

$\frac{A_{10}}{145}$

Gioia Ottaviani

Dramma e danza in India
Aspetti della tradizione



Copyright © MMV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 88-548-0290-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2005

Indice

Strumenti	7
La via della devozione	13
Gli statuti del teatro	19
Tracce storiche	25
Il dramma sanscrito	31
La danza	47
Bhārata Nāṭyam, Kathakaḷi	57
Kūṭyāṭṭam	65
Riferimenti bibliografici	73

1. Strumenti

Il teatro indiano, nella sua lunga tradizione, testimonia il coinvolgimento, o la diretta partecipazione, di diversi strati sociali, dalla cultura delle corti a quella popolare: dunque lo spettacolo dei palazzi come quello radicato nella vita dei villaggi. Ma non dobbiamo dimenticare l'importanza avuta dai templi e dall'universo dell'espressività religiosa, nell'accogliere e motivare l'uso della danza del canto, della musica e del dramma.

Gli scambi tra questi contesti sono stati determinanti nella formazione degli innumerevoli linguaggi e idiomi espressivi delle diverse arti della rappresentazione del subcontinente indiano. L'eredità delle arti "tradizionali", giunta fino al nostro secolo, presenta infatti molte forme radicate nel linguaggio e nella religiosità locali, testimoni, di volta in volta, della singolarità geografica e culturale che le ha prodotte.

L'attributo di "tradizionale" sta ad indicare quelle forme di danza e dramma che hanno fatto parte della vita delle epoche passate e, pur con molte trasformazioni, hanno conservato nel tempo i propri caratteri formali e tematici. Anche se, nella cultura indiana, la trasmissione del sapere del danzatore, del musicista, dell'attore è avvenuta, di generazione in generazione, in una sostanziale continuità rispetto ai modelli del passato, non si può, in ogni caso, pensare ad una sua staticità nel tempo, anche perché parliamo di arti che investono il corpo, la presenza e la comunicazione non differita. Nella trasmissione delle conoscenze, delle regole e delle particolarità interpretative di queste arti è implicato il processo stesso della trasmissione del sapere, un sapere fatto di individualità e di relazioni che sono parte della storia ma, al contempo, sono inseparabili dalla incidenza biografica e fisiologica del performer, dunque dalla variabile individuale della organicità in cui quel sapere, tecnico, formale e pedagogico si trasmette.

Per orientarsi nella grande varietà di forme e generi presenti nella storia e sul territorio indiano, è utile richiamare alcune delle accezioni che normalmente sono usate per cogliere le principali differenze che

articolano l'universo della performance tradizionale: classico, popolare, rituale, devozionale e moderno. Le ripercorriamo seguendo i suggerimenti di F. Richmond, D.L. Swann e Ph. Zarrilli (8–12).

Il loro scopo non è quello di indurci a classificare i diversi fenomeni, ma quello di guidarci in una prima visione di insieme del panorama tradizionale dell'uso della danza e del dramma nel subcontinente indiano.

La sfera del “classico” è caratterizzata, per esempio, da un alto grado di raffinatezza e fedeltà ai principi estetici basati su canoni antichi e colti; si rivolge prevalentemente ad un pubblico esperto che sappia apprezzare il grado di formalizzazione della esecuzione. Le tradizioni protette dalle classi alte, oltre a manifestare una consapevolezza estetica, letteraria e formale, hanno prodotto un tipo di spettacolo codificato e un linguaggio scenico formalizzato, in gran parte legato al dramma sanscrito.

La sfera del “popolare”, caratterizzata da immediatezza e accessibilità sul piano comunicativo, prevale nelle forme regionali, legate all'area linguistica e alle motivazioni festive e celebrative di una regione, ma prevede anche forme di solo trattenimento, nelle quali i canoni formali sono aperti, espliciti e mutevoli.

La accezione di “rituale” si adatta a quelle forme di danza, recitazione, canto e musica che sono adottate in relazione ad una celebrazione, un ringraziamento, un voto, senza per questo escludere elementi spettacolari come le maschere, il trucco ed altri aspetti di fascino visuale. Le forme e le tipologie di spettacolo collocabili nella sfera del rituale sono, in molti casi, impennate sulla fiducia nella efficacia della impersonazione e della trasformazione: l'interprete-officiante è colui che, nel corso dell'evento, impersona il dio e dunque può diventare egli stesso oggetto di devozione. Lo spettacolo rituale ha in sé molti fattori di stabilità in quanto la corretta esecuzione è parte e garanzia dell'efficacia del rituale stesso.

Di questo stesso gruppo possono far parte anche gli eventi di danza e dramma riconducibili alla sfera del “devozionale”. Più che alla trasformazione dell'impersonatore essi ruotano intorno alla trasformazione dello spettatore che, coinvolto in uno stato di devozione religiosa è portato a farsi testimone della presenza del dio, dunque di una apparizione più che di una rappresentazione. In questi eventi si interpre-

tano situazioni narrative o suggestioni liriche ben note al pubblico, che sollecitano la sua partecipazione emotiva. La esecuzione di canti, danze e narrazioni ha, in questi casi, il fine di facilitare l'incontro con un dio reso accessibile emotivamente e fisicamente.

Nell'area del "moderno" rientra l'uso di elementi che appartengono alle consuetudini occidentali: l'edificio, il palco, il proscenio, la recitazione e la scenografia, la divisione tra scena e pubblico, la durata dello spettacolo. Questi aspetti hanno contribuito a delineare la diversità del nuovo teatro — in prevalenza un prodotto urbano degli ultimi duecento anni — rispetto a quelli classico, rituale e popolare, della tradizione. Esso costituisce una componente del panorama teatrale indiano che il secolo scorso ha visto crescere in maniera esponenziale e in una ottica sovranazionale. Appartengono però alla modernità anche quelle forme tradizionali che, nel XX secolo, sono state riformate ed hanno trovato una naturale collocazione sui palcoscenici moderni senza per questo rinunciare alle qualità proprie del classico.

Questi aspetti, finora distinti come strumenti di osservazione, formano in realtà un insieme dinamico fatto di scambi e interazioni. Non è possibile far coincidere uno spettacolo o un evento con una sola di quelle classificazioni. Le forme considerate più classiche sono anche forme rituali. Il Kūṭyāṭṭam, ad esempio, si è sviluppato nelle corti, poi ha trovato il proprio luogo di elezione nei templi, come offerta al dio del tempio e, nella sua storia, è stato una forma classica e rituale rivolta ad un pubblico colto. Nel corso del Novecento si è adattato agli aspetti della modernità semplificando e riducendo lo spettacolo per adattarlo ad un pubblico meno disposto a condividere la particolare durata della sua esecuzione e la sua complessa struttura.

Gran parte delle forme tradizionali sono imbevute di significato religioso e si identificano in molti casi con le pratiche rituali. Come accade per il Kūṭyāṭṭam, non si può trattare l'area tradizionale senza considerare il ruolo decisivo che il contesto religioso e rituale ha avuto nella formazione di molte forme di composizione drammaturgica.

Un altro strumento, utile per avvicinarsi alla complessità dei fenomeni offerti dalla tradizione della danza e dramma nel subcontinente indiano, è la nozione di "performance rituale".

Zarrilli (1990 (a):121–129) ne ha tracciato i contorni selezionando, all'interno delle complesse relazioni tra teatro e rituale, tre modelli di base:

- il rituale inteso come un evento performativo;
- il rituale come componente di una rappresentazione teatrale;
- le vere e proprie “performance rituali”.

1. *Il rituale come evento performativo.* Nella cultura Vedica, eseguire un rituale voleva dire compiere una azione fondamentale per la armonia cosmica. Il sacrificio e la cerimonia rituale, codificati nella gestualità e nella parola, univano uomini e dèi nel mantenimento dell'ordine universale.

Nell'avanzare ipotesi intorno alle origini del teatro classico molti studiosi hanno fatto riferimento alla ritualità Vedica, trovando in quella le ragioni antiche di un atteggiamento diffuso nella tradizione delle arti della danza e del dramma: quello che spinge sia gli attori che il pubblico a considerare il teatro, o le arti ad esso riconducibili, come un sacrificio visuale.

Una diversa qualità rituale si è espressa, invece nelle esperienze devozionali. Quando il sacrificio vedico perse potere e centralità, le sue complesse forme rituali furono sostituite, nei templi Hindu e nella vita familiare, dal *pūjā*, una forma di culto che coinvolge il devoto in modo molto personale. In essa la immagine della divinità è trattata come un prezioso ospite, viene addobbata, curata con offerte di musica e cibo, con recitazione dei testi sacri oppure con canti, danze, narrazioni e impersonazioni.

In questo ambito la stessa ritualità tradizionale è condotta, in alcuni casi, con i mezzi e i connotati che sono propri della rappresentazione drammatica senza per questo rinunciare ad elementi fondanti come il sacrificio, l'offerta, la ricerca dell'efficacia. Il tempio, come luogo di culto e nello stesso tempo luogo della performance, porta la esecuzione del canto, della danza e della recitazione, ad assumere un valore immediatamente religioso ma non per questo impedisce che quelle esecuzioni possano essere apprezzate e partecipate per loro qualità formale, o si facciano portatrici di una vera e propria ricerca estetica. Anche la realizzazione della istanza estetica, infatti, può essere intesa come un modo per gratificare gli dèi.

Il *Kūṭyāṭṭam* è rappresentato, in un contesto rituale, come “sacrificio visuale”; tuttavia, la sua esecuzione è in primo luogo una attualizzazione della estetica

classica del *rasa*. La realizzazione di quella estetica sarà apprezzata dagli dèi ai quali lo spettacolo è offerto come sacrificio. Allo stesso modo, anche altri generi posseggono un impulso strutturante basato sia sulla estetica classica del *rasa* che sulla *bhakti*, la via della devozione, e sono eseguiti in un contesto rituale formale, come offerta per la propiziazione degli dèi.

Il Kathakali può essere commissionato come offerta, anche se, come il Kūṭyāṭṭam, si tratta di un genere classico il cui insieme è volto a realizzare l'estetica del *rasa*. Allo stesso modo il Kṛṣṇanāṭṭam, nato dal fervore religioso di un devoto regale, è eseguito tradizionalmente al tempio Guruvāyur, dedicato a Krishna, nel Kerala, come un'offerta fra le altre. (ivi: 123)

2. *Il rituale all'interno dello spettacolo*. All'interno di ogni spettacolo tradizionale sia popolare che classico o devozionale ci sono alcune specifiche azioni di tipo rituale che servono a preparare, distinguere o avviare la rappresentazione: ad esempio i preliminari eseguiti per rendere libero e protetto da ogni negatività lo spazio della rappresentazione, per onorare un maestro, o per avere la protezione del dio Ganesha. Questo implica che, ad esempio, anche il rituale di chiusura — una preghiera, un'offerta — siano considerati parte del tempo della rappresentazione.

Il *Nāṭyaśāstra*, nel capitolo quinto, elenca le diciotto parti che concorrono a formare i preliminari (*pūrvaranga*, lett. prima della scena) della rappresentazione drammatica e terminano quando il direttore di scena, prima di lasciare il palcoscenico, annuncia il contenuto del dramma e chiede il favore del pubblico. Come scrive Richmond, essi danno ai musicisti la possibilità di accordare gli strumenti e al danzatore di esercitarsi nelle danze e nei gesti parzialmente nascosti da una tenda. Una volta rimosso il sipario, sono invece eseguiti i canti e le danze formali volte a lodare le divinità. Il direttore di scena rivolge i ringraziamenti all'asta sacra di Indra che simbolicamente protegge gli attori. Egli chiede protezione e procede a santificare l'area scenica. Nelle ultime due parti del *pūrvaranga* il direttore di scena dialoga con altri due personaggi (il buffone e l'assistente) prima del prologo vero e proprio che chiude la sequenza dei preliminari e lascia spazio all'ingresso dei personaggi. Si tratta di azioni in parte funzionali — che servono ad esempio come riscaldamento per gli artisti — in parte religiose e in parte formali ma tutte, nel complesso, hanno lo scopo di ritualizzare il passaggio dal tempo quotidiano a quello scenico.

3. *Spettacoli rituali*. Le due precedenti modalità della componente rituale sono le più diffuse ma, in alcuni casi, il rapporto con la divinità è sostenuto dalle storie o dai miti, riferiti alla divinità, che vengono cantati, recitati o rappresentati nel corso dell'evento. La stessa figura divina viene creata attraverso il costume, il trucco e i movimenti in modo che colui che lo impersona possa diventare il veicolo per la presenza o la partecipazione diretta del dio. Sono i mezzi e le tecniche della rappresentazione che, in questi casi, consentono lo stabilirsi di un contatto personale e diretto con la divinità. Queste, che Zarrilli definisce *ritual performances*, sono spesso caratterizzate dalla discesa della divinità nella possessione dei devoti o dell'officiante.

In questi casi, la possessione può essere segnalata da uno stato di trance o dalla possibilità di fare cose in altre condizioni impossibili.

La storia o la mitologia della divinità propiziata nella rappresentazione rituale sono una parte importante dell'evento. L'importanza della storia sta nel fatto che essa descrive il particolare potere del dio e l'origine di quel potere. Nelle rappresentazioni rituali come il Gambhīra della regione Malda del Bengala Occidentale, o il Teyyam del Kerala, la storia è cantata come preludio alla discesa del dio. In entrambi i casi, la divinità prende possesso del sacerdote-attore mascherato, oppure truccato, vestito di costumi elaborati ... In altri generi come lo Ayappan Tiyatta, anch'esso del Kerala, la storia del dio riceve una speciale elaborazione attraverso un tipo di narrazione visiva che precede la sua discesa. Nel Tiyatta alcuni sacerdoti-attori sono specializzati in una recitazione *a solo* nella quale alcune parti della storia del dio sono narrate con una mimica semicodificata. Questa parte della rappresentazione rituale deriva probabilmente dal *kūttū*, la tradizione dell'istruzione morale e del racconto orale del Kūtyāṭṭam. La narrazione illustrata è seguita dalla discesa del dio nel momento in cui un altro performer diviene posseduto (questa volta senza alcuna forma di trucco maschera o costume). (ivi: 127)

2. La via della devozione

Oltre a questi strumenti (che, solo in parte, sono teorici) è utile guardare ai fenomeni teatrali della tradizione del subcontinente indiano in una prospettiva molto più ampia. Per capire il particolare legame tra teatro e religiosità espresso dalla tradizione indiana diventa, ad esempio, necessario ricordare il modo in cui è stata considerata la aspirazione alla liberazione dalla illusione e dal ciclo delle rinascite.

Anche per il teatro, infatti, si può far riferimento alle tre strade che conducono alla liberazione: la via della “azione”, la via della “conoscenza”, la via della “devozione”.

La via della “azione” è conosciuta come la più antica e viene fatta risalire all'importanza che la civiltà Indoariana — dal 1500 a. C. — ha attribuito alla pratica rituale nella vita religiosa.

Le più antiche scritture della civiltà Indoariana, sono i Veda, e i primi tre — *Rgveda*, *Samaveda* e *Yajurveda* — dimostrano chiaramente l'importanza attribuita alla azione rituale. La letteratura e lo sviluppo delle pratiche rituali in India provano il perdurare della centralità della via della azione nella vita e nel culto della civiltà Hindu. (Richmond, Swann, Zarrilli: 6)

La via della conoscenza, emersa nel tardo periodo Veda, ha inizio con il Bramanesimo e il fiorire delle *Upaniṣad*. Il principio del *rasa*, formulato per la prima volta in ambito estetico-teatrale nel *Nāṭyaśāstra* di Bharata, è legato alla via della conoscenza.

L'esperienza estetica prodotta dalla rappresentazione teatrale, era considerata tale da portare lo spettatore verso lo stato di benessere e serenità, che secondo alcuni teorici, è parte costitutiva del *rasa*.

La teoria del *rasa*, così come è stata concepita dai teorici della estetica e praticata dagli artisti, ha due aspetti: il primo è lo stato evocato, nel quale si fa esperienza di una felicità trascendente; il secondo è l'insieme di sentimenti, emozioni, stati emotivi permanenti e transitori, che sono l'oggetto della presentazione. Il secondo forma il contenuto dell'arte, il primo è il suo obiettivo finale. [...]

I due aspetti del *rasa*, l'esperienza trascendente e gli oggetti della presentazione,

hanno prodotto due diversi tipi di elaborazione ... Il primo intorno alla natura dell'esperienza stessa, il secondo sulle forme e le tecniche di presentazione degli stati emotivi permanenti e transitori attraverso i diversi mezzi del linguaggio. [...] Sebbene Bharata, il primo formulatore della teoria, non abbia affrontato gli aspetti metafisici della esperienza estetica, i commentatori successivi hanno trattato il problema dal punto di vista dei diversi sistemi della filosofia indiana. [...] Sembra, infatti, che lo scopo principale di Bharata fosse quello di dare istruzioni agli autori, agli attori e ai maestri della scena sui modi e i mezzi della produzione drammatica, e di indicare i vari metodi e tecniche con i quali poteva esser evocato il *rasa*. (Vatsyayan 1968: 6,7,8)

La terza via per la liberazione è la devozione o *bhakti*, associata, storicamente, al movimento di devozione popolare ispirata dalle incarnazioni di Vishnu, soprattutto Krishna e Rama.

In questa particolare attitudine religiosa le arti del canto, della danza e della impersonazione hanno trovato la ragione del loro sviluppo e, su tutto il territorio, sono state chiamate ad esprimere la ricerca del legame personale dei devoti nei confronti delle due divinità. In questo universo devozionale, i mezzi e i fini religiosi si sono spesso fusi con quelli teatrali in una dimensione concreta nella quale il processo della impersonazione diventa centrale nel rito come lo è nella rappresentazione teatrale.

Il giovanetto che nel Rās Līlā impersona Radha, la donna amata da Krishna, vestendo abiti femminili, è guidato, nel comportamento, da quello che è stato socialmente elaborato, dalla sua cultura, come l'amore che, sul piano dell'universalità, unisce la coppia divina. I devoti che assistono vedono nel giovane impersonatore la presenza di colei che è oggetto della loro devozione. La via della devozione si richiama al lato emotivo e affettivo dell'esperienza umana e questo porta, in diversi casi, ad un grado di partecipazione estatica all'evento di rappresentazione. (*cf.* Richmond, Swann, Zarrilli: 7–8)

La via della devozione ha ricevuto una definizione filosofica nella *Bhagavadgītā* che viene considerata la testimonianza del passaggio dal rito ascetico all'abbandono appassionato di sé al dio. Ma nella *Bhagavadgītā* non si esprime ancora quella relazione appassionata, tra il devoto e il dio, che caratterizza gli aspetti più tardi della devozione popolare e che ha avuto la sua prima espressione nei canti devozionali del Tamil Nadu datati dal VI al IX secolo.