

Vito Di Bernardi

IL DHARMA PAWAYANGAN  
ATTORE E YOGA IN UN TRATTATO BALINESE

Edward Herbst in *Voices in Bali* ha definito i *Dharma Pawayangan* «trattati metafisici sul teatro delle ombre»<sup>1</sup>. Questi trattati sono conosciuti in una cerchia molto ristretta di attori balinesi, quella degli *amangku dalang*, i narratori-burattinai che hanno ottenuto il grado più alto di iniziazione religiosa e sono per questo legittimati a dare uno spettacolo durante particolari cerimonie religiose in cui il *wayang kulit* (teatro delle ombre) è un rituale di purificazione<sup>2</sup>.

Christiaan Hooykaas, accademico olandese, studioso della letteratura religiosa hindu-balinese, pubblicò nel 1973 una stesura del *Dharma Pawayangan* che riunisce numerose versioni del trattato, per la precisione sedici, da lui

<sup>1</sup> Edward Herbst, *Voices in Bali: Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theatre*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1997, p. 60. Le più antiche testimonianze dell'esistenza di un teatro delle ombre (*wayang kulit*) in Indonesia sono contenute nelle iscrizioni in pietra e rame con cui i sovrani hindu-buddhisti celebravano gli eventi più importanti del loro regno. La prima risale all'840 d. C. (cfr. Claire Holt, *Art in Indonesia. Continuities and Change*, Corneill University Press, 1976). Il dalang, solitario manovratore di figure di cuoio, narratore, cantante, è, nei termini del nostro teatro moderno e contemporaneo, attore, drammaturgo, regista. Da un punto di vista folclorico rimanda allo story-teller e al cantastorie. Studi antropologi occidentali fanno riferimento alla sua origine sciamanica. In alcuni contesti rurali giavanesi e balinesi il dalang è tutt'oggi un sacerdote-guaritore. Negli anni Quaranta del secolo scorso molti dalang si schierarono a favore della rivolta anticolonialista e successivamente si impegnarono a diffondere attraverso i loro spettacoli idee e programmi dei partiti politici indonesiani. Proprio questa complessità e ricchezza di funzioni hanno fatto del dalang uno dei massimi protagonisti, forse il protagonista più autorevole, della storia del teatro tradizionale giavanese e balinese. D'altra parte il teatro delle ombre, a cui il dalang da solo in scena dà vita, movimento, ritmo e voce, è considerato da alcune fonti tradizionali come il primo teatro, il modello a cui ispirare la recitazione e la danza del teatro degli uomini o *wayang wong* (cfr. Vito Di Bernardi, *Teatro indonesiano: Giava e Bali*. Firenze, la casa Usher, 1995, pp. 17-55 e pp.192-195).

<sup>2</sup> Cfr. a questo proposito la monografia sul *wayang kulit* balinese di Heidi I. R. Hinzler, *Bima Swarga in Balinese Wayang*, Verhanelingen van het Koninklijk Insituuat vor Taal-, Land-en Volkenkunde, The Hague, Martinus Nijhoff, 1981.

raccolte a partire dalla fine degli anni Trenta<sup>3</sup>. Nella sua introduzione al testo scritto in lingua Kawi, la lingua classica giavanese<sup>4</sup>, Hooykaas ricorda l'esistenza a Bali di numerosi trattati chiamati *Dharma* che hanno per oggetto altri mestieri tradizionali come quello del *medicine-man*, del fabbro, del pittore, dell'orafo. In tutti questi casi, teatrali e non, i trattati più che contenere nozioni pratiche e tecniche riguardanti la professione rivelano un sapere religioso esoterico che garantisce il successo nell'attività che si svolge<sup>5</sup>.

Il *Dharma Pawayangan* rientra a sua volta all'interno di un importante genere di letteratura tradizionale balinese e giavanese, quella che raggruppa i testi *Tutur*. Questi hanno una diffusione molto limitata non solo perché sono testi religiosi eminentemente speculativi e precettistici ma anche per la difficoltà di comprensione del Kawi, una lingua letteraria ricca di apporti sanscriti. Inoltre, il carattere segreto del sapere contenuto nei *Tutur* ne ha sempre vietato la lettura senza la guida di un maestro spirituale in grado di integrare il testo scritto con un passaggio di conoscenze di carattere orale e diretto. Da un punto di vista storico e morfologico alcuni studiosi dei *Tutur*, come Goris, Weck e più recentemente Soebadio, hanno riscontrato rilevanti analogie con i testi esoterici del Tantrismo indiano, la corrente induista che ha avuto una forte influenza sulla religione balinese e per alcuni secoli ne ha costituito la principale dottrina mistica e filosofica<sup>6</sup>.

Il *Dharma Pawayangan* fino alla metà del secolo scorso fu tramandato attraverso i manoscritti di foglie di palma (*lontar*) e soltanto in epoca coloniale alcune versioni del trattato furono stampate su carta e custodite nella Gedong Kirtya, la moderna biblioteca di testi classici situata a Singaraja, nel Nord di Bali<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala. Materials for the study of shadow theatre in Bali*, Verhandlingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Amsterdam-London, North-Holland Publishing Company, 1973.

<sup>4</sup> A Bali con il termine Kawi (in sanscrito Kavi) si fa riferimento a diverse forme e stili di lingua giavanese che gli specialisti chiamano anche Antico Giavanese, un idioma dotto che risale al IX secolo d. C. e che sarebbe arrivato a Bali all'inizio dell'XI secolo. La parola *kawi* significa anche "poeta".

<sup>5</sup> Cfr. Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p.14.

<sup>6</sup> Cfr. Raechelle Rubinstein, *Beyond the realm of the senses. The Balinese ritual of kakawin composition*, Verhanelingen van het Koninklijk Insituut vor Taal-, Land-en Volkenkunde, Leiden, KITVL Press, 2000, p. 43.

<sup>7</sup> Né Hooykaas né gli altri pochi autori che citano il trattato teatrale – a dir il vero sempre abbastanza marginalmente – ci danno una data di stesura seppure approssimativa del *Dharma Pawayangan*. Cosa che d'altra parte avviene per molta letteratura classica di quest'area. Le continue trascrizioni dei manoscritti in foglie di palma *lontar* – materiale molto deperibile – hanno anche apportato omissioni, integrazioni, variazioni non solo sul piano del contenuto ma anche su quello linguistico, rendendo difficile l'analisi

Tutti i *Tutur* presentano caratteristiche comuni e nel complesso si distanziano per il loro stile manualistico dall'altro grande filone della letteratura in lingua Kawi, quello dei *Parwa* e dei *Kakawin*, rispettivamente adattamenti in prosa e poemi ispirati alle grandi epiche sanscrite indiane, il *Mahābhārata* e il *Rāmāyana*. Questa letteratura epica per il suo carattere non segreto ma anzi esplicitamente essoterico e divulgativo ha avuto una grande diffusione a Bali attraverso la lettura pubblica (sempre accompagnata da una traduzione in Balinese moderno<sup>8</sup>) e soprattutto grazie al teatro, primo fra tutti quello delle ombre. I dalang, narratori-burattinai, hanno sempre attinto ai *Parwa* e ai *Kakawin* con modalità differenti a seconda della loro maggiore o minore competenza dell'antica lingua letteraria. Soltanto ai dalang illuminati è richiesta però una conoscenza accurata del Kawi dato che è fondamentale per una corretta interpretazione del *Dharma Pawayangan* e per la "recitazione" esatta dei *mantra* in esso contenuti.

Dato che i *Tutur* hanno per oggetto «insegnamenti da mettere in pratica in attività religiose, mistiche e magiche»<sup>9</sup>, la loro lettura è sottoposta a delle regole precise: è necessaria, innanzitutto, una condizione di purità come preparazione alla lettura. Essa è raggiunta attraverso specifici rituali e un'iniziazione vera e propria<sup>10</sup>; la lettura, poi, deve essere guidata, come già detto, da un maestro spirituale, un *guru*<sup>11</sup>. Secondo Raechelle Rubinstein, studiosa di letteratura Kawi: «Questa procedura è cruciale perché si crede che il contenuto dei testi sia intriso di potenzialità ambivalenti, soprannaturali. Se acquisito

storico-filologica dei testi. Soltanto a partire dal secolo scorso è iniziata una sistematica opera di raccolta dei manoscritti *lontar* trasferiti da quel momento su copie a stampa. Questo passaggio al documento stampato vale anche per i soggetti teatrali, i *lakon/lelampahan*, che comunque a Bali, a differenza della letteratura colta in lingua Kawi, erano stati tramandati oralmente (cfr. Heidi I. R. Hinzler, *Bima Swarga in Balinese Wayang*, cit., p. 2 e p. 305). Sulla datazione del trattato comunque può valere il dato generale che riguarda l'origine di tutta la letteratura balinese in Kawi che viene fatta risalire alle prime importanti influenze giavanesi nel XI secolo e soprattutto nel XIV secolo durante il regno giavanesi di Majapahit quando, dopo la conquista di Bali, «l'aristocrazia giavanesi cominciò a installarsi nell'isola minore con un processo che poi culminò in un vero e proprio flusso emigratorio della classe aristocratica nel momento in cui Majapahit alla fine del XV sec. si disintegrò per la crescente islamizzazione delle corti giavanesi». (Mary S. Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*, Princeton University Press, 1987, p. 17).

<sup>8</sup> Le letture pubbliche sono chiamate *Pepaosan*. Il loro contesto performativo è analizzato da Mary S. Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*, cit., pp. 87-95.

<sup>9</sup> Raechelle Rubinstein, *Beyond the realm of the senses. The Balinese ritual of kakawin composition*, cit., p. 28.

<sup>10</sup> Ivi, p. 32.

<sup>11</sup> Ivi, p. 34.

in maniera erronea, potrebbe causare disordini mentali ed altre conseguenze disastrose»<sup>12</sup>.

Hooykaas pubblicò il *Dharma Pawayangan* dividendolo in 100 soggetti ognuno dei quali composto da un numero di breve frasi, sino ad un massimo di 26. Un soggetto (che noi indicheremo con S) può essere costituito o da uno stesso testo comune a tutti i sedici manoscritti raccolti dallo studioso olandese – ma questo caso è raro –, o comune a molti o alcuni di essi. A volte un soggetto è composto da un testo che appartiene a un unico manoscritto. Ci troviamo così di fronte a una sorta di supertesto che contiene la somma delle informazioni provenienti dai sedici *Dharma Pawayangan*.

### *Dharma*

*Dharma* è in sanscrito una parola radiante il cui campo semantico, benché rinvii a una vasta polisemia, risultato delle molteplici invenzioni e trasformazioni presenti nella storia dell'Induismo, contiene un'idea universalmente riconosciuta, quella di ordine e legge. *Dharma*, la cui radice *dhar* significa "tenere", indica, come è noto, l'esistenza di una qualità spirituale intrinseca e duratura posta a fondamento di ogni cosa, di ogni forma di vita umana e naturale.

Per quanto anacronistico e filosoficamente scandaloso possa apparire agli occhi della nostra cultura contemporanea, sempre più costruita su conoscenze provvisorie, reti di comunicazione lineari e di superficie, il *Dharma* è pensato dagli Hindu come origine ed essenza. Esso indica la profondità germinale che agisce nella natura e nell'uomo modificandoli dall'interno, organicamente, secondo principi atemporalmente.

Per il post-modernismo le origini sono sospette. Sono oggetti di narrazioni che vanno decostruite per ritrovare in esse il segno del potere (politico, economico, di razza e di genere) che da sempre inventa e mitizza radici per potersi legittimare e tramandare il più a lungo possibile.

Con quale prospettiva interpretativa allora avvicinarsi a una serie di testi sul teatro che portano nel titolo una parola, *Dharma*, carica di potenti significati religiosi e filosofici ma anche di interrogativi tutti contemporanei? Il *Dharma Pawayangan* (lett. il "Dharma del teatro delle ombre") contiene una serie di precetti molto speciali: il testo informa il suo lettore che in esso sono custodite «una sapienza e una memoria delle origini» che riguardano il teatro, la sua essenza, il suo *Dharma*. La sola analisi decostruttivista di questi trattati dedicati alla conoscenza del *Dharma* teatrale non rischia di farci perdere lo

<sup>12</sup> *Ibidem*.

specifico in essi contenuto e cioè, come vedremo, un'idea e una pratica di attore fondata sulla meditazione?

La critica delle origini secondo un approccio post-moderno, e in particolare post-coloniale, potrebbe probabilmente svelare le strategie di potere presenti all'interno della società tradizionale balinese, strategie che il *Dharma Pawayangan* indubbiamente non può che riflettere e reiterare; strategie di casta e privilegi (nel nostro caso di attori per lo più appartenenti alla casta sacerdotale dei brahmani). In questa prospettiva, è stato fondamentale il lavoro dell'antropologo Clifford Gertz che nel suo *Negara. The Theatre State in Nineteenth-Century Bali* ha individuato la presenza dell'ideologia aristocratica dietro la fascinosa affabulazione dei miti di fondazione hindu e il fasto del teatro di corte balinese<sup>13</sup>.

Il punto di vista che qui si adotta è però diverso. È interno a un discorso specificatamente teatrale, quello che riguarda lo studio delle tecniche dell'attore secondo le linee di riflessione tracciate da Jerzy Grotowski nelle sue lezioni romane del 1982, poi raccolte con il titolo di *Tecniche originarie dell'attore*<sup>14</sup>. Nel *Dharma Pawayangan* è presente un rinvio costante alla disciplina dello yoga come origine dell'esperienza dell'attore. Un tema questo che ci porta dentro un filone importante, a nostro avviso fondamentale, del teatro di ricerca novecentesco, quello delle tecniche psicofisiche o del corpo-mente<sup>15</sup> che – anche attraverso un interesse teatrale crescente verso lo yoga<sup>16</sup> – parte

<sup>13</sup> Cfr. Clifford Gertz, *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton University Press, 1980. Cfr. anche il più recente Graeme MacRae, *Negara Ubud: The Theatre-state in Twenty-first-century Bali*, «History and Anthropology», 16, 2005, pp. 393-413.

<sup>14</sup> Cfr. Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, dispensa dei testi non rivolti dall'autore curati da Luisa Tinti, Istituto del Teatro e dello Spettacolo, I Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, La Sapienza, Roma, 1982.

<sup>15</sup> Su corpo-mente, cfr. Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993; Franco Ruffini, *I teatri di Artaud, Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996; Franco Ruffini, *Il 'Sistema' di Stanislavskij*, in Eugenio Barba-Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore*, Lecce, Argo, 1998; Marco De Marinis, *Il lavoro su se stessi e la ricerca sulle azioni fisiche*, in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni 2000; Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.

<sup>16</sup> Su Stanislavskij e lo yoga, cfr. Sergei Tcherkasski, *Stanislavsky and Yoga*, Routledge, 2015; William H. Wegner, *The Creative Circle: Stanislavsky and Yoga*, «Educational Theatre Journal», vol. 28, 1, 1976, pp. 85-89. Per Grotowski e lo yoga, cfr. Ferdinando Taviani, *Grotowski posdomani. Ventuno riflessioni sulla doppia visuale*, «Teatro e Storia», 20-21, Bologna, 1998-1999, pp. 391-420. Un interessante studio sulla relazione tra lo yoga, le pratiche di meditazione e il training dell'attore di ricerca è quello di Fabiola Camuti, *The Trained Experience. A Study on the Relationship between Meditation Practices and the Actor's System of Knowledge*, tesi dottorale, Dottorato di Musica e Spettacolo della

da Stanislavskij e arriva a Grotowski, Barba e Brook. La questione che pone il *Dharma Pawayangan* ci sembra la stessa di alcuni maestri del Novecento teatrale che si sono interrogati concretamente sulle qualità sapienziali del lavoro teatrale e soprattutto si sono posti la domanda: l'attore veramente creativo, proprio in virtù della sua costante ricerca di una conoscenza che unifica e libera, può diventare un maestro di verità?

*Bhuvana agung, Bhuvana alit*

L'incipit del *Dharma Pawayangan* pubblicato da Hooykaas indica chiaramente il carattere misterico del trattato, l'esclusività del suo contenuto che obbliga l'attore che lo legge a mantenere il segreto. Dopo una formula inaugurale comune a molta letteratura in Kawi (*Om avighnam astu nama siddham*<sup>17</sup>), il testo inizia così:

Questa è il Sapere segreto (*Tutur*) del Linguaggio delle Origini (*Purva Vacana*), il *Dharma Pawayangan*, che deve essere utilizzato dai Dalang Illuminati e da quelli che studiano per diventarlo ed essere [così] considerati supremi Dalang<sup>18</sup>.

Il secondo Soggetto (S2), che segue l'incipit, introduce un principio che sta alla base del pensiero delle grandi tradizioni religiose asiatiche, quello cioè della corrispondenza tra il macrocosmo (*Bhuvana agung*) e il microcosmo (*Bhuvana alit*).

Alle quattro divinità guardiane del mondo, cioè Brahmā, Viṣṇu, Īśvara e Mahādeva (Śiva), viene attribuita nel *Dharma Pawayangan* una dislocazione doppia, una ubiquità sostanziale. Le divinità sono presenti contemporaneamente in due mondi, nel corpo dell'universo e nel corpo del dalang. Nel macrocosmo il dio Īśvara è il Cielo e nel corpo dell'attore è il suo cuore; Mahādeva è la Terra e insieme i reni dell'attore; Viṣṇu è la forma del mondo e la bile; Brahmā è la radiosità del mondo e il fegato. In S2 è scritto anche che le quattro divinità sopracitate sono «i quattro dalang originari»<sup>19</sup>. Vediamo qui all'opera un consolidato sistema classificatorio del pensiero induista: i due piani del reale, del macro e microcosmo, vengono omologati grazie

Sapienza Università di Roma, in collaborazione con l'Universiteit van Amsterdam, tutor Roberto Ciancarelli e K. E. (Kati) Röttger, dicembre 2016.

<sup>17</sup> «Om, possa non esserci alcun ostacolo, possa lo scopo essere raggiunto». La traduzione del testo in Kawi quando non è segnalata in nota come T.N. (traduzione nostra) segue quella di Hooykaas in lingua inglese.

<sup>18</sup> Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 16. T.N.

<sup>19</sup> «*Sankaya ana dalang patpat*», *Ibidem*.

all'identità tra piano divino e piano creaturale. L'attore, il dalang, porta in sé l'unità fisica e spirituale del reale: fenomeni lontani e di grandezza differente – il cielo e il cuore umano, per esempio – posseggono una medesima qualità, sono abitati da una stessa divinità. La corrispondenza tra i due piani del reale annulla ogni distanza tra divino e umano, tra l'oggetto dell'adorazione e il soggetto adorante, tra mondo esterno e mondo interno, tra infinitamente grande e infinitamente piccolo.

Anche la dimensione temporale è pensata secondo un principio unificante che annulla la distanza tra passato e presente, tra l'oggi e le origini: il tempo delle quattro divinità principali è infatti quello stesso dei quattro dalang originari ma è anche il tempo del dalang a cui il testo si rivolge indicando i luoghi e le funzioni del suo corpo attuale. Questo corpo è una totalità in sé. Come è scritto nel *Dharma Pawayangan* (S4): «Il dalang Illuminato incorpora la terra, le potenze ctonie, le divinità»<sup>20</sup>.

A questa premessa di carattere metafisico incentrata sull'unità sacra dei diversi piani del reale e di questi con gli organi vitali del corpo del dalang, il *Dharma Pawayangan* fa seguire la descrizione di una mappa interiore dell'attore che è modellata – almeno questa è la nostra ipotesi – su quella del “corpo sottile” dello yogin. S3, dopo aver messo in relazione le divinità – che si spostano attraversando il cosmo, la terra e il corpo umano – con la vista e l'udito del dalang, conclude così:

[Il Dalang] diventa i tre canali dell'Energia (*Trinādī*), diventa i Tre mondi (*Tribhuvana*), diventa l'origine di azione-parola-pensiero, di sentimento-mente-vista, di morte-vita-ombra, di cibo-sonno-movimento<sup>21</sup>.

Qui vediamo un chiaro riferimento alla pratica dello yoga: le *Trinādī* citate nel testo balinese sono nella fisiologia mistica dello yoga i tre canali principali del “corpo sottile” attraversati dai soffi dell'energia sacra. È significativa anche l'associazione tra le *Trinādī* – e quindi lo yoga – e i concetti di “azione-parola-pensiero” (*bayu-sabda-idep*) perché, sempre secondo il trattato, questa triade costituisce la base pratica e concettuale del *Krama Dalang Utama*, il “Metodo del Dalang Supremo”, insieme ai principi che governano l'uso da parte dell'attore delle lettere “eterne” (*akṣara*) dell'alfabeto esoterico balinese<sup>22</sup>. Yoga, metodo per l'attore, lingua segreta: in che contesto culturale un trattato sul teatro ha potuto elaborare un accostamento tanto esplicito tra meditazione, recitazione teatrale e sillabazione mistica?

<sup>20</sup> «*Sang Amangku Dalang mavak gumi, mavak bhuta, mavak deva*», Ivi, p. 18. T.N.

<sup>21</sup> Ivi, p. 18. T.N.

<sup>22</sup> Cfr. S77 in Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 57.

Nel suo studio sulla letteratura classica balinese, Raechelle Rubinstein si sofferma a lungo sulla letteratura sapienziale dei testi *Tutur*. Nel libro della Rubinstein però troviamo soltanto un breve accenno al *Dharma Pawayangan* senza per altro alcun particolare riferimento al carattere teatrale del trattato. La studiosa australiana ricerca nei manuali *Tutur* informazioni sulla composizione segreta dei poemi *Kakawin*, il suo vero oggetto di studio. Il lavoro della Rubinstein si pone sulla scia dell'illuminante esegesi della letteratura classica giavanese fatta molti anni prima dall'olandese Zoetmulder.<sup>23</sup> Nel commentare alcuni passaggi del *Tutur Aji Sarasvatī*, un trattato in Kawi sull'origine divina della letteratura, la Rubinstein si interroga sul significato della triade azione-parola-pensiero, anche qui presente in rapporto sia ai processi di creazione letteraria sia alla dottrina tantrica balinese conosciuta con il nome di "Le tre azioni purificate del corpo" e menzionata nel *Tutur Aju Sarasvatī*. Scrive la Rubinstein: «Nel Tantrismo azione, parole e pensiero sono i tre mezzi con cui la perfezione può essere ottenuta. Il seguace dei Tantra serve il Divino con il corpo, la parola e la mente tramite l'esecuzione di gesti rituali delle mani (*mudrā*), la recitazione dei *mantra* e la pratica della meditazione (*dhyāna*)»<sup>24</sup>. Secondo la dottrina delle "Tre azioni purificate del corpo" anche il comportamento virtuoso, il *Dharma*, è fortificato dalla pratica della triplice combinazione di azione-parola-pensiero<sup>25</sup>.

Per la Rubinstein il mistico e il poeta condividono un percorso di ascesi spirituale basato sull'uso delle sillabe sacre e sul loro potere di rendere manifesta la realtà invisibile del divino. Scrive la studiosa: «Secondo il Tantrismo la creazione cosmica procede da una realtà fonica primordiale parallela al mondo oggettivo. L'*Om* è al centro di tutti i discorsi sul suono»<sup>26</sup>. La parola o *śabda* proprio in virtù della sua discendenza dal suono primordiale si pone così al centro della triade che la unisce nel Tantrismo balinese a *bayu* (azione) e *idep* (pensiero). Essa è una parola speciale, è azione-pensiero, nel senso, come vedremo tra poco, di concepimento della realtà.

<sup>23</sup> Cfr. Petrus J. Zoetmulder, *Kalangwan. A Survey of Old Javanese Literature*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1974.

<sup>24</sup> Raechelle Rubinstein, *Beyond the realm of the senses. The Balinese ritual of kakawin composition*, cit., p. 47.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.



### *I mantra e la voce dell'attore*

Il tema dell'origine del teatro dalla voce dell'attore è uno dei motivi principali del trattato teatrale balinese. La maggior parte dei 100 Soggetti sono dedicati in maniera specifica ai *mantra* che il dalang deve conoscere; altri descrivono e classificano la tipologia della voce di alcune figure di cuoio che vengono utilizzate nei rituali di preparazione dell'acqua sacra che precedono e concludono lo spettacolo. L'acquisizione del Metodo dell'attore o *Krama* è presentata al lettore-dalang come il compimento di un processo di identificazione con una realtà invisibile in cui il cosmo e il corpo sono un'unità. L'attivazione delle tre correnti o soffi respiratori sottili dell'energia permettono al dalang di viaggiare attraverso i Tre Mondi (cielo-terra-mondo ctonio)<sup>27</sup>. In questo processo d'identificazione fisica e psichica che precede lo spettacolo e lo prepara ritualmente gioca un ruolo centrale la corretta emissione vocale dell'attore nei due suoi aspetti costituenti, quello esoterico dei *mantra* e quello più propriamente teatrale legato alla voce dei personaggi del *wayang kulit*.

Alla stregua dei trattati di composizione poetica il *Dharma Pawayangan* si sofferma a lungo sull'origine divina della parola teatrale. Il parallelismo tra teatro e poesia è ricorrente e il "dio Signore dei poeti", Sang Hyang Kaviśvara, è più volte nominato, così come Sarasvatī, la dea della letteratura e della poesia. In S86 si legge: «Possa il dio Śiva assorbire la qualità dell'energia (*guna*), Sarasvatī quella della sapienza scritta (*śāstra*), il dio Signore dei poeti possa assorbire le qualità sottili (*tattva*) della storia [che vado a rappresentare]»<sup>28</sup>.

In S4 troviamo scritto: «Come risultato dell'unione del cuore la parola viene fuori» (*Matemu ring pupusuh, metu śabda na*)<sup>29</sup>. Zoetmulder ci ricorda come il "loto del cuore" (*anandakaṇḍapadma*) sia considerato nello yoga tantrico giavanese la sede dove la divinità invisibile (*niskala*) si manifesta come visibile (*sakala*)<sup>30</sup>. Per Zoetmulder la creazione poetica è preparata e sostenuta dalle tecniche ascetiche. Lo studioso olandese teorizza, sulla base di un'amplissima documentazione letteraria, l'esistenza in passato a Giava di una vera e propria *religio poetae* fondata sullo yoga<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Cfr. S2, in Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 16.

<sup>28</sup> Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 60. T.N.

<sup>29</sup> Ivi, p. 19. Corsivo nostro.

<sup>30</sup> Petrus J. Zoetmulder, *Kalangwan*, cit., p. 183. Sull'importanza del cuore come "luogo" sottile del corpo del dalang cfr. Vito Di Bernardi, *I dalang, maestri di verità. Note su composizione e improvvisazione nel teatro delle ombre a Bali*, «Biblioteca Teatrale», 7, 1987, p. 89; cfr. Anche Gabriele Cazzola, *L'attore di dio. Conversazioni balinesi*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 109.

<sup>31</sup> Cfr. Petrus J. Zoetmulder, *Kalangwan*, cit., pp.173-185.

Nel *Dharma Pawayangan* (S14) l'organo della lingua dell'attore è indicato come la sede di Sarasvatī. Scrive Alain Daniélou in *Le Polythéisme Hindu*: «Sarasvatī è la potenza di Brahmā, rappresentata come sua figlia e sposa, Sarasvatī è la dea della parola, è l'onda della sapienza. Rappresenta l'unione della potenza e dell'intelligenza da cui nasce la creazione organizzata. La parola è la forza attraverso la quale il sapere si esprime nell'azione»<sup>32</sup>.

Come abbiamo già osservato *śabda*, la parola, è posta nei testi *Tutur* al centro di una triade (*bayu-śabda-idep*) piena di rinvii e assonanze con le triadi divine presenti nei testi religiosi e nella pratica rituale e ascetica dell'Induismo. *Idep*, come ha chiarito Zoetmulder, è un termine di origine indonesiana che indica il pensiero nel senso dell'interiorità; *idep* è la parte cognitiva più nascosta dell'essere umano, posta nel "loto del cuore", dove si realizza l'unità spirituale dio-uomo. È l'*ātman* sanscrito. *Idep*, secondo Zoetmulder, è il luogo del concepimento<sup>33</sup>. Il termine *bayu*, azione, proviene invece dal sanscrito *vāyu* (dalla radice *vā*, "soffiare") ed è letteralmente il vento ma anche la forza, il soffio vitale<sup>34</sup>. L'unificazione delle triade nella meditazione del *cakra* del cuore (S14) conferisce alla parola un potere particolare e straordinario: la parola è *mantra*, è potere creativo<sup>35</sup>.

I *mantra* devono essere pronunciati sottovoce dal *dalang* prima dello spettacolo. Il *Dharma Pawayangan* fa un'ampia casistica di occasioni e luoghi adatti all'uso dei *mantra*. Questo momento preparatorio, solitario e interiore, è essenziale per la riuscita dello spettacolo-rito. La parola soffiata è concepimento della realtà scenica.

L'uso dei *mantra* nell'Induismo è caratterizzato da un aspetto segreto che non va ricondotto soltanto a logiche settarie di esclusione dei non iniziati dal sapere religioso. Vi è anche un aspetto interiore, intimo, della tecnica di emissione delle lettere sacre. Come scrivono Margaret e James Stutley a proposito dell'uso dei *mantra* nell'India in epoca post-vedica: «[nell' *Agni Purāṇa*] si pone in rilievo come la recitazione sottovoce di un *mantra* abbia più efficacia di una recitazione a voce alta e, più in particolare, come una ripetizione avvertibile solo dal movimento delle labbra risulti cento volte più potente, e una tutta mentale mille volte di più»<sup>36</sup>. L'apparente immaterialità del suono appena emesso dall'apparato fonatorio si carica di una materia-

<sup>32</sup> Alain Daniélou, *Le polythéisme hindou*, Paris, Buschet Chastel, 1975, pp. 397-8.

<sup>33</sup> Petrus J. Zoetmulder, *Kalangwan*, cit., p. 182.

<sup>34</sup> Cfr. Margaret Stutley, James Stutley, *Dizionario dell'Induismo*, Roma, Ubaldini, 1977, p. 477.

<sup>35</sup> Zurbuchen glossa il nome di Guru Reka, una delle principali divinità che presiedono all'arte verbale del *dalang*, con "Master of Creation/Inspiration", Cfr. Mary S. Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*, cit., p. 130.

<sup>36</sup> Margaret Stutley, James Stutley, *Dizionario dell'Induismo*, cit., p. 264.

lità di natura differente, di una vibrazione interna di aree sacre del corpo. Nel suo saggio di antropologia linguistica dedicato al linguaggio del teatro delle ombre balinese Mary Sabine Zurbuchen ripropone con forza, come Zoetmulder in *Kalangwan*, il problema della specificità della concezione linguistica che sottende alla letteratura classica giavo-balinese. Scriveva nel 1987 Zurbuchen:

Mentre per un linguista un ‘enunciato’ può esistere come un bit di informazione dato ed è l’inizio di una disamina analitica, per il Balinese invece un enunciato può essere visto come il punto finale di un lungo processo che porta il linguaggio dal suo luogo di *potere interno al corpo* verso l’esterna e attiva realizzazione verbale<sup>37</sup>.

Zurbuchen considera la *mantra* dell’Albero della Vita, con cui il dalang conclude la serie dei *mantra* preparatori, come «il distillato delle differenti forze direzionali interne al corpo che confluiscono dentro un potere vocale messo a servizio dello spettacolo»<sup>38</sup>. Per la studiosa:

Il discorso udibile diretto al pubblico teatrale è considerato la naturale espressione dell’enunciato non udibile dei *mantra*. Lo stato interiore dell’attore è collegato alle qualità della sua performance; i suoni dello spettacolo presuppongono dei momenti di enunciazione silenziosa. Nel caso del dalang, la prima parola udibile dal pubblico è il culmine e non l’inizio della sua esibizione verbale e del suo coinvolgimento come artista<sup>39</sup>.

È davvero sorprendente come il *Dharma Pawayangan* sottolinei con forza e chiarezza la necessità di una preparazione interiore dell’attore collegata alla disciplina dello yoga e all’uso dei *mantra*. Da questo punto di vista il trattato balinese è un documento prezioso nella letteratura teatrale asiatica.

Qui però, a scanso di equivoci, non si vuole affermare, come implicitamente fa Zurbuchen, che il teatro delle ombre sia essenzialmente uno spettacolo verbale<sup>40</sup>. E neppure, seguendo alcune correnti del misticismo sufi giavane- se, che esso sia la rappresentazione esteriore del verbo divino già presente nel mormorio interiore del “Santissimo Dalang”<sup>41</sup>. Innanzitutto va ricordato che la dimensione vocale del teatro delle ombre per quanto importante non esaurisce

<sup>37</sup> Mary S. Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*, cit, p. 61. Cor- sivo nostro.

<sup>38</sup> Ivi, p. 132.

<sup>39</sup> Ivi, p. 134.

<sup>40</sup> Solo nella prefazione alla sua monografia l’autrice fa un accenno alle luci, alle ombre, ai movimenti e alla musica (cfr. p.XII).

<sup>41</sup> Cfr. Vito Di Bernardi, *Teatro indonesiano: Giava e Bali*, cit., pp. 36-41 (*Il teatro dei santi islamici e il dibattito sulla natura del teatro*).

tutta la sfera espressiva dello spettacolo. Il *wayang kulit* è infatti strutturato su una drammaturgia non soltanto verbale ma anche visivo-musicale pienamente consapevole del fascino del movimento ritmico delle ombre sullo schermo bianco. Parole, immagini e musica concorrono nel narrare le storie del repertorio tradizionale che ha per soggetto le epiche indiane e i miti locali di origine indonesiana. Durante lo spettacolo la parola del dalang, a differenza del momento inaugurale incentrato sulla recitazione delle sillabe mistiche, si articola e si dispiega retoricamente elaborando significati e simboli complessi, utilizzando una strategia comunicativa tipicamente narrativa e teatrale. La voce del dalang racconta con toni solenni e ieratici, canta inni nella lingua arcaica del Kawi, imita sonorità di esseri divini, demoniaci, voci umane dialoganti, riecheggia i suoni della foresta. L'evocazione sonora e musicale di atmosfere astratte e di mondi spirituali si intreccia sempre con la narrazione di eventi in cui la vita delle divinità e degli esseri demoniaci è rappresentata utilizzando un codice di stati emotivi umani che rinvia al sistema dei *bhāva* degli antichi trattati teatrali indiani<sup>42</sup>. Le lunghe parti dialogate, da vero e proprio teatro di parola, gli exploit verbali dei clown ispessiscono semanticamente il testo dello spettacolo con continui rinvii alla filosofia, ai miti, alla vita quotidiana. Il *wayang kulit* quindi più che un teatro esoterico, dei *mantra*, della phoné originaria – a cui ci rinvia con straordinaria e rara chiarezza il *Dharma Pawayangan* – potrebbe essere definito, sulla base dell'osservazione empirica dello spettacolo, un teatro che narra. Usando poi un termine strategico nel linguaggio emico della scena giavo-balinese, si potrebbe legittimamente definirlo come un teatro dei *lakon*, cioè dei miti e dei racconti epici adattati per il *wayang*<sup>43</sup>.

Eppure la lettura del *Dharma Pawayangan* sembra indicarci un'altra possibilità di analisi che porta il discorso sul teatro delle ombre dal terreno più battuto dagli studiosi, quello appunto dell'analisi delle forme e dei contenuti del discorso verbale (e più recentemente, della sua connessione con il testo iconico e musicale<sup>44</sup>) verso lo studio della relazione che intercorre tra la

<sup>42</sup> Ivi, p. 29 e pp. 112-115. Sulla relazione tra il testo giavanesse *Nava Nāṭya* (I nove principi del teatro) e il *Nāṭya Śāstra* indiano cfr. Alessandra Iyer, *Prambanan: Sculpture and Dance in Ancient Java*, Bangkok, White Lotus Press, 1998, p. 91-93; cfr. anche *Narrative Sculpture and Literary Traditions in South and Southeast Asia*, ed. by Marijke J. Klokke, Leiden, Koninklijke Brill, 2000, pp. 59-72.

<sup>43</sup> Il termine di origine giavanesse *lakon* a Bali è spesso sostituito dal suo equivalente *lelampahan*.

<sup>44</sup> Cfr. per Giava James R. Brandon, *On Thrones of Gold*, Cambridge, Harvard University Press, 1970 (trad. it, *Sui Troni di Oro. Epica e cultura indonesiana nel teatro delle ombre di Giava*, Milano, Claudio Gallone Editore, 1998); Roger Long, *Javanese Shadow Theatre. Movement and Characterization in Ngayogyakarta Wayang Kulit*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982; per Bali cfr. Heidi I. R. Hinzler, *Bima Swarga*, cit.

lingua segreta del dalang e la sua voce esteriore, teatrale, utilizzata durante lo spettacolo. Il *Dharma Pawayangan* mette infatti in relazione lo spettacolo con un'esperienza della parola-mantra che il trattato stesso ci presenta come potenza creatrice, forza seminale di un mondo risvegliato innanzitutto nella coscienza-corpo del dalang-yogin.

Tutti i sensi del dalang sono amplificati dalla pratica dello yoga: nel *Dharma Pawayangan* è scritto che gli occhi del dalang diventano il cielo e la luna, cioè Īsvara e Viṣṇu; il dio Kubera diventa le due orecchie del dalang «cosicché lui possa sentire e aver conoscenza di ciò che giusto e di ciò che errato»; Śiva entra nella terra e poi va nella bocca del dalang, si unisce con la sua gola «cosicché l'illustre *Amangku Dalang* possa agire e parlare»<sup>45</sup>.

«Si deve sapere che il corpo del dalang è sottile» è scritto in S5<sup>46</sup>. Il testo balinese usa qui la parola sanscrita *sūkṣma* che sin dall'epoca dello yoga classico di Patanjali indica il corpo dello *yogin*.

### *Tapa Dalang*

Il musicista ed etnomusicologo canadese Colin McPhee pubblicò nel 1936 sulla rivista olandese *Djawa*<sup>47</sup> un saggio in cui analizzava la musica utilizzata dal quartetto metallofono *gender wayang* durante lo spettacolo delle ombre. In una nota dell'articolo scrive:

Secondo il *Dharma Pawayangan* il dalang deve osservare alcune regole ascetiche (*tapa dalang*). Egli non deve mangiare il cuore di nessun essere vivente prima di intraprendere un'attività legata al *wayang*. Quando mangia deve sempre orientarsi verso nord o est. Vi sono speciali preghiere per fare il bagno, lavarsi la faccia, pulirsi i denti, indossare dei fiori, masticare il *sirih*<sup>48</sup>.

Queste prescrizioni e questi tabù alimentari, presenti anche nel testo pubblicato da Hooykaas molti anni dopo (cfr. S72-77), ricordano i doveri dei sacerdoti brahmani e sono ricollegabili al concetto di purezza del corpo. Essi rientrano nel vasto e complesso sistema di pratiche sacrificali e asce-

<sup>45</sup> S3, in Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 19.

<sup>46</sup> S5, *ibidem*.

<sup>47</sup> Colin McPhee, *The Balinese Wayang Kulit and Its Music*, «Djawa», 1, XVI, 1936, poi in *Traditional Balinese Culture*, ed. by Jane Belo, Columbia University Press, 1970, pp. 146-197 (trad. parziale in italiano in *Giava e Bali. Rito e spettacolo*, a cura di Vito Di Bernardi e Adriano H. Luijtdjens, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 311-335).

<sup>48</sup> Colin McPhee, *The Balinese Wayang Kulit and Its Music*, cit., in *Traditional Balinese Culture*, pp. 186-7.

tiche della religione induista. D'altra parte il termine *tapa dalang* a cui fa riferimento il *Dharma Pawayangan* citato da McPhee – ma non presente in Hooykaas – indica letteralmente l'“asceti del dalang”. La parola balinese *tapa* infatti proviene dal sanscrito *tapas* che significa “calore”, “ardore”, “asceti”<sup>49</sup>.

Margaret e James Stutley scrivono: «Secondo la tradizione, fu dal *tapas* che ebbero origine i *ṛṣi* [veggenti-demiurghi], e fu in virtù del *tapas* che gli dèi sconfissero la morte [...]; è ancora il *tapas* che avviò il movimento della creazione»<sup>50</sup>. Scrive Eliade nella sua monografia sullo yoga: «i poteri del *tapas* sono creativi tanto sul piano cosmico quanto sul piano spirituale: con il *tapas*, l'asceta diviene chiaroveggente e perfino capace di incorporare gli dèi»<sup>51</sup>. Tra le tecniche più antiche del *tapas* – che Patanjali nello *Yogasūtra* definisce “asceti fervente”<sup>52</sup> – vi sono, insieme al digiuno, quelle che disciplinano il ritmo del respiro<sup>53</sup> che nello yoga classico sono chiamate *prāṇāyāma*<sup>54</sup>.

Il termine *prāṇāyāma* non è presente né nello studio di McPhee, né nel testo del *Dharma Pawayangan* pubblicato da Hooykaas. Diversi Soggetti del trattato (vedi soprattutto S21 e S22) sono però dedicati al controllo del respiro nei momenti che precedono lo spettacolo. La qualità del soffio, la sua maggiore affluenza dalla radice nasale destra, da quella sinistra o il perfetto equilibrio delle due correnti, suggerisce al dalang quale divinità “farà lo spettacolo” (*Bhatara mewayang*). Hooykaas mette in relazione questi passaggi del *Dharma Pawayangan* dedicati alla respirazione con quelli presenti in un altro testo della letteratura sapienziale balinese, il *Rudra-Kavaca*. Qui la medesima tecnica di ascolto e la stessa classificazione del respiro (destra/Brahmā, sinistra/Viṣṇu, centro/Īśvara) vengono definite con il termine *prāṇāyāma* e quindi riferite alla pratica dello yoga<sup>55</sup>.

Anche in S83 il *Dharma Pawayangan*, trattando del respiro dell'attore, utilizza termini e concetti appartenenti alla filosofia e alla pratica dello yoga. Nel *mantra* presente in S83 è detto: «Concepisco (*idep*) in me (*aku*) il Dio (*Sang Hyang*) dei Tre canali sottili (*Trinādī*) [...] il mio corpo (*masarira*) è Energia divina (Śakti)»<sup>56</sup>. In S23 per indicare i tre respiri utilizzati dal dalang viene ancora una volta usata la terminologia dello yoga indiano. I cana-

<sup>49</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Yoga. Immortalità e libertà*, Milano, Sansoni, 1982, p. 108.

<sup>50</sup> Margaret Stutley – James Stutley, *Dizionario dell'Induismo*, cit., p. 436.

<sup>51</sup> Mircea Eliade, *Yoga. Immortalità e libertà*, cit., p. 109.

<sup>52</sup> Patanjali, *Yogasūtra*, Torino, Einaudi, 2015, p. 15.

<sup>53</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Yoga. Immortalità e libertà*, cit., p. 108.

<sup>54</sup> Cfr. Patanjali, *Yogasūtra*, cit., p. 19.

<sup>55</sup> Cfr. Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 28.

<sup>56</sup> Ivi, p. 58, TN. Anche in S88 vi è un passaggio dedicato ai tre canali sottili (*Trinādī*).

li dell'energia sono chiamati infatti *iḍā*, *piṅgala* e *susumnā*. In effetti esiste una corrispondenza perfetta tra le divinità attribuite dal trattato ai tre respiri del dalang e quelle dello yoga: *iḍā* è a destra della colonna vertebrale, è il sole, il fuoco e Brahmā; a sinistra *piṅgala* è la luna, l'acqua, Viṣṇu; il canale mediano, *susumnā*, è sole e luna insieme, è Īśvara, Il Signore, e contiene la *kundalinī*, l'energia stessa nella sua manifestazione più pura (Śakti), quella del serpente che sale verso il settimo *cakra* situato in cima alla testa<sup>57</sup>.

La parola *yogin* è presente soltanto quattro volte nel trattato balinese. In S64 si invita il dalang, chiamato a dare uno spettacolo durante una cremazione, a "incorporare" (*masarira*) il "supremo dio Śiva" e gli si fornisce un *mantra* che fa riferimento ai risultati straordinari che il dio ottiene con la pratica dello yoga (Śiva-yogi-parama-siddhyam). Sono quegli stessi risultati che il dalang spera di ottenere e che gli consentiranno di portare a compimento con successo il rituale di purificazione del cadavere.

In S67 si prescrive al dalang, che sta preparando la *Toya* (Acqua sacra) immergendovi alcune particolari figure di cuoio, di pronunciare un *mantra* di omaggio alle acque dei cinque fiumi sacri e allo «yogin dal corpo sottile» (*sūkṣma yogi*). In S44 un *mantra* chiamato *Pāśupati* (il nome di Śiva come Signore degli animali) contiene una breve passaggio dedicato alle «finalità dello yoga praticato dal dio Brahmā» (*Brahmā-yogi-prayojanam*). Infine, in S7 vi è un brevissimo omaggio a *yogi-Īśvara*, a Īśvara, il dio degli *yogin*<sup>58</sup>.

Per quanto riguarda i *cakra*, i centri del corpo sottile, non troviamo nel *Dharma Pawayangan* se non riferimenti indiretti come nel già citato S4 dove si parla di una «unione nel cuore» con un possibile collegamento con il «loto del cuore» (*anandakaṇḍapadma*) o con il «*cakra* del cuore» (*anāhata cakra*), sede, nel Tantrismo, dell'*Oṅkara*, il suono primordiale *Om*<sup>59</sup>. Sempre in relazione con il *cakra* del cuore, in S12 è scritto che Īśvara è «il dio delle figure di cuoio che risiede nella parte più interna del cuore» da cui «entra ed esce come essenza (*sari*) della parola»<sup>60</sup>.

In S90 troviamo poi scritto, in riferimento alla voce del dalang: «Guarda il cuore e di il *mantra*: [...] Possa la mia voce permeare il mondo, possa il fegato degli spettatori essere eccitato quando essi ascoltano il suono della mia voce, possano sentire immediatamente un tremito»<sup>61</sup>. Altrove, in S27, è ipo-

<sup>57</sup> Cfr. oltre a Mircea Eliade, *Yoga. Immortalità e libertà*, anche Arthur Avalon, *Il potere del serpente*, Roma, ed. Mediterranee, 1994.

<sup>58</sup> Su Īśvara e lo yoga, cfr. Mircea Eliade, *Yoga. Immortalità e libertà*, cit., p.81.

<sup>59</sup> Cfr. Arthur Avalon, *Il potere del serpente*, cit., p. 102.

<sup>60</sup> Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala.*, cit., p.23.

<sup>61</sup> Ivi, p. 63.

tizzabile un riferimento al *Mūlādhāra*, il primo *cakra* situato alla base della colonna vertebrale, sotto i genitali, dove riposa l'energia sacra.

La presenza, nel testo balinese, di una terminologia di derivazione sanscrita proveniente dal lessico dello yoga sembra confermare il carattere ascetico della formazione dell'*amangku dalang*. Gli anonimi autori del *Dharma Pawayangan*, alcuni sicuramente *dalang*<sup>62</sup>, hanno redatto un testo che, più che essere un trattato sui principi compositivi della rappresentazione, sui suoi codici esecutivi, sull'estetica teatrale – come è il caso del *Nāṭya Śāstra* indiano – si presenta come una raccolta di insegnamenti e precetti che riguardano la preparazione rituale dello spettacolo. Di questa preparazione, che prevede azioni complesse (non meno di quelle descritte anche nella prima parte del *Nāṭya Śāstra*) il testo balinese si propone di trattare specialmente – e questo è di estremo interesse – l'aspetto più segreto, quello che riguarda la concentrazione dell'attore che si appresta allo spettacolo. Strumento principale di questa concentrazione – ma il termine psicologico è limitativo – è la voce interiore del *dalang* che parla la lingua dello yoga e dei *mantra*.

### *Tampasarana*

*Tampasarana*, «non sono necessari mezzi materiali». Così è scritto in un *mantra* che il *dalang* pronuncia prima di iniziare lo spettacolo<sup>63</sup>. Secondo il Tantrismo, śabda, la parola, ha origine in uno stato coscienziale profondo, immateriale, definito lo «stato causale senza sogni» (in sanscrito *susupti*). È una condizione analoga, a livello della coscienza individuale a quella del *Brahman*, la coscienza cosmica eterna e immota, che nel momento della creazione è mossa dalle vibrazioni prodotte dalla sua *Māyā-Śakti*, l'energia del gioco cosmico e dell'illusione. Nel suo *status nascendi* la parola è il suono cosmico originario (Śabda-Brahman), vibrazione della creazione del mondo. Essa è il suono dell'etere (Ākāśa), immateriale e senza forma. Come *Paraśabda* (parola suprema) il suono originario è presente nel corpo umano e risiede nella kuṇḍalinī-śakti dormiente all'interno del primo *cakra*, il *Mūlādhāra*, sotto la base della colonna vertebrale. Qui si sviluppano le forme sottili delle lettere di cui si compone un *mantra*. Durante il suo movimento ascenzionale, spinta da *vāyu*, il respiro yogico, la “parola suprema”, nel tratto che conduce al *cakra* del cuore, diviene “suono *madhyamā*” e si articola grazie alle qualità sottili presenti nei singoli centri attraversati. La parola come suono *madhyamā* è associata allo stato di sogno (*svapna*) per

<sup>62</sup> Cfr. Più avanti a proposito di S100.

<sup>63</sup> Cfr. S87 in Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 60.



il suo elevato carattere conoscitivo e mentale (*buddhi*). Alla fine di questo percorso il respiro ascendendo alla gola si esprime nel discorso parlato con il suono *vaikharī*, il suono dello stato di veglia (*jāgrat*). «È adesso che il *mantra* esce dalla bocca e viene udito dall'orecchio» scrive Arthur Avalon<sup>64</sup> e aggiunge: «Le forme interiori del movimento ideante costituiscono l'aspetto sottile, il suono proferito l'aspetto grossolano del *mantra*, che è lo Śabda-Brahman manifestato»<sup>65</sup>.

Il potere creativo dei *mantra* è quindi nella tradizione tantrica un cardine fondamentale della pratica dello *yogin*. La parola-mantra è un movimento-pensiero che affonda le sue radici nella creazione cosmica che è innanzitutto un processo di creazione linguistica della realtà. Nome e realtà sono un tutt'uno. Ciò conferisce al linguaggio segreto dei *mantra* un potere straordinario perché esso ripercorre e rifà nel corpo umano il percorso della creazione linguistica del reale a partire dall'origine sonora del cosmo. È la conoscenza di questo linguaggio segreto che il *Dharma Pawayangan* si propone di trasmettere all'attore iniziato. È questa sapienza linguistica che non rappresenta il mondo ma *letteralmente* lo fa – nel senso della Lettera, comune anche alla nostra tradizione cabalistica – è questo sapere-fare che è l'oggetto dell'insegnamento teatrale, la “via” e il Dharma dell'attore.

### *I Mantra del Dharma Pawayangan*

Il *Dharma Pawayangan*, come abbiamo visto, è in primo luogo una raccolta di *mantra*. La maggior parte di essi vanno recitati prima dello spettacolo. Altri, ma in numero molto minore, riguardano la conclusione. Qui segue una breve descrizione dei principali *mantra* presenti nel testo di Hooykaas.

S16.

*Mantra* da mormorare in procinto di iniziare lo spettacolo quando il dalang è seduto davanti allo schermo su cui verranno proiettate le ombre. Il *mantra* tripartito è dedicato a Śiva (il dio supremo dell'Induismo balinese) il cui nome viene “manipolato” tre volte attraverso gruppi di lettere sacre (*akṣara*) di 10, 5 e 3. Questi procedimenti di trasformazione e di rimontaggio del nome di Śiva fanno del *mantra* un potente strumento di manipolazione della realtà stessa<sup>66</sup>. Segue un altro *mantra* in cui vengono ripetute per tre volte le due lettere *Am* ed *Ah* che costituiscono la base di un'altra dottrina sotereologica balinese, quella del *rwabhineda*, ovvero del bilancia-

<sup>64</sup> Arthur Avalon, *Shakti e Shakta*, Roma, ed. Mediterranee, 1978, p. 396.

<sup>65</sup> Ivi, p. 400.

<sup>66</sup> cfr. Raechelle Rubinstein, *Beyond the realm of the senses. The Balinese ritual of kakawin composition*, cit., p. 55.

mento di due principi opposti. Un terzo *mantra* è infine dedicato all'unità del suono originario *Om* che incorpora (*mavak*) «il fuoco (*Agni*) segreto che è radiante come il Sole a mezzogiorno»<sup>67</sup>. Vediamo così che dal nome di Śiva si dipartono 10 lettere ricondotte poi all'unità originaria dell'*Om* (10, 5, 3, 2, 1)

S17-18-19.

L'*Om* e le altre lettere sacre (*akṣara*) vengono alternate all'interno di passaggi dottrinali fondamentali in cui gli elementi che compongono la scena, la lampada, il tronco di banano e lo schermo sono omologati rispettivamente al Sole (*Sūrya*), alla Terra (*Pr̥thivī*) e all'Etere (*Ākāśa*). In S17 un lungo passaggio è dedicato alla corrispondenza di singole parti del corpo del *dalang* con gli elementi della scena teatrale. Vediamo così che l'operazione simbolica di unificazione del reale coinvolge tre piani: la scena teatrale, il cosmo e il corpo sottile dell'attore<sup>68</sup>.

S22.

*Mantra* da pronunciare quando il *dalang* arriva nella casa dell'ospite che lo ha invitato per dare uno spettacolo.

S23.

*Mantra* per l'accensione dell'incenso.

S24.

*Mantra* da recitare poco prima dell'inizio dello spettacolo quando il *dalang* con il palmo della mano batte tre volte la cassa che custodisce le figure di cuoio. Questa è la traduzione del *mantra*: «Possa il dio del vento svegliarsi e animare lo spettacolo delle figure di cuoio dando loro azione e movimento»<sup>69</sup>. Da notare che il “dio del vento” (in sanscrito *Vāyu*) è nel microcosmo il respiro dello *yogin* e indica, come il *bayu* nella triade con *śabda* e *idep*, l'azione. In S24 è contenuto anche un *mantra* da usare per aprire la cassa.

S25-26.

*Mantra* per prendere le figure di cuoio: «Concepisco me come il dio creatore che muove le figure in maniera sottile (*angringit sūkṣma*), la mia voce è il dio che eccita; uomini e donne verranno stimolati; in chiunque mi guardi, in chiunque mi ascolti, possa nascere affetto, amorevolezza, dolcezza»<sup>70</sup>. Segue un *mantra* (S26) da utilizzare quando si prende in mano la figura dell'Albero della Vita o *Kayonan*. Il *mantra* è collegato al movimento della figura dell'albero che viene presa dalla cassa e piantata al centro del tronco di banano posto alla base dello schermo. Il *dalang*, secondo il *mantra*,

<sup>67</sup> Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 25.

<sup>68</sup> Troviamo in Colin McPhee, *The Balinese Wayang Kulit and Its Music*, cit., pp. 185-6, un passaggio molto più lungo e articolato di questa omologazione tra scena e corpo sottile dell'attore.

<sup>69</sup> Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 33.

<sup>70</sup> Ivi, p. 32, T.N.

deve concepire (*idep*) questo tragitto come un viaggio attraverso i luoghi abitati dalle divinità, dalla “Grande Energia della Mente Cosmica”, dal Dio Poeta (Sang Hyang Kawi). Nel movimento della figura dell’Albero della vita, la più importante del teatro delle ombre, ancora una volta vediamo all’opera l’associazione tra il piano della creazione cosmica (Energia-Mente) e quello della creazione del linguaggio poetico Kawi (Kawi). Il linguaggio del cosmo e quello della poesia sono concepiti (*idep*), agiti (*bayu*) e parlati (*śabda*) dal dalang.

S27.

*Mantra* che si recita per pulire la stuoia dove il dalang siede durante lo spettacolo. Segue un altro *mantra* che si recita fissando la fiamma della lampada ad olio che illumina lo schermo. Ecco il testo di quest’ultimo *mantra* che inizia con le due lettere *akṣara Ah e Ih*: «O Dea della notte consenti che io prenda in prestito la notte». S27 continua con questo testo: «L’*amagku dalang* fissa la luce per far sì che le figure di cuoio danzino (*aningelana punan ringit*) mentre egli canta varie melodie. Chiunque ascolti il suono della mia voce possa immediatamente innamorarsi, innamorarsi, innamorarsi».

S28.

*Mantra* per Sarasvatī: «*Om*, possa la dea Sarasvatī essere a conoscenza dello spettacolo di ombre che sta per cominciare [...] Il tuo servitore, o dea, risiede sulla punta della lingua, il dio dell’amore Kama risiede nella base della lingua. Io ho studiato (*aguguru*) i trattati (*śāstra*), ho imparato la parola scritta, ho studiato poesia. Quando il coperchio [della cassa che contiene le figure] è rimosso, la porta è aperta [...] Io ho studiato i trattati, ho imparato la parola scritta, ho studiato poesia, ho completato il mio studio, ho soddisfatto il mio fegato, tutto ciò che era nascosto è diventato chiaro e privato del suo potere negativo, immediatamente chiaro».

S29.

*Mantra* per intensificare sia il suono della cassa che contiene le figure di cuoio battuta dal *cempala* (il martelletto tenuto dal dalang con le dita del piede) sia la voce. Questo *mantra* rientra in una tipologia chiamata *panembak* (sollevatore). Vi troviamo fra l’altro questo passaggio: «Possa la mia parola essere come il lampo del fulmine, possano tutti provare immediatamente piacere nell’ascoltare la mia voce, quando recito la poesia dei *kakawin* e improvviso variazioni».

S30.

Serie di *mantra* che hanno per oggetto le voci dei quattro clown principali del teatro delle ombre, Delem, Sangut, Tvalen, Mrdah. Segue una breve descrizione delle qualità delle voci di ciascun carattere comico.

S31.

Altro *mantra* per stimolare l’attenzione del pubblico. Questo *mantra* rientra nella tipologia *pangeger* (suscitatori): «*Om*, possa la fessura delle mie labbra essere come un flauto, [...], possa esservi nella mia bocca un set completo di *gender* [metallofoni che accompagnano lo spettacolo], esservi un intero *gamelan* [nome generico per orchestra]».

S32-33-34-35-38-39-40-41-42-43-89-90.

Serie di *mantra* suscitatori di emozioni negli spettatori. Riguardano tutti la voce del dalang. Il primo è chiamato *pangirut Bhuvana* (Per afferrare l'universo). Il *mantra* si conclude così: «*Om*, Brahmā ispira l'amore, Mahādeva ispira il desiderio, Īśvara colpisce il cuore di tutti, Viṣṇu ispira l'attaccamento. Possano gli spettatori di fronte a me emozionarsi, possano stringersi con i loro cuori presi, giovani e vecchi, tutti presi, donne e uomini tutti contenti, subito affascinati così da dimenticare le loro case. Possa essere così»<sup>71</sup>. In S34 troviamo un *mantra* simile che aggiunge: «possano uomini, donne, ermafroditi essere tutti stimolati, radunati di fronte a me, eccitati quando ascoltano la mia voce. Io sono il dio dell'amore (*Bathara Smara*)». In S33 altri *mantra* suscitatori di emozioni sono chiamati *I Tuntun Tangis* (La vetta del pianto).

S36-37-38-39-43.

Questi Soggetti contengono altri *mantra* chiamati *pangalup svara* da usare per "attirare l'attenzione con la voce". In S39 è scritto che la voce deve poter attrarre «l'ātman-jīva [il sé profondo, universale] di tutti gli spettatori». In S39 e S40 troviamo anche un raro riferimento al movimento delle figure di cuoio che qui viene messo in relazione alle emozioni suscitate nel pubblico. In S43 sono presenti anche altri *mantra* da recitare durante la masticazione del betel.

S46.

Qui troviamo un *mantra* che viene utilizzato per "insufflare la vita nelle figure di cuoio" (*pangurip wayang*): "*Om Am*, possa Brahmā salire, il dio vivere". Qui ci sembra che vi sia un ulteriore riferimento alla tecnica del respiro yogico che "sale" attraverso la kuṇḍalinī e che secondo la dottrina tantrica balinese del *niskala-sakala* risveglia l'"essenza invisibile" (*niskala*) della "realtà visibile" (*sakala*). In questo senso le figure di cuoio nel loro aspetto esteriore o grossolano vengono fatte "vivere" prima di ogni spettacolo da Brahmā, il dio creatore a cui il dalang stesso a sua volta "ha dato vita" (*deva urip*, lett. far nascere il dio) attraverso il respiro yogico e la recitazione del *mantra*.

Altri due *mantra* (S47-48) sono dedicati al dopo spettacolo, quando le figure sono riposte nella cassa e si invitano le "essenze sottili" (*tattva*) e la storia rappresentata (*carita*) a dormire, e il dalang fa un "omaggio al [prossimo] risveglio" (*sanjivaya namah*). I *mantra* presenti da S49 a S71 hanno per oggetto: a) la preparazione di offerte con un'attenzione particolare alle potenze negative e ctonie (Kāla e Bhūta); b) i rituali di purificazione per determinate e specifiche occasioni in cui è richiesto lo spettacolo (cremazione, per le donne gravide, per i bambini nati nel giorno nefasto di *tumpek wayang*); c) la costruzione e la consacrazione delle figure di cuoio.

S73-74-75-81.

Contengono descrizioni di regole alimentari e igieniche e *mantra* collegati ad esse.

<sup>71</sup> Ivi, p. 39.

S77 e S80.

Soggetti che non contengono *mantra* ma che qui segnaliamo perché fanno riferimento al *Krama Dalang Uttama*, il “Metodo del Dalang Supremo”.

S82-83.

Contengono i *mantra* “Guardiano della vita” e “Guardiano della forza” contro le potenze negative (Kāla e Rudra).

S84.

È presente un *mantra* interamente dedicato a Śiva: «Śiva è nell’azione (*bayu*), Sada Śiva è nel concepimento (*idep*), Parama Śiva è nella parola (*śabda*), Sah Śiva in tutto il corpo, Om Yam omaggio al puro Śiva-Liṅga».

S85-86.

*Mantra* di omaggio a Sarasvatī, la dea della poesia e delle arti, che qui è associata con il dio dell’amore Kama. Un secondo *mantra* è dedicato alla triade Śiva–Sarasvatī–Sang Hyang Kaviśvara (Dio Signore dei poeti).

S87.

Contiene il “*mantra* del *Dharma Pawayangan*” da recitare quando il dalang è pronto per dare lo spettacolo. Qui il *Dharma Pawayangan* viene venerato come libro sacro concretamente abitato dalla presenza del divino. Esso ospita infatti i cinque fratelli Pāṇḍava (Nakula, Sahadeva, Arjuna, Yudhistira, Bhīma), gli eroi dell’epopea più rappresentata nel teatro delle ombre di Bali, il *Mahābhārata*. Ecco il *mantra*: «Io [il dalang] sono il tuo servitore obbediente. I cinque Pāṇḍava sono nell’etere (Ākāśa). Nakula e Sahadeva sono nelle stecche di legno che ti proteggono [le due stecche costituiscono la copertina del libro di foglie di palma]. Arjuna è nelle pagine di foglia di palma. Yudhistira nella scrittura e nei suoi contenuti sapienti. Bhīma risiede tra le tue pagine. Possa esserci vita indisturbata, gioco (*Līlā*), assenza di ostacoli, energia suprema (*Parama-Śakti*)». Il trattato-libro è il corpo della scrittura e come il corpo del dalang sperimenta il divino che è contemporaneamente presente nel macro e nel microcosmo.

S91.

*Mantra* dedicato a Semar, il clown più importante del teatro delle ombre giavanese e venerato come l’antenato delle popolazioni locali pre-hindu. La sua figura porta fortuna e allontana le malattie.

S92 e S95.

*Mantra* sulla potenza della voce come manifestazione di *Mahā-Śakti*. Le parole del dalang sono paragonate alla potenza del fulmine.

S93-94-96-97-98-99.

Serie di *mantra* che hanno per soggetto l’amore, le divinità dell’amore, la voce del dalang e i suoi effetti sul pubblico.

A conclusione del trattato (S100) troviamo un colophon, un'annotazione, che ci dà alcune indicazioni, anche se molto approssimative, sull'autore di uno dei manoscritti, il manoscritto E. Ecco la traduzione:

Ho vissuto a Giava, sono arrivato a Bali, sono chiamato con il nome di Ni Jarīng Sūtra [Signora della Rete di seta], quando recito uno spettacolo di teatro delle ombre il mio cuore è immediatamente scosso. Possano i miei *mantra* essere potenti ed efficaci, possano gli spettatori, vedendomi, amarmi immediatamente. Possa essere così. *Om* omaggio all'essenza della mia offerta, l'essenza di *bayu-śabda-idep*; io sono l'essenza del dio del Loto Bianco (Sang Hyang Tungjung Putih), sto andando a "toccare" [con il mio spettacolo] vecchi e giovani, uomini e donne, tutti<sup>72</sup>.

L'autore anonimo di questo colophon, dall'enigmatico nome femminile, si identifica con il Loto Bianco che nello yoga è il *cakra* supremo dei mille petali, il *Sahasrāra*, posto alla sommità della testa. Come scrive Eliade in *Lo Yoga* a proposito di questo *cakra*: «I petali recano tutte le possibili articolazioni dell'alfabeto sanscrito [...] è questo il luogo dove si sperimenta l'unione finale di Śiva e Śakti, scopo della disciplina tantrica»<sup>73</sup>.

Ascesi, poesia e teatro nel *Dharma Pawayangan* appaiono intimamente connessi. Śiva, il dio della gnosi tantrica e Sarasvatī, la dea della letteratura, sono divinità significativamente presenti in molti dei cento Soggetti che compongono il trattato. Per il Tantrismo l'iniziato prima di procedere ulteriormente sulla sua "via", che è pubblica per l'artista e solitaria per l'asceta, deve avere appreso come interiorizzare nel suo "corpo sottile" il linguaggio segreto del mondo, manipolando ad arte, con sapienza, le lettere sacre o *akṣara*. Esse, come abbiamo visto, procedono dal suono originario della creazione, l'*Om*, e fanno del corpo dell'iniziato che le pronuncia silenziosamente un cosmo creato e abitato da precise risonanze interiori. Questa interiorizzazione della cosmogonia, che è un fatto totale, fisico e psichico, per il *Dharma Pawayangan* si pone a fondamento del mestiere dell'attore. Respiro, parola e pensiero, *bayu-śabda-idep*, sono la triade funzionale del Metodo. Qui la preparazione dell'attore grazie alla pratica dello yoga e alla conoscenza dei testi sapienziali non sembra affidata – come spesso si

<sup>72</sup> Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 68, TN. Questo colophon finale contiene importanti informazioni. Non certo sul nome dell'autore il quale fornisce di sé un enigmatico nome femminile, la "Signora della Rete di seta". Una divinità? Un personaggio della leggenda locale? Il colophon ci dice però che l'autore del testo è originario di Giava, l'isola da cui è arrivata a Bali, soprattutto a partire dal XIV sec., la letteratura di corte in lingua Kawi, sia di carattere artistico che dottrinale. Più tardi, alla fine del XV sec., Bali fu meta dell'emigrazione dell'aristocrazia giavanese in fuga dall'Islam.

<sup>73</sup> Mircea Eliade, *Lo Yoga*, cit., p. 230.

è pensato a proposito dei teatri asiatici – all’imitazione delle forme teatrali che l’allievo, con la guida del maestro e l’esperienza, impara a padroneggiare interiorizzandone i principi creativi<sup>74</sup>. Il caso del *Dharma Pawayangan* sembra indicare un’altra possibilità, per certi versi opposta: l’interiorizzazione della tecnica teatrale non è affidata al vissuto o all’intuito individuali; essa è a sua volta una tecnica che si acquisisce attraverso l’iscrizione nel corpo dell’attore di una lingua immediatamente organica e globale, quella dello yoga, che non si apprende per imitazione esteriore di pezzi e parti singole, ma che fin dall’inizio comunica all’allievo il senso di una profonda unità del reale insieme alla forza della sintesi ideativa e creativa messa in moto dalla corrispondenza nell’attore tra micro e macrocosmo.

Per Hooykaas e McPhee<sup>75</sup> gli *amangku dalang* sino al secolo scorso erano prevalentemente brahmani, appartenevano cioè alla alta casta sacerdotale, e questo, a nostro avviso, potrebbe spiegare la centralità nel *Dharma Pawayangan* degli aspetti dottrinali e la presenza di riferimenti alla pratica dello yoga. L’appartenenza alla casta sacerdotale, la conoscenza della lingua e della letteratura Kawi, avvicina tipologicamente la figura degli *amangku dalang* a quella dei *chakyar*, gli attori del *Kūṭiyāṭṭam* del sud dell’India (Kerala) che posseggono uno statuto sacerdotale e recitano in sanscrito drammi teatrali ispirati alle grandi epiche hindu<sup>76</sup>. Una studiosa indiana, Arya Madhava, ha indagato a lungo attraverso lo studio di documenti letterari (fra cui il *Nāṭya Śāstra* e il commento di Abhinavagupta), la raccolta di testimonianze orali e scritti di celebri attori, come Mani Madhava Chakyar e Ammannur Madhava Chakyar, le possibili relazioni tra la tecnica performativa del *Kūṭiyāṭṭam* e la disciplina dello yoga<sup>77</sup>, concentrandosi soprattutto sull’analisi del respiro in relazione all’uso della colonna vertebrale<sup>78</sup>. La studiosa indiana ha trovato interessanti e convincenti punti di contatto tra il *Kūṭiyāṭṭam* e lo yoga ma, per ammissione della stessa studiosa, la sua ricerca non è riuscita a trovare su questo tema importanti prove documentali (né letterarie né orali). Anche in considerazione dei risultati del recente lavoro

<sup>74</sup> Su imitazione e apprendistato dell’attore nei teatri d’Asia cfr. Nicola Savarese, *L’arte segreta dell’attore*, cit., p. 249.

<sup>75</sup> Cfr. Christiaan Hooykaas, *Kama and Kala*, cit., p. 14, e Colin McPhee, *The Balinese Wayang Kulit and Its Music*, cit., p. 152. Un’indagine più recente sulla distribuzione per casta dei dalang è quella condotta da Heidi I. R. Hinzler (cfr. *Bima Swarga*, cit., pp. 44-48).

<sup>76</sup> Cfr. Ferruccio Marotti, *Il volto dell’invisibile. Studi e ricerche sui teatri orientali*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 154-156.

<sup>77</sup> Arya Madhavan, *Kudiyattam. Theatre and the Actor’s Consciousness*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010.

<sup>78</sup> Ivi, p. 170.

di indagine di Arya Madhavan – e data la mancanza di una letteratura teatrale specifica – ci sembra che il *Dharma Pawayangan* balinese costituisca un documento storico raro che testimonia in maniera evidente l'esistenza di un legame profondo tra teatro e yoga nell'Asia induista.