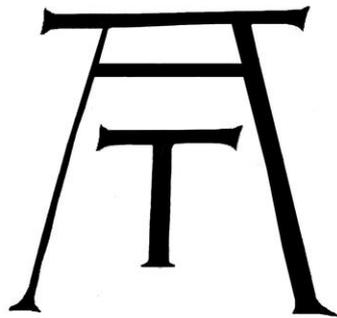


AsiaTeatro

annate 2011-2021

fascicolo n. 2

INDIA



AsiaTeatro

rivista di studi online

ISSN: 2240-4600

Pubblicazione seriale a cadenza annuale

fondata a Milano nel 2011

Direttore responsabile: Carmen Covito

Comitato scientifico: Marilia Albanese, Carmen Covito, Rossella Marangoni

E-mail: redazione@asiateatro.it

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

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

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

Sommario

| | |
|--|------------|
| MARILIA ALBANESE INTRODUZIONE AL TEATRO INDIANO | 5 |
| LE GRANDI STORIE | 6 |
| Il “Mahābhārata” | 8 |
| TEATRO D’ATTORE..... | 17 |
| INTRODUZIONE AL TEATRO INDIANO “CLASSICO” | 19 |
| <i>Bhāva e rasa, il sapore delle emozioni</i> | 25 |
| <i>Il corpo che rappresenta</i> | 28 |
| <i>Il teatro moderno e contemporaneo</i> | 31 |
| <i>Il teatro di Tagore</i> | 34 |
| <i>Nauṭaṅkī</i> | 44 |
| TEATRO DI FIGURA..... | 51 |
| <i>Kathputlī</i> | 52 |
| DANZA..... | 55 |
| <i>Śiva Naṭarāja: la danza dei mondi</i> | 59 |
| <i>Bharata nāṭya</i> | 62 |
| <i>Veeragase. La danza del divino guerriero</i> | 67 |
| LUCREZIA MANISCOTTI IL KATHAKAḶI – POESIA VISIBILE | 75 |
| VERSO ORIENTE..... | 76 |
| KATHAKAḶI: A RITMO DI RACCONTI..... | 79 |
| <i>Le origini</i> | 81 |
| <i>Nascita e sviluppo</i> | 83 |
| <i>Dal training alla messa in scena</i> | 85 |
| <i>L’abhinaya</i> | 87 |
| <i>La danza e la gestualità</i> | 88 |
| <i>La musica e i testi</i> | 89 |
| <i>Il trucco e i costumi</i> | 90 |
| <i>L’espressività interiore</i> | 92 |
| <i>Lo spettacolo</i> | 94 |
| LUISA SPAGNA DANZA CHHAU DI SERAIKELLA. NEL REGNO DELLE MASCHERE COLORATE | 97 |
| ROBERTA CEOLIN DANCING FOR THEMSELVES: LE DANZE TRIBALI | 105 |
| ESPERIENZE | 109 |
| LUCREZIA MANISCOTTI RIFLESSIONI DI UNA DANZATRICE | 111 |
| PAOLA TAGLIAFERRO ALLA RICERCA DEL SUONO PRIMORDIALE | 117 |
| MARILIA ALBANESE IL VIAGGIO IN INDIA. GIUNGLA, FACHIRI, BAIADERE: LA VIA DELLE INDIE TRA SOGNI E REALTÀ | 129 |
| RENZO VESCOVI E IL TTB | 141 |
| TTB TEATRO TASCABILE DI BERGAMO | 143 |
| RENZO VESCOVI - PERCHÉ L’INDIA..... | 146 |
| RENZO VESCOVI - IL SAPORE DELLA DANZA | 152 |
| MEDIA | 181 |

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.

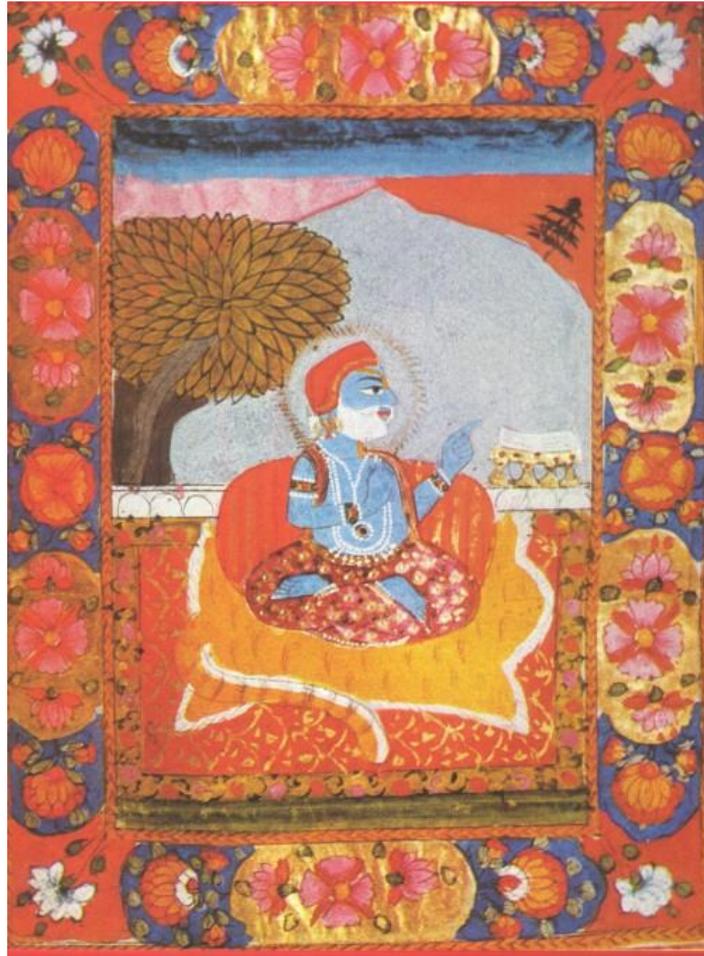
Il “Mahābhārata”, frutto di stratificazioni successive e composto in un lungo arco di tempo fra il IV sec. a.C. e il IV sec. d.C. – con un nucleo, sembra, ascrivibile addirittura al IX/VIII a.C. –, è costituito da 110.000 strofe divise in 18 libri, più un’appendice, l’Harivaṃśa. Benché frutto di diversi 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 Aari 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 Śikhaṇḍinī, 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 Mādrī, 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.

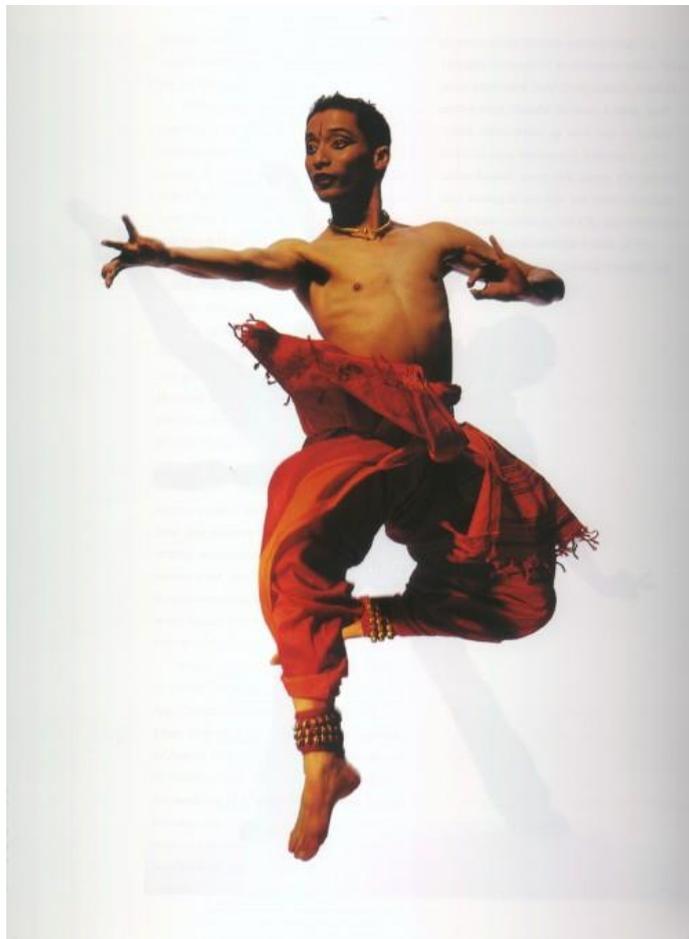
È proprio all'interno di questo sentire e di questa modalità d'insegnamento che si preserva e si garantisce l'integrità e la purezza di una scuola d'arte scenica. Tuttavia il veto a confrontarsi con altre realtà ha portato in certi casi all'isolamento e all'atrofia. Numerosi maestri indiani contemporanei 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 Ciolfi 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 stanziatasi in Rajasthan nei primi secoli dell'era corrente. Protetti da sovrani e nobili, i *Bhāṭ* 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 Ilāṅkōvaṭikaḷ, 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), *Oṛissi* (Orissa), *Kathākālī* (Kerala), *Kuchipudi* (Andhra Pradesh), *Maṇipurī* (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 “Mṛcchakaṭika”, 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”.



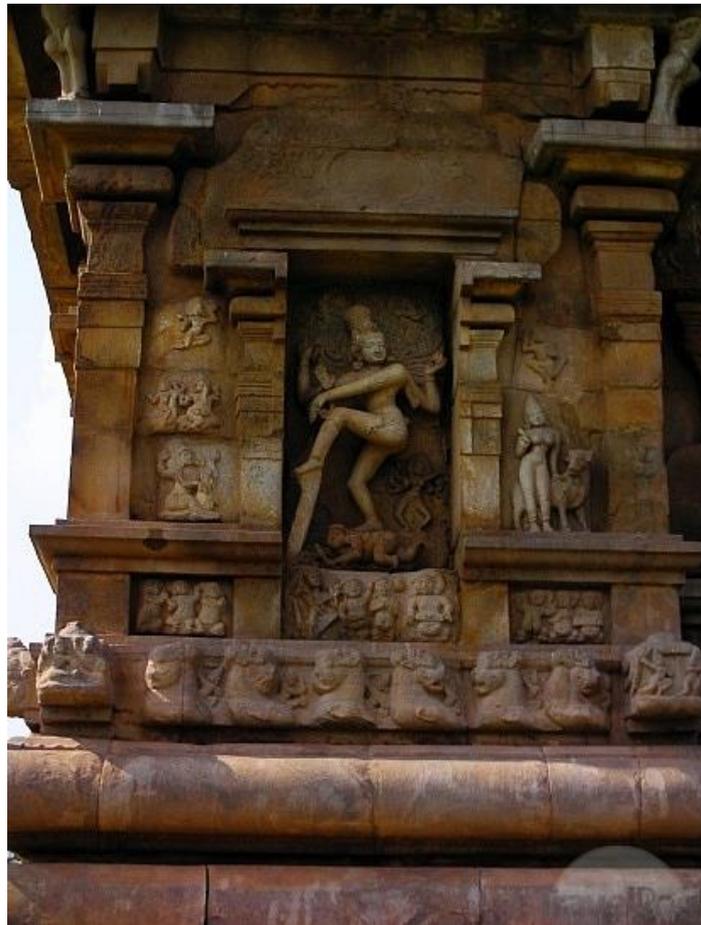
*Una danzatrice accompagnata da musiciste intrattiene una principessa nel gineceo. Epoca gupta, V sec. d.C.
Foto di Marilia Albanese.*



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, assicurano 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 cembali, *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 ore 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/>

Lucrezia Maniscotti

Il Kathakali – Poesia visibile

Il Kathakali, che dal XVI secolo mantiene la sua forma originaria, è un “dance-drama”, un teatro che danza, una danza che racconta, un racconto di storie, in breve è uno spettacolo teatrale, in cui il testo cantato viene narrato dall’attore attraverso un vero alfabeto gestuale delle mani chiamato *Mudrā* e la mimica facciale, le storie perlopiù tratte dai grandi poemi epici indiani (*Mahābhārata*, *Rāmāyaṇa*, *Purāṇa*) che vengono contemporaneamente cantate dai musicisti in scena. La musica ha un ruolo fondamentale: sottolinea i passaggi drammatici, le emozioni, i movimenti scenici dei personaggi, per questo motivo il Kathakali viene anche definito “arte totale”. Ma l’occidentale che incontra il Kathakali è sicuramente colpito dai mastodontici costumi, dal trucco grottesco e dagli imponenti accessori come la corona di legno intagliata a mano e minuziosamente decorata, portata sulla testa dagli attori.

La prima volta che assistetti ad una dimostrazione di Kathakali, udii una parola del tutto nuova per me: Mahabharata. Un danzatore presentava una scena di quest’opera e la sua improvvisa apparizione da dietro un sipario ebbe su di me un impatto che non dimenticherò mai: indossava un costume rosso e oro, il viso era dipinto di rosso e verde, il naso sembrava una palla da biliardo bianca, le unghie erano affilate come coltelli, al posto della barba e dei baffi sporgevano due mezzelune bianche, le sopracciglia si alzavano e si abbassavano con la rapidità di bacchette sul tamburo, e le dita sibillavano strani messaggi in codice. Dalla magnifica ferocia dei movimenti, dedussi che si stava narrando una storia. ...

La citazione è tratta da “il punto in movimento” di Peter Brook, che si è dedicato non tanto alla forma del teatro indiano, ma perlopiù ai contenuti, all’epica e al *Mahābhārata* in particolare, il più grande poema epico mai esistito e che Brook stesso avvicina a Shakespeare per la “densità umana” che li accomuna.

Insomma il trucco, il costume, la gestualità stilizzata, l’espressività codificata, i testi epici, i movimenti ampi e suggestivi, concorrono insieme a creare quell’immagine

sopranaturale e fantastica dei personaggi del Kathakali, un teatro dove dèi e demoni s'incarnano e salgono su un palco a recitarci le loro magiche storie.

Verso Oriente

L'Oriente ha sempre prodotto un certo fascino su tutte le arti e le scienze occidentali assumendo un ruolo fondamentale nello sviluppo della storia del teatro. I teatri dell'Asia sono stati inizialmente indicati come “teatri orientali”, termine che rimanda a un luogo non ben definito dell'altrove, ad un concetto di esotismo che si è sviluppato nei secoli e che nel Novecento si specifica con la formula di “teatri asiatici”.¹ Negli ultimi decenni, l'artista italiano Eugenio Barba, ha proposto la definizione di “teatro eurasiatico” utilizzando un termine geografico che sottolinea la continuità della massa continentale tra Europa e Asia, per indicare un terreno comune tra le diverse tradizioni teatrali a partire da un'identità collettiva professionale che “comporta il superamento dell'etnocentrismo fino a scoprire il proprio centro nella «tradizione delle tradizioni»”.²

La storia del teatro occidentale ha dovuto fare i conti con le tradizioni asiatiche a partire dagli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, quando in Europa gli artisti cominciarono a ribellarsi alle forme del teatro naturalistico ottocentesco, quando si sperimentavano altre tipologie di messa in scena (teatro simbolista, futurista, ecc), quando nasceva il teatro di regia, l'evento rivoluzionario della storia del teatro del Novecento.

Inizialmente l'interesse verso l'Oriente era perlopiù focalizzato sulla drammaturgia (il testo del teatro classico sanscrito “Śakuntalā” aveva già affascinato il poeta Goethe), ma grazie ai tanti esperimenti di importanti teatranti occidentali l'attenzione si spostò verso la messinscena vera e propria.

Non potendo dilungarci nei particolari, ci limitiamo a citare alcuni dei personaggi più significativi: Gordon Craig è tra i primi che si occupano di cercare dei principi universali che governano tutte le tradizioni sia asiatiche che europee, e proprio studiando la teoria dell'origine del teatro indiano dalle marionette, pare che Craig abbia preso lo spunto per scrivere il suo testo più conosciuto “*L'attore e la supermarionetta*” da cui deriva la teoria dell'attore che deve superare la realtà diventando una supermarionetta.

¹ Savarese, Nicola, *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Roma-Bari, 2002

² Barba, Eugenio, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano, 1996

Il teatro giapponese negli stili Nō e Kabuki ha influenzato artisti come Copeau, Claudel, Mejerchol'd, cambiando la loro vita artistica e dando vita all'importante riflessione sul divario convenzione/libertà tra il teatro orientale e quello occidentale, che accomuna tutti i teatranti che hanno incontrato l'oriente sul loro cammino.

Bertold Brecht invece rimase incantato dall'interprete cinese dell'Opera di Pechino, Mei Lanfang, tanto che volle incontrarlo e divenne l'argomento principale delle sue riflessioni teatrali. Nacquero così le importanti teorie di Brecht che, ancora oggi, fanno discutere teorici e artisti; ci riferiamo in particolare all' "effetto di straniamento" che l'attore deve utilizzare sulla scena per concorrere a creare ciò che sarà poi per Brecht il "Teatro Epico".³

Possiamo affermare che dalla seconda metà del XX secolo, in campo teatrale, l'Oriente non è più solo un luogo mitico, sconosciuto, e a volte solo immaginato, ma diventa un esempio reale (attori e danzatori asiatici sono regolarmente in tournée in Europa e negli USA), un confronto continuo sulle pratiche, il training e la messa in scena vera e propria.

Per quanto riguarda l'India, Jerzy Grotowski dapprima si interessa alla cultura indiana in generale, poi mette in scena il testo "Śakuntalā" di Kālidāsa e infine viaggia nel Subcontinente, prendendo spunto dalla tradizione teatrale indiana per l'elaborazione delle sue teorie sulla "partitura d'azione" e sul *training* fisico che segneranno il lavoro del suo gruppo, il Teatro Laboratorio:

Il mitico protettore dell'antico teatro indiano era Shiva, il danzatore Cosmico, che danzando «fa nascere» tutto e tutto «distrugge»; e che «danza il tutto».[...] Se dovessi definire la nostra ricerca teatrale in una frase, con una parola, mi riferirei al mito della danza di Shiva.

Direi: «Stiamo giocando a fare Shiva. Stiamo recitando Shiva».[...] È la danza della forma, la pulsazione della forma, la fluida diffusione della molteplicità, di convenzioni teatrali, stili, tradizioni di recitare. È la costruzione degli opposti: gioco intellettuale nella spontaneità, serio nel grottesco, derisorio nella sofferenza. Questa è la danza della forma che distrugge tutte le illusioni teatrali, ogni «verosimiglianza con la vita».[...] L'antico teatro indiano, gli antichi teatri giapponese e greco, non erano una «presentazione» della realtà (che è una costruzione di illusioni) ma piuttosto una danza

³ Cfr. Brecht B., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1975

della realtà (una falsa costruzione talvolta sull'ordine di una «ritmica visione» che si riferisce alla realtà...) [...] Ecco una citazione mitologica: «Shiva dice... io sono senza nome, senza forma, senza azione... io sono pulsazione, movimento, ritmo» (Shiva-Gita). L'essenza del teatro al quale aspiriamo è pulsazione, movimento, ritmo.⁴

Nel 1963 Eugenio Barba viaggia in India, in Kerala, si dirige precisamente nel piccolo paese di Cheruthuruthi dove ha sede l'accademia "Kerala Kalamandalam", incontra così il teatro Kathakali, ne studia attentamente l'allenamento e, una volta tornato in Europa, porta alcuni esercizi di questa pratica al Teatro Laboratorio di Grotowski di cui è assistente. Questa nuova disciplina resterà una base fondamentale del lavoro di Barba con il gruppo che poi fonda nel 1964, a Oslo: l'Odin Teatret. Secondo Barba l'attore orientale partendo da una griglia di convenzioni e azioni prestabilite e codificate, può creare con maggiore libertà, rispetto all'attore occidentale che non possedendo regole, obblighi a cui riferirsi, si perde nella ricerca di una forma, convinto che basti il testo e la regia ad aiutarlo nella sua creazione artistica.

All'Odin Teatret si studiano i principi comuni delle diverse tradizioni teatrali, nasce l'"antropologia teatrale", una nuova disciplina che sfocia, nel 1980, nella fondazione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology): un laboratorio di ricerca interdisciplinare dove Barba e i suoi collaboratori propongono una via alternativa di formazione, che prevede lo studio regolare con Maestri orientali (dall'India, dal Giappone, da Bali e dalla Cina). Non vengono formati quindi artisti di discipline orientali, ma queste vengono utilizzate per la formazione di attori occidentali, duttili e creativi, che usano tecniche precise (l'uso del corpo in maniera extraquotidiana, la danza, la scoperta di tutte le possibilità della voce, ecc) atte a formare un teatro che sia comunicativo e universale grazie al principio della "pre-espressività" coniato da Barba.⁵

Nel teatro occidentale si è sempre alla ricerca di uno stile, di una forma che si adatti al contenuto, mentre l'oriente ha mostrato un'altra strada: partire dalla forma codificata, stilizzata, per attraversare il corpo, dimenticandosene, e arrivare al cuore, al sentimento, al contenuto.

⁴ Grotowski, Jerzy, *Oriente/Occidente*, in *Teatro Oriente/Occidente*, a cura di A.Ottai, Bulzoni, Roma 1986. Estratto da Savarese *Il teatro eurasiatico*, Op cit.

⁵ Per approfondire il lavoro di Barba, segnaliamo il testo *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, il dizionario di antropologia teatrale di Barba e Savarese *L'arte segreta dell'attore*, Ubulibri, Milano, 1996

Per prendere questa seconda strada, però, bisognava innanzitutto colmare quella frattura che si era creata tra teatro e danza dai tempi della commedia dell'arte in poi, ovvero da quando il teatro è diventato soprattutto “parola”. È anche per questa ragione, per recuperare quella importante dicotomia tra teatro e danza, che molti teatranti, registi, attori, hanno cominciato a interessarsi del teatro orientale, tanto che alcuni studiosi (Nicola Savarese) hanno coniato il termine “teatro eurasiatico”.

Questo importante momento di contatto e scambio con la cultura asiatica, è diventata un passaggio obbligatorio, almeno di conoscenza, per i teatranti occidentali; alcuni dei quali hanno scelto di dedicarsi interamente e seriamente a queste discipline (in Italia l'esempio forse più importante è il Teatro Tascabile di Bergamo che da 25 anni si occupa di formare attori-danzatori di Kathakali e di altre arti sceniche indiane), altri invece, come Ariane Mnouchkine a Parigi, hanno scelto di utilizzare a volte le forme, le tecniche del teatro asiatico applicandole ai testi della tradizione occidentale, a volte sono stati catturati dai contenuti, dalle mitologie, dai rituali, dall'universalità dei messaggi e della comunicazione, come nel caso di Peter Brook.

Kathakali: a ritmo di racconti

Non esiste un termine corretto per definire il Kathakali, letteralmente “racconto di storie”; nel corso degli anni è stato chiamato mimo, pantomima, teatro-danza, teatro, opera, ecc. Il premio Nobel indiano Rabindranath Tagore negli anni cinquanta lo definì “teatro totale”, mentre lo studioso Nicola Savarese ha coniato la definizione di “arte del teatro che danza”⁶ riferendosi a tutte le forme di arti sceniche di stampo teatrale indiane.

Effettivamente il Kathakali presenta tutti gli ingredienti di uno spettacolo teatrale: è un evento che accade nel momento in cui degli attori raccontano a degli spettatori una storia scritta (o meglio riscritta su racconti preesistenti) da un autore appositamente per il teatro. Presenta però delle caratteristiche molto particolari: il racconto verbale è affidato al canto e contemporaneamente gli attori mimano le frasi scandite dai cantanti; queste parti per così dire recitate sono intervallate da brani di danza cosiddetta pura.

⁶ Savarese, Nicola, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari, 1992, pag. 173.

Possiamo quindi affermare che il Kathakali comprende tutte le tipologie di spettacolo sopra citate (noi per semplicità utilizziamo il termine teatro-danza), ma le sue caratteristiche sono così uniche da non poter essere collocato in una qualsiasi altra categoria che non sia se stesso.



Kalamandalam K. M. John.

Le origini

“God’s own country” la patria di Dio, così è soprannominato il ricco stato del Kerala, rinomato per i suoi magnifici paesaggi: monti, palme, fiumi, ma anche per le molte forme di spettacolo che vi si sono sviluppate.

Il Kathakali nasce proprio nel lussureggiante Kerala del XVII secolo dalla confluenza delle tradizioni artistiche keralesi di stampo sia classico sia folkloristico e sia rituale.

Per quanto riguarda l’influenza classica si è già accennato, nel capitolo precedente, al teatro sanscrito *Kūṭiyāṭṭam*, letteralmente “azioni combinate”.

Questo tipo di teatro nato intorno al X secolo, è in completa aderenza con le norme dettate dal *Nāṭya Śāstra*, prevede uno studio approfondito della lingua sanscrita (solo alcuni personaggi come il *vidūṣaka*, il clown della tradizione teatrale classica, e le donne utilizzano il *prakrito*, la lingua del popolo) ed è, almeno in origine, un “temple-drama”.

Il Kathakali ha utilizzato gli elementi base del teatro *Kūṭiyāṭṭam* quali l’uso delle *mudrā*, la teoria del *rasa*,⁷ parte del trucco e costumi e il legame stretto con il tradizionale patronato delle classi alte (nello specifico i *Nambudiry*).

Un’altra fonte importante per la nascita del Kathakali è l’antica pratica marziale di origine dravidica⁸ chiamata *Kalaripayattu*, termine composto da *kalari* che significa “arena, campo di battaglia, spazio per fare esercizi”, e *payattu* “praticare, esercitarsi”. Questa disciplina fiorisce e prende la forma attuale all’interno del sistema medievale keralase del XII secolo ed era appannaggio della casta dei *Nayar*, inizialmente protettori dei *Brāhmaṇi*, in seguito a servizio dei governatori dei vari distretti (*rāja*), diventando col tempo i responsabili del training militare nelle truppe di difesa.

Il Kathakali, come tante altre discipline indiane, ha ereditato molto da questa pratica. Innanzitutto per ciò che concerne la concentrazione e la preparazione degli attori-danzatori, sottoposti nelle prime ore del mattino ad un massaggio completo di tutto il corpo (usando oli medicinali *āyurvedici*) particolarmente doloroso anche se pare molto efficace nella preparazione della muscolatura e delle articolazioni; ma soprattutto il Kathakali si rifà a movimenti, segmenti ritmici e modelli coreografici chiaramente derivati dal *Kalaripayattu*, in particolare il Kathakali utilizza le tecniche di

⁷ Secondo la teoria estetica indiana *rasa* significa sapore, gusto, succo, ma “esperienza estetica” è la definizione, coniata da Raniero Gnoli, comunemente adottata.

⁸ L’antica popolazione pre-aryana autoctona dell’India del Sud.

combattimento proprie dei *Kalari* (chi pratica il *Kalaripayattu*), nella rappresentazione di battaglie o nelle scene in cui si racconta la preparazione delle armi, ma anche in alcune unità di danza pura come le *Kalāśsamdi* cui parleremo più approfonditamente nei paragrafi successivi.

Nel campo ritualistico il Kathakali trae origine dalle rappresentazioni sacre del *Teyyam* e del *Mutiyettu*.

In Kerala durante il festival annuale in onore della dea *Kālī*, i fedeli dopo la preghiera si dedicano alla creazione del *Kalam*, un disegno di buon auspicio in cui è rappresentata la dea nella forma di *Bhādrakālī*. Al termine delle cerimonie ritualistiche intorno al disegno inizia la messa in scena della storia mitica della dea, dalla sua nascita (creata dal terzo occhio del dio *Śiva*), all'uccisione, scopo della sua creazione, del demone *Dārika*. Questa rappresentazione rituale prende il nome di *Mutiyettu* e ha in comune con la danza *Teyyam* il trucco, i costumi, la musica, i colori (il rosso per esempio è molto utilizzato per indicare sangue, energia femminile), il canto in stile *tōṭams* (primissima forma di letteratura *Malayālam*),⁹ ma differiscono poiché il *Teyyam* è un rito propiziatorio che prevede circa trecento diverse forme di spettacolo rituale, mentre il *Mutiyettu* ha solo questa forma sopra descritta di rito.

Il *Teyyam* letteralmente significa dio e per estensione “danza degli dei”, la sua origine trae fondamento dagli antichi rituali propiziatori tipici dei villaggi. Principalmente danzato, il racconto delle storie divine è affidato al canto, ma il momento più suggestivo è sicuramente la fase del trucco: chiunque abbia assistito ad uno spettacolo di *Teyyam* sostiene di aver visto la trasformazione del danzatore in un essere divino, soprannaturale. La cerimonia prevede diversi momenti, tra cui la raccolta delle offerte dei devoti con la relativa *prasāda* (in tutta l'India si usa ricevere fiori o cibo benedetto, dopo che si è fatta un'offerta a una divinità), la proclamazione di profezie ed oracoli, e naturalmente la performance danzata e suonata dal vivo, il tutto illuminato da lampade e torce che vengono utilizzate anche dai danzatori per suggestivi movimenti che prevedono l'uso del fuoco.

*It (Teyyam) is a Drishyakavya or visual poetry destined to create rasa or emotive experience. It is a great theatre of the people.*¹⁰

⁹ Zarrilli, Philip B., *The kathakali complex*, Abhinav Publications, New Delhi, 1984. pag. 43. Il *Malayālam* (pron. *maliālam*) è la lingua ufficiale del Kerala.

¹⁰ Varadpande, M.L., *History of Indian Theatre. Loka Ranga. Panorama of Indian Folk Theatre*, Abhinav Publications, New Delhi, 1992, pag. 60.

Eppure il *Teyyam*, nonostante tutti i riconoscimenti e il debito che ha il teatro indiano del sud India, Kathakali compreso, nei suoi confronti, non è riuscito a svilupparsi come arte classica, soprattutto a causa della cornice ritualistica in cui è ancora immerso.¹¹

Il Kathakali di queste forme rituali di teatro ha mantenuto alcuni aspetti formali come la musica, la danza, il trucco, in breve quell'immagine soprannaturale di questo teatro, ma anche aspetti contenutistici di notevole importanza, come l'eterno conflitto bene/male e quindi dèi/demoni, ma anche l'essenza sacra, il rito di mettere in scena storie divine.

Per quanto riguarda l'aspetto folkloristico torniamo all'influenza che ebbe sulle opere keralesi il poema *vaiṣṇava* scritto da Jayadeva, il *Gītagovinda*.

Si narra che Manaveda, il governatore del Kozhikode nella zona nord del Kerala, scrisse intorno al 1650 ispirandosi alla ormai popolare opera di Jayadeva, la *Kṛṣṇāgīti*: un ciclo di otto "dance-drama" basati sulle vicende della vita di *Kṛṣṇā*.

Nasce così il genere *Kṛṣṇāṭṭam*, tradizionalmente rappresentato nel famoso tempio di Guruvayur come offerta dei devoti al dio *Kṛṣṇā*.

Il *Kṛṣṇāṭṭam* è un dramma in lingua sanscrita danzato e raccontato in terza persona attraverso il canto. Zarrilli lo definisce "la madre del Kathakali"¹² e insieme al *Kūṭiyāṭṭam* e al *Kalaripayattu* costituisce il contributo più significativo per la nascita del Kathakali.

Nascita e sviluppo

Si racconta che nella seconda metà del 1600 Kottarakara Thampuran, principe di un distretto del sud del Kerala, chiese a Manaveda di inviargli la troupe del *Kṛṣṇāṭṭam* per una festa di matrimonio. Il governatore del Kozhikode, non solo rifiutò, ma pare anche che aggiunse una nota insultante sull'incapacità degli abitanti del sud del Kerala di apprezzare il *Kṛṣṇāṭṭam*.

Kottarakara Thampuran, offeso, decise di rispondere alla provocazione inventando lui stesso un altro genere di spettacolo, nasce così il *Rāmanāṭṭam*, un ciclo di

¹¹ Esiste in proposito un dibattito aperto ben approfondito nel documentario francese scritto e realizzato da F. Soltan e D. Rabotteau, *Inde des dieux e des hommes*, France télévision distribution, 2003.

¹² Zarrilli, P.B. *op. cit.* pag. 47.

otto opere sulla storia del dio Rāma, formalmente molto simile al *Kṛṣṇāṭṭam*, in realtà di grande innovazione soprattutto per l'inserimento della lingua *Malayālam*, che permise la rapida diffusione del nuovo genere. Il *Rāmanāṭṭam* presto si estese in tutto il Kerala fino a quando un altro principe, Kottayam Tampuran (1645-1716) *Rāja* del nord del Malabar, scrisse quattro opere basate sui racconti del *Mahābhārata*: nasce così il Kathakalī, grazie, ancora una volta, alla funzione importantissima dei patroni unita a quello spirito di raffinatezza, ricercatezza che contraddistingue le arti indiane:

L'indiano ha esplorato senza sosta tutte le possibilità dell'esperienza umana qualunque aspetto essa abbia: si tratti del più umile e più sorprendente degli strumenti umani, il dito, tutto quello che esso può fare è stato esplorato e codificato; si tratti di una parola, un respiro, un arto, un suono, una nota o una pietra, un colore, una stoffa, tutti gli aspetti, pratici, artistici e spirituali, sono stati esaminati e collegati. L'arte consiste nel celebrare le più raffinate possibilità di ogni elemento, nell'estrarre l'essenza da ogni dettaglio così che questo possa rivelare se stesso come parte significativa di un tutto indivisibile.¹³

Il Kathakalī è subito apprezzato in tutto il Kerala, soprattutto per alcune sue caratteristiche che avvicinano il teatro alla gente: è la prima arte che esce dalle mura del tempio, viene infatti rappresentato negli spiazzi fuori dai luoghi sacri o nelle corti dei *rāja*, oppure nelle case dei privati, veri e propri patroni e mecenati.

Il Kathakalī presenta importanti innovazioni che concorrono alla sua rapida diffusione, tra le quali si devono segnalare le novità linguistiche e canore. Nasce con il Kathakalī la letteratura *āṭṭakatha*, uno stile che utilizza il linguaggio comunemente definito “*malayālam* sanscritizzato” che unisce la lingua letteraria delle corti keralesi, detta *manipravalam*, con lo stile di canto *tōṭam*, più comprensibile dalla maggior parte della popolazione.

Un'altra novità fondamentale del Kathakalī era l'introduzione dei cantanti: precedentemente erano gli attori che oltre a mimare e a danzare avevano anche il compito di dover cantare i racconti. Con l'introduzione dei cantanti gli attori-danzatori ebbero la possibilità di una maggior libertà di movimento e di conseguenza una più precisa attenzione al loro lavoro mimico danzato.

¹³ Brook, Peter, *Il punto in movimento 1946-1987*, Ubulibri, Milano, 1987, pag.150.

Grazie al successo e alla sua rapida diffusione, al Kathakali è permesso uno sviluppo e un processo di raffinatezza mai conosciuto nelle altre arti. L'apice viene raggiunto intorno al 1850 quando il Kathakali prende la forma che ancor oggi conosciamo.

Invece, negli ultimi anni del XIX secolo i cambiamenti socio-economici dettati soprattutto dalle politiche coloniali degli inglesi minacciano di far scomparire quest'arte. I patroni infatti, sostenitori del Kathakali fin dalla nascita, non sono più in grado di provvedere al supporto e promozione del teatro, lasciando che molte compagnie, non più in grado di sopravvivere, scompaiano.

Si rende conto della grave situazione in cui versa il Kathakali il poeta keralese Vallathol Narayana Menon, che decide di tentare di salvare la tradizione teatrale organizzando negli anni Venti, una struttura per il supporto del *Kathakali*: nasce il KERALA KALAMANDALAM; dapprima è una compagnia d'artisti rigorosamente scelti e guidati da Menon, che si procurano da vivere con tournée in giro per l'India, poi grazie anche alla fama che acquistano come compagnia organizzano una scuola, l'accademia nazionale oggi conosciuta in tutto il mondo. Il Kerala Kalamandalam viene con gli anni riconosciuto ufficialmente dapprima dal governo di Cochin, poi da quello del Kerala diventando un'istituzione amministrata dallo stato (con supporti economici fondamentali ma con immaginabili intrusioni nel lavoro artistico).

Il Kathakali dunque si salva per intuizione di un appassionato conoscitore dell'antica arte e l'accademia Kalamandalam diventa un modello da imitare per le varie scuole che nascono nel corso del XX secolo, tra le quali segnaliamo la MARGI che ha sede nella capitale del Kerala, Trivandrum, rappresentante dello stile Kathakali chiamato "del sud", per distinguerlo da quello del Kalamandalam considerato del nord.¹⁴

Dal training alla messa in scena

Il percorso per diventare attori-danzatori di Kathakali è piuttosto lungo e faticoso, ci sono diverse strade possibili per studiare questo tipo di teatro, la più comune è quella

¹⁴ Già dagli esordi il Kathakali ha sempre presentato degli stili diversi in base alla regione di sviluppo. La divisione nord sud è rimasta fino ai giorni nostri, e per uno spettatore poco esperto è difficile notare la differenza, mentre per un conoscitore c'è un grande divario: a grandi linee possiamo dire che lo stile del nord (come quello Kalamandalam) è apprezzato soprattutto per la perfezione della tecnica, mentre quello del sud (scuola Margi) è conosciuto per la libertà espressiva che lo stile permette.

di seguire un ciclo di studi presso una scuola, pubblica o privata. Il Kerala Kalamandalam – State Academy of Arts, nasce a Cheruthuruthi, un piccolo paese della provincia di Trichur all'incirca nel centro dello stato del Kerala, e seleziona i ragazzi (il Kathakali è un'arte tradizionalmente maschile e anche se negli ultimi anni molte ragazze hanno cominciato a studiarlo, non sono ancora accetate nelle accademie) dai 13 anni, ma in India esiste ancora la pratica chiamata *gurukkula*: l'apprendimento diretto maestro-allievo che può cominciare appena si è in grado di camminare e poi, se si vuole, si continua a studiare in un'accademia.

Una volta entrati nella scuola il lavoro è molto duro. Il ciclo di studi sia per gli attori-danzatori che per i musicisti o cantanti che per i truccatori costumisti è di sei anni di frequenza obbligatoria con solo due mesi di vacanza l'anno. Per gli allievi attori-danzatori vanno poi aggiunti due anni di specializzazione. Tranne pochi studenti fortunati che hanno la famiglia che abita o che va ad abitare nelle vicinanze di Cheruthuruthi, la maggior parte degli studenti vive all'interno del campus della scuola in apposite strutture in continuo contatto con i compagni di studi.

Per affrontare un clima caldo come quello del sud India, le lezioni iniziano molto presto: normalmente alle quattro del mattino quando ancora non è sorto il sole; si comincia con gli esercizi per gli occhi, poi si passa al massaggio a cui si è accennato nel precedente paragrafo, per finalmente arrivare alla colazione. La mattinata è dedicata all'allenamento fisico quindi alla memorizzazione e ripetizione di sequenze di danza e di racconto mimico di brani estrapolati dal repertorio: durante gli anni di studio, vengono insegnate ai ragazzi alcune opere selezionate, in ordine di difficoltà interpretativa, che fanno parte del repertorio scelto della scuola. Questi insegnamenti resteranno impressi negli studenti affinché, una volta terminati gli studi, i ragazzi siano in grado di eseguire un qualsiasi brano del loro repertorio con una qualsiasi compagnia e senza nemmeno fare una prova (situazione inconcepibile nel teatro occidentale).

Nel primo pomeriggio si fanno solo lezioni teoriche, normalmente si studiano le materie considerate importanti per una più approfondita conoscenza del teatro-danza *Kathakali*: la letteratura *malayāli*, la lingua sanscrita, l'epica indiana e la musica *carnatica* (stile classico del Sud India).

Durante il ciclo di studi, ogni studente impara ad eseguire tutti i personaggi, però viene di solito instradato dai suoi insegnanti verso l'analisi minuziosa di un ruolo preciso (ruoli femminili, eroici, buffi, furiosi, ecc) così al termine della scuola (solitamente gli attori-danzatori frequentano anche i due anni in più di specializzazione in cui possono

imparare alcuni capolavori del Kathakali), gli studenti possono essere chiamati da organizzatori o più esperti artisti per piccoli ruoli che si confanno alle loro caratteristiche.

Negli ultimi tempi il *Kathakali*, come tutte le arti classiche (indiane e non solo), ha dovuto fare i conti con la concorrenza dei mezzi di comunicazione di massa, con le moderne arti visive (cinema in particolare), e con le nuove esigenze che la vita moderna comporta. Ciò ha portato ad una riduzione dell'interesse verso il Kathakali non solo da parte degli spettatori, ma anche degli stessi giovani artisti, che una volta frequentata la scuola, spesso non intraprendono l'attività artistica per dedicarsi o a studi universitari di tutt'altro tipo o a lavori meno interessanti, ma molto più redditizi o perlomeno sicuri.

Per i pochi che intraprendono l'attività artistica, la strada è piuttosto tortuosa. A un giovane attore spettano molti anni di gavetta e un graduale passaggio dai ruoli minori a quelli più importanti, cambiamento che può avvenire solo grazie al consenso e al grado di apprezzamento del pubblico. Alcuni riescono ad assicurarsi un piccolo salario con l'insegnamento, o nella stessa scuola dove hanno studiato, oppure aprendo scuole private o dando lezioni individuali. Alcuni invece diventano delle vere e proprie *star* osannate ovunque, è il caso di un artista molto conosciuto e apprezzato, *Kalamandalam Gopi*, di cui si sente parlare molto non solo in Kerala o in India, ma in tutto il mondo; basti pensare che quasi tutte le copertine dei libri di Kathakali presentano una foto di questo artista che ha qualità non comuni e una forza espressiva dirompente.

L'abhinaya

Per entrare nello specifico della pratica del Kathakali, dobbiamo ancora una volta riferirci al *Nāṭya Śāstra*, laddove l'antico testo ci parla dell'*abhinaya*: l'arte della recitazione, dell'espressività e quindi la capacità di arrivare al pubblico.¹⁵ Il trattato sostiene che ci sono quattro tipi, quattro ramificazioni dell'*abhinaya* che concorrono insieme al fine di raccontare e di produrre certe emozioni nello spettatore. La prima si chiama *Āṅgika* che possiamo tradurre con espressività corporea, la seconda *Vācika*, la comunicazione verbale e musicale, la terza ramificazione, *ĀhāryaSāttvika* è la

¹⁵ *Op. cit.*, cap. VIII, da pag 114.

caratteristica più complessa da descrivere poiché comprende l'interiorità dell'attore, è infatti l'espressione dell'emozione del personaggio.¹⁶

Nei paragrafi successivi, abbiamo cercato di descrivere meglio il Kathakaḷi seguendo nell'ordine questa classificazione dei vari tipi di *abhinaya*.

La danza e la gestualità

Āṅika è l'espressione drammatica o la rappresentazione attraverso la gestualità, la mimica facciale, il corpo.

Il termine “corpo” indica il movimento fisico dell'attore, comprende dunque tutte le sequenze di danza, i segmenti di movimento e le posture fisiche. La danza può essere di vari tipi, ci sono coreografie di cosiddetta “danza pura” in cui non viene raccontata alcuna storia, come le composizioni *kalāśam* che servono da legame o per accentuare il sentimento drammatico, oppure le danze preliminari, *purrappātu* e *tōṭayam*, sequenze di sola tecnica, che vengono eseguite da giovani artisti all'inizio degli spettacoli. Ci sono poi delle coreografie più espressive che sono inserite in un preciso contesto drammatico: questo tipo di danze possono raccontare battaglie o introdurre un personaggio, la “*sāri dance*” ad esempio, viene eseguita come entrata in scena di un'eroina femminile, sottolineando l'aspetto erotico e pieno di grazia.

Anche la mimica facciale richiede un allenamento quotidiano nel periodo dell'apprendimento e una continua attenzione per ogni attore già formato, se non altro perché proprio al volto è affidata l'espressività degli otto *rasa*, i sentimenti codificati dalla tradizione indiana già dai tempi del *Nāṭya Śāstra*: *śṛṅgāra* (amore), *hāsya* (comico), *karuṇa* (compassione), *raudra* (furia), *vīra* (eroismo), *bhayānaka* (paura), *bībhatsa* (disgusto), *adbhuta* (meraviglia), a cui si è aggiunto solo successivamente un nono *rasa*, *śānta* (pace). I maestri di Kathakaḷi insegnano una serie di micro movimenti facciali (guance, sopracciglia, bocca, occhi, ciglia) e mostrano le combinazioni base per raggiungere l'espressione del viso codificata per ciascuno dei *nava rasa*.

La gestualità invece è affidata a quell'alfabeto vero e proprio che costituisce il linguaggio delle *mudrā*, un codice molto preciso usato al posto delle parole, che può

¹⁶ *Sāttvika* letteralmente significa purezza, conoscenza profonda. Secondo il teatro classico indiano, i primi tre tipi di *abhinaya* si occupano dell'espressività esteriore, il *sāttvika* di quella più interiore, meno visibile ma molto più significativa.

essere suddiviso in tre grandi categorie: i gesti ad una sola mano (*asamyukta*), quelli con due mani (*samyukta*) e quelli misti (*miśra*). Ogni *mudrā* può avere diversi significati, a seconda del contesto e dal personaggio; alcuni gesti sono puramente ornamentali, come quelli che vengono utilizzati nelle coreografie di danza pura, mentre altri possono indicare un nome proprio, una divinità, descrivere un paesaggio, un sentimento, fino a dialogare con gli altri personaggi in scena, senza emettere parole,¹⁷ il racconto verbale infatti è affidato al canto.

La musica e i testi

Vācika deriva da *vāc* che significa voce, parola, linguaggio, frase, il *vācikābhinaya* comprende quindi tutto ciò che riguarda la musica e il testo.

In classe lo studio del repertorio di Kathakali è chiamato *colliāṭṭam* che letteralmente significa recitare e danzare poiché, come già accennato nei paragrafi precedenti, in origine l'attore-danzatore recitava il testo mentre danzava.

Oggi invece le parole sono affidate al canto del *ponnani*, il primo cantante che svolge la funzione di direttore d'orchestra. Il *ponnani*, oltre a svolgere il compito di cantare per primo ogni verso del brano, è il punto di riferimento sia ritmico (suona un piccolo *gong*) che melodico di tutti i musicisti. L'orchestra Kathakali prevede inoltre un secondo cantante che suona i cembali (*iḷattālam*) e tre percussionisti con i diversi strumenti: il *maddalam* che essendoperennemente in scena, sostiene tutta la ritmica, il *ceṅṅa* che sottolinea ogni dettaglio del racconto e della danza e che scompare quando ci sono personaggi femminili che a loro volta vengono invece sostenuti dal *iṭakka*. Ci sono diverse strutture ritmiche che costituiscono il *tāla*, il tempo, che può essere in tre velocità, lenta, media o veloce, a seconda del momento scenico.

Il canto originariamente era nell'antico stile “*Sōpāna rīti*”, derivato dai canti devozionali del *Gītagovinda*, ma col passare del tempo la musica classica carnatica e l'utilizzo dei microfoni, hanno mutato completamente lo stile di canto originario. È

¹⁷ Alcuni personaggi possono emettere versi, suoni selvaggi, ovviamente studiati e codificati, che possono indicare ad esempio l'animalità o la ferocia di un personaggio.

rimasto invariato il ruolo dei cantanti, che devono introdurre il *rāga*, la melodia, creando l'ambiente emotivo di sostegno alla scena e dando naturalmente voce ai personaggi.

I testi del repertorio tradizionale Kathakaḷi (*āṭṭakatha*), venivano scritti dai membri delle alte classi sociali ed erano tratti dalla grande epica indiana: la maggior parte racconta scene tratte da *Mahābhārata*, *Rāmāyaṇa*, *Bhāgavata Purāṇa* o altri testi tradizionali. Delle centinaia di opere scritte nel corso dei secoli, oggi vengono prevalentemente messe in scena circa quaranta o cinquanta testi.

La struttura drammaturgica prevede l'alternanza di *śloka* e *pada*. Gli *śloka* sono sezioni narrative scritte in sanscrito e in terza persona, sono parti solo cantate, senza accompagnamento delle percussioni e spesso senza nemmeno gli attori sul palco, svolgendo quindi la funzione di narratore. I *pada* invece sono scritti in prima persona in *malayālam* sanscritizzato e sono accompagnati dagli altri strumenti, poiché costituiscono le sezioni di dialogo o di soliloqui interpretate dagli attori sul palco. Ogni verso di ciascun *pada* viene normalmente ripetuto due volte, per dare la possibilità al danzatore di raccontare dapprima il sentimento generale, l'essenza, il sottotesto che sta dietro a quelle parole, e poi di mostrare il significato letterale della frase cantata.

Esistono poi le interpolazioni, *ilakayaṭṭam*, delle specie di improvvisazioni non cantate, bensì raccontate dall'attore attraverso la gestualità, che però si rifanno a un testo scritto in precedenza, appositamente per quell'attore, da un esperto di *Kathakaḷi*. Non è un'improvvisazione come s'intende in occidente, ma piuttosto un canovaccio molto fitto e in parte quasi tutto stabilito, s'improvvisa infatti più sul sentimento che non sul racconto. Le *ilakayaṭṭam* possono essere di vario tipo: brevi soliloqui che fungono da raccordo tra due scene, il personaggio in questo caso può raccontare cosa sta facendo o può esprimere i suoi pensieri; oppure possono essere momenti descrittivi della situazione in cui si è trovato il personaggio, ad esempio può descrivere la foresta; o ancora può essere di tipo melodrammatico, in cui un personaggio può descrivere il suo travaglio interiore alle prese con una decisione importante o in una situazione particolarmente difficile.

Il trucco e i costumi

Il termine *āhārya* indica tutto ciò che concerne la parte più esteriore e più visibile del Kathakaḷi: il trucco e il costume.

Vicino al palcoscenico dove avviene lo spettacolo, esiste una sala deputata al trucco e alla vestizione, un camerino chiamato all'inglese *greenroom*. Entrare in questo spazio prima di una rappresentazione è come varcare la soglia d'accesso a un altro mondo: in silenzio, i truccatori si aggirano preparando paste per il make-up, gli attori invece stanno sdraiati o seduti su stuoie a farsi truccare, appesi lungo le pareti ci sono gli enormi costumi, mentre a terra sono ordinatamente posati oggetti e gioielli di scena; di solito il *greenroom* è illuminato solo dalle lampade a olio che concorrono a creare suggestione e aiutano la concentrazione degli attori.

Durante questa fase laboriosa si assiste all'importante momento della trasformazione dell'attore nel personaggio, attraverso un trucco che cambia completamente i connotati tanto da sembrare una maschera, e un costume stilizzato e allo stesso tempo enorme (il peso complessivo può raggiungere i trenta Kilogrammi) che, grazie anche a ornamenti come corone, bracciali, collane, unghie finte, concorre a creare l'immagine di esseri semidivini, soprannaturali.

I personaggi del Kathakali si possono racchiudere in tre categorie principali che rappresentano i tre mondi: l'universo celeste degli dèi, il regno di mezzo degli uomini e il mondo malvagio dei demoni.

Ci sono sei principali tipologie di personaggio che prevedono lo stesso trucco, lo stesso costume e che hanno delle caratteristiche identiche, ma che si comportano in modo completamente diverso a seconda della storia e della circostanza in cui sono inseriti. Il tipo più diffuso è il *pacca* (con il volto verde) che è l'eroe, il personaggio virtuoso; il *katti* invece è l'arrogante di nobile origine, mentre del tipo *tāṭi*, caratterizzato dalla barba, si hanno tre ramificazioni che cambiano del tutto il senso del personaggio: quelli con la barba rossa o nera sono malvagi, vili e spesso ridicoli, mentre il personaggio con la barba bianca è un essere superiore, divino. Ci sono poi le *kari*, grottesche demonesse chiaramente legate alla foresta, dipinte perlopiù di nero e con ridicoli seni finti; spesso le *kari* per sedurre gli uomini si trasformano nel tipo *minukku* (radiante), ovvero nella donna classica, questo personaggio è il meno agghindato, prevede infatti un volto tendente al giallo con un trucco più "semplice" (è comunque una stilizzazione dell'aspetto femminile visto che tradizionalmente gli attori sono sempre uomini) e con un vestito che ricorda il tipico sari keralese. In realtà *minukku* può essere anche un personaggio maschile, è il caso

dei bramini, saggi o messaggeri. L'ultimo tipo è il *tēppu*, che comprende una serie di personaggi speciali che non rientrano nelle altre categorie.

Il trucco è costituito da materie vegetali, pietre minerali polverizzate, sapientemente miscelate; caratteristico di alcuni personaggi è il *cutti*, sporgenze di pasta di riso che prolungano certi lineamenti del volto, cambiandone l'aspetto originario. Alcune (il *minukku* per esempio ne è privo) tipologie di personaggio ha poi una diversa corona, chiamata *kiratam*, fatta di legno e tutta decorata e intagliata minuziosamente con fogli sottili color oro o altri materiali naturali come le piume dei pavoni.

Il costume è perlopiù composto da un pantalone bianco sovrastato da un'ampia gonna sorretta da metri di stoffa inamidata e arricciata, mentre il busto è coperto da una blusa, generalmente di cotone, allacciata sul retro; tutto il costume è poi agghindato da decorazioni di vario tipo, tutte appositamente costruite a mano solitamente in legno come la corona: bracciali, collane, cavigliere, ecc... Obbligatorio è inoltre portare dei lunghi capelli posticci allacciati intorno al collo.

Prima di entrare in scena l'attore si inserisce un seme (indolore) negli occhi che li fa diventare rossi, anche questo espediente concorre a creare quell'immagine soprannaturale e fantastica dei personaggi del Kathakali, un teatro dove dèi e demoni s'incarnano e danzano per raccontare storie epiche e mitiche.

L'espressività interiore

Nel processo di apprendimento del *Kathakali*, gli insegnanti si preoccupano innanzitutto di insegnare la forma, il corpo, i gesti, i racconti, consapevoli che il *Sāttvika*, l'espressività interiore, si sviluppa nell'esperienza sia umana che di palco, nella conoscenza delle emozioni profonde di ogni attore e di ciascun personaggio.

Saper esprimere le emozioni è fondamentale nel teatro indiano poiché il fine di questa (e di tutte le altre arti tradizionali indiane) è di far raggiungere allo spettatore il *rasa*, l'esperienza estetica. Il teatro indiano però non cerca di creare un'illusione di realtà, bensì prova a raccontare emozioni, miti, situazioni, attraverso una forma estremamente codificata, ma che diventa credibile nel momento in cui l'attore è capace, all'interno di questa cornice formale, di esprimere il sentimento, lo stato d'essere (*bhāva*) generale

dell'opera che rappresenta e le varie emozioni transitorie che il personaggio prova nelle diverse situazioni del dramma.

Il percorso di un interprete Kathakali prevede quindi il raffinarsi dell'arte quanto più maturo è l'attore, ci sono infatti alcuni personaggi che normalmente vengono interpretati solo da artisti che hanno almeno quarant'anni (ad esempio il personaggio di *Nala* nel *Nalacaritam*).

In un'intervista, un insegnante del Kerala Kalamandalam disse: "... A disciple gets one fourth from his teacher; the second quarter from himself; the third part from his classmates; and the last quarter in the long run of one's life".¹⁸

Lo scambio tra attore e personaggio è dunque implicito, ma non è prevista un'immedesimazione totale, prima di tutto poiché l'ambientazione Kathakali è completamente extraquotidiana, non naturalistica, e poi perché l'attore è consapevole di essere su un palcoscenico, anzi deve maneggiare tutte le tecniche, le convenzioni, e le sue proprie emozioni, talmente bene da potersi dedicare all'espressione dei sentimenti del personaggio a cui sta prestando il corpo, essendo sempre consapevole del *mood* generale che quel testo racconta e allo stesso tempo delle rapide variazioni che il personaggio sperimenta nelle diverse situazioni in cui si trova.

Per spiegare il *sāttvika* spesso i Maestri di Kathakali parlano di un vento interiore che, partendo dall'ombellico, si espande in tutto il resto del corpo, un'energia vitale, intangibile, che lega il respiro al movimento, al gesto, allo sguardo, alla mente.

Where the hand, there the eye;
 where the eye, there the mind;
 where the mind, there the *bhava*;
 where the *bhava*, there the *rasa*.¹⁹

¹⁸ Intervista a Kalamandalam Bala Subramaniyan, 1993 in Zarrilli Phillip B., *Kathakali dance-drama, where gods and demons come to play*, Routledge, London, 2000.

¹⁹ Da uno *çloka* dell'*Abhinayadarpāṣa*, un antico trattato (X-XIII sec) di Nandikeśvara, tradotto da Zarrilli, *op. cit.*

Lo spettacolo

Esiste un tipo di edificio teatrale, il *Kūttampalam*, appositamente disegnato secondo i canoni del *Nāṭya Śāstra*, per ospitare gli spettacoli di Kathakaḷi, che possono però anche aver luogo in semplici edifici rettangolari, debitamente attrezzati per gli spettacoli. Nel Kathakaḷi non ci sono scenografie, tutto è evocato con la recitazione o con semplici elementi (ad esempio i ciuffi di verde per mostrare una foresta), c'è però un tipo di sipario, il *tiraśśīla*, un panno di seta colorata tenuto in mano da due aiutanti di scena. Il *tiraśśīla* serve per chiudere o aprire delle scene, ma viene spesso utilizzato quando un personaggio importante deve fare la sua entrata in scena: questi si nasconde dietro il sipario che afferra con entrambi le mani stratonandolo o accarezzandolo a seconda del personaggio.

Tra i rari oggetti di scena (una mazza, una spada, ecc), lo sgabello assume un ruolo importante poiché è presente in molte scene del Kathakaḷi e serve sia come sedia vera e propria, ma anche come piedistallo per un personaggio divino.

L'aspetto sacrale del Kathakaḷi è ricordato a ogni spettacolo, poiché in proscenio al centro del palco viene posta una tipica lampada indiana ad olio in ottone, che deve restare accesa per tutta la durata dello spettacolo e che una volta era anche la sola fonte di luce; ora ci sono luci (spesso al neon) e ventilatori a rovinare l'atmosfera caratteristica, intima e sospesa, tipica del teatro antico indiano.

Tradizionalmente gli spettacoli di Kathakaḷi iniziano verso le otto di sera con l'annuncio dei musicisti che suonano per tutto il villaggio. Quando gli spettatori si sono radunati, cominciano i preliminari rituali, quali l'accensione della lampada e l'introduzione propiziatoria musicale del *maddalam* e dei cembali. Poi dietro al *tiraśśīla*, viene eseguita una danza preliminare *tōṭayam*, a cui segue il canto dei versi di apertura dell'opera in scena, e di nuovo un'altra danza di apertura la *purapātu*, questa volta eseguita davanti al *tiraśśīla* con due costumi (personaggi) identici ai protagonisti della storia di quella sera. Questa prima parte preliminare, che dura circa un paio d'ore, termina con la *mēḷappadam*, un'improvvisazione con tutta l'orchestra, nella quale tutti i musicisti hanno la possibilità di mostrare le loro abilità artistiche.

Solo intorno alle ore 22.00 inizia la storia vera e propria che dura tradizionalmente fino all'alba, mentre spesso oggi vengono presentate performance più brevi, con solo due

o tre scene di un'opera e saltando parte delle sezioni preliminari, e al termine viene eseguita una danza conclusiva benedicente chiamata *dhanāśi*.

Le platee sono normalmente disomogenee poiché uniscono spettatori esperti di Kathakali a gente comune, a bambini che amano i costumi o stranieri che credono di assistere allo spettacolo folcloristico. Ma tutti alla fine della performance, faranno un applauso brevissimo (qualcuno si alza senza nemmeno applaudire), poiché in India l'apprezzamento o la critica, si esprime andando direttamente dall'attore o dalla troupe, oppure tenendosi l'esperienza per sé.

Spesso durante gli spettacoli che durano tutta la notte, gli spettatori mangiano, parlano, si alzano e si addormentano ma come disse Kalamandalam K.M. John in un seminario per attori occidentali, "... non dovete aspettare di prendere energia dal pubblico, perché loro non sono lì a darvi energia, ma dovete offrirla voi [...] chi danza crea energia".²⁰

È una danza offerta alla divinità, a Śiva, perché protegga gli attori e conduca a buon fine lo spettacolo. I due danzatori interpretano Māyā, l'Illusione, e Śaktī, l'Energia creatrice originaria. A me, come ospite del maestro di tamburo, è permesso assistervi, da un lato della scena. I due attori iniziano la danza lentamente. [...] Gli occhi si muovono più volte velocemente da destra a sinistra [...] D'improvviso le ginocchia si piegano ad angolo retto verso l'esterno, le braccia aperte, tese, si pongono in linea con le spalle, le mani pendono rilassate. Tutto il corpo è posto su di un unico piano immaginario. La schiena è tesa ad arco. Con un salto ritmico i due danzatori portano il piede sinistro in avanti, in alto, all'altezza del viso, un braccio in avanti, l'altro verso l'alto. Iniziano a descrivere coreografie di immaginari esatti quadrati, danzando con corpi scattanti e flessuosi, facendo continui salti acrobatici. Gli occhi, in perpetuo movimento, sembrano emettere bagliori, la fronte e le guance vibrano in un tremito interrotto. È un'immagine sorprendente di come un uomo possa padroneggiare totalmente il proprio corpo [...]. Uno spreco di energie che ha dell'incredibile, la sensazione di un accumulo estremo di vitalità che si sprigiona dalla spina dorsale e pervade tutti i muscoli dell'attore – alcuni

²⁰ Kalamandalam K.M. John, stage presso la Scuola di Teatro "Teatri Possibili" di Milano il 26/27 novembre 2005.

*affatto rilassati, altri tesi al parossismo – dandogli una misura quasi non più umana. E tutto questo rimane invisibile agli spettatori.*²¹



La fotografia è stata scattata durante una messa in scena del Kirmiravadham e mostra da sinistra un personaggio pacca, un cuvanna tāṭi e un minukku. S'intravedono sul fondo i cantanti, mentre in primo piano vi è la lampada ad olio. Trivandrum, agosto 2004, foto di Lucrezia Maniscotti.

Questo testo sul teatro Kathakali è tratto dalla tesi di Laurea in Indologia di Lucrezia Maniscotti, conseguita presso la Facoltà di Lettere Moderne dell'Università degli Studi di Milano sotto la guida del Prof. Giuliano Boccali.

Publicato per la prima volta in AsiaTeatro, Anno II (2012):

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

²¹ Marotti, Ferruccio, *Il volto dell'invisibile – studi e ricerche sui teatri orientali*, Bulzoni editore, Roma, 1984, pagg. 141-169.

Luisa Spagna

Danza Chhau di Seraikella. Nel regno delle maschere colorate

Ratri, La Grande Madre del cielo stellato, entra in scena con passi lunghi e silenziosi, il suo volto è blu e i grandi occhi sono pacifici, di chi porta la quiete

Kit ta take tette kiti take...

Un lungo tala di 12 battute che si ripete continuamente variato... La gamba si alza lenta, il corpo è in un lungo e precario equilibrio prima che il piede tocchi il suolo.

Pausa.

Il corpo è allungato quasi fino a terra.

Il passo riprende uguale.

Ratri, la Notte ora è al centro della scena.

Silenzio.

Il giorno è sospeso. Ratri sistema le stelle nel cielo e chiama a sé il suo amato: la Luna.

La Luna appare tra le sue braccia per intrecciare insieme una danza d'amore.

La Notte riveste l'amato di stelle, lo culla, lo avvolge fino a bere uno dell'amore dell'altro

Ma l'alba li separa.

La Notte tenta invano di trattenere la Luna che invece scappa via fino al tramonto del nuovo giorno.

Ratri, rappresentata da una maschera blu e da un importante copricapo color argento, è uno dei brani più importanti del repertorio della danza Chhau del villaggio di Seraikella, un villaggio situato nel distretto di Singhbhum -la terra dei leoni – nello stato di Jharkhand, India nord-orientale. Oltre allo stile di Seraikella ci sono altri due stili di danza Chhau, Purulia e Maurbanji, che appartengono rispettivamente al Bengala e

all'Orissa. I tre stili, pur chiamandosi con lo stesso termine, hanno caratteristiche diverse e specifiche tanto da risultare molto differenti tra loro.



Luisa Spagna in Ratri.

Secondo Dhirebdranath Pattanayak, uno studioso oryia, la danza Chhau di Seraikella apparteneva ai conquistatori provenienti dall'Orissa, i cui re avevano governato la terra del distretto di Singhbhum. Ancora oggi la lingua parlata dalla maggior parte degli abitanti di Seraikella è la lingua oryia, così come è altrettanto presente la cultura oryia. Anche lo studioso Pashupati Prasant Mahato¹ rintraccia origini della danza Chhau di Seraikella nell'arte dell'Orissa e pensa che potrebbe essere il risultato di una combinazione della danza dei Gotipua, danzatori in età puberale dell'Orissa che eseguono una danza Odissi acrobatica detta Bandha Nrutya, con le danze delle tribù che vivevano a Seraikella. L'ipotesi sembra poter avere un suo fondamento in quanto in passato il distretto apparteneva allo stato dell'Orissa, passato poi allo stato del Bihar e diventato infine stato autonomo nel 2000.

Tra le ipotesi sull'etimologia della parola Chhau, due sembrano essere le più probabili: *Chhaya* e *Chhaum*.²

Chhaya significa ombra, maschera, ed è proprio la maschera l'elemento caratteristico ed unico della danza Chhau di Seraikella. Maschere colorate³ nelle dimensioni di un volto umano, hanno occhi ben disegnati che sembrano cambiare espressione ad ogni sussulto del corpo e grandi copricapo che mettono in risalto il ruolo del personaggio. Piccoli fori all'altezza degli occhi consentono una limitatissima visione e fori ancora più piccoli alle narici costringono la respirazione ad una modulazione lenta e controllata per tutta la durata della danza.

Chhaum è una parola che indica il campo in cui i soldati praticavano gli esercizi di Parikahanda.

Il termine, composto da *Pari*, scudo, e *Khanda*, spada, racchiude un sistema di esercizi praticati un tempo dai soldati, trasformatisi lentamente in esercizi stilizzati e controllati tanto da dare alla gestualità della danza Chhau eseguita oggi, un lirismo unico nell'ambito degli stili coreutici dell'India.

Ancora oggi questi esercizi sono praticati reggendo una spada e uno scudo e conferiscono al corpo equilibrio, leggerezza, dinamicità, lirismo.

¹ P.P. Mahato, *The performing Arts of Jharkhand*, published by S.K. Chatterjee, Calcutta 1987.

² F. Grund, *Danses Chhau*, Maison des cultures du Monde, Publications Orientalistes de France, 1985.

³ J.Pani, *World of other faces. Indian masks*, Publication Division, New Delhi 1986.

La danza Chhau di Seraikella è arricchita anche da movimenti degli animali come il pavone, la gru, la farfalla, per darne alcuni esempi, da forme di espressività corporee riprese dalla natura così come dai gesti della vita quotidiana quali pestare le spezie, spaccare la legna, trasportare l'acqua in grandi giare e altro ancora.

È grazie a questo training così complesso che si può indossare la maschera Chhau e percorrere, con salti, piroettes e lunghi equilibri, lo spazio della danza senza perdere l'orientamento per la limitata visibilità e sostenere una controllata respirazione per tutta la durata dell'esecuzione.

Nella danza Chhau di Seraikella tutto questo conferisce alla scena un'atmosfera sospesa e irrealista dove nonostante le limitazioni tecniche delle maschere e la complessa tecnica i danzatori si incontrano, si sfiorano, si intrecciano e dove è l'intero corpo, *Angika Abhinaya*,⁴ e non il volto, *Mukhabhinaya*, come per altri stili di danza classica, a raccontare la storia danzata.

L'ensemble musicale che accompagna la danza Chhau è composto dai tamburi *dhole* nagara e dai fiati shenay e bansuri, e rispetto agli stili della danza indiana manca completamente il *Vachikabhinaya*, cioè il racconto cantato della storia.

La storia della rinascita della danza Chhau a Seraikella si deve alla famiglia reale, i Maharaja Singh Deo, che furono maestri, coreografi, danzatori, disegnatori di maschere e, nella metà del 1900, portarono la danza Chhau in lunghe tournée anche in Europa.

La festività principale in cui si eseguiva questa danza in tempi passati era il *Chaitra Parva*, tra il mese di marzo e aprile. Il Chaitra Parva è il tempo della rinascita, del ricongiungimento delle due forze primordiali Shiva e Shakti. Il rito iniziale è segnato da una processione dove una brocca d'acqua che simboleggia la Shakti⁵ è portata in processione fino al tempio di Shiva. Essa è posta accanto allo Shiva Lingam e la sua funzione è quella di risvegliare Shiva, fino a quel momento considerato dormiente. La

⁴ “*Abhinaya* è uno dei termini principali della tecnica della danza indiana: *Abhi* – spiega Bharata Muni nel capitolo VIII del *Natyashastra* – è la preposizione, *nin* è la radice nel senso di ‘ottenere qualcosa, fare che qualcosa accada’, *ac* è un suffisso aggiunto. Così si ha la parola *abhinaya* che significa esattamente ‘arrivare a’ ‘portare faccia a faccia’. *Abhinaya* si distingue in *angika abhinaya*, gesti del corpo, *vacika abhinaya*, espressione verbale, *aharya abhinaya*, rappresentazione attraverso il trucco e gli ornamenti, *sattvika abhinaya*, rappresentazione attraverso gli stati d’animo.” *Architetture del corpo in danza* pag 99 in P. Pacciolla A.L. Spagna, “*La gioia e il potere. Musica e danza in India*”, Besa editrice 2008.

⁵ L. Spagna, “Nelle forme della Dea Madre”, in *Melissi. Le culture popolari*, rivista semestrale autunno/inverno 07/08, Besa Editrice.

danza non è parte del rituale ma è considerata comunque un momento importante che, ai tempi della famiglia reale, si svolgeva di sera all'interno del cortile del palazzo reale dove vari danzatori si susseguivano nella rappresentazione della danza Chhau.

Ancora oggi questa festività è celebrata e la danza è presente, ma da tempo ormai la danza Chhau di Seraikella è danzata in ogni momento dell'anno sia in India che all'estero.

Nel villaggio di Seraikella il training dei danzatori inizia all'alba lungo le rive del fiume Kharkai.

In una grande metropoli come New Delhi, la sala nella accademia Triveni kala Sangam risuona del dhol, il tamburo a botte, e il maestro Shashadhar Acharya ricrea e trasmettere la danza insieme alla sua essenza culturale.

Ci si chiede spesso se la danza Chhau di Seraikella è uno stile di danza classica o tradizionale/popolare. La disputa è di vecchia data tra studiosi e guru. Il termine *Marga* è generalmente usato in riferimento all'arte classica e il termine *Desi* all'arte popolare. La studiosa K. Vatsyayan⁶ sostiene che i due termini co-esistono nelle forme di danza classica e tradizionale dell'India. I maestri Chhau sono d'accordo con questa ipotesi e, rintracciando le caratteristiche proprie di questo stile nei principi descritti nel Natya Shastra, sono sempre ansiosi di dimostrare che la danza Chhau di Seraikella possa considerarsi uno stile classico. Secondo Coomaraswamy⁷ i due termini, *Marga* e *Desi*, e le relative arti a cui i termini si riferiscono, sono in ogni caso *tradizionali* in quanto preservano il dono prezioso della conoscenza che passa da maestro a discepolo secondo il sistema tradizionale indiano del guru-shishya-parampara.

Ratri la Notte, Mayur, il pavone, Radha Krishna, Devadasi, Ardhanarishwara, Shiva per metà donna, ma anche Nabik, il barcaiolo, Chandrabhaga, la giovane vergine e il dio sole. Un repertorio che spazia dal mito ai personaggi reali a quelli simbolici.

Il suo apprendistato oggi è inserito in numerosi programmi di studio delle accademie di teatro e già da diverso tempo da danza principalmente maschile si è trasformata in uno stile studiato e danzato anche dalle donne.

⁶ K. Vatsyayan, *Traditions of Indian Folk Dance*, Clarion Book, New Delhi 1976.

⁷ A. Coomaraswamy, *The mirror of gesture, Abhinaya Darpana of Nandikesvara*, Munshiram Manoharal Publishers, 1987.

Il suo training e la sua stilizzazione sono di ispirazione per i giovani artisti indiani e non solo, che ne vedono uno stile capace di una espressività più contemporanea rispetto agli altri stili classici.



Luisa Spagna in Radha-Krishna.

*Danza il pavone con le sue piume aperte alla brezza del vento che annuncia
la pioggia*

Kit ta take ta

dhene dhene dhene ta...

il corpo si inarca in avanti, poi indietro

Le braccia diventano piume

Le gambe si tirano in su per poi assecondare uno slancio in avanti

Fermo

*In equilibrio su di una sola gamba sembra ascoltare il suono dei tuoni nel
cielo*

Mayur

il Pavone danza in estasi

Il danzatore danza in estasi... è Mayur!

E la gioia della pioggia che invita alla danza pervade il corpo...

Kit ta take ta

Dhene dhene dhene ta

Danzare la Chhau di Seraikella è come riconciliarsi con le forze creatrici della natura. Indossare la maschera è già un viaggio all'incontro dell'altro, del personaggio che si sta per impersonare, un calarsi nei panni di qualcuno per poi fondersi completamente.

Il viso è madido di sudore quando ci si toglie la maschera alla fine del brano. È come riemergere da un altro universo... Ratri, Mayur, Devadasi, così come tutti gli altri personaggi... per alcuni lunghi attimi trasportano nel loro linguaggio archetipale dove l'incontro è oltre le specifiche appartenenze culturali.

Articolo pubblicato per la prima volta in AsiaTeatro, Anno II (2012):

<http://www.asiateatro.it/india/danza/danza-chhau-di-seraikella/>

Roberta Ceolin

Dancing for Themselves: le danze tribali

Nessuno conosce le origini delle danze tribali, mosaico ricco e colorato che da sempre è parte intrinseca della vita sociale, ricreativa, religiosa e magica di questo mondo.

Il ritmo dei tamburi serve a scandire il tempo, ma sono i battiti del cuore dei danzatori che generazione dopo generazione ricreano la danza in maniera spontanea e vera. Ciò non significa che si danzi ovunque o in qualsiasi momento, ci deve essere certamente un metodo in tutto questo, una poetica, una ragione (di cui non sono però coscienti) e uno stimolo che li ispiri, li inciti, li spinga o li obblighi a danzare. E quando danzano elaborano e seguono delle regole. Ma non esistono regole scritte: ogni danzatore ha semplicemente ricevuto in eredità dalle generazioni passate un patrimonio di usanze, di stati d'animo e temi diventati linguaggio comune al gruppo di appartenenza.



*Charan
del Gujarat.*

I Charan, allevatori di bufali del Gujarat, un tempo erano accreditati come bardi-genealogisti presso le corti reali. Tutti gli anni, in occasione della grande festa, le donne vestite di sgargianti abiti rossi danzano e cantano rievocando la loro storia e le glorie del passato.

La danza ha un ruolo molto importante nella cultura itinerante dei Kalbelia del Rajasthan. Con le loro movenze le danzatrici si ispirano ai movimenti sinuosi dei serpenti, animali che in passato venivano esibiti negli spettacoli.

*Kalbelia
del Rajasthan.*



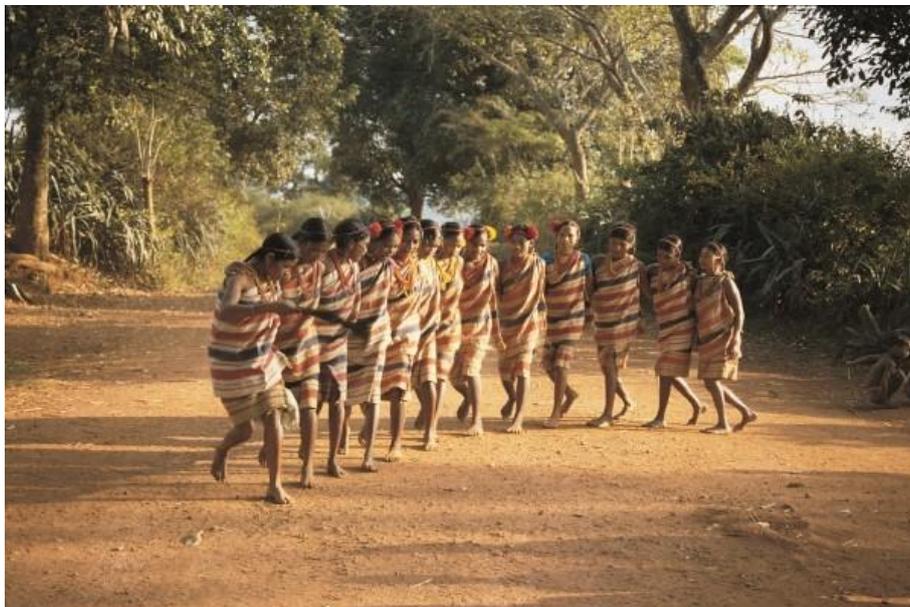
*Muria Gond
del Chhattisgarh.*

I Muria Gond del Chhattisgarh celebrano la stagione del raccolto con grandi feste rituali, sempre accompagnate da canzoni e danze eseguite dalle ragazze e dai ragazzi del ghotul (dormitorio comune dei giovani).



Bhil Garasia del Gujarat.

Per le ragazze Bhil Garasia del Gujarat danzare durante le feste è anche un'occasione per attirare l'attenzione dei ragazzi e dare vita a nuovi fidanzamenti.



Gadaba dell'Orissa.

Gadaba dell'Orissa che con grazia e abbandono si esibiscono nella Dhemsha, la loro danza tradizionale. Le bande orizzontali dei loro abiti ricordano le striature del manto delle tigri con cui un tempo si coprivano.



Muria Gond del Chhattisgarh.

Ragazze Muria Gond danzano ad una festa locale in un villaggio del Chhattisgarh.

Nelle danze di gruppo, le braccia intorno alle spalle e al corpo della danzatrice vicina servono a imprimere il ritmo e a guidare le variazioni di figura in maniera uniforme.

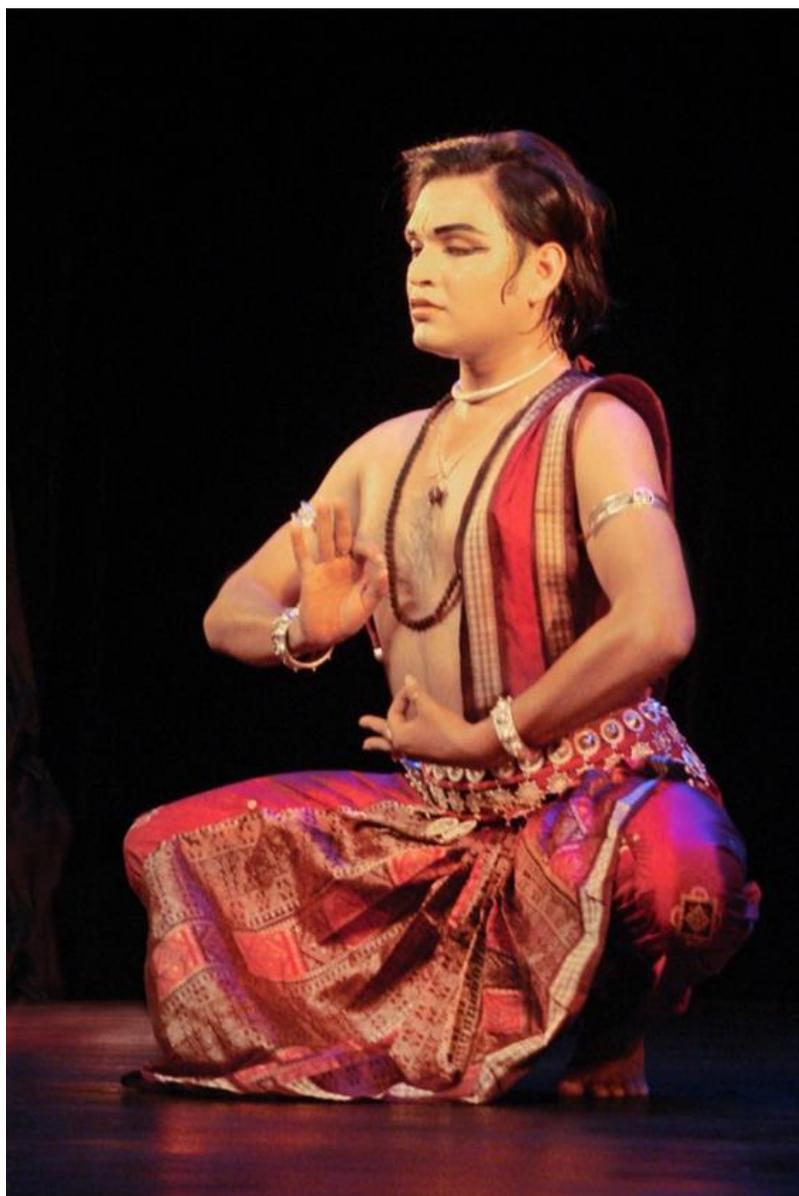
(Foto di Roberta Ceolin e Claudio Tirelli)

Articolo pubblicato per la prima volta in AsiaTeatro, Anno IV (2014):

<http://www.asiateatro.it/india/danza/danze-tribali/> May 4, 2014

Esperienze

In questa sezione vengono pubblicati resoconti e riflessioni su esperienze di percorso artistico e spirituale nelle arti teatrali dell'India.



Saswat Joshi in posizione di meditazione (mudrā Dhyāna). Danza Odissi.

Lucrezia Maniscotti

Riflessioni di una danzatrice

“DIVINO DANZARE”

Da molti anni mi occupo di cultura indiana, in particolare di quella dravidica o meglio ancora di quella tamil. Lo stato più a sud est dell'India, il Tamil Nadu, è una terra antica, ricca di un passato che vive ancora in meravigliose architetture templari risalenti ad epoche lontane, età in cui le città erano sviluppate entro un grande tempio intorno al quale si raccoglievano tutte le attività dalle più quotidiane a quelle più intellettuali come le accademie letterarie Sangam che hanno segnato una lunga epoca intorno al periodo dell'era volgare di produzione e sviluppo della cultura dravidica. Il Tamil Nadu è un luogo dove si parla forse la più antica lingua dell'India, il tamil appunto, sicuramente una delle più complesse e affascinanti, ci si veste ancora con gli abiti tradizionali, *sari* e *dhoti*, le donne si adornano quotidianamente i capelli con ghirlande di gelsomini freschi e profumati, in molti ascoltano concerti di musica classica carnatica (l'antichissimo sistema musicale del Sud India), e dove sono ancora vivi rituali e cerimonie di centinaia di anni fa.

Chiaramente quando si arriva in Tamil Nadu, si atterra nella capitale, Chennai, dove il traffico, l'inquinamento, il disordine, il clima, il rumore assordante, la vita cittadina insomma nasconde tutto quello che ho scritto in precedenza. In effetti anch'io nei primi viaggi non riuscivo bene a mettere a fuoco dov'erano tutte le meraviglie di cui avevo letto e studiato, ma piano piano vivendo in india, ho cominciato ad affinare i sensi, a sviluppare un orecchio, un olfatto, ma soprattutto uno sguardo selettivo... e così le grandezze di questa terra mi si sono pian piano svelate e tutta questa bellezza legata all'antica cultura mi è apparsa davanti agli occhi.

Occupandomi di teatro-danza tradizionale, l'ambiente frequentato ha favorito molto questo processo di svelamento, ma devo ammettere che, seppur in alcuni templi mi era capitato di assistere a rituali o cerimonie che avevano il sapore antico delle pratiche di secoli fa, non riuscivo completamente a immaginare come poteva essere la vita di una *devadasi*, le danzatrici che facevano parte di una comunità dedita ai rituali nei templi. Il mio debutto in India è avvenuto nello splendido tempio Kapalishwara di Chennai, ma era organizzato come uno spettacolo, le danze erano studiate, i musicisti avevano provato con

me, niente era affidato all'improvvisazione, com'erano invece le processioni dove si circumnavigava il tempio danzando liberamente improvvisando? Avrebbe tutto ciò cambiato le mie emozioni di danzatrice? Mi avrebbe coinvolto anche spiritualmente? Ecco presto (o meglio al tempo giusto, ovvero dopo un decennio di viaggi in India), che la risposta è arrivata attraverso la mia partecipazione a un campus annuale per insegnanti di danza e musica indiana organizzato da un'associazione di Chennai legata all'auditorium del Narada Gana Sabha, che si occupa appunto di promuovere la cultura scenica classica indiana. Un'immersione di tre giorni in un paesino sperduto del Tamil Nadu, nel distretto di Tiruvannamalai, dove al centro del paese c'era solo un tempio e intorno poche case tradizionali a volte ancora con il tetto di paglia e qualche piccola struttura dove ospitare i pellegrini.



Le lezioni iniziavano alle sei del mattino con lo yoga, spesso facevamo il *suryanamaskara* (saluto al sole) davanti al tempio e mentre appoggiavamo mani e ginocchia su semplice cemento, l'aria si rischiareva, arrivava l'alba e così il canto devozionale diffuso per tutto la zona si alternava ai nostri respiri profondi. Le lezioni di danza, musica, poesia, si svolgevano all'interno di una coloratissima sala munita di un

palco sul quale ciascun partecipante poteva mostrare un brano dal suo repertorio. La sera arrivava poi il momento delle mie risposte... prima di cenare si lasciavano gli oggetti personali in sala e si entrava nel tempio... Il primo giorno è apparso davanti a noi la statua del dio Krishna, il duo di cantanti ospiti del campus erano al suo fianco sedute a terra e un percussionista le accompagnava... sono iniziate così le danze, libere, le cantanti intonavano brani dedicati alla divinità e tutti coloro che sentivano l'urgenza di danzare si alzavano e improvvisavano... il più scatenato era il Prof Chandrashekar, un danzatore di quasi ottant'anni, profondo interprete e conoscitore di Bharata Natyam, che ad un certo punto ha rivolto le sue danze al più piccolo dei bramini (sacerdoti) presenti come se si trattasse dell'incarnazione del dio Krishna stesso, l'emozione ha colpito tutti. Anche la ben nota danzatrice Malavika Sarukkai si è lasciata trasportare da un brano e ha regalato al tempio e a tutti noi presenti un momento di beatitudine... Io ricordo indossavo una sari di cotone semplice e leggero che rispecchiava questo stato di soave abbandono tanto che ad un certo punto mi sono trovata in piedi danzando al ritmo di "Vittala, Vittala, Vittala" in quel delicato dedicarsi al divino che è fuori e dentro sé.



Credevo di essere già soddisfatta e mai avrei potuto immaginare quello che sarebbe successo il giorno seguente. Dopo un'estenuante giornata sempre iniziata alle sei e terminata intorno alle otto di sera, tutti raccontavano che ci sarebbe stata la processione: l'eccitazione dei compagni, degli insegnanti e degli organizzatori era toccante e così nel semibuio che avvolgeva il tempio, con fuochi d'artificio che rimbombavano per tutto il villaggio, e con la musica potente dei *tavil* e *nagaswaram* (i fiati e percussioni che accompagnano i rituali templari) è cominciata la preparazione della cerimonia. Una decina di uomini con visibili calli sulle spalle, si accingevano a prendere il peso del carro che trasportava le statue divine sul loro corpo. Un bramino dirigeva tutti, la musica era così potente da far vibrare anche l'anima, una volta posata la divinità sulle spalle dei portatori, questi hanno cominciato a oscillare a ritmo a destra e a sinistra, come fosse una danza propiziatoria, tutti i danzatori, me compresa, ci siamo preparati in due file davanti al carro e abbiamo iniziato a fare semplici passi, talvolta simulando di stendere fiori, altre volte con le mani in *anjali mudra* per la preghiera alla divinità. Iniziata la circumnavigazione del tempio, guidati dal Prof Chandrasekar, si sono scatenate le danze: sembrava di vedere centinaia (eravamo molto meno, ma sembravamo tantissime) di *gopi*, le mandriane amiche di Krishna, in festa per una qualche ricorrenza. Ogni tanto qualcuno di prendeva la soddisfazione o l'ardire di impersonare il dio in persona raccontando, con il linguaggio del corpo e la mimica del volto, le storie più famose: l'uccisione del demone serpente, il salvataggio del villaggio dal terribile diluvio, la visione dell'universo dalla sua piccola bocca di bimbo dispettoso e divino insieme... così di volta in volta, presi da un eccitamento senza eguali, tutti, eravamo trasportati come il carro in un universo senza tempo, senza spazio, senza fine.

Ora avevo un'idea di come potessero essere state in passato queste cerimonie danzate e suonate, ecco la libertà della danza seppur nella disciplina più severa, ecco quali potevano essere le emozioni di una *devadasi*, certamente si era coinvolti spiritualmente, umanamente, intellettualmente, emotivamente, sensi e intelletto si univano in un'esperienza unica.

A questo punto però mi è sorta un'altra domanda, sarò in grado di portare tutto ciò su un palco, con l'aria condizionata, le luci accecanti, e magari lontano da qui da questo mondo?

Pensavo al mio caro maestro Lakshman sir, a casa sua, alla sua famiglia che mi ha accolto e sostenuto, che, ogni volta che sono in India, mi ospita in casa (e sarebbero disposti a farlo per sempre) come si faceva un tempo con il sistema antico del *guru-sisya*

parampara, la tradizione della consegna della conoscenza dal maestro all'allievo, vivendo insieme, mangiando insieme. Pensavo a loro perché questo era la prima esperienza che aveva quello stesso sapore di libertà e protezione insieme, che aveva quello spirito antico, ma così vitale da oltrepassare il tempo e lo spazio.

Pensando pensando, mi sono venuti in mente la forza, il coraggio, la determinazione di chi, come il mio maestro e tanti grandi insegnanti che ho avuto la fortuna di incontrare, si portano dietro. E così ovunque vadano è come se il tempio sia con loro. Il tempio inteso sia come luogo protettore, come emblema della tradizione, dei guru, che il tempio inteso come spazio di libertà, di vita intensa, e anche di beatitudine che ha in sé il coraggio di lasciarsi andare, di farsi trasportare. Un'esperienza che l'India permette e che auguro a tutti di poter un giorno sperimentare!

Lucrezia Maniscotti

Tennangur – dal 17 al 20 febbraio 2013

Publicato per la prima volta in AsiaTeatro, Anno III (2013)

<http://www.asiateatro.it/india/esperienze/riflessioni-di-una-danzatrice/>



Paola Tagliaferro

Alla ricerca del suono primordiale

Il corso di Arte Scenica Indiana della facoltà di “Tradizioni Musicali Extraeuropee a indirizzo indologico” del Conservatorio “Arrigo Pedrollo” di Vicenza, ideato e condotto fino al 2013 da Marilia Albanese, prevedeva come prova di esame la stesura di un progetto scenico e, nei limiti del possibile, la sua esecuzione. Quello che veniva richiesto agli allievi era la capacità di tradurre in fattibilità concrete le loro ideazioni immaginifiche e artistiche. L’esame permetteva all’allievo di esprimere liberamente la propria creatività, condividendo quanto prodotto con i compagni e la docente, in un clima disteso e solidale, a riprova di come un momento obbligato e temuto possa trasformarsi in occasione di ulteriore apprendimento e scambio. Ad esempio dei lavori effettuati si propone l’elaborato di Paola Tagliaferro, anno accademico 2012/2013.



PASSATO, PRESENTE, FUTURO
ALLA RICERCA DEL SUONO PRIMORDIALE

di Paola Tagliaferro

Da anni, con i musicisti con i quali collaboro, sperimentiamo con improvvisazioni spontanee alla ricerca di nuovi suoni per tentare di oltrepassare le barriere delle consuetudini e dei modi musicali. Proprio durante questa ricerca ci siamo resi conto che tutto nasce dalla storia antica del suono ed è così che è iniziato il mio percorso di studi di tradizioni musicali extraeuropee con indirizzo indologico presso il conservatorio “Arrigo Petrollo” di Vicenza.

Già nel 2000 a.C, negli antichi libri “Veda”, si hanno notizie di strumenti usati per suonare i *raga* e loro descrizioni.

Nella cultura indiana, e non solo, si pensa che il mondo ebbe origine dal suono, forse è quel suono che i musicisti cercano da sempre. Come riporta il prof. Marco Paciolla nel “Pensare musicale indiano” sintetizzando le parole della “BhagavadGita”: “*A quel modo che un uomo abbandona i suoi vecchi vestimenti e ne prende di nuovi*” così il sé abitante nel corpo abbandona i suoi vecchi corpi e ne prende di nuovi; allo stesso modo, il sapere metafisico del suono ha continuato a cambiare linguaggio, modo di espressione, forme, senza perdere la propria essenza.

E ancora seguendo un altro passo della “Gita” in cui Krishna dice “*Tutto questo universo è infilato in me, come un mucchio di perle in un filo*”, si potrebbe dire che la tradizione arcaica è il filo che unisce tutte le sintesi che si sono susseguite nel tempo.

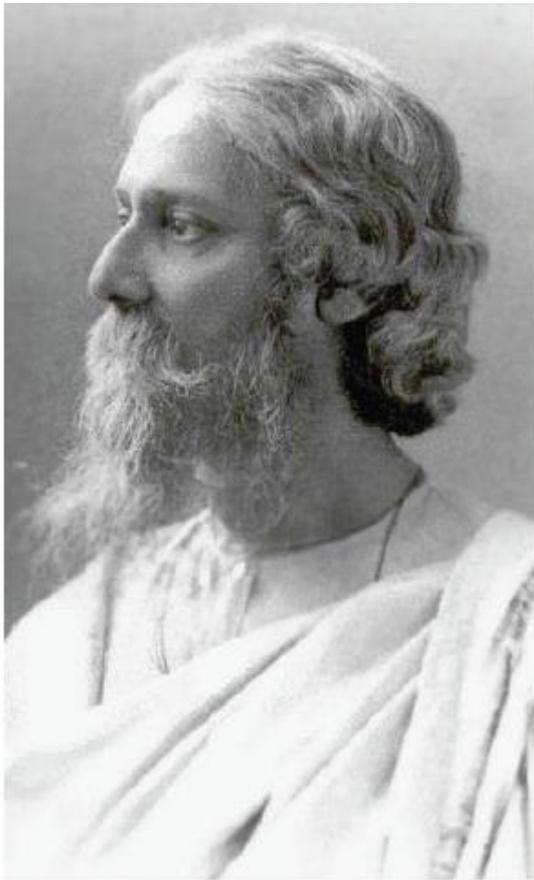
Un'altra immagine... è quella della ruota e del perno... il perno rappresenta il silenzio, l'immobilità, il non manifesto, che sono la causa e il motore della ruota, che rappresenta, invece, i suoni, il tempo, la manifestazione della molteplicità delle forme.

In occasione del concerto che l'Accademia Internazionale delle Arti, da me fondata, ha organizzato il 15 giugno per i fratelli Gundecha a Zoagli è nata la composizione che sottopongo all'esame di arte scenica.

Il lavoro si divide in tre parti :

- 1° parte: improvvisazione classica “L'allievo riceve i maestri”
- 2° parte: suoni elettronici e acustici. Tagore, *mantra*, improvvisazioni vocali.
- 3° parte: improvvisazione spontanea su ciclo ritmico “*Bhakti marga*: echi nel battito universale” (*bhakti marga* = via della liberazione tramite la devozione)

ANALISI DEI COMPONENTI



*Lo spirito del poeta si alza e
danza
Sulle onde della vita, tra la
voce del vento
e la voce dell'acqua.
Ora che il sole è tramontato e
il cielo
S'abbassa nero sul mare, come
una palpebra
Sull'occhio stanco, è tempo di
lasciare la penna
E d'immergersi, con il
pensiero, nel profondo abisso
Entro l'eterno mistero di quel
silenzio.*

Rabindranath Tagore

Rabindranath Tagore, conosciuto anche con il nome di Gurudev, (in bengalese Rabíndranáth Thákhur), nacque a Calcutta il 6 maggio 1861 da una famiglia nobile e ricca, illustre anche per tradizioni culturali e spirituali.

La sua straordinaria creatività artistica lo indirizzò anche verso la poesia, la musica, la danza e la pittura. Compose liriche che musicò lui stesso e tradusse in inglese, e dipinse quadri che l'Occidente conobbe nelle esposizioni che vi fece. Con la sua attività artistica di poeta, musicista, scrittore, drammaturgo, pittore e la sua visione filosofico-religiosa, nel tempo divenne molto noto e fu apprezzato in tutto il mondo.

Tagore si propose di conciliare e integrare Oriente ed Occidente e tenne numerose conferenze in Oriente e in Occidente portando la sua filosofia.

Nel 1901 creò a Santiniketan (che significa: asilo di pace) presso Bolpur, a 100 chilometri da Calcutta, una scuola dove attuare concretamente i propri ideali pedagogici:

gli alunni vi vivevano liberamente, a immediato contatto con la natura, e le lezioni consistevano in conversazioni all'aperto, secondo l'uso dell'antica India.

Il pensiero religioso-filosofico che sta alla base di tutta l'opera di Tagore è espresso organicamente soprattutto in "Sadhana", ove raccolse una scelta delle conferenze tenute nella sua scuola di Santiniketan. Esso si fonda su un panteismo mistico che ha le sue radici nelle "Upanishad", anche se è aperto ad altre tradizioni culturali. Partendo dalla contemplazione della natura, Tagore vede in ogni sua manifestazione la permanenza immutabile di Dio e quindi l'identità tra l'assoluto e il particolare, tra l'essenza di ogni uomo e quella dell'universo. L'invito a cercare il significato dell'esistenza nella riconciliazione con l'universale e con l'essere supremo percorre tutta la filosofia indiana, e Tagore ne è stato uno dei maggiori maestri nel XX secolo.

Come afferma la dottoressa Marilia Albanese nel suo bellissimo articolo sul Teatro di Tagore in "Omaggio a Tagore, un genio dai mille volti" edito dall'Associazione Culturale Italia-Asia, la famiglia 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.

Per gli apparati scenici Tagore si appella alla propria creatività, rifiutando il palcoscenico "all'occidentale" con scenografie dipinte di dubbio livello artistico che non lasciavano spazio all'immaginazione del pubblico, per scegliere invece scarni allestimenti.

Per la sua poesia così armonica e bella e per la sua modernità ho scelto Tagore. La ricerca di fusione delle culture tra Oriente e Occidente e le sue rappresentazioni con scenografie minimaliste che lasciano la mente libera di immaginare e vivere la propria esperienza estetica in maniera profonda e unica rendono, a mio modesto parere, Tagore un poeta e un artista senza tempo.

Nella musica indostana (India del Nord) i temi trattati, oltre agli aspetti spirituali e devozionali, comprendono colori, stagioni, passioni ed intrecci romantici umani. Una particolare importanza è data al *bhava*, ovvero l'intensità che il musicista può mettere nel rappresentare emozioni e sentimenti (*rasa*). L'uso delle *shruti* (unità microtonali), come pure delle varie forme di ornamentazione, è più ristretto rispetto alla musica carnatica (India del Sud).

Il **Dhrupad** è una forma musicale religiosa con versi in sanscrito, la cui origine si colloca tra il 2° ed il 7° secolo A.D.

Tra il 15° ed il 16° secolo lo stile Dhrupad iniziò ad essere patrocinato dalle corti reali. Dall'ambientazione dei templi e dai contenuti eminentemente religiosi si passò a contenuti più secolari, quali eulogie degli imperatori, racconti di gesta eroiche e perfino forme di elegante poesia in ammirazione della bellezza femminile, in particolare di Radha, la compagna di Krishna.

I musicisti in queste corti provenivano anche da altri paesi e questo portò ad una completa fusione dei sistemi musicali Indiano ed Islamico.

Caratteristiche del Dhrupad sono:

- * l'enfasi nel mantenere la purezza del *raga* e l'eleganza nell'uso delle note
- * il carattere austero, mascolino ed una presentazione precisa ed ordinata con stretta osservanza del *tala*, generalmente suonato dal *pakhawaj* (tamburo)
- * l'importanza data alla qualità poetica ed all'eccellenza letteraria del testo

La musica indiana si è tramandata con tradizione orale da maestro ad allievo attraverso i secoli nell'ambito dei *gharana* (clan-scuola). Ogni *gharana* è specializzato in un genere della musica classica indostana. Per o più i componenti di un *gharana* appartengono allo stesso lignaggio familiare.

Attualmente si riconoscono tre scuole principali di stile Dhrupad e una di queste è:

Dagar Gharana, originato da Ustad Behram Khan (1753-1878) della corte di Jaipur. Le caratteristiche di questo *gharana* sono il carattere meditativo/devozionale, la lunga esposizione dell'*alap* e l'enfasi data alla purezza del suono. I fratelli Gundecha sono tra i massimi esponenti contemporanei di questo *gharana*.

Per la composizione che presento hanno scelto Rag Bhairavi. Bhairavi è uno dei principali *raga* ed è infatti uno dei dieci *that*, cioè rappresenta un gruppo di *raga* che usano il suo modo di esporre le note. La scala, o *jati*, usata è *sampurna*, cioè con 7 note. I movimenti ascendenti e discendenti *aroha-avaroha* usano le 7 note con R, G, D e N *komal* (bemolle). La *vadi* o nota importante attorno alla quale la melodia tende a svilupparsi è il Sa, mentre la nota d'appoggio ad essa è il Pa. Caratteristici di Bhairavi sono le *shruti*, microtoni, di R e N. Lo *prahmar*, cioè la fascia oraria entro la quale va eseguito il *raga*, è quella del mattino (8-11), ma nei tempi moderni viene spesso usata a conclusione dei concerti. Il *raga* è "ciò che colora la mente" mentre il *rasa* ne è il "suo sapore"(emozione). Il *rasa* di Bhairavi esprime: *bhakti* (abbandono all'amore totale per

la divinità), *karuna* (pathos, solitudine per l'assenza dell'amato), *shringara* (desiderio romantico-erotico, forza creativa universale), *shanti* (pace, tranquillità).

Bhairavi è colei che i poeti descrivono come la consorte di Bhairava, un aspetto del dio Shiva, con grandi occhi, seduta su un trono di cristallo intarsiato sul picco del Kailasha, che adora il marito al suono dei cembali, con foglie e fiori di loto.



L'esecuzione del *raga* nel Dhrupad è articolata in tre momenti:

1°: *alap* (preludio improvvisato sulla melodia del *raga*, lento movimento di un'idea, libero, senza *tala*); 2°: *vistar* (composizione poetico-melodica); 3°: *layakari* (improvvisazione ritmica sul tema della composizione).

Il *tala* è il ciclo ritmico nella musica indiana. Un *tala* è formato da un certo numero di *matra* (unità), raggruppate in *vibhag* (sezioni), che sono accentuate da un battito delle mani (*tali*) o da un movimento delle mani in levare (*khali*). Un ciclo completo si chiama *avarta* ed in esso il primo *matra* è chiamato *sam*. Il ciclo riparte sempre dal *sam*. Può essere suonato in tre diverse velocità: *vilambit*, *madhya* e *drut* (lento, medio e veloce). Il *caural* ha 12 pulsazioni, 4 *tali* e 2 *khali* ed è il ritmo più caratteristico del Dhrupad.

Bhakti marga è una parola sanscrita e significa sentiero (*marga*) della devozione (*bhakti*). È un modo di vivere, un cammino verso il Cuore e verso la connessione con il Sé interiore e l'Amore Divino.

Marga è la musica colta.

L'interpretazione della musica *marga* deve procedere secondo quattro livelli: letterale, storico, cosmologico, metafisico. Letterale=rivolto alle norme che regolano i rapporti fra le varie costituenti il linguaggio della musica. Storico=analizza gli eventi in relazione al tempo e fra essi. Cosmologico=rintraccia l'applicazione di modelli cosmologici alla musica. Metafisico= si rapporta al linguaggio e alle forme.

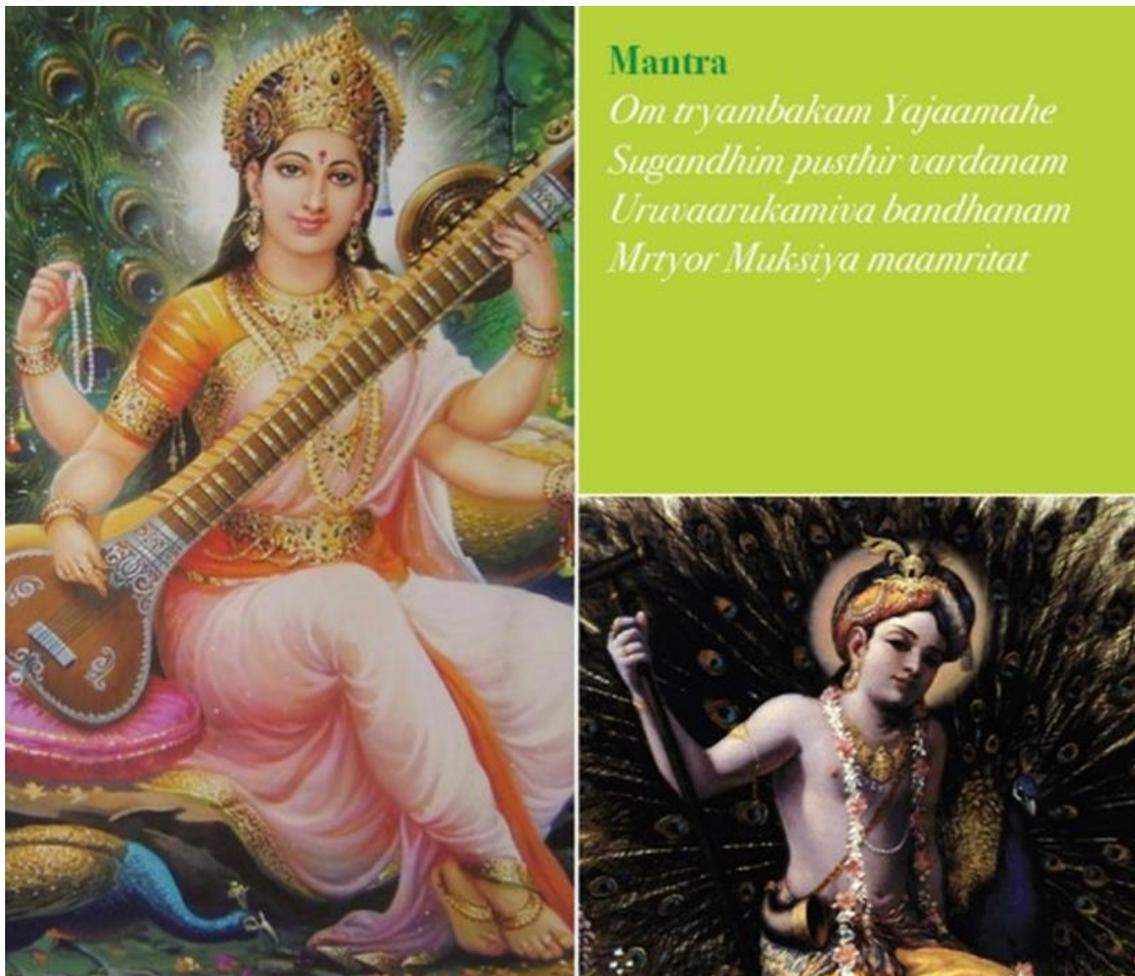
La musica *marga* ha il compito di condurre l'uomo alla pienezza del proprio essere e al riconoscimento della propria vera essenza. La musica *marga* rende il piccolo uguale al grande, l'uomo come l'universo, e lo libera dalle norme sociali e culturali della società cui appartiene per indicarne altre di ordine universale. Questo è il dovere della musica *marga* che sottintende una "umanità" che va al di là della ragione, delle parole, delle forme.

Il Tantra Yoga è una delle tecniche più antiche per seguire il sentiero che porta alla pace e alla liberazione. Nel Tantra Yoga *nada* è il suono primordiale causa del mondo fenomenico. In musica *nada* ha due forme: *ahata* e *anahata*. L'*ahata nada* nasce nella gola dalla forza dell'aria sulle corde vocali, dalla forza delle mani sugli strumenti a percussione e dalla forza dell'arco. L'*ahata nada* è la struttura della musica che guida l'uomo verso l'*anahata nada*, il suono sottile localizzato nella mente, cioè il *nada* "senza percussione". L'*anahata nada* deve la sua origine al risveglio dell'energia psichica. La tradizione ha collegato la ricerca dell'*anahata nada* (suono non prodotto) con l'*ahata nada* (suono prodotto). Le menti creative "sentono" che gli elementi sono pregni di potenziale capacità di eccellere, come galleggiassero nel caos.

Il suono, circoscritto nella parola, trova liberazione nella musica. La musica eleva l'espressione artistica a metafora delle metafore. La musica è astrazione della percezione metaforica e libera grappoli di percezioni in ambito di esperienza o dei ricordi. L'origine è primordiale e la creazione è seguente a essa.

Fare musica, essendo opera dell'uomo, deve essere descritto come creazione e non come origine. Secondo Coleridge la creazione dell'arte non è soltanto un singolo atto compiuto tutto d'un fiato, ma un'alternanza di impulsi a creare e a contemplare quello che è già stato creato, come parte del lavoro che aspetta di essere completato.

Nell'*alap*, come nella nostra ricerca contemporanea libera, la musica vocale affascina senza ricorrere al linguaggio.



Il ritmo è un'arte indipendente, è la simmetria automotiva dell'andamento puro. In un recital ritmico, dopo che l'andamento di tutto il fraseggio ritmico è stabilito dal primo *bol*, l'intero lavoro ritmico sembra procedere attraverso un impulso, perché la mente si adegua facilmente al flusso ad andamento uniforme. Il ritmo può cambiare le sue forme in base alle esperienze vissute e dilatarsi o restringersi a seconda dell'emotività emersa nel ricordo della nostra memoria.

Troviamo nelle espressioni artistiche moderne la ricerca del suono del silenzio in compositori attenti come l'americano John Cage, che arrivò ad annegare la negazione semantica in 4'33" di silenzio, in una commistione gravida di senso tra significante e

significato ormai imprescindibile per ogni artista contemporaneo. Un'operazione analoga a quella compiuta da Lucio Fontana e dai suoi celebri tagli nella tela. Anche qui, come in John Cage, il significante diventa significato. L'opera d'arte non è tanto la tela tagliata, esposta nei musei a testimoniare della valenza dell'effimero, irripetibile atto consumato nell'istante dell'esecuzione ma, piuttosto, l'aver tagliato la tela: quel gesto, la sua teatralità, il racchiudere in quella cesura, nel taglio, nell'attimo la separazione permanente.

Mantra è un sostantivo maschile sanscrito (raramente sostantivo neutro) che indica, nel suo significato proprio, il “veicolo o strumento del pensiero o del pensare”, ovvero una “espressione sacra” e corrisponde ad un verso del “Veda”, ad una formula sacra indirizzata ad un dio, ad una formula mistica o magica, ad una preghiera, ad un canto sacro o a una pratica meditativa e religiosa.

Il *mantra* più sacro, l'origine di tutti i mantra è AUM, composto da: A= stato di veglia in cui si ha conoscenza delle cose esteriori; U= stato di sogno in cui si ha conoscenza delle cose interiori; M= stato di sonno profondo a all'unità dell'essere

Il significante è il mezzo, il linguaggio; il significato il senso che tale linguaggio porta.

I suoni esoterici *anahata nada* ricchi di microtoni di un *tampura*, strumento a corde, introducono la mia voce che improvvisa un breve e semplice *alap* che corre per corridoi fino ad aprire la porta, come l'allievo che apre la porta ai suoi maestri onorato della loro visita...

S r S d S A ... r.... A N... Na ... AA

Inizia un mistico *alap* di Raga Bhairavi, cantato da Ramakant e Umakant Gundecha. Segue una composizione di musica elettronica con fusione di suoni acustici: campana tibetana, tamburo, campane a vento.

La poesia di Tagore ci invita ad entrare con la mente nel profondo abisso alla ricerca del suono primordiale. La voce proseguirà poi passando dalla parola a sonorità antiche con un *mantra* e poi improvvisate. Tutto prenderà forma nel ciclo ritmico *causal*, in 12 pulsazioni, che il maestro Akhilesh Gundecha scandirà con il *pakhawaj*.

Max Marchini con basso elettrico e io con la voce dialogheremo con sonorità moderne e libere, ascoltando il battito che diventa così il cuore di questo “corpo” astratto che si muove in un’altra dimensione.

Per andare nel futuro ed esplorare bisogna conoscere la storia e cercare di superarla, abbattendo regole e schemi alla ricerca del suono primordiale.

Tagore

Lo spirito del poeta si alza e danza

Sulle onde della vita, tra la voce del vento e la voce dell’acqua.

Ora che il sole è tramontato e il cielo

S’abbassa nero sul mare, come una palpebra

Sull’occhio stanco, è tempo di lasciare la penna

E d’immergersi, con il pensiero, nel profondo abisso

Entro l’eterno mistero di quel silenzio.

Mantra

*Om tryambakam yajamahe / Sugandhim pusthir vardanam / Uruvaarukamiva
bandhanam / Mrtyor muksiyamaamritam*

Meditiamo nella realtà del terzo occhio

La conoscenza di colui che opera attraverso il terzo occhio

Permea, sostiene e nutre il tutto come un’essenza

Che ci possa liberare dal potere della malattia che ci rende schiavi

*E che ci renda pronti a ricevere il nettare che rimuove l’ignoranza e che conduce
alla liberazione.*

Tal caural 12 matra

Dha dha – din ta – tita dha – din ta – tita kata – Gadi gana

4 battiti rela

dha ge ge ge – na ge ge ge – din ge ge ge – na ge ge ge

Ramakant, Umakant Gundecha – canto

Akhilesh Gundecha – pakhawaj

Tagore

Facevate musica nel mio cuore, mie catene.

Suonavo con voi tutto il giorno,

di voi facevo il mio gioiello.

Eravamo i migliori amici, catene mie!

A volte vi temevo, ma la paura

Mi portava ad amarvi ancora di più.

Eravate le compagne della mia notte tenebrosa.

*A voi m'inchino prima di salutarvi, mie catene, e d'immergersi, con il pensiero,
nel profondo abisso*

entro l'eterno mistero di quel silenzio.

VIDEO: <https://youtu.be/mAaj6IKTVjE>

Paola Tagliaferro voce, tampura, campane a vento, campane tibetane

Max Marchini chitarra elettrica, basso e sound projection

Articolo pubblicato per la prima volta in *AsiaTeatro*, Anno IV (2014)

<http://www.asiateatro.it/india/esperienze/alla-ricerca-del-suono-primordiale>



Marilia Albanese

Il viaggio in India. Giungle, fachiri, baiadere: la via delle Indie tra sogni e realtà

Giungle, fachiri, baiadere: una definizione davvero riduttiva per una cultura ricchissima e plurimillenaria come quella indiana; eppure l'immaginario europeo per secoli ha associato all'India ambienti e figure che rappresentavano il misterioso, il diverso e il trasgressivo. Incontrando ciò che è lontano, sconosciuto e alieno, il singolo e la collettività tendono a costruire un repertorio di rappresentazioni che, partendo da dati oggettivi della realtà, li reinterpretano in maniera fantasiosa, simbolica, mitica. La cultura estranea diventa allora un luogo dell'altrove, dove proiettare tutta una serie d'istanze vagheggiate, molto spesso represses o rimosse all'interno del proprio contesto.

Il primo incontro con l'Asia risale alla contesa fra la Grecia e la Persia e determinò pesantemente il sentire europeo nei confronti del mondo orientale: Erodoto, storico greco del V sec. a.C., nelle sue *Storie* – molto rimaneggiate dai grammatici alessandrini – descrisse il conflitto fra i greci e i persiani non solo come una guerra fra due popoli, ma come lo scontro tra due mondi, tirannico e barbarico quello persiano, democratico e civile quello greco.

Nel 326 a.C. **Alessandro Magno** mosse verso quella che era stata la provincia più lontana dell'Impero Persiano e che ora faceva parte delle sue conquiste. Era attratto dalla fama di ricchezza e mistero che avvolgeva quelle aree – oggi nella zona afgano/pakistana – e dai racconti favolosi che circolavano nell'Ellade. Benché non fosse il primo incontro tra Greci e Indiani, la spedizione di Alessandro fu particolarmente importante, perché segnò l'inizio di quelle proiezioni e fantasie che ancora oggi condizionano il rapportarsi all'India. I resoconti dei cronisti al seguito dell'esercito greco, perduti nella versione originale, vennero riportati nelle citazioni successive ampliando i dati sorprendenti ed esotici e costituendo il nucleo delle credenze più affascinanti e disparate sull'India immaginaria.

Vent'anni dopo la spedizione di Alessandro, Seleuco Nicatore, che alla morte di Alessandro si era ritagliato un regno esteso fino al fiume Indo, siglò un trattato con il

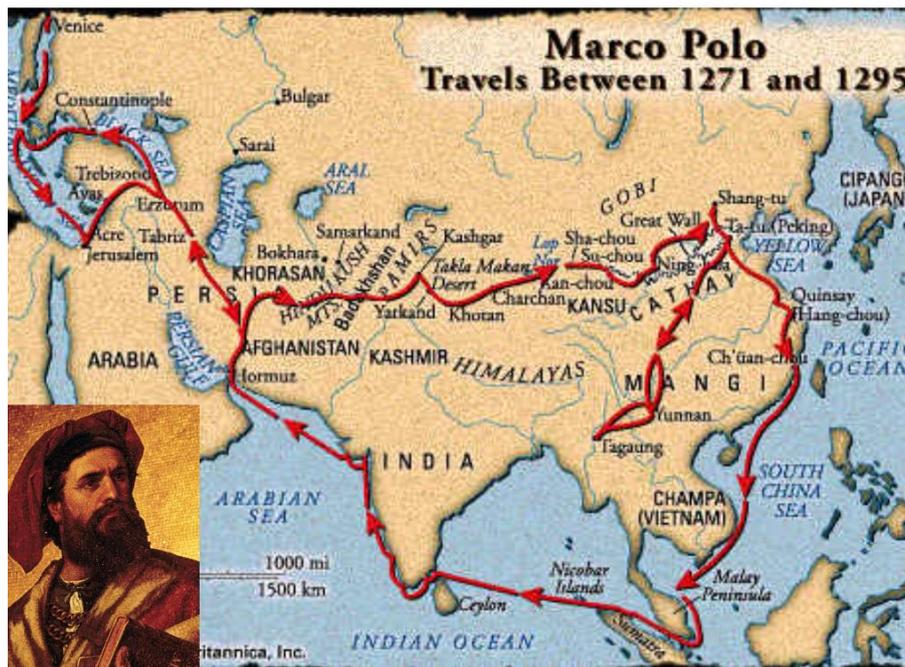
sovrano indiano Candragupta e inviò nel 303 a.C. alla corte di questi l'ambasciatore **Megastene**. A questi si devono le *Indika*, "Le notizie sull'India", andate purtroppo perdute. Anche Arriano (I a.C. – I d.C.) scrisse un'opera dallo stesso titolo, attingendo da Nearco, ammiraglio di Alessandro, e da Eratostene di Cirene (II – I a.C.): di quest'ultimo Strabone, autore di una *Geografia* nel I sec. a.C., riportò l'invito a non contrapporre Greci e barbari, perché pure fra questi ultimi vi erano uomini di grande civiltà. Altre notizie sull'India si trovano nella *Biblioteca Storica* di Diodoro Siculo (I sec. a.C.) e nella *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio (I d.C.), sempre però ammantate di un alone di stupore.



A circa un secolo di distanza dalla morte di Alessandro Magno le sue gesta furono raccolte nel **Romanzo d'Alessandro**, attribuito falsamente a Callistene di Olinto, storico e segretario del Macedone, che in seguito aveva congiurato contro di lui ed era stato giustiziato. L'opera dello pseudo-Callistene, un insieme di narrazioni redatte in tempi diversi ad Alessandria, fu tradotta dal greco in latino da Giulio Valerio Polemio alla fine del III sec. d.C. come *Res gestae Alexandri Magni*. Molti altri letterati dell'antica Roma scrissero del Macedone e della mitica India: Curzio Rufo, autore di *Historiae Alexandri Magni* in dieci libri; Gaio Giulio Solino, che rivisitò la *Naturalis Historia* di Plinio nel *De mirabilibus mundi*; e ancora Giustino, Orosio, Isidoro... E in tutti sono presenti descrizioni stupefacenti.

Verso il 960 l'Arciprete Leone effettuò un'ulteriore traduzione del *Romanzo d'Alessandro* dello pseudo-Callistene da un manoscritto greco, intitolandola *Vita Alexandri Magni*. L'opera ebbe grandissima fortuna nel Medioevo e ispirò numerose versioni, soprattutto in lingua francese – prima fra tutte il *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Paris (o de Bernay) del 1177, ben 16000 versi composti riunendo opere di autori diversi -, ma anche in lingua spagnola e tedesca, tutte debitrice per vie traverse allo Pseudo-Callistene. Perfino Arabi ed Ebrei scrissero del Macedone e delle sue avventure e quindi anche dell'India. Malgrado la diversità delle varie opere, i resoconti sono sempre sulle mirabilia, sui mostri e sugli eventi straordinari, quasi mai vissuti di persona dagli scrittori, ma appresi dal racconto di altri, degni di fede.

L'India fantastica interessava molto di più dell'India reale e quando cominciarono a circolare descrizioni più obiettive, paradossalmente furono queste a non essere credute, come capitò a **Marco Polo**.



Oltre ai **viaggiatori** autentici ci furono quelli “**da camera**”, che non si mossero dal loro scrittoio e produssero opere spacciate come resoconti di viaggi, frutto comunque di un grande lavoro di ricerca, ma sempre infarcite di notizie strabilianti. Il fantasioso, insomma, era più appetibile della realtà: l'immaginazione aveva bisogno di nutrimento e un eccezionale luogo di “pascolo” era proprio l'India, misteriosa, aliena e inquietante,

terra di avventure da brivido. Il loro sfondo non poteva essere che la giungla: ne è un esempio famoso *I misteri della giungla nera*, opera di un grandissimo scrittore da camera di fine Ottocento: **Emilio Salgari**.

Di **giungle** l'Europa aveva sentito parlare a seguito delle prime scoperte geografiche, che nel XV e XVI secolo avevano contribuito alla rivalutazione della natura e dei popoli primitivi. L'Illuminismo aveva creato e alimentato il mito del "buon selvaggio" e delle lussureggianti cornici che lo circondavano, favorendone uno sviluppo non alterato dalla cultura, ma fu soprattutto il Romanticismo che nel secolo seguente propose una visione della giungla, sia a livello di romanzi che di saggistica, determinante per l'immaginario europeo.



L'atteggiamento fiducioso con cui l'esploratore ottocentesco intraprendeva il cammino lo induceva a credere nell'incredibile – la scoperta di città nascoste, di tesori immensi, di esseri favolosi – e lo apriva al gusto ineffabile dello stupore, in una sorta d'ingenuo entusiasmo adolescenziale: l'uomo adulto poteva rincorrere i suoi sogni di scoperte eccezionali e intatte nelle giungle dell'India, trasformandoli in spedizioni geografiche e scientifiche.

L'esplorazione non era solo ricerca di avventura e perseguimento di ricchezza e potere, ma anche e soprattutto percorso implicito di autoscienza. Le prove che la

giungla imponeva diventavano proiezione di viaggi interiori con relativi passaggi iniziatici: la mancanza di sentieri tracciati e la necessità di aprirsi o trovare varchi nella vegetazione soffocante, il rapporto con la guida o l'assenza di questa, il pericolo di perdersi, l'incombere dell'agguato, l'apparizione dei mostri – fiere, selvaggi, esseri ignoti -, erano tutti elementi tipici della discesa nel profondo della psiche e della conoscenza di se stessi.

La giungla, aggrovigliato e disordinato trionfo della natura, si poneva agli antipodi dello spazio umano costruito e regolamentato. Il ritorno all'informale scomponeva i luoghi comuni, gli stereotipi, le certezze acritiche: nella giungla il noto era sopraffatto dall'ignoto. L'alienazione diveniva il mezzo per integrare parti oscure e scomode di sé, le difficoltà e la solitudine sviluppavano la personalità eroica, i tesori scoperti erano il premio tangibile di una vittoria interiore. Se però la statura dell'esploratore non era all'altezza della prova e l'integrazione falliva, la giungla si trasformava in un inferno di paura, di pazzia e di morte. La natura da vincere diventava la natura vincente, un mostro dai verdi tentacoli che soffocava e annientava e ben lo sapevano gli eroi salgariani – Tremal Naik, Kammamuri, Sandokan, Yanez – che più volte si erano misurati con essa.

Nei *Misteri della giungla nera* l'elemento centrale sono i Thugs, che strangolano vittime umane da offrire alla terribile dea Kali: è l'aspetto oscuro del sacro che emerge dalle profondità della foresta, incarnato da sacerdoti-negromanti dai contorni demoniaci. La dimensione religiosa dell'India, complessa, ambigua e per lo più ignota alla stragrande maggioranza degli Europei, alimentava visioni di **divinità inquietanti e di riti orribili**. Se da un lato sconvolgeva missionari e signore vittoriane, dall'altro solleticava oscuramente il bisogno di trasgressione e di sensualità rigorosamente bandite in Europa dalla religione e dalla morale corrente. Sebbene dunque alla luce dell'etica cristiana si condannassero i barbari costumi religiosi e sociali dell'India, lo si faceva con un recondito fremito di piacere e desiderio.

Davanti alle statue di divinità seminude, alle danze lascive e alle porte chiuse degli harem l'Europa sognava il proibito: simbolo vivente di tutto questo, la **baiadera**, dal portoghese *bailadeira*, “ballerina”, la danzatrice sacra. Personaggi di antica e rinomata tradizione – citate da Marco Polo e Nicolò de Conti (1395-1469) – le danzatrici sacre, le *devadasi* ovvero “ancelle degli dei”, erano fanciulle d'alto lignaggio, dedicate 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. Ritenute spose del

dio al quale 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.

La scomparsa delle grandi dinastie hindu che patrocinavano i templi costrinse le *devadasi* a esibirsi fuori dal complesso sacro, ridotte a ballerine prezzolate e a prostitute. 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 illuminate si batté per restituire la dignità alle danze sacre e impedirne la scomparsa.



Ignara di tali controversie, l'Europa vedeva la baiadera come incarnazione di voluttà ed esotico erotismo e dunque la utilizzò come soggetto teatrale con notevole fortuna. Filippo Taglioni mise in scena nel 1830 il balletto *Le Dieu e la Bayadère*, ma tra le molte coreografie in merito la più famosa fu quella di Marius Petipa su musica di

Ludwig Mincus che andò in scena nel 1877 a San Pietroburgo. La trama era sempre la stessa: passione, intrigo, eventi soprannaturali, morte, tra un turbinio di veli e fumi d'incenso. Nel frattempo, nel 1839, una compagnia di vere baiadere si era esibita a Parigi, entusiasmando gli spettatori, tra cui Théophile Gautier: non si trattava solo di danzatrici, ma di “sacerdotesse” legate a culti misteriosi avvolti di un alone di peccato.

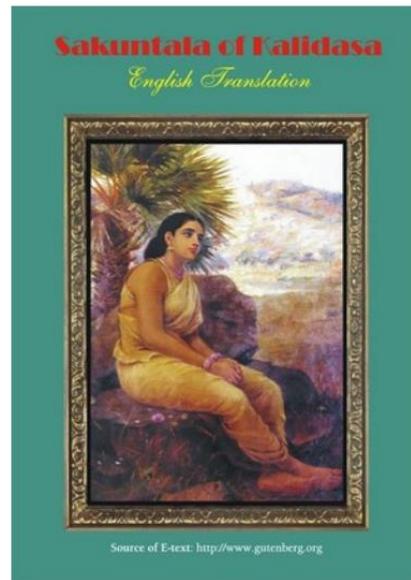
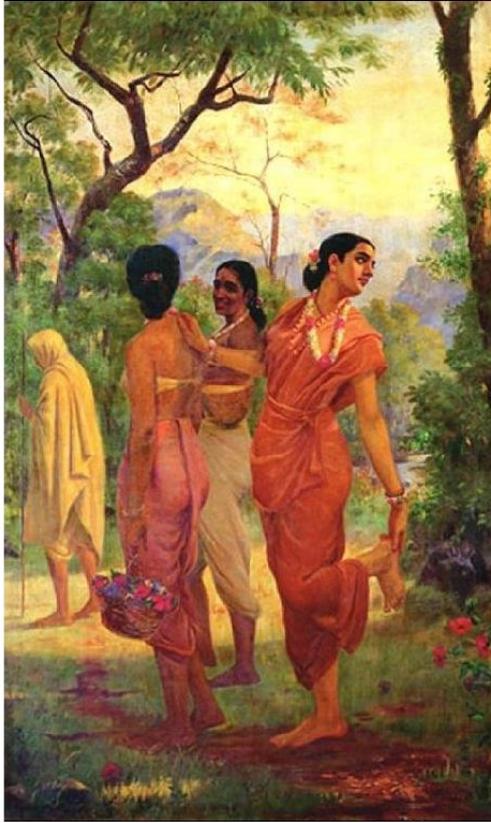
L'incontro con gli esponenti dell'India “sacra” risaliva, anch'esso, ad Alessandro. Nel famoso *Romanzo* dello pseudo-Callistene erano stati interpolati alcuni interessanti inserti: un opuscolo cristiano attribuito allo Pseudo-Palladio (IV/V sec. d.C.), *Le genti dell'India e i brahmani*, che criticava la casta sacerdotale, ma al tempo stesso descriveva concezioni e discipline brahmaniche; la *Lettera di Alessandro ad Aristotele sulle meraviglie dell'India*, ove si narrava, tra le altre **cose incredibili**, dell'odontotiranno, un animale mostruoso variamente descritto, comunque molto più grande di un elefante (!); una missiva attribuita ai gimnosofisti, i sapienti indiani che perseguivano la conoscenza attraverso l'esercizio mentale e la pratica ascetica.

Alla ricerca di questo sapere si recò in India **Apollonio di Thiana**, neopitagorico del I sec. d.C. la cui vita è descritta da Flavio Filostrato (I-II sec. d.C.), e qui incontrò brahmani, monaci buddhisti e asceti. Personaggio controverso, ritenuto da taluni santo, da altri negromante, era dotato di poteri particolari, molti dei quali appresi proprio in terra d'India. Insomma, una specie di fachiro!

Fachiro, in effetti, è un termine di derivazione araba e definisce asceti musulmani che vivono in povertà, ma è stato applicato a personaggi capaci di sopportare disagi fisici estremi, come il giacere su un letto di chiodi, e nell'immaginario popolare si applica a figure inquietanti e capaci di magia, in uno scenario ove le scarse conoscenze europee e i molti pregiudizi portavano a confondere misticismo e negromanzia.

Accanto alle reminiscenze alessandrine dei gimnosofisti, nel Medioevo circolava presso molti cosmografi la convinzione che il Paradiso fosse in India, alimentando la credenza di luoghi particolari, oasi di spiritualità e pace, che in effetti in India esistevano realmente: gli *ashrama*, gli eremi. In essi tutto scorreva secondo il ritmo profondo della natura, al quale l'asceta si adeguava meditando sul respiro ed entrando in consonanza con l'intero universo. Affrancata dal dovere del dimostrare, del fare, del produrre, l'esistenza diventava puro essere. Non era più necessario alcun movimento – cercare, lottare, correre –, ogni cosa decantava nella quiete. L'europeo incalzato dal progresso tecnologico e dalla

produttività, nell'India mistica ritrovò il dimenticato valore dell'*otium*: non più l'affanno del fare, ma il lento respiro dell'essere.



Furono soprattutto i **romantici tedeschi**, affascinati dalle prime traduzioni di testi sanscriti – nel 1789 *Shakuntala*, opera teatrale di Kalidasa (IV sec. d.C), tradotta come *Sakontala, l'anello fatale* da William Jones, giudice inglese in India, fondatore della Società Asiatica del Bengala nel 1784 e le *Upanishad* riversate in latino da Abraham Anquetil Du Perron nel 1804 – che videro in India la fonte dell'innocenza e della purezza: per Friedrich Schlegel (1772-1829) era la sorgente primaria di tutte le idee; per J. Gottfried Herder (1774-1803) l'Oriente era l'infanzia del mondo e gli Indiani il ramo più gentile dell'umanità. Il più accanito sostenitore di un'India mistica e spirituale fu Arthur Schopenhauer (1788-1860), che trovò nella cultura indiana una forte consonanza con la propria visione pessimistica del mondo, alla quale l'unica risposta era il progressivo distacco e la soppressione del desiderio, via ascetica ampiamente sostenuta in India.

Alla fine dell'Ottocento del misticismo indiano s'imposero soprattutto le **letture esoteriche**, proposte dal controverso personaggio di Elena Blavatsky (1831 – 1891), cultrice del paranormale, fondatrice nel 1875 della Società Teosofica. Fortemente eclettica, la Società affermava esservi una matrice comune di tutte le religioni e riteneva che il sapere esoterico venisse impartito a pochi iniziati da Maestri spirituali risiedenti in aree recondite. A uno di questi luoghi avrebbe avuto accesso la Blavatsky, che pretendeva di essere stata in Tibet ed avere ricevuto insegnamenti occulti che avrebbe parzialmente divulgato nei suoi scritti. Pur criticati dagli studiosi, questi ebbero un grande successo e alimentarono la moda della ricerca spirituale, oltre all'attesa di un nuovo messia, che ovviamente sarebbe venuto dall'Oriente.

Annie Besant, presidente della Società Teosofica, vide nel giovane Jiddu Krishnamurti (1895-1986) il futuro Maestro del Mondo e lo pose a capo dell'Ordine della Stella d'Oriente fondato nel 1911 e sostenuto da una ricca élite culturale. Krishnamurti, profondamente avverso al mito del *guru*, il maestro spirituale che “illumina” il discepolo, sciolse l'Ordine nel 1929, proclamando che la Verità è una terra senza sentieri e che ciascuno deve trovare in essa la propria via da solo.

Intanto il colonialismo – affermatosi alla fine del Settecento – si era saldamente imposto e i vari paesi europei si erano spartiti buona parte dell'Asia. L'Ottocento si chiudeva con il trionfo dell'*Excelsior*, un balletto in sei parti del coreografo Luigi Manzotti su musica di Romualdo Marengo, rappresentato trionfalmente alla Scala di Milano nel 1881 e in auge fino alla prima guerra mondiale. Cinquecento persone con i costumi sontuosi e le scene a effetti speciali di Alfredo Edel celebravano la lotta fra la civiltà e l'oscurantismo con trionfo finale del progresso. L'Europa era convinta che il nuovo secolo avrebbe schiuso le porte di un luminoso futuro, pervasa dalla fiducia nelle proprie capacità e dalla certezza di essere portatrice di una civiltà superiore, che le imponeva di diffonderne la luce fuori dai propri confini territoriali. Il convincimento derivava da Friedrich Hegel, (1770-1831) che, sostenendo il primato dell'uomo europeo, aveva gettato le fondamenta ideologiche del “fardello dell'uomo bianco”, tanto caro a Kipling e al futuro impero coloniale britannico. E non erano solo i missionari a dedicarsi anima e corpo all'impresa, mossi dall'imperativo dell'evangelizzazione, ma anche laici di diversissima estrazione si sentivano chiamati a civilizzare “selvaggi” che ormai non apparivano più così buoni.

La prima guerra mondiale spazzò via la convinzione che il progresso scientifico garantisse un mondo migliore e che il diffondersi della cultura assicurasse giustizia sociale e armonia fra i popoli. L'orrore di nove milioni di morti svegliò bruscamente gli Europei dai loro sogni di onnipotenza, inducendo molti a contestare e rinnegare le proprie radici culturali. Di nuovo si guardava altrove e l'altrove più promettente era ancora una volta l'India, non più terra di avventure e di poteri occulti, ma culla di spiritualità e pace.



Tra gli eminenti viaggiatori dei primi del Novecento vi furono molti scrittori, tra cui **Guido Gozzano**, che andò in India nel 1912 e lasciò dei resoconti di viaggio pubblicati postumi nel 1917 in *Verso la Cuna del mondo. Lettere dall'India (1912-1913)*, e **Hermann Hesse**, che raggiunse Ceylon, ma non l'India nel 1911, scrivendo il diario di viaggio *Fuori dall'India* e preparando in qualche modo il terreno per il suo celeberrimo *Siddhartha* del 1922, che avrebbe avvicinato all'India e alla sua spiritualità milioni di giovani. Intanto nasceva la psicanalisi: **Carl Gustav Jung** (1875-1962) andò in India nel

1937, ma non fu per nulla un'esperienza esaltante, benché alcuni percorsi di conoscenza interiore – lo yoga, la meditazione, l'uso del *mandala* – l'avessero colpito e ispirato.

Dalla fine dell'Ottocento l'approccio alla cultura indiana da parte dell'Europa cominciò a modificarsi, con la presa di coscienza che solo attraverso uno studio privo di pregiudizi e di proiezioni ci si sarebbe potuti avvicinare al cuore dell'India. Con il Novecento si approfondirono gli studi indologici e, soprattutto, l'Europa cominciò a riflettere sull'antitesi Oriente/Occidente. Nel corso della storia l'Oriente per l'Europa era stato di volta in volta estraneo, inquietante, fascinoso, culturalmente inferiore. A falsarne la visione era stata l'ottica europocentrica: l'Europa, piccola appendice dell'Asia, si era posta al centro del mondo (ma anche l'India l'aveva fatto, tanto da considerare tutti gli altri popoli barbari e da non desiderare di uscire dai propri confini per esplorare realtà diverse) e da lì aveva letto in maniera aprioristica e viziata da pregiudizi le culture che stavano a oriente.

Su questo luogo apparentemente geografico – il posto dove nasce il sole e che serve per l'orientamento – aveva proiettato una serie di bisogni, aspettative, sogni che non avevano trovato accoglienza in essa: il desiderio del mirabile e del misterioso, che l'Illuminismo e il conseguente razionalismo avevano irriso e deprecato; l'anelito a luoghi di pace e purezza, ove lo Spirito, bandito da un certo tipo di materialismo e progresso tecnologico, potesse rivendicare il diritto di esistere; la necessità di esprimere i contenuti oscuri della psiche, senza che fossero demonizzati senza appello, ma anzi con la speranza di poterli comprendere e reintegrare.

L'Oriente, in effetti, era una **categoria dello spirito** con alterne valenze, così come l'Occidente era un topos culturale, con confini più storici che geografici. Le mode del momento, poi, ne determinavano le interpretazioni. Ma ormai, nel Novecento, l'antitesi Oriente/Occidente risultava assurda: il Ventesimo secolo si affacciava su una nuova dimensione transculturale, travalicante le frontiere: si profilava ormai l'Eurasia.

Eppure, dopo la Seconda Guerra Mondiale e la terribile esperienza del Vietnam, un'altra generazione di giovani delusi dalla propria cultura si rivolse all'India: negli anni Sessanta del secolo scorso frotte di giovani della *beat generation* e di "Figli dei Fiori" ispirati dal **Diario Indiano di Allen Ginsberg** del 1962 vi andarono, seguendo le orme dei Beatles, che nel 1968 si erano ritirati a Rishikesh per cercare la realizzazione spirituale sotto la guida del *guru* Maharishi Mahesh Yogi. Purtroppo molti, invece di trovarvi pace e libertà, finirono per perdersi lungo la strada.

La via dell'India fu intrapresa anche da famosi scrittori italiani, **Alberto Moravia** cui si deve *Un'idea dell'India*, e **Pier Paolo Pasolini** autore di *Odore dell'India*, che vi andarono insieme a Elsa Morante nel 1961: ne scaturirono due resoconti dello stesso Paese profondamente differenti, a riprova di come l'India muovesse emozioni diverse e addirittura antitetiche.

Ma quanti davvero dei tantissimi e disparati viaggiatori alla volta dell'India furono in grado di vederla per quello che era e non come volevano che fosse, proiettandovi le proprie aspettative? Disse bene Hermann Hesse quando affermò che quell'India vagheggiata da certi Europei, lui per primo, era una dimensione del cuore e non un luogo geografico. Eppure anche oggi, in maniera più o meno sotterranea, il rapporto con l'India è ancora condizionato da quel sentire particolare espresso tra il serio e il faceto dalla frase di Moravia: *“L'India è il Paese delle cose incredibili che si guardano tre volte stropicciandosi gli occhi e credendo di avere avuto le traveggole”*.

Publicato per la prima volta in *AsiaTeatro*, Anno V (2015)

<http://www.asiateatro.it/india/esperienze/il-viaggio-in-india/>

Renzo Vescovi e il TTB

A Renzo Vescovi, personaggio di grandissimo spessore umano e professionale, si deve la prima conoscenza e diffusione del teatro-danza indiano in Italia.

Nato a Mantova nel 1941, Renzo Vescovi si trasferisce dagli anni Cinquanta a Milano, dove si laurea in lettere classiche. Dopo un periodo dedicato all'insegnamento di lettere nelle scuole superiori di Milano e Bergamo e di impegno come lettore di italiano all'Università di Clermont Ferrand e assistente alla cattedra di Letteratura Italiana dell'Università Statale di Milano, lascia ogni forma di insegnamento per dedicarsi al teatro.

Attratto dallo studio e alla pratica del teatro di strada, Renzo realizza una dozzina di produzioni cui partecipa sia in veste di attore che di regista dilettante. L'incontro con Eugenio Barba e Jerzy Grotowski è determinante e nel 1973 si trasferisce a Bergamo dove forma, ispirandosi all'Odin Teatret, un gruppo di professionisti: il Teatro Tascabile di Bergamo (TTB) – Accademia delle Forme Sceniche, che dirige fino al 2005, anno della sua morte.

Dal 1973 la sua attività di autore, regista e organizzatore culturale si identifica con quella del TTB, il cui campo di esplorazione e pratica si amplia costantemente. Nel 1977 il rapporto con la danzatrice indiana di odissi Aloka Panikar induce gli artisti del Teatro Tascabile a un percorso di apprendimento delle tecniche di alcune forme di teatro-danza in India, paese in cui Renzo si recherà più volte e per lunghi periodi.

Nel 1981 Renzo fonda insieme al Guru Maya Dhar Raut della Bharatiya Kala Kendra di Nuova Delhi l'IXO, l'Istituto di Cultura Scenica Orientale per la promozione della conoscenza e della pratica del teatro, della musica e della danza orientale, cui si devono centinaia di iniziative, dagli spettacoli ai corsi, dai convegni ai progetti speciali.

Nella sua appassionata carriera Renzo realizza una trentina di festival internazionali, trentadue spettacoli (più di 3000 repliche per oltre un milione di spettatori) presentati in trentadue Paesi di quattro continenti e dodici film sul teatro per la TV Svizzera, la RAI, la TV indiana di Stato.



Renzo Vescovi nel 2004.

Autore di diversi saggi, è stato oggetto di oltre una ventina di tesi di laurea in una decina di università italiane e straniere.

Nel corso della sua esistenza Renzo raccoglie circa 1300 volumi sul teatro occidentale e asiatico e sulla filosofia e spiritualità di queste aree. Questo ricco e unico patrimonio è diventato il Fondo Renzo Vescovi, catalogato dalla Biblioteca Umanistica e a disposizione presso la sede del TTB per studenti e ricercatori. Tutti i volumi, donati

all'Università di Bergamo nel 2011, sono facilmente rintracciabili nel catalogo delle Biblioteche dell'Università.



TTB Teatro tascabile di Bergamo

Il TTB Teatro tascabile di Bergamo – Accademia delle Forme Sceniche soc. coop. sociale è stato fondato nel 1973 da Renzo Vescovi sulla via aperta dal Teatr-Laboratorium di Jerzy Grotowski e dall'Odin Teatret di Eugenio Barba.

Ha la sua sede a Bergamo Alta, nell'ex-Monastero del Carmine, dove svolge la sua attività di teatro-laboratorio sviluppando la ricerca intorno al teatro in spazi aperti, al teatro-danza orientale, alla pedagogia ed alla drammaturgia dell'attore.

Il lavoro è svolto da un gruppo di persone che lavorano in maniera interattiva secondo il costume delle botteghe d'arte rinascimentali, con forme di regia collettive. Concependo il teatro come “centralità dell'attore”, il TTB investe particolarmente sulla

formazione dell'artista e sul rapporto di questo con la realtà che lo circonda. Incontri e corsi per le scuole e il pubblico hanno lo scopo di promuovere la conoscenza qualificata della cultura teatrale rinsaldando le relazioni fra esecutori e fruitori. Si deve al TTB la conoscenza e la diffusione in Italia del teatro-danza orientale, ambito in cui è uno dei maggiori specialisti in Occidente.



Il Teatro Tascabile di Bergamo e l'Odin Teatret all'Aquila, alla fine del seminario "I teatri e le loro città", 20 maggio 2004.

Ecco una sintesi di tre studiosi di teatro geograficamente agli antipodi:

“[...] È un ‘gruppo-festival’, capace di riempire da solo una settimana di teatro con spettacoli diversi per genere e sapore. I gruppi-festival sono pochissimi: Els Comediants, l’Odin Teatret... [...] nel panorama internazionale si contano sulle dita di una mano”. F. TAVIANI, “Lettera dall’Italia”, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma (e cfr. la “Rivista dei libri”, dove il TTB viene segnalato come ‘bene culturale vivente’ e “una ‘gemma di rinnovamento’ teatrale”).

“A theatre par excellence [...] una svolta nel teatro contemporaneo”, “Current”, New Delhi, India.

“[...] nel Tascabile incontriamo una fonte di ricchezza spirituale propria dei grandi attori”, “Ultima hora”, La Paz, Bolivia.

Vedi alcuni video degli spettacoli nel canale Youtube del TTB:

<https://www.youtube.com/channel/UC70osIMvpWrX8hrR2A03meQ>

Visita il sito web del TTB per gli spettacoli e le manifestazioni in corso:

<http://www.teatrotascabile.org/>



Per gentile concessione del TTB – Teatro tascabile di Bergamo, pubblichiamo qui di seguito due estratti dal libro di Renzo Vescovi, *Scritti dal Teatro Tascabile*, a cura di Mirella Schino, Bulzoni Editore, Roma, 2007: “Perché l’India” e “Il Sapore della Danza”.

Renzo Vescovi - Perché l'India

Introduzione di Mirella Schino:

Intorno al 1997, il Tascabile cominciò a pensare ad un libro sulla propria vicenda indiana, iniziata circa vent'anni prima. Il primo passo furono racconti, scritti in prima persona, e indirizzati al curatore, che ero io. Perché l'India è il racconto di Renzo Vescovi.

Molte altre volte, tra l'anno del primo viaggio in India e l'anno della sua morte, Vescovi è tornato a scrivere o a parlare dell'India, delle peculiarità della cultura e del teatro indiano, delle tecniche e la storia dei diversi generi di teatro-danza indiano, della figura di Gandhi, o delle differenze tra attori occidentali e attori orientali. Ma la lettura di questa breve narrazione della fine degli anni Novanta, dal sapore un po' più autobiografico del solito, ci è sembrata dovesse essere preliminare: una introduzione ad altri saggi, più meditati o più eruditi.

Alcune informazioni sono essenziali alla lettura del testo: "Min fars hus", "La casa del padre", cui Renzo Vescovi fa riferimento è lo spettacolo di Eugenio Barba del 1972 con cui l'Odin Teatret fu di fatto conosciuto dal pubblico italiano (anche se il gruppo danese era stato già presente in Italia con lo spettacolo precedente, "Fera"), suscitando un'onda di interesse all'interno di una larga fascia di teatranti, che produsse, negli anni immediatamente successivi, incontri, e collaborazioni: gli appuntamenti annuali del festival di Santarcangelo, "L'Atelier del teatro di gruppo", che si è svolto a Bergamo nel 1977, e insomma tutto quel vasto movimento che fu definito dai giornalisti, a partire da una definizione dello stesso Barba, "il Terzo Teatro italiano". Torgeir Wethal è un attore dell'Odin Teatret, uno degli attori fondatori. Krishnan Nambudiri, intellettuale e conoscitore di danza Kathakali indiano, fu invitato da Eugenio Barba all'Atelier di Bergamo del '77, dove si esibì in danze e dimostrazioni. Ferdinando Taviani, studioso di storia del teatro, è anche consigliere letterario dell'Odin Teatret, e vecchio amico di Vescovi e del Teatro Tascabile. Ferruccio Marotti, studioso di storia del teatro, ha contribuito, con i suoi studi, e talvolta anche con il suo lavoro organizzativo, alla riscoperta del teatro orientale, in particolare indiano e balinese. Aloka Panikar, danzatrice indiana, una delle più grandi interpreti dello stile Orissi, è stata, ed è tuttora, maestra di danza e cara amica per il Tascabile. Rukmini Devi, 1904-1986, è stata una

personalità straordinaria, e non solo dal punto di vista delle arti. Si è attivamente adoperata per tutta la vita per recuperare e conservare diverse tradizioni artistiche indiane in declino, in particolare lo stile Bharata Natyam, nella accademia culturale da lei fondata, il Kalakshetra.

Il mio compito dovrebbe essere rispondere alla domanda che sempre, con curiosità, con malignità, con sottile ironia, con perplessità, ci viene fatta. Una domanda che talvolta è diretta, più spesso è sottintesa, o tacita. La domanda è: ma perché l'India? Non è, del resto, una domanda a cui sia facile rispondere. Forse in periodi diversi avrei dato risposte diverse. O forse dovrei dare una risposta che comprende, in realtà, più risposte insieme, complementari e perfino contraddittorie. Forse è più facile fare la storia della nostra ricerca di una via delle Indie che rispondere.

Ho incontrato Eugenio Barba e le persone dell'Odin Teatret (ma almeno uno spettacolo già lo conoscevo) nel 1973.¹ E in un certo senso tutto cominciò da lì. Un punto di partenza per l'India che può sembrare strano solo a posteriori.

Un'amica molto cara, morta da qualche tempo, che ancora riverisco per la sua grandezza d'animo (si chiamava Lidia Gavinelli, a quei tempi era così bella che al suo passaggio nei corridoi della Statale la gente, ricordo, si fermava ammutolita), aveva visto a Venezia lo spettacolo dell'Odin di quegli anni, *Min Fars Hus*. Lidia era una donna davvero notevole, non solo bellissima e ricca, ma anche molto colta. Sensibile. Di estrema sinistra. È stata direttrice e regista del Teatro Tascabile e per anni, dal '64 al '72 circa, lo ha finanziato con molta discrezione (allora non era un teatro professionista). Tra l'altro aveva investito parecchio denaro per trasformare una topaia che ci era stata concessa dal Comune in piazza Cittadella in un vero e proprio teatrino, con palco, gradinata e anche un sipario. Io collaboravo come attore e come regista. Nel '72 ci fu un'immissione di nuove leve di attori, io divenni l'unico regista, e Lidia, che si stava dedicando sempre più a tempo pieno alla politica, mano a mano si staccò. Le dobbiamo molto.

Nel '73, Lidia aveva dunque visto l'Odin a Venezia, le sembrò tanto significativo che mi mandò a vederlo pagandomi il soggiorno di una settimana presso la Biennale. Lei, ai tempi, pensava di ampliare l'attività della Compagnia di allora con una politica di

¹ Il Nordisk Teaterlaboratorium, più noto come Odin Teatret, è una compagnia teatrale multiculturale fondata da Eugenio Barba ad Oslo nel 1964 e in seguito stabilitasi in Danimarca.

ospitalità mecenatesca. Invitammo dunque Giovanni Poli dell'Avogaria, e poi *Min fars hus*. Lo spettacolo costava parecchio, e per poterne avere almeno due o tre repliche Lidia vendette un appartamento. Io, all'epoca, oltre a fare il regista, ero assistente di Letteratura italiana alla Statale e insegnavo in un istituto professionale di Milano. Avevo visto lo spettacolo precedente di Eugenio Barba, *Ferai*, ma se devo dire la verità quello che mi aveva colpito di più era stato Barba stesso, con cui avevo avuto un breve colloquio a fine spettacolo.

Nei giorni di *Min Fars Hus* eravamo tutti seduti riverenti ai piedi degli attori dell'Odin: dialoghi, vere e proprie interviste etc. Ricordo che io insistevo con talmente tante domande sulla tecnica che alla fine Torgeir Wethal ne fu leggermente infastidito.

Quella della tecnica era una questione assolutamente fondamentale, per me.

Fin dall'inizio, il mio e il nostro grande problema era stato quello: l'autodidattismo. Il desiderio di lanciarmi in quelle che mi figuravo come grandi impennate poetiche era sempre frenato dal timore di mortificanti gaffe sintattiche. Penso derivi anche da questo un certo corso del nostro lavoro che definirei di "conquista delle tecniche": dall'acrobatica all'arte del giocoliere ai trampoli all'uso della voce e della musica fino ad arrivare, appunto, alla danza indiana e balinese. E tuttavia quest'ultima tappa è così intrecciata a mutamenti più generali del profondo che sarebbe ingiusto metterla solo come stazione provvisoriamente finale di un cammino lineare progressivo. Ma il discorso sull'India concerne profondamente, per me, la questione della tecnica, e dunque il contesto, che a prima vista può sembrare lontano, della cultura artigianale del teatro di gruppo, e soprattutto dell'Odin Teatret, in quanto incarnazione stessa della (o di una) tecnica artistica ignota o estranea al "normale" teatro occidentale.

Per un lungo periodo il mio sogno era stato quello dell'attore giullare, un attore che, in opposizione a tutte le statiche caratteristiche della tradizione italiana – ma forse occidentale tout court – contemporanea, sapesse suonare e fare i salti mortali: mi pareva che in questo modo dolcezze e vitalità, dolori e canti potessero essere espressi con maggiore fantasia ed efficacia.

Così la tecnica era concepita come mezzo per piegare il corpo a qualsiasi intento espressivo e il riferimento era quello, romantico e mitico, di Paganini e del suo violino. L'escalation progressiva della tecnica (così ingenuamente intesa), coniugata alla casualità dello svolgersi degli avvenimenti, ci portò con naturalezza fino alla soglia del teatro orientale. Sapevamo ormai fare ogni acrobazia: salto mortale e flip-flap (la vetta, ai tempi inaccessibile, della tecnica teatrale del corpo) erano conquistati. Potevamo mai, i barbari

giullari, gli straccioni mangiafuoco sui trampoli, dedicarci alle più raffinate e sofisticate acrobazie degli occhi, delle dita e dei muscoli pellicciai?

Fu perciò che, quando Krishnan Nambudiri arrivò, invitato da Eugenio Barba, all'Atelier di Bergamo (settembre 1977), e cominciò la lunga sequenza dei seminari italiani, fummo tra coloro che lo ospitarono più a lungo: mi sembrava vagamente sacrilego non profittare della disponibilità di un grande artista del mitico Kathakali.² E tuttavia sentivo il disagio di disperdere il nostro lavoro di ricerca in uno spreco al limite del gratuito: che fare di questa pioggia di manna dal gusto sconcertante in un periodo in cui ero tutto proiettato verso altri alimenti di sapore più familiare? Domanda fondamentale fra quelle che incominciavano appunto ad accumularsi, elidersi, sovrapporsi e intrecciarsi ai mozziconi di risposta e alle considerazioni che mi sarei poi continuamente trovato sul cammino.

All'inizio mi interessò soprattutto la figura del Maestro; poi mi emozionò molto la consapevolezza di essere di fronte all'assoluto teatrale; poi esaminai come potevo i contenuti tecnici di quelle lezioni per ricavarne insegnamenti e conferme.

L'atteggiamento complessivo restava comunque una reverenza totale a un universo inconoscibile, con una disposizione insieme timida e ansiosa ad assorbire quanto più si poteva in termini di aspirazione assoluta e per così dire metafisica e oscura, e ad acquisire la maggiore quantità possibile di minuteria tecnica col surrettizio proposito di riciclaggio, manifesto e dissimulato, nella cornice più familiare della ricerca in corso.

In questo contesto ci arrivò notizia di Aloka.

Fu Ferdinando Taviani che per primo ci parlò della danza Orissi che aveva visto a Holstebro. Quando gli chiesi che cos'era mi rispose con un sospiro che quella era la bellezza pura. Fu una tentazione: su quel sospiro impegnai il mio teatro a un rischioso sforzo economico per avere qualche settimana una danzatrice Orissi che Ferruccio Marotti stava per invitare in Italia: Aloka Panikar. Era il 1978, e aveva ragione Taviani: quella era la bellezza pura. Con Aloka facemmo un seminario, e quello stesso anno cominciarono le nostre partenze per l'India. Il mio intento era semplice: possedere quella bellezza! Come nei romanzi d'appendice: col punto esclamativo e a ogni costo.

Non ci fu molta lucidità, in quella mania.

Da un punto di vista più razionale, posso dirti che pensai che i miei colleghi registi dei gruppi erano troppo impegnati a usare la loro creatività, talvolta anche geniale, per

² Teatro-danza del Malayalam, il più meridionale degli Stati dell'India del Sud.

perdere troppo tempo in tecniche tradizionali non facilmente utilizzabili, e “non nostre”. Io mi sono sempre sentito un artigiano, non un artista. Volevo imparare la lingua da principio, dall’alfabeto, e proprio dai maestri più preparati del globo. Arnold Haskell, storico della danza occidentale, ha definito la danza indiana “il più completo e il più espressivo di tutti i sistemi di danza”. Lo cito spesso: mi è sempre sembrato che questo autorevole giudizio e la realtà cui esso fa così perentorio riferimento siano ragioni sufficienti a giustificare qualsiasi attività volta a promuoverne la conoscenza.

Non credo che spiegai tutto questo ai miei compagni, ma quando la mia proposta di impegnarci in un lungo studio di tradizioni artistiche aliene apparve loro troppo strana, e si impelagò negli abituali problemi di soldi e organizzazione, diedi una grande palmata sul tavolo e mi impuntai.

Però c’era anche l’altra faccia, la smania di possesso: la passione. L’innamoramento è un’esperienza turbolenta e nessuno si meraviglia che la sua forza biologica e vitale si rovesci nel creato anche distruggendo, senza curarsi del bon ton, spesso straripando da argini in cui sarebbe forse bene che si contenesse. La pulsione per l’India fu razionale, fu bisogno di tecnica, e al tempo stesso fu cieca come un amore romantico. Tuttavia cercai di difenderla di fronte all’esterno e a me stesso.

Per molto tempo, dopo aver intrapreso lo studio delle danze classiche indiane e balinesi, continuammo dunque a dare risposte note e tranquillizzanti alle domande sul senso di ciò che s’andava facendo.

Avevo per esempio già pronto un piano per rifare a modo mio lo spettacolo guida di Eugenio Barba, *Il Milione*, di cui sapevo senza averlo visto (avevo resistito fino ad allora alla tentazione di vederlo) che era, fra l’altro, un’elaborazione personale di Kathakali e Baris balinese. Poi non attuai quel piano: come succede a certi esploratori, non seppi risolvermi a lasciare per tempo il territorio sconosciuto, mi ci inoltrai tanto che finii per smarrirmi.

Ora assisto alla danza dei miei compagni con occhi sempre diversi. Per molto tempo li ho visti come uno spettatore esterno: lavoravo con loro controllando su di me “l’intensità” generale della loro interpretazione. Ora non più: il mio interesse si è spostato e durante le prove adesso sono preoccupato di tutt’altro: l’angolo delle braccia, l’inclinazione del collo, la correttezza degli sguardi, la flessione delle ginocchia.

L’India è venuta così, per quella smania che Aloka mi mise addosso fin dal mio primo sguardo sulla sua danza. Ma anche, in buona misura, perché mi sembrava che la trisecolare storia artistica e il costume del teatro tradizionale europeo avessero esaurito la

loro spinta feconda. Così la questione era non tanto di combattere quella cultura quanto di uscire da quella logica.

Ma a partire da dove? Dalle suggestioni dell'avanguardia italiana o europea? Il terreno su cui poggiava il piede per la battuta di scatto poteva essere cedevole, privo com'era di una sua stratificazione geologica convenientemente sedimentata. Il rischio era di basarsi su di un quadro di riferimento in realtà troppo equivalente a quello che si combatteva. Per mancanza di precise coordinate su cui orientarsi si potevano avere o cercare contrapposizioni o alternative che insomma rischiavano di essere come la zuppa al pan bagnato.

Giacché non si tratta qui di modificare le intonazioni del monologo e neppure di cambiarne le battute, ma di danzarlo: "E così [Sada Yacco] conquistò il pubblico.³ Non con le battute né con la musica né con altri accorgimenti ma solo quando fuse la sua recitazione con l'orchestra". Così raccontava Mejerchol'd,⁴ e sanciva l'esempio con il riconoscimento di un debito: "Tutto questo noi lo abbiamo imparato dal teatro antico". A Nicola Savarese devo l'accostamento di questa citazione con un'altra di E.G. Craig che egli riporta, come la prima, su un numero di "Sipario" del 1980:

"Tutt'ora la Natura sembra scoprire che la vecchia strada sia la migliore via della creazione. Essa produce risultati precisamente attraverso gli stessi metodi che ha impiegato milioni di anni fa. Le sue montagne, i suoi fiori, le sue lune e i suoi uomini sono probabilmente in tutto differenti da quello che erano una volta ma nel produrli essa non ha fatto la corte ai nuovi mezzi".

L'artista che segue questa legge della natura non fa male.

Così partì il nostro cavallino delle tecniche dirette: alla ricerca di un discorso tecnico-antropologico sull'arte dell'attore che per me era cruciale. E alla cattura della bellezza assoluta.

Ma forse, alla domanda perché l'India dovrei rispondere anche in un altro modo, che può sembrare banale, da vero europeo. Non con spiegazioni, ma con ricordi, immagini. Qualcosa che, sì, resta nel cuore e negli occhi.

L'odore dell'aria di Bombay.

Il Kalakshetra, la scuola di Rukmini Devi, e il grande *banyan* che vi sta al centro, con la piccola statua di Ganeśa collocata tra le radici.

³ Attrice e danzatrice giapponese, 1871-1946.

⁴ Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd, 1874-1940, è stato un regista russo.

I treni lenti dell'India, con le porte aperte sugli scalini dove ci si può sedere e guardare da soli, i gomiti sulle ginocchia, il paesaggio che scorre.

Il mare sempre tiepido di Kovalam.

Ricordi da turista, già, ma ribaditi, reiterati, assorbiti, incorporati come un cataplasma. Forse l'India per noi è come una casa natale, a cui si può sempre tornare, ma in cui non devi vivere.

Molti anni fa, l'11 luglio 1980, a Mantova, abbiamo presentato un'edizione straordinaria delle nostre *Tavole d'Atlante* dedicate alla danza Orissi. Il complesso orchestrale degli attori era diretto dal nostro Guru che per l'occasione suonava personalmente il *pakhawaj* (il tamburo tipico di questa tradizione). E prima dello spettacolo, il Guru aveva rifinito il trucco e fissata con grande abilità la classica corona delle Mahari⁵ sui capelli delle mie compagne danzatrici: e naturalmente, prima di precederle in scena, le aveva benedette.

Renzo Vescovi - Il sapore della danza

Introduzione di Mirella Schino:

L'India, per Renzo Vescovi e il Tascabile, fu, in primo luogo, la ricerca di una tecnica precisa e articolata e di un sapere teatrale superiore alla frequente approssimazione occidentale. È stata una scoperta tecnica e culturale insieme, l'incorporazione di un sapere che con gli anni andava sempre più approfondendosi. Capitava con relativa frequenza che Vescovi ne parlasse, o ne scrivesse. In genere, però, sempre per una qualche necessità: che poteva essere la presentazione di uno o più spettacoli, l'orchestrazione di una trasmissione televisiva, o l'intervento ad un convegno. Si tratta in linea di massima di un sapere coltivato con cura e con passione, ma esplicitato soprattutto in situazioni di necessità.

⁵ Le Mahari sono danzatrici che un tempo erano dedicate nel tempio del dio Jagannatha a Puri.

Qui, sotto il titolo Il sapore della danza (che è un titolo dello stesso Vescovi) abbiamo riunito diversi scritti: c'è Il sapore della danza, un insieme di materiali di supporto, di spiegazioni per spettatori ignari (preparato in occasione del festival dallo stesso titolo organizzato dall'IXO-Istituto di Cultura Scenica Orientale e dal Teatro Tascabile di Bergamo nell'estate del 1981, e poi pubblicato, insieme a L'attore lirico, in Necessità e libertà. Il lavoro dell'attore e il lavoro del regista, a cura di Alfredo Chiappori, "Quaderni del Comballo", Lecco, ed. del Comballo, 1993), e lo abbiamo integrato con la trascrizione parziale di tre trasmissioni televisive, dedicate all'Orissi (1979, e 1982), al Bharata Natyam (1979 e 1981) e al Kathakali (1988), e di un intervento orale (A/ha\rya abhinaya, poi pubblicato in Mascheramenti. Tecniche e saperi nello spettacolo d'Occidente e d'Oriente, a cura di Paola Bignami, Roma, Bulzoni, 1999).

Sono stati mescolati insieme, dunque, interventi diversi (ma accomunati tutti dalla loro natura di presentazioni di base), interventi nati talvolta come testi scritti, e talvolta, invece, come discorsi, nei quali è ancora possibile, (soprattutto nelle parti dedicate al Bharata Natyam e al Kathakali) ritrovare giri di frasi tipicamente orali, o quella forma più approssimativa che è tanto necessaria ad un discorso non scritto.

Si tratta insomma di interventi pensati, comunicati o scritti in forme e occasioni molto diverse, ma con una finalità unica, che rende plausibile e a nostro parere opportuna una loro unificazione: sono interventi per lo più dei primi anni Ottanta, quando il lavoro sull'India era ancora agli inizi, e soprattutto sono interventi tutti di presentazione, pensati per un pubblico, o per lettori non competenti.

Uno dei più illustri storici della danza occidentale, Arnold Haskell, ha sinteticamente definito la danza indiana "il più completo e il più espressivo di tutti i sistemi di danza". Sarebbe, questo autorevole giudizio e la realtà cui esso fa così perentorio riferimento, ragione sufficiente a giustificare qualsiasi attività volta a promuoverne la conoscenza: e tuttavia può essere anche più interessante accennare alle diverse motivazioni che spingono oggi a queste indagini alcune fra le forze più ricche della ricerca teatrale contemporanea.

Di fatto, nella presente, assai complessa crisi del teatro occidentale, l'evoluzione della cultura scenica nelle sue forme più vive e interessanti mostra una crescente

convergenza fra ciò che ancora usa, parlando, dividere nelle due categorie del teatro e della danza.

Da un lato si assiste, nella danza occidentale, a un progressivo avvicinamento a quanto più propriamente sembra potersi chiamare “recitazione”, e dall’altro la concezione dell’attore appare sempre più legata, al di là della pura comunicazione verbale cui in genere viene limitato il suo ruolo, ai fondamenti corporei della sua arte specifica.

Come è noto questa recentissima tendenza ha precedenti illustri e addirittura antichissimi nella grande cultura del teatro orientale in cui i due aspetti sono tradizionalmente fusi così come è codificato da duemila anni nel Nāṭyaśāstra, la Bibbia del teatro indiano.

A questa tradizione il teatro occidentale, che vi ha spesso attinto nei momenti di crisi, si è accostato sempre con un misto di ammirazione e di impotenza.

Così mentre gli orientali, con estrema plasticità artistica, hanno trasformato differenti “tradizioni locali”, per esempio europee, in categorie assolute (producendo ottimi cantanti d’Opera, eccellenti direttori di filarmoniche e così via), il mondo occidentale ancora non ha osato infrangere i tabù culturali che lo separano dallo studio concreto della musica e del teatro-danza orientali.

Eppure questo accostamento non sembra casuale: da una parte esso è l’esito naturale, una possibile concretazione o specificazione tecnica del processo innescato a suo tempo da quel teatro che scelse di fare del corpo lo strumento privilegiato della sua espressione (con doveroso riferimento, almeno, alla rivoluzionaria esperienza di Jerzy Grotowski); dall’altra, l’acuirsi del disagio della civiltà, e il sempre più avvertibile senso di alienazione che essa produce hanno fatto considerare l’esperienza orientale e il suo prezioso retaggio un possibile correttivo del crescente squilibrio, un punto di riferimento essenziale nel fosco pericolo di smarrimento, se non proprio di sparizione, che attualmente ci minaccia. È dunque una tendenza assai diffusa e profonda che è andata ramificandosi bene addentro al tessuto più vivo della nostra cultura nelle zone contigue della crisi delle ideologie, dell’utopia ecologica, della riscoperta del corpo, del rifiuto, insomma, del modello consumistico che ha dominato, in modo confuso e vitale, la cultura giovanile a partire, in modo particolarmente vistoso, dagli anni Settanta.

Non intendiamo ora affrontare veramente la complessità di un problema cui ci siamo limitati ad alludere: ciò che importa è che questo interesse non si inaridisca nel ricorrente diletterantismo esotico alla moda, ma fiorisca in qualche attenzione produttiva o, almeno, in qualche studio o lavoro concreto.

A questo studio, se non, magari, lavoro, questo *Sapore* vuol essere un invito, e le note che seguono sono redatte per facilitarne l'avvio.

Occorre precisare che l'angolazione da cui questa esperienza è vista viene qui esplicitamente circoscritta al momento della metodologia tecnico-artistica del teatro. Volutamente viene dunque tralasciato ogni riferimento alle implicazioni e ai riferimenti più specificamente filosofico-religiosi e anche più lautamente culturali cui la materia è, per universale e vulgato riconoscimento, intimamente legata. Confidiamo che la nostra impostazione abbia una sua legittimità anche in questa così ridotta prospettiva: quello che qui si vuol fornire è solo qualche informazione di base che permetta di accedere con meno disagio a una realtà di cui è lecito affermare che è insieme più vicina o più lontana di quanto non si creda.

Nella grande varietà e specificità delle differenti tradizioni locali è possibile trovare qualche essenziale carattere comune che ci permetta di enunciare alcune regole cardine del teatro-danza orientale.

La maggior parte di esse sono esplicitamente esposte nei trattati classici sull'argomento, fra i più noti dei quali vanno citati almeno il *Nāṭyaśāstra* e l'*Abhinaya Darpaṇa*.

Il modo più diretto per accostarsi all'universo del teatro-danza classico è forse quello di considerarne una possibile partizione secondo i fondamentali concetti di danza pura (*nṛtta*) e di recitazione (*abhinaya*), con particolare riferimento a quella sorta di linguaggio di alta stilizzazione mimata che tecnicamente viene chiamato *nṛtya* o danza espressiva.

La recitazione ("abhinaya")

Nella puntigliosa formalizzazione della cultura scenica tradizionale indiana, il sintetico termine di *abhinaya* (recitazione) riassume l'esito finale di un processo cui concorrono svariati elementi a loro volta nitidamente individuati e dettagliatamente descritti. In particolare, assolutamente essenziale per la comprensione del concetto appare il riferimento alla stretta interazione delle quattro categorie fondamentali della *āṅgika abhinaya* (che concerne l'uso del corpo), *vācika abhinaya* (l'uso della voce), *āhārya abhinaya* (uso del costume e del trucco) e infine *sāttvika abhinaya* (l'elemento psicologico o il dato interiore della recitazione). Ciascuna di esse è poi scomponibile in diverse classi e sottoclassi con partizioni minori e sub-articolazioni ricchissime che ai livelli minimi divengono praticamente infinite.

Tutte le quattro categorie concorrono obbligatoriamente a costituire la particolare caratteristica dell'*abhinaya*, ma in diversa misura e con diversa incidenza nei differenti generi teatrali. Così, per esempio, nel *nāṭya*, o teatro letterario, maggiore enfasi è ovviamente posta sul *vācika* o elemento vocale, mentre nel teatro di danza, tradizionalmente definito *nṛtya*, viene privilegiata l' *āṅgika*, la categoria che concerne specificamente l'uso del corpo. In questo caso si è avuta una sorta di consapevole scissione dell'elemento vocale da quello espressivo corporeo che ha portato alla formazione di due universi linguistici autonomi e paralleli attraversati da numerose articolazioni connettive.

Da una parte il linguaggio si è fatto parola musicata suscettibile di sfocare il suo nucleo semantico in puro suono ritmato, dall'altra la danza si aggrappa tenacemente al valore semantico attraverso il ricorso all'espressione pantomimica: con un grado di stilizzazione che a tratti dissolve il dato imitativo in segni così convenzionalizzati da identificarsi in pratica con l'arbitrarietà assoluta di un linguaggio ignoto (cosicché per lo spettatore ordinario, anche indiano, essa finisce dunque, in certo modo, per identificarsi con la danza pura).

Così nella pratica scenica attuale il testo, musicato e cantato, che un tempo neanche molto lontano era affidato all'attore-danzatore, è abitualmente eseguito dall'orchestra, mentre il danzatore appare più ampiamente impegnato nel suo ruolo specifico: e sia pure in stretta connessione con la parte vocale e strumentale con cui intrattiene un rapporto assai complesso.

La danza espressiva (“nṛtya”)

La tecnica di relazione fra linguaggio verbale e la danza si manifesta in due momenti: uno è quello diretto e assai rigido del *pada artha abhinaya*, o traduzione letterale di ogni parola del testo nel particolare linguaggio coreografico impiegato; l'altro è quello che potremmo definire approssimativamente una tecnica contrappuntista che gioca esplicitamente col testo, alludendovi in modo dichiarato con messaggi complementari o variamente sinonimici o magari antitetici e utilizzando tutti i possibili congegni della retorica coreografica.

La danza che fa riferimento a un testo preesistente o che comunque intende esprimere specifici messaggi attraverso l'uso del corpo viene definita, come abbiamo detto, *nṛtya* o danza espressiva. Individuato come strumento essenziale di comunicazione,

il corpo è stato segmentato in diverse parti e di ognuna di esse si è formalizzato l'uso potenziale all'interno dei singoli sistemi o stili di danza.

Così, per esempio, nei trattati classici sono scrupolosamente indicati i possibili movimenti del capo o del volto, nel suo complesso e nelle sue diverse parti, con i *viniyoga* o significati relativi.

Tra le varie parti del corpo di cui si specifica l'uso nella precettistica scenica classica, particolare rilievo hanno assunto, come è largamente noto anche in Occidente, le mani. Ampiamente citata è a questo proposito la sintetica e capitale indicazione dell'*Abhinaya Darpaṇa* secondo cui "il canto deve essere ben tenuto con la gola, il sentimento mostrato con lo sguardo, il ritmo marcato dai piedi. Dovunque la mano va la segue lo sguardo, dove va lo sguardo lo segue il pensiero; dove il pensiero va il sentimento lo segue, e dove va il sentimento lì c'è il Sapore" (*rasa*: il culmine dell'esperienza artistica secondo la terminologia dell'Estetica indiana). Alle mani, la particolare caratteristica del teatro indiano conferisce dunque un'importanza senza riscontro in altre culture (e che era antropologica e sacra prima di essere scenica). Le mani agiscono in una sorta di autonomia narrativa e coreografica che stabilisce, anche spazialmente, un piano intermedio fra l'attore e lo spettatore. Esse esercitano esplicitamente una doppia funzione: da una espongono i contenuti narrativi secondo la citata tecnica *nṛtya*, dall'altra esse forniscono lo stimolo sensoriale destinato a provocare la risposta espressiva dell'attore assolvendo dunque a una funzione determinante nel processo della recitazione. Nell'*abhinaya* le mani (che in questa specifica funzione teatrale sono tecnicamente chiamate *hasta*) esercitano il loro ufficio attraverso un linguaggio convenzionalizzato alla cui origine è verosimile ipotizzare un probabile processo di estrema rarefazione di elementi mimetici di base. Non è qui il caso di addentrarci nelle particolarità dei segni che ne compongono l'alfabeto, ma occorre menzionare che ciascuno di essi è atto a convogliare un numero di significati che possono variare, a seconda delle differenti scuole, da alcune unità a diverse decine e perfino centinaia.

In realtà non conviene far troppo caso ai numerosi esempi sbalorditivi che possono essere prodotti, né insistere sul carattere ermetico di quel linguaggio.

Di fatto la base pantomimica, levigata da una sistematica stilizzazione che ne ha filtrato le impurità realistiche, è sufficiente ad assicurare la comprensione essenziale del materiale narrativo allo spettatore dinamico: cui basta fornire elementari informazioni sul contesto particolare. Quello che importa e che ne costituisce il grande patrimonio tecnico

e l'enorme autorità metodologica, come vedremo, è la nitida individuazione, l'estrema rifinitura di ciascuno dei differenti segni di cui si serve questo sofisticato sistema teatrale.

Il “sāñcarī bhāva” o “improvvisazione”: mito e realtà

Può apparire una singolare contraddizione il fatto che, nell'universo della più rigida prescrizione e un posto di fondamentale importanza debba spettare all'“improvvisazione”: per quanto occorra specificare subito che la vulgata traduzione del concetto di *sāñcarī* con questo vocabolo merita bene le virgolette con cui viene stampato.

Di fatto occorrerà circoscrivere il termine al suo reale valore, cominciando a precisare, intanto, per dovere d'informazione, che qui esso viene usato col senso che assume nel gergo tecnico della concreta pratica teatrale odierna e non nel significato teorico che gli affida l'ordinata strutturazione piramidale della teoria scenica classica. Nella teoria esso indica infatti lo stato psichico transitorio, una vitale connotazione, un prezioso accessorio degli elementi psichici fondamentali che individuano un personaggio o una situazione.

Con una piccola forzatura semantica il termine viene ora invece impiegato a indicare la riesposizione sinonimica di un enunciato o addirittura la sua intera rielaborazione in nuclei narrativi completi che da esso si dipartono verso una progressiva e totale autonomia. Per dare un esempio che potrà forse meglio chiarire il procedimento, esaminiamo brevemente la struttura compositiva di una splendida creazione per recital del Guru Maya Dhar Raut ispirata alla sesta lirica del *Gītagovinda*.

Si tratta di qualche decina di secondi della prima parte.

La composizione inizia col ritornello in cui Rādhā, la protagonista, si rivolge alla compagna invitandola a condurle l'amato dio Kṛṣṇa per dilettersi con lui nei piaceri d'amore. Seguendo la tecnica *nṛtya* del *pada artha abhinaya* il testo di Jayadeva, messo in musica e cantato, viene tradotto alla lettera, parola per parola, secondo il particolare stile di danza, che nel nostro caso è Orissi. Così la coreografia prevede che al ritmo della musica scelta la danzatrice esponga col linguaggio del corpo nelle sue varie parti (*āṅgika abhinaya*) il corrispettivo delle parole 1) *ramaya* (dilettarsi nell'amore), 2) *mayā* (me), 3) *saha* (insieme con), 4) *madana* (Cupido), 5) *manoratha* (che fa smarrire): naturalmente seguendo la costruzione del testo originale sanscrito. La danzatrice incomincia dunque suggerendo 1) la tenerezza dell'abbraccio, e prosegue indicando 2) se stessa, 3) giungendo davanti a sé le mani atteggiare in una forma particolare, 4) scagliando il dardo mortale di Eros e mostrandone infine 5) l'immagine divina nell'atto di imbracciare il

famoso arco di fiori. Abitualmente il canto prosegue esponendo il testo in forma continuata, ma qui scatta invece il momento del *sāñcarī bhāva*. Testo e musica ripetono continuamente la stessa sequenza: Rādhā si perde nel desiderio di Kṛṣṇa e continua a danzare la sua preghiera offrendone fino a sei diverse varianti. La danzatrice espone dapprima sinonimi del testo originale e poi se ne scosta via via con evocazioni sempre più autonome nelle quali, interpretando ora Kṛṣṇa ora Rādhā, mostra il crescendo della seduzione del dio fino al momento in cui, in una vampata di rossore, si avvede del seno ignudo che Kṛṣṇa ha appena liberato, con un inganno, dalla fascia che lo celava.

A questo punto il *sāñcarī* finisce e la danza continua sviluppandosi in accordo coi versi della poesia e riallargandosi a tempo debito in altri e più importanti *sāñcarī* di analoga struttura compositiva. Come si può dunque vedere, il termine di “improvvisazione” con cui viene tradotto il nome di questo importante momento tecnico risulta piuttosto approssimativo. In realtà qui “l’improvvisazione” è un brano coreografico perfettamente strutturato dal compositore che l’interprete non fa che eseguire con la stessa meticolosa cura di quanto illustra o “traduce” le parole del testo nel *pada artha abhinaya*.

Da quanto esposto non si ricaverebbe dunque altro che una ennesima riprova della secca dichiarazione attribuita a Martha Graham secondo la quale “l’improvvisazione non esiste”. E tuttavia, per quanto riguarda il teatro orientale, l’affermazione dell’artista americana va almeno temperata e per ragioni che ne ribadiscono l’altissimo valore metodologico. In verità, proprio la rigorosa formalizzazione del linguaggio scenico permette squarci di reale improvvisazione inimmaginabile in altre culture (o dovrei dire piuttosto pratiche) teatrali.

Stretta come si trova a essere fra gli altri argini delle leggi ritmiche che ne regolano l’esecuzione e la rigida strutturazione linguistica del suo alfabeto, la forza dell’ispirazione artistica può più facilmente conservare la sua energia incanalandola nel preciso nitore dell’immagine poetica invece che disperderla sfocandosi nella velleità dei conati interrotti.

La danza pura (“nṛtta”)

Abitualmente uno spettacolo di danza classica indiana si compone di una collana di vari pezzi estratti alternativamente dal repertorio della danza espressiva o da quello della danza pura.

L’avvio è in genere una forma di preghiera danzata che, con nomi diversi nei differenti stili, introduce al rito poetico della rappresentazione. La parte centrale, il suo

cuore, è uno spiegarsi del ventaglio delle emozioni e dei sentimenti nei differenti brani di *abhinaya*.

La conclusione è invece un particolare pezzo di danza pura (*nṛtta*). La sua collocazione privilegiata e la fattura particolarmente squisita di questi pezzi invitano a un'analisi più ravvicinata di questa categoria fondamentale del teatro classico indiano.

Per cominciare dalla sua nascita divina, nella notte dei tempi, occorre sapere che il veneratissimo dio Śiva, dopo aver assistito al primo spettacolo messo in scena dal saggio Bharata (l'autore del citato *Nāṭyaśāstra*, l'illustre trattato che ci racconta questa vicenda) su un'idea o un testo dello stesso Brahmā, pensò che insomma lo spettacolo ci avrebbe guadagnato con l'aggiunta o l'incorporazione della danza pura di cui era il riconosciuto inventore. Sia Brahmā che Bharata accettarono l'osservazione di Śiva e da allora il teatro orientale ha preso la forma che lo caratterizza. Naturalmente l'ingenuità del racconto non riesce a semplificare l'enorme complessità della concezione di un teatro siffatto: e un'eco vi si avverte nella traccia di un dibattito che ogni tanto pertinacemente riaffiora in tempi e regioni così distanti e che ha appunto in tre versi del IV capitolo del *Nāṭyaśāstra* la sua prima formulazione conosciuta.

Gli intellettuali si volgono a Bharata e volentieri riconoscono l'importanza della recitazione, “ma” aggiungono “non riusciamo a capire perché tu vi abbia incluso la danza pura, dal momento che non esprime nessun significato particolare”. Risponde Bharata: “Devo ammettere che la danza pura non ha significati particolari. Devo anche aggiungere che essa nasce senza una specifica ragione e senza ragione è amata da tutti”.

Viene dunque ipotizzata una sorta di necessità biologica della danza, come se questi movimenti organizzati rispondessero a un bisogno umano antropologicamente fondato; come se la cessione spontanea di una sovrabbondanza di energia vitale consegnataci dal codice genetico trovasse nella danza il suo esito naturale. Da questo deriva la nota identificazione della vita colla danza che sotto diverse forme viene affermata, lungo tutta la sua storia, in ogni cultura del pianeta. Questo è naturalmente il senso dell'immagine famosa di *Nāṭyaśāstra* nelle sue vesti di *nāṭarāja*, di re, appunto, della danza. È infatti parso agli indiani che questo singolare alternarsi di luce e di tenebre, di vita e di morte, di dolori e di gioie che è la vita umana, altro non fosse, immaginosamente, che la danza di un essere supremo, di un danzatore cosmico il cui corpo fosse l'universo, la cui voce fosse la musica delle sfere celesti, i cui gioielli fossero la luna e l'intero firmamento. Così la base stessa di questo teatro, il supporto di ogni

ulteriore specificazione drammaturgica è il dinamismo biologico in se stesso, che la danza esprime e, reciprocamente, alimenta.

Il teatro-danza orientale nasce quindi nel cuore stesso del crogiuolo della fucina vitale, e i materiali che va dunque piegando e ribattendo per organizzarli in forma artistica hanno la torrida incandescenza del magma originario da cui sono prelevati.

Questa rifondazione “shivaita” del teatro letterario di Brahmā offre l’occasione di un possibile parallelo con l’attuale fase della ricerca scenica in Occidente.

La trisecolare storia artistica e il costume del teatro tradizionale europeo con la logica sociale etica e culturale che essi sottendono, e che così chiaramente essi riflettono, in tempi così mutati e ormai tanto diversi hanno per molti esaurito la loro spinta feconda. Di fronte a questa crisi così clamorosamente irrimediabile, la soluzione non poteva che essere radicale: come periodicamente accade, lo smarrimento delle certezze concettuali ha indotto ad aggrapparsi alla realtà più innegabilmente concreta dei corpi; al frigido galateo culturale del teatro si è preferita la goffaggine della pulsione viscerale; la prostituzione dell’attore ai piedi del pubblico è stata rovesciata nel martiri dell’attore santo; il costume sociale del teatro come intrattenimento è stato deviato su occasioni più condecanti. Questo avvicinamento inconsapevole alle radici stesse della grande tradizione scenica orientale deve ora far tesoro della sua esperienza bimillenaria.

“Il teatro orientale nasce nei templi, il teatro occidentale nei postriboli”, diceva Jacques Copeau. Certo, a partire da una sintesi storica così asciutta sembrerebbe che la distanza fra le due esperienze risulti assolutamente incolmabile.

Ma la nascita, pur essendo evento capitale, non pregiudica tutto intero lo sviluppo di una vita.

Forse ora ci sono meno templi in India, e forse meno ce ne saranno, come progressivamente sta accadendo per le chiese occidentali. C’è chi se ne duole, come è giusto, e chi pensa che dopo tutto il più vero tempio dell’uomo, quello che più importa custodire e preservare, sta nel fondo del suo cuore.

Che questa osservazione venga ribadita dal vaporoso spiritualismo umanista occidentale non fa, naturalmente, meraviglia, ma che avrebbe detto Copeau a sentirselo dire con fede e amarezza da un’autorità della cultura orientale come Mulk Raj Anand?

“È vero che la nostra arte è ancella della nostra religione, ma ora la fede appare sempre meno sentita e realmente vissuta; e d’altro canto l’arte non può essere lasciata a coloro che ne fanno un pretesto per una bella serata con gli amici: il suo futuro forse sarà nei nuovi templi che potremo costruire sotto forma di teatri e di centri culturali...”.

Allora forse non sarà questa o quella corrente religiosa a prevalere, ma l'intensa consapevolezza di coloro che possono leggere dietro i simboli di ogni fede il senso delle proprie battaglie spirituali. E forse il solo modo per salvare la bellezza (è lei che salverà il mondo, dichiarava Dostoevskij!) è quello di sottrarla agli acri fumi dei santuari e alla volgarità dei rituali del dopo-teatro per consegnarla al tabernacolo dell'interiorità personale.

Due avvertite volontà di riforma radicale e di alta tensione spirituale vanno convergendo da poli opposti verso la religione contemporanea della poesia.

Ed è su questo piano, il piano dell'arte, che fruttuosamente la fresca rivoluzione del teatro del corpo può incontrare l'antichissima tradizione orientale.

La sua battaglia più forte, sul piano della dignità del mestiere, che è quello tecnico della recitazione, il teatro tradizionale occidentale deve ingaggiarla collo psicologismo della sua troppo tenace tradizione realistica. Tecnicamente questo significa un riassorbimento delle efflorescenze psicologiche nella asciutta discrezione dei muscoli. L'attore soccombe sotto il peso del suo compito quando cede alla tentazione di "parere" che nell'arcaica accezione del vocabolo fa coincidere la debolezza del mostrare colla goffa conseguenza del sembrare. In realtà tutta la recente tradizione anti-teatrale del suo lavoro congiura contro di lui. Il suo compito è quello di trattare l'aria e di abbracciare fantasmi. Uno sconosciuto abitatore di altri mondi, uno scrittore, ha generato, con nascita partenogenetica, creature senza corpo che ha poi imbrigliato con le reti fonetiche e sintattiche dei ritmi verbali. Con queste creature si chiede al povero attore una sorta di impossibile connubio raggelato da una dichiarata inessenzialità del suo corpo totalmente negletto, cui il contatto con il fantasma poetico viene completamente evitato quasi si trattasse di una mera fleboclisi mentale. Dovendo manovrare la materia troppo fluida di questi sentimenti allo stato puro senza argini e senza chiuse, qual meraviglia che egli venga sopraffatto e annaspi scompostamente nella piena della confusione diletteristica.

Il problema è dunque di imbrigliare la corrente di queste acque: se non che, il compito non può essere affidato alla insufficiente tecnica psicologica i cui esiti hanno la breve persistenza di segni tracciati sull'acqua. E se ancora il teatro occidentale non ha accumulato tanta carica vitale da rovesciare in danza i suoi dialoghi raziocinanti (come non ricordare il grande Mejerchol'd al cospetto di Sada Yacco, la mitica attrice giapponese: "E così conquistò il pubblico. Non con le battute né con la mimica né con altri accorgimenti, ma solo quando fuse la sua recitazione con l'orchestra"), certo può

accogliere le suggestioni fondamentali di una tecnica che ferma nella precisione del corpo gli impulsi disordinati della psiche.

Ed ecco che allora acquista un senso chiudere questi riferimenti al teatro occidentale proprio nel paragrafo dedicato alla danza pura.

Perché, naturalmente, come noi oggi sappiamo che il segreto della pittura o della scultura non si svela nel realismo della copia ma si annida nelle pieghe dei panneggi o nella morbidezza delle luci, consiste, insomma, nella distribuzione dei rapporti di energia cromatica e spaziale, così sarà forse lecito sostenere che il fascino dell'attore consiste nella trama di impulsi che viene a configurarsi nello svolgimento della sua azione scenica. E quando questi elementi cominciano il loro gioco dinamico le cariche si attivano sempre più, abbandonando progressivamente i presupposti realistici da cui hanno preso le mosse fino a coincidere, al culmine del loro processo, con una sorta di danza pura il cui ultimo senso è quello di bastare a se stessa.

Nel crescendo di questo vortice, le immagini sonore e visive si frantumano fondendosi in una emulsione sottile che penetra nell'organismo progressivamente alterato dello spettatore attraverso i mille pori della percezione. Qui si scatenano una serie di risposdenze segrete e di collegamenti misteriosi, attivando una vasta eco di ripercussioni e di risonanze interiori, determinando il prodigioso innesco di mille gangli percettivi, mobilitando l'intera nervatura psichica con le sue intricate connessioni di cultura e riflessi organici, finché, a un tratto, tutto l'essere, corpo e anima, non prende a sommuoversi ribollendo con forza inarrestabile e rovesciandosi infine tutto intero nell'esplosione di una progressiva fioritura di vibrazioni che si ramificano nelle più remote periferie nervose, increspando le terminazioni più sottili, serpeggiando in oscuri canalicoli sotterranei, riverberandosi nel guscio attonito di ogni emisfero cellulare. Questi subitanei fiotti che sgorgano lentamente da mille contemporanee fessure e ignote scaturigini ricolmano, fluendo ininterrotti, uno spettatore progressivamente trasmutato, inondandolo di un calore diffuso di origine inafferrabile in cui si mescolano, fondendosi, tracce di ricordi, di esperienze e di desideri: reagendo alle precise sollecitazioni e all'ipnosi segreta dei movimenti ritmici della danza, l'organismo risponde con un quieto sconvolgimento che si irradia nella psiche pervadendola come un gusto o un profumo: è il sapore della danza.

L'Orissi

Ci sono ore del giorno che sono magiche o particolarmente suggestive. Una di queste è certamente il crepuscolo. Gli indiani lo chiamano Sandhym e lo raffigurano come

una tenera cerbiatta, figlia di Brahmā, che fugge per il cielo inseguita dal padre incestuoso. È l'ora dei prodigi ed è l'ora in cui si svolgono le principali cerimonie religiose. Quando la campana le dà il segno che il momento è arrivato, una sacerdotessa si incammina per un vialetto nascosto del Tempio, si inoltra fino al suo cuore e lì, davanti all'immagine del dio, esegue la sua danza. È un modo di pregare delle antiche sacerdotesse indiane, le *devadāsī*, le serve degli dèi. Durante la danza, la danzatrice versa dalle sue mani i fiori che ha raccolto in atto di offerta e di sottomissione. Quando la preghiera è finita, ella prende l'immagine del dio e lo ripone a dormire per la notte, come fosse una creatura umana. Questa che un tempo era considerata una danza sacra, oggi è diventata una danza classica e dall'India si è sparsa per tutto il mondo come un patrimonio comune dell'arte universale. In particolare la danza che noi abbiamo appena visto (un brano di un *maṅgalacharan* con *Sanjukta Panigrahi*) è originaria della regione di Orissa, uno Stato dell'India orientale cui non è esagerato dire che si devono molte caratteristiche della danza classica Orissi: la sua mollezza, il suo abbandono, la sua certa sensuosa eleganza richiamano certamente la fecondità, la dolcezza e la mollezza di queste terre, di queste acque, di questi verdi, di questo paesaggio dolcissimo. Nella regione di Orissa esiste una particolare forma di religione, l'induismo, che è rivolta al dio *Jagannātha*, che ha il suo celebrato tempio nella città di Puri, che in pratica vive poi di questo tempio. Qui ne vediamo una parte essenziale che è il *śikhara*, la grande torre. E il dio *Jagannātha* è, dicevo, una divinità molto complessa che in sé riassume e fonde diversi momenti della storia religiosa indiana, che ne fa in pratica una sorta di aspetto del dio *Kṛṣṇa*, una delle incarnazioni di *Viṣṇu*. Proprio il particolare rigore e il particolare esclusivismo in questa religione ci hanno fermato sulla soglia del tempio, come questo cartello documenta, e da lì abbiamo spiato se era possibile intravedere l'immagine di *Jagannātha*. Che per altro devo dire non è un'immagine proibita perché anzi è molto diffusa, è possibile trovarla in molti altarini improvvisati, su cui compare questo singolare dio dalla figura molto rozza, di cui la leggenda dice che si tratta di una scultura eseguita su un vecchio tronco. L'artefice era uno scultore divino il quale interruppe a metà la sua opera perché molestato dalla curiosità indiscreta della moglie del re.

Le *devadāsī*, le sacerdotesse, legate al culto di *Jagannātha*, si chiamano *Mahari*. Ancora oggi in Orissa esistono alcune vecchissime *Mahari* che oramai però non esercitano più la loro funzione e questo per la profonda modificazione cui il culto è andato soggetto negli ultimi anni, come accenneremo fra poco.

Come è successo per altre danze classiche indiane, anche Orissi è passata dal tempio alla scena con una modificazione profonda del suo statuto. La codificazione precisa della danza è avvenuta per Orissi non più tardi di venti, venticinque anni fa. Prima, di questa danza si ignorava il nome. Naturalmente la danza esisteva, ma era un atto di culto svolto all'interno dei templi. Fuori, non si poteva vedere. Venti, venticinque anni fa, come dicevo, si è avuto uno storico meeting, cui hanno partecipato studiosi e i più valenti Guru dello stato di Orissa, che sono quattro, e dal loro incontro è avvenuta la codificazione precisa di questo stile. In mancanza di altri nomi, si è chiamato Orissi, dal nome dello Stato, si è rapidamente diffuso in India con una fortuna travolgente che l'ha fatto conoscere in tutto il mondo. Una caratteristica essenziale di questo stile, come si è visto, è il riferimento alle pose scultoree che ne intessono così fittamente il linguaggio. In particolare il monumento, il vocabolario pietrificato della danza Orissi si trova nel tempio di Konarak, fatto costruire da un grande re della dinastia dei Gaṅgā e che contiene nelle sue sculture tutte le pose di danza che ora servono come riferimento tecnico all'Orissi.

In brevissimo tempo, Orissi ha goduto di un'espansione assai forte che ne ha fatto rapidamente una delle danze classiche indiane più apprezzate e studiate in patria e nel mondo.

Come tutte le altre danze classiche indiane anche Orissi, pur conservando l'impronta religiosa delle sue origini, è ora diventata un fatto essenzialmente artistico. E benché possa talvolta ancora, in particolari occasioni, essere danzata nei templi, in realtà il suo luogo più conveniente è ora quello più laico del palcoscenico dei teatri.

Il repertorio Orissi

La vitalità della tradizione di Orissi ha portato in breve tempo a un'evoluzione rapidissima di quello che solo da qualche anno può essere effettivamente definito "repertorio".

Nell'Orissi, la danza veniva presentata come un lungo brano di una quarantina di minuti preceduto, da un'invocazione e chiuso da un pezzo di danza pura in tempo *prestissimo*. Questo blocco unitario, attraverso successive dissimilazioni, è arrivato infine ad articolarsi nella forma di recital che viene presentata attualmente.

Uno spettacolo di danza Orissi è ora composto di una collana di brani di diversa ampiezza e natura. Dopo una sorta di preludio consistente in una preghiera propiziatoria danzata (*maṅgalacharan*), la rappresentazione prosegue alternando momenti di danza pura o *nṛtta* (nello stile Orissi abitualmente chiamati *pallavi*) a momenti di danza recitata

(*abhinaya*) e conclude generalmente con il *Mokṣa*, un pezzo di danza pura, vero e proprio gioiello coreografico elaborato dalla tradizione.

La *pallavi* è una composizione di immagini di grande fascino visivo. La danzatrice sviluppa, una sequenza dopo l'altra, movimenti, pose e passaggi coreografici completamente fusi con la melodia ritmata che l'accompagna.

Appartenente alla categoria *nṛtta* della danza pura, la *pallavi* non ha altro significato, per usare la terminologia tipica del teatro indiano, che l'espressione della bellezza delle linee e della forma.

Molte delle pose statuarie che ne costituiscono un'importante caratteristica sono prese dai rilievi di danza che si trovano in gran numero nei templi di Konarak e Bhubaneshwar in Orissa.

Il nome di *pallavi*, che letteralmente significa "elaborazione", è in genere specificato dal *rāga* in cui è composto e che ne detta anche, conformemente alla natura della musica classica indiana, il particolare carattere.

Al *rāga* si riconnette il breve frammento di "danza espressiva" da cui la *pallavi* può essere talvolta introdotta. Esso evoca i tratti essenziali del *rāga* poeticamente personificato (così, per esempio, il *rāga* *Vāsanta*, o della Primavera, è mostrato attraverso le immagini degli alberi che fioriscono, degli uccelli che cantano, dei germogli che spuntano ai nuovi tepori, mentre sul risveglio del creato domina sovrano *Kāma*, l'Amore, che saetta tutt'intorno col suo arco di fiori).

Gli *abhinaya* (pezzi recitati) sono ispirati ad alcune fra le più belle liriche del *Gītagovinda*.

Kutiyattam (teatro sanscrito classico)

Kutiyattam significa letteralmente "recitare insieme". Si può partire dal nome per rilevarne la specificità rispetto ad altre due forme, di cui conviene fare menzione per tratteggiarne le caratteristiche: si tratta del celebre *Kathakali*, la più nota forma, in Occidente, di teatro classico indiano, e del meno conosciuto *Chakyar Kūttu*. Sono, queste, alcune fra le più illustri testimonianze del rigoglio teatrale di una fecondissima regione dell'India Sud-Occidentale, il Kerala.

Schematizzando in modo un po' rozzo, si può ipotizzare una sorta di linea evolutiva che partendo dal *Chakyar Kūttu* arriva al *Kathakali* passando, appunto, attraverso il *Kutiyattam*.

Il Chakyar Kūttu, “danza (o dramma) del Chakyar”, è una forma di rappresentazione eseguita da un membro della casta dei Chakyar (i discendenti dei mitici *sūta*, o cantastorie, ricordati nel *Mahābhārata*), riservata, nella tradizione, agli induisti delle caste più elevate e presentata nel *kūttampalam*, lo speciale teatro di cui alcuni templi sono appositamente dotati. Lo spettacolo, che si tiene di regola il pomeriggio, consiste nella lettura di un pezzo classico sanscrito che viene ampiamente e liberamente commentato nella lingua locale, il malayalam, con allusioni piene di umorismo spesso pungente alle vicende locali, politiche e di costume. Nel corso dello spettacolo, che è un “a solo”, il Chakyar interpreta i diversi personaggi attraverso l’azione mimica e in certi momenti arriva addirittura a veri e propri momenti di danza elementare.

Assai celebre è la straordinaria padronanza dei mezzi espressivi del corpo con particolare riguardo al volto (al Chakyar si attribuisce la capacità di ridere con un occhio e insieme di piangere con l’altro). La sua recitazione è commentata e sottolineata, in particolari intervalli, dal suono da un gigantesco tamburo di rame, il *mizhāvu*, e da cembali metallici percossi da una donna, in genere la moglie del suonatore di tamburo. Quando gli attori (un tempo i Chakyar: ora, da pochissimi anni, l’appartenenza alla casta non è più una condizione necessaria) sono più d’uno, magari con la partecipazione di attrici, allora il Chakyar Kūttu, l’“a solo”, diventa un “recitare (o danzare) insieme”, che in malayalam suona, appunto, Kutiyattam: esso è unanimemente ritenuto la più antica forma oggi esistente di teatro classico basato sulle regole esposte nel *Nāṭyaśāstra*.

Secondo la tradizione, l’origine dell’attuale struttura del Kutiyattam si fa risalire al re Kulaśekhara-varman, della dinastia dei Perumal, vissuto intorno al decimo secolo della nostra era. Aiutato dal suo ministro, l’espertissimo Tolam, egli trasformò la sofisticata recitazione dei capolavori estetico-religiosi della tradizione sanscrita in spettacoli di più ampia popolarità con alcune modificazioni sostanziali. La più decisiva fu certo l’introduzione del *Vidūṣaka*, una sorta di clown che commenta in malayalam, con calcolati interventi parodie e digressioni lo sviluppo dell’azione principale. Secondo la tradizione, il Kutiyattam viene rappresentato non come divertimento o svago, ma come pratica religiosa, in particolari festività. Proprio la rottura di queste regole che gli hanno permesso di presentarsi dovunque, anche al di fuori dei templi, hanno ottenuto al Kathakali (che al Kutiyattam deve la maggior parte delle sue caratteristiche) la più larga fama e diffusione di cui gode (accanto a questa va menzionata un’altra differenza fondamentale: la presenza delle attrici, caratteristica singolare nella scena orientale, propria del solo Kutiyattam).

Misurare questo teatro col metro della concezione occidentale dello spettacolo provoca subito qualche perplessità.

La struttura ordinaria richiama quella, citata, del “*Kūttu*”, per cui un verso viene prima declamato, poi varie volte ripetuto attraverso l’uso di uno specifico linguaggio gestuale: già questa piccola informazione ci permette di indovinare le conseguenze sul piano della durata: uno spettacolo di Kutiyattam si sviluppa infatti, nel più celere dei casi, nell’arco di almeno qualche giorno e può arrivare, nel caso di alcuni testi particolari, a qualche centinaio di rappresentazioni continuate. Lo spettacolo viene abitualmente tenuto dopo le dieci di sera e dura dalle tre alle sei ore consecutive.

Dopo una prima notte di auspici e preghiere e una seconda di antefatto, è la volta della facoltativa presenza del *Vidūṣaka*, che può durare per due notti: e finalmente, la quinta notte, lo spettacolo vero e proprio può cominciare.

Due assistenti reggono un sipario colorato, i tamburi attaccano a rullare: piano piano, abbassando la cortina con le mani, l’attore comincia a mostrarsi e quindi, rimosso definitivamente il sipario, acconciato coi tratti dell’eroe che dovrà interpretare, fa la sua definitiva comparsa e prende a declamare il suo primo verso. La dizione della poesia sanscrita del Kutiyattam obbedisce a regole assai precise. La pronuncia è molto lenta, le parole vengono enunciate sillaba per sillaba e l’intonazione è guidata da specifici riferimenti musicali. A questo scopo sono impiegati speciali *rāga*, o melodie recitative, che vengono scelti in rapporto alle diverse caratteristiche dei singoli momenti.

Ci sono *rāga* per l’amore fra alcuni personaggi e *rāga* per l’amore fra altri, *rāga* per le descrizioni della pioggia e *rāga* per l’uccisione dei malvagi.

Altri artifici, noti alla tecnica della dizione universale, sono poi alcune particolarità come la pronuncia volontariamente blesa o balbuziente o variamente caratterizzata per sesso età e professione.

Lo stesso puro suono delle parole, indipendentemente dal loro significato, viene poi sottolineato e variamente utilizzato. Così, in un famoso esempio, l’apostrofo di Arjuna al protagonista di *Subhadrādhanañjaya*, mentre egli si aggira sperduto nella foresta, è di prima avvertito come lo sciabordio delle acque del lago poi come il gracidare delle rane: questo innesca un momento di abbandono alle memorie remote del protagonista che da bambino si divertiva a torturarle crudelmente: finalmente il suono ripetuto viene interpretato in modo corretto. Anche il testo, infine, viene spesso alterato con il ricorso a una sorta di linguaggio maccheronico in vista, naturalmente, di studiati effetti comici.

Il dato linguistico così trattato attraverso la voce viene poi ampiamente analizzato approfondito e rielaborato tramite un uso particolarissimo del linguaggio del corpo. Alla prima enunciazione il senso è affidato alle parole in se stesse: per questo, secondo precise indicazioni del *Nāṭyaśāstra*, la musica tace. Poi il tema verbale è variamente svolto in diverse maniere. Ogni parola viene riesposta una prima volta attraverso il linguaggio delle mani (i celebri *mudrā* o, come più correttamente va detto, *hasta*). Questa esecuzione è assai precisa e analitica: espone non solo i nuclei semantici principali ma ogni altro elemento linguistico: il tempo, il modo, il plurale, il genere, il livello stilistico e così via. Dopo la ripetizione del verso segue una più ampia elaborazione che prende spunto da vari elementi del testo. Un esempio potrà forse meglio rendere l'idea di questo processo compositivo. Nel primo atto del dramma già citato, al protagonista accade di salvare l'eroina senza conoscerne l'identità: subendone poi il fascino chiede a se stesso chi mai sarà colei

la cui bellezza ferisce il suo cuore e i cui occhi, luminosi come fiori di loto freschi, addolciti dal kajal che li sottolinea, sono ancora più belli per lo spavento che li fa tremare. Orbene, ad elaborare questi due versi, l'attore che interpreta il ruolo di Arjuna consacra almeno tre ore.

Arjuna ricostruisce nei particolari una scena da boudoir, con le ancelle che vestono e truccano la padroncina finché l'opera d'arte della sua bellezza non è completata col tocco mancante del kajal che le restituisce il compiuto splendore di quegli occhi. Dopo aver chiuso l'intero giro della elaborazione parte per parte, l'attore prosegue col secondo verso (o con la seconda metà di quello appena illustrato) con lo stesso procedimento. Un altro elemento da cui prende spunto l'elaborazione è l'analisi etimologica della parola, che può dar luogo, anche qui, a innumerevoli sviluppi. Si prenda ad esempio un famoso passo dell'opera di Bhāsa, *Abhiṣeka-nāṭaka*, che prende spunto da un episodio del *Rāmāyana*. Sugrīva, il fratello esiliato del re delle scimmie, Bālī, deve salutare il grande eroe Rāma e gli si rivolge col nome di Deva ("divino"). L'apostrofe si trasforma in una sorta di narrazione in cui vengono evocate le gesta di Rāma a partire dai suggerimenti della radice "div", che nella fattispecie sono quattro: felicità, splendore, desiderio, scherzo.

Così egli mostra il momento in cui l'eroe abbatté i sette grandi alberi con un solo tiro del suo arco e quanto egli fu "felice" per questo; poi ripete "*deva*" e suggerisce che per chi ha compiuto un'impresa così straordinaria non sarà che uno "scherzo" uccidere Bālī e così via.

Secondo un carattere proprio di molta parte del teatro orientale, il trucco del Kutiyattam è assai elaborato (anche se più semplice di quello, universalmente celebrato, del Kathakali, che ne è un complesso sviluppo). Il trucco si differenzia per tipi di personaggio di cui individua gli elementi fondamentali: così, per esempio, gli eroi sono tipi “*paccha*”, o verdi: hanno cioè il volto ampiamente tinto di verde (il colore del nobile, del buono e del giusto) e rilevato dal *chutti*, una sorta di lama bianca, lievemente falcata ottenuta con un particolare impasto di calce e riso, disposta in senso perpendicolare alle guance e fissata in coppia, con un mastice speciale, lungo la linea della mandibola. Caratteri malvagi, come Ra\vana, sono invece del tipo “*katti*”, o coltello, che aggiunge al verde della regalità un segno rosso, in forma appunto di coltello, e due piccole sfere bianche aderenti alla fronte e alla punta del naso.

Il repertorio tradizionale consta di tredici drammi con un complesso di settantadue atti: la menzione degli atti non meraviglierà una volta ricordata l’ampiezza di messinscena di questa forma teatrale: non è un caso che siano i nomi dei singoli atti a dare, in realtà, il titolo agli spettacoli presentati di volta in volta. A questa base, nel corso dei secoli e dei decenni, si sono peraltro aggiunti altri grandi monumenti della poesia sanscrita, fra cui la celeberrima *Śakuntalā* di Kālidāsa, il dramma classico più noto alla cultura occidentale.

Molti di questi testi, unitamente ai *Kramadīpika*, i manuali tecnici di recitazione, sono gelosamente custoditi dalle famiglie dei Chakyar. Queste singolari caste di attori sono ora protette dal governo indiano, ma le diciotto famiglie originarie, ridottesi a sei negli anni Sessanta, sono ora gravemente minacciate di sparizione.

Recentemente, nel 1965, il Kutiyattam fu rimesso in valore grazie alla prestigiosa scuola governativa del Kalamandalam, che invitò ad aprire questa speciale sezione uno dei grandi discendenti della tradizione, il maestro K. Rama Chakyar.

Bharata Natyam

Oltre duemila anni fa, nel Tamil Nadu, una regione dell’India del Sud, c’erano delle danzatrici sacre che vivevano nel tempio e che la sera facevano sempre una sorta di rito che consisteva nel versare alcuni petali di fiori e un pugno di riso di fronte all’immagine del Dio, suonare una campanella e bruciare dell’incenso davanti a essa, prima di prenderla e riporla a dormire per la notte come se fosse una creatura umana. Parte integrante di questo rito notturno e solitario era una danza che la sacerdotessa faceva davanti all’immagine del Dio senza nessun altro spettatore che naturalmente il Dio stesso. Questa danza, attraverso molti cambiamenti, è quella che oggi noi possiamo rintracciare

nel filone che si chiama Bharata Natyam. “Bharata” ha varie spiegazioni, ma una delle più convincenti è che questo è un acrostico, una fusione di tre sillabe diverse che sono “bha”, *bhāva*, il sentimento; “ra”, *rāga*, la melodia; “ta”, *tāla*, il ritmo: cioè il sentimento espresso attraverso la melodia e il ritmo. “Natyam” significa danza e teatro, sicché è il teatro della danza fatta attraverso il ritmo e la melodia. Questo è grosso modo il significato della denominazione di questa danza. Possiamo vederlo immediatamente partendo da una lezione in cui vengono scomposti alcuni dei suoi elementi essenziali.

Naturalmente ogni lezione di danza indiana inizia con un saluto sacro che è fatto toccando la terra, la madre terra a cui si chiede scusa di essere calpestata e si finisce con i tre saluti: in alto, agli dèi; sulla fronte, al Guru e sul petto ai compagni o meglio alla parte divina che è nei compagni.

L’insegnante si ripropone di rintracciare gli elementi essenziali dell’*Alarippu*, che significa “aprirsi del fiore”, una immagine singolarmente calzante, perché il corpo si desta parte per parte, proprio come un fiore che schiude i suoi petali sul far del mattino. Fra gli elementi essenziali ci sono le posizioni. Le posizioni possono essere denominate dal tipo di rapporto che hanno i piedi o dal modo di tenere la testa, gli occhi e così via. In questo caso si prende come riferimento il corpo nel suo insieme, questi si chiamano *pāda bhēda*, sono le posizioni del corpo. La trattatistica classica ne enumera, fra varie discussioni, diciotto.

Caratteristica della danza Bharata Natyam è un’estrema precisione di linee, un’architettura assolutamente nitida e quasi spigolosa. Quello che viene mostrato adesso è uno dei *karaṇa*. Ora, i *karaṇa* sono delle posizioni mitiche che sono scolpite in due templi del Tamil Nadu, la regione dell’India da cui questa danza proviene. Si parla dei *karaṇa* come le basi originali di tutti i movimenti della danza orientale. Un *karaṇa* implica un particolare assetto del corpo, una particolare posizione dei piedi, delle gambe, una particolare forma delle mani, questo per esempio è un *karaṇa* che allude a Kṛṣṇa, di cui si mostra che tiene il serpente con la mano sinistra e con la destra, intanto che con uno dei piedi ci danza sopra. Questo è Śiva, il grande danzatore cosmico, è uno degli dèi più popolari della religione induista e una delle sue caratteristiche è di essere *nāṭarāja*, cioè il re, il *raja* della danza. Ecco, questa particolare posizione è quella di Śiva Nāṭarāja, Śiva mostrato nell’atto in cui danza e con la sua danza crea il mondo e ne assicura il ritmo. Kṛṣṇa, dio dell’amore, è un’altra divinità popolare che appartiene a un filone parallelo della cultura indiana che è quello vaishnava, e la sua innamorata, si chiama Rādhā ed è il simbolo stesso della femminilità e dell’amore.

Ogni parte del corpo ha un suo particolare allenamento. Tutti gli esercizi vengono fatti in modo meccanico, in modo da dare una specie di scioltezza a tutte le singole parti del corpo che vengono interessate. Pensate che ci sono decine e decine di movimenti soltanto per quanto riguarda la testa e il volto. Una delle caratteristiche del Bharata Natyam è l'inclinazione del corpo in avanti, il che gli permette di avere sempre una tensione continua, di non riposarsi mai, quindi di non essere mai abbandonato. Ciò provoca una reazione, una tensione immediata che si avverte quando guardiamo la danza.

Ci sono poi movimenti del capo. Secondo i trattati ce ne sono nove, ma in realtà ciascuno di essi ha poi una serie di sottosezioni per cui alla fine diventano parecchie decine. La danza implica ritmo e implica movimento. Il movimento è assicurato dalle particolari unità di base che vengono chiamate *adavus*, e che si fanno risalire ai mitici *karana*. Il lungo training di chi impara il Bharata Natyam si consuma i primi tempi danzando per decine e decine di ore soltanto queste unità ritmiche di base che sono gli *adavus*, ma è estremamente importante; non è possibile immaginare un danzatore che non abbia una padronanza completa di questi elementi essenziali. In generale gli *adavus* sono mostrati a tre differenti velocità, ciascuna il doppio della precedente. Il che implica un'estrema padronanza di tutti i movimenti che entrano nella composizione coreografica unitaria. Anche durante l'esecuzione dell'*adavus* il corpo deve mantenere l'assetto particolare del Bharata Natyam, che implica una specie di tensione che va dalle vertebre lombari fino al capo, in modo che il busto ha una sua tensione che non viene mai meno anche quando tutto il resto del corpo si fa estremamente morbido. Queste unità si fondono in superiori unità coreografiche che sono oramai già delle micro-danze. E così entriamo nel cuore di un'altra danza che appartiene sempre alla sezione di cui stiamo occupandoci adesso che riguarda il momento della danza pura, quello che i trattatisti chiamano *nṛtta*: un pezzo che si chiama *jātisvaram*: insieme di *jāti* (cioè di momenti ritmici) e di *svara* (cioè di note). Il ritmo ha due momenti essenziali. Il primo si chiama *teermanams* e viene sostenuto da un fuoco di sillabe ritmiche che richiede una particolare abilità da parte del *nattuvanar*, il conducente, il direttore della piccola orchestra di Bharata Natyam. Dopo un momento ritmico così pronunciato e così violento c'è come un momento di riposo e poi il ritmo prende una sorta di ordine in crescendo, per cui le pause vengono a essere in numero sempre minore, e invece si accresce la complessità e la ricchezza della coreografia di base con ritmi che sono sempre più complessi e sempre più intricati. Questo particolare tipo di Bharata Natyam (Bharata Natyam è un nome complessivo che riguarda

in realtà altri elementi di danza) sarebbe più corretto chiamarlo *sadir*, dicono i tecnici, viene in generale eseguito in forma solistica, o in coppia, e in questo caso la coreografia elementare provvede a una specie di bilanciamento fatto in ossequio alla simmetria così tipica della tradizione culturale induista. L'ultima danza si chiama *tillana*, un nome generico, il nome generale di una danza che ha delle caratteristiche specifiche e che in generale viene messa in coda come chiusa di uno spettacolo di Bharata Natyam. C'è una ragione profonda per questo: è come se il danzatore, che ha fino ad allora investito tutte le sue forze in quell'evocazione della vita che è in generale uno spettacolo di danza indiana, bruciasse ora tutte le energie che ha conservato nell'ultimo respiro di questa danza.

La *tillana* è un momento di alto virtuosismo tecnico, è il momento, nell'ambito della danza pura, più complesso dal punto di vista tecnico, ritmico e coreografico, ed è però un atto di estrema dedizione in cui il danzatore brucia le sue energie fino all'ultimo respiro. Non meraviglierà quindi di vedere che in chiusa alla *tillana*, dopo una breve sospensione di qualche secondo, c'è di nuovo un *mangalam*, cioè un canto devozionale che in generale è eseguito non più come una danza ma attraverso la lenta forma del saluto rituale finale, con cui la danzatrice di nuovo si dedica agli dèi a cui ha aperto la sua danza.

Trucco e poesia nel teatro Kathakali

Vorrei sostenere e suffragare quanto andremo dicendo intorno alle caratteristiche del trucco nel teatro classico indiano (qui parlerò dello stile Kathakali) con un paio di documenti.

Il primo è l'elaborazione del trucco professionale ordinario con cui un attore del TTB-Accademia delle forme sceniche sta preparandosi per la circostanza. Il secondo è un filmato che abbiamo girato con la Rai quindici o sedici anni fa. Questi documenti sono indispensabili: come diceva Bertrand Russel, le parole non danno l'idea del formaggio se uno non ne ha un'esperienza extra-linguistica. Il film che vediamo presenta una danza del Sud dell'India, il Kathakali (è nata nel Kerala, sulla costa del Malabar, India Sud-Occidentale, e ha raggiunto la forma che oggi vediamo, più o meno quattro secoli fa), che qui viene analizzata in alcuni suoi passaggi. Uno di questi passaggi sarà particolarmente dedicato al trucco: esso arriverà dopo dieci-quindici minuti dall'inizio, ma tutto quello che vedrete potrà essere utile.

Intanto io devo rifarmi, con la necessaria cautela, alla relazione che mi ha preceduto e non oso entrare nella dialettica di giganti tra natura e cultura instaurata da Baudelaire. Ma appena è stato fatto il riferimento al dandismo baudelairiano, subito mi è venuta in mente una sua famosa poesia, *Une charogne*, in cui Baudelaire parla di una fanciulla bellissima. Il protagonista si rivolge alla sua innamorata in modo esplicitamente sospirato: “[...] étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / vous, mon ange et ma passion [...]”. Un giorno tu sarai come l’infame carogna che abbiamo visto allora, “*au détour d’un sentier*”: “*Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride / d’où sortaient de noirs bataillons / de larves [...]*”. La puzza che emana dal tuo cadavere è così forte che io temo di venir meno.

È certo molto affascinante e questo però riflette la violentissima ostilità di Baudelaire verso l’elemento femminile naturale che lo porta poi ad accentuare, viceversa, ovviamente, tutto il mascheramento artificiale che predica come l’unico riscatto possibile: la menzogna è la sola salvezza rispetto ad una realtà della vita che altrimenti sarebbe insopportabile, nella sua crudezza reale.

Naturalmente questo riferimento all’artificialità è obbligatorio, invece, nella cultura artistica. In essa tutto è assolutamente arti-ficiale: spezzo la parola in due perché arti-ficiale deriva da una radice di ascendenza indoeuropea, più o meno greca, “AR”, che implicava grosso modo l’organizzazione di un’idea di ordine attraverso la tecnica, e che ritroviamo come radicale in parole come “arma”, “aratro”, “arto” eccetera. Poiché il teatro è un manufatto, tutto quello che gli pertiene risulta, con diverse caratteristiche, “arti-ficiale”: questo nell’arte orientale, naturalmente, in primis, ma anche nel linguaggio scenico di qualche valore che si presenti anche oggi sulle scene di tutto il mondo.

Un’analogia particolarmente calzante, per spiegarmi meglio, potrebbe essere quella del discorso poetico. Quando lo stile è in versi e usa parole di un codice conosciuto, per esempio la lingua italiana, queste parole possono avere un significato, ovviamente, ma non si presentano nella loro nudità di portatrici di significato. Si presentano nella loro complessità, nella loro ricchezza di senso – più-suono, – più-ritmo, una diversa serie di componenti (per questa ragione la chiamo orchestrale). Naturalmente sarebbe diverso dire “mi è sempre piaciuta questa collina solitaria” e dire “sempre caro mi fu quest’ermo colle”. È evidente che dal punto di vista del significato non c’è nessuna differenza, però una cosa è “sempre caro mi fu quest’ermo colle” e un conto è affermare “mi è sempre piaciuta questa collina solitaria”. Nel primo verso incomincia a esserci un fatto di auroralità (o di

zenit) poetico, nel secondo esempio c'è semplicemente la comunicazione realistica, oggettiva, di un contenuto veicolato ad ascoltatori.

In che cosa consiste l'*orchestralità*? Quando vedete un attore orientale che danza o che recita, se avete la possibilità di guardarlo con attenzione ("*spectare*"), siete colpiti dalla difficoltà di mettere a fuoco lo sguardo su una parte specifica del suo corpo. Avete visto passare sullo schermo del documento Rai un personaggio femminile e un personaggio maschile e già in queste veloci apparizioni voi avete avuto la percezione del fatto che da quegli attori si dipartono nello stesso momento tutta una serie di stimoli. La metafora che usiamo è quella di "corpo orchestra", nel senso che in un'orchestra possono suonare tutti gli strumenti, ovviamente, ma all'interno della complessità del suono orchestrale possono entrarne, in un momento dato, solamente alcuni: possono esserci un oboe, un flauto e un timpano, possono suonare solamente sezioni di archi o di ottoni o singoli strumenti, magari con note differenti, per esempio: e il fatto che suoni qualcuno non significa, ben inteso, che suoni anche qualcun altro. Esattamente l'opposto delle percezioni che voi avete normalmente in un'esperienza della media di un teatro classico occidentale.

Questo che ora state vedendo è un massaggio: le immagini sono il riversamento di un filmino in otto millimetri girato in India nei primi anni Ottanta, all'interno di un *kaḷari*, cioè di una palestra molto scura (in India c'è molto sole, come sapete, quindi tutti tendono a difendersi dal sole, ecco perché dove lavorano è piuttosto buio). La macchia scura che vedete è un maestro che si sta appoggiando a una sbarra trasversale di legno: da questa posizione può massaggiare con la pianta dei piedi un giovane allievo (lo intravedete al suolo, disteso su una stuoia) dopo averne cosparso il corpo con olio medicamentoso (questo permette ai piedi di scivolare naturalmente sul corpo).

C'è una sorta di peso progressivo che il maestro può esercitare sulle membra dell'allievo, sostenendosi appunto alla sbarra citata. Occorre molta esperienza sorvegliata perché questo tipo di pratica è molto pericolosa. Il massaggio serve a far sì che anche il corpo dell'allievo, anatomicamente parlando, assuma sempre di più le caratteristiche che gli permetteranno di entrare all'interno dell'architettura scenica del teatro Kathakali. Osservate: il bambino a un certo momento viene messo supino con ciambelle di tela piena sotto le anche, sotto i fianchi, in maniera che le ginocchia, divaricate e flesse, restino sospese a qualche decimetro dal suolo. È giusto allora che premendo su cosce e polpacci, facendo avvicinare le ginocchia sempre di più al terreno, quindi piegando in qualche modo tutta la struttura della gamba verso l'esterno, il massaggio fa assumere all'allievo,

con l'andar del tempo, le ginocchia aperte che gli permettono di avere la sua famosa caratteristica stilistica (di occupazione dello spazio. Lo spazio dell'attore, come è noto, risulta individuato da alcuni punti, fra i quali vanno sicuramente menzionati gomiti e ginocchia: è il controllo di questi elementi che aiuta l'attore a costruire la sua "presenza scenica". Se egli, per così dire, non usa sufficientemente gomiti e ginocchia, non riempie abbastanza lo spazio: vedete nel filmato che l'attore tende a ruotare le ginocchia verso l'esterno, in maniera che l'apertura dell'inguine e quella delle ginocchia sia la più grande possibile. Questo permette poi all'attore di avere la presenza scenica che è necessaria negli spettacoli Kathakali).

Lo stesso tipo di ampiezza artificiale (perché si tratta di *mostrarsi*, alla lettera, di essere in stato di rappresentazione, per l'appunto), lo stesso tipo di dilatazione viene applicata al trucco. Ora vedremo una scena con gli attori della troupe del Kalamandalam, cioè della più grande scuola governativa del Kerala, lo stato dell'India in cui il Kathakali è nato, che si stanno truccando: siamo in un teatro italiano in cui avevamo invitato la troupe che ora si accinge a entrare in scena. Qui possiamo invece fermare il film e vedere alcune fotografie.

Parlavo del corpo orchestra per dire che lo stesso tipo di logica presiede a qualsiasi componente scenica del teatro Kathakali, inclusa naturalmente quella di cui ci dobbiamo occupare adesso, che è il trucco.

Il trucco è una delle quattro parti di quello che gli indiani chiamano *abhinaya*. *Abhinaya* è una parola composta: vi troviamo una radice sanscrita, "ni", che significa "portare" e "abhi", "verso". L'*abhinaya* è un elemento scenico "che porta verso". Si tratta di qualche cosa fatta per essere convogliata verso il pubblico, perché è a questo che bisogna farla conoscere: cioè è esplicita la sua natura di consapevolezza artistica, di artificialità. E che cosa bisogna far conoscere? Le caratteristiche dei protagonisti delle scene del teatro Kathakali.

Il teatro Kathakali, come è noto, è un teatro molto aristocratico, non si occupa che marginalmente di cose umane, si interessa essenzialmente di vicende di dèi o al massimo di semidei o eroi (alcuni personaggi delle pièce di Kathakali con caratteristiche più o meno quotidiane sono visti come personaggi grotteschi e il trucco, il maquillage che li contraddistingue segnala il punto di vista dello spettatore aristocratico).

Tornando adesso al nostro filmato: il personaggio che ora vediamo è Hanūmān, cioè il dio-scimmia, la scimmia bianca, che è caratterizzato da un copricapo che per qualcuno è di ascendenza portoghese (una specie di furto omaggio culturale fatto dagli

indiani nei confronti degli invasori portoghesi nel Cinquecento), ma questo non si sa se sia vero.

In realtà esso è però organizzato con una sua semplicità, per mettere in evidenza, invece, il volto. Il volto evoca le fattezze di una scimmia, ma lo fa attraverso elementi stilistici di base che ritroviamo anche negli altri ruoli.

È estremamente importante fare riferimento al fatto che il trucco del Kathakali in ogni caso non è una bella statua: è un trucco creato in pieno accordo con gli altri *abhinaya* di cui vi parlavo, cioè delle altre tecniche di comunicazione scenica o di ostensione, di messa in situazione di rappresentazione.

Nella tradizione classica del teatro-danza indiano ci sono quattro differenti categorie maggiori di *abhinaya*: una riguarda il corpo (*āṅgika*), l'altra riguarda l'uso della voce (*vācika*), una terza riguarda per l'appunto il trucco (*āhārya*), di cui ci stiamo occupando, e l'ultima riguarda la parte cosiddetta interiore (*sāttvika*: che detiene, in qualche modo, una sua specificità).

Si tratta di un lavoro negli interstizi, estremamente ricco e affascinante, su cui non possiamo fermarci adesso. Esso è però strettamente collegato con il resto. Il fatto che non siano belle statue significa che tutto è organizzato, in questo volto. Lo vedete: vi troviamo connessioni coi tre cerchi della corona lignea e la sua cuspide, la grande gonna a fior di loto rovesciato, le lunghe sciarpe chiuse dal tessuto organizzato in petali (col calice raccolto sullo specchio che ne costituisce la base). Gli occhi sono estremamente sottolineati; in alto, al centro della fronte, vedete una vasta macchia gialla col profilo della lettera "V" di Viṣṇu, segno di appartenenza religiosa, che include ulteriori simboli grafici rituali. Gli occhi hanno caratteristiche in un certo senso femminili: secondo la cosmetica indiana, l'occhio è tanto più bello quanto più la sua forma è ovale (il riferimento esplicito è la forma del pesce). Il volto, come vedete, è verde, cioè, come si dice nella lingua del Kerala, è un *paccha* (si pronuncia "pàccia"). I *paccha* sono tutti eroi e il loro volto è verde. Il pigmento è composto da una pietra gialla triturrata e polverizzata e poi mescolata con un'altra pietra che invece è blu. Le due pietre vengono pestate in un apposito mortaio, il miscuglio viene gonfiato con pasta di zinco e pasta di riso (che non dà colore). Qualche volta si mescola con una sorta di colla solidificata, una specie di pietra anche questa, le cui scaglie conferiscono al verde la lucentezza necessaria: alla fine il tutto viene impastato con olio di cocco e spalmato sulle parti convenienti del viso.

Quando vengono in Italia, gli attori indiani, che non si portano dietro l'olio di cocco, usano l'olio di mais (lo testimonio in omaggio alla materialità del teatro che tanto

piace a Nicola Savarese). Ai lati delle guance viene messo questa sorta di protesi che si chiama *chutti*: sono fascette, perpendicolari alle guance, alte una decina di centimetri, che vengono fatte così: si stende in primo luogo una striscia di colla, poi si mette un corrispondente strato di calce, vi si colloca una garza sottile di cotone e su questa a poco a poco si mettono (o almeno nella tradizione era così) delle quote progressive di una sorta di colla mescolata con calce finché queste fasce crescono su se stesse. Si lasciano asciugare e sull'orlo della prima, che è alta due-tre centimetri, si comincia a innestare la seconda: questo spiega perché il trucco del Kathakali duri un tempo che va da un minimo di due ore per quelli più semplici a quattro o perfino cinque ore per i più complessi. Qui siamo all'interno di un trucco medio, dura più o meno due ore e mezzo (quello dal vivo che vedrete alla fine di questa sessione è un poco più ricco, è un *katti* e complica questo elemento di fondo con un altro tipo di intervento).

Le labbra sono rosse corallo (esistono diversi tipi di rosso): queste labbra sono rosse corallo perché il grande sentimento di riferimento di questo *paccha*, di questo eroe positivo, è l'amore (*śṛṅgāra rasa*: il *rasa* è una categoria estetica legata a un sentimento. Gli indiani indicano in nove gli spicchi in cui è possibile suddividere la sfera della psiche umana: ulteriori sottodivisioni e combinazioni o mescolanze rendono infinite le sfumature componibili). Vedete che ai lati delle labbra, sull'angolo, c'è una specie di bollo circolare rosso che fa sì che il volto, in ogni caso, abbia una specie di sorriso perpetuo. A questi personaggi *paccha* è vietato aprire la bocca: non possono mai dischiudere, con le labbra, l'oscuro, il buio terrorizzante e drammatico della parte che sta oltre l'omerica chiostra dei denti. Ovviamente questi personaggi sono muti, non possono parlare (aprirebbero la bocca!).

A questo punto del filmato l'attore sta amoreggiando (a proposito, questo è Gopi, uno dei più grandi attori contemporanei di Kathakali), poi lo vediamo mentre beve: questo ci permette di porre l'attenzione su un'altra parte del volto dell'attore Kathakali che sono gli occhi. L'attore sta bevendo (in questo momento interpreta un leone). Sta bevendo il sangue di un elefante che ha appena ucciso: "beve" con gli occhi, quindi sono gli occhi che attraverso tutta una serie di movimenti, come vedete, inghiottono il sangue e lo deglutiscono. Noi vediamo attraverso gli occhi la deglutizione del sangue che l'attore sta bevendo, del sangue dell'elefante (simbolo dell'essere umano) che ha appena ferito e che mette a morte.

È estremamente rilevante lo scopo del trucco dell'attore Kathakali. Questo trucco tende a fare sparire completamente l'individualità dell'attore dietro la proiezione

metafisica di un suo personaggio. Non esiste l'attore, esiste il personaggio. Questa è l'esperienza affascinante del Kathakali: è successo, nella pratica del galateo teatrale di noi vecchi cresciuti con l'Odin Teatret, di andare a ringraziare gli attori dopo lo spettacolo. Spessissimo c'è un salto, alla lettera, di livello di percezione visiva che tutte le volte mi stupisce: vado di corsa nella *green room*, nella sala del trucco dove l'attore esce alla fine dello spettacolo. La sensazione è di tenere sempre lo sguardo da un metro e settanta in su per guardarlo come in spettacolo, ma poi mi ritrovo spesso un attore mingherlino, seduto per terra, struccato, che ti guarda curioso e smarrito, con un sorriso timido. Sembra la Cenerentola ma è lui, era proprio lui, il grande Bhīma, il terribile Rāvana. Era lui che, quando compariva in scena, ci intimoriva come bambini piccoli, sperando che non succedesse niente, che non ci incenerisse attraverso lo sguardo. A fine spettacolo il personaggio sparisce e ti ritrovi l'attore: è un esserino minuscolo, indifeso, che ti guarda stupito perché tu arrivi pieno di entusiasmo ad abbracciare un'ombra che lui ha abitato, ma che non era lui stesso. Di questo "equivoco" egli è in qualche modo cosciente e questa obliterazione totale, questo consapevole cancellamento dell'individualità dell'attore è probabilmente la lezione etica più grande che ci consegna il teatro orientale.

Vorrei fare riferimento ancora una volta agli occhi, per concludere. Prima rivedevo il vecchio film e sorridevo. Mi dicevo: "Cancellano tutto, però gli occhi non si cancellano". La risposta è semplice: "Sì, gli occhi sono quelli dell'individuo, che in essi si rifugia per opporsi alla propria sparizione" (perfino nel *Kāmasūtra*, nella sezione dei baci, si segnala che si possono dare differenti tipi di morsi, ma non si può mordere l'interno della bocca e non è permesso mordere gli occhi, non sono manipolabili). Ma nel Kathakali, perfino gli occhi vengono modificati: la cornea dell'attore viene colorata di rosso o di rosa attraverso due diversi semi di una pianta locale, che vengono messi sotto le palpebre. (Se l'attore si appresta a interpretare Duryodhana, e cioè il grande eroe nella sua furia passionale distruttiva, la sua cornea sarà rosso acceso, furibonda; se invece fa, come in questo caso, l'attore in amore, allora la sua cornea sarà dolcemente colorata di rosa, perché il seme che viene messo all'interno della palpebra, invece, colora la cornea solo di rosa).

Questa sparizione dell'individuo dietro il suo doppio ideale è la grande lezione del Kathakali.

Renzo Vescovi

VIDEO su Kathakali del TTB Teatro tascabile di Bergamo

<https://www.youtube.com/watch?v=vYS7QawmrfQ>

VIDEO su Aloka Panikar

<https://youtube.com/watch?v=3gyFsUxXmdY>



Con suoni e con canti. Versione all'aperto e itinerante dello spettacolo "E d'ammuri t'arricordi", TTB.-Foto Dag Jensen-Porsgrunn- Norvegia giugno 2006

Articoli pubblicati in *AsiaTeatro*, Anno VII (2017)

Renzo Vescovi e il TTB:

<http://www.asiateatro.it/india/renzo-vescovi-e-il-ttb/>

Per gentile concessione del TTB, due estratti dal libro di Renzo Vescovi, "Scritti dal Teatro Tascabile" a cura di Mirella Schino, Bulzoni Editore, Roma, 2007:

Renzo Vescovi – Il sapore della danza

<http://www.asiateatro.it/india/renzo-vescovi-e-il-ttb/il-sapore-della-danza/>

Renzo Vescovi – Perché l'India

<http://www.asiateatro.it/india/renzo-vescovi-e-il-ttb/perche-l-india/>

Media



Kathakali 1:

La compagnia di Kalamandalam Kutty N Raman fotografata il 23 luglio 2008 nel convento dell'Annunziata a Abbiategrasso (MI). Foto di Eva Malchiodi.



Kathakali 2:

Dimostrazione di Kathakali a Cochin. Foto di Leonardo Pagliarin.

Gallerie pubblicate in AsiaTeatro, Anno VIII (2018)

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

“Dhrupad Journey”, intervista al Maestro Pandit Ritwik Sanyal

a cura di Federico Sanesi e Franco Rivoira, video girato da Dheredherevideo.



https://youtube.com/watch?v=9_sl2RifIP8

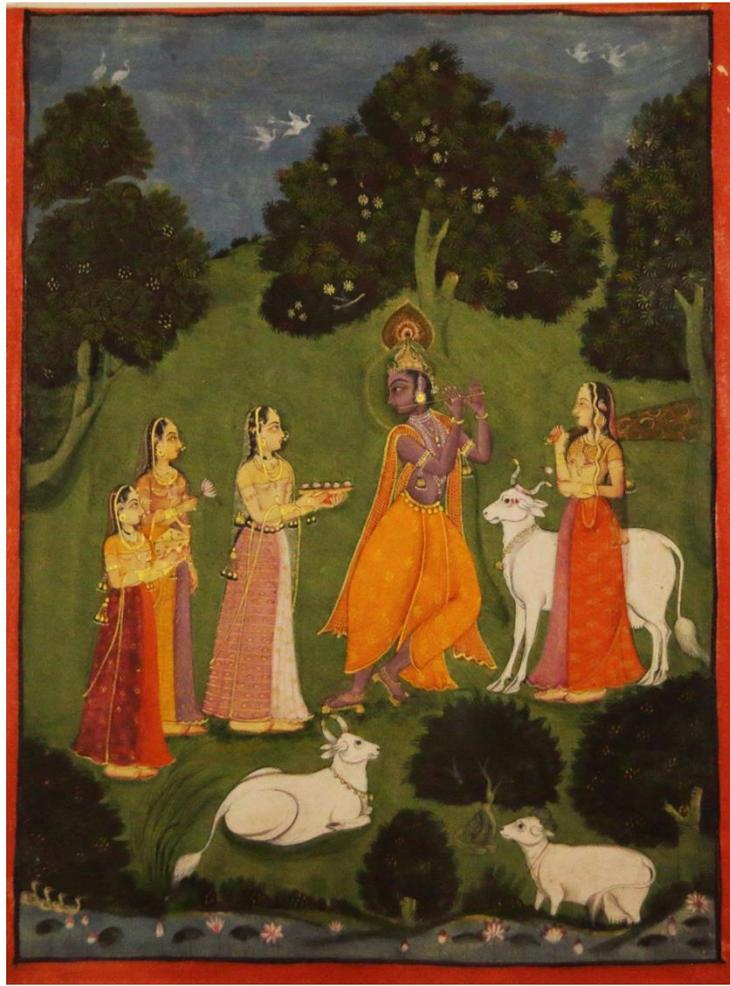
Il Maestro Pandit Ritwik Sanyal è uno dei più importanti ed indiscussi esponenti della musica vocale classica indostana, uno dei massimi esperti nell’antico stile Dhrupad.

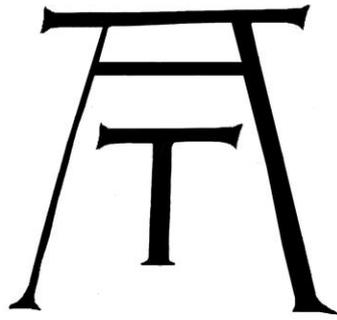
Nell’arco della sua carriera ha ricevuto prestigiosi riconoscimenti accademici, tra i quali la più alta onorificenza per la musica: “Il Sangeet Natak Akademy Award” dal Presidente dell’India Shri Pranab Mukherji nel 2013. Appartiene al lignaggio musicale della tradizione Dagar, che si dice risalga al mitico musicista Swami Haridas vissuto nel XV secolo e che fu maestro del leggendario Tansen nella corte dell’imperatore Akbar. Oltre alla sua altissima preparazione artistica, è laureato in Filosofia presso la Mumbai University e in Musicologia, presso la medesima università.

Attualmente è direttore del dipartimento di musica della Banaras Hindu University di Varanasi. Vedi <http://www.dhrupadindia.com>

Publicato in *AsiaTeatro*, Anno VIII (2018)

<http://www.asiateatro.it/india/esperienze/dhrupad-journey/>





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

annate 2011-2021, fascicolo n.2: India

www.asiateatro.it