

CAPITOLO II

Il teatro Orientale

2.1 Il Teatro Orientale (ed il suo incontro con l'Occidente)

Nell'antichità classica la componente di sacralità è individuabile chiaramente, anzi, non c'è essenzialmente cesura, almeno fino ad un certo punto della storia classica, tra teatro e idea del sacro.

Questa componente, ad eccezione di determinati casi e ben determinate e coscienti operazioni culturali che vedremo più avanti, nel corso della storia del teatro occidentale è andata perduta, o, comunque, si è notevolmente ridimensionata.

Ciò è strettamente legato ai cambiamenti storico-culturali e ad una visione e interpretazione del mondo che è andata facendosi sempre più laica e razionalistica.

Pur essendo, questo processo, avvenuto per certi versi anche in quel che chiamiamo, genericamente, "teatro orientale", probabilmente l'idea di "Teatro Sacro" e le sue componenti sono state e sono, per certi aspetti, più visibili e più presenti di quanto non avvenga nel teatro occidentale contemporaneo.

<< Questo aspetto di teatro puro, questa fisica del gesto assoluto che è esso stesso idea e che costringe i concetti spirituali a passare, per essere percepiti, attraverso i dedali, gli intrecci fibrosi della materia, ci suggerisce indubbiamente una nuova idea di ciò che appartiene per natura al regno delle forme e della materia manifestata.

Gente capace di conferire un significato mistico alla semplice forma d'abito, gente che, non contenta di porre accanto all'uomo il suo Doppio affianca a

ogni uomo vestito un altro fatto d'abiti [...] possiede assai più di noi il senso innato del simbolismo magico e assoluto della natura e ci da una lezione cui è certissimo che i tecnici del nostro teatro saranno incapaci di trarre profitto. [...]>>¹

Artaud scriveva questo nel 1931 dopo aver visto uno spettacolo del teatro Balinese all'Esposizione Universale di Parigi.

In realtà, come dirà anche Grotowski, Artaud non aveva capito appieno quel teatro così lontano da quello occidentale, ma che gli era apparso come un'illuminazione.

Quel che conta però, è che l'atteggiamento di Artaud, e di molti uomini di teatro, prima e dopo di lui, è sintomatico di una determinata temperie culturale.

Il ricorso e lo studio dei teatri orientali non era "l'ennesima fuga ad Oriente" ma era da inserirsi nella polemica in corso nel teatro contemporaneo che avrebbe portato ad una messa in discussione totale dei paradigmi in cui nel corso dei secoli si era andato strutturando il teatro.

E si trattava di un teatro che era andato laicizzandosi in linea con la secolarizzazione della società, e che si era plasmato sulle esigenze della borghesia, che era il suo principale referente. Già alla fine dell'800 il teatro naturalistico in Europa era in crisi; e la sua stessa esistenza in quella forma, scriveva Nietzsche, rivelava "l'assenza di ogni comunicazione estetica fra gli uomini."

Nel teatro contemporaneo c'è una riflessione sulle origini del fenomeno teatrale e sul fatto che in esso ci fosse, o ci fosse stata, una grande vicinanza con temi quali il sacro, il rito e il gesto.

¹ A. Artaud, *Sul teatro Balinese*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000

Nonostante le sperimentazioni fossero iniziate molto prima, e questa antica vicinanza col sacro fosse stata già messa in luce anche da molti studiosi al di fuori dell'ambito teatrale quali Nietzsche, Wagner etc, alla fine dell'800, studi e riflessioni puntuali iniziarono soprattutto dopo il 1980.

Si fa una riflessione collocando il teatro anche in un'ottica antropologica, si cerca di esaminare il comportamento culturale dell'uomo in una situazione di rappresentazione.

Quando tutto questo è iniziato, è stato per il teatro occidentale una vera e propria rivoluzione, anche se, in seguito, si è assistito ad un ritorno ad un teatro strutturato entro le forme e le regole dell'apparato burocratico - commerciale che tende a smorzare ed incanalare anche tutte le altre manifestazioni definite alternative.

Infatti, pur ponendosi in contraddizione e in polemica con esso, il teatro d'avanguardia è pur sempre dentro la storia del '900 e anche dove appare rivoluzionario "spesso nasconde le insidie di un più pericoloso adattamento all'ordine delle cose; creando, in ultima analisi, invisibilità, e negando il tal modo l'etimo del teatro e il suo primo scopo, che vuol dire "luogo dove si vede".²

Nonostante questo, il crollo delle certezze nel ventesimo secolo e la scomparsa di un paradigma unico di riferimento anche per quanto riguarda l'arte ha fatto sì che si proponessero soluzioni molto avanguardistiche e avanzate rispetto al senso comune.

Così come le altre arti, anche il teatro ha dovuto fare i conti con questa situazione e mettere in atto una profonda messa in discussione di se stesso e della propria storia.

E questo ripensamento, questa presa di coscienza, sono stati possibili anche grazie al contatto con altre tradizioni teatrali tra cui quelle orientali che

² Alberto Manco, *Teatro, rito e religione nel secondo novecento*, I.u.o. edizioni, Napoli, 2000

hanno portato ad una conseguente riapertura nel teatro all'orizzonte del sacro.

Secondo James Clifford, negli anni 20 e 30 del '900 si attuò quasi una fusione tra gli iniziatori dell'etnografia francese (Mauss, Rivet, Lévy Bruhl...) e l'ambiente creatosi nell'ambito del surrealismo francese (di cui facevano parte tra gli altri Leiris, Bataille, Mètraux..), parla di una sorta di "surrealismo etnografico", inteso in senso lato, come un particolare atteggiamento, un temperamento critico che vedeva le scienze umane secondo una prospettiva più ampia e che favoriva reciproche e profonde contaminazioni tra l'arte, la letteratura e i vari campi delle ricerche sociali e artistiche.

<<L'etnografia venata di surrealismo risulta come la teoria e la pratica del mettere a contatto. Studia, e ne fa anche parte, l'invenzione e l'interruzione di interi carichi di significato in opere di import-export culturale.>>³

Clifford riflette per esempio sull'arte negra e su quale influenza essa abbia effettivamente avuto nella nascita del cubismo. Secondo lui la soluzione cubista sarebbe comunque nata anche senza quelle maschere, quelle maschere erano importanti semplicemente perché servivano a "creare una differenza."

E così, per lo stesso motivo Artaud era interessato a Bali, proprio come i cubisti lo erano all'arte negra, Artaud usò lo spettacolo Balinese proprio perché la sua estraneità era utile a creare la differenza, un corto circuito e una polemica con la propria cultura.

Ne era attratto proprio perché rappresentava il diverso, non voleva far diventare familiare ciò che non lo era ma, al contrario, cambiare, rendere

³ Clifford, p.147, cit. in N. Savarese, *Teatro e spettacolo tra oriente e occidente*, Laterza, Bari, 2001, p. 436

insolito ciò che era familiare, cioè rendere insolito quel che era il teatro come l'occidente lo conosceva e sostituire a questo la danza, alle parole un "geroglifico di gesti" e alla pura, e a suo avviso arida imitazione della realtà, una suggestione, un varco verso il sacro.

<< l'intransigente messa in discussione del realismo in teatro sarà uno dei maggiori sintomi della ricerca del novecento, forse il punto di discriminazione tra vecchio e nuovo teatro>>⁴

Si vuole rompere la pretesa realistica nel teatro e attingere "all'invisibile", proporre una sorta di visione, e per far questo dovrà usare un nuovo linguaggio. Si mette in luce l'assoluta esigenza di smettere di far un teatro per un pubblico che preferisce una messinscena realistica ad un teatro che veramente scuota le coscienze e faccia intravedere altri orizzonti di esistenza.

Viceversa, quando le forme teatrali europee erano arrivate in Giappone, si erano affermate in virtù del prestigio che aveva la superiorità della tecnologia occidentale e portarono in esso grossi cambiamenti.

Per questo motivo non si metteva in discussione la forza delle scienze esatte e con essa la convinzione che il realismo delle arti rappresentasse il mondo "così com'era".

L'incontro delle arti tra oriente e occidente, all'inizio del '900 crea una dialettica interna alle rispettive culture tra forme artistiche consolidate e una zona di frammentazione, evanescente e difficilmente comprensibile.

Nonostante con la parola "Oriente" s'intendano molte cose, è infatti un concetto un po' aleatorio, sia geograficamente che concettualmente, in quanto pronunciandola si affastellano una serie di miti che sono per alcuni elementi più qualcosa che ha a che fare con l'immaginario occidentale che

⁴ C.f.r. nota 3, p. 150

qualcosa che effettivamente riguardi l'oriente stesso, ci sono, in ambito teatrale alcune costanti.

La retorica del teatro orientale è molto diversa da quella occidentale, si ricerca infatti una sorta di mimesi non naturalistica, piuttosto iperrealistica, ben lontana dal realismo occidentale, si tratta di un realismo estraneo, esasperato a tal punto da divenire quasi un'astrazione che non rientra negli schemi conosciuti.

Vedendola dall'esterno si capisce che dietro il teatro-danza degli attori c'era non soltanto una precisa tecnica, ma tutta un'estetica ad essa conforme; c'era una vera cultura della rappresentazione di cui però non erano note le convenzioni.

C'è, dice Savarese, tra la concezione estetica occidentale e quella orientale una differenza di fondo: la tradizione dell'arte europea si basa su una nozione antropocentrica del mondo in cui l'uomo si oppone alla natura e questa esiste al di fuori dell'individuo.

Nelle tradizioni artistiche dell'Asia, in particolar modo in quelle derivate dal Buddismo, non c'è distinzione tra uomo e natura: l'uomo è parte integrante della realtà naturale, la natura non è considerata un fatto oggettivo, esterno. Uomo e natura sono parte di un Tutto.

L'Occidente coglie il mondo in maniera esterna, lo distingue dall'oggetto, l'Oriente lo coglie invece dall'interno: per questa concezione non esiste una realtà oggettiva, ma solo quella soggettiva dell'artista, quindi non si può parlare di realismo nelle arti orientali nei termini in cui ne parliamo noi.

<<Ma la natura e la sua contemplazione è sottomessa ad una forma che è dell'artista: e questa forma pur mostrando la profonda fusione dell'artista con la natura impedirà la con-fusione: sebbene la forma di un giardino o di un bonsai riprenda e imiti dalla

natura, tutta la sua varietà e simmetria non esiste in natura, la forma cioè trionfa sull'imitazione della natura pur attenendosi ad essa.^{5>>}

Anche nelle arti grafiche l'artista non descrive la realtà ma vi "allude", fa ad essa riferimenti, la rievoca, non guarda ad una superficiale riproduzione della vita ma ad una riduzione formale degli elementi della natura.

Il teatro orientale non è pervaso ovunque dall'illusione della realtà come quello occidentale, ma essa vi fa irruzione rapidamente, nel realismo perfetto di alcuni dettagli, ma tutti calati in un contesto assolutamente non realistico, anzi stilizzato.

2.2 Il teatro Orientale e il sacro

Barthes, parlando del teatro, dice che in oriente ogni tecnica, sia quella della calligrafia che del teatro e delle arti marziali è una tecnica dello spirito.

Tutto è cura dello spirito e si tende a far emergere la "bellezza delle cose", la sensibilità dell'uomo nei luoghi più accessibili e consueti del quotidiano. La quotidianità è il luogo dove si esprime lo spirito giapponese, all'interno di questa quotidianità si articola un contagio e una trasformazione continua e in alto grado tra le convenzioni e i processi di elaborazione stilistica,

<<[...] il quotidiano giapponese è quanto di più formalizzato ci sia nelle trame della comunicazione umana, e tutto tende ad ascriversi in una pratica rituale costante, anche il teatro, dove l'espressione della spiritualità giunge al massimo della concretezza. E la più alta densità di senso coincide con la più alta semplicità, tutto viene trasformato in codici formali immersi nel

⁵ Ivi, p. 362

rigore e nella grazia. Si elevano a potenza tutte le facoltà dello spirito, si viene trasportati da un'altra parte, in una realtà resa possibile dall'enorme concentrazione e tensione in cui son impegnate le energie dell'attore. C'è una grande concretezza priva di rinvii e rimandi, la scena è il luogo dell'accadimento pieno del senso.[...] Sullo sfondo della nostra (occidentale) cultura teatrale, si avverte sempre quella tensione metafisica, in virtù della quale il linguaggio teatrale se non fondamentalemente menzogna, è almeno un'illusione che rimanda ad un altro ordine di verità. Allora la scena occidentale diventa per eccellenza l'orizzonte dove si conferma l'essenza del linguaggio come nascondimento e rivelazione dell'essere.

In questo orizzonte sta pertanto una pratica teatrale d'ispirazione logocentrica, che deriva dall'idea di un'azione drammatica concepita come imitazione di un'azione e non come un'azione paradossale ed eccezionale la cui forma rompe con l'ordine del mondo e lo eleva alle sue massime possibilità di senso, non rimandando ad altro che a se stessa>>>⁶

Gli attori orientali, del Kabuki, del Katakali, del No, si basano su di un repertorio codificato da secoli e da azioni che limitano un po' la libertà dell'attore ma che allo stesso tempo gli permettono di esprimersi.

Per questo i maestri dei teatri orientali sono chiusi alle tradizioni diverse dalla propria come in Europa succede in forme come quelle del balletto, talmente codificate che difficilmente riescono ad inglobare forme e strutture estranee.

Il teatro, in Oriente, è molto più legato all'idea di rito di quanto non lo sia nel moderno teatro occidentale ; è un'arte elusiva e indefinibile ancor più di quanto accada in Occidente, è un miscuglio di danza, mimica, musica e poesia che vede nell'attore, (e questo è un aspetto tipico del rito) il mezzo per indurre lo spettatore a diversi stati d'animo: è una visione antica che

⁶ Sesto della Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Vita e pensiero, Milano, 2001

risale alle teorie induiste ed è valida per buona parte dell'Asia, che guarda all'India come una fonte ancestrale della propria cultura teatrale. Il teatro qui, oltre ad essere un evento estetico ha anche fini educativi e morali.

Anche in campo storico si tratta di una definizione complessa: è una storia caratterizzata dalla fusione di più culture dall'espansione di quattro grandi dottrine religiose: Induismo, Buddismo, Confucianesimo e Islam.

E' una storia intrecciata a quella della religione, del proselitismo e delle contaminazioni provocati dai grandi movimenti migratori, è una storia di scambi, "ruberie" reciproche e sviluppi labirintici, di passaggi e fusioni dalle forme popolari a quelle colte⁷.

La tradizione in Asia è stata definita quasi come una "religione senza nome"⁸, è avvenuta un'evoluzione degli stili ma non per rovesciamento dei sistemi precedenti e sull'invenzione di nuove forme, come in Occidente, ma sulla variazione continua di quelle stabilite: da qui deriva la percezione dell'apparente immobilità del tutto.

Il termine "Oriente" costituisce una categoria storica largamente utilizzata nella storiografia ma è in realtà un termine molto vago: è una compagine di popoli e culture diversissime con alcuni tratti in comune.

La nozione di Oriente, secondo Savarese, è una nozione in qualche modo "inventata" in cui i confini sono stati tracciati dal mito più che dalla geografia, e parlare di Oriente vuol dire forse più parlare dell'idea che l'Europa ha creato dell'Oriente, a volte come suo doppio, a volte come suo contrario, è come uno specchio da cui si apprendono poche cose sull'Asia e molte sull'Occidente.

Comunque, continua Savarese, l'Oriente si può dividere in diverse aree corrispondenti a diversi "bacini di civiltà" Cina, Mongolia, Corea,

⁷ N. Savarese, op. cit.

⁸ Rolf A. Stein, *La civiltà tibetana*, Einaudi, Torino, 1986

Giappone, India e tutto il Sud –Est asiatico continentale e insulare, il territorio irano – caucasico, che a volte fa da cerniera, a volte da sbarramento tra est e ovest, la Siberia, le terre che si affacciano sul mediterraneo, dal Nord Africa a quelle greche e latine, la zona slavo-bizantina, quella scandinava e quella anglossassone.

La prima presenza dell’Oriente nel teatro occidentale risale al quinto secolo a. C., con le tragedie greche nelle quali comparivano i Persiani; l’interesse e il gusto per l’Oriente erano entrati nel teatro occidentale fin dall’inizio, nel teatro greco e latino, molti secoli prima che l’occidente incontrasse le culture teatrali asiatiche.

Tra gli europei che studiarono le tradizioni teatrali asiatiche e ne tentarono un raffronto troviamo Eugenio Barba. Concepì l’idea di un laboratorio transculturale in cui studiare i principi comuni alla tradizione teatrale occidentale e orientale, chiamò questo campo di ricerca, caratterizzato dallo studio dell’uomo in situazione di rappresentazione, “antropologia teatrale” (nel 1980 fondò L’I.s.t.a , International School of theatre anthropology di cui facevano parte studiosi, uomini di teatro, allievi.). Barba voleva far sì che l’attore costruisse la propria formazione a partire dai principi comuni alle più importanti tradizioni del teatro asiatico. In Asia, come già detto, non sussiste la distinzione tra attore da una parte e danzatore dall’altra. Nonostante la complessità e la varietà delle diverse tradizioni asiatiche Barba individua alcuni principi ricorrenti tra cui: l’alterazione dell’equilibrio, il gioco, o meglio, la danza delle opposizioni, del corpo e dei movimenti e l’omissione, la sottrazione volitiva di alcuni elementi piuttosto che altri.

Sottolinea come a differenza di quello che avviene nella quotidianità, in cui si tende al minimo dispendio di energia possibile⁹, gli attori orientali

⁹ E. Barba, *La canoa di carta, trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il mulino, 1993, p. 136

dissipano una grandissima quantità di energia, anche per compiere gesti per cui ne occorrerebbe molto meno. Attraverso questo “spreco” di energia, secondo Barba, si riesce a cogliere come una radiazione, come delle suggestioni che captano l’attenzione.

2.3 Il Teatro indiano e i suoi elementi di sacralità

<<Quei principi che con grande coerenza hanno governato tutte le altre arti orientali fino a tempi recenti hanno governato anche la tecnica teatrale. I movimenti dell’attore indiano non sono governati accidentalmente dalla sua personale emozione: è troppo perfettamente allenato perché questo possa accadere, il suo corpo è un automa, mentre agisce nulla è naturale,- cioè casuale o non artistico- il movimento di un solo dito, l’inarcarsi di un sopracciglio, la direzione di uno sguardo ... Tutto è stabilito nei nei libri d’istruzione tecnica o attraverso una tradizione ininterrotta trasmessa da allievo ad allievo.

Di più, in tutta l’India, per esprimere le stesse idee sono usati quasi gli stessi gesti e molti di essi, forse tutti, già in uso duemila anni fa. E c’è strettissima comunione tra questi gesti e quelli delle statue e dei dipinti degli dei e degli angeli. Molti di questi gesti, chiamati *madra*, hanno un significato ieratico, allo stesso modo nella pittura, nella statuaria o in un danzatore vivo si esprimono le intenzioni dell’anima in un linguaggio convenzionale.¹⁰>>

Coomaraswami era un grande filologo e studioso dell’India, secondo lui l’attore indiano “emozionava senza emozionarsi”¹¹.

Secondo il parere di molti studiosi, primo fra tutti Barba,¹² il Kathakali, una forma teatrale indiana, che ha origini antichissime, sarebbe un tipo di teatro

¹⁰Ananda Coomaraswamy, in “Teatro e storia”, n.6, 1989, p. 123

(trad. da *Notes on Indian Dramatic Technique*, in “The Mask”, n.2, ottobre 1913)

¹¹ Savarese, op. cit. p. 394

¹² A. Manca, op. cit.

rituale nel quale si fondono danza, mimo, sensibilità religiosa e miti tradizionali.

Qui il rapporto del teatro con il sacro e la ritualità è molto più visibile che in Occidente: in India infatti, alla base di molte forme di teatro-danza ci sono rituali tantrici, cerimonie religiose e anche i canti e le danze estatiche della Bhakti, di coloro che son chiamati “folli di Dio”.

Non c'è una netta differenza tra attori e danzatori, il ruolo della danza è fondamentale.

Questi spettacoli hanno una fortissima componente rituale, come negli spettacoli greci e latini le divinità e il sacro sono come ingabbiate e trasfigurate, trasformate e portate sulla scena attraverso schemi altamente codificati.¹³

Nei testi sacri si fa menzione della danza come danza sacra che imiti la danza di Shiva. Questo è testimoniato anche dalla terminologia: il termine *Nata* vuol dire attore e *Nataka* vuol dire dramma, entrambi derivano dalla radice sanscrita *Nrit* che vuol dire Danza. In realtà designano qualcosa di diverso dalla danza occidentale. Si tratta di uno spettacolo più avvicinabile al “teatro danzato” che non a quello parlato.

Anche la parola *Natya* – il testo sacro indiano sul teatro, si chiama *Natyaveda* – viene generalmente tradotto come “arte del teatro”. In realtà, nota Savarese, andrebbe meglio tradotto con “trattato del teatro che danza.”

Si tratta di un particolare tipo di spettacolo multidimensionale e multisensoriale che coinvolge allo stesso momento mimica, musica, canto e parola. I musicisti suonano una musica ossessiva e ripetitiva che viene ripresa dai gorgheggi e dai ritmi degli attori-danzatori.

Un altro aspetto che richiama la ritualità è rappresentato dal fatto che ogni movimento degli attori- danzatori è fissato, nulla viene lasciato al dominio

¹³ R. Tessari, op. cit.

personale, si segue una partitura di gesti, movenze, parole e musiche estremamente astratte, stilizzate e ieratiche, scanditi da ritmi ben precisi che danno vita ad un impianto molto simile a quello del rito.

Secondo diversi studi inoltre, la posizione delle mani e del corpo riprendono quelle delle statue sacre.

Questa estrema precisione è frutto di un lungo periodo di apprendistato, che conferisce all'attore indiano il fascino del danzatore. E questo concetto fondamentale del "teatro che danza" è tipico non soltanto della cultura teatrale indiana ma la si ritrova, con gli stessi parametri, in tutta l'Asia.¹⁴

Questa estrema codificazione e astrazione viene accettata dal pubblico, trattandosi di un teatro affatto non naturalistico, grazie ad una sorta di "patto" non scritto di accettazione di quei codici, tipici del teatro indiano.

Per quanto riguarda l'edificio teatrale, esso, nella sua struttura, risponde ai canoni ineludibili d'una architettura sacra, gli attori e gli spettatori dovrebbero percepire questo spazio come qualcosa che sta "al di fuori", come qualcosa di immune dai turbamenti della quotidianità che possono porre in causa l'ordine cosmico.

Il teatro tradizionalmente doveva essere il luogo deputato in cui si attivava un collegamento che trasmettesse energie e valori dal mondo degli dei a quello degli uomini,(come succedeva nel teatro greco). Aveva un doppio ruolo che stava tra il divertimento e la "terapia" destinata agli uomini, e una distrazione per gli dei: si pensava infatti che l'intero panteon indiano lo osservasse e che costituisse per esso un divertimento e uno svago.

Secondo Tessari¹⁵ doveva avere un ruolo simile a quello del teatro greco: doveva alterare lo status intimo dello spettatore e indurre alla *katarsis*,

¹⁴ Savarese, op. cit.

¹⁵ Tessari, op. cit. p. 162

liberare e convertire le energie psichiche potenzialmente indirizzate in senso negativo.

Fungeva da terapia guaritrice sul singolo e, conseguentemente, sulla società, sul cui tessuto si agiva, che veniva preservata da eventuali forze destabilizzanti e alleggerita da tensioni e conflitti.

Per quanto riguarda le origini del teatro, esso ha, secondo la tradizione indiana, radici divine: è il risultato della creazione degli dei e ciò rispecchia l'atteggiamento generale degli indiani nei confronti della vita, che è un atteggiamento *religioso*.

Da questo deriva il fatto che attribuiscono tutto il meglio della loro cultura, ma anche le cose più rozze, ad un antico passato ed ai tempi mitici degli Dei.

Come per quanto succede nelle tragedie della Grecia antica, anche qui, la maggior parte dei drammi sanscriti, sono la rivisitazione e la messa in scena di antichissimi miti e di grandi poemi epici a carattere moralistico e formativo che facevano parte della tradizione orale.¹⁶

La leggenda vuole che, anticamente, quando la terra passò “dall'età dell'oro a quella dell'argento” il Dio Indra chiese a Bhrama , creatore dei Veda, una rappresentazione che potesse essere vista e udita e che fosse, al contrario dei 4 Veda, a cui avevano accesso soltanto le caste più alte, rivolta a tutti. Così Brahma dai quattro Veda estrasse il *Natyaveda*, il libro sacro del teatro.

Questo fu poi portato alla terra a beneficio di tutti gli uomini

Il *Natyaveda*, più conosciuto come *Natyasastra*, esiste realmente e non c'è al mondo nessun'altra opera dell'antichità che contenga uno studio altrettanto esaustivo sul teatro e sull'arte della rappresentazione¹⁷

¹⁶ G. Ottaviani, *Dramma e danza in India aspetti della tradizione*, Aracne, Roma, 2005

¹⁷ Ivi, p. 170

Il *Natyasastra* è probabilmente l'elaborazione di opere precedenti che facevano parte del teatro sanscrito, risalente al terzo secolo d.C. e sviluppatosi fino alla conquista musulmana del dodicesimo secolo d.C., e rappresenta una delle forme artistiche più alte e raffinate della civiltà indiana.

La sua stesura è più tarda, databile tra il terzo e l'ottavo secolo d.C.; spesso viene paragonato alla *Poetica* di Aristotele, ma, al contrario di questa, non è soltanto un trattato di estetica ma si occupa anche di aspetti pratici e anche di quelli riguardanti in maniera specifica l'arte dell'attore.

Il parere degli studiosi sulla storia e l'evoluzione del teatro indiano è pressoché unanime e il teatro sanscrito si fa finire verso il decimo secolo, a causa, tra le altre cose, della mutata situazione politica e delle continue invasioni dei musulmani, che, pur avendo incentivato moltissime forme d'arte come la pittura, la musica e l'architettura, non avevano nessuna tradizione teatrale e non vedevano affatto di buon occhio quella indiana.

In realtà il teatro e la spettacolarità in India non son spariti bruscamente ma hanno continuato a sopravvivere in altre forme, (un po' similmente a ciò che avvenne in Europa nel Medioevo durante il quale era assente una istituzione teatrale vera e propria ma persistevano moltissime espressioni e forme di "teatralità diffusa") però scarsamente documentate dal punto di vista letterario e del dramma scritto, fino a quando con l'invasione inglese non avviene una riscoperta della tradizione culturale precedente, e quindi anche del teatro sanscrito, in chiave identitaria.

Comunque il teatro in India risalirebbe al periodo vedico, (1500-800 a. C.) e deriverebbe, secondo le indicazioni del *Natyasastra*, davvero dai quattro Veda, che costituiscono, in realtà, le fonti di tutta la letteratura indiana.

Ci sono però principalmente tre ipotesi sull'origine del teatro indiano e due di queste hanno a che fare col sacro: si pensa sia derivato o appunto dalla

recitazione degli inni dialogici contenuti nei Veda durante le cerimonie sacrificali, o dagli spettacoli di marionette o dalla tradizione dei racconti sacri, detti *Purana*.

Quale che sia l'origine, quasi tutte le ipotesi, collegano la nascita del teatro con l'orizzonte del sacro. E' probabile, dice Savarese,¹⁸ che gli ariani vedici utilizzavano le storie e i miti tradizionali e li drammatizzassero e sviluppassero attraverso il dialogo, e che, successivamente, con la nascita di una popolazione mista indù che si fuse con quella ariana, questi drammi cambiarono, inglobando elementi ariani e non ariani e adattando uno schema mitologico al retroterra religioso. Parallelamente anche il dramma delle marionette dette impulso alla nascita dei veri e propri testi drammatici.

C'è comunque sempre stato un forte legame della teatralità con l'elemento religioso e rituale, i primi esempi dei testi drammatici veri e propri si trovano infatti nei testi di alcuni drammi buddistici attribuiti a Asvagosha un poeta vissuto tra il secondo e il terzo secolo d.C., Risalgono a quel periodo anche luoghi dedicati espressamente agli spettacoli teatrali che eseguivano le danzatrici dei templi che si dedicavano alla danza, alla musica e alla prostituzione sacra.

2.4 Il teatro No Giapponese

Anche il teatro giapponese e la sua nascita affondano le radici in un passato leggendario e mitico. Secondo quanto dice Zeami, colui che sistematizzò il

¹⁸ Ivi, p. 171

teatro No,¹⁹ la prima scena celeste dalla quale sarebbe scaturita la fonte del teatro deriverebbe dalla danza in stato di possessione divina; secondo il mito l'invenzione della danza nella leggenda servì per scongiurare l'eclisse della dea solare Amaterasu o forse nacque come rito magico per sanare, in differenti forme, l'angoscia dell'eclisse e in un certo modo "costringere" i pianeti a riprendere il loro moto circolare.

Ma nè dal testo di Zeami, né da altri, (*kojiri*) a cui fa riferimento si può capire e penetrare esattamente il segreto del *Kagura*, che è il cuore di questo mito giapponese di fondazione del teatro.

Lo scopo del No era quindi rituale ed era connesso col tentativo di sanare una crisi cosmica, alcune danze sono poi state avvicinate a riti sciamanici della Corea e del nord dell'Asia.: la danza di Uzume, che è quella su cui si fonda il rito Kagura, secondo alcuni studiosi è stata influenzata da alcune cerimonie che hanno luogo abitualmente durante le eclissi di luna in Assam, Birmania, Cina meridionale e Sud-est asiatico.

La danza di Uzume è la rappresentazione di un mito che parla di una *Miko* (una sorta di strega) della sua possessione e delle danze oscene che compie in stato di trance. Quello che avviene sulla scena ha la stessa struttura di quello che avveniva nella possessione sciamanica che aveva luogo davanti ai templi scintoisti. Lo sciamano generalmente al calar della notte entrava in trance e lasciava la normale coscienza per la dimensione nella quale si verificano le comunioni sacre.

Così lo studioso Honda Yasuji ha collegato lo sviluppo del ruolo principale del No con quello dello sciamano che entra in trance.

Pare che le forme artistiche del teatro No, giunte a piena maturazione tra il quattordicesimo e il quindicesimo secolo e codificate da Zeami, siano la trasfigurazione del rito sciamanico Kagura, che diceva di fondarsi

¹⁹ Zeami, *Il segreto del teatro No*, Adelphi, Milano, 1966

sull'esempio mitico di Uzume. Si simboleggiava, nel No, la possibilità, allo stesso tempo inquietante ma benefica dell'incontro e comunione tra uomini e essenze spirituali che è appunto uno degli aspetti centrali dello sciamanesimo.

Così come nel Kagura, nel No:

Lo spazio nel quale avviene la rappresentazione è uno spazio sacro, allo stesso modo, durante i rituali sciamanici lo sciamano proiettava il suo "viaggio verso l'altra dimensione" nello spazio consacrato. In entrambi si rievoca e si fa ricadere l'evento mitico, la sua energia e il suo senso nel tempo presente.

Sia la musica *No* che il *Kakego*, che è il suono gutturale delle voci dei percussionisti, sono state ricalcate da rituali sciamanici.

I tamburi sono tradizionali strumenti giapponesi per indurre la trance

Il flauto evoca la discesa degli spiriti e i *Kakega* e sono parte dell'invito agli dei di manifestarsi.

Il tipo di movimenti "scivolati" che l'attore No compie nello spettacolo imita la locomozione a mezz'aria di uno spettro o di un essere soprannaturale.

Il battito dei piedi, che si fa anche nel No, serviva, nell'antico Kagura, per calmare le anime dei morti.

Il fatto che l'attore del No porti sempre oggetti quali il ventaglio o la lancia è derivato dal fatto che nella possessione si pensa che lo spirito sia contenuto, momentaneamente, in quegli oggetti.²⁰

Nel teatro indiano e in quello giapponese, che abbiamo più degli altri preso in considerazione, non c'è una cesura tra intrattenimento e sacralità. E' tutto intrinsecamente impregnato e partecipe dell'idea del sacro. Nel sacro e nel mito affonda la sua nascita.

²⁰ Tessari, op. cit.

Rituali e stilizzate sono molte delle forme e delle movenze che gli attori mettono in scena.

Mitiche ed epiche sono le rappresentazioni che tradizionalmente venivano rappresentate e religioso era l'atteggiamento degli spettatori.