhamo* appare come una realizzazione drammaturgica e una poetica, ma va inteso più propriamente come l'immagine dell'intero cosmo, una costruzione architettonica che include i corpi singoli e ne descrive le vicissitudini in quanto parti di un corpo collettivo in cammino per ri-conoscersi. La natura, qui, non è intesa come destino da accettare, ma come un potenziale che il lavoro di un'arte "spirituale" può attivare e sviluppare anziché subire. I motivi ontogenetici e la storia del *lhamo* sono tutti da approfondire in questo senso e i pochi studi già esistenti rappresentano solo un timido inizio. Quando ciò succederà, un'altra tradizione "pre-moderna" potrà essere messa in relazione con le ricerche più avanzate del XX secolo e contemporanee e una storia riprenderà vita. Il *lhamo*, inteso come insieme di drammaturgia, performance e protocolli di fruizione, risalterà allora in quanto "grottesco applicato all'anima", come se quest'anima si materializzasse in tutti i suoi aspetti, bassi e alti: un'anima-ponte e un'anima-scala, orizzontale e verticale. Il effetti il *lhamo* non "rappresenta", ma vive e suscita le avventure e le rivolte dell'anima-corpo che percorre il mondo: perciò è insieme un codice e un singolare universo poetico che contiene l'eco di un passato, di una civiltà che nel Novecento era in piena decadenza e oggi è a rischio di estinzione, ma che è anche capace di parlare agli spettatori di oggi, oltre che offrire uno specchio vivificante al nostro esangue teatro.

¹⁷ V. E. Mejerchol'd, *Zapisnajknizka*, Archivi letterari e artistici russi, Mosca, fondo 998, inventario 1, documento 193, ms., cit. da Gérard Abensour, *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, Fayard, Paris 1998, p. 105.

Il titolo di questa comunicazione, *Teatro del popolo, teatro degli dèi*, è stato deciso prima di riordinare le idee. Alla luce di quanto si è fin qui esposto direi che può essere confermato. Nell'antropologia tibetana il *lhamo* organizza in un sistema di segni il modo di viveri di un popolo e i suoi protocolli d'azione. Il popolo è un corpo-cosmo di cui gli dèi sono il DNA, un potenziale che abbraccia tutta la gamma di espressioni umane puntualmente indicizzate dal grottesco. Perciò popolo e dèi sono in qualche modo specchio uno dell'altro, e al tempo stesso sono fusi tra loro. Nel quadro dell'originale politeismo-ateistico tibetano, il *lhamo* opera come un luogo di sintesi e di elaborazione di questa concezione, come un dispositivo produttore di conoscenza e trasformazione, una occasione di libertà e di lotta contro ogni sorta di entropia.

Un ragionamento a parte andrà fatto sui peculiari caratteri estetici di questa civiltà teatrale appartata e minoritaria che ha conservato diversi tratti espunti dalla modernità trionfante nel mondo. Dovremo fatalmente utilizzare, in questa impresa, il nostro apparato concettuale, per esempio si dovrà fare i conti con la centralità dell'apparato simbolico; però si dovrà anche flettere quell'apparato verso l'orizzonte di senso tibetano, considerando che il simbolismo, anzi il sistema allegorico che lo contiene, qui, va ben oltre un livello didascalico, e che l'elemento performativo (il canto e l'azione coreografica) non ne costituiscono un ornamento o una mediazione comunicativa, ma sono al contrario una parte sostanziale di quel sacro che, secondo Otto, conduce lo spettatore divenuto individuo alla soglia di qualcosa di indicibile, di una esperienza non immediatamente condivisibile di trasformazione. L'euristica dedicata al *lhamo* sarebbe pertanto fine a se stessa se avesse soltanto lo scopo di scrivere un capitolo della storia culturale di un popolo e tradirebbe l'essenza di quest'arte, che non solo partecipa di un più vasto protocollo di conoscenza ma soprattutto ha la consistenza di una tecnica dell'immaginale che affronta problemi tuttora vivi sotto qualsiasi latitudine.

Ciò suggerisce di concludere riprendendo la questione del punto di vista. In Occidente si è affermata una gerarchia delle forme che nel caso del teatro, della letteratura e della poesia, da Aristotele a Erich Auerbach,¹⁸ con aggiustamenti progressivi, assegna al lirico e al sublime il valore supremo e al grottesco – assieme al comico, al mostruoso e alla commedia – un valore incomparabilmente minore. Tant'è che lo stesso Auerbach

¹⁸ . E. Auerbach, *Farinata e Cavalcante*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I, Einaudi, Torino 2000, pp. 189-221.

nell'esaltare l'incontro tra grottesco e sublime in Dante lo pone sotto l'insegna di un «fenomeno stupefacente, paradossale, che si chiama il realismo dantesco»,¹⁹ seppure un realismo originale, evolutivo rispetto alla “rozza” compresenza dei due elementi nella drammaturgia medievale, a cui «bisognava perdonare la mescolanza degli stili per via della sua ingenuità». ²⁰ Si fa questo esempio perché esso, considerato assieme all'impressione dei primi osservatori occidentali sulla natura “medievale” e appunto ingenua della drammaturgia tibetana,²¹ potrebbe apparire come una conferma del carattere primitivo del *lhamo*,²² di un suo sviluppo fermo alla fase che precede la grande svolta rinascimentale. Sarebbe una impressione, o una conclusione, sbagliata perché nel *lhamo* non vi è alcuna ingenuità ma l'incontro nel corpo unitario, di alto e basso.²³ Da questo incontro erompe il sacro («'l poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra», Dante, *Par.*, XXV, 2-3).

Il *lhamo* è ciò che è non a causa di un sottosviluppo, verosimilmente dovuto alla una mancata interazione con i teatri di civiltà più evolute, ma perché si è affinato (con precisi momenti di svolta, nel XIV secolo per la sua reinvenzione leggendaria da parte del santo folle Thangtong Gyalpo e nel XVIII per i protocolli fissati durante il regno del V Dalai Lama), fino alla sua decadenza nella seconda metà del Novecento e al suo parziale restauro attuale, restando sempre fedele alla sua funzione magica, ovvero di trasformazione e insegnamento “totale”, e al suo stile grottesco. In una ipotetica tassonomia delle forme, se mai avesse un senso decisivo, il *lhamo* tibetano dovrebbe essere considerato piuttosto un teatro barocco, come il teatro di William Shakespeare, che è perfettamente barocco e al tempo stesso unico (eppure la sua eccentricità non ha impedito che si tratti dell'autore più rappresentato di tutti i tempi). Sul senso di questa analogia ho speso diverse pagine in un'opera precedente.²⁴ Qui basterà ricordare quanto evidenza uno dei più illustri critici shakespeariani, Jan Kott, affermando che «la caratteristica più rilevante di questo nuovo teatro è il suo aspetto grottesco».²⁵

¹⁹ Ivi, p. 207.

²⁰ Ivi, p. 201.

²¹ Cfr. p.e. J. Bacot, *Drimekundan*, «Le Journal Asiatique», IX, 1914, pp. 221-305.

²² E. Auerbach, *Farinata e Cavalcante*, cit. L'autore descrive i «tre regni» della *Commedia* come luogo di un'«esistenza immutabile» (p. 207), dunque di immanenza senza divenire. Mentre per Dante ogni individualità è fissata nell'«eterno giudizio» (p. 209), nel *lhamo* tibetano avviene il contrario: è descrizione di un puro divenire.

²³ La *Commedia* è tale, dice Dante nel *De vulgari eloquentia*, perché in essa «vero remisse et humiliter», lo ricorda Auerbach, *op. cit.*, a p. 202.

²⁴ Cfr. A. Attisani, *A ce lha mo*, cit., cap. VI, *Una drammaturgia fiabesca*, pp. 377-429.

²⁵ J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, (1961), pref. di Mario Praz, Feltrinelli, Milano 1964. La tematica del grottesco è sviluppata da Kott soprattutto a ridosso di *Re Lear*, ma chiaramente è proposta

È bene precisare che Kott non offre una chiave di lettura definitiva e persuasiva, perlomeno secondo chi scrive, ma soltanto una potente suggestione che può sollecitare nuove messe in scena attualizzanti. Non a caso la prefazione di Mario Praz è molto appuntita contro una «critica valutativa», cui Kott è in pratica assimilato, che porta alla «falsificazione del passato», ovvero a vederci ciò che si vuole ci sia, ma ciò non impedisce di leggere e poi di apprezzare una lettura materialista che dimette però l'ottimismo dell'ortodossia ideologica (Shakespeare come drammaturgo delle lotte di potere a tutti i livelli) e legge la storia in senso nichilistico e aderente allo *Zeitgeist* novecentesco, ossia come assurdità sfuggita dalle mani dell'uomo. Insomma Kott non interpreterebbe Shakespeare con esattezza e tuttavia ne libererebbe un potenziale, come infatti ha confermato il teatro dagli anni Sessanta ai Novanta. Tra gli spunti propulsivi della critica kottiana vi è un concetto di grottesco precisamente definito. Anzitutto Kott precisa che «il grottesco si svolge in un mondo tragico»,²⁶ come una «derisione [che] non colpisce soltanto il carnefice, ma anche la vittima»²⁷ prefigurando così una «critica dell'assoluto in nome della fragile esperienza umana»²⁸ che non apporta la catarsi tragica ma lascia l'uomo contemporaneo solo di fronte al disinganno. Kott porta il suo ragionamento alle estreme conseguenze, certificando l'attualità di Shakespeare con l'eco che avrebbe in autori come Samuel Beckett e Eugène Ionesco, per i quali «l'assoluto è assurdo»²⁹ e anzi avrebbe «cessato di esistere», certificando l'«assurdità della situazione umana».³⁰ Ciò conduce, secondo Kott, sempre più irrevocabilmente lontano dal sacro e pertanto: «il destino, gli dèi e la natura sono stati sostituiti dalla storia».³¹ Ebbene, la sua ermeneutica, mentre tradisce Shakespeare, come dimostra una critica più attendibile,³² attraverso alcuni puntuali rilievi come quello che il suo grottesco «riprende gli schemi drammatici della tragedia e pone le stesse domande fondamentali. Sono le sue risposte che sono diverse»,³³ permette di cogliere una strategia della *mimesis* che si sottrae ai protocolli normalizzanti del realismo; e proprio come nel *Ihamo* tibetano, sia pure con le debite

come un connotato generale e fondativo della originalità, anzi della vera e propria “rifondazione del teatro” da parte di Shakespeare.

²⁶ Ivi, p. 96.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 97.

³⁰ Ivi, p. 100.

³¹ Ivi, p. 102.

³² Cfr. lo stesso Praz, ma anche numerosi altri studiosi tra cui Harold Bloom (*Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, Milano 2003) e Northrop Frye (*Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, Il Mulino, Bologna 1986).

³³ Ivi, p. 104.

differenze, si arriva così a creare un *panopticon* dei corpi nel mondo, corpi che subiscono il caotico potenziale umano e naturale oppure lottano per orientarlo.

Corpo grottesco, mondo grottesco, cosmo grottesco e secolo grottesco non sono certo finiti con le vicende storiche che li hanno resi percepibili, costituiti in concetti ed esaltati al massimo grado. Le storie di Nangsa e dei fratellastri Dhonyoe e Dhondup, come quelle del principe Drimekunden e della *dakini* Drowa Sangmo, ma soprattutto il procedimento festivo e rituale con cui sono offerte alla comunità e poi eseguite dagli attori, potrebbero dire qualcosa anche agli spettatori del tempo presente.

Antonio Attisani. Conferenza tenuta il 4 marzo 2009 presso il Centro di studi sul Buddhismo, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"



Publicato in AsiaTeatro, Anno I (2011)

<http://www.asiateatro.it/asia/tibet/lhamo-teatro-del-popolo-teatro-degli-dei/>



Norbu Tsering

APPENDICE: *Norbu Tsering. ACHE LHAMO IS MY LIFE*

Per gentile concessione del professor Antonio Attisani, pubblichiamo l'unico documento esistente sulla vita del Maestro Norbu Tsering (1927-2013), che per molti anni fu direttore artistico del Tibetan Institute of Performing Arts.

Il testo è stato composto dal professor Attisani raccogliendo varie interviste avute con il Maestro tra il 1991 e il 1998, insieme ad altre fonti scritte. Nel giugno del 1998 il Maestro ha revisionato il manoscritto, con l'aiuto di Sonam Phuntsok, suo successore come maestro di danza.

La versione in inglese è stata pubblicata per la prima volta dall'editore Legenda (Torino 1999). Il testo che pubblichiamo in pdf è una versione aggiornata e ampliata.

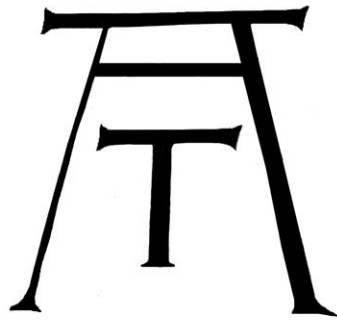
Scarica il file:

http://www.asiateatro.it/pdf/ACHE_LHAMO_IS_MY_LIFE.pdf

Norbu Tsering
ACHE LHAMO IS MY LIFE
a cura di Antonio Attisani
Maggio 2016
© 2016 Antonio Attisani

Publicato in AsiaTeatro, Anno VI (2016)

<http://www.asiateatro.it/asia/tibet/norbu-tsering-ache-lhamo-is-my-life/>



AsiaTeatro - rivista di studi online - ISSN: 2240-4600

annate 2011-2021, fascicolo n. 4: Altre Asie

www.asiateatro.it