

# ***Fabio Morotti:***

## **Cambogia. Teatro e danza**

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Sinonimo di cambogiano

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

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

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

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

---

<sup>2</sup> Soldati e quadri del partito comunista

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

Nel corso del XIX secolo le danzatrici del re venivano consacrate per sempre al sovrano ed alla danza sin dalla più tenera età. Bambine comprese fra i quattro e i cinque anni<sup>3</sup> erano portate a corte e selezionate in base alla loro bellezza, alle caratteristiche fisiche e morfologiche, per scegliere immediatamente quale dei quattro differenti ruoli-tipo (*Niey Rong, Nieng, Yeakh, Sva*) del teatro dovessero incarnare. La famiglia era ricompensata con una piccola somma di denaro ed acquisiva importanti meriti religiosi, poiché il re è sempre stato riconosciuto nella credenza popolare al pari di una divinità. Scelte per far parte dell'harem del re, le bambine venivano segregate all'interno delle mura del Palazzo Reale, così come, in passato, accadeva con le danzatrici dei templi angkoriani.

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

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

---

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

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

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

## Lakhaon Kbach Boran. Teatro-danza di corte.

### Tecnica, repertorio, linguaggio e addestramento



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

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

## **Robam e Roeung: musica, interpretazione e tecnica corèica**

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

## Il repertorio del Lakhaon Kbach Boran

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

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

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

---

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

<sup>8</sup> Questo demone è conosciuto anche con il nome di *Vorachun*

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

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

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

---

<sup>9</sup> Paul Cravath, *Earth in Flower*, DatASIA, USA, 2007, pag. 267.

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

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

## Lakhaon Khaol

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



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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

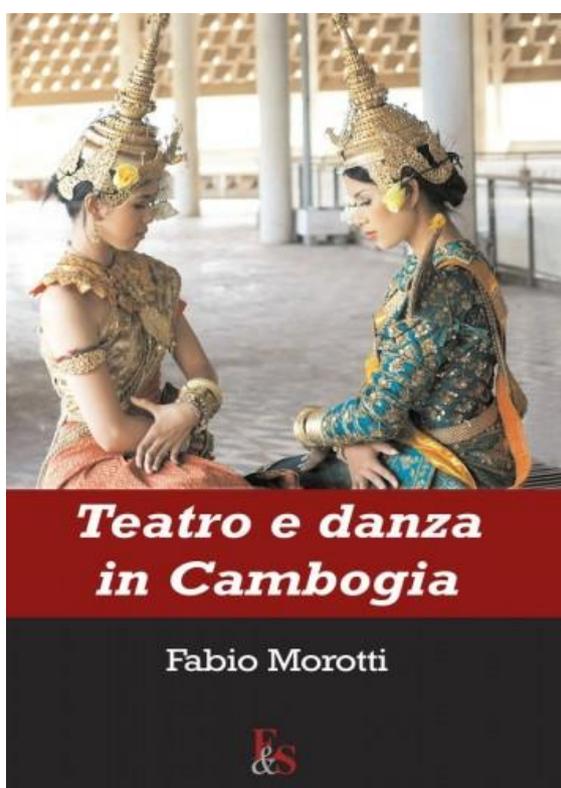
Prima che il regime dei Khmer Rossi ottenesse il potere, in Cambogia esistevano almeno otto gruppi di Lakhaon Khaol, di cui cinque concentrate nella sola regione del Kandal, a sud della capitale. Nel 1979, al termine dell'occupazione, soltanto quella di Wat Svay Andet riuscì faticosamente a ricomporsi,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

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

---

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

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



Fabio Morotti

*Teatro e danza in Cambogia*

368 p., ill.

Editoria & Spettacolo,

Riano (Rm), 2010

ISBN 978-88-89036-75-4

---

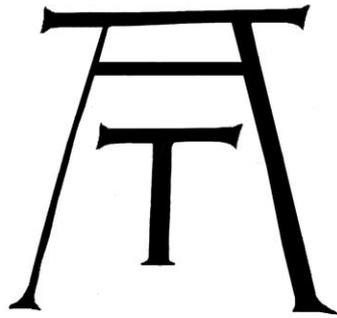
Estratti da: Fabio Morotti, *Teatro e danza in Cambogia*, Editoria & Spettacolo, Riano (Rm) 2010. Foto Daniela Pellegrini.

Publicati in *AsiaTeatro*, Anno II (2012)

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

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

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



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

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

[www.asiateatro.it](http://www.asiateatro.it)