

Marilia Albanese

Introduzione al teatro indiano

Il teatro indiano è profondamente radicato nel mito, sia che si tratti di teatro d'attore, di teatro di figura nelle sue varie versioni – burattini, marionette, ombre -, o di cosiddetto teatro-danza. I riferimenti mitici non implicano, però, solo scenari ultraterreni che ignorano la vita quotidiana: gli dei e gli eroi sono profondamente umani nelle loro “emozioni” e dunque gli spettatori vi si riconoscono, anche se i personaggi stanno oltre le nuvole. E neppure mancano la presa in giro di esponenti del potere politico e religioso e la satira, anche se sono maggiormente presenti nel cosiddetto teatro popolare.



*Un attore del teatro danza Kathākālī interpreta il personaggio di Draupadī, dal poema epico “Mahābhārata”.
Foto di Anna Spettoli.*

A essere maggiormente conosciuto in Occidente è il teatro “classico”, ovvero il teatro sanscrito, nato molto probabilmente in ambito rituale e strettamente codificato, tanto da finire per cristallizzarsi. Accanto a questo, tuttavia, sono fiorite nel corso della plurimillennaria civiltà indiana innumerevoli varianti espresse nelle lingue delle varie parti dell’India. Soggette anche queste a raffinamento e codificazione, hanno subito la stessa sorte del teatro sanscrito: sono diventate “classiche” e... cristallizzate. Le versioni

vernacolari più popolari e semplificate, invece, continuarono – e continuano – a trasformarsi.

Cambiamenti storici e sociali hanno indotto ripensamenti e modifiche di credenze e valori, che si sono riflesse anche e soprattutto nelle rappresentazioni sceniche. Nuovi mezzi d'intrattenimento, primi fra tutti cinema e televisione, hanno influenzato le tradizionali rappresentazioni classiche e popolari. Eppure, malgrado lo sfumare di alcuni eroi e l'apparire di altri, le problematiche principali dell'essere umano continuano ad essere le stesse anche sulle scene di oggi: l'amore, il potere, la sofferenza, la paura dell'ignoto.

Il teatro tradizionale, dunque, si trova a fronteggiare la sfida dell'adeguamento al contemporaneo senza snaturare completamente le sue radici. Rivisitazioni e ripensamenti del teatro classico si affiancano a nuovi utilizzi del teatro popolare quali, ad esempio, lo *street theatre*, il teatro di strada di forte impegno sociale. Le danze antiche, allontanate dai templi, hanno dovuto adattarsi a diversi e più laici ambienti, diventando in alcuni casi preziosi “reperti” da custodire ed esibire, in altri spunto per innovazioni e risignificazioni coreografiche. Le arti sceniche indiane – oltre ad avere aperto nuovi orizzonti agli artisti occidentali – vedono attori e danzatori, eredi di una grandissima tradizione, ma consapevoli delle trasformazioni in atto, impegnati in una difficile e coraggiosa ricerca di nuove espressioni. Desiderosi di affrancarsi da imposizioni non più condivise, sempre più attenti al proprio mondo interiore, senza per questo dimenticare il contesto in cui sono radicati, gli artisti indiani sentono fortemente il bisogno di comunicare, esplorando nuove modalità. Anche per loro, come per la maggior parte degli artisti di oggi, la sfida è mettere in scena il teatro che ciascuno ha nel profondo di sé, costruendo al contempo coreografie con gli altri e i loro teatri.

Le grandi storie

Il teatro d'attore, quello di figura e la danza attingono a un ricchissimo patrimonio mitico, costituitosi nel corso dei millenni con l'apporto di differenti popoli e culture. A consolidare e diffondere miti, credenze e riti che hanno sostanziato il cosiddetto Hinduismo fino ai giorni nostri è stato soprattutto il genere epico.

“Mahābhārata” e “Rāmāyaṇa”, le due grandi epopee composte nel lungo arco di tempo fra il IV sec. a.C. e il IV sec. d.C., hanno profondamente segnato la cultura indiana a tutti i livelli. Le saghe dei guerrieri, cantate fin dal primo millennio a.C. dai bardi che partecipavano alle battaglie come scudieri e dai trovatori itineranti, furono rielaborate dai *brāhmaṇa*, gli appartenenti alla casta sacerdotale, che videro nell’epica un mezzo efficacissimo di divulgazione delle proprie idee religiose, morali e sociali. I compilatori attinsero anche al più antico sostrato culturale indiano, quello “dravidico”,¹ popolato di personaggi dall’incarnato scuro, di donne indipendenti e volitive e di animali profondamente umanizzati, accogliendo costumi familiari e sociali estranei alla cultura “arya”² di cui i *brāhmaṇa* erano portatori.

Eroismo, amore, avventura – sentimenti e situazioni dominanti le due epopee – ben si prestavano (e si prestano) alla rappresentazione teatrale in tutte le sue forme.



Un affresco del Raja Mahal, il palazzo reale di Orchha in Uttar Pradesh, raffigurante i personaggi principali del “Rāmāyaṇa”. Foto di Marilia Albanese.

¹ L’aggettivo è riferito alle popolazioni che colonizzarono l’India attorno al VI/V millennio a.C. e al sostrato culturale tutt’ora presente nell’India del Sud, ove si parlano lingue dravidiche.

² Il termine deriva dal vocabolo *ārya*, che compare nei “Veda” con il significato di “nobili”. Da qui il nome “Arii”, dato a popolazioni parlanti lingue indo-iraniche, affiliate alla famiglia linguistica del cosiddetto indo-europeo.

Oltre al “Mahābhārata” e al “Rāmāyaṇa”, un altro settore letterario offrì innumerevoli spunti mitici: quello dei “Purāṇa”.³ Articolati in diciotto opere maggiori e altrettante minori,⁴ i testi sono stati composti tra i primi secoli della nostra era e il XII sec. circa, in onore di dei, luoghi sacri, riti e culti.

Va ancora citato il vasto campo della narrativa popolare, non solo in sanscrito – come invece tutte le opere sopra menzionate –, ma anche in pracrito, le lingue locali derivate dal sanscrito e assunte poi a dignità letteraria. Protagonisti delle storie non sono più dei ed eroi, ma personaggi umani colti sullo sfondo del quotidiano.

Il “Mahābhārata”

I racconti più antichi vedono gli dei come protagonisti e la scena è per lo più il cielo, ma mano a mano che gli uomini prendono maggiore consapevolezza, entrano in scena a loro volta e nasce così l’epopea, che fa scendere gli dei sulla terra e salire gli uomini al cielo. Attingendo a un antichissimo patrimonio mitico che propone l’eterno conflitto fra le forze del bene e quelle del male, l’epica indiana mette in scena dei e demoni, ora incarnatisi sotto spoglie umane, ora procreatori di eroi. Ma gli eroi dell’epopea indiana spesso si dimenticano di essere figli di dei, ovvero rappresentanti di una volontà superiore:⁵ la dimenticanza diviene metafora dell’ignoranza e l’intreccio degli eventi serve come strumento per recuperare la memoria di sé.

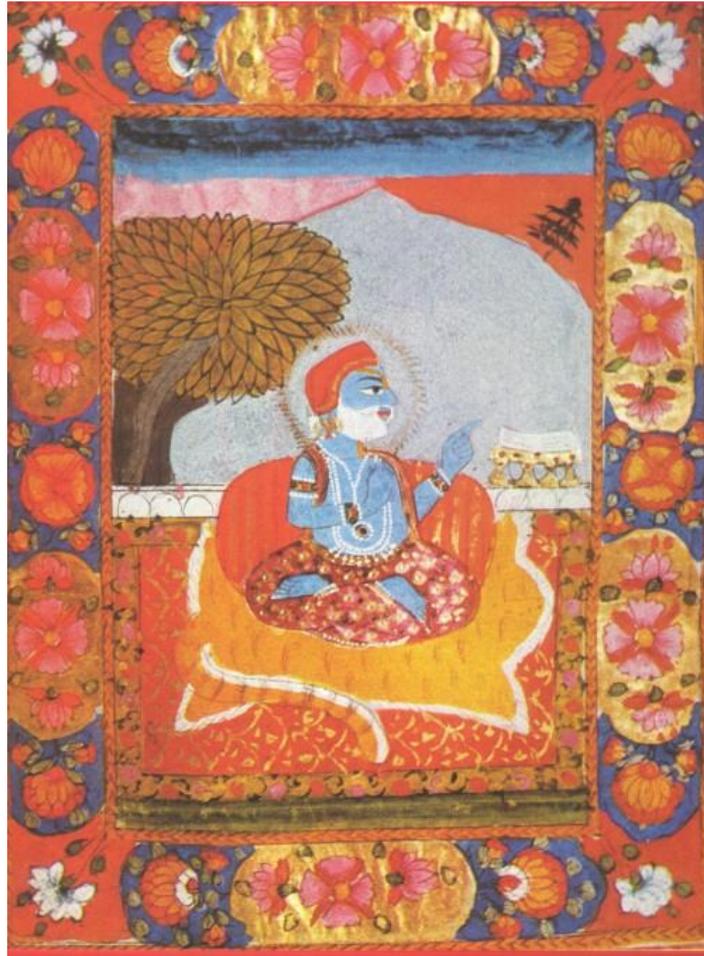
Il “Mahābhārata”, frutto di stratificazioni successive e composto in un lungo arco di tempo fra il IV sec. a.C. e il IV sec. d.C. – con un nucleo, sembra, ascrivibile addirittura al IX/VIII a.C. –, è costituito da 110.000 strofe divise in 18 libri, più un’appendice, l’Harivaṃśa. Benché frutto di diversi interventi, è tradizionalmente ascrivuto a Vyāsa, antenato comune delle due famiglie guerriere che si fronteggiano nel poema. Lungi dall’essere opera morta, è tutt’ora noto alla popolazione e continuamente riproposto.⁶

³ Il termine significa “Antico”, designando in questo modo verità che trascendono lo spazio e il tempo e che quindi sono paradigmatiche.

⁴ Secondo un’altra classificazione gli “Upapurāṇa”, ovvero quelli minori, sarebbero una ventina.

⁵ Perfino gli dei dimenticano chi essi siano, come accade – vedremo – nel “Rāmāyaṇa”.

⁶ Una delle rappresentazioni più famose è stata la serie televisiva di 93 episodi, che dall’ottobre 1988 al luglio 1990 è stata vista da centinaia di milioni di persone.



Kṛṣṇa Dvaipāyana Vyāsa, a cui è ascritto il "Mahābhārata", manoscritto del Kashmir, XVIII sec.

Benché vi siano alcuni probabili echi storici – scontri fra Arie e popolazioni autoctone, conflitti fra tribù rivali, tensioni fra *brāhmaṇa* e *kṣatriya*, ovvero fra le due prime caste, quella sacerdotale e quella guerriera, – l’intento del poema è altro. Si tratta infatti di un *itihāsa*,⁷ una narrazione di eventi del passato che contengono insegnamenti sui quattro scopi della vita umana: il *dharma*, ovvero l’osservanza delle norme etiche e sociali; l’*artha*, cioè il conseguimento dei beni materiali; il *kāma*, il soddisfacimento dei piaceri; il *mokṣa*, la liberazione dall’esistenza condizionata e dolorosa.

Tuttavia, collocandosi gli accadimenti nella dimensione mitica, cioè fuori dal tempo, non sono “storia”, ma racconti paradigmatici che costituiscono un complesso

⁷ Il termine sanscrito, che significa letteralmente: “Così fu davvero”, viene tradotto come “Storia”, con un’accezione del vocabolo diversa da quella occidentale.

d'istruzioni collettive, illuminate dai valori fondamentali della cultura che le ha prodotte. Ogni aspetto dell'esistenza viene esplorato e se ne espongono le modalità di reazione e di comportamento. I rapporti che intercorrono fra i vari strati della società – sovrano/cappellano, *brāhmaṇa/kṣatriya*, genitori/figli, uomo/donna – sono regolati minuziosamente. Quasi la metà del “Mahābhārata” è infatti didattica, per cui l'opera rappresenta il compendio per eccellenza dell'essere hindu.

Attraverso lo svolgimento dell'azione mitica viene spiegato all'uomo come deve comportarsi, poiché nulla è casuale sulla terra, ma sempre rientra in un ordine divino. Il racconto è un potente strumento didattico, capace di raccordare fra loro piani diversi attraverso quadri narrativi che si aprono gli uni dentro gli altri, secondo quell'espedito letterario del racconto cornice di cui l'India è stata la più antica maestra. Ogni evento s'inscrive dentro uno più ampio e il ripetersi delle situazioni piega il flusso lineare del tempo nel movimento circolare dell'eterno ritorno. Tutto si ripete nella concezione ciclica indiana che vede il mondo apparire, permanere, scomparire per poi di nuovo apparire, così come gli esseri nascono, crescono, muoiono e di nuovo rinascono. Eppure nulla è esattamente identico a ciò che è stato. Più ancora che il cerchio, è la spirale il simbolo dell'esistenza: quando il giro sta per chiudersi, si apre su un diverso livello. E il racconto stesso, che pur fedelmente trasmette senza azzardare giudizi o interpretazioni personali, per il fatto di essere recitato – e non letto – si rinnova e rigenera nelle intonazioni del narratore. Il narratore, che è un *brāhmaṇa* e quindi capace di leggere tra le maglie del profano il disegno del sacro, è il custode della memoria del popolo.

Le vicende del “Mahābhārata” si situano nel passaggio dallo Dvāparayuga al Kaliyuga,⁸ con la conseguente crisi che chiude un'era e ne apre un'altra. La Dea terra, oppressa da troppe presenze umane, molte delle quali demoniache, chiede agli dei di essere alleviata. E l'unico modo è la guerra. L'ultima terribile battaglia del poema è in effetti la grandiosa opera di un disegno provvidenziale, che insegna attraverso la sofferenza la liberazione spirituale e sublima l'eccidio in olocausto.

⁸ Secondo la concezione hindu, il mondo attraversa quattro yuga, epoche cosmiche, che vanno sempre più corrompendosi. La prima, il Satyayuga, è perfetta; la seconda, Tretāyuga, mostra già l'inizio della corruzione che si fa più evidente nello Dvāparayuga per degenerare completamente nell'ultima era, il Kaliyuga, iniziato nel 3102 a.C. con la morte di Kṛṣṇa, che si concluderà con la fine del mondo.



Śāntanu e la dea Gaṅgā, dipinto di Raja Ravi Varma, 1890.

Dei e demoni si agitano non solo sul campo di battaglia, ma anche nel cuore dei protagonisti, dando vita a personaggi di grande spessore umano che soffrono nel dovere sottostare a un *dharma* che spesso appare ingiusto e che invano tentano di ribellarsi ad esso. Continui passaggi dal piano personale a quello trans-personale sottolineano la ricerca sofferta del senso della vita, che è nella vita stessa e al contempo al di là di essa, e che si coglie quando si scorge oltre il divenire la trama dell'Essere.

La storia

Tutto inizia nella selva Naimiṣa, un luogo mitico che simboleggia la memoria di un popolo, custodita e alimentata dallo straordinario mezzo del racconto. Un inclito consesso di *brāhmaṇa* si era raccolto nel folto della foresta per celebrare un rito che sarebbe durato dodici giorni divini, ovvero dodici anni umani. A sera giunge un ospite, un altro *brāhmaṇa*, Sauti Ugrāśravas che, dopo essere stato accolto con i dovuti onori, inizia a raccontare quanto udito ad un altro grande sacrificio, condotto dal re Janamejaya figlio di Parikṣit, erede dei Pāṇḍava, eroi del “Mahābhārata”. Proprio durante questa

celebrazione era stato recitato il “Mahābhārata” da Vaiśampāyana. Questi non ne era l’autore, ma a sua volta ne aveva appreso la storia dal suo maestro, Kṛṣṇa Dvaipāyana Vyāsa, che del “Mahābhārata” non era solo il compositore, ma anche uno dei principali protagonisti.

A generare Vyāsa era stata Satyavatī, splendida fanciulla scaturita da un pesce, unitasi ad un asceta. In seguito Satyavatī era andata sposa al re Śāntanu, dandogli due maschi, Vicitravīrya e Citrāngada, e per permettere che questi ereditassero il regno, Devavrata, precedente figlio di Śāntanu e della dea Gaṅgā, aveva fatto voto di celibato ed era stato denominato Bhīṣma, poiché aveva fatto un voto “terribile”. Citrāngada muore in combattimento senza avere avuto eredi. Bhīṣma ottiene come mogli per Vicitravīrya le tre principesse di Kāśī, Ambā, Ambikā e Ambālikā, ma Ambā – già promessasi al re Śālva – rifiuta il matrimonio. Tuttavia, respinta prima da Śālva e poi anche da Bhīṣma, giura di vendicarsi di quest’ultimo e si reincarna come Śikhandīnī, figlia del re Drupada dei Pāñcāla, cambiando poi sesso per potere combattere.

Anche Vicitravīrya muore senza eredi e allora Satyavatī impone a Vyāsa di sposare le due cognate vedove per assicurare la continuità della stirpe regale, garantita non tanto dal sangue paterno, quanto da quello materno.

Nascono così da Ambikā il cieco Dhṛtarāṣṭra e da Ambālikā il “pallido” Pāṇḍu mentre da un’ancella Vyāsa ha Vidura. A Pāṇḍu, colpito da una maledizione, viene preclusa l’unione con le proprie mogli, pena la morte. Grazie comunque alla formula magica conosciuta da una delle sue due spose, Kuntī,⁹ vengono chiamati cinque dei che generano con le regine altrettanti figli, i Pāṇḍava. Da Kuntī unitasi con il dio Dharma, Signore della Giustizia, con Vāyu, divinità del vento e con Indra, re degli dei, nascono Yudhiṣṭhira, Bhīma e Arjuna mentre Mādri, unitasi agli dei gemelli Aśvin, partorisce i gemelli Nakula e Sahadeva.

Ciò che Kuntī ha tenuto nascosto al marito è il fatto di avere provato già la formula e di avere avuto da Sūrya, il dio Sole, un figlio. Abbandonato alle acque e raccolto da un cocchiere, il bambino era stato chiamato Karṇa ed era cresciuto alla corte dei Kaurava, diventando il migliore amico del principe Duryodhana.¹⁰

Pāṇḍu, non resistendo alla passione per la moglie più giovane, si unisce a lei, morendo subito dopo. La regina, involontaria responsabile della morte del consorte,

⁹ Chiamata anche Pṛthā.

¹⁰ Vedi oltre.

s'immola sul rogo funebre di Pāṇḍu, affidando a Kuntī i propri due figli. Kuntī si rifugia con i cinque ragazzi alla corte dello zio di questi, Dhṛtarāṣṭra, che nel frattempo ha avuto dalla moglie Gāndhārī cento figli: i Kaurava. Fin da fanciulli fra i Pāṇḍava e i cugini Kaurava nasce una violenta inimicizia che né l'antenato comune Bhīṣma, né il valoroso precettore Droṇa riescono a sanare. I Kaurava tentano di bruciare i Pāṇḍava in una casa appositamente costruita e i cinque eroi e la madre, sfuggiti segretamente all'attentato, vengono ritenuti morti.

Rifugiatisi nelle selve, i Pāṇḍava vivono molteplici avventure: Bhīma s'innamora di una demonessa e ne ha un figlio, Ghaṭotkaca. Arjuna, incitato dallo stesso Vyāsa, partecipa allo *svayavara*, il torneo cavalleresco indetto dal re Drupada per maritare la figlia Draupadī. Qui Arjuna incontra Kṛṣṇa, cugino per parte di madre, e subito fra i due s'instaura un rapporto di profonda amicizia. Conquista la principessa vincendo la gara con l'arco, Arjuna conduce Draupadī a casa e Kuntī – prima ancora di avere visto di cosa si trattasse – impone di dividere quanto acquisito dal figlio con i fratelli. Così Draupadī diviene la moglie comune dei cinque Pāṇḍava, mentre Vyāsa, sopraggiunto, spiega la ragione di un matrimonio tanto insolito: i Pāṇḍava sono i “cinque Indra”, ovvero aspetti di un'unica divinità.¹¹ Il fratello di Draupadī, Dhṛṣṭadyumna, riconosce i Pāṇḍava, che vengono poi accolti con tutti gli onori alla reggia di Drupada.

Il matrimonio rivela al mondo che i Pāṇḍava sono vivi e i Kaurava meditano come distruggerli. Il loro padre, però, il re Dhṛtarāṣṭra, concede ai Pāṇḍava un'ampia porzione di regno ed essi vi fondano la splendida Indraprastha.

Arjuna, in volontario esilio per avere colto Yudhiṣṭhira in intimità con Draupadī, s'innamora di Subhadrā, sorella di Kṛṣṇa, e la sposa avendone il figlio Abhimanyu. Intanto Draupadī, a un anno di distanza ciascuno, ha dato alla luce cinque figli. I Pāṇḍava ingaggiano battaglie con demoni e sovrani ostili, acquisiscono armi divine e fanno edificare un palazzo splendido dall'architetto degli dei. L'odio dei Kaurava si intensifica e sfocia in una fraudolenta partita a dadi, ove i Pāṇḍava perdono ogni ricchezza, se stessi e perfino Draupadī, salvata dal disonore di essere pubblicamente spogliata da un intervento miracoloso di Kṛṣṇa. La partita viene annullata, ma poi ripetuta e i Pāṇḍava, di nuovo perdenti, sono costretti ad andare in esilio nella foresta per dodici anni e a restare in incognito per il tredicesimo.

¹¹ Secondo una versione più popolare, in una vita precedente Draupadī aveva chiesto agli dei per ben cinque volte un marito e questi l'avevano accontentata...

In esilio vivono molteplici avventure. Kṛṣṇa rivela ad Arjuna che loro sono Nara e Nārāyaṇa, aspetti del dio Viṣṇu indissolubilmente uniti, mentre promette vendetta a Draupadī per l'insulto subito. Arjuna, ingaggiato combattimento con Śiva, ottiene dal dio altre armi divine e poi visita il padre Indra nei cieli, ove è maledetto dalla ninfa Urvaśī, respinta, ad essere eunuco per un anno. Nella selva molti visitano i Pāṇḍava e raccontano aneddoti edificanti e storie di grandi personaggi. I Pāṇḍava decidono quindi di intraprendere un pellegrinaggio che li porterà a visitare i giardini celesti e Bhīma incontra Hanuman, figlio anch'egli del dio Vāyu. Scongiurato un ratto di Draupadī, i Pāṇḍava trascorrono il tredicesimo anno sotto mentite spoglie alla corte del re dei Matsya, Virāṭa, che offre la propria figlia Uttarā ad Abhimanyu, figlio di Arjuna.

Finalmente giunge per i Pāṇḍava il momento di rivendicare la loro parte di regno: avendogliela i Kaurava negata, scoppia una guerra terribile e cruenta, che si dipana per diciotto giorni con enorme strage di eroi da ambo le parti. Kṛṣṇa, richiesto d'aiuto da Kaurava e Pāṇḍava, lascia loro la scelta fra se stesso e il suo esercito: i Kaurava optano per i soldati mentre i Pāṇḍava si garantiscono l'aiuto di Kṛṣṇa, che sceglie di fare da auriga al carro di Arjuna.

Alla vigilia della battaglia ha luogo fra i due il famoso dialogo che costituisce la "Bhagavadgītā", la più importante opera spirituale hindu: in essa Kṛṣṇa dichiara che anche l'uomo d'azione può salvarsi, compiendo ciò che deve senza attaccamento.¹²

La battaglia viene narrata al re cieco Dhṛtarāṣṭra dall'auriga Saṃjaya, che ha acquisito una vista divina. Nelle varie giornate si alternano eroismo e vigliaccheria, in una sanguinosa falcidia di eroi: l'ottavo giorno muore Irāvata, figlio di Arjuna e della nāgī Ūlūpī.¹³ Nel decimo giorno Arjuna, nel tentativo di fermare la furia di Bhīṣma – che milita nel campo dei Kaurava, non per convinzione, ma per dovere – si fa scudo di Śikhaṇḍin per colpire il congiunto. Bhīṣma, infatti, ha dichiarato all'inizio della guerra che non combatterà contro Śikhaṇḍin, poiché sa che questi in effetti è Śikhaṇḍinī, la reincarnazione di Ambā, e dunque una donna. Nel tredicesimo giorno Abhimanyu, figlio di Arjuna, è ucciso a causa di Jayadratha, e questi, l'indomani, è a sua volta eliminato da Arjuna, grazie ad un inganno di Kṛṣṇa.¹⁴ Ghaṭotkaca, figlio di Bhīma, è ucciso da Karṇa

¹² Sulla "Bhagavadgītā" vedi oltre la scheda di riferimento.

¹³ I *nāga* e le *nāgī* sono semidivinità maschili e femminili in parte serpentiformi.

¹⁴ I comportamenti poco cavallereschi e gli stratagemmi truffaldini messi in atto da Kṛṣṇa, che è avatāra, ovvero discesa sulla terra del dio Viṣṇu, vengono spiegati con l'essere ormai nel Kaliyuga, l'era degenerata, e con l'adeguarsi del dio alle dure necessità della guerra, che comunque deve essere vinta dai Pāṇḍava.

e Droṇa – l’invincibile maestro d’armi dei Kaurava – mena strage nelle file dei Pāṇḍava. Kṛṣṇa allora suggerisce un trucco: fa uccidere un elefante chiamato Aśvatthāman e ne proclama a gran voce la morte. Droṇa, indotto a credere da Yudhiṣṭhira che a essere ucciso sia stato proprio suo figlio, si lascia uccidere sua volta.

Nel diciassettesimo giorno ha luogo il duello fra Arjuna e Karṇa. Il guerriero aveva appreso da Kuntī di essere suo figlio e quindi fratello dei Pāṇḍava, ma non aveva voluto tradire Duryodhana che l’aveva accolto come un amico. Aveva comunque promesso alla madre che non avrebbe combattuto contro nessuno dei fratelli ad eccezione di Arjuna, in modo che Kuntī potesse comunque avere sempre cinque figli vivi. Spogliato con un trucco delle protezioni garantitegli dal padre, il dio Sole, Karṇa è ucciso in maniera sleale da Arjuna istigato da Kṛṣṇa. Nel diciottesimo e ultimo giorno di battaglia i Kaurava vengono sconfitti e Duryodhana, rifugiatosi in un lago, viene massacrato da Bhīma con un colpo di clava non ammesso dal codice cavalleresco. Duryodhana muore rimproverando a Kṛṣṇa le scorrettezze e gli inganni compiuti.

Durante la notte, mentre nel campo avverso i nemici sono immersi in un sonno profondo, Aśvatthāman invasato da Śiva, uccide tutti, anche i figli dei Pāṇḍava e il nascituro nel grembo di Uttarā, moglie di Abhimanyu. Si salvano solo i cinque fratelli e Kṛṣṇa, che non erano al campo. Durante tutto questo periodo Bhīṣma rimane in vita su un giaciglio di frecce, dettando i precetti del buon governo e del vivere etico. Avendo ritenuto compiuto il suo tempo, decide di morire, riaccolto dalla madre Gaṅgā.

Kṛṣṇa resuscita il bimbo dato alla luce morto da Uttarā e il piccolo erede dei Pāṇḍava viene chiamato Parikṣit. Ma Kṛṣṇa stesso, a causa di una maledizione di Gāndhārī, la madre dei Kaurava, viene ucciso durante una rivolta nella sua città di Dvārakā da una freccia che lo colpisce nell’unico punto vulnerabile, il tallone.

Dopo un lungo regno giusto e pacifico, Dhṛtarāṣṭra, Gāndhārī, Kuntī, Saṃjaya e Vidura si ritirano e muoiono nelle selve, mentre i cinque fratelli lasciano il trono a Parikṣit e con la sposa comune Draupadī intraprendono un pellegrinaggio sull’Himalaya. Caduti a uno a uno sull’ardua via, rimangono Yudhiṣṭhira e il suo cane – che altri non è che il suo stesso padre, il dio Dharma. Entrato in cielo, Yudhiṣṭhira non vi trova i fratelli e la moglie, ma i Kaurava. Sconvolto, chiede di raggiungere i congiunti e si ritrova all’inferno. È questa l’ultima prova, imposta a Yudhiṣṭhira in espiazione della menzogna detta a Droṇa, e finalmente i Pāṇḍava raggiungono il cielo e vi godono la gloria eterna.



Mahābhārata. Il tentativo di spogliare Draupadi, miniatura del XVII sec., Scuola di Bikaner, Museo Nazionale, Nuova Delhi.

Teatro d'attore

Il teatro indiano d'attore – ovvero eseguito da uomini e donne – è stato variamente classificato:

* seguendo un'impostazione cronologica e quindi suddividendolo in teatro antico, medioevale e moderno;

* considerando la lingua usata – e in India sono almeno una quindicina gli idiomi con produzioni teatrali;

* distinguendo fra “classico” – e il teatro classico è per antonomasia quello in lingua sanscrita – e “popolare”, articolato in innumerevoli varianti regionali.

Per semplicità di esposizione si è preferito quest'ultima soluzione, riservandosi maggiori puntualizzazioni all'interno delle singole voci.

Benché la codificazione del teatro classico si debba al II/III sec. d.C., tuttavia la sua origine sembra risalire addirittura al II millennio a.C. Ritenuto dono degli Dei, fu potente strumento di diffusione dei grandi valori della cultura indiana e al tempo stesso via di elevazione spirituale, in quanto educava alla sublimazione delle emozioni. Benché oggi il teatro classico appaia obsoleto per le caratteristiche formali e per le tematiche lontane dalla realtà quotidiana, tuttavia colpisce ancora per la profonda capacità di esprimere i moti dell'animo. Se conservarlo intatto come un bene “archeologico” o rivisitarlo alla luce dei mutati gusti estetici, rimane un interrogativo su cui gli artisti indiani continuano ad interrogarsi.

Il teatro popolare si sfaccetta in una miriade di espressioni che costituiscono un mosaico affascinante e in perenne trasformazione, spesso non facile da studiare per via delle difficoltà linguistiche e dialettali e, in certi casi, per la presenza della sola tradizione orale. Eppure, in quello che appare come un “drammatico” caos esistono costanti ed elementi comuni che ancora una volta rendono valida la frase-chiave coniata dall'India per definire la propria cultura: unità nella diversità. A unire le varie rappresentazioni è l'essere umano con le sue comuni sofferenze, gioie e aspirazioni, a diversificarle è l'inesauribile creatività del genio umano.



Danza Yakshagana.



Attori girovagi interpretano i personaggi del "Rāmāyaṇa". Al centro con la clava il dio scimmia Hanuman. Foto di Marilia Albanese.

Introduzione al teatro indiano “classico” ¹⁵

Oppresso dalla sofferenza e dall'insofferenza nei confronti del limite, il mondo indiano ha elaborato diverse modalità d'approccio e di risoluzione del problema. Uno dei comuni denominatori nel complesso e antichissimo universo culturale dell'India è la convinzione che l'ignoranza sia alla radici di tutti i mali. Un'ignoranza che offusca la visione della realtà, inquina i pensieri e condiziona le azioni in un circolo vizioso e doloroso: la commedia umana è una rappresentazione fallace.

L'arte scenica indiana antica può dunque essere vista come la ricerca di un linguaggio sottile e allusivo che riformuli le espressioni della mente, del corpo e della parola, in vista di una diversa rappresentazione dell'esistenza. La trama che la costituisce viene ritessuta in modo paradigmatico, affinché l'arazzo prodotto manifesti ciò che deve essere a tutti i livelli e in ogni campo.



Una scena da Abhijñānaśakuntala di Kālidāsa, V sec. (da H.S. Shiva Prakash, "Traditional Theatre").

¹⁵ L'aggettivo usato, benché non totalmente appropriato, indica il teatro di lingua sanscrita di cui abbiamo evidenze a partire dai primi secoli dell'era corrente.

La genesi del teatro indiano è difficilmente ricostruibile e, stando ai reperti archeologici e alle testimonianze letterarie, le prime manifestazioni sembrerebbero risalire addirittura al secondo millennio prima della nostra era. Secondo il mito, l'arte dello spettacolo sarebbe stata ideata da Brahmā,¹⁶ l'artefice del mondo, a cui gli dei si erano rivolti affinché elaborasse un tipo di divertimento istruttivo, in grado di promuovere diletto per l'udito e la vista, e dunque accessibile anche agli uomini più semplici. Brahmā aveva allora attinto dai quattro "Veda", i primi testi sacri della cultura indiana ascritti al secondo millennio a.C., prendendo dal "Rigveda" la parola, dal "Sāmaveda" la musica, dallo "Yajurveda" la mimica e dallo "Atharvaveda" i sentimenti. Era stato così compilato un quinto "Veda", il "Nāṭyaveda" cioè il "Veda dell'arte drammatica", adatto ad elevare il genere umano, incapace di più sottili e metafisiche ricerche, per incamminarlo sulla via della salvezza. Reputando fondamentale inserire la partecipazione femminile, Brahmā aveva istruito le *apsara*, le ninfe celesti, a fare da attrici e danzatrici.

Di questo mitico "Nāṭyaveda" il saggio Bharata, nebuloso personaggio ascritto ai primi secoli dell'era cristiana (II/III sec. d.C.), ne avrebbe fatto un adattamento ad uso dei mortali: il "Nāṭyaśāstra", "Trattato d'arte drammatica",¹⁷ il cui commento principale, *l'Abhinavabharati*, si deve ad Abhinavagupta nel X sec.

Al di là delle origini mitiche, il teatro sembra essersi sviluppato in ambito rituale e dunque addirittura in epoca vedica, centrata proprio sul rito, in quanto strumento ottimale per controllare le energie cosmiche, ovvero gli stessi dei. Le complesse operazioni condotte dai *brāhmaṇa*, i detentori della scienza sacra, agivano su più livelli: nell'ambito del microcosmo, ovvero nella sfera umana, e in quello del macrocosmo, cioè nell'universo, e le loro ripercussioni investivano le diverse reti di rapporti che gli uomini intrecciavano con i propri simili, con la natura, con gli dei, con l'Assoluto. In tal senso il Veda può essere definito come multi scenico.

Il rito è la riproduzione regolata di un evento, con una persona che interpreta un ruolo codificato, pronunciando parole e compiendo gesti convenuti volti alla realizzazione dello scopo prefisso. La rappresentazione teatrale inscena una sequela di

¹⁶ Brahmā, il dio che origina il mondo, è il primo aspetto della Trimūrti, la "Triplice forma" in cui si manifesta il Mistero Divino. Viṣṇu, signore della provvidenza, è la seconda. Śiva, la divinità che dissolve il mondo, è la terza.

¹⁷ I termini "dramma" e "drammatico" sono qui da intendersi sempre come "svolgimento scenico" e non come genere con finale tragico. Il teatro indiano rifugge da rappresentazioni cruente in scena (eventuali avvenimenti tragici vengono solo narrati) e tanto meno da conclusioni negative.

accadimenti, impiega personaggi che recitano ruoli prefissati, avvalendosi del linguaggio verbale e corporeo, con il fine di istruire divertendo.

Ma se il teatro è rituale, in che misura rappresenta la vita? E, soprattutto, in che misura la vita è “reale”? Il mondo indiano ha sempre affermato che la realtà così come la vedono gli uomini è illusoria, relativa e sempre percepita in maniera soggettiva e non oggettiva. È *māyā*, termine complesso che significa al tempo stesso “misurazione” (il mondo per venire all’essere deve definirsi nello spazio e nel tempo) e “erronea visione” nutrita dai preconcetti e dalle aspettative dei singoli. Interessante notare a questo proposito che il sipario si chiama *tiraskariṇī*, “che dissimula”; il termine definisce anche il velo delle *apsaras*, usato dalle ninfe celesti per occultare il loro essere. L’alzarsi del sipario alluderebbe allora al dissiparsi dell’illusione e dell’ignoranza, poiché le vicende rappresentate sul palcoscenico costituiscono situazioni paradigmatiche a cui ispirare il comportamento.¹⁸

Il teatro si prefigge di istruire divertendo e precisamente di insegnare il *dharma* facendo al tempo stesso gustare la beatitudine del Brahman.¹⁹ L’azione scenica è “una poesia che si vede”,²⁰ in quanto dà forma ai concetti²¹ ed è metafora della realtà. Grazie ad essa si rendono visibili gli effetti delle azioni (*karman*) e si esemplifica come il sistema castale (*varṇa*) e la sua struttura gerarchica²² garantiscano l’ordine e la giustizia sociale. I ruoli teatrali insegnano che il diverso comportamento è determinato dall’essere nati uomo o donna e dal trovarsi in una o nell’altra stagione della vita (*āśramadharmā*)²³ ed è finalizzato alla realizzazione dei quattro scopi fondamentali dell’esistenza (*puruṣārtha*): il *dharma*, il complesso di norme che reggono ogni forma e aspetto dell’essere, l’*artha*, cioè l’utile materiale, il *kāma*, la realizzazione del piacere e il *mokṣa*, la liberazione dal *saṃsāra*, il doloroso cerchio delle rinascite.

La prima mitica rappresentazione messa in scena da Brahma celebrava la vittoria di Indra, re degli dei, sugli *asura*, i demoni che minacciavano il mondo. Costoro, irritati

¹⁸ Il teatro, comunque, si basa su una finzione: l’attore finge di essere il personaggio che interpreta e lo spettatore finge di crederci. Le trasformazioni dell’attore che indossa più costumi e interpreta diversi ruoli vengono assimilate alle trasmigrazioni dell’*ātman*, l’anima, che riveste svariate forme nel suo peregrinare nella materia.

¹⁹ Brahman in effetti significa “Assoluto”, ma in questo contesto è da intendersi come felicità, stupore, riposo nella propria essenza e nell’essenza del mondo.

²⁰ *Dṛṣyakāvya*.

²¹ *Rūpaka*, che ha forma, *rūpa*.

²² Le quattro caste sono citate per la prima volta nel Rigveda: *brāhmaṇa*, i depositari del sapere religioso, *kṣatriya*, i detentori del potere politico, *vaiśya*, la casta di sostentamento, *śūdra*, quella di servizio.

²³ Discepolo sotto la guida di un *guru*; capofamiglia; eremita; asceta itinerante.

per la pessima figura che facevano in scena, sfidarono Brahmā ma questi, impugnata la bandiera di Indra, la piantò sul palcoscenico per rimettere al loro posto i riottosi signori delle tenebre. A tale evento si collega la cerimonia dell'installazione del pennone sulla scena dei teatri degli uomini, pennone al quale erano dedicate alcune cerimonie.

Dai testi sappiamo che tali luoghi erano strutturati in tre parti: *nepathya*, retroscena o camera del trucco; *rangapīṭha* o *rangaśīrṣa*, palcoscenico; *rangamaṇḍala*, platea. Di tali costruzioni – in materiale deperibile – nulla è rimasto, ma i padiglioni ancora in uso per le rappresentazioni teatrali nei templi del Kerala, i *kutambalam*, benché non molto antichi, ereditano le forme di quelli dei primi secoli della nostra era.

Il teatro può essere *lokadharmi*, ovvero “popolare” nel senso di realistico, e *nāṭyadharmi*, cioè “rappresentazione scenica” e quindi convenzionale. È soprattutto di quest'ultima forma che si occupa il “Nāṭyaśāstra”. In esso vengono esposti i principi fondamentali della messa in scena e di tutte le arti che hanno pertinenza con il teatro, e cioè la danza, la mimica, la musica e la dizione.

L'arte scenica si avvale di quattro mezzi fondamentali: l'espressione corporea (*angīka*), quella vocale (*vācīka*), l'apparato scenico che include i costumi e il trucco (*aharya*), la rappresentazione dei sentimenti e degli stati d'animo (*sattvika*).

Per quanto riguarda l'espressione corporea, può essere di tre tipi:

* *nṛtta*, danza pura, astratta, decorativa

* *nṛtya*, danza con movimenti significativi, sorta di pantomima che rappresenta un evento

* *nāṭya*, espressione drammatica di un racconto tramite le parole e un rigoroso vocabolario codificato di gesti, *abhinaya* (*abhi* “verso” e *ni* “portare”), che viene usato per sottolineare la rappresentazione di emozioni e stati d'animo.

I personaggi principali dei drammi indiani, che possono includerne fino a ventotto, sono:

* il *sūtradhāra*, “colui che regge i fili” ed è regista, impresario e attore al tempo stesso. Compare nel prologo, spesso affiancato dalla prima attrice, ed ha il compito di introdurre il dramma, presentandone l'autore e la trama. Il termine *sūtradhāra* si applica anche all'architetto, poiché *sūtra* vuole dire “filo”, strumento indispensabile per prendere e definire le misure: il regista dunque “costruisce” lo spettacolo, è colui che tiene le fila. Evidente il rimando alle marionette mosse dal burattinaio. *Sūtra* viene anche impiegato

in ambito letterario per designare un testo articolato in aforismi, che costituiscono il filo conduttore del discorso.

* l'eroe principale, *nāyaka*, dotato di tutte le virtù.

* l'eroina, *nāyikā*, anch'essa di eccelse qualità.

* il buffone, *vidūṣaka*, spesso deforme, amico del protagonista.²⁴ Pur essendo un brahmano, è un personaggio buffo, goffo e trasgressivo, che parla in pracrito, la lingua locale, invece che in sanscrito, e che costituisce una sorta di ponte fra i raffinati privilegiati della corte e delle caste superiori e la gente comune.

* l'antieroe, *pratināyaka*, caratterizzato dalle peggiori qualità.

* l'antieroina, *pratināyikā*, anch'essa totalmente negativa.

* il *viveur* parassita, *viṭa*, spesso parente dell'eroe.



L'eroina del teatro classico, la nāyikā, è spesso resa dalla pittura in maniera stereotipata, come in questo affresco del Raja Mahal, il palazzo reale di Orchha in Uttar Pradesh. Foto di Marilia Albanese.

²⁴ Il *sūtradhāra*, il *nāyaka* e il *vidūṣaka* sarebbero correlati a Brahmā, Indra e Varuṇa, protagonisti della prima mitica rappresentazione scenica, la vittoria degli dei sui demoni. Se per Brahmā, il demiurgo, e per Indra, l'eroico campione, l'assimilazione è facilmente comprensibile, non lo è altrettanto per Varuṇa, potentissimo dio celeste nell'epoca vedica, scaduto poi a dio dell'oceano in quella classica.

Proprio per il suo carattere didattico il teatro è paradigmatico e presenta situazioni e personaggi tratteggiati in maniera netta e priva di chiaroscuri: l'eroe positivo ha solo qualità positive e l'eroe negativo solo qualità negative. Il loro ingresso in scena è preceduto da precisi rulli di tamburo che li caratterizzano. Eroi ed anti eroi con le loro controparti femminili possono essere di tre livelli: superiore, medio, inferiore. I più elevati si esprimono in sanscrito mentre le donne e i personaggi di più basso lignaggio parlano in pracrito. La prosa si alterna alla poesia, la dizione al canto, il movimento alla danza e la musica è corollario indispensabile.

L'attore rappresenta il personaggio non tanto calandosi nella parte, quanto esprimendosi nel linguaggio convenzionale che è proprio del ruolo. Benché ogni innovazione sia esclusa, il bravo artista riesce ad essere originale pur nella rappresentazione dello stereotipo. Il livello sociale degli attori, inizialmente appartenenti alla casta sacerdotale, finì con lo scadere nel corso dei secoli, benché alcuni di loro fossero tenuti in alta considerazione.

L'opera teatrale si apre con il *pūrvaranga*, un insieme di preliminari rituali includenti una benedizione, che sono volti a trasformare il palcoscenico in un luogo sacro. Segue il prologo, dove vengono citati l'autore, la finalità dell'opera e gli eventi salienti. Quindi inizia l'azione scenica che si dipana in una serie di atti – da uno a quattordici, che possono a loro volta essere preceduti da prologhi –, i cui eventi si concludono nell'arco di un giorno. Il finale del dramma prevede sempre una preghiera di prosperità, che nuovamente ribadisce il carattere rituale della rappresentazione scenica.

Il dramma si propone di rappresentare un'azione, tratteggiare un personaggio, esprimerne i sentimenti. L'azione si sviluppa in una serie di "tempi": l'inizio, il tentativo di conseguire l'obiettivo, la possibilità del conseguimento, la certezza di perseguirlo e il conseguimento finale. L'andamento degli eventi prevede: inizio, avanzamento, sviluppo, pausa, conclusione, mentre gli stili performativi possono essere verbale (nel senso di normalmente discorsivo), maestoso (adatto a particolari personaggi o situazioni di spicco), elegantemente aggraziato ed energico.

Il teatro sanscrito non si rivolgeva al popolo, ma all'élite colta della società e presupponeva spettatori raffinati e preparati, capaci di cogliere elaborate sottigliezze espressive e linguistiche. A patrocinare le rappresentazioni erano i sovrani, i ricchi mercanti, i templi.

Bhāva e rasa, il sapore delle emozioni

Già dai primi secoli della nostra era l'India aveva indagato il mondo delle emozioni, analizzandone i meccanismi d'insorgenza e catalogandone le conseguenze. Era così giunta a delineare le fasi del processo – soprattutto in vista della sua riproduzione in ambito artistico e in particolar modo teatrale – con notevole acume e in consonanza con molte concezioni della moderna psicologia del profondo. Secondo questa, le modificazioni dell'ambiente esterno o gli impulsi interni innescano precise sensazioni somatiche e reazioni neurovegetative: le emozioni. Se le emozioni persistono, si instaurano gli stati d'animo che possono tramutarsi in sentimenti, fenomeni psichici coscienti dovuti a fattori di ordine culturale, morale, affettivo, intellettuale, che colorano emotivamente le percezioni e influenzano il comportamento. Secondo la visione indiana nove sono le principali emozioni, *bhāva*, e da esse scaturiscono altrettanti sentimenti, *navarasa*; la dinamica del loro insorgere è articolata in una serie di sfumature e risonanze e si dipana lungo un preciso procedere.

Ad innescare le cosiddette “emozioni determinanti”, *vibhāva*, sono cause concrete, alle quali si affiancano elementi di contorno che fungono da stimolanti e rafforzano gli effetti. Dalle emozioni determinanti derivano le “emozioni conseguenti”, *anubhāva*, ovvero le reazioni somatiche, volontarie o involontarie (sudore, levarsi della peluria, alterazione della voce, tremito, mutamento del colorito, pianto, svenimento). Parallelamente possono insorgere trentatré “emozioni concomitanti”, *vyabhicāribhāva*, stati transeunti che concorrono all'instaurarsi del sentimento principale, completandolo e integrandosi in esso. Infine quando tutti gli elementi precedenti si fondono armoniosamente in “emozioni stabili”, emerge uno stato emotivo dominante e duraturo, *sthāyibhāva*, che diventa un sentimento.

Si hanno così:

- * l'emozione erotica, *śṛṅgāra*, che genera il sentimento dell'amore, *rati*;
- * la disposizione comica, *hāsyā*, che determina l'ilarità, *hāsa*;
- * l'emozione patetica, *karuṇā*, che sfocia nel dolore, *śoka*;
- * il sentire furioso, *raudra*, che si esprime nell'ira, *krodha*;
- * il sentire eroico, *vīra*, che nutre il sentimento del coraggio, *utsāha*;
- * la percezione terrificante, *bhayānaka*, che si coagula nella paura, *bhaya*;

- * la sensazione repulsiva, *bhībatsa*, che determina il disgusto, *jugupsā*;
- * la percezione di qualcosa di meraviglioso, *adbhuta*, che si estrinseca nel sentimento dello stupore, *vismaya*;
- * l'aura della quiete, *śanta*, che si effonde nello stato di pace, *śama*.

Se applichiamo quanto sopra illustrato al sentire erotico, ecco come si dipana il processo: eroe ed eroina s'incontrano e ne nasce un'emozione determinante data da una causa concreta: il loro incontrarsi. Lo sfondo è un giardino primaverile e la fanciulla risplende di gioielli, elementi di contorno che fungono da stimolanti e rinforzano l'emozione. A questo punto i due personaggi reagiscono l'uno all'altra con sguardi languidi, abbracci, baci, che sono azioni conseguenti volontarie, mentre rossori, tremori, alterazione della voce sono espressioni involontarie del loro sentire. Al contempo l'eroina può provare gelosia, pensando ad una rivale, e questa è un'emozione concomitante transitoria. Tutto quanto descritto conduce a una emozione stabile che genera uno stato d'animo dominante e duraturo che sfocia nel sentimento dell'amore.



Situazioni e creature insolite, come questa raffigurata sulle pareti del Raja Mahal, il palazzo reale di Orchha in Uttar Pradesh, generano il sentimento dello stupore (*vismaya*). Foto di Marilia Albanese.

I *navarasa* vengono associati con particolari divinità, scenari, stagioni, ore del giorno, colori, modi musicali, composizioni poetiche e teatrali che li contestualizzano e ne approfondiscono il significato.

Nella rappresentazione scenica l'artista riproduce attraverso un preciso linguaggio corporeo il sentimento prescelto con tale precisione psicofisica da indurre per risonanza (oggi diremmo per contagio emotivo) la stessa emozione nello spettatore. Grazie alla comunicazione non verbale e ai significati impliciti dell'operazione artistica, si realizza l'ineffabile esperienza del *rasa*.

Tale termine ha come significato primario quello di "succo, spremitura, quintessenza" e si applica ad un processo di alchimia spirituale, ove si assaporano le essenze universali delle emozioni umane con intento non tanto estetico, quanto salvifico. La fruizione del *rasa* trasporta su un piano mistico. L'opera d'arte – poesia, pittura, musica, teatro, danza che sia – allude alla perfetta bellezza eterna sottesa al mondo caduco e imperfetto e ne fa godere l'esperienza. La rappresentazione mitica o comunque paradigmatica travalica i limiti spazio-temporali e dilata l'accadimento specifico e particolare in un evento generale e universale.

Il processo di "distillazione artistica" è lungo e complesso: l'artista percepisce un dato evento, ne risulta emotivamente coinvolto e sente insorgere dentro di sé uno stato d'animo che lo induce a riprodurre l'esperienza toccante che ha vissuto. Per farlo sceglie il linguaggio espressivo che più gli è congeniale, ma che comunque è sempre elaborato e codificato dalla tradizione e che proprio per questo traduce il vissuto emotivo individuale in una comunicazione universale, fruibile da tutti gli spettatori.²⁵

Il vincolo a determinate norme non soffoca l'estro creativo del vero artista, che traspare nella personale e attuale riproposizione di un patrimonio corale e antico, continuamente rivivificato dalla fede dei suoi interpreti.

²⁵ Tuttavia se l'emozione, *bhāva*, è il fiore e il godimento estetico, *rasa*, è il frutto, non sempre da un *bhāva* scaturisce il *rasa*, poiché non tutti i fiori diventano frutti.

Il corpo che rappresenta

L'attore indiano, a differenza di quello occidentale, dispone di un vastissimo patrimonio tecnico, sia raccolto in testi specifici, sia tramandato oralmente in quel rapporto particolare e fondante che è la trasmissione maestro-allievo, *guru-śiṣya-paramparā*. Il *guru*, non solo guida e maestro, ma anche padre spirituale, svolge una precisa funzione genitoriale in termini di modello da imitare acriticamente. Come il bambino riproduce gesti, parole, atteggiamenti del padre, così l'allievo riproduce senza discutere quanto il maestro gli mostra, in totale fiducia e devozione.

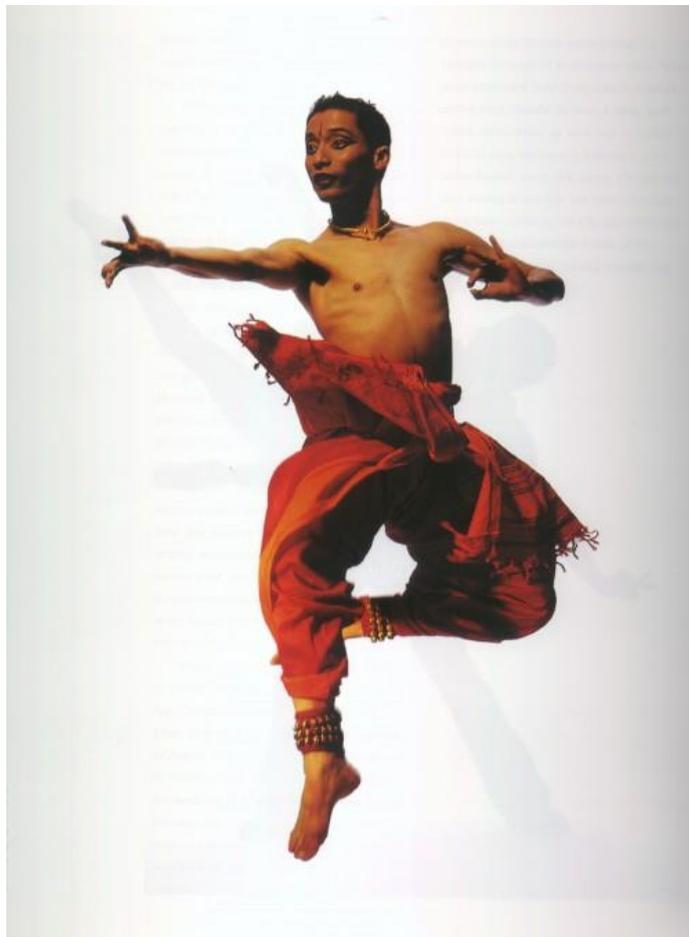
È proprio all'interno di questo sentire e di questa modalità d'insegnamento che si preserva e si garantisce l'integrità e la purezza di una scuola d'arte scenica. Tuttavia il veto a confrontarsi con altre realtà ha portato in certi casi all'isolamento e all'atrofia. Numerosi maestri indiani contemporanei si sono dunque aperti al confronto con altre linee d'insegnamento in India e all'estero per esplorare differenti modalità.

Le tecniche corporee indiane²⁶ conducono ad un'altissima qualità di presenza scenica derivata dal lavoro sull'equilibrio, sulla consapevolezza delle forze che animano il movimento e sulla capacità di utilizzarle in modo non convenzionale. Nel movimento "normale" e quotidiano si mira ad ottenere la massima resa con il minimo sforzo. Ma nella resa scenica l'uso del corpo si prefigge una comunicazione particolare, perseguita con tecniche di movimento extraquotidiane o straordinarie.²⁷ L'attore vuole informare e quindi – spiega Eugenio Barba – mette "in-forma" il corpo in un certo modo. I movimenti vengono studiati minuziosamente nelle loro dinamiche, isolandoli gli uni dagli altri e scomponendo per ciascuno la dialettica azione-reazione delle forze motorie, per poi rimontarli in una sorta di moviola. Si eliminano i movimenti ritenuti non pertinenti o non essenziali alla comunicazione voluta e si riproducono quelli prescelti ribaltando e invertendo il gioco delle spinte.

²⁶ L'attenzione al corpo quale strumento di espressione e di realizzazione spirituale è una delle caratteristiche salienti della cultura indiana. Basti citare l'Hathayoga, insieme di scuole e correnti ove *āsana*, la "postura", e *prāṇāyāma*, "la consapevolezza respiratoria" che l'anima, sono tappe imprescindibili del percorso. Il corpo, soggiogato e unificato, diviene la forma, *rūpa*, di un'essenza, *nāma*, che proprio attraverso la disciplina psicofisica si fa presente.

²⁷ Secondo Eugenio Barba, a cui si deve la divisione fra tecniche quotidiane di movimento e tecniche extraquotidiane, esiste un altro utilizzo del corpo: quello virtuosistico degli atleti, degli acrobati o anche di certi mimi e attori che non comunica, ma stupisce. È una sorta di "altro corpo" che usa tecniche lontanissime da quelle quotidiane e diventa alieno.

Il movimento sgorga dal contrasto tra la forza che vuole esprimerlo e quella che vuole trattenerlo e il culmine si raggiunge quando il gesto si libera da ciò che lo imprigiona, per poi bloccarsi di nuovo trattenuto da un'altra resistenza. La tecnica rigorosa (e dolorosa!) toglie al corpo gli automatismi quotidiani e smantella la sicurezza di un equilibrio acquisito geneticamente. Dal disequilibrio si generano tensioni organiche che costruiscono una diversa presenza nello spazio, amplificata dallo sforzo. L'amplificazione dei gesti è ulteriormente estesa nel teatro indiano dal trucco e dal costume, che sostituiscono la scena ed enfatizzano l'attore. L'espressione dell'attore deriva, quasi suo malgrado, dall'uso della sua presenza fisica.²⁸



Mavin Khoo in "Passioni parallele" (2001), foto di Eric Richmond in "New directions in indian dance", Sunil Kothari, Marg publications.

La tecnica diventa strumento imprescindibile per comunicare: perché vi sia un contenuto, un'essenza, *nāma*, è indispensabile una cornice che lo contenga e una forma

²⁸ Eugenio Barba, "Al di là delle isole galleggianti" in *Anatomia del teatro* di Nicola Savarese, ed. La Casa Usher.

che lo esprima, *rūpa*. Affinché qualche cosa possa essere manifestato è indispensabile l'intervento di *māyā*, la misura, che delimita nel tempo e nello spazio l'energia e il potere d'espansione, *śakti*.²⁹ Perché l'attore possa esprimere, è imprescindibile la conoscenza del linguaggio adeguato: la tecnica corporea. L'attenzione primaria non è sul cosa si vuole rappresentare, ma sul come, e la dimensione "psicologica" dell'attore è subordinata (o forse meglio conseguente) alla sua preparazione "fisiologica". Sembra quasi che i maestri di scena indiani avessero intuito quanto oggi le neuroscienze affermano, e cioè che il corpo percepisce ed esprime le emozioni con determinati processi e atteggiamenti prima che queste vengano comprese a livello cosciente: l'espressione precede la consapevolezza dell'emozione. L'attore allora non tanto agisce, quanto piuttosto è agito da energie profonde, pre-consce, messe in moto dalla tecnica corporea che informa attore e spettatore al tempo stesso. Proprio perché percepita e rappresentata in modo non ancora consapevole, la comunicazione emotiva ha un impatto immediato e commovente nel senso letterale del termine, cioè muove forze interiori.³⁰

Sembra un paradosso: l'attore non emozionato scatena emozioni. Ma secondo la teoria indiana sono proprio la disidentificazione e il distacco che permettono all'attore di trasferire il sentire individuale su un piano universale, realizzando il *rasa* e gli effetti catartici. Si è molto lontani da una certa concezione occidentale del teatro, secondo la quale l'attore o la danzatrice rendono al meglio quando sono psicologicamente coinvolti.

Riassumendo: l'attore indiano tende alla spersonalizzazione e all'allontanamento dal quotidiano, un allontanamento che abbiamo visto non essere alienazione, ma contrapposizione e tensione. Lo strumento è la tecnica corporea, ove il movimento extra-quotidiano è requisito basilare per una pre-espressività e garanzia di contenimento e di disidentificazione. L'attenzione alla fisiologia è superiore a quella per la psicologia, poiché la comunicazione teatrale si basa anche e soprattutto su un linguaggio non verbale. La tecnica scenica indiana libera dai movimenti e dagli schemi convenzionali e abitudinari, per insegnare una gestualità extra-ordinaria, che stabilisce con lo spettatore una comunicazione che precede e va oltre quella cosciente localizzata nella corteccia pre-frontale. Ad essere in gioco sono aree più antiche del cervello, coinvolte nel sistema limbico e sollecitate da una gestualità archetipica, arcana, rituale.

²⁹ Con questo termine si intende sia l'energia di espansione e di diversificazione che proietta l'Uno nel molteplice e l'Unità nella diversità, sia la Dea, Signora della vita e della morte.

³⁰ Sarebbe interessante esplorare il fenomeno alla luce delle recenti scoperte di Giacomo Rizzolatti sui neuroni specchio.

Il teatro moderno e contemporaneo

Accanto al teatro colto in sanscrito, si erano da subito sviluppate forme sceniche popolari che usavano lingue e dialetti locali e che presentavano svariate tematiche, non ultima la satira.

Questo “teatro popolare” includeva:

- rappresentazioni a carattere sacro e devozionali, espressione delle molte e diverse correnti religiose che pervadevano il paese
- spettacoli di intrattenimento con protagonisti eroi e amanti e che si servivano dei mezzi tecnici più disparati, dal fondale dei cantastorie, ai burattini, alle marionette, alle ombre e via dicendo.

L’avvento di potenze straniere e il riassetto politico e sociale che ne derivarono contribuirono alla trasformazione del teatro mentre l’insorgere degli idiomi locali portò alla nascita di forme regionali che includevano musica, canto, danza e recitativo.

Con l’avvento degli Inglesi e il loro insediamento in India si delineò la necessità di divertire i residenti britannici e si misero in scena le prime rappresentazioni di teatro occidentale, con grande successo delle opere di Shakespeare anche presso gli indiani colti del XVIII secolo. Il primo teatro in stile europeo venne fondato a Calcutta (oggi Kolkatta) nel 1795 dal violinista Herasim Stepanovich Lebedev, che mise in scena con attori indiani di lingua hindi e bengalese un’opera di Paul Jodrell,³¹ “L’inganno”. La passione per il teatro si diffuse ben presto e numerose famiglie bengalesi nobili e colte – tra cui anche i Tagore – si trasformarono in attori e allestirono spettacoli nelle loro dimore.

Nel 1831, patrocinato da alcune ricche famiglie bengalesi, venne costruito il primo teatro pubblico di lingua bengalese a Calcutta mentre nel 1848 su uno dei palcoscenici inglesi sempre di Calcutta un attore di colore, Bhaishnab Charan Auddy, recitò nel ruolo di Otello. Nella seconda metà dell’Ottocento in varie città indiane si costituirono numerosi gruppi teatrali influenzati dall’arte scenica occidentale mentre il teatro popolare continuava il suo sviluppo, anche attingendo a quello colto e quindi, di riflesso, all’Occidente.

³¹ Scrittore inglese, 1745-1831.

Nella seconda metà dell'Ottocento i teatri pubblici si diffusero sempre di più e con essi gli spettacoli di cassetta, volti unicamente a divertire. Tuttavia le vicende politiche ispirarono ben presto un teatro d'accusa e di opposizione³² che irritò gli Inglesi e li indusse a promulgare il "Dramatic Performances Act" nel 1876, che imponeva notevoli restrizioni alle rappresentazioni.

L'avvento del cinema costituì un'ulteriore svolta nella storia del teatro e molti artisti di quest'ultimo recitarono nei primi film. Come vedremo più oltre, l'influsso dell'arte scenica tradizionale fu (e in certa parte è ancora) determinante nella scelta del linguaggio espressivo.

Nel 1942 il Partito Comunista Indiano, formatosi in India una ventina d'anni prima, sponsorizzò la nascita della "Indian People's Theatre Association" (IPTA) che ebbe le sedi principali a Calcutta, in Bengala e a Bombay (odierna Mumbai). Le tematiche promosse dall'IPTA furono eminentemente politiche e sociali, in aperta opposizione al potere coloniale e in sostegno alla campagna per l'indipendenza. Nel 1944 Bijon Bhattacharya, uno dei fondatori dell'IPTA, scrisse "Nabanna", "Il raccolto nuovo", aspra critica alla politica degli inglesi durante la terribile carestia del Bengala del 1943.

Se il teatro classico offriva rappresentazioni paradigmatiche che rispondevano ai quesiti esistenziali e addirittura li anticipavano, sollevando lo spettatore dall'analisi critica e dalla ricerca personale, il teatro moderno e contemporaneo metteva invece in scena dubbi, contraddizioni e ingiustizie e chiamava la platea a porsi domane e a cercare risposte.

Dopo l'indipendenza venne fondata a Delhi la "Sangit Natak Academy" nel 1953 e in seguito la "National School of Drama", organismi determinanti per la storia contemporanea del teatro indiano. Attingendo al teatro sanscrito, a quello medioevale e confrontandosi con l'arte scenica occidentale, numerosi gruppi dal Gujarat al Tamilnadu tentarono nuove vie di espressione. Nel 1972 Vijay Tendulkar metteva in scena a Bombay una satira politica, "Ghashiram Kotwal", utilizzando la forma del tamasha, un famoso

³² Ne fu un esempio "Nil darpan", "Lo specchio azzurro", di Dinabandhu Mitra che denunciava le vessazioni dei piantatori di indaco.

teatro popolare di lingua marati, che fonde musica e canti devozionali e d'amore. S'inaugurava così con quello che è considerato un capolavoro dell'arte scenica contemporanea una forma di teatro di commistione tra il classico e il popolare, il tradizionale e il moderno.

Intanto, negli anni Ottanta, cominciava a diffondersi la televisione con il canale unico di Durdarshan.

Uscito dagli ambiti nazionali, il teatro indiano cominciò a riscuotere successi anche in ambito internazionale: uno dei primi casi fu "Bitter Harvest" di Manjula Padmanabhan, che ha vinto nel 1998 l'"Onassis International Cultural Prize". Oggi, oltre all'IPTA, "Indian People's Theatre Association", i gruppi teatrali di spicco sono molti; tra i principali si collocano "Indian National Theatre" e "Prithvi Theatre" di Mumbai; "Nandikar" di Kolkatta; "Asmita Theatre" e "Chingaridi" a Delhi; "Ranga Shankara" di Bangalore.

In India, dove esistono forti e radicate tradizioni sceniche e dove l'innovazione era tradizionalmente sentita come assolutamente negativa, trovare linguaggi alternativi non è semplice. Il diffondersi esponenziale del cinema è un altro fattore da cui il teatro non può più prescindere. L'inclinazione per tutto ciò che è occidentale – ricercato a volte come status symbol o come ribellione nei confronti del passato tradizionale – e l'insorgenza di istanze nazionalistiche sono i due estremi entro cui si muove la ricerca formale. Tanti ingredienti ed elementi che vanno distillati per un nuovo *rasa*.

Il teatro di Tagore³³

I giudizi sulla vastissima produzione di Tagore non sono unanimi e non mancano le accuse di scarsa tensione drammatica e di eccesso di lirismo che, da un lato, mettono in dubbio la qualifica di “dramma” attribuita a molte delle sue opere, dall’altro rendono non facile la loro messa in scena. Benchè ciò sia in alcuni casi vero, tuttavia l’impossibilità di vedere come erano le rappresentazioni originali – se non qualche raro spezzone³⁴ – limita la completezza della valutazione.

Che le opere teatrali siano state composte per essere rappresentate sembra un’ovvia banalità ma, a ben considerare, la cosa non è così scontata, soprattutto per quanto riguarda il giudizio di merito. Moltissime commedie e drammi in Occidente sono stati giudicati partendo dalla loro lettura e apprezzati prima di tutto come evento letterario. Leggere un dramma di Shakespeare dà già la misura del suo valore e la messa in scena non è requisito indispensabile per la sua fruizione.

Anche per quanto riguarda la produzione teatrale indiana, molte delle grandi opere in lingua sanscrita possono essere gustate ancora oggi attraverso la lettura, basti pensare alle splendide creazioni di Kalidasa.³⁵ Tuttavia il non poterle vedere rappresentate – non tanto in versioni moderne rivisitate -, ma come effettivamente apparivano nei primi secoli della nostra era, è sicuramente una decurtazione del loro valore. La musica, il canto, la gestualità, il muoversi nello spazio – dati tutti che non compaiono nel testo – costituiscono elementi rilevanti e in alcuni casi addirittura fondamentali.³⁶

L’apporto di tale diversificato apparato è ancora oggi determinante nel teatro indiano cosiddetto “popolare”, che si è sviluppato accanto a quello sanscrito negli idiomi locali e si è diversificato in svariate forme, alcune delle quali assurte a dignità letteraria.

Il Bengala all’epoca di Tagore aveva già prodotto diversi generi, che spaziavano dal sacro al profano, tutti corredati da mimica, canto, musica e danza. Uno dei più diffusi

³³ Articolo estratto da: *“Omaggio a Tagore, un genio dai mille volti”*, a cura di Marilia Albanese, Laura Ragaini, Massimo Scignòli, edito dalla Sezione Lombarda dell’Is.IAO, 2011.

³⁴ Si veda in questo stesso volume l’articolo di Sabrina Cioffi e il rimando a *Natir puja*.

³⁵ Kalidasa, IV-V sec. d.C., fu poeta insigne e raffinato compositore dei drammi *Mālavikāgnimitra*, *Vikramorvaśīya* e *Abhijñānaśakuntala*.

³⁶ L’importanza dell’espressività e delle posture è tutt’oggi evidente nel teatro-danza indiano, ove l’azione della danzatrice o del danzatore traduce nel linguaggio non verbale dei gesti, delle espressioni del volto e dei movimenti oculari il racconto cantato, assecondando la tessitura musicale con le posture del corpo.

era il *Jatra* – sviluppatosi nell’ambito della *bhakti*³⁷ e ascritto al mistico Caitanya Mahaprabhu vissuto fra il XV e il XVI sec. – che, spostandosi dalle campagne a Calcutta, aveva in parte perso i contenuti devozionali per assumere carattere decisamente moraleggiante.

Nel *Jatra* la gestualità era (ed è) fortemente accentuata e resa con grande enfasi melodrammatica: tale amplificazione del gesto mira a colpire gli spettatori per fissare in essi i concetti espressi nella rappresentazione.

Con l’avvento degli Inglesi e il loro insediamento in India si delineò la necessità di divertire i residenti britannici e si allestirono le prime opere di teatro occidentale, con grande successo dei drammi di Shakespeare anche presso gli indiani colti del XVIII secolo. Il primo teatro in stile europeo venne fondato a Calcutta (oggi Kolkatta) nel 1795 dal violinista Herasim Stepanovich Lebedev, che mise in scena con attori indiani di lingua hindi e bengalese un’opera di Paul Jodrell³⁸, “L’inganno”.

Benché si diffondessero sempre di più gli spettacoli di cassetta, volti unicamente a divertire, le vicende politiche ispirarono ben presto un teatro d’accusa e di opposizione³⁹ che irritò gli Inglesi e li indusse a promulgare il “Dramatic Performances Act” nel 1876, che imponeva notevoli restrizioni alle rappresentazioni. Malgrado ciò, la passione per il teatro si diffuse e numerose famiglie bengalesi nobili e colte – tra cui anche i Tagore – si trasformarono in attori e allestirono spettacoli nelle loro dimore.

Jyotirindranath, uno dei fratelli maggiori di Tagore, scrisse numerose opere teatrali e al contempo, essendo molto versato nelle lingue, ne tradusse dal sanscrito, dall’inglese e dal francese. Abile suonatore di piano, violino, armonium e *sitār*, compose brani musicali da inserire nelle rappresentazioni, aiutato in questo dal fratello maggiore Dwijendranath, una delle personalità più importanti della musica bengalese del suo tempo. Per i Tagore, come per tutti gli Indiani, il teatro era un insieme di testo, movimento, suono, ovvero parole, gesti, danza, canti e musica. Basarsi sulla sola lettura per valutare l’opera teatrale è dunque riduttivo.

Ben presto anche il giovane Rabindranath si unì ai fratelli nelle imprese sceniche, vuoi come attore, vuoi muovendo i primi passi come compositore.

³⁷ Movimento devozionale basato sul rapporto amoroso fra anima e Dio, simboleggiato da differenti tipi di relazione – di servizio, amicale, amorosa, ecc.

³⁸ Scrittore inglese, 1745-1831.

³⁹ Ne fu un esempio *Nil darpan*, “Lo specchio azzurro”, di Dinabandhu Mitra che denunciava le vessazioni dei piantatori di indaco.

Il suo esordio teatrale⁴⁰ è del 1881 con “Vālmīki Pratibhā”, rappresentato nella casa di Jorasanko; in esso il poeta interpretava il ruolo di Vālmīki, mentre la nipote Pratibha Devi impersonava la dea Sarasvatī. L’opera narra di come il bandito Ratnākara, che aveva rapito una fanciulla per sacrificarla alla Dea Kālī, sia all’ultimo momento colto da pietà e liberi la ragazza. Sempre più disgustato dalla violenza, Ratnākara si ritira nella foresta, resiste alle lusinghe della Dea Lakṣmī (impersonata dalla nipote Sushila Devi) che gli offre ricchezza e potere, e incontra infine la Dea Sarasvatī. Scopre allora che la giovinetta da lui salvata, altri non era che questa stessa Divinità, a cui Ratnākara decide di dedicare se stesso, ricevendone in cambio la vīṇā, simbolo di ispirazione lirica. Il bandito diventa così Vālmīki, l’inclito autore del “Rāmāyaṇa”.⁴¹

Nel 1882 è la volta di “Kal Mṛgaya”,⁴² “La caccia disgraziata”, un episodio del “Rāmāyaṇa” che narra come il re Daśaratha, durante una battuta di caccia, uccida per errore il figlio di una coppia di eremiti ciechi. Anche quest’opera venne rappresentata a Jorasanko, tra le pareti domestiche, davanti all’ampia schiera dei parenti e degli amici. Il fatto che la messa in scena fosse opera della famiglia – che forniva i compositori, gli attori e gli spettatori – è un dato da non trascurare, quando si vuole meglio comprendere le dinamiche della produzione teatrale di Tagore.

La rappresentazione delle sue composizioni è pensata e sentita come “domestica”, nel senso profondo del termine, dove la domus è il luogo della famiglia, sia quella biologica articolata nei vari rami parentali, che quella costituitasi a Santiniketan, entrambe allargate, ma raccolte in unità affettiva e di intenti. Tagore nei suoi drammi rappresenta il sūtradhāra, colui che nel teatro classico sanscrito “regge i fili” ed è regista, impresario e attore al tempo stesso. Tradizionalmente il sūtradhāra compare nel prologo, spesso affiancato dalla prima attrice, ed ha il compito di introdurre il dramma, presentandone l’autore e la trama. È interessante notare come il termine si applichi anche all’architetto, poiché sūtra vuole dire “filo”, strumento indispensabile per prendere e definire le misure: il regista dunque “costruisce” lo spettacolo, è colui che tiene le fila. E, soprattutto, è colui che sta dentro lo spettacolo. Quello che manca oggi alla fruizione delle opere teatrali del poeta è la sua presenza, che invece sappiamo da testimonianze dirette di vari artisti⁴³ essere stata galvanizzante.

⁴⁰ Verrà pubblicato nel 1886.

⁴¹ Opera epica fondamentale che narra le gesta di Rāma, *avatāra* ovvero discesa terrena del dio Viṣṇu.

⁴² In seguito il testo venne incorporato in *Vālmīki Pratibhā*.

⁴³ Vedi “Tagore and modernization of dance” di Manjusri Chaki Sircar, in *New directions in indian dance* by Sunil Kothari, Marg Publications, 2003.

Gli attori, inoltre, si sentivano uniti da vincoli particolari e facevano teatro per puro diletto, liberi da ogni necessità contingente e dalle competizioni professionali, che invece gravavano (e gravano) sul teatro commerciale. Una dimensione, quella teatrale di Jorasanko e Santiniketan, vicina in qualche modo alle imprese familiari della Commedia dell'Arte italiana.

La famiglia, dunque, ebbe un ruolo fondamentale nella formazione di Tagore come attore e come regista, insegnandogli che il teatro è comunione affettiva e risultato di diverse modalità espressive: verbali, mimiche, coreutiche, canore e musicali. L'insieme di tutto questo induce la fruizione estetica di un'opera teatrale, poiché il *rasa* – insegna il “Nāṭyaśāstra”, il “Trattato dell'arte scenica”⁴⁴ – è la “quintessenza” del godimento, proprio perché ottenuto con i molteplici ingredienti del linguaggio artistico.⁴⁵

In “Mayar Kela”, “Il gioco dell'illusione” del 1888, Tagore dà la preminenza alle parti musicali piuttosto che a quelle drammatiche, in un genere che potremmo definire *musical*, mischiando musica tradizionale indiana con altra di derivazione europea, in modo particolare irlandese.

Rabindranath apprezzava molte cose dell'Occidente e, come i suoi fratelli e gli intellettuali bengalesi, conosceva e ammirava il teatro inglese, non tanto per le rappresentazioni date a Calcutta, quanto per le letture effettuate. Dunque, soprattutto nel primo periodo della sua produzione drammatica, è evidente dal punto di vista formale l'influsso del teatro elisabettiano, ad esempio nell'utilizzo dei versi sciolti e nella scansione in cinque atti.

Tuttavia, mano a mano che procede nella sua produzione drammatica ed entra in quella che stando a Thompson⁴⁶ è la seconda fase della sua carriera di drammaturgo – tra il 1889 e il 1907 -, appare sempre più svincolato dai modelli shakespeariani e critico nei confronti di alcuni assunti occidentali quali il realismo e i rigidi dettami in merito al tempo e allo spazio teatrale. Anche per gli apparati scenici Tagore si appella alla propria creatività, rifiutando il palcoscenico “all'occidentale” con scenografie dipinte di dubbio

⁴⁴ Opera fondamentale per la storia del teatro indiano ascritta al saggio Bharata, (II/III sec. d.C.), il cui commento principale, *Abhinavabharati*, si deve ad Abhinavagupta nel X sec.

⁴⁵ Vedi in merito al *rasa* “Le passioni nel teatro e nella letteratura” di Giuliano Boccali, in *Passioni d'Oriente*, a cura di G. Boccali e R. Torella, ed. Einaudi, Torino 2007.

⁴⁶ Edward Thompson, *Rabindranath Tagore – poet and dramatist*, Oxford 1946, identifica tre fasi nella carriera drammaturgica di Tagore: la prima con drammi in versi sciolti, non simbolici, di forte influsso shakespeariano; la seconda con composizioni brevi ispirate a tematiche eroiche della tradizione sanscrita, in distici in rima; la terza con lunghi drammi in prosa, simbolici.

livello artistico che non lasciavano spazio all'immaginazione del pubblico, per scegliere invece scarni allestimenti.⁴⁷

Per quanto riguarda i soggetti, Tagore attinge spesso, rivisitandola, alla ricchissima tradizione indiana: uno dei drammi più significativi in questo senso è “Citrāṅgadā”,⁴⁸ incentrato sulla principessa guerriera del Manipur e su uno dei principali protagonisti del “Mahābhārata”,⁴⁹ Arjuna. Citrāṅgadā, tanto valorosa nella caccia e in guerra, quanto poco avvenente, si innamora di Arjuna e riesce ad ottenere da Kāma, il dio dell'amore, di diventare bellissima e irresistibile per un anno, legando a sé Arjuna. Ma alla fine Citrāṅgadā capisce che il suo desiderio più profondo è essere amata da Arjuna per quello che è e non per quello che appare. Le ultime parole del dramma non sono solo l'affermazione di una donna coraggiosa e determinata che in queste qualità e non nella bellezza fonda la stima di sé, ma sono soprattutto l'esternazione delle concezioni di Tagore in merito alla figura femminile: “...Io sono Citrangoda.⁵⁰ Non sono una Dea e neppure una donna da poco. Se adorandomi, mi metti in capo, non sono neppure quella; negletta, mi terrai dietro, non sono neppure quella. Se mi tieni accanto sulla via del pericolo, se mi fai parte di ideali sublimi, se mi permetti di stare insieme nel compimento di un difficile compito, se mi fai confidente delle gioie e dei dolori, allora mi conoscerai...”.

Il dramma è dunque per il poeta veicolo di idee e sentimenti e strumento di coscientizzazione. Consapevole di quanto maggiore sia l'impatto se un concetto viene rappresentato, piuttosto che solo enunciato, Tagore usa il teatro per sostenere le sue campagne contro tutto quello che limita e soffoca l'apertura mentale e la libera espressione di un popolo: la superstizione, l'integralismo, l'egoismo cieco di chi sta al potere, politico o religioso che sia.

In “Visarjan”, composto nel 1890 e in seguito dallo stesso Tagore tradotto in inglese come “Sacrifice”, il re Govinda, toccato dal dolore di una ragazzina a cui era stata strappata la sua capretta per immolarla alla dea Kālī, proibisce i sacrifici cruenti, ma si scontra con le paure superstiziose della regina Gunavati e con il sommo sacerdote

⁴⁷ Le sue posizioni in merito alla scenografia si delineano chiaramente nella messa in scena a Shantiniketan di *Sarodotsav* nel 1911, ove lascia la scena vuota con solo uno sfondo blu che allude al cielo. Anche per *Phalguni* nel 1915 opta per un palcoscenico spoglio, cosparso di foglie e fiori.

⁴⁸ Scritto nel 1892, ma messo in scena da Tagore nel 1936.

⁴⁹ Fondamentale poema epico escatologico, incentrato sulla lotta fra due famiglie di cugini e sulla figura di Kṛṣṇa, *avatāra* del dio Viṣṇu.

⁵⁰ Attingo il brano a *Citrangoda*, pag. 51-52, tradotto e curato da Marino Rigon, per cui rispetto la sua scelta di Citrangoda invece che Citrāṅgadā.

Raghupati. Questi trama la morte del re, ma non trova nessuno che accetti di compiere il crimine ad eccezione, apparentemente, di Jaising, devoto servitore del tempio di Kālī. Sarà il sangue di questi, che si uccide in sacrificio per la dea, a sconvolgere le convinzioni di Raghupati e a costringerlo ad aprire gli occhi: “...*Look how she stands there, the silly stone, – deaf, dumb, blind – the whole sorrowing world weeping at her door, – the noblest hearts wrecking themselves at her stony feet...*”.⁵¹ È ancora una volta il poeta che prorompe dietro i suoi personaggi, scagliandosi in questo caso contro lo strapotere di una religione che non è tale, poiché non “collega”, come vorrebbe l’etimologia del termine, gli uomini fra di loro, con il mondo e con Dio, ma li oppone gli uni agli altri per mantenere i privilegi terreni dei propri gerarchi.

Nel 1910 Tagore scrive “Raja”, delineando una tematica su cui ritornerà più volte: la ricerca del Divino, che implica sofferenza e che si dipana attraverso la notte dell’anima, resa simbolicamente da ambienti chiusi e oscuri. Tradotto in inglese nel 1914 a opera di Kshitish Chandra Sen come “Il re della camera oscura”, l’opera non ebbe grande accoglienza e, come dice Thompson, “*was found obscure by his own countrymen*”.⁵²

“Arup Ratan”, il “Gioiello incomparabile”, ritorna sullo stesso tema, ulteriormente trasfigurandolo: le peregrinazioni della principessa Sudarshana alla ricerca dello sposo rappresentano l’anelito dell’anima verso Dio.⁵³ I numerosi inserti canori singoli o corali, spesso accompagnati da danze, sottolineano gli stati d’animo, affidandone l’espressione alla melodia. È questo uno dei drammi di Tagore che maggiormente necessita di essere visto e udito e non solo letto, poiché l’allegoria trova proprio nell’intreccio coreografico la sua forza d’impatto.

La dimensione più umana dei personaggi ricompare in “Dak Ghar”, “L’ufficio postale”, scritto nel 1911,⁵⁴ il cui protagonista, il piccolo Amal gravemente ammalato, è figura profondamente toccante. Relegato in casa da un medico insensibile e pomposo, il bambino vive alla finestra coinvolgendo i passanti con la sua ingenua spontaneità. Sudha, la figlia della fioraia, gli confida i suoi sogni; il lattaiolo gli offre la giuncata; Gaffer, che incanta i bambini con giochi e racconti, lo intrattiene con storie di terre lontane. Ma è la conversazione con il Guardiano che cambia le giornate da recluso di Amal, colpito dal

⁵¹ Rabindranath Tagore, *Sacrifice and other plays*, Macmillan Pocket Tagore Edition, 1980, pag. 182-183.

⁵² Op. cit. pag 212.

⁵³ L’amore terreno e le vicende degli amanti come metafora dell’anelito dell’anima verso Dio ha un’antica tradizione in India. L’opera più significativa è il *Gitagovinda* di Jayadeva, XII sec. d.C., che presenta in maniera molto carnale gli amori del dio Kṛṣṇa della pastorella Rādhā.

⁵⁴ In italiano: *L’ufficio postale*, traduzione di M. Sesti-Strampfer, ed. Carabba, Lanciano 1917.

via vai dell'edificio di fronte a casa: “*Quello è il nostro ufficio postale... L'ufficio postale del re*”⁵⁵ gli spiega il Guardiano, e aggiunge che “*Un bel giorno vi potrebbe essere anche una lettera per te*”. Così il bimbo vive i suoi ultimi giorni nell'attesa della missiva finché, quando ormai la vita sta per abbandonarlo, giunge il medico di corte inviato dal sovrano a curare il bambino. Le battute dell'ultima scena sono una metafora della morte come serena liberazione dai limiti della vita e apertura sull'infinito: “*Cosa è questo? Che aria di rinchiuso*” afferma il medico. “*Spalancate porte e finestre. Che ti senti, figlio mio?*”. “*Mi sento benissimo, dottore, benissimo. Tutti i dolori sono svaniti. Che fresco e che aria libera. Posso ora scorgere le stelle che scintillano al di là delle tenebre*”.⁵⁶ Il bambino si addormenta...

L'opera culminante della carriera di drammaturgo di Tagore è per molti “*Rakta Karabi*”, “*Oleandri Rossi*”, composto nel 1923 inizialmente con il titolo di “*Yaksha Puri*”, “*La città del (re) Yaksha*”, l'anno dopo rinominato “*Nandini*” dal nome della protagonista e infine intitolato definitivamente “*Rakta Karabi*”. Come nota Mohit K. Ray,⁵⁷ il passaggio del titolo dalla denominazione geografica, al personaggio, al fiore simbolico, sottolinea il predominare della dimensione allegorica e lo sfumare dello spessore umano dei personaggi. La situazione è una metafora: il re avido d'oro che costringe i suoi sudditi nelle miniere, è lui stesso prigioniero. L'avidità che lo porta a sfruttare e stravolgere la natura sarà la sua maledizione: “*Il cuore vivente della terra si profonde in amore, vita, bellezza: ma quando tu squarci ad essa il seno e disturbi ciò che è morto, estrai col suo bottino pure la maledizione del suo buio demone, cieco, duro, crudele, invidio. Non vedi, forse, come ognuno qui è iroso, sospettoso, timoroso?*”⁵⁸ gli dice Nandini, incarnazione della natura innocente e spontanea e altra figura femminile “*catartica*”, tipica dei drammi di Tagore.

Vuoi perché consapevole che la rigenerazione di una società passa prima di tutto attraverso le sue donne, vuoi perché più vicino al loro animo, il poeta eccelle nella presentazione delle emozioni e dei sentimenti femminili. Le eroine di Tagore non sono certo le *nāyikā* convenzionali, le attrici dei drammi sanscriti raggruppate in categorie e vincolate a determinati sentimenti e espressioni codificate di questi. Sono “*persone*” di notevole statura, pervase da emozioni profonde, disposte al sacrificio di sé pur di

⁵⁵ Op. cit., pag. 37.

⁵⁶ Op. cit., pag. 82.

⁵⁷ “*The Ramayana, Raktakarabi and Surfacing. An eco-feminist perspective*”, in *Studies on Rabindranath Tagore*, vol. 1.

⁵⁸ Da *Oleandri Rossi*, tradotto da C. Zannoni-Chavet, ed. Carabba, Lanciano 1925, pag. 21.

testimoniare ciò che sentono e, benché siano portavoce degli ideali del poeta, non perdono mai completamente la loro umanità. Cosa che invece accade ai protagonisti maschili, maggiormente prigionieri delle allegorie e delle metafore dei drammi.

In “Chandalika”, scritto nel 1933 in bengalese e pubblicato poi in inglese nel 1938,⁵⁹ più piani di lettura si intersecano, rivelando la maestria dell’autore nell’esprimere il sentire psicologico individuale, trasportandolo al contempo in una dimensione universale: i tre protagonisti – il giovane monaco buddhista Ananda, Chandalika, la ragazza fuori casta, e sua madre – rappresentano il conflitto fra spirito e materia, fra amore e passione, fra rinuncia al mondo e coinvolgimento in esso. Tali temi travalicano i confini dell’India, ma la storia stigmatizza comunque le piaghe sociali che affliggono il Paese: Ananda chiede dell’acqua a Chandalika, non curandosi dei pregiudizi di casta⁶⁰ e inducendo in tal modo nella giovane un nuovo rispetto di sé. Ma Chandalika si innamora e, arsa dalla passione, chiede alla madre, pratica di magia, di gettare un incantesimo su Ananda. Pentitasi all’ultimo momento di avere tentato l’uomo che le aveva restituito la considerazione di sé, Chandalika induce la madre ad interrompere il rito, causandone involontariamente la morte. Il centro del dramma appare dunque essere il sacrificio, che accomuna e riscatta i tre personaggi: il sacrificio che è offerta di sé, scaturita da una nuova coscienza illuminata dall’amore. Tagore riteneva che proprio questo fosse il comune denominatore delle tre grandi visioni religiose – Hinduismo, Buddismo e Cristianesimo – quando esprimevano la loro autentica e intrinseca spiritualità.

Molti ancora sarebbero i drammi da analizzare, scoprendone la multiformità di contenuto e di espressione che caratterizza tutta la produzione artistica di Tagore.⁶¹ È indubbio, comunque, che il suo essere prima di tutto poeta abbia profondamente segnato le opere drammatiche, in maniera molto simile a quanto accaduto a Kalidasa, che ha infuso i suoi drammi di puro lirismo. Ma, del resto, fin dai tempi più lontani la poesia indiana non è solo parole, bensì anche canto e musica.

Il dramma per Tagore non fu però solo effusione lirica, ma fu anche e soprattutto esplicitazione e condivisione del suo sentire. Se il teatro classico offriva rappresentazioni paradigmatiche che rispondevano ai quesiti esistenziali e addirittura li anticipavano, sollevando lo spettatore dall’analisi critica e dalla ricerca personale, per Tagore il teatro

⁵⁹ Pubblicato da Perugini, ed. Accademia, 1973.

⁶⁰ Non si accetta né acqua, né cibo dai fuori casta, perché ritenuti impuri e si evita ogni contatto con essi.

⁶¹ Non mancano neppure le opere buffe, come *Baikunther Khatha* del 1897, con protagonista uno svampito e anziano studioso.

doveva mettere in scena dubbi, contraddizioni e ingiustizie e chiamare la platea a porsi domane e a cercare risposte. La battaglia per il rinnovamento della società la si conduceva anche e soprattutto attraverso le immagini, a maggior ragione in ambiti di diffuso analfabetismo, e gli araldi di idee nuove erano proprio gli attori.

L'inclinazione di Tagore a veicolare grazie al teatro idee più che conflitti interiori e azioni drammatiche, gli valse molte critiche e rese difficile mettere in scena le sue creazioni negli anni immediatamente dopo la sua scomparsa. Il grande recupero dei drammi di Tagore avvenne negli anni Ottanta del secolo scorso a opera di artisti indiani, molti dei quali trapiantati in America, che compresero le enormi possibilità sceniche incluse nelle opere di Tagore. È interessante notare che la maggior parte furono donne, forse perché più vicine al sentire e all'estetica di Tagore. Tra tutte si segnala Manjusri Chaki Sircar che, ispirandosi a "Chandalika", mise in scena nel 1982 "Tomari Matir Kanya" e nel 1990 propose una nuova versione di "Tasher Desh", satira della società stagnante del tempo di Tagore, che aveva dedicato quest'opera a Subhas Candra Bose.⁶² In essa si narra di un principe e di un suo compagno che naufragano nella terra delle carte da gioco, ove gli abitanti giocano secondo regole fisse e privi di qualsiasi coinvolgimento. I due giovani riescono alla fine a liberare i giocatori dalle costrizioni sociali, di cui le figure delle carte sono il simbolo, e a restituire loro emozioni e sentimenti.

Se da un lato le nuove interpretazioni dei drammi di Tagore si orientano verso messe in scena più vicine al gusto degli spettatori contemporanei e quindi meno melodrammatiche, dall'altro alcuni artisti mantengono volutamente l'enfasi sulla gestualità come, ad esempio, il gruppo "Rangsaptak", a cui si deve una notevole rappresentazione di "Dak Ghar" del 2010.

Tagore ha dunque lasciato il segno anche nel teatro, e non solo nella sua terra: ha infuso il suo genio nei contenuti, nella recitazione e nell'apparato scenico ed è stato "dentro" tutto questo, consapevole che il *rasa*, la degustazione del godimento estetico, può avvenire solo quando si fa dell'arte un'esperienza totale, che coinvolge mente, cuore, corpo.

⁶² Uno dei maggiori e più intransigenti nazionalisti indiani.

Opere citate

Edward Thompson: *Rabindranath Tagore – poet and dramatist*, Oxford 1946.

Mohit Kumar Ray: *Studies on Rabindranath Tagore*, vol. 1, Atlantic Publishers and Distributors, New Delhi 2004.

Bishweshwar Chakraverty: *Tagore the Dramatist – a critical study*, B.R. Publishing Corporation, 2000.

Citrangoda, tradotto e curato da Marino Rigon, ed. Guaraldi, Rimini 2004.

Orup Roton, traduzione di padre Marino Rigon, ed. Esca, Vicenza 2011.

Rabindranath Tagore: *Sacrifice and other plays*, Macmillan Pocket Tagore Edition, 1980.

L'ufficio postale, traduzione di M. Sesti-Strampfer, ed. Carabba, Lanciano 1917.

Oleandri Rossi, tradotto da C. Zannoni-Chavet, ed. Carabba, Lanciano 1925.

Sunil Kothari: *New directions in indian dance*, Marg Publications, 2003.

Giuliano Boccali e Raffaele Torella: *Passioni d'Oriente*, ed. Einaudi, Torino 2007.

Nauṭāṅkī

Nauṭāṅkī è una forma di teatro popolare sviluppatosi nel Nord dell'India – in Rajasthan, Panjab, Uttar Pradesh, Madhya Pradesh e Bihar – e differenziatosi localmente.

Secondo alcuni studiosi⁶³ il nome, abbastanza recente,⁶⁴ deriverebbe da una delle opere più famose di questo genere, “*Nauṭāṅkī shahzadi*” ovvero “La principessa Nauṭāṅkī”, composta nel 1906 da Muralidhar Kavi. La storia racconta le vicende amorose del principe Phul Singh del Panjab e della principessa di Multan, delicata come un fiore e di appena 36 grammi di peso. Il termine *Nauṭāṅkī*, infatti, è composto da *nau*, che significa “nove” e *ṭākā*, (forme dialettali *ṭakkā* e *ṭāṅkī*) che definisce una moneta di rame o argento di quattro grammi.⁶⁵ La principessa diafana e fatata è una delle protagoniste del folklore indiano e assume diversi nomi a seconda delle regioni.



Devendra Sharma e Palak Joshi in “*Nautanki Sultana Daku*”. Foto di Swagato Basumallick.

Il repertorio della Nauṭāṅkī attinge alla grande epica sanscrita – “Mahābhārata”, “Rāmāyana”, “Purāṇa” – e alle loro versioni vernacolari, come il “Rāmāyana” di Tulsīdās

⁶³ Kathryn Hansen: *Grounds for Play. The Nautanki Theatre of North India*, University of California Press, 1992, Berkeley.

⁶⁴ Nei tempi più antichi era chiamato Swang.

⁶⁵ Secondo altre ipotesi il termine deriverebbe dalla cifra pagata per le rappresentazioni, ma sembra improbabile che ci fosse una quota fissa.

in lingua hindī, alla letteratura devozionale⁶⁶ in lingua braj⁶⁷ – in particolare alle opere di Sūrdās e Nandadās -, al folclore locale nonché alla vita di tutti i giorni. Eroi mitici come Rājā Hariscandra, guerrieri invitti come il principe Amar Singh Rathore, amanti celebri quali Laila e Majnu si mischiano a contadini e commercianti, brahmani e asceti. Racconti di provenienza hindu affiancano altri d'ambito musulmano mentre, con il diffondersi dei film, storie attinte dal mondo di celluloidi hanno rinnovato il repertorio della Nauṭankī. La lingua è sia la hindī e i dialetti ad essa collegati – avadhī e braj -, che l'urdu.

La rappresentazione ha luogo all'aperto e si adatta alle possibilità offerte dallo spazio: può dunque dipanarsi nella piazza principale del villaggio, nel cortile della scuola o anche sulla piattaforma che precede la casa del committente dello spettacolo e che serve ad accogliere gli ospiti. Addirittura possono essere utilizzati balconi e verande per creare più livelli d'azione. Il palco, costituito da assi sovrapposte, può essere allestito sotto una shamiana, la tradizionale tenda multicolore sorretta da quattro pali lignei. Per gli spettacoli che hanno luogo in città, il contesto urbano e i rumori di sottofondo sono elementi fortemente condizionanti la performance.

Gli spettatori si distribuiscono su tre lati, uomini e donne separati, e lasciano aperto uno o più corridoi per il passaggio degli attori. Questi aspettano di entrare in scena o nel luogo in cui si sono truccati – la stanza della casa vicina o un'area separata da una tenda-, o, più frequentemente, siedono accanto all'orchestra. Una simile distribuzione dello spazio teatrale crea uno stretto rapporto con il pubblico. La gente va e viene a piacimento, cambiando posto se ritiene in tal modo di avere una migliore visione della rappresentazione.

Gli spettacoli si tengono per lo più in occasione di festività collettive, ma sono anche promossi da singole famiglie per la celebrazione di matrimoni o altre occorrenze. La rappresentazione comincia a notte inoltrata e si protrae fino all'alba, senza intervalli. Dopo la preghiera⁶⁸ iniziale in onore degli dei, del guru e dell'auditorio, il *raṅga*, narratore e maestro di scena, introduce cantando il racconto e nel corso della rappresentazione contestualizza e collega gli episodi fra loro. Progressivamente entrano gli altri attori – almeno due o tre – sostenuti da un suggeritore, che cantano e declamano

⁶⁶ La Nauṭankī a soggetto religioso deriva dal più antico Bhagat, vedi voce di riferimento.

⁶⁷ Una delle forme medioevali della lingua hindī, sviluppatasi nell'Uttar Pradesh, nell'area fra Mathura e Vrindavan, centro del culto del dio Kṛṣṇa. In braj sono state composte alcune fra le più raffinate poesie devozionali hindu. In genere, quando la Nautankī è a carattere eminentemente religioso viene chiamata Bhagat.

⁶⁸ Può trattarsi della *vandanā*, un canto corale, e/o della *bhent*, eseguita in a solo.

le strofe principali anche tre volte, spostandosi a passo di danza verso i tre lati dell'auditorio, in modo da essere uditi da tutti. I dialoghi sono per lo più semplici e molto incisivi e la metrica attinge a quella sanscrita, hindī e urdu, alternando distici – i *dohā*, cantati liberamente senza scansione e accompagnamento musicale – e quartine – i *caubolā* vigorosamente sottolineati dalla musica e i *daur* giocati sul crescendo musicale.

La musica è fondamentale: l'accompagnato è affidato principalmente alle percussioni, ovvero al *naqqāra*, il tamburo a una sola membrana percossa con due bastoncini, e al *ḍholak*, un altro tipo di tamburo, nonché alla *sārangī*, strumento a corde spesso oggi sostituito dall'harmonium. Le melodie attingono all'ambito classico, a quello popolare e ai film. Il *dhrupad*, uno dei più antichi e difficili stili vocali dell'India del nord che si sta purtroppo perdendo, si affianca ai più semplice *dādrā* e *ḡhayāl*, mentre la *lāvaṇī*, genere musicale profano diffuso in Maharashtra e Madhya Pradesh, si alterna alla *ḡavvālī*, musica devozionale dei mistici Sufi. Molti i *rāga*⁶⁹ utilizzati: Bhairavī, che sottolinea in modo particolare situazioni di dolore e separazione, Yaman, che accompagna le scene d'amore, e ancora Bilāval, Pīlū, Khammāc...

Per l'esecutore di Nauṭaṅkī la potenza della voce e l'enfasi espressiva sono fondamentali. La gestualità non è particolarmente sottolineata, il trucco è scarso mentre i costumi sono sgargianti, soprattutto quello del *mumśījī*, il buffone, i cui interventi inframmezzano la rappresentazione.



⁶⁹ I *rāga* sono le strutture melodiche fondamentali della musica indiana.

Negli anni trenta del secolo scorso furono introdotte per la prima volta anche le donne,⁷⁰ e il loro numero crebbe a seguito della messa fuori legge della prostituzione nel 1956, che vide molte prostitute versate nel canto e nella danza confluire nel teatro portandovi elementi nuovi ma anche, secondo un'opinione corrente, modalità lascive.

Gli spettatori partecipano attivamente alle rappresentazioni, esternando le loro opinioni in merito e manifestando l'apprezzamento con offerte di denaro. Il *raṅga* le accoglie e scandisce ad alta voce il nome del donatore. Si innescano così in molti casi competizioni fra gli astanti, che tentano di superarsi l'un l'altro con donazioni sempre più munifiche. Il fenomeno si è allargato proprio con l'introduzione delle attrici, di cui non si apprezzano più tanto le qualità canore quanto l'avvenenza e le movenze sensuali. Le performances piccanti meritano alle protagoniste della Nautānkī mazzette di rupie che vengono riposte in seno.

L'abilità dell'attore consiste nel cogliere l'umore del pubblico e di modificare improvvisando la rappresentazione, con spostamento di sequenze e inserimento di brani non previsti.

Oggi come un tempo gli attori sono riuniti in compagnie chiamate *maṅḍalī*, “gruppi”, o *akhārā*, “palestre”: questo secondo termine sottolinea l'attenzione alla preparazione fisica, tanto che alcuni attori sono anche provetti lottatori. Le compagnie sono aperte a persone provenienti da tutte le caste. Attualmente vi sono due scuole principali, entrambe in Uttar Pradesh: quella di Hathras, che enfatizza la musica e il canto, e quella di Kanpur, ove l'influenza del teatro persi e della poesia urdu porta a privilegiare i dialoghi e la recitazione in prosa.

Tra il 1920 e il 1930 la Nautānkī subisce l'influenza del teatro persi:⁷¹ le rappresentazioni cominciano a tenersi in appositi padiglioni, i *paṅḍāl*, si introducono il sipario dipinto e alcuni fondali⁷² e un sistema di illuminazione del palcoscenico mentre il pubblico viene accomodato frontalmente a questo e non più sui tre lati. Aumentano i dialoghi in prosa e s'inseriscono sempre più spesso gli interludi comici; la *sāraṅgī* è sostituita dall'harmonium.

Gli anni Cinquanta vedono un revival della Nautānkī: Habib Tanvir, famoso poeta, attore e direttore di teatro mette in scena “Miṭṭī kī gārī”, “Il carrettino di terracotta”,

⁷⁰ Molto note furono Gulab Bai, mancata nel 1996, e Krishna Kumari.

⁷¹ Vedi voce apposita

⁷² In genere tre, che rappresentano: la jungla, il bazar e la corte.

riedizione hindi del sanscrito “*Mṛcchakaṭika*”, composto da Śūdraka nel III sec. d.C., con inserimenti di stile nauṭaṅkī e grande scandalo dei puristi.

Nel “Folk Drama Festival” del 1961 Mohan Upreti e Inder Razdan, esperti di teatro e tradizioni popolari, e Suresh Awasthi segretario della “Sangit Natak Academy”, “Accademia Nazionale di Musica, Danza e Dramma”, presentano brani nauṭaṅkī. Nel 1970 Shanta Gandhi propone alla “National School of Drama” di New Delhi una versione nauṭaṅkī di “Amar Singh Rathor”⁷³ con aggiunte di mimo e movimentate coreografie. Sempre alla “National School of Drama” e ispirandosi alla Nauṭaṅkī, il famoso attore Giriraj porta in scena nel 1976 “Laila Majnu”, una delle più note storie d’amore popolari. Addirittura Bansi Kaul adatta “L’ispettore generale” di Gogol in stile nauṭaṅkī.

Accanto a queste nuove sperimentazioni condotte in ambiti ristretti, la Nauṭaṅkī ha progressivamente ampliato il repertorio, includendovi temi sociali e politici spesso scottanti. Inoltre, nata in contesto rurale, si è diffusa anche nelle aree urbane ad alta concentrazione di lavoratori immigrati dalle campagne, accogliendone le nuove istanze. Ne è un esempio la produzione di Nauṭaṅkī a Kanpur, città fortemente industrializzata, ove tale genere teatrale fu spesso guardato con sospetto per il carattere potenzialmente sovversivo delle rappresentazioni, fino al punto da essere bandito per un certo periodo e scoraggiato in seguito con il confinarlo fuori città e con l’imposizione di altissime tasse.

Comprendendo le notevoli possibilità comunicative della Nauṭaṅkī e il suo utilizzo quale strumento di educazione popolare, negli anni Settanta il grande attore nauṭaṅkī Pandit Ram Dayal Sharma⁷⁴ fondò il “Brij Lok Madhuri”, con l’intento di istruire gli artisti di Nauṭaṅkī, affinché mettessero in scena spettacoli su tematiche sociali quali il riscatto della donna, l’opposizione alla dote, il controllo delle nascite, la battaglia contro l’HIV eccetera, lavorando tra il 1999 e il 2004 di concerto con il Governo.

Numerose organizzazioni governative e non governative hanno adottato il mezzo dello street theatre⁷⁵ per stigmatizzare comportamenti sociali deleteri e indicarne le correzioni. Un caso notevole è rappresentato da “Nalamdana”, un’associazione fondata a Chennai dal 2000 e centrata sulla comunicazione educativa diffusa con video in lingua

⁷³ Celebre eroe del Rajasthan.

⁷⁴ Interessante a questo proposito la dissertazione tenuta dal figlio Devendra Sharma all’Università dell’Ohio nel 2006: “*Performing Nautanki: popular community folk performances as sites of dialogue and social change*”.

⁷⁵ Rappresentazioni teatrali all’aperto, in luoghi di vario genere, spesso con intento educativo socio-politico e con attori non necessariamente professionisti.

tamil ispirati al teatro popolare, che è impegnata fra l'altro nella formazione di giovani attori volontari operanti in un centinaio di villaggi del distretto di Krishnagiri.

Oggi la sopravvivenza della Nautānkī è minacciata dall'industria cinematografica e dalla televisione, che hanno modificato i gusti degli spettatori. Consapevoli di questo, gli impresari nautānkī hanno ridotto le rappresentazioni a due/tre ore ed hanno inserito duetti, canzoni e, soprattutto, danze più o meno piccanti in ossequio alla moda dilagante nei film. Secondo molti, ciò ha involgarito gli spettacoli e decretato la rapida decadenza della Nautānkī, dovuta anche alla poca professionalità degli artisti, al mancato sostegno governativo e alla scarsità di nuove opere.

Ma la Nautānkī è un teatro popolare, vivo, che dunque esplicita e segue le preferenze degli spettatori. La questione di come preservare la tradizione e la particolarità del genere, accogliendo al contempo le necessarie innovazioni, è un problema difficile. Il teatro popolare va preservato, ma non riproponendolo in maniera intellettualizzata o, peggio, conservandolo come oggetto da museo. Del resto, semplificando, si potrebbe dire che il teatro popolare descrive la realtà così come è e pertanto è in costante mutamento mentre il teatro classico la rappresenta come dovrebbe essere e finisce per cristallizzarsi.

Forse la sopravvivenza della Nautānkī risiede proprio nelle sue intrinseche caratteristiche, ovvero la capacità di rafforzare i legami d'identità culturale e di perseguire obiettivi comuni,⁷⁶ promuovendo la collaborazione e l'armonia fra i diversi strati sociali,⁷⁷ e soprattutto la forza comunicativa immediata, veicolata attraverso uno dei più antichi e potenti strumenti formativi: il teatro.

⁷⁶ Per esempio la raccolta di fondi per templi, scuole, ospedali ecc.

⁷⁷ Gli spettacoli, aperti a tutti, sono momento d'incontro fra le caste e sottocaste e addirittura possono rappresentare occasioni di riconciliazione sociale. Vedi "*Performing Nautanki: popular community folk performances as sites of dialogue and social change*", op. cit.



Teatro di figura

Il teatro indiano di figura – ove la rappresentazione è condotta con l’ausilio di oggetti azionati dall’uomo – si articola principalmente in:

- * teatro delle marionette
- * teatro dei burattini
- * teatro delle ombre.

Espliciti riferimenti ai generi sopra citati compaiono in numerose opere letterarie precedenti la nostra era, attestandone così l’origine molto antica.⁷⁸ Un chiaro rimando al teatro di figura appare nel termine *sūtradhāra*, letteralmente “colui che regge i fili”,⁷⁹ che nel teatro classico e in certi ambiti del teatro popolare definisce il direttore di scena o comunque un personaggio centrale per la messa in opera della rappresentazione.

La produzione di marionette e burattini sembra inoltre collocarsi nel più vasto ambito dei congegni meccanici, *yantra*, usati in scena e non. Nel “*Samarāṅgaṇasūtradhāra*” del re Bhoja del XI sec. un intero capitolo è dedicato a curiosi marchingegni, tra cui bambole capaci di cantare, danzare e suonare strumenti musicali.⁸⁰

Il teatro di figura è inoltre usato come metafora della vita: il “*Mahābhārata*”, la più grande epopea indiana composta fra il IV sec. a.C. e il IV sec. d.C., paragona l’uomo in balia del fato alla marionetta appesa ai fili...

⁷⁸ Addirittura lo studioso Jacques Chesnais nel suo “*Histoire générale des marionettes*” pubblicato a Parigi nel 1947 sostiene che le marionette sarebbero state inventate in India.

⁷⁹ In ambito letterario il termine *sūtra* significa “filo conduttore”, nel senso di qualcosa che lega più concetti fra loro e viene in genere tradotto come “aforisma”, ovvero forma espositiva che condensa significati fondamentali.

⁸⁰ Oggetti con parti mobili, giocattoli o offerte votive che fossero, sono stati trovati negli scavi di Mohenjo Daro e Harappa, due delle principali località della Civiltà della Valle dell’Indo, ascritta al III millennio a.C. e fiorita nelle zone nord-occidentali del subcontinente indiano.

Kathputlī

Marionette e burattini hanno una lunga tradizione in India, come attestato da molti riferimenti letterari. Una delle zone ove hanno avuto maggiore diffusione è il Rajasthan, nell'India Nord-occidentale, che conserva tutt'oggi la tradizione della Kathputlī. Per quanto riguarda la provenienza del termine, benché tutti concordino su *putlī*, “marionetta, bambola”, ci sono due diverse interpretazioni per la parte precedente: per alcuni deriva da *kathā*, “racconto”, per altri da *kath*, “ligneo”.



Le marionette sono fatte con legno di mango e possono essere alte fino a 60 cm. Nel tronco si innestano le asticelle delle braccia, arrotondate da strati di cotone. Non hanno né gambe né piedi e la parte inferiore è costituita da un'ampia gonna, base del costume maschile e femminile rajasthaniano in epoca medioevale. Testa e braccia sono collegate a tre fili e in taluni personaggi un quarto aggancia la schiena. Barbe, baffi, turbanti e spade caratterizzano le figure maschili mentre quelle femminili sono ornate di gioielli. Gli animali, cavalli, cammelli, tigri, muovono zampe e collo mentre il serpente emerge sinuoso dal cesto dell'incantatore.

Benché le marionette siano molto più diffuse, vi sono anche burattini, le cui teste e mani venivano un tempo realizzate in cartapesta mentre oggi per lo più sono fatte in materiali sintetici. I tratti del viso sono resi con colori a olio. La parte inferiore del burattino è costituita dall'abito, che occulta il guanto con l'alloggiamento per le dita del burattinaio.

La Kathputlī è appannaggio dei *Bhāt*, comunità itinerante di bardi e genealogisti,⁸¹ che da secoli tramanda le ballate eroiche e amorose dei Rājput, i “Figli di re”, stirpe

⁸¹ Secondo la tradizione originaria della zona di Nagaur, città del Rajasthan.

guerriera di provenienza centro-asiatica stanziata in Rajasthan nei primi secoli dell'era corrente. Protetti da sovrani e nobili, i *Bhāt* ne celebravano le origini mitiche e gli antenati più famosi, tramandando – e talvolta inventando – gloriose genealogie. Protagonisti principali delle storie sono soprattutto sovrani, come *Pr̥thvīrāj* Cauhān di Ajmer, Amar Siṃh Rāṭhaur e Vikramāditya di Ujjain, che incarnano l'ideale cavalleresco indiano.



Lo spettacolo è allestito e condotto dal *sūtradhāra*, “colui che regge i fili”, dal *bhagavat*, il “narratore” e da un assistente mentre all’accompagnamento musicale provvedono il tamburo, i cembali e l’harmonium. La musica, come sempre, è di grande importanza, poiché il racconto si dipana principalmente grazie alle ballate. Particolare della Kathputlī è uno strumento ottenuto da una canna di bambù che produce un suono stridulo e accompagna le movenze delle marionette. La rappresentazione classica si apre con una preghiera, seguita dalla performance del suonatore di tamburo,⁸² e si dipana in maniera sempre molto movimentata, con duelli, danze, cavalcate e cacce. Nel caso delle marionette, il teatrino è allestito su una o più stuoie ed è costituito da un arcoscenico: la

⁸² La pulizia del suolo da parte di uno spazzino e l’aspersione condotta dal *bhistī*, il barcaiolo, pur essendo operazioni tradizionali, non vengono sempre eseguite al giorno d’oggi.

parte inferiore – aperta – incornicia lo spazio d’esibizione delle marionette, che si muovono sullo sfondo di una cortina nera in modo che non si vedano i fili; la parte superiore – chiusa – occulta il marionettista. Nel caso dei burattini, il teatrino è allestito in modo da essere chiuso nella parte inferiore per nascondere il burattinaio che da sotto manovra i personaggi.

Accanto ai temi eroici e amorosi, la Kathputlī affrontava – e affronta tutt’oggi – anche problemi sociali, svolgendo quindi un prezioso ruolo comunicativo ed educativo. Alcune associazioni sorte tra gli anni Cinquanta e Sessanta – ad esempio “Rupyan Sastan” di Jodhpur e “Bharatiya Lok Kalamandal” di Udaipur che ha anche un museo – sono impiegate nella conservazione e nella promozione di tale arte. A Nuova Delhi l’area di Shadipur Depot è nota come “Kathputlī colony”, in quanto vi si è insediata una numerosa colonia di marionettisti che insieme ad acrobati, maghi, danzatori e cantanti itineranti testimonia modalità di divertimento popolare purtroppo in via di scomparsa.



Danza

La danza in India vanta origini antichissime, attestate da pitture rupestri⁸³ e ritrovamenti archeologici, il più famoso dei quali è la statuetta in bronzo della “Danzatrice” di Mohenjo Daro.⁸⁴



A determinare lo sviluppo della danza furono molteplici fattori, tra cui principalmente l'intento apotropaico e la convinzione che, mimando un evento, questo potesse avere luogo.⁸⁵ L'espressione coreutica s'inserisce dunque nel contesto rituale, come attestato da alcuni riferimenti presenti già nei testi vedici.⁸⁶

⁸³ Esempi particolarmente significativi si trovano a Bhimbetka nel Madhya Pradesh ove un ammasso di rocce conserva pitture rupestri datate a partire dal Mesolitico, cioè circa 10.000 anni a.C.

⁸⁴ Principale località della Civiltà della Valle dell'Indo, fiorita nei pressi del fiume omonimo tra il III e il I millennio a.C.

⁸⁵ Rappresentare l'uccisione dell'animale serviva a propiziare il successo nella caccia.

⁸⁶ I quattro Veda – Ṛgveda, Sāmaveda, Yajurveda e Atharvaveda – costituiscono il più antico corpo letterario indiano, risultando già composti oralmente nel secondo millennio a.C.

Nell'epica⁸⁷ si fa riferimento a danzatrici professioniste e la loro posizione sociale nonché i rapporti con lo Stato sono descritti sia nello “Arthaśāstra” – fondamentale testo che tratta dell'*artha*, ovvero la “politica”, ascrivito al ministro Kauṭilya del IV sec. a.C. -, che nei testi giuridici, la cui compilazione inizia nel II sec. a.C. e culmina nel “Mānavadharmasāstra”, il “Codice della legge di Manu”.



Scena di musica e danza in un dipinto al palazzo estivo del Sultano Tippu (XVIII sec.) presso Bangalore. Foto di Marilia Albanese.

La prima vera codificazione dell'arte coreutica si deve al “Nāṭyaśāstra”, “Trattato d'arte drammatica” composto da Bharata nei primi secoli dell'era cristiana (II/III sec. d.C.). Nelle rappresentazioni teatrali, infatti, la danza è elemento fondamentale e le eroine

⁸⁷ Mahābhārata, Rāmāyaṇa e Purāṇa.

di molti drammi sono esperte danzatrici, soprattutto quando sono cortigiane.⁸⁸ Le *ganikā*, prostitute d'alto livello, erano educate nella *catuḥśaṣṭi*, sessantaquattro “arti” del vivere raffinato, che includevano il canto, la musica, la danza, la pittura e perfino l'arte bellica! ed erano quindi donne di notevole cultura.

La danza era un mezzo di potente seduzione, come ci racconta un testo in lingua tamil del V-VI sec. d.C., “Cilappatikāram”,⁸⁹ “Il poema della cavigliera” composto da Iṅṅkōvaṭikaḷ, ove la cortigiana Mātavi seduce il protagonista Kōvalaṅ proprio con la danza.⁹⁰

Nel corso dei secoli l'India ha elaborato molteplici e differenti stili di danza classica. Nel secolo scorso sono state effettuate numerose operazioni di recupero e riformulazione di alcune delle antiche espressioni coreutiche. Attualmente secondo la “Sangeet Natak Academy” ovvero “The National Academy for Music, Dance and Drama”, gli stili classici sono nove: *Bharatanāṭya* (Tamil Nadu), *Gaurīya Nr̥tya* (Bengala), *Kathak* (Uttar Pradesh), *Orissi* (Orissa), *Kathākālī* (Kerala), *Kuchipudi* (Andhra Pradesh), *Maṅipurī* (Manipur), *Mohiniyattam*⁹¹ (Kerala), *Sattriya* (Assam).

Altrettanto vasto e diversificato è l'ambito delle danze popolari mentre sono in grandissima ascesa le coreografie da film, diffuse non solo in India, ma anche all'estero.⁹²

⁸⁸ Ad esempio Vasantasenā, la protagonista del “Mrcchakaṭika”, il “Carrettino di terracotta” di Śūdraka, autore del III sec. d.C.

⁸⁹ Traslitterato dal tamil anche come “Śilappatikāram”, e ugualmente Mātavi viene resa anche come Mādhavi.

⁹⁰ Vedi “Shilappatikāram”, “L'anello da caviglia”, Alberto Preda, edizioni M.

⁹¹ Anche Mohiniattam, è in lingua malayalam

⁹² Vedi il caso del musical “Bharati”.



*Una danzatrice accompagnata da musiciste intrattiene una principessa nel gineceo. Epoca gupta, V sec. d.C.
Foto di Marilia Albanese.*



Il padiglione delle danze nel tempio di Jambukeśvara a Tiruchirapalli nel Tamilnadu. Foto di Marilia Albanese.

Śiva Naṭarāja: la danza dei mondi

Nella concezione hindu l'universo appare, permane, scompare in un'incessante danza di stelle, pianeti, galassie: negli interstizi dello spazio il gioco della vita continua su piani diversi e mentre un mondo viene all'essere un altro termina e un altro ancora è nel pieno del suo svolgimento. Una danza: è così che l'immaginario indiano ha concepito il mistero dell'esistenza che pulsa nello spazio infinito e l'ha raffigurato in Śiva Naṭarāja, Signore della Danza, che eternamente esegue lo sfrenato *tāṇḍava*, ineffabile simbolo dell'eterno originarsi e dissolversi dell'universo. Il tempio di Chidambaram, nel Tamilnadu, è il luogo elettivo del dio e le raffigurazioni che lo decorano costituiscono il più vasto campionario di iconografia coreutica dell'India.



1 Śiva Naṭarāja esegue il tāṇḍava in una nicchia del tempio Bṛhadiśvara di Tanjore nel Tamilnadu . Foto di Marilia Albanese.

Nelle immagini tradizionali, soprattutto quelle in bronzo,⁹³ Śiva si drizza su un piedestallo a forma di loto che rappresenta il cuore del devoto, ove incessantemente ha luogo l'*ānanda tāṇḍava*, la danza della beatitudine che intreccia e scioglie i legami dell'anima. Il corpo del dio vibra d'infinita energia e i capelli guizzano selvaggi attorno al suo capo, in un dinamismo centrifugo e centripeto, che irraggia le molteplici forme dell'essere e le riassorbe. Ma il volto appare sereno e impassibile, statica immagine del Motore immobile, dell'Assoluto al di là del tempo e di ogni mutazione. Un accenno di sorriso distende le labbra del dio, che contempla dentro di sé il perfetto equilibrio tra la vita e la morte. I suoi due occhi rimandano al sole e alla luna, simboli della dualità cosmica, e il terzo – che si apre in un fascio di raggi di fuoco al centro della fronte – emana la luce che dissipa le tenebre dell'ignoranza ed elargisce il dono della Visione unificante.

Le braccia delimitano il processo dell'esistenza e descrivono il rapporto fra Dio e l'anima, tracciando un cerchio di fuoco che è la danza dei mondi e la ruota del *samsāra*, quel ripetersi di vita e di morte che imprigiona l'anima nella materia. Le due braccia superiori scandiscono l'inizio e la fine del ciclo cosmico: la mano del braccio destro regge il *damaru*, il tamburello a clessidra simbolo della vibrazione primordiale che ha scisso l'Unità nella pluralità; nella mano del braccio sinistro guizza la fiamma, strumento di distruzione e di rigenerazione.

Dissolvendo con un'igne conflagrazione l'universo al termine di un'era, il dio ne prepara la rinascita. Ma la fiamma è anche e soprattutto immagine di mistico ardore e conoscenza salvifica. È il *darśana*, la visione che dissipa l'ignoranza simboleggiata dal demone Apasmāra, figura prostrata su cui Śiva appoggia saldamente il piede destro. Apasmāra incarna l'inquietante potere oscurante del Divino e l'attrazione che la materia esercita sull'anima, confondendola e imprigionandola. Il *tāṇḍava*, simbolo dell'eterna lotta fra le polarità della vita, rappresenta anche lo scontro e l'integrazione delle forze oscure della psiche. Non solo il cosmo necessita della dissoluzione per rigenerarsi, ma pure l'essere umano deve distruggere le corazze dell'ego se vuole espandersi e progredire.

⁹³ Le più belle rappresentazioni in bronzo di Śiva Naṭarāja si devono agli artisti patrocinati dai sovrani Coḷa, che regnarono nell'India del Sud fra il X e il XII sec. La collezione maggiore è quella del museo di Tanjore in Tamilnadu.



Le due braccia inferiori di Śiva, però, rassicurano ed elargiscono la sua grazia: nel destro la mano mostra il palmo nell'*abhayamudrā*, il “gesto del non temere” mentre nel sinistro indica il piede sollevato, invitando il devoto a prendervi rifugio. L'ambiguità è la caratteristica precipua del Dio, che attraverso la danza emana, conserva, dissolve l'universo, oscurando e illuminando l'anima. Al tempo stesso, dunque, è Colui che dà e che toglie, che confonde e che salva. Così è finché l'uomo è dentro il *samsāra*, nel paradosso dell'esistenza, nei giochi conflittuali della psiche. Ma quando intuisce dietro il divenire la presenza immota dell'Essere, la danza cessa e il battito del cuore si spegne nell'ineffabile pace del vuoto.

Bharata nāṭya

Se il teatro fu dono di Brahmā, l'arte della danza fu regalata agli uomini da Śiva, che insegnò al suo devoto Tandu la possente danza di manifestazione e dissoluzione dell'universo che Egli ciclicamente eseguiva e che da quel momento fu nota come *tāṇḍava*. Tāṇḍu, a sua volta, la trasmise a Bharata e questi la diffuse fra gli uomini mentre Pārvatī, consorte di Śiva, aveva addestrato la principessa Uṣā ad eseguire l'aggraziata e sensuale *lāśya*. Tali eventi meritavano a Śiva il titolo di Naṭarāja, "Re della danza".

La danza, nata in ambito rituale e originariamente eseguita all'interno dell'area sacrificale, trovò in seguito collocazione in appositi padiglioni del tempio, interpretata da una precisa categoria di esecutori ed esecutrici investiti di funzioni sacerdotali. La dura preparazione, la lunga esperienza e la particolare sensibilità permettevano all'artista di immedesimarsi con il personaggio interpretato, liberandosi dalla propria identità personale per acquisirne una universale. Di conseguenza ad essere espresse non erano le emozioni individuali del singolo, ma quelle corali dell'umanità, trasposte nella dimensione mitica, al di là di ogni contingenza spazio-temporale. Lo spettacolo diventava così un evento cosmico, una sacra rappresentazione nella quale lo spettatore partecipava, entrando in sintonia con l'artista e provando sentimenti epurati da ogni soggettività. L'ego veniva in tal modo trasceso ed era con un livello di coscienza superiore che si fruiva il *rasa*: l'esperienza che ne scaturiva non era estetica, bensì spirituale e simile all'estasi mistica.

A eseguire le sacre coreografie furono centinaia e centinaia di fanciulle d'alto lignaggio, dedicate in tenera età dalle loro famiglie al servizio rituale nei templi. Non solo apprendevano la danza, ma ricevevano un'ottima educazione in discipline artistiche e altri campi del sapere che le rendeva di alta considerazione sociale. Ritenute spose del dio a cui erano dedicate e dunque depositarie del suo potere e della sua grazia, furono in alcuni casi protagoniste di riti erotici finalizzati a garantire la prosperità del regno. I grandi complessi templari dell'odierno stato del Tamilnadu ospitarono, a partire dal X sec. d.C., centinaia di queste fanciulle, chiamate *devadāsī*, "ancelle degli dei".



Danzatrici e musiciste nel tempio di Konarak in Orissa, XIII sec. Foto di Marilia Albanese.

Le vicende storiche che videro, prima ad opera dei musulmani e poi degli inglesi, la scomparsa delle grandi dinastie hindu che patrocinavano i templi, costrinsero le *devadāsī* ad esibirsi fuori dal complesso sacro e ad interpretare brani sempre più profani e lascivi. In molti casi si giunse addirittura alla prostituzione. Dell'antica e nobile tradizione non rimase che la forma esteriore, svuotata e snaturata della sua essenza. Le *devadāsī*, non più provenienti come all'origine da famiglie d'alto rango, ma ridotte a ballerine prezzolate, furono coperte di discredito e gli stessi indiani, imbevuti di cultura vittoriana, intrapresero alla fine dell'Ottocento una campagna per la soppressione delle danze nei templi. Fortunatamente un gruppo di personalità illuminate⁹⁴ decise a non permettere che una tradizione tanto gloriosa finisse nell'oblio, si batterono per restituirle la sua dignità.

Il recupero della danza tradizionale e la sua rivisitazione si devono in modo particolare a Rukmini Devi, appartenente ad una famiglia d'alto lignaggio brahmanico.⁹⁵ Attratta dalla danza, su suggerimento della famosa danzatrice russa Anna Pavlova,

⁹⁴ Tra cui il grande poeta Tagore

⁹⁵ Era sposata a un occidentale e questo le rese più facile il compito. Dagli ambiti più conservatori fu comunque considerata in maniera negativa.

Rukmini si diede ad un'approfondita ricerca della tradizione indiana. Le fonti le vennero offerte dai testi e, soprattutto, dalle raffigurazioni sui templi, in modo particolare i bassorilievi sui portali di Chidambaram, che riproducono le 108 principali posizioni della danza, in modo tanto preciso da costituire un punto di riferimento fondamentale.⁹⁶ Nei bassorilievi, inoltre, le evoluzioni delle danzatrici sono frequentemente accompagnate da musicisti, i cui strumenti forniscono un interessante campionario per la storia della musica.

Studiando presso i maestri custodi delle antiche modalità coreutiche e osservando le varie devadāsī ancora operanti, Rukmini elaborò una forma di danza epurata dall'eccesso di sensualità e restituita al suo carattere sacro. La chiamò “*bharata nāṭya*”, ove *nāṭya* sta per “danza” e *bharata* è l'acronimo delle sillabe iniziali di *bhava*, “emozione”, *rāga*, “melodia”, *tāla*, “ritmo”, gli elementi portanti dell'evento scenico.



Rukmini Devi Arundale (1904-1986)

⁹⁶ Per le 108 posizioni descritte a Chidambaram vedi Carolina Guzman, “Sculpture che danzano”, ed. Il Principe Costante.

Per diffondere il *bharata nāṭya* Rukmini fondò alle porte di Madras il Kalakshetra, il “Campo dell’arte”, ove il contesto naturale, le strutture, lo stretto rapporto fra allievi e insegnanti rimandano all’antica tradizione educativa dell’*āśrama*.⁹⁷ Oggi a Kalakshetra, come in una serra, si coltivano piante speciali da trapiantare nella società per rinverdirla. L’arte non viene appresa come forma estetizzante fine a se stessa o come realizzazione narcisistica, bensì come strumento di esplorazione e conoscenza di sé e come ricerca del significato ulteriore della vita.

Benché attualmente le *devadāsī* siano scomparse e i templi non costituiscano più il palcoscenico delle loro rappresentazioni, artiste d’altissimo livello ne continuano la tradizione esibendosi nei teatri e in altri luoghi di cultura.

Articolata in danza espressiva e in danza pura – *abhinaya*, che “racconta” utilizzando un rigoroso vocabolario codificato di gesti, e *nṛtta*, nella quale l’esecutore estrinseca le proprie emozioni attraverso movimenti e coreografie più libere – *bharata nāṭya* rappresenta le vicende eroiche ed erotiche degli dei ed è una vera e propria preghiera in movimento. L’insegnamento è impartito sia da maestre che maestri, ma l’esecuzione è per lo più affidata a danzatrici che generalmente si esibiscono in “a solo”, drappeggiate in serici *sārī*, cinque metri di stoffa avvolta attorno alla vita e passata sopra la spalla, oggi spesso sostituiti da attillati pantaloni su cui si apre un ventaglio di pieghe. Il corpetto, la stola, numerosi gioielli, le cavigliere tintinnanti e un’acconciatura di fiori completano l’abbigliamento della danzatrice, il cui trucco elaborato serve a evidenziare l’espressione del viso e il mobile gioco degli occhi.

Ogni spettacolo inizia con l’invocazione a Shiva Natarāja, il “Signore della Danza”. Una voce maschile o femminile narra cantando l’evento mitico che viene mimato nei brani di danza espressiva mentre la scansione vocale di particolari sillabe ritma gli inserti di danza pura. Nelle tessiture musicali i danzatori inscrivono le gesta degli dei con le posizioni del corpo, la gestualità delle mani, il movimento degli occhi e del capo, sulle tracce del ritmo scandito dai piedi.

Anche nella danza per interpretare un personaggio bisogna svestirsi di sé, smettere gli “abiti” del quotidiano (il genere, i ruoli, le convinzioni ecc.) per lasciare emergere ciò che nel profondo c’è già: la dimensione variegata dell’essere umano, il macrocosmo nel

⁹⁷ Negli *āśrama*, antichi eremi luoghi di istruzione, maestro e discepoli vivevano insieme e la trasmissione culturale avveniva per via diretta ed esperienziale.

microcosmo.⁹⁸ La tecnica libera l'artista dai movimenti convenzionali facendo piazza pulita di abitudini e schemi e mettendo a silenzio il modo "normale" di essere, per un altro esprimersi che non è alieno, ma straordinario.

L'accompagnamento musicale è affidato al *sitār* – che ha sostituito un precedente strumento a corde, la *vīṇā* -, al flauto, al tamburo, ai cembali e all'armonio. L'ausilio della musica è fondamentale.

La musica indiana nasce come supporto alla recitazione degli inni agli dei, che andavano modulati secondo precise regole contenute nel "Sāmaveda", il "Veda dei canti sacri". Anche la musica aveva un'origine soprannaturale: era connessa al *nāda*, primordiale fremito proiettivo che aveva dato origine all'universo, secondo una delle tante teorie della genesi. Il *nāda* si era diversificato in ulteriori risonanze, le cui vibrazioni avevano "condensato" i vari stati della materia.

Eseguita in seguito anche fuori dall'ambito rituale, la musica era ed è costituita da tre elementi fondamentali: il *tāla*, "battito, scansione", da intendersi soprattutto come "struttura", ovvero spazio nel quale nascono e si sviluppano il ritmo e la melodia; il *rāga*, denominato dalla radice verbale *rañj*, "tingere", e quindi da intendersi come coloritura emotiva ed effusione melodica; il *rasa*, "essenza" che scaturisce dal processo musicale e costituisce il godimento estetico.⁹⁹ I *rāga*, maschili, e le *rāgiṇī*, loro consorti femminili, sono raggruppati in famiglie, nonché associati alle stagioni, alle varie parti del giorno e della notte e agli stati d'animo. Anche l'improvvisazione, aspetto importantissimo della musica indiana, è regolata da norme precise, perché soltanto la disciplina aiuta a contenere e a intensificare la creatività che altrimenti rischia di disperdersi in un linguaggio astruso o, peggio, in arbitrio egocentrico.

⁹⁸ È lo stesso procedimento della scultura, che rimuove l'eccesso di materia per lasciare che la forma emerga.

⁹⁹ Vedi Paolo Pacciolla e Luisa Spagna: "La gioia e il potere. Musica e danza in India", ed. Besa 2008

Veeragase. La danza del divino guerriero

Figura del pantheon hindu meno nota di altre in Occidente, Vīrabhadra occupa un posto notevole nella devozione popolare indiana ed è rappresentato in varie modalità e dimensioni, da colossali statue fino a minuscoli monili d'oro. Particolarmente venerato in Karnataka, in suo onore si tiene a Mysore una spettacolare danza, il Veeragase, eseguita dai *Jangam* (noti anche come *Lingadevaru* e *Maheśvara*), monaci itineranti appartenenti alla comunità dei Lingāyat, devoti del dio Śiva, durante varie festività e in particolare nei mesi lunari di Śravaṇa e di Kārtika, corrispondenti circa a luglio/agosto e ottobre/novembre.



Le vicende narrate attingono al *Veeragama*, uno dei 28 *Āgama* – sacri testi dedicati al dio Śiva -, e ad altre opere in sanscrito e in *kannada*, la lingua del Karnataka. Nel *Veeragase* due, quattro o sei membri rappresentano la storia guidati dal cantante narratore, con accompagnamento di cimbali, *shehnai* (una specie di oboe), *sambal* (un tamburo a due facce) e altre percussioni. I danzatori hanno vistosi baffi e sulla fronte portano disegnate le tre righe orizzontali bianche dei devoti del dio Śiva, con al centro il terzo occhio. Sul capo inalberano alte tiare sormontate dai cappucci di un cobra policefalo, con lunghe code di pelo di yak che ricadono sulla schiena. Gli abiti sono di colori

sgargianti, con profusi ornamenti, tra cui bracciali a forma di cobra, collane di *rudrākṣa*, “occhi di Śiva”, semi sfaccettati della *Elaeocarpus*, e una cintura con placche di teschi. Indossano cavigliere e impugnano una spada nella destra e uno scudo nella sinistra oppure un pugnale.

La danza si situa in un ampio contesto rituale, il cui momento centrale è l’offerta nelle case dei *Līṅgāyat* del *devagange*, acqua attinta ai pozzi locali che tramite operazioni sacre si trasforma nell’acqua della *Gaṅgā*, il fiume Gange ritenuto la madre di *Vīrabhadra*, dato che questi è scaturito dai riccioli di Śiva su cui si adagia *Gaṅgā*.

Vīrabhadra è una proiezione di Śiva, antichissima e complessa divinità che include in sé aspetti feroci e trasgressivi. I primi riferimenti mitici a *Vīrabhadra* si trovano nel *Mahābhārata*, la “Grande contesa dei *Bhārata*”, oceanico testo epico elaborato tra il IV sec. a.C. e il IV sec. d.C., e vengono ampliati e diversificati nei *Purāṇa*, le “Antiche Storie”, composti tra il III e il VII d.C., preziosissima fonte per i personaggi e le saghe mitiche.

Dakṣa, sommo sacerdote degli dei, aveva bandito per la figlia prediletta *Satī* (nota anche come *Dākṣāyaṇī*, figlia di *Dakṣa*) un torneo nel quale i pretendenti contendevano per la mano della giovane, che avrebbe scelto il migliore inghirlandandolo, e aveva invitato tutti gli dei tranne Śiva, che disprezzava perché non rispettava le regole di cui *Dakṣa*, appartenente ai *brāhmaṇa*, la prima casta depositaria della scienza sacra, era garante.

Satī, innamorata di Śiva, aveva lanciato in aria la ghirlanda rivolgendogli un pensiero ardente e il dio era apparso con il segno del prescelto al collo: *Dakṣa* aveva dovuto suo malgrado acconsentire al matrimonio, ma aveva dovuto subire un altro affronto quando Śiva, invece di inchinarsi al suocero come dovuto da parte di un genero, l’aveva benedetto, sottolineando la sua superiorità.

Dakṣa, il cui ego era notevole, si era terribilmente adirato e aveva indetto una grande cerimonia rituale per sottolineare il suo rango invitando tutti gli dei, a eccezione di Śiva. *Satī* si era recata da sola alla celebrazione, ritenendo di essere ancora la figlia prediletta, ma il padre l’aveva accolta malamente, insultandone lo sposo. La dea aveva maledetto *Dakṣa* e tutti gli dei, ma non potendo rivolgere la propria collera contro il padre, aveva lasciato che questa la consumasse fino a bruciarla. In effetti *Satī* era un aspetto della Grande Dea e quindi dotata di eccelsi poteri che le consentivano di decidere quando morire o, meglio, ritornare nell’immanifesto.

Percepita la morte di Satī, Śiva, in preda ad una collera mortifera, aveva gettato a terra una ciocca di capelli e da essa era scaturito Vīrabhadra, un essere terribile che toccava il cielo, nero come le nubi monsoniche, con tre occhi fiammeggianti, la chioma che guizzava selvaggia e una ghirlanda di teschi. Śiva gli aveva ordinato di distruggere il sacrificio di Dakṣa e Vīrabhadra l'aveva fatto con estrema ferocia, decapitando Dakṣa, fracassando gli oggetti sacrificali, contaminando le offerte, insultando i sacerdoti e terrorizzando gli dei. Accompagnava Vīrabhadra la terribile Bhadrākālī, una forma di Kālī, altro aspetto della Grande Dea e sempre consorte di Śiva, rappresentata con tre occhi, zanne, una corona di fiamme e quattro, dodici o diciotto braccia e altrettante armi, così feroce da divertirsi a giocare con la testa mozza di Dakṣa.



Pittura su vetro di Vīrabhadra (collezione Berger, foto di Luca Grasso).

Gli dei atterriti avevano chiesto aiuto a Brahmā, che aveva loro consigliato di cercare la pace con Śiva invitandolo al sacrificio e aveva implorato il terribile dio di

perdonare Dakṣa e di ripristinargli la testa, cosa che Śiva aveva fatto ponendo sul collo del suocero quella dell'ariete sacrificale. L'inimicizia fra Dakṣa e Śiva adombra probabilmente un conflitto tra esponenti di diverse concezioni religiose che si risolve con l'accettazione da parte dell'ambito brahmanico di Śiva e dei suoi seguaci.

Divinità tutelare dei guerrieri, Vīrabhadra fu particolarmente venerato nell'India meridionale durante l'impero di Vijayanagara che fra il XIV e il XVI sec. fu l'ultima gloriosa roccaforte hindu prima della quasi completa conquista musulmana del Paese. Al dio fu dedicato uno splendido tempio a Lepakshi nel 1530.

I molti volti di Vīrabhadra

La più importante collezione al mondo di raffigurazioni di Vīrabhadra è quella milanese di Paola e Giuseppe Berger, che annovera circa 600 pezzi compresi in un arco di tempo fra il XIII e il XX sec. In essa sono illustrate le differenti declinazioni dell'immagine di Vīrabhadra: in forma statuaria, per essere esposto nei templi e quindi di dimensioni notevoli, in granito e legno; come immagine dipinta su carta, stoffa, legno, vetro; per la devozione domestica come idolo collocato su appositi altarini o come figura sbalzata su placche di diversi metalli; e ancora, cesellato su impugnature di spade e pugnali, monili, ciondoli e amuleti.

Il dio è quasi sempre affiancato da Dakṣa con la testa di capro e da Satī/Bhadrākālī, la Dea ora in aspetto sereno come Satī, più spesso in forma irata come Bhadrākālī. Benché l'iconografia di Vīrabhadra sia codificata dagli *Śilpa Śāstra*, dai *Purāṇa*, dagli *Āgama* e da numerosi altri testi che dettano le regole riferite alle varie produzioni artistiche, le raffigurazioni sulle placche, pur osservando i principali dettami, presentano sottili e interessanti differenze a seconda della provenienza e dell'epoca.

Paola e Giuseppe Berger hanno voluto donare settantadue oggetti della loro collezione – statuette e soprattutto placche in diversa lega – alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano che ora le espone in una collezione permanente unica al mondo. Questa nuova sezione su una cultura tanto lontana quanto affascinante risulta pienamente in linea con gli orizzonti culturali aperti dal Cardinale Federico Borromeo, che fin dalla fondazione della Pinacoteca Ambrosiana aveva guardato ben oltre i confini dell'Europa.

Che siano espressione di arte tribale o opera di cesello di raffinati argentieri, le immagini di Vīrabhadra attestano l'ampia diffusione del culto nei diversi strati della popolazione e soprattutto esprimono un archetipo trasversale a molte culture: la speranza che la collera divina si incarni nel cavaliere vendicatore demandato a sconfiggere l'ingiustizia.



Placca in rame sbalzato con Dakṣa alla destra di Vīrabhadra e sotto la scena della decapitazione (collezione Berger, foto di Luca Grasso).



Formella in pietra con Virabhadra a otto braccia e Dakṣa alla destra (collezione Berger, foto di Luca Grasso).



Placca d'argento con Virabhadra al centro, Dakṣa alla destra e Sati/Bhadrākālī alla sinistra (collezione Berger, foto di Luca Grasso).

Gli articoli di Marilia Albanese sono stati pubblicati per la prima volta in AsiaTeatro, Anno I (2011):

<http://www.asiateatro.it/india/>

<http://www.asiateatro.it/india/le-grandi-storie/>

<http://www.asiateatro.it/india/le-grandi-storie/mahabharata/>

<http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/>

<http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/introduzione-al-teatro-indiano-classico/>

<http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/bhava-e-rasa/>

<http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/il-corpo-che-rappresenta/>

<http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/il-teatro-moderno-e-contemporaneo/>

<http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/il-teatro-di-tagore/>

<http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/nautanki/>

<http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-figura/>

<http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-figura/kathputli/>

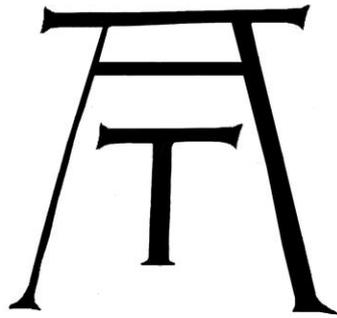
<http://www.asiateatro.it/india/danza/>

<http://www.asiateatro.it/india/danza/siva-nataraja-la-danza-dei-mondi/>

<http://www.asiateatro.it/india/danza/bharata-natya/>

e in AsiaTeatro, Anno IX (2019):

<http://www.asiateatro.it/india/danza/veeragase/>



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

annate 2011-2021, fascicolo n.2: India

www.asiateatro.it