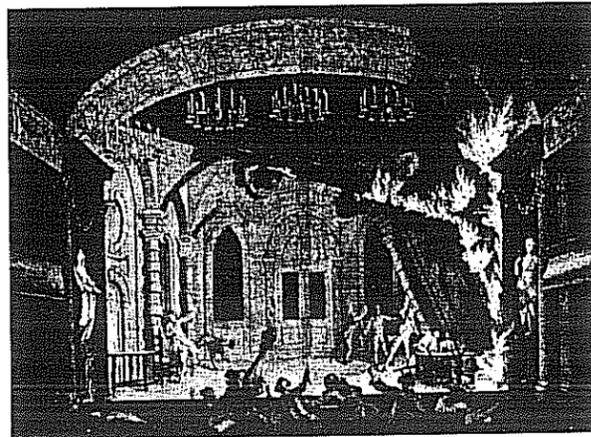


TEATRI A FUOCO

Molte volte, nei quadri e nei romanzi, il teatro – come edificio e come situazione – sembra *entrare in vita* nel momento dell'incendio. Tant'è che esso – l'incendio – da un lato costituisce un ripetuto esempio della pericolosità morale degli spettacoli, il correlativo della loro condanna, della loro deleteria futilità; dall'altro è una variante dell'identificazione del teatro con il fuoco. Quest'ultima si manifesta vuoi nella quotidianità della lingua di lavoro («recitar con fuoco» ecc.); vuoi nella comune percezione (lo spettacolo per secoli lo si è visto attraverso la luce viva delle fiamme di ribalta); vuoi nell'amplificazione di certe pagine d'eccezione come il cap. XIX della prima parte del *David Copperfield*, in cui Dickens ricapitola un intero affascinante spettacolo al Covent Garden nel «teatro del fuoco» contemplato in un camino.

Così, quando un teatro brucia, è la cronaca d'una catastrofe, ma anche un'epifania. I pittori che raffigurano l'irrompere del fuoco sul palcoscenico o l'incendio che circonda l'edificio teatrale visto dall'esterno – l'incendio del Ringtheater di Vienna nel 1881 o quello dell'American Theatre a New York nel 1836; o il Théâtre du Marais a Parigi nel 1644 (l'incisore rappresentò l'attore Jodelet che fuggiva inseguito dalle fiamme); il Drottingholm di Stoccolma nel 1762 o lo Schouwburg ad Amsterdam nel 1772; l'Opéra a Parigi nel 1763 (dove Georg Kaiser ambienta *Der Brand im Opernhaus*) o l'Opéra-Comique nel 1887... ma bruciavano a centinaia, mediamente un teatro bruciava ogni trentina d'anni: l'incendio, in altre parole, era organico al rinnovarsi dell'architettura teatrale – i pittori che raffigurano il fuoco che prende il posto degli attori, non possono fare a meno di rappresentare attraverso di esso la forza più segreta e dirompente dell'arte teatrale. Ciò che i pittori suggeriscono, gli scrittori lo esplicitano: Goethe alla fine del libro V dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Charlotte Brontë nel cap. XXI-II di *Villette*, eccetera, fino all'immagine finale della Prefazione del *Théâtre et son double* di Antonin Artaud, che travalicando la lettera del testo s'è trasformata nell'emblema dell'attore non degradato come persona che fa cenni oltre le fiamme.

F. T.



2. Incendio del teatro Schouwburg ad Amsterdam nel 1772. Sede della Comédie olandese, il Teatro Schouwburg bruciò l'11 maggio 1772. La didascalia della stampa diceva: «La flamme éclate en fuit: d'effroi le sang se glace:/qu'en un moment souvent la joye aux pleurs fait place!».

Richard Schechner
RASAESTHETICS

Pre-posizioni: teatralità ed estetica del rasa

In quale parte del corpo si situa la teatralità? Qual è il suo posto? Tradizionalmente, nel teatro occidentale, sono gli occhi il luogo di ciò che pertiene al teatrale. Le orecchie sono importanti, ma «vedere è credere». Etimologicamente, e nella pratica, teatro è il «luogo della/per la visione». Vedere implica una distanza; induce alla messa a fuoco, alla distinzione; incoraggia l'analisi o divisione in catene logiche; privilegia il significato, il tema, la narrazione. La scienza moderna si affida a strumenti di osservazione, a strumenti ottici: telescopi e microscopi. Sono le teorie che derivano da osservazioni fatte per mezzo di strumenti ottici a definire il continuum spazio-temporale. Dalle catene super-galattiche da una parte, all'infinitesimo molecolare e sub-atomico dall'altra, noi «conosciamo» l'universo «vedendolo». Conoscere=vedere; velocità=spazio; distanza=tempo; racconto=diacronia.

In altre tradizioni culturali, però, ci sono altri luoghi in cui si colloca ciò che pertiene al teatrale. Uno di questi luoghi, la bocca o, per meglio dire, l'insieme che va dal muso alla pancia alle budella, è il soggetto di questo mio scritto. L'insieme che va dal muso alla pancia alle budella è il luogo del «gusto», della «digestione» (conoscenza che non passa attraverso l'analisi, ma che avviene tramite «assorbimento»), e della «escrezione»: il processo somatico-neurologico di saggiare-assaggiare, ingerire, separare il nutrimento dai rifiuti, distribuire il nutrimento ed eliminare i rifiuti. Questo è il luogo dell'intimità, il luogo dove tutto si mescola, il dove dell'esperienza, della simultaneità, degli istinti, della reattività. Un buon pasto è un piacere; e anche una buona cacata.

1. La *Poetica* di Aristotele e il *Natyaśāstra*, manuale sanscrito di teatro di Bharata-muni, occupano posizioni parallele nelle drammaturgie europea e indiana (e per estensione, in tutte le

svariate aree e culture interessate allo stile europeo o allo stile indiano di teatro). Entrambi questi due testi antichi continuano ad essere attivamente oggetto di studio, sia teorico che pratico, entrambi sono alle «origini», o quasi, delle rispettive tradizioni teatrali, entrambi hanno ispirato «testi secondari» o «contro-testi» che si sono incaricati di avvalorarne, rivederne o rifiutarne i principi base. L'influsso della *Poetica* è profondo, ma nascosto, mentre il *Natyaśāstra* è apertamente discusso. Ci sono però altre differenze radicali. Aristotele è una figura storica, un filosofo autore di molti testi chiave che toccano, o addirittura determinano, il pensiero occidentale in molti campi, dalla fisica alla politica, alle scienze sociali, all'estetica, alla teologia; da più di due millenni gli scritti di Aristotele sono oggetto di un operoso dibattito. Bharata-muni è una figura storica mitica, è il supposto autore o compilatore di un compendio molto specifico di sapere orale riguardante le origini mitiche religiose e le pratiche attuali del *natya*, un termine non facilmente traducibile ma che si può ricondurre all'ambito danza-teatro-musica. Probabilmente non si saprà mai quanto del *Natyaśāstra* sia opera di una sola persona e quanto invece appartenga a un patrimonio comune.

Inoltre, il *Natyaśāstra* è un *śāstra*, qualcosa di sacro, che attinge all'autorità degli dèi, mentre la *Poetica* è laica, dipende dal pensiero logico che il suo autore ha aiutato a inventare. Il *Natyaśāstra* ha la forma di un esteso multilogo tra sapienti che interrogano Bharata chiedendogli di spiegare tutto quello che pertiene al *natya*. Il suo insegnamento comincia con il racconto di come nacque il *natya*, di quali fossero i suoi temi, e per chi si facesse¹. La *Poetica* fu scritta (o forse ricostruita sulla base di ap-

¹ All'inizio del testo, Bharata rivendica al *Natyaśāstra* la qualità di un Veda – i Veda sono libri più sacri dell'antica India – e non è un fatto particolarmente insolito. Proporre un testo come il «quinto Veda» era un modo di validarlo e dargli autorità. La tradizione ha finito con l'attribuire al *Natyaśāstra* la dignità di «śāstra», una posizione molto in basso nella scala gerarchica dei sacri testi. Molte considerazioni si possono fare sullo stesso mito d'origine che fa da cornice al testo, la storia raccontata nel primo capitolo di Brahma che compose il «quinto Veda», della trasmissione poi a Bharata e ai suoi figli i quali rappresentarono il «primo natya» in occasione della festa delle bandiere di Mahendra (che celebra il trionfo del dio Indra vincitore di *asura* e *danava*, che sono tipi di demoni). I demoni, infuriati per la rappresentazione della loro sconfitta, irrompono sul palco e per via di magia congelano «le parole, i movimenti e perfino la memoria degli attori». Indra interviene bastonando i demoni con l'asta di una bandiera che poi viene innalzata come totem protettivo. Bhrama istruisce l'architetto degli dèi, Visvakarman, perché costruisca un teatro inespugnabile, ben custodito dagli dèi più potenti. Costruito il teatro, gli dèi dicono che è meglio mettersi d'accordo con i demoni piuttosto che escluderli con la forza. Brahma è d'accordo, avvicina i demoni e

punti degli studenti di Aristotele) nel IV secolo avanti Cristo, mentre sulle date del *Natyaśāstra* non c'è ancora accordo, e le ipotesi vanno dagli inizi del VI secolo avanti Cristo al secondo secolo dopo Cristo. Dopo essere stato completato, il *Natyaśāstra* fu «perduto», ridotto in frammenti, sommerso, rimosso. Agli indiani moderni il *Natyaśāstra* è arrivato non direttamente e per lo più non come testo. Dapprima il *Natyaśāstra* venne studiato da diversi commentatori, il primo dei quali, Abhinavagupta, era del Kashmir del X secolo; seguirono Bhatta Lollata, Srisankuka, Bhatta Nayaka e Bhatta Tauta. Secondo Kapila Vatsyayan, a parte quei primi commentatori, «non furono molti i testi sistematicamente collazionati e preparati per la stampa e pubblicati. Centinaia [...] giacciono manoscritti in collezioni pubbliche o private, in India e all'estero e altrettanti o più sono in frammenti» (1996, 115). Questa frammentarietà non dovrebbe essere letta come segno di «abbandono», ma come indizio del fatto che la tradizione del *Natyaśāstra* è orale, corporea e viva. Dobbiamo distinguere l'influenza del *Natyaśāstra* come testo (*letteratura*) dalla sua presenza nei corpi degli attori (*oratura*) dove è stato assorbito fino a trasformarsi, diventandone il cuore, nella molteplicità delle tradizioni orali che nell'insieme comprendono lo spettacolo classico indiano. Come testo, il *Natyaśāstra* rimase quasi sconosciuto fino a quando gli orientalisti del XIX secolo lo dissotterrarono a pezzi e brandelli e passarono la bellezza di settantacinque anni a ricucirlo fino ad ottenerne un testo coerente². Dalla

chiede loro perché vogliono distruggere il *natya*. Essi rispondono: «Tu sei il creatore nostro così come degli dèi, perché allora noi siamo omessi dal *natya*?». «Se questo è quanto, la cosa è fatta» dice Brahma, «perciò non avete motivo di essere arrabbiati o addolorati. Ho creato il *Natyaveda* per mostrare il buono e il cattivo nelle azioni e nei sentimenti sia degli dèi che di voi stessi. È la rappresentazione dei tre mondi interi e non solo degli dèi o vostro». Perciò il *natya* è d'origine divina, abbraccia tutto e consiste di azioni sia buone che cattive. Si veda Byrski 1974 se si vuole un'articolata e raffinata interpretazione del mito che fa da cornice al *Natyaśāstra*.

² Secondo Kapila Vatsyayan (1996, pp. 32-36) e Adya Rangacharya, la cui recente traduzione inglese del *Natyaśāstra* è la più leggibile, l'americano Fitz Edward Hall ne ha scoperti e pubblicati alcuni capitoli nel 1865. Nel 1874, il tedesco Wilhelm Heymann (o Haymann come scrive Vatsyayan) ha scritto un saggio importante in seguito al quale lo studioso francese Paul Reynaud o Regnaud, come scrive Vatsyayan, ne ha tradotto diversi altri capitoli. Ma l'edizione critica Baroda fu cominciata solo nel 1926. Il testo completo – in sanscrito – fu dato alle stampe per la prima volta solo nel 1954. «Malgrado tutti questi lavori, il testo finale è contraddittorio, ripetitivo e incongruente; ci sono anche lacune ma la cosa peggiore è che ci sono parole e brani di cui è quasi impossibile decifrare il significato. [...] A soffrire di incapacità di comprensione non sono solo gli studiosi moderni; quasi mille anni fa anche Abhinavagupta mani-

«riscoperta» in poi, il testo del *Natyaśāstra* ha esercitato un'influenza crescente, specialmente sugli studiosi e su quei praticanti che sono educati al «rispetto dei testi scritti». E tuttavia, ancora oggi, il *Natyaśāstra* è più potente come insieme di idee e pratiche incorporate che come testo reso stabile. Grazie alla pratica e alla trasmissione della pratica, i guru del natya continuamente reinterpretano il *Natyaśāstra*. A differenza della *Poetica*, il *Natyaśāstra* è più danzato che letto.

Il *Natyaśāstra* e la *Poetica* sono diversi per stile, scopo e collocazione storica. La *Poetica*, scritta quasi un secolo dopo la piena fioritura della tragedia greca, è solo una piccola parte dell'enorme produzione di Aristotele. La *Poetica* è laconica, non vi sono descrizioni di spettacoli reali; si occupa soprattutto del dramma, non del teatro, concentrandosi su una sola opera, *Edipo*, che Aristotele presenta come il modello esemplare. Strutturalmente «razionale» e «storica», la *Poetica*, pur avendo avuto in passato e continuando ad avere una grande influenza, non è stata mai considerata sacra. Il *Natyaśāstra*, al contrario, è un ibrido di mito e di basso sapere performativo, si diffonde su un campo molto vasto e lo fa in modo dettagliato. Il suo autore e protagonista, il semidivino Bharata-muni, è quasi certamente una figura fittizia che copre un patrimonio di tradizione orale. Ma la differenza più grande è che il libro indiano tratta in dettaglio della rappresentazione: l'espressione dell'emozione manifestata attraverso gesti e movimenti specifici, i ruoli e i caratteri, l'architettura del teatro, la musica. Il *Natyaśāstra* prende in considerazione il dramma (capitoli 20-21), ma non ne fa il centro del *śāstra*. Molti artisti indiani tendono a un teatro ideale che integri dramma, danza e musica. I generi tradizionali come il Kathakali, il Bharatanatyam e l'Odissi vi arrivano in modi che privilegiano la danza, il gesto, la musica, riducendo l'importanza dell'intreccio. E poi c'è il *rasa*.

2. Dei *rasa*, il *Natyaśāstra* dice:

Non c'è natya senza *rasa*. *Rasa* è il risultato della somma di *vibhava* [stimolo], *anubhava* [reazione involontaria] e *vyabhicari bhava* [reazione volontaria]. Ad esempio, come quando mescolando vari condimenti

festava la stessa tendenza» (p. XVIII). Vatsyayan (pp. 180 sgg.) fornisce un «database del *Natyaśāstra*» in cui rintraccia ed elenca tutti i 112 testi e frammenti noti ed esistenti. Sono tutti testi sanscriti ma trascritti in una varietà di caratteri: newari, devanagari, grantha, telugu, malayalam, tamil, kanarese. Appuriamo così che fin dall'antichità il *Natyaśāstra* ha avuto una vasta diffusione in tutto il subcontinente.

e salse ed erbe e altre cose si sente un gusto, oppure quando l'unione di cose come melasse e altri ingredienti produce sei generi di gusti, allo stesso modo anche con i differenti bhava (emozioni) lo *sthai bhava* diventa un *rasa*.

Ma che cos'è questa cosa che chiamiamo *rasa*? Ecco la risposta. Perché è gustato con piacere si chiama *rasa*. Come viene il piacere? Coloro che mangiano cibi preparati che siano mescolati con diversi condimenti e salse, se sono sensibili, godono dei diversi gusti e quindi provano piacere; allo stesso modo, gli spettatori sensibili, godendo delle varie emozioni espresse dagli attori attraverso le parole, i gesti, i sentimenti, provano piacere. Questa sensazione degli spettatori è qui spiegata come il *rasa* del natya (Rangacharya 1996, 54-55).

Qui ci sarebbe tanto da dire ma non è mia intenzione in questo momento addentrarmi in una spiegazione particolareggiata della teoria dei *rasa* che coinvolgerebbe tutti gli otto o forse nove *rasa*. Vorrei concentrarmi invece su una teoria generale del sapore, su ciò che io chiamo «estetica del *rasa*»

Rasa è sapore, gusto, la sensazione che si prova quando si tocca il cibo, lo si mette in bocca, lo si mastica, mescola e assapora. Le mani portano il cibo alla bocca. Tutto il muso è impegnato, l'intera faccia, dentro e fuori. Sono coinvolti tutti i sensi, soprattutto il gusto, l'odorato e il tatto. Ma anche la vista e l'udito – un piatto che si presenta bene, il rumore di un fritto croccante o lo scrocchiare di una galletta friabile o di una carota fresca in bocca. *Rasa* significa anche «sugo», la sostanza che convoglia il sapore, il tramite del gusto. *Rasa* vuol dire sensi, vicinanza, esperienza. Il *rasa* è aromatico, riempie lo spazio, è assunto nel corpo, diventa parte del corpo, lavora dal di dentro. Un'estetica fondata sul *rasa* è fondamentalmente diversa da una fondata sul «theatron», panottico razionalmente ordinato e analiticamente distanziato.

3. Prima di continuare con l'estetica dei *rasa*, vorrei aggiungere qualcosa sulla nozione occidentale di teatro. La parola «teatro» è imparentata con «theorem», «teoria», «teorico» e simili – dal greco *theatron* che a sua volta viene da *thea*, «visione», e da *theasthai*, «osservare», riferito a *thauma*, «qualcosa che avvince lo sguardo», una meraviglia, e a *theorein*, «guardare» (Partridge 1966, 710). *Theorein* è attinente a *theoremata*, «spettacolo» e/o «speculazione» (Shipley 1984, 69). Questi termini sembrano aver legami con la radice indoeuropea *dheu* o *dhau*, «guardare». La radice indoeuropea di «Thespis» – il leggendario fondatore del teatro greco – è *seku*, cioè una «osservazione» o una «massima», ma che implica una visione divina; e da *seku* derivano alcune parole inglesi come «see» (vedere), «sight» (visione), e «say» (dire) (Shipley 1984,

353). Il teatro greco, quindi, e tutto il teatro di tipo europeo che da esso deriva, è luogo del/per vedere e dire. Ciò che connota questo tipo di teatro (e poi di conseguenza il cinema e la tv) è la visione speculare, le strategie per «rapire lo sguardo».

Sono etimologie che rivelano il nesso strettissimo che lega il teatro greco, l'epistemologia europea e il vedere. Il nesso «conoscere»-«vedere» è la metafora profonda/la matrice discorsiva del pensiero occidentale. Se gli umani della caverna di Platone erano ignoranti, il motivo era che, della «verità», essi non vedevano che ombre proiettate sulla parete. La realtà vera era talmente più luminosa addirittura del sole che nessun occhio umano poteva guardarla direttamente. Ciò che secondo Platone si poteva conoscere attraverso la dialettica, gli scienziati a partire dal Rinascimento hanno cercato di acquisirlo progettando strumenti sempre più sofisticati di osservazione visiva. A un unico sistema interrelato di conoscenza appartengono l'allegoria di Platone, le osservazioni di Galileo, il telescopio spaziale di Hubble, i microscopi elettronici e l'acceleratore di particelle a superconduttore per supercollisioni.

Dove ha luogo il vedere? Solo a una certa distanza da ciò che si vede. C'è una necessità che è insieme logica e pratica a tenere staccato ciò che si osserva dallo strumento di osservazione (e/o dall'osservatore). L'«oggettività» è comprensibile come il desiderio di tenere le cose a una distanza dagli occhi sufficiente perché «prendano forma» percettivamente: vedere le cose «in prospettiva», metterle «a fuoco». Il «principio di indeterminatezza» che lega osservatore-osservato non dissolve la distanza tra di loro al punto da asserire che ciò che è osservato sia indissolubilmente legato a/da chi/cosa osserva. A un livello più quotidiano, man mano che lo si avvicina al volto un oggetto diventa sfocato fino a perdere la forma. E, naturalmente, non si deve mettere niente negli occhi. Frugare gli occhi è un atto terribile, sia nella leggenda (Edipo, Gloucester e altri) che nella realtà. Ciò che fa un bambino è vedere qualcosa, metterlo a fuoco, raggiungerlo, afferrarlo e portarlo alla bocca. La bocca è il luogo dove il neonato sperimenta per la prima volta il mondo esterno: dal seno materno alle dita a qualsivoglia cosa afferrata, assaggiata, masticata. Anche prima di nascere, come mostrano le foto dentro l'utero, avvertiamo non solo la necessità ma anche il piacere di portare le cose alla bocca. E la bocca non sta a sé, non è collegata direttamente al cervello (come gli occhi attraverso il nervo ottico), ma si apre all'intero apparato digerente, oltre ad impegnare direttamente i sensi del tatto e dell'odorato. Il sistema oculare non è soltanto uno strumento di messa a fuoco, ma è estremamente concentrato esso stesso, mentre il «sistema boccale» è esteso, vario e sintetico (nel senso che amalga-

ma piuttosto che separare). Tornerò su questa semplicissima ma decisiva differenza tra l'occhio e la bocca. Per adesso vorrei passare a illustrare le conseguenze di un'estetica basata sul vedere.

Il teatro greco, su cui basava le sue teorie Aristotele, era essenzialmente un luogo del vedere. Architettonicamente, come si vede dal teatro di Epidauro, dai resti e da altre fonti e ricostruzioni, il teatro greco era un luogo immenso. Ammesso che sia esagerata la stima di Platone di 30.000 spettatori, la maggior parte degli studiosi ipotizzano per le feste ateniesi un'affluenza che oscilla tra i 14.000 e i 17.000 spettatori. E sebbene Aristotele – privilegiando il dramma a scapito del teatro – abbia posto l'accento sull'aspetto concettuale dell'evento (intreccio, personaggio e pensiero), l'esperienza reale di chi si trovava in un teatro greco classico abbracciava lo spettacolo, la danza, i canti e i pezzi parlati (e/o i pezzi cantilenati). Ma per quanto il pubblico greco si appassionasse alla rappresentazione, simpatizzando o empatizzando, il teatro era anche il luogo di una competizione, o forse lo era soprattutto. Non dimentichiamo che i greci in generale e gli ateniesi in particolare erano un popolo fortemente competitivo e che trovavano la molla-fonte-energia di ogni creazione nell'agone che, così come è presentato in teatro, era un modello di infinito divenire³. È nell'agone, non nell'intreccio o nella narrazione che batte il cuore della tragedia greca. Il dramma delle pièces è narrativo, ed è deciso dai drammaturghi, ma il dramma della competizione nel teatro di Dioniso è qualcos'altro: ed è una giuria selezionata di giudici a deciderlo. Questa competizione per determinare quale sia il migliore dramma e il migliore attore non può essere decisa in maniera diretta: non è come la gara di corsa in cui il vincitore si decide correndo la corsa, ma è come le gare di pattinaggio o di ginnastica artistica delle moderne Olimpiadi. I giudici debbono bilanciare i loro gusti su certi standard, più o meno oggettivi, su cui ci sia accordo. Rivalità, pressioni politiche, reputazione – ed altre spinte personali e sociali – orientavano le decisioni in una direzione o nell'altra. Eppure si raggiungeva un certo grado di «distanza critica», altrimenti i giudizi dei giudici non sarebbero stati accettati. I giudici erano fatti sedere in prima fila, il loro compito era di «sedere in giudizio», di «star fuori dalle parti», di «vagliare» la gara tra i tragici. Se il teatro greco era un «luogo del vedere» per i cittadini ateniesi, lo era doppiamente per i giudici.

³ «Nel pensiero presocratico il concetto prerazionale di agone è usato per descrivere il mondo naturale come gioco incessante di forze o Divenire» (Spairosu 1989, p. 13).

All'inizio i premi erano assegnati solo ai drammaturghi, i quali formavano ciascuno il proprio ensemble scegliendo coro e attori che essi ritenevano potessero meglio rappresentare i loro drammi. Di Eschilo si sa che allenava da sé il suo coro. Ma a partire da 449 a.C. fu istituito un premio anche per il miglior attore. Da quel momento gli autori non poterono più scegliere i protagonisti: erano assegnati a sorte e pagati dall'arconte sui fondi pubblici. Diminuirono così le possibilità che autori e attori facessero squadra, ma da un punto di vista moderno fu uno strano regolamento perché precluse quella che è una delle tensioni costanti del teatro del XX secolo: creare una compagnia perfetta da un punto di vista estetico. Ma i greci evidentemente volevano tener separate le due gare (quella della scrittura e quella performativa), sebbene si svolgessero contemporaneamente, usassero gli stessi strumenti e si influenzassero a vicenda. L'uso greco di giudizio e premi accresceva l'«obiettività» della rappresentazione teatrale, perché concentrando l'attenzione sui suoi valori estetici, poneva quei valori estetici come funzione della competizione, come parametri per il discrimine tra arte «buona» e arte «non buona» operato da esperti. La valutazione per assegnare i premi a quei tempi – e oggi il plauso e il successo artistico nel mondo di sfera europea – si basava su una ravvicinata osservazione dei dettagli della rappresentazione – il cosa e il come, misurati confrontandoli con un canone altamente sviluppato di ciò che è l'eccellenza. Solo così i giudici ateniesi, e chi segue oggi il loro modello, distinguevano i poeti e gli attori vincitori dai perdenti. Naturalmente, l'«obiettività» di un tale sistema è, nel migliore dei casi, parziale. L'operato dei giudici greci assomiglia molto a quello di coloro che assegnano i premi accademici o che valutano il pattinaggio artistico nelle moderne Olimpiadi. È il gusto che decide che cosa entra nel canone dell'eccellenza, il gusto come si viene modificando nel tempo. E proprio questo problema del «gusto» – che non si può definire in modo «oggettivo», che non si può misurare in modo «preciso», che, insomma, non è controllato dall'occhio (ma da ciò che «si sente» o «sperimenta» o «assapora») – apre la porta al *rasa*.

4. Il teatro rasico ha come suo obiettivo il piacere (non la catararsi). Gli strumenti che usa sono analoghi a quelli che si usano in cucina: la combinazione/trasformazione di elementi distinti in una nuova mescolanza che offre vari sapori o gusti. Il teatro rasico privilegia l'esperienza alla distanziamento, l'assaporamento al giudizio critico. È un teatro la cui base elementare è la condivisione tra attori e partecipanti (che è un termine più preciso di

«audience» o «spettatori», parole che privilegiano l'orecchio o l'occhio). L'evento teatrale rasico assomiglia più a un banchetto che a un giorno in pretura. (C'è un'«aria di famiglia» con l'opera d'arte totale wagneriana, salvo che nel teatro rasico non è data alcuna centralità o primato alla musica né a nessun'altra arte. «Primario», nel teatro rasico, è il processo di mescolamento.) Il *Natyaśāstra* si esprime così:

I veri conoscitori gustano il sapore del cibo che è preparato con (o che contiene) diversi ingredienti; allo stesso modo le persone intelligenti, sane, assaporano i vari *sthayi bhava* relativi all'espressione scenica delle emozioni (Rangacharya 1996, 55).

La parola sanscrita per «conoscitore» è *bhakta*, che può significare anche persona in estatica devozione a un dio, in particolare Krishna, che è festeggiato cantando, danzando e banchettando. Gli *sthayi bhava* sono le emozioni «permanenti» o «costanti» o insite, alle quali si accede, o che vengono fatte affiorare, con la giusta *abhinaya*, o recitazione. L'esperienza degli *sthayi bhava* è ciò che si dice *rasa*. O, in altre parole, la dolcezza che è insita nella prugna matura è il suo *sthayi bhava*, l'esperienza di quella dolcezza assaporata è il *rasa*. Il mezzo per arrivare al sapore – la cottura o la preparazione – è l'*abhinaya*. La relazione tra *sthayi bhava* e *rasa* è la stessa che c'è tra la «dolcezza in una» prugna matura e «l'esperienza di quella dolcezza» – o «dolcezza di una» prugna matura. Salvo che, nel caso degli *sthayi bhava* e dei *rasa*, noi diciamo l'«emozione in» e l'«esperienza dell'emozione di». Nei capitoli 6 e 7, il *Natyaśāstra* elenca gli otto *rasa* e i relativi *sthayi bhava*:

<i>rasa</i>	<i>sthayi bhava</i>	inglese	italiano
sringara	rati	desire, love	desiderio, amore
hasya	hasa	humor, laughter	umorismo, riso
karuna	soka	pity, grief	compassione, dolore
raudra	krodha	anger	ira
vira	utsaha	energy, vigor	energia, vigore
bhayanaka	bhaya	fear, shame	paura, vergogna
bibhatsa	jugupsra	disgust	disgusto
adbhuta	vismaya	surprise, wonder	sorpresa, stupore

Il commentatore saivita del X secolo, Abhinavagupta, aggiunse un nono *rasa*, *shanta*, «beatitudine». Da allora molti indiani parlano di «nove *rasa*». Ma *shanta* non corrisponde a nessuno *sthayi bhava* in particolare. Al contrario, come la luce bianca, *shanta* è il perfetto equilibrio, o la mescolanza perfetta, di tutti

gli sthayi bhava; oppure si può pensare a shanta come al rasa trascendente che, quando lo si assapora, assorbe ed annulla tutti gli altri. Una rappresentazione perfetta, se mai esistesse, non trasmetterebbe né esprimerebbe shanta (mentre invece trasmetterebbe o esprimerebbe ogni altro rasa), ma farebbe sì che performer e partecipante provassero shanta simultaneamente e incondizionatamente.

Questo mio scritto non vuole investigare i molti legami tra gli sthayi bhava e i rasa. Qui ci basta osservare che l'«emozione» o i «sentimenti» del sistema indiano, invece di essere fondati sull'esperienza personale di ciascuno, e invece di essere chiusi a doppia mandata e accessibili solo mediante l'esercizio della «memoria emotiva» o grazie a un «momento privato» (Stanislavskij e i suoi seguaci), sono più o meno oggettivi, appartengono alla sfera pubblica o sociale. In quanto tali, le emozioni, *in teatro, non nella vita normale*, sono manipolabili, cioè suscettibili di trattamento oggettivo, quasi allo stesso modo in cui il sapore o gusto si può manipolare nel preparare i cibi a seconda delle ricette.

Proviamo a dirla in un altro modo. L'esperienza del sapore o delle emozioni sarà pure personale, intima, indescrivibile; ma l'evocazione, la costruzione o il risveglio di questi sentimenti si può governare oggettivamente. Nel training convenzionale dell'attore euroamericano non si «recita l'emozione», si recitano le «circostanze date», o gli «obiettivi», o la «linea trasversale» dell'azione – e se tutto sarà fatto correttamente, le emozioni «fluiranno», verranno, appariranno, «saranno lì». Nel sistema rasico del *Natyaśāstra*, invece, si lavora direttamente sulle emozioni, mescolandole secondo «ricette» note ai grandi maestri di recitazione (i «guru», che vuol dire, semplicemente, «insegnanti»). In una prospettiva post-stanislavskiana ciò implicherebbe una recitazione falsa o per lo meno meccanica. Ma chiunque abbia visto performer addestrati nel sistema rasico del *Natyaśāstra*, sa che essi producono in tutto e per tutto lo stesso effetto di quelli addestrati col sistema Stanislavskij. Prendiamo la domanda di Diderot: «Gli attori provano le emozioni che comunicano?». Alcuni dei grandi performer indiani che ho intervistato dicono di provare le emozioni, altri dicono di no. Da ciò deduco che provare le emozioni non sia necessario, ma non sia neanche un male. Sia che il performer le provi o meno, questo fatto non rende necessariamente la rappresentazione migliore o peggiore. Ciò che importa è assicurarsi che le provi il partecipante.

Partecipanti, perché ciò che ricavano non è quello che vedono (spettatori) o quello che sentono (ascoltatori), pur includendoli entrambi, ma il «prender parte», il «condividere», come quando

si partecipa a un banchetto. In questo genere di teatro, uno spettacolo è riuscito non in quanto ti «educa» ma in quanto ti «soddisfa». Sebbene dal punto di vista del *Natyaśāstra* non ci sia «partecipazione del pubblico» nel senso in cui la intendevano il Living Theatre o il Performance Group degli anni '60 e '70, c'è tuttavia un coinvolgimento nello spettacolo molto più attivo che non le risposte fundamentalmente passive e reattive degli ortodossi spettatori/ascoltatori occidentali. Rappresentare al modo dei rasa è offrire emozioni ai partecipanti allo stesso modo in cui uno chef offre un pranzo ai commensali. E la riuscita della rappresentazione dipende moltissimo da una risposta attiva e partecipata dei partecipanti. Questa risposta attiva dipende dall'essere i partecipanti dei *connoisseurs* o meno del genere di rappresentazione a cui stanno prendendo parte. Il *Natyaśāstra* insiste moltissimo sul fatto che il natya si rivolge a persone di ogni condizione ed età, toccando in modo diverso le diverse persone⁴. Più il partecipante è esperto, più sa, più sottile sarà l'esperienza. Come quando si gusta il vino. Questa risposta attiva la si può osservare a un concerto di musica o danza indiana, quando la gente batte il tempo o «tal», canta sottovoce e a volte muove le mani seguendo i *mudra*, cioè il sistema gestuale delle mani. Al Ramlila di Ramnagar molte persone portano testi tratti dal *Ram-carit-manas* (Il lago delle gesta di Rama) di Tulsi Das seguendo tutto il tempo, addirittura cantando mentre i Ramayani cantano.

5. Fundamentalmente orale è il raggiungimento del piacere e della soddisfazione che si provano a una rappresentazione rasica – avviene mediante la bocca, con la combinazione di vari sapori e gusti. Ma come è possibile, considerato che il teatro indiano, come il teatro occidentale, è presentato visivamente e sonora-

⁴ Secondo il primo capitolo del *Natyaśāstra* Brahma creò il *natyaveda* «per mostrare le azioni e i sentimenti buoni e cattivi sia degli dèi che vostri [degli umani]. È la presentazione degli interi tre mondi [divino, umano e demoniaco] e non solo degli dèi e vostro. Ora dharma [il giusto vivere], ora artha [il guerreggiare], ora kama [l'amare], umorismo o lotte, avidità o uccisione. Il natya insegna la giusta via a coloro che vanno contro il dharma, il godimento erotico a chi cerca il piacere, il controllo a quelli che sono sregolati, la moderazione a quelli che sono autodisciplinati, il coraggio ai codardi, la forza ai coraggiosi, il sapere a chi non è istruito, la saggezza agli istruiti, il godimento ai ricchi, la consolazione a chi è nel dolore, il danaro agli affaristi, la calma della mente ai disturbati. Natya è la rappresentazione dei modi del mondo con l'uso di varie emozioni e diverse circostanze. Dà pace, divertimento e felicità, come anche un utile ammaestramento ricavato dalle azioni di gente elevata, umile e media» (*Natyaśāstra*, cap. 1, pp. 160 sgg., traduzione adattata dalle traduzioni di Gosh e Rangacharya).

mente? Come prima cosa, non è mai esistita nel teatro indiano una storia di vincitori e perdenti decretati tali su basi oggettive, non si è mai visto niente di paragonabile ai giudici seduti in prima fila nel teatro di Dioniso. Non c'è mai stato alcun tentativo di quantificare l'esperienza performativa, di metterla cioè sotto l'egida dell'oggettività. C'è stata invece una lunga storia di soggettività radicale, simile più alla situazione che regnava nell'Italia del Rinascimento che a quella dell'antica Atene. Gli attori indiani dipendevano dai mecenati; e gli artisti avevano bisogno di compiacere il gusto dei loro mecenati. Inoltre, nell'antichità e nel medioevo era più probabile che si facesse teatro durante un banchetto reale anziché per una qualche solenne cerimonia religiosa. E là dove rappresentazione e religione erano legate insieme, come succedeva spesso, le funzioni religiose abbondavano di cibo e di feste. In India non si ebbe come in Occidente la spaccatura tra «lavoro» e «gioco» e tra «sacro» e «profano». Né appartenne agli indiani un pregiudizio che è antiteatrale, cioè il pregiudizio contro ogni piacere sessuale intenso o che dà l'orgasmo, né alcun altro pregiudizio di quella storia orribile che ha confinato le arti in una posizione secondaria rispetto alla «realità» e ha relegato i piaceri della carne nel regno del peccato. Questi pregiudizi peraltro sono tutti arrivati in India, in un modo o nell'altro e in momenti diversi, prima con la proibizione musulmana delle immagini e poi con la britannica ipocrisia e il puritanesimo vittoriani.

A causa di tali pregiudizi la mistura rasica di sensuosità goduta sinestesicamente non è più tanto facile da trovare in India. Ma se provassimo almeno con l'immaginazione ad entrare in una rappresentazione di prima che le sculture erotico-religiose di Khajuraho fossero ritenute per lo più buone solo per le cartoline illustrate, potremmo farci una pur minima idea di che cos'è il rasico. Vicini al tipo di esperienza di cui io parlo sono i dipinti e le sculture che risalgono al periodo del grande teatro sanscrito – 400 anni circa prima della composizione del *Natyaśāstra* – specialmente quelli delle caverne di Ajanta nel Deccan a un giorno di viaggio da Mumbai (Bombay), e i gruppi scultorei di Mahabalipuram nel Nadu Tamil.

Lo stile di Ajanta si avvicina alla felice resa delle sensazioni tattili che normalmente si provano in modo subconscio per quanto è possibile che un artista vi si possa avvicinare. Le si sentono, più che vederle, quando l'occhio è subordinato alla ricettività totale di tutti i sensi. [...] La regina seduta con la mano che fluttua con grazia è disegnata in modo tale che riceviamo informazioni che non possono ricavarsi dal

guardarla da un unico, fisso, punto di vista. [...] la logica di questo stile esige che i movimenti e i gesti si possano descrivere solo in termini di area o spazio in cui avvengono; non possiamo distinguere una figura se non confrontando la sua posizione con le altre che le stanno intorno. [...] Si potrebbe dire che l'artista di Ajanta è interessato all'ordine della sensualità come qualcosa di distinto dall'ordine della razionalità (Lannoy 1971, 48-49).

Lannoy sostiene che il teatro sanscrito – di cui alcune forme sono descritte e teorizzate nel *Natyaśāstra* – è analogo allo stile degli affreschi di Ajanta. «La struttura e le ornamentazioni delle caverne furono deliberatamente progettate per indurre una partecipazione totale nelle giravolte della passeggiata rituale. L'acustica di una sala delle assemblee, o *vihara*, di Ajanta (la Caverna 6) è tale che ogni suono continua ad echeggiare a lungo in giro sulle pareti. L'intera struttura sembra accordata come un tamburo» (p. 43). L'accordatura non è stata un caso. Le caverne di Ajanta sono fatte dall'uomo, scavate e scolpite nella roccia dura. Continua Lannoy:

In entrambi i casi [nelle caverne e nel teatro] era assicurata la totale partecipazione dello spettatore attraverso un'abile combinazione di esperienze sensoriali. L'effetto di «coinvolgimento» delle caverne veniva creato sulla scena adattando il virtuosismo tecnicamente fantastico dell'incantazione e della scienza fonetica dei Veda ai bisogni di questo stile di teatro poetico che possiede una struttura di una ricchezza che non ha eguali al mondo (Lannoy 1971, 54).

Ciò che il *Natyaśāstra* fornisce sono i dettagli concreti di questo stile che, nella sua essenza, non è letterario ma teatrale; che non è governato o messo in moto dall'intreccio: anche se eccellono nel raccontare storie, il teatro e la danza classici indiani non danno importanza a un inizio, a un mezzo e a una fine chiaramente segnati, ma prediligono la «narrazione aperta», un menu di molte delicatezze che non tutte si possono assaporare in una sola seduta. La condivisione del cibo e la partecipazione sono parte integrante di queste forme popolari come Ramlila, Raslila e il cantare e danzare dei bhajan con le loro circonvoluzioni, gli inni cantati, la danza di trance, il mangiare insieme e la messa in scena *environmental* o avvolgente. Vi sono fasi nella rappresentazione in cui i partecipanti si tirano indietro e guardano o ascoltano, e altre fasi in cui partecipano. La mescolanza di teatro, danza, musica, cibo e devozione religiosa per molti partecipanti è un'esperienza piena e soddisfacentemente piacevole che non si può ridurre alla sola categoria religiosa o estetica o personale o

gustatoria. Un'esperienza che annulla – anche se solo temporaneamente – la differenziazione; e un'esperienza che è difficile «misurare» dall'interno e osservare dall'esterno. Ed è questa interiorità particolare della teatralità come esperienza condivisa che maggiormente distingue l'estetica del rasa dall'estetica greca. L'estetica del rasa è un'esperienza che si prova «nelle viscere», e su questa definizione è necessario che ora io aggiunga qualcosa.

6. Facciamo un passo di lato, nella neurobiologia. Gli ultimi studi in questo campo affermano che c'è un cervello nella pancia, letteralmente. Sandra Blakeslee ha ricapitolato la recente ricerca scientifica del «sistema nervoso enterico»:

Il cervello dell'apparato digerente, noto come sistema nervoso enterico, è alloggiato in involucri di tessuto che tappezzano l'esofago, lo stomaco, l'intestino tenue e il colon. Considerato una singola entità, è in realtà un reticolo di neuroni, neurotrasmettitori e proteine che scambiano messaggi a tutta velocità tra neuroni, di cellule di supporto come quelle che si trovano nel cervello vero e proprio, una circuiteria complessa che lo mette in grado di agire indipendentemente, di imparare, di ricordare e, come si suol dire, di generare emozioni viscerali (Blakeslee 1996, C1).

Il sistema nervoso enterico deriva dalla «cresta neurale», un fascio di cellule collegate che si sviluppa già in embriogenesi nei mammiferi e negli uccelli. «Una parte si trasforma nel sistema nervoso centrale. Un altro pezzo migra per diventare il sistema nervoso enterico. Solo più tardi i due sistemi nervosi vengono collegati attraverso un cavo che si chiama nervo vago» (Blakeslee 1996, C3). Secondo Michael D. Gershon, capo della ricerca del sistema nervoso enterico:

Il sistema nervoso enterico assomiglia al cervello e differisce sia fisiologicamente che strutturalmente da ogni altra regione del sistema nervoso periferico⁵. Le viscere sia dei volatili che dei mammiferi sono colonizzate da emigrati del tratto sacrale e del tratto vagale della cresta

⁵ Il sistema nervoso periferico è fatto di molte cellule nervose in tutto il corpo, connesse con il cervello mediante la spina dorsale. Il sistema nervoso periferico riceve informazioni sensoriali che vengono poi trasmesse al cervello dove vengono «interpretate» come vari tipi sensazioni tattili, caldo-freddo, dolore, solletico, ecc. Dal cervello vengono rimandati dei segnali che portano ai movimenti del corpo, e così via. Il sistema nervoso enterico è parte del sistema nervoso periferico, ma è molto differente dal resto del sistema nervoso periferico, sia strutturalmente che funzionalmente. Il sistema nervoso enterico, per la maggior parte, opera indipendentemente dal cervello anche se è connesso al cervello attraverso il nervo vago.

neurale. [...] Il sistema nervoso periferico contiene più neuroni del midollo spinale e; a differenza delle altre zone del sistema nervoso periferico, il sistema nervoso enterico è in grado di mediare l'attività riflessa in assenza dell'informazione del sistema nervoso centrale. Infatti, la maggior parte dei neuroni del sistema nervoso enterico non sono direttamente innervati da un input pregangliare o proveniente dal cervello o dal midollo spinale. Questa indipendenza funzionale del sistema nervoso enterico è rispecchiata dalla sua chimica e dalla sua struttura (Gershon 1993, 199).

Fino a poco tempo fa si credeva che i muscoli dell'apparato digerente e i nervi sensitivi fossero collegati direttamente al cervello e che il cervello controllasse l'apparato digerente attraverso due tracciati che ne acceleravano o deceleravano l'attività [...]. L'apparato digerente era solo un budello con riflessi semplici. Il guaio è che nessuno si era preoccupato di contare le fibre nervose dell'apparato digerente. Quando lo fecero [...] rimasero sorpresi nel constatare che l'apparato digerente contiene 100 milioni di neuroni – più di quanti ne abbia il midollo spinale. E il nervo vago manda all'apparato digerente solo un paio di migliaia di fibre nervose (Blakeslee 1993, C3).

Ciò significa che l'apparato digerente – esofago, stomaco, intestini e budella – ha un proprio sistema nervoso. Questo sistema non rimpiazza né esautora il cervello. Opera, piuttosto, insieme al cervello, o – in termini evolucionistici – «prima» o «al di sotto» del cervello. Quando uno dice che ha una «sensazione viscerale», in effetti ha una sensazione, una risposta a livello neurale, che si può interpretare come emozione. L'esistenza del sistema nervoso enterico conferma anche il principio su cui si basa la medicina asiatica e l'insegnamento delle arti meditative e di quelle marziali: il principio che nella zona dell'apparato digerente tra l'ombelico e l'osso pubico è il centro o fonte della prontezza, dell'equilibrio, della ricezione, il luogo da cui si originano l'azione e la meditazione. Ad esso collegata è la base della spina dorsale, il luogo in cui riposa la kundalini, che può essere risvegliata e la cui energia può quindi trasmettersi salendo lungo la colonna vertebrale. La consapevolezza e il controllo dell'apparato digerente e della parte bassa della spina dorsale è determinante per chi voglia apprendere il teatro indiano, le arti marziali o la meditazione.

Il sistema di risposta rasica non esclude l'occhio e l'orecchio, ma tende a lavorare direttamente ed energicamente sul sistema nervoso enterico che, sotto nomi diversi, è stato importantissimo e molto ben teorizzato nel sistema indiano della medicina, delle arti marziali e della meditazione – e, tramite loro, nel training e nell'estetica del teatro indiano. È risaputo che l'addestramento

delle arti rappresentative tradizionali in India è strettamente imparentato con l'addestramento delle arti marziali e della meditazione (yoga e altre tecniche); e che queste a loro volta sono legate alla medicina indiana tradizionale, la medicina ayurvedica. Perciò, quando dico che l'esperienza estetica del *rasa* è fondamentalmente diversa dal sistema dell'occhio dominante in Occidente, non sto parlando metaforicamente.

7. Ma allora, se non metaforicamente, come? Come funziona realmente l'estetica del *rasa* nella rappresentazione? Teatralità in India non è banchettare. Anche nei generi più tradizionali eseguiti nel modo più tradizionale, la performer muove il corpo e le mani, danza, agisce, a volte dice un dialogo o canta, è quasi sempre guidata dalla musica, ecc. I partecipanti osservano la rappresentazione a distanza. In altre parole, i dati della rappresentazione vengono trasmessi dalla performer al partecipante proprio come si fa in Occidente (e altrove), mediante gli occhi e le orecchie. Osservando Bharatanatyam, Odissi o Kathakali, si può notare che la performer si guarda spesso le mani. Questo sguardo verso di sé non è narcisismo in senso occidentale. È il riconoscimento che usando la giusta *abhinaya* – gesti ed espressioni – la performer sarà lei stessa colpita emotivamente dalla sua stessa rappresentazione. Essa non solo prepara e dà la rappresentazione, ma vi partecipa. Crea uno spazio liminale tra se stessa e i partecipanti; molto del suo rappresentare ha luogo all'interno di questo spazio «in mezzo». Diventa essa stessa una partecipante, osservando se stessa, godendo della propria rappresentazione. Può essere commossa dalla rappresentazione, non come è commosso il personaggio, ma come è commosso il partecipante. E dove ha luogo questa esperienza di essere commossa? Nel sistema nervoso enterico, nell'apparato digerente, dentro il corpo che si muove, a partire dal centro estetico ed emotivo-neurale di quel corpo. Coloro che guardano la sua esperienza la vedono, certo, ma ne sentono anche i sentimenti, e rispondono in armonia con quei sentimenti. Nel teatro occidentale gli spettatori rispondono simpateticamente al «come se» della narrazione, ai personaggi che essi accettano momentaneamente come persone reali. Nel modo *rasico* indiano, ciò che i partecipanti sperimentano – forse insieme all'empatia col personaggio ma probabilmente invece in modo meno superficiale – è un'empatia con la performer, con l'esperienza che la performer ha della propria rappresentazione. Il godimento della rappresentazione in primo luogo, e in secondo luogo la narrazione che la rappresentazione agisce, è ciò che consente allo spettacolo classico indiano di compiere le sue mille

deviazioni, di effettuare i suoi movimenti e le elaborazioni musicali. (Analogo è in questo senso la pratica dei *rasa* e dei *raga*, il procedimento classico della musica indiana.) L'interesse dei partecipanti non è legato alla storia, ma alla messa in azione della storia; i partecipanti non vogliono «vedere che cosa succede dopo», ma «sperimentare come la performer rappresenta qualunque cosa stia per accadere». Non c'è la corsa al momento culminante, all'agnizione e allo scioglimento; c'è, invece, come nella meditazione Kundalini legata alla sessualità, un differire il rilascio, un procrastinare lo scioglimento.

Non sto dicendo che non c'è niente di tutto questo nel teatro occidentale. Sto solo tracciando una distinzione teorica tra tendenze che stanno alla base. Sto dicendo che il teatro ortodosso moderno in Occidente è ancora in larga parte aristotelico. Il che vuol dire che «il cuore del dramma è l'intreccio», che la funzione del teatro è di stimolare e stanare le passioni perché un eccesso di passioni si ritiene che possa far male alla salute (la «catarsi» è fondamentalmente un procedimento medico). Sto dicendo che tutto quello che si scrive sul teatro, sia a livelli popolari che a livelli accademici, cerca ancora il «significato» prima di tutto, e procede attraverso differenziazione ed analisi: dividendo le cose fino a ridurle alle parti costituenti (le «parti della tragedia» descritte da Aristotele sono dure a morire).

Sincronismo e sinestesia non sono visti di buon occhio. Digestione ed escrezione non sono considerate buoni analoghi o buoni esempi del piacere estetico. Brecht non è il solo a sbeffeggiare i ben pasciuti e addormentati frequentatori dei teatri. C'è più che una punta di puritanesimo in questo atteggiamento. Ci possiamo chiedere, però, se è sempre stato così, perfino in Occidente. Le tradizioni rappresentative non aristoteliche – i teatri medievali, le feste, i carnevali – erano diverse. Gli elisabettiani nei loro teatri pubblici si portavano da mangiare, o lo compravano addirittura a teatro. Il teatro indiano non è il solo in Asia ad associare il mangiare con l'andare a teatro. Perfino nel formale Giappone, i pubblici del Kabuki seguono rapiti le azioni del dramma mentre affondano le dita nelle scatole di sushi e divorano arance e cioccolato. Per non parlare del cinema drive-in nel Nordamerica e dappertutto – un'esperienza mancata senza popcorn.

Inoltre, nello stesso teatro occidentale, soprattutto in quello di ricerca, c'è stato un contromovimento sempre più diffuso, nato all'inizio dal colonialismo e dall'orientalismo ma ormai dotato di vita indipendente in vari generi di interculturalismo, che ha introdotto l'estetica del *rasa* in Occidente e nelle pratiche di

teatro globale. Noi siamo portati a pensare, sbagliando, al colonialismo come a una strada a senso unico, arrogante ignorando un fatto elementare, che gli schiavi cambiano i loro padroni più di quanto non succeda il contrario. Si sa quanto la cultura americana moderna sia africanizzata in campo musicale, nel linguaggio idiomático, nell'abbigliamento, negli atteggiamenti del corpo e perfino in certi aspetti delle forme rappresentative del rituale religioso; allo stesso modo il Nordamerica e la Gran Bretagna subiscono radicalmente l'influenza dei valori del Sud asiatico. E forse questo è vero soprattutto per il teatro e l'arte rappresentativa. Alla ricerca di modelli che la facciano finita con «le parole innanzitutto», e gli stili di recitazione e il teatro basati sulla letteratura, l'Asia ha esercitato un'influenza pervasiva attraverso tutto il XX secolo. Non c'è bisogno di rifare l'elenco da Stanislavskij e Claudel a Mejerchol'd e Artaud a Grotowski, Barba, e a un esercito di altri.

Voglio però rilevare che c'è una forte spinta verso il tipo di spettacolo in cui «si fa esperienza», invece che «da giudicare», verso i «testimonials» e quello che ho chiamato «believed-in theatre» [teatro in cui si ha fede] (vedi Schechner 1997). L'arte rappresentativa può essere compresa meglio dalla prospettiva dell'oralità, del *Natyaśāstra* e della mescolanza di sapori rappresentativi, anziché dalla prospettiva della teoria aristotelica o di quella di Brecht/Boal, le quali proseguono entrambe il discorso occidentale tradizionale sulla rappresentazione, un discorso impostato da Aristotele. Nei termini dell'oralità di cui io parlo, cioè di una particolare maniera rappresentativa non aristotelica, vi sono due livelli possibili di analisi. 1: storicizzare, ripercorrendo le specifiche influenze che hanno viaggiato dall'Asia, in particolare dall'India, verso Occidente; ricordando che le teorie estetiche indiane sono state veicolate su vasta scala dal buddismo per tutta l'Asia, inclusa Indonesia, Cina e Giappone. 2: teorizzare, usando il sistema rasico del *Natyaśāstra* come strumento di analisi, sia che ci sia stata o meno una qualche specifica influenza. Entrambi gli approcci mi interessano. Certo, l'arte rappresentativa – con la sua forte enfasi sul sé, addirittura si potrebbe dire con le sue forte tendenze narcisistiche – non si può storicamente ritenere tanto legata alla tradizione rasica del *Natyaśāstra*, anche se alcuni dei primi e/o più influenti artisti dell'arte performativa – John Cage, Carolee Schneemann, Allan Kaprow, Linda Montano, Chris Burden, Stellarc e altri – erano a conoscenza delle teorie e delle pratiche estetiche asiatiche e ne erano influenzati. Della generazione successiva – Karen Finley, Annie Sprinkle, Ron Athey, Franko B., Shannon Jackson, e altri – alcuni sono stati e altri non sono stati

poi tanto influenzati in modo diretto. Ma la «svolta asiatica» è nell'aria, è parte della cultura rappresentativa in cui sono cresciuti questi artisti. Consapevolmente o no, ne sono influenzati.

Tali spettacoli si potrebbero studiare in termini di estetica del rasa. Ciò significherebbe prestare attenzione al desiderio di esperienze viscerali, condividere tali esperienze con i partecipanti, un comportamento di celebrazione (in senso religioso) e festa, e l'inclusione dell'escrezione nel processo performativo (escrezione di fluidi e sostanze corporee diverse, dallo sputo, sangue e sperma all'urina e alle feci vere o simulate). Spesso questi spettacoli sono estremamente personali e scavano in ciò che Rebecca Schneider chiama il «corpo esplicito» (1997). Spesso questi spettacoli sono come rituali religiosi, che si basano sulla fede invece che sulla sospensione dell'incredulità, incorporando i partecipanti nell'esperienza (vedi Schechner 1997). Dal punto di vista del corpo, sono «a contatto», hanno effetto «dentro» il corpo, mostrano e parlano di fluidi e secrezioni del corpo. Uno dei rasa è bibhatsa, il «disgustoso», il rovesciare il dentro fuori del corpo (letteralmente, disgusto). Negli spettacoli di Athey o Finley viene eccitato il sistema nervoso enterico, si manifestano emozioni viscerali. A Puna, in India, quando ho fatto vedere un video di Athey – *Martiri e santi* – un uomo è caduto secco svenuto dalla sedia. Altri spettatori di questo o di altri spettacoli simili hanno reagito allo stesso modo. Tali reazioni e sentimenti non vanno giudicati negativamente, come spesso avviene. Sentirsi «disturbato» o «nauseato» può essere bene o male. Come esiste un pregiudizio anti-teatrale, così esiste anche un pregiudizio anti-viscerale. L'ideale platonico include la repressione delle viscere e l'idealizzazione della testa.

La questione, naturalmente, rimane: una volta che le viscere sono state eccitate, una volta che si è dato un passaporto per il teatro all'intero sistema gustatorio che va dal muso alle budella, che succede poi? Veramente non riesco ancora a prevedere cosa. Né so rispondere alle «obiezioni» politiche a questo genere di teatro. Quali sono le relazioni tra lo stimolare il sistema nervoso enterico e alcuni degli «spettacoli» più orribili del secolo ora passato. Né io sono convinto che l'estetica del rasa sia utile solo per comprendere l'arte rappresentativa. La pretesa che io avanzo è molto più grande – e anche la mia richiesta. Propongo una ricerca della teatralità come oralità, digestione ed escrezione, invece che, oppure oltre che teatralità come oculare e acustica. Sto dicendo che la pratica rappresentativa si è già mossa decisamente in questo territorio e ora è tempo che alla pratica segua la teoria.

Traduzione di Clelia Falletti

Riferimenti bibliografici

- Sandra Blakeslee, *Complex and hidden brain in the gut makes cramps, Butterflies, and Valium*, in «The New York Times», 23 January 1996
- Christopher Byrski, *Concept of ancient Indian theatre*, New Dehli, Munshiran Manoharlal, 1973
- Clifford Geertz, *The interpretation of cultures*, New York, Basic Books, 1973
- Michael D. Gershon, Alcmene Chalazonitis e Taube P. Rothman, *The Neural Crest to bowel: development of the Enteric Nervous System*, in «Journal of Neurobiology», 1993, 24, 2
- Richard Lannoy, *The speaking tree*, Oxford, Oxford University Press, 1971
- Eric Partridge, *Origins: A short etymological dictionary of Modern English*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966
- Adya Rangacharia (a cura di), *The Natyaśāstra*, New Dehli, Munshiram Manoharlal, 1996
- Winthrop Sargeant (a cura di), *The Bhagavad Gita*, Albany, State University Press of New York, 1984
- Richard Schechner, *Believed-in theatre*, in «Performance Research», 1997, 2, 2
- Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, London, Routledge, 1997
- Joseph T. Shipley, *Origins of English words: A discursive dictionary of Indo-European roots*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984
- Kapila Vatsyayan, *Bharata: The Natyaśāstra*, New Dehli, Sahitya Academy, 1996

Eugenio Barba
**CONOSCENZA TACITA:
 DISPERSIONE ED EREDITÀ**

Quel che i piedi sanno

La gente di teatro usa dire che l'attore deve saper pensare con il corpo, che debbono essere anche i suoi piedi a saper riflettere, non soltanto la sua testa, e che questa «riflessione» è *conoscenza-in-azione*.

Non è strano. Ogni addestramento fisico tende a innervare determinati pattern o schemi d'azione, che mettono in grado di agire senza bisogno di riflettere sul *come* fare. È come se fosse il corpo stesso, la mano, il piede, la spina dorsale a pensare, non facendo passare il programma dell'azione per la testa. Così, per esempio, dopo un apprendistato in cui ogni movimento deve essere compreso, appreso e memorizzato, impariamo a guidare l'automobile. Alla fine eseguiamo i comandi senza dover ogni volta richiamare alla memoria le procedure, e sappiamo anche reagire appropriatamente e immediatamente quando si presenta un ostacolo improvviso, mentre magari ascoltiamo musica, o parliamo con il vicino, o seguiamo il filo dei nostri pensieri.

La capacità di reagire appropriatamente e immediatamente non vuol dire eseguire automaticamente un pattern d'azione memorizzato. Consiste nel saper immaginare uno schema nuovo ed imprevisto eseguendolo prima ancora d'averne la consapevolezza del suo disegno, secondo un comportamento che ha regole precise e incorporate.

Imparare il mestiere dell'attore significa appropriarsi di determinate competenze, abilità, modi di pensare e di comportarsi che si

Questo articolo è stato scritto per il simposio internazionale «Tacit Knowledge – Heritage and Waste» che si è tenuto ad Holstebro tra il 22 ed il 26 settembre 1999 in occasione del 35° anniversario dell'Odin Teatret. Le pagine conclusive riflettono alcuni argomenti esposti da Peter Elsass, Eigil Jespersen, Steinar Kvale, Franco Ruffini e Ferdinando Taviani.