

Ananda Coomaraswamy

NOTE SULLA TECNICA DRAMMATICA INDIANA

Nota di Nicola Savarese. Pubblicato da Gordon Craig in *The Mask* nel 1913 (vol. 6, n. 2, ottobre 1913, pp. 109-128), questo saggio di Ananda Coomaraswamy è innanzi tutto quello che appare: una dotta e diretta testimonianza sulla cultura teatrale in India in tempi in cui la maggior parte degli studi sul teatro indiano si occupavano per lo più della letteratura drammatica e della trattatistica antica.

In secondo luogo è una risposta alla teoria di Craig sulla supermarionetta: una risposta proveniente dalla voce di un anglo-indiano che conosce a fondo la più antica, forse, delle tradizioni teatrali d'Oriente, ma che legge correttamente anche la più aggiornata bibliografia degli studi occidentali sull'argomento e che non esita a confrontare i due mondi, adottando un tono erudito, sottilmente polemico e persino un po' ironico.

Per questi motivi, a prima vista, il saggio di Coomaraswamy poteva addirittura sembrare opera dello stesso Craig, uno dei suoi tanti «falsi» e pseudonimi di *The Mask*: ma la forma del saggio in una lingua inglese piana, leggermente esotica, il fatto che Craig conoscesse direttamente Coomaraswamy e fosse realmente in corrispondenza con lui, gli argomenti stessi così precisamente descritti, non danno alcuna ragione di dubitare dell'autenticità dell'autore dichiarato.

Chi era Ananda Coomaraswamy? Nato a Ceylon nel 1877, da padre indù e madre inglese, Coomaraswamy aveva studiato in Inghilterra e si era laureato geologo a Londra nel 1900.

Una volta tornato a Ceylon per ricerche mineralogiche, si era accorto di poter mettere la sua formazione scientifica al servizio di una conoscenza più profonda delle realtà culturali dell'India, che considerava la sua patria: e per questo si dedicò agli studi sull'arte indiana antica, non rinunciando però nel contempo ad un impegno di carattere politico nei confronti delle condizioni della sua terra.

Per questo durante la prima guerra mondiale fu obiettore di coscienza e si rifiutò di partecipare come anglo-indiano ad una guerra combattuta dagli inglesi in Europa.

In conseguenza dei suoi nuovi studi, dopo la seconda guerra mondiale Coomaraswamy ricevette la proposta di diventare curatore del reparto asiatico del Boston Museum of Fine Arts, che all'epoca si avviava già ad essere il centro d'arte asiatica più importante negli Stati Uniti.

D'allora in poi, fino alla morte avvenuta nel 1947, Coomaraswamy non lasciò più quel lavoro e poté dedicarsi completamente ai suoi studi che lentamente si trasformarono sempre di più in un'indagine complessiva sulla civiltà indiana, in tutti i suoi aspetti non solo artistici ma anche religiosi, mitologici, filosofici, esoterici.

Gli scritti di Coomaraswamy, internazionalmente apprezzati, divennero nel periodo fra le due guerre una fonte di importanza primaria per la conoscenza della storia della cultura indiana e, ruolo non secondario, testi obbligati in quella via della comprensione «dell'Oriente per l'Occidente» che era uno dei leitmotiv della demoralizzata cultura europea di quegli anni.

L'interesse, e il senso, che ci suggeriscono la traduzione e la ripubblicazione di questo saggio di Coomaraswamy sulle tecniche teatrali in India, possono essere individuati in un ambito raro: una buona letteratura sulla cultura teatrale orientale che, al di là dei molti luoghi comuni e delle interpretazioni esotiche che ne hanno caratterizzato, e ancora ne contraddistinguono storicamente e materialmente la conoscenza, è in grado di partecipare al dibattito sui problemi della cultura occidentale.

Così da un lato abbiamo Craig, l'appassionato cultore delle maschere del teatro Nô, il fermo oppositore di ogni modernizzazione e occidentalizzazione delle tradizioni teatrali orientali, il creatore dell'attore supermarionetta di cui è andato appositamente a ritrovare le origini sulle rive del Gange, ma che non riesce a credere nell'esistenza reale di una supermarionetta in un'altra parte del pianeta.

Dall'altro Coomaraswamy con le sue precisazioni attraverso le quali vuol far capire ad un uomo di teatro occidentale degli inizi del '900, non solo la complessità della cultura diversa a cui attinge troppo 'sinteticamente', e forse con disinvoltura, ma anche la profondità di tale cultura: molti dei 'nuovi' problemi del teatro affrontati da Craig e soprattutto quello di un attore preciso strumento del dramma, erano stati in realtà già affrontati e risolti da un'antica tradizione teatrale, una tradizione teatrale in cui attori 'umani' pur arrivando ad esprimere intensi ed elaborati sentimenti, erano (e sono) del tutto indenni dal provarli intimamente. Attori insomma capaci di emozionare senza emozionarsi.

Inutile dire che allora il saggio di Coomaraswamy passò del tutto inosservato: si era ancora in una fase dell'Oriente come incantamento lontano, in cui l'immagine letteraria non era in grado di competere con la realtà.

Memore di questa dialettica Coomaraswamy inviò a Craig nel 1915, due anni dopo la pubblicazione di quest'articolo su *The Mask*, una traduzione in inglese dell'*Abhinaya Darpana* (A. Coomaraswamy, *The Mirror of Gesture of Nandikesvara*, New Dely, Munshiram Monoharlal, 1970), un trattato sul teatro e la danza più specifico e tecnico del noto *Natyashastra* e per alcuni studiosi addirittura precedente ad esso. Con la traduzione del trattato, Coomaraswamy voleva dimostrare la veridicità delle sue tesi sulla rigorosa — artistica — preparazione degli attori indiani, dare a Craig la possibilità di conoscere cosa può esserci dietro l'arte di attori 'umani' ben preparati in modo da non doverli sostituire con le marionette.

Craig rispose con una lettera che Coomaraswamy pubblicò all'inizio del trattato. In essa Craig, mentre sembrava sinceramente apprezzare gli sforzi di far conoscere la tecnica teatrale indiana, esprimeva anche i suoi timori su

un'accettazione cieca e passiva della cultura orientale con una sorta di *cave orientem*:

«Se ci sono libri di istruzione tecnica ditemelo per favore.

Venisse il giorno in cui potessi avere una o due traduzioni per mio aiuto e studio personale. Io temo (vedendo ciò che è accaduto qui da noi nelle altre arti) l'influenza delle raffinate produzioni orientali, ma invoco il sapere dei maestri dell'Oriente. Dobbiamo tentare di evitare nel teatro un effetto disastroso simile a quello che ha avuto la porcellana cinese e la stampa giapponese sulla nostra pittura... Voi sapete quanto io rispetti ed ami con tutto il meglio di me stesso il miracolo della vostra terra, ma ho paura per i miei uomini, temo che diventino improvvisamente ciechi nel tentativo di vedere Dio in faccia. Penso che voi sappiate bene che cosa intendo. Così io voglio aprire cautamente questo libro prezioso e pericoloso (solo per noi gente bizzarra) di insegnamenti tecnici, prima che gli uomini diventino pazzi sui deliziosi danzatori del Re di Cambogia, prima che la bizzarria li solletichi, prima che cerchino la via più facile verso la sensazione.

Se solo voi sapeste come erano maldisposti questi uomini di teatro (la maggior parte dei quali insoddisfatti del vecchio ordine sdolcinato) a mostrare la contraddizione, e come bramassero fuggire i loro doveri, fareste quasi un giro dell'Inghilterra ogni anno gridando: 'Fuggite l'Oriente e i misteri dell'Oriente'».*

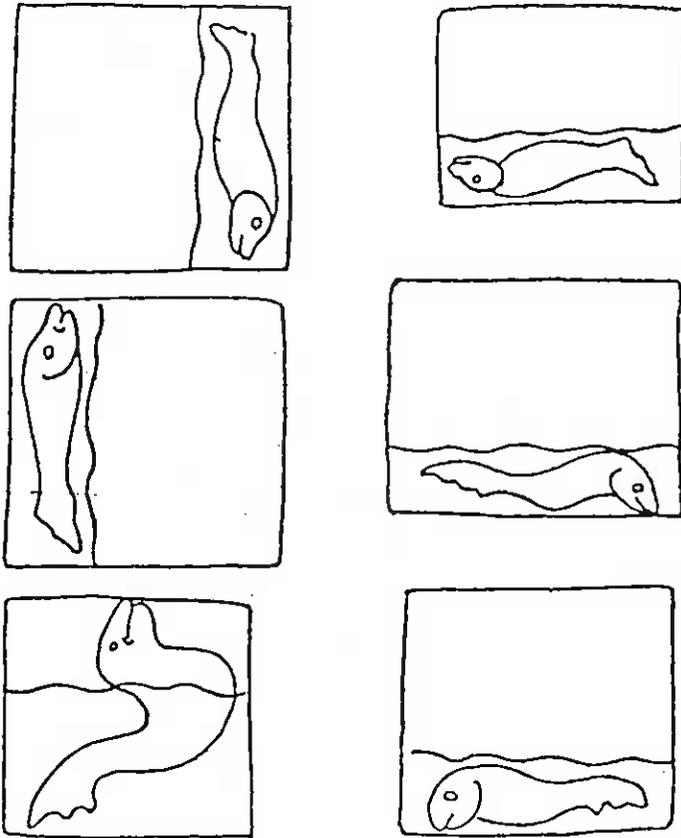
Si ritiene che l'India sia stata la prima patria del teatro di marionette. Ciò che, nel 1900, il defunto professor Pischel ha illustrato con tanta chiarezza nell'allocuzione (a cui facciamo riferimento) alla Königliche vereinigte Friedrichs Universität ad Halle-Wittenberg, è stato sinteticamente esposto anche da Gordon Craig nel suo saggio più bello ed emozionante, *The Actor and the Über-Marionette* (in «The Mask», vol. 6, n. 2, ottobre 1913, pp. 109-128).

«In Asia fu il suo primo regno. Sulle rive del Gange le costruiscono la casa, un immenso palazzo che svetta nell'aria di colonna in colonna e torna, di colonna in colonna, a immergersi nell'acqua... Andavano preparando qualcosa che fosse degno di lei, qualcosa che onorasse lo spirito che le aveva dato la nascita. E poi, un giorno, la cerimonia.

A questa cerimonia essa prese parte; una celebrazione ancora una volta in lode della Creazione; l'antico ringraziamento, l'esul-

* *Bibliografia* — Per notizie bio-bibliografiche su Ananda Coomaraswamy (1877-1947) si legga la prefazione di Arturo Schwarz a A. Coomaraswamy, *Introduzione all'arte e alla mitologia dell'India*, Milano, La Salamandra, 1984, e il più recente A. Coomaraswamy, *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Milano, Adelphi, 1987.

tanza per l'esistenza e, insieme, l'esultanza più alta per il privilegio dell'esistenza a venire, che è velata dalla parola Morte. E durante quella cerimonia apparvero agli occhi dei bruni adoratori i simboli di tutte le cose della terra e del Nirvana. Il simbolo dell'albero bello, il simbolo delle colline, i simboli dei ricchi giacimenti che le colline contengono; il simbolo della nuvola, del vento, e di tutte le cose che si muovono veloci; il simbolo della più veloce di tutte, il pensiero, la memoria; il simbolo dell'animale, il simbolo di Buddha e dell'uomo... ed ecco che viene, la figura, la marionetta, della quale voi tutti ridete tanto. Voi ridete di lei oggi perché nient'altro le è ri-



Simboli delle Colline e dei Mari. Le sette catene di montagne e i Sette Fiumi. Da antichi disegni buddisti.

masto che le sue debolezze. È da voi che essa le rispecchia in sé; ma non avreste riso se l'aveste vista nel suo fiore, all'epoca in cui era evocata a essere simbolo dell'uomo in quella grande cerimonia e, mentre avanzava, era il bel simbolo della gioia del cuore.

Può essere utile, allora, indagare le vicende della marionetta indiana nella sua patria, nei tempi passati e presenti.

«Nell'India antica — dice il professor Pischel (*The Home of the Puppet Play*, trad. inglese, London 1902) — le marionette erano fatte di lana, di legno, di corno di bufalo e d'avorio e questi giocattoli molto tempo fa erano amati dalle bambine di quel paese tanto quanto lo sono oggi dalle nostre bambine... Le marionette potevano addirittura diventare pericolose rivali delle divinità. Narra una leggenda che Parvati, moglie del dio Shiva, si fece una bambola così bella che ritenne opportuno nasconderla agli occhi del marito. La portò lontano, sul monte Malaya, ma andava da lei ogni giorno per poterla adornare. Shiva, insospettitosi per la sua lunga assenza, la seguì di nascosto, vide la bambola, se ne innamorò e le diede la vita. C'è anche un riferimento antico a marionette azionate da un meccanismo. Leggiamo nel *Kathāsaritsāgara*, la grande raccolta di novelle del Kāśmīrī Somadeva, che Somaprabha, figlia dell'āsura Māyā, famoso meccanico, portò in regalo alla principessa Kalingasena, sua amica, un cesto di marionette di legno meccaniche, costruite da suo padre. In ogni marionetta c'era una piccola molla di legno e, quando la si toccava, una di esse volava in aria, prendeva una ghirlanda e tornava quando lo si ordinava; un'altra, quando si voleva, portava dell'acqua alla stessa maniera; una terza danzava, una quarta faceva conversazione.

Il regalo piacque tanto a Kalingasena che per giocare con loro dimenticò di mangiare... Marionette parlanti furono portate anche sulla scena. In questo caso, di regola, non erano azionate da un meccanismo interno ma per mezzo di un filo (*sutra*) manipolato dal marionettista... Una allusione a tali marionette, mosse da fili, si trova già nel *Mahābhārata*. In questa opera gli uomini sono paragonati a marionette in quanto non hanno una volontà propria...

Nel quinto atto del *Bālarāmāyana*, Rājasekhara, autore fiorito all'inizio del X secolo, introduce due marionette snodate costruite dal meccanico Visarada, il miglior allievo dell'āsura Māyā già ricordato. Una marionetta rappresentava Sītā, che veniva rapita dal

demone Rāvana, l'altra la sorella adottiva Sindurika. Nella bocca della marionetta rappresentante Sītā era posto uno storno che sapeva parlare bene il pracrito, perfino in versi; mentre il marionettista, che faceva il demone, parlava in sanscrito e in pracrito per l'altra marionetta che aveva la parte principale... È l'unico brano di tutta la letteratura indiana in cui appaiono marionette in scena in un dramma sanscrito e, cosa ancora più importante, da esso sappiamo come era chiamato nel X secolo il marionettista. È detto *sutradhara*, 'colui che tiene i fili', che corrisponde all'epiteto *sutraprota*, 'appeso ai fili', che nel *Mahābhārata* è riferito alle marionette. E *sutradhar* è ancora oggi il nome del marionettista in India...

Il direttore di scena (nel teatro indiano pienamente evoluto) è chiamato, come nel teatro di marionette, *sutradhara*, 'colui che tiene i fili'. Da questo fatto, già nel 1879, uno studioso locale di educazione europea, Shankar Pandurang Pandit, aveva tratto la ragionevole conclusione che gli spettacoli di marionette e di figure di carta dovevano aver preceduto quelli fatti con uomini veri».

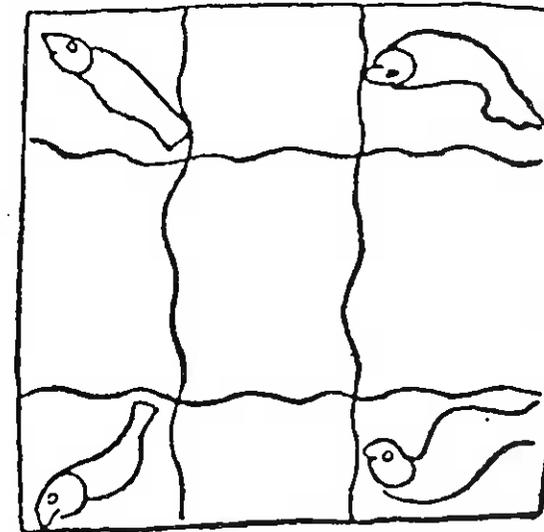
C'era anche un secondo direttore, detto *sthaphaka*, l'allestitore. Tranne che in questo uso particolare, la parola indica soltanto il sacerdote che doveva sistemare in posizione eretta le immagini degli dèi quando venivano solennemente consacrate. In teatro lo *sthaphaka* era originariamente colui che sistemava in posizione le marionette.

Gli antichi erano soliti fare bambole di grandezza naturale con metalli preziosi, soprattutto d'oro. Non riesco a immaginare quanto dovesse essere bella e maestosa l'immagine d'oro di Sītā che, in sua assenza, ne prende il posto; senza di essa Rāma non avrebbe potuto, e non avrebbe voluto, celebrare alcun rito sacro, perché gli indù ritengono che nei Veda sia prescritto che tali riti siano celebrati dal marito insieme con la moglie.

Segnaleremo alcuni altri riferimenti ad antichi drammi indiani di marionette e ad altri spettacoli meccanici. C'è un accenno interessante a marionette danzanti nel *Katha Kosa*:

«Nel frattempo l'avvenimento gioioso veniva festeggiato dal re Sundara con una danza di marionette: c'era una marionetta che danzava su una canna di bambù. In quel momento arrivò, volando nell'aria, un eremita errante. Approfittando dell'occasione, ammo-

ni: 'O re, guarda allo spettacolo di marionette dentro te stesso: perché fissi i tuoi occhi su uno spettacolo di marionette esterno? Questa tua continuità è infatti la scena; il tuo nome è il bambù; le quattro migrazioni dell'anima sono le quattro marionette, i quattro peccati sono le molle, sono cioè l'ira, la superbia, l'inganno e l'avarizia; le otto azioni sono i tamburi; forme umane sono gli inserienti che abbigliano le marionette; questa intelligenza è chi controlla lo spettacolo delle marionette'» (Tawney, *Kathakosa*, London 1895, p. 40).



Questo elemento di racconto, come il precedente, è da un antico disegno buddista.

Dalla seguente descrizione di come era adornato un tempio buddista in occasione di una grande festa, abbiamo un'idea di uno spettacolo religioso di marionette del XIII secolo a Ceylon:

«Dopodiché egli [il re] addobbò il tempio con molte arcate dipinte tutt'intorno alle pareti del tempio, arcate di grandi dimensioni e bellezza... arcate che guardavano sprezzanti il bell'arco del capo degli dèi; con bianchi parasole che assomigliavano alla luna nel pieno del suo splendore, e belle bandiere di cinque colori e di forme diverse, simili a belle danzatrici danzanti nel firmamento celeste;

con file di splendide sale luccicanti di gemme, come file di belle dimore discese dal mondo degli dèi; e ivi danzavano numerose immagini di Buddha che reggevano in mano i parasole e che erano mossi da congegni; e immagini in movimento di divinità di varie forme che andavano avanti e indietro con le mani giunte levate in atto di adorazione; e figure in movimento di cavalli scalpitanti di qua e di là con la grazia delle onde che si gonfiano e ricadono, l'una dopo l'altra, nel grande mare; e figure in movimento come grandi elefanti ammantati nelle loro bardature, che facevano dubitare che non fossero piuttosto nuvole d'acqua calate sulla terra: ...con questi e diversi altri spettacoli del genere, che dilettono il mondo e sono usati alle feste, egli rese incantevole il tempio oltre ogni dire». «E il signore della terra diede una festa in onore di Buddha, e vi andarono tutti gli uomini, attirati dai dolci canti dei cantanti e dalle danze di molte danzatrici che danzavano i ruoli diversi sulle scene eccellenti che erano state innalzate qua e là» (*Mahawansa*, cap. LXXXV).

Un altro spettacolo di marionette, molto più moderno, del Siam, mi è stato descritto da P.C. Jinavaravamsa Unnanse, sacerdote buddista che un tempo fu un principe del Siam... egli stesso artista fino alla punta delle dita sia per temperamento che per educazione...

«Lo spettacolo di marionette — egli dice — merita pure qualche accenno. La costruzione di marionette e figure mobili è giunta a un grado mirabile di perfezione. Belle figure, alte da 6 a 18 pollici [15-45 cm], che rappresentano i personaggi del dramma indiano del *Rāmāyana*, sono fatte per essere usate negli spettacoli delle feste regali. Sono meccanismi perfetti; si possono muovere perfino le dita e si può far sì che prendano un oggetto; si può far loro assumere atteggiamenti che esprimono qualsiasi azione o emozione descritta in poesia; tutto ciò si ottiene per mezzo di corde che pendono dentro i vestiti o dentro un piccolo tubo fissato alla parte inferiore della figura, con un anello o cappio in cui il marionettista infila le dita, fissato all'estremità di ogni corda. I movimenti sono perfettamente sincronizzati alla musica e alla recitazione o al canto.

Non si può non subire il fascino di questi lillipuziani i cui abiti sono così sfarzosi e impreziositi di gioie, fino ai più minuti dettagli. Giacchini ricamati e altri capi di abbigliamento che rappresentano le

vesti splendide di un Deva o uno Yakha, sono rifiniti nei più piccoli particolari. I gioielli in miniatura sono a volte di vero oro e di vere pietre preziose.

Una cosa simile io credo che sia possibile soltanto quando un uomo, per compiere l'opera, ha mezzi illimitati, sia di tempo che di soldi da approfondire per mesi nel suo hobby (come nel caso del recente e ultimo cosiddetto 'secondo re', il cui spettacolo di marionette fu il più famoso che sia mai esistito)».

Lo stesso scrittore descrive la «pantomima delle ombre» siamese, come gli europei chiamano erroneamente questa arte delle figure dipinte trasparenti... (in «Ceylon National Review», II, 4, 1907).

«È uno spettacolo di figure dipinte trasparenti contro uno schermo illuminato da dietro per mezzo del vivo fuoco di un falò. Le scene rappresentano il prediletto dramma indiano del *Rāmāyana* e sono accompagnate dalla musica e dalla recitazione cantata e a volte dal canto.

Il metodo di preparazione di queste figure è molto interessante. Si raschia il cuoio fino alla sottigliezza desiderata, di solito 1/16 di pollice (1 mm e 1/2), lo si stira in modo uniforme e lo si fa seccare fino a che diventa duro. Poi gli si dà una forma approssimativa, ovale per un gruppo e allungata e rettangolare per una figura eretta... i pezzi misurano di solito da due piedi e mezzo (cm 76) a cinque piedi (m 1 e 1/2) di altezza o di diametro. Si fa un disegno su carta nera di produzione locale, perforata e ricalcata come si è già descritto (cioè a spolvero), e poi contornata in nero sul cuoio... Si inseriscono elementi ornamentali appropriati, fiori o alberi, per congiungere le diverse figure o le parti sporgenti di una figura, così che quando si taglia via la base il cuoio è tenuto insieme da questi elementi di congiunzione e inoltre si muoverà sospeso senza incurvarsi. Il cielo, o uno spazio aperto, è rappresentato da piccoli disegni di tipo molto semplice con elementi di unione insignificanti. Il cuoio, dopo essere stato tagliato in questo modo, è adeguatamente colorato con tinte squillanti che penetrano nel cuoio e vengono fissate con succo di cedro o aceto locale, che aiuta anche a ravvivare i colori.

La difficoltà più grande è valutare quanto la luce 'mangerà', come dicono, la figura; perché l'aspetto della figura è alterato dalla luce proveniente da dietro, che indebolisce alcuni colori e altri li

rende più intensi. Se, per esempio, una figura umana è disegnata (di solito di nero) ben proporzionata con abiti e ornamenti e il colore dei capelli e della pelle è esattamente riprodotto, la figura apparirà sproporzionata quando sarà illuminata.

L'artista deve essere un uomo di grande esperienza e la cosa peggiore è che non sembra capace di spiegare la sua arte né di esporre nero su bianco la proporzione di questo o quel colore che assorbirà di più la luce o la trasmetterà meglio. È divertente vedere i tentativi dei giovani artisti che cercano di costruire queste figure dipinte trasparenti apparentemente semplici, con spessa carta bianca, splendidamente miniate, ma che si rivelano un completo fallimento quando si fa lo spettacolo. Le figure dipinte sono tenute erette davanti allo schermo per mezzo di quattro pezzi di bambù spaccato, robusti quanto basta a tale scopo e legati alla figura dipinta, due davanti e due dietro, le cui estremità inferiori vengono impugnate. Il cuoio è flessibile così che può essere arrotolato intorno ai due bastoncini.

L'esecutore deve essere egli stesso artista drammatico e danzatore, addestrato alla musica. Egli agisce la scena, come farebbe su un palcoscenico, con ogni parte del corpo, eccetto le braccia impegnate a reggere la figura. Sembra vivere nella figura ed è concentrato nella rappresentazione che cerca di produrre. È veramente divertente vedere l'atteggiamento dell'artista e osservare l'espressione così intensa del suo volto mentre esegue e osserva il movimento della sua figura dipinta».

So che ombre analoghe, che raccontano la storia di Krishna e di Rādhā, vengono mostrate nel distretto di Masulipatam in India. Spero un giorno di vederle.

A questo proposito può essere interessante accennare all'arte di fare stampi traforati di carta, con un disegno che corrisponda alle esigenze di allestimenti scenici elementari, anche se veramente non sono in modo diretto adattati a un'arte del movimento. Tuttavia offrono suggestioni di scenari e di figure in un teatrino in miniatura. In realtà sono usati per preparare gli effimeri «dipinti da marciapiede» in cui si distribuiscono le polveri colorate attraverso gli stampi; se una stessa figura richiede due o più colori bisogna preparare altrettanti stampi e fare molta attenzione per mantenere



Stampi di figure indiani.

la posizione esatta. Fra le illustrazioni ci sono gli esempi di due stampi di figure.

Prima di passare all'argomento dell'attore umano, colgo l'occasione di ricordare due riferimenti antichi a spettacoli indiani di marionette. Uno è nei *Dialoghi del Buddha* (Majjhima I, 43), dove le speculazioni metafisiche sono paragonate a uno spettacolo di marionette. L'altro si trova nei *Salmi dei Sisteros* (trad. inglese di Mrs Rhys Davids, 1909, p. 153), dove la dottrina della non-anima [della negazione dell'anima] viene inculcata col paragonare l'essere umano a una marionetta:

Oh! Io l'ho vista... una marionetta ben dipinta, con i perni di legno nuovi,
Artificiosamente tenuta insieme da corde e spilli, e variamente danzante,
Ma se le corde e i perni vengono tolti tutti e sciolti e sparpagliati,
Così da far diventare la marionetta non esistente e rotta in pezzi,
Quale delle sue parti sceglierai e indicherai come sollievo e riposo del tuo cuore?...

Oh, tu sei cieco! tu insegui un inganno, illuso da spettacoli di marionette

Visti in mezzo alla folla; tu giudichi preziosi e genuini
I trucchi di illusionisti, alberi tutti d'oro che vediamo nei nostri sogni.

Posso anche ricordare che fra le rappresentazioni drammatiche indiane popolari ve ne sono alcune in cui gli attori sono dipinti. C'è una festa musulmana in cui fa parte del programma una processione di strada che include un uomo abbigliato come una tigre. Dico abbigliato ma dovrei piuttosto dire dipinto. Mr Farrar ne ha dato una buona descrizione:

«Si tratta dei Mori, i maomettani, che raccolgono fondi per la loro moschea. La questua si fa ogni anno. I questuanti, bardati con alti turbanti rosa e di molti colori, sono curiosamente dipinti e vestiti in modo sgargiante. Uno di essi, pressoché nudo, è striato e chiazato per sembrare una tigre. Strie di fango gli attraversano il corpo e indossa una ghignante maschera di tigre. Così camuffato, con grazia felina, procede sghembo, storcendo l'aspetto con smorfie maligne, attraverso la strada, furtivo seguendo questo o quello, mentre la folla arretra davanti a lui con piccoli ansimi di ammirato terrore e piacere. E quell'individuo lo fa così abilmente, con tanta verità coglie l'orrore morbido del suo modello, che là, in quella strada torrida, in quella folla, in quel ridicolo travestimento, riesce a comunicare un'impressione molto reale di qualcosa di furtivo, demoniaco e sottile» (*Farrar in old Ceylon*, p. 62).

Gli attori umani

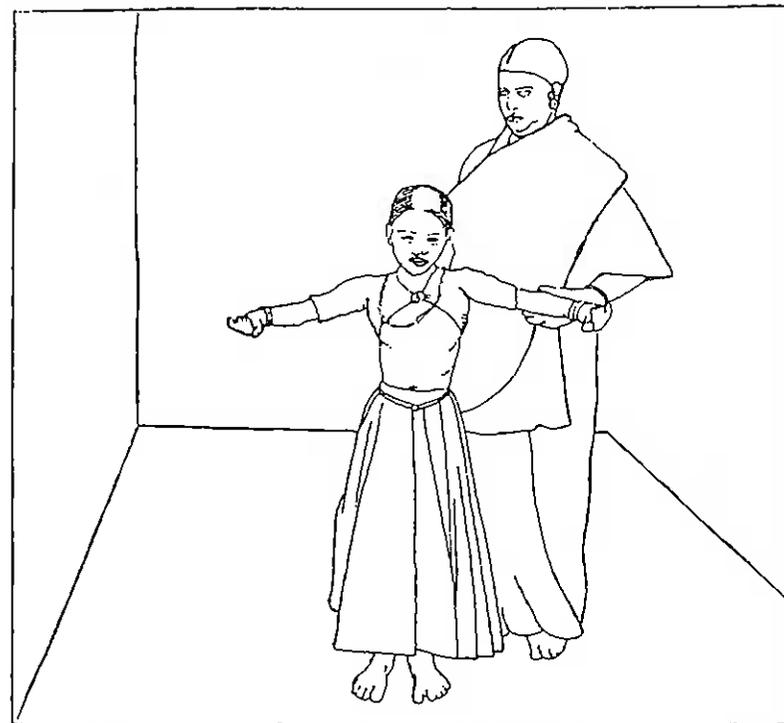
Prendiamo ora in considerazione gli attori umani.

«L'intera natura dell'uomo — dice Gordon Craig — tende verso la libertà: egli perciò porta nella sua stessa persona la prova che, come *materiale* per il teatro, è inutile. Nel teatro moderno, grazie all'uso dei corpi di uomini e donne *come loro materiale*, tutto ciò che vi si rappresenta è di natura accidentale. Le azioni del corpo dell'attore, l'espressione del suo volto, tutte sono in balia dei venti delle sue emozioni... l'emozione lo *possiede*; si impadronisce delle sue membra, trasportandole dove vuole... È inutile per lui cercare di ragionare con se stesso. Le calme direttive di Amleto (le direttive del sognatore, intendo dire, non del logico) sono date al vento... prima che la mente abbia il tempo di esigere e di protestare, la pas-

sione ardente si è impadronita dell'espressione dell'attore... E allora, ciò che l'attore ci dà non è un'opera d'arte; è una serie di confessioni accidentali».

È vero che la natura dell'uomo tende verso la libertà. Ma tale non è la natura dell'arte; i suoi mezzi di espressione non sono movimenti accidentali o suoni inarticolati. L'imprecisione e l'incertezza non sono mai poetiche. Siamo allora d'accordo che il teatro moderno non è artistico: o forse gli attori moderni sono addestrati in modo sbagliato?

Se Mr Craig avesse avuto la possibilità di studiare gli attori indiani, e non solamente quelli del teatro moderno, forse non avrebbe giudicato così necessario rifiutare i corpi di uomini e donne come materiali dell'arte drammatica. Perché quei principi che con grande



Lezione di danza.

coerenza hanno governato tutte le altre arti orientali fino a tempi recenti, hanno governato anche la tecnica drammatica.

I movimenti dell'attore indiano non sono influenzati accidentalmente dalla sua personale emozione; egli è troppo perfettamente addestrato perché questo possa accadere. Il suo corpo, se volete, è un automa; mentre agisce, non c'è nulla di naturale... ossia accidentale o non artistico... nei suoi movimenti o nei cambiamenti di espressione. Il movimento di un solo dito, l'inarcarsi di un sopracciglio, la direzione di uno sguardo... sono tutte cose fissate nei libri di istruzione tecnica, o attraverso una tradizione ininterrotta trasmessa da allievo in allievo. Di più, quasi gli stessi gesti sono usati, in tutta l'India, per esprimere le stesse idee, e molti, forse tutti, erano già in uso duemila anni fa.

E c'è la strettissima connessione tra questi gesti e quelli delle statue e dei dipinti degli dèi e degli angeli. Molti di questi gesti... chiamati *mudra*... hanno significato ieratico: allo stesso modo in una pittura, una statua, una marionetta o un danzatore o una danzatrice vivi, o nella preghiera personale, essi esprimono le intenzioni dell'anima in un linguaggio convenzionale. Ad esempio, i più comuni gesti ieratici hanno significati come: «do tutto», oppure «non trattengo niente»; «non temere»; «contemplazione»; «chiamare la Terra a testimone»; «discorso»; altri rappresentano oggetti specifici, come animali, parti del corpo, accessori scenici, attributi; altri sono segni di invocazione e di benvenuto, di porre a sedere, di impedire e trattenere... tutti questi gesti sono fatti dalle dita e dalle palme.

Per mezzo di questi gesti, e di altri forse meno rigidi, *ma tutti perfettamente noti agli spettatori, e ripetuti senza variazioni dallo stesso danzatore in diverse occasioni*, o da diversi danzatori, è possibile esprimere l'intera gamma dell'emozione umana, e dell'azione che nasce dall'emozione, e ugualmente descrivere l'apparenza fisica di un dio o di un eroe, e tutte le sue gesta, in un linguaggio che è perfettamente artificiale e profondamente toccante... un linguaggio con cui non ha niente a che fare la gioia o il dolore, la giovinezza o l'età, il sesso maschile o femminile di «colui che mostra».

Non ho mai visto, e non ho speranza di vedere mai, una recitazione migliore di quella che ho visto una volta a Lucknow, quando un vecchio... poeta e danzatore e maestro di molte, molte danzatri-

ci... cantò il «lamento alla madre di Krishna» di una pastorella. Questo famoso danzatore, il cui nome è Binda Deen, è un fervente Bramino, abbastanza agiato perché era solito ricevere 100 sterline o più da raffinati rajah per una sola serata; ma è disposto a cantare, e suo nipote a danzare, in ogni momento, a casa sua, per chiunque, vicino o cittadino, per un prezzo minimo. Dice che non è giusto che sia difficile per i suoi amici vederlo o ascoltarlo. E così, davanti a un pubblico di allievi e di vicini, questo vecchio sedette per terra e cantò il suo poema. Prendendo una sciarpa la usò come un velo... e tutti dimenticarono che non era una timida e graziosa fanciulla che raccontava una storia con ogni sorta di gestualità drammatica delle mani e degli occhi. La fanciulla narrò come Krishna avesse rubato il burro e la giuncata, quali tiri giocasse, i suoi corteggiamenti e ogni sorta di monellerie. Ogni tratto del volto, ogni movimento del corpo e delle mani era intenzionale, controllato, ieratico: tutta la devozione che aveva per Krishna non guastava minimamente la sua arte.

È vero che Binda Deen è un uomo di genio e di grande temperamento personale e quindi tanto più capace di identificare se stesso con una propria arte e non l'arte con se stesso. Ma una azione-canto come quella non apparteneva a lui, né dipendeva dal suo genio per esistere, anche se egli può averne composto le parole specifiche; apparteneva alla razza e alla antica visione di un dio custode di buoi. E, come tutte le recitazioni indiane, non avrebbe avuto molto senso per un pubblico che non avesse già familiarità con tutti gli episodi e le idee e con tutti i gesti convenzionali (simboli drammatici) che le esprimono. Ma è importante notare come, una volta appresa la chiave di questi gesti, non appaiono più assolutamente convenzionali, bensì 'naturali', nel senso di inevitabili. Tuttavia, il fatto che tutti 'coloro che mostrano' usano gesti analoghi e la prova della loro antichità, dimostrano quanto siano veramente convenzionali, cioè frutto di un 'consenso' tra artista e pubblico. L'arte, in quanto distinta dalla '*tranche de vie*', esige non solo un artista addestrato ma anche un pubblico addestrato, ed esige anche che l'artista e il pubblico condividano una fede comune. Non è forse il pubblico, nel teatro moderno, un fallimento più grande dello stesso dramma?

Questa arte convenzionale non è, naturalmente, da vedere ora

nelle pretenziose produzioni dei teatri Parsi; ma in tutta la danza indiana, dove non ci sono accessori scenici e dove non c'è che un attore, o al massimo due o tre attori in qualche semplice spettacolo drammatico... in cui l'intera estensione della vita e del desiderio deve essere espressa in modo chiaro e comprensibile a un pubblico popolare che non chiede di vedere niente di strano o sconosciuto in quel che gli viene rappresentato... là si manifesta ancora la vera arte di recitare o di 'mostrare'.

Una volta che si è avuta la disgrazia di dover sopportare lo sfarzo meschino e la stupidità pretenziosa dei teatri moderni di Bombay e di Calcutta, non so quanto si darebbe per recuperare l'appassionata sincerità di quel meraviglioso dramma popolare, che «senza scenario, senza lo sfoggio artistico di costumi, riusciva a suscitare emozioni di cui oggi a stento abbiamo esperienza» (D.C. Sen., *History of Bengali Literature*).

Ho sentito una danzatrice lamentarsi che oggi il suo pubblico si interessa più al suo aspetto che alla sua arte. Anticamente il pubblico indiano faceva dell'arte la *conditio sine qua non*, e l'aspetto era una cosa secondaria.

La danza è anche un elemento della preghiera. Miss Ruth StDenis era nel giusto nelle sue rappresentazioni dell'India sulle scene inglesi. Non nel dettaglio, o nella riproduzione esatta della danza o dell'abito, ma nello spirito essenziale, nell'impersonare, ad esempio, in una unica scena, sia il dio adorato che la adoratrice che danza. Nei templi indiani, o almeno nella maggior parte dei templi del Sud, vi sono le Devadāsī, ancelle del dio, il cui compito è di danzare davanti alla sua immagine, proprio come le Apsarās danzano davanti a lui in cielo. E come in cielo le apsarās sono le cortigiane degli dèi, così sono le devadāsī in terra.

Il mio amico Abanindronāth Tagore mi ha dipinto il ritratto di una devadāsī davanti al tempio del Signore del mondo a Jagannāth. La devadāsī ha gettato a terra i petali caduti di un loto chiedendo: «O Signore, perché ci fai così belle oggi se domani ci getterai nella polvere come un fiore caduto?». Chissà se pensieri del genere si fanno strada anche in quelle che passeggiano a Piccadilly?...

Dalla danza all'immagine scolpita e dalla scultura alla danza c'è un continuo scambio. Il più grande danzatore è [Shiva] Nataraja, la cui danza cosmica è il processo dell'alterno 'farsi avanti' e 'ritrarsi' di

questo universo variegato. Se questa arte del gesto è durata così a lungo in India è, in parte, perché è stata così perfettamente formulata ma anche, in parte, perché dura nella pietra e nel bronzo oltre che nelle vive memorie.

Le pose della danzatrice, come dice Loti, sono «sempre quelle dei bassorilievi». Paes ha descritto una sala reale delle danze del XVI secolo a Vijayanagar, «dove il re manda le sue donne perché imparino a danzare. È una sala lunga e non molto larga, tutta di sculture di pietra su colonne... le figure sedute sugli elefanti, così come quelle dei pannelli, sono tutte danzatrici con piccoli tamburi. Le immagini dei pannelli mostrano le posizioni che si assumono alla fine della danza così che in ogni pannello c'è una danzatrice nella posizione esatta della fine della danza; questo è per insegnare alle donne, in modo che, se dimenticano la posizione in cui debbono restare quando finisce la danza, possono guardare uno dei pannelli dove è la fine di quella danza... a metà della parete c'è la statua d'oro di una donna della grandezza di una ragazza di dodici anni, con le braccia nella posizione che assume alla fine di una danza» (Sewell, *A Forgotten Empire, Vijayanagar*, p. 209).

Ho solo una obiezione a cui rispondere. Quando ho parlato a Mr Craig di questa convenzionale arte indiana dell'attore, egli mi disse che riteneva sbagliato che esseri umani si sottomettessero a una così severa disciplina. Ma, a parte la loro recitazione, gli attori indiani sono uomini come gli altri. Che la loro recitazione dovesse essere così rigidamente disciplinata non è più gravoso dell'osservanza della Forma in ogni altra arte. Al musicista, per lo meno, si richiede un esercizio altrettanto arduo. La verità è che il teatro moderno ci ha talmente abituati a una forma di recitazione che non è arte, che abbiamo cominciato a pensare che sia troppo pretendere dall'attore che diventi ancora una volta un artista.

Quel che sono riuscito a raccogliere in questo scritto non ha la pretesa di essere altro che appunti su alcuni aspetti della tecnica drammatica indiana. Spero che verrà il giorno in cui potrò dire di più.

Traduzione dall'inglese di Clelia Falletti