

*Arti dello Spettacolo / Performing Arts*

**Direttore di collana**

**Donatella Gavrilovich**

*Università di Roma Tor Vergata*

**Comitato scientifico**

Marie-Christine Autant-Mathieu

*Directrice de Recherches CNRS, Paris (Francia)*

**Paola Bertolone**

*Università di Siena*

**Enrica Dal Zio**

*"Michael Chekhov Association MICHA", New York (USA)*

**Erica Faccioli**

*Accademia di Belle Arti di Bologna*

**Gabriella Elina Imposi**

*Università di Bologna*

**Ol'ga Kupcova**

*Direttrice delle Ricerche del Dipartimento di Teatro,  
Istituto di Storia dell'Arte, Mosca (Russia)*

**Roger Salas**

*Critico di danza e giornalista, Madrid (Spagna)*

**Donato Santeramo**

*Head Languages, Literatures and Cultures,  
Queen's University, Kingston (Canada)*

**Questo volume di studi in onore di Silvia Carandini è un'edizione speciale.  
I testi non sono stati sottoposti al consueto sistema di valutazione basato  
sulla revisione paritaria, imparziale e anonima (peer-review).**

# *Trame di meraviglia*

## Studi in onore di Silvia Carandini

a cura di

Paola Bertolone, Annamaria Corea, Donatella Gavrilovich

*UniversItalia*



*IV, 2016*

**TRAME DI MERAVIGLIA**

Ogni punto è un punto d'incontro. Ogni filo è un percorso di vita e di ricerca, che dall'interiorità dell'anima si dipana e si interseca con altri fili di luce tessendo la trama dell'esistenza.

Il senso di questo tessere e intrecciarsi di fili, che crea forme e colori in modo apparentemente casuale, spesso rimane oscuro. Eppure tutte le volte ci sorprende, perché inaspettata e misteriosa è la creazione in ogni sua diversa manifestazione.

*Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, prodotto in un crogiolo alchemico per mescolanza e amalgama di discipline e di esperienze diverse, è un libro che nasce per essere un dono a una persona speciale.

Euro 40,00

ISBN 978-88-6507-826-6



9 788865 078266

## INDICE

<b>Premessa</b>	9
<b>Alessandra Anselmi</b> <i>Magia e stregoneria nel teatro di Nicolò Piperno, Filippo Acciajoli e Girolamo Fontana: la Noce di Benevento</i>	11
<b>Roberta Ascarelli</b> <i>Statue, danzatrici e tableaux vivants nella Napoli di Goethe</i>	27
<b>Maria Grazia Berlangieri</b> <i>Motion Capture e Commedia dell'Arte, un case study</i>	39
<b>Paola Bertolone</b> <i>Il sipario magico di Emanuele Luzzati. Racconto di una mostra</i>	47
<b>Maria Ida Biggi</b> <i>Lele Luzzati e le scene per Attila di Verdi al Teatro La Fenice di Venezia nel 1985</i>	55
<b>Adele Blundo</b> <i>Semiramide e i comici dell'arte</i>	63
<b>Samuele Briatore</b> <i>Il Suono dei colori, fuochi nella festa</i>	75
<b>Yuri Brunello</b> <i>Tradurre un metodo. Critica, teatro e storicismo oltreconfine</i>	81
<b>Elena Cervellati</b> <i>Tra padre e figlia: Filippo e Marie Taglioni</i>	91
<b>Roberto Ciancarelli</b> <i>Appunti sulla famiglia comica</i>	101

<b>Annamaria Corea</b> <i>Sylvia, una ninfa danzante nella Parigi fin de siècle</i>	109
<b>Ada d'Adamo</b> <i>«Questa non è danza!». Alcune riflessioni su danza e performance</i>	119
<b>Vito Di Bernardi</b> <i>Per una storia del teatro indiano del XX secolo. Fuori dal classico: rurale, politico, urbano</i>	127
<b>Guido Di Palma</b> <i>«Il gioco di corporali parole». La scrittura teatrale di Giuseppe Bonaviri nel <i>Giovin medico</i> e <i>Don Chisciotte</i></i>	139
<b>Mara Fazio</b> <i>Berlino 1928. La Prima dell'Opera da tre soldi</i>	145
<b>Francesco Fiorentino</b> <i>Commento al primo Atto del Cid</i>	159
<b>Della Gambelli</b> <i>I "détours" oscuri del testo. Percorsi drammaturgici tra tradizione e innovazione nel Seicento francese</i>	171
<b>Donatella Gavrilovich</b> <i>Aleksandr Siraev e lo studio del movimento. Dalla danza all'invenzione del filmato d'animazione con marionette</i>	179
<b>Elsa Guzzo Vaccarino</b> <i>Corpi d'arte</i>	191
<b>Aleksandra Jovičević</b> <i>The Fall and Rise of the Theatre Critic</i>	199
<b>Sallin Li</b> <i>L'opera cinese e il valore del femminile. Influenza dell'I Ching e del taoismo</i>	213
<b>Lorenzo Mango</b> <i>L'opera d'arte totale fra teatro e architettura. Una storia di intrecci e filiere culturali</i>	221

<b>Lucieno Mariti</b> <i>«Il tempo è scorso, si è addensato, è scorso». Considerazioni sul momento presente nello spettacolo teatrale</i>	231
<b>Ferruccio Marotti</b> <i>Dario Fo: drammaturgia d'autore/attore</i>	239
<b>Noemi Massari</b> <i>Serge Lifar debutta all'Opéra: Les Créatures de Prométhée</i>	247
<b>Jolanda Nigro Covre</b> <i>Virginia Woolf, Frank Kupka e Vanessa Bell. Un'ipotesi di lettura</i>	255
<b>Antonella Ottai</b> <i>Scene dell'anima. Maeterlinck fra due secoli</i>	263
<b>Mariateresa Pizza</b> <i>Archivio Dinamico in Museo Multimediale: conservazione e trasmissione della cultura teatrale. Riflessioni per un progetto condiviso</i>	271
<b>Maria Grazia Porcelli</b> <i>Cancaneuses. Corpi femminili al café-concert</i>	283
<b>Paola Quarenghi</b> <i>Eleonora Duse e Eduardo Scarpetta. Due capocornici sulla soglia del secolo nuovo</i>	293
<b>Aldo Roma</b> <i>Il martire romano tra devozione e rappresentazione: l'inedita relazione di una festa barocca (Roma 1583)</i>	305
<b>Luca Ruzza</b> <i>Scienziati e artisti sotto la stessa tenda di un circo mutante</i>	315
<b>José Sasportes</b> <i>Mirabile teatro</i>	319
<b>Emanuele Senici</b> <i>Teatralizzazione del sé in <i>Tosca</i> e <i>Madama Butterfly</i></i>	327

## Indice

Elena Tamburini <i>La macchina del Sole, Bernini e Kircher</i>	335
Valentina Valentini <i>D'Annunzio e le arti: una preavanguardia in Italia</i>	347
Claudio Vicentini <i>L'immagine del pubblico negli Anecdotes dramatiques di Clément e La porte</i>	353
Leila Zammar <i>Brief Overview of the Origin and Development of the Jesuit School Theatre during the Late Renaissance and Early Baroque Period</i>	363
Illustrazioni	373

## Premessa

Ogni punto è un punto d'incontro. Ogni filo è un percorso di vita e di ricerca, che dall'interiorità dell'anima si dipana e si interseca con altri fili di luce tessendo la trama dell'esistenza.

Il senso di questo tessere e intrecciarsi di fili, che crea forme e colori in modo apparentemente casuale, spesso rimane oscuro. Eppure tutte le volte ci sorprende, perché inaspettata e misteriosa è la creazione in ogni sua diversa manifestazione.

*Trame di meraviglia* si presenta così. Prodotto in un crogiolo alchemico per mescolanza e amalgama di discipline e di esperienze diverse, questo libro nasce per essere un dono a una persona speciale: Silvia Carandini.

Partendo dagli studi di Storia dell'arte, si è lasciata coinvolgere dalla malia della fucina teatrale indirizzando il suo percorso verso *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600* (Bulzoni, Roma 1977-1978, insieme a Maurizio Fagiolo dell'Arco), *Teatro e spettacolo nel Seicento* (Bulzoni, Roma-Bari 1990), *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il Nuovo risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini* (Bulzoni, Roma 2003, insieme a Luciano Mariti). Del tutto innovative, le ricerche sul Barocco – nelle diverse declinazioni della festa, della drammaturgia, delle compagnie dell'Arte e della scenografia – hanno grandemente contribuito alla valorizzazione della cultura teatrale e dei suoi studi.

Passando per il *Teatro e spettacolo nel Medioevo* (in *Letteratura Italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino 1986), è approdata con *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal Naturalismo alle avanguardie storiche* (Valerio Levi,

*Per una storia del teatro indiano del XX secolo  
Fuori dal classico: rurale, politico, urbano*

Vito Di Bernardi

Così come avviene per altri campi della cultura indiana anche per quanto riguarda il teatro ciò che inizialmente sorprende è da un lato la vertiginosa quantità dei fenomeni da osservare e dall'altro la grande contaminazione tra generi differenti (performance rituali, spettacoli tradizionali e spettacoli moderni). Per di più le consuete distinzioni tra rito e spettacolo, tra teatro drammatico, opera lirica, danza e balletto, se trasferite *tout court* alla realtà indiana, si rivelano insufficienti, o almeno precarie. Ciò evidentemente non significa che è impossibile orientarsi ma che ogni generalizzazione va proposta e accolta con prudenza. Nel XX secolo la cultura occidentale, con il fiorire delle ricerche antropologiche e degli studi specialistici sullo spettacolo asiatico e con l'intensificarsi delle tournée di artisti orientali, ha progressivamente ampliato le proprie conoscenze sull'universo performativo indiano. Tuttavia soltanto sino a qualche decennio fa – ma ancor oggi è una pratica diffusa – l'interesse veniva concentrato soprattutto su un'area teatrale molto ristretta, quella relativa allo spettacolo classico, rappresentato da pochi generi tradizionali: il Bhārata Nāṭyam, l'Odissi e il Manipur, rispettivamente diffusi nel Sud, nel Centro-nord e nel Nord dell'India orientale, il Kathākali (India sudoccidentale) e il Kathak (India settentrionale). Ciò che accomuna questi generi (in sanscrito chiamati mārgi, cioè «della via maestra») è il fatto che essi, al di là della loro regionalità, condividono alcuni principi strutturali che risalgono all'antica tradizione dello spettacolo sanscrito contenuti nel Nāṭyaśāstra. Molti elementi classici in realtà sono presenti, in misura più o meno rilevante, anche in tutto quell'universo performativo tradizionale che è espressione della cultura rurale indiana, fortemente radicata nel territorio. Questo universo, sicuramente più popolare e meno elitario di quello classico, comprende al suo interno alcune forme di spettacolo altamente so-

floriccate. È questo il caso – per fare solo alcuni esempi – di tre drammi danzati del Sud dell'India che si svilupparono intorno ai secoli XVI e XVII come espressione della devozione per Kṛṣṇa: lo Yakṣagāna (nello Stato del Karnataka), il Kucipudi (nello Stato dell'Andhra Pradesh) e il Bhāgavatamelā (nello Stato del Tamil Nadu). Qui gli attori-danzatori e i musicisti, conformandosi ai precetti del *Nāṭyaśāstra*, utilizzano e coordinano con precisione le tre componenti fondamentali del modello classico e cioè: la sezione melodica (suonata e cantata secondo il sistema modale dei *rāga* musicali), la sezione ritmica (eseguita secondo differenti "metri" o *tāla*), la sezione danzata che utilizza le andature, la mimica e i gesti (*angikābhinaya*), codificati nei trattati sanscriti. Inoltre la struttura performativa di questi drammi danzati, il cui repertorio, in parte orale, prende spunto dai poemi epici indiani e dai *Purāna*, affida un ruolo di fondamentale importanza a una figura centrale dell'antico teatro sanscrito, il *sūtradhāra*, cioè il direttore di scena che recita il prologo e dirige lo spettacolo nel corso del suo stesso svolgimento. Nello Yakṣagāna e nel Kucipudi il *sūtradhāra* chiamato *bhāgavata* svolge anche l'importante ruolo di cantante-narratore. È soprattutto nello Yakṣagāna che un altro personaggio noto al teatro sanscrito, il clown (*vidūṣaka*), appare in scena a più riprese con lo scopo di creare, attraverso il linguaggio basso della comicità, un legame tra l'epos mitico e la realtà quotidiana del pubblico contadino. La storia dei generi rurali in questo secolo – a differenza di quella dei generi classici, la cui trasmissione è oggi affidata soprattutto ad accademie e scuole finanziate a livello locale e dal governo nazionale – è ricca di contaminazioni con altri generi moderni di spettacolo popolare. Tracce del teatro commerciale moderno sono presenti in alcune forme di Yakṣagāna, come anche influssi provenienti dal cinema. Al repertorio musicale di film indiani di successo si ispirano anche alcune melodie cantate durante la Rāsaliḷā dell'Uttar Pradesh (India del Nord), uno spettacolo religioso durante il quale si crea un legame molto intimo – a differenza della Rāmaliḷā, spettacolo devozionale di massa – tra i fedeli e gli attori-danzatori, fanciulli che interpretano i ruoli divini di Kṛṣṇa e di Rādhā.

Oltre a quello delle contaminazioni, un altro fenomeno che oggi interessa l'area della tradizione rurale è quello della decontestualizzazione di parti di singole performance che, rielaborate, vengono presentate nei festival nazio-

nali e nelle tournée internazionali come spettacoli classici. È questo il caso delle danze del Kucipudi che attualmente sono insegnate nelle scuole di danza delle grandi città indiane, negli Stati Uniti e in Europa. Appartengono alla tradizione rurale anche altri generi di spettacolo popolare, aperti a prestiti esterni e innovazioni più di quanto non lo siano quelli fin qui citati. Queste forme teatrali nel corso del XX secolo, per una via diversa – e inizialmente meno ufficiale – da quella dei generi classici, hanno conquistato un posto importante anche nelle moderne città indiane, attraendo un pubblico soprattutto popolare. Per la maggior parte esse hanno un'origine devozionale ma si differenziano dal Bhāgavatamelā, dal Kucipudi, dalla Rāsaliḷā e dalla Rāmaliḷā per il fatto che perseguono – alcuni fin dal XIX secolo – finalità più profane che religiose. Ricordiamo qui: lo Svānga, il Khyāla e il Nautankī, diffusi nel Nord e Nord-ovest (Uttar Pradesh, Bihar, Rajasthan, Punjab, Hariyana), la Yātrā (Bengala, Orissa e Bihar), il Bhavai del Gujarat, il Tamāsā del Maharashtra, il Burrakhatā e il Veethinātakam dell'Andhra Pradesh, il Terukoothu del Tamil Nadu. In questi spettacoli, in cui ancora sopravvivono precise reminiscenze (rituali e spettacolari) dell'antico teatro sanscrito, il comico – attraverso la presenza dei clown – gioca un ruolo determinante; altro elemento strutturale di grande rilievo è il canto, che spesso ha un posto di primo piano rispetto alle altre componenti della tradizione performativa indiana (danza, recitazione etc.). Queste forme teatrali hanno assunto durante il XX secolo un carattere sempre più professionistico, a volte di vera e propria impresa commerciale, abbandonando in alcuni casi la strada e la piazza per i teatri al chiuso. Il loro repertorio spazia dal genere mitologico al fiabesco-romantico, al dramma di ambientazione contemporanea. In determinati momenti storici hanno svolto una funzione politicamente importante. Nel 1920-1921, negli anni del «Movimento di non collaborazione» guidato da Gandhi, Śrī Kṛṣṇa Pahalvān, autore e direttore di uno dei più noti teatri Nautanki dell'Uttar Pradesh, scrisse e rappresentò opere patriottiche sfidando apertamente la censura inglese. In quegli stessi anni nel Bengala alcuni teatri Yātrā appoggiavano la politica gandhiana, dimostrando una sensibilità civile che poi mantennero anche dopo la raggiunta indipendenza. Ritenuti da sempre dalla borghesia e dall'intelligenza indiana teatri rozzi, se

non volgari, a partire dagli anni ottanta sono al centro di una tendenza di vera e propria riscoperta e riabilitazione da parte della cultura "alta".

### 1. La nascita del teatro moderno

All'inizio del Novecento troviamo consolidato in India un nuovo professionismo dello spettacolo con caratteristiche differenti dal professionismo tradizionale di cui abbiamo notizie certe sin dal II sec. a.C. Accanto alle antiche comunità di musicisti, cantanti, attori-danzatori e burattinai, agiscono ormai compagnie che si rivolgono a un pubblico cittadino pagante e che lavorano in teatri costruiti secondo il modello occidentale. Fenomeno essenzialmente urbano, il nuovo professionismo nasce nella seconda metà del XIX secolo allorché l'intensa attività amministrativa e commerciale degli inglesi concentra in poche città centinaia di migliaia di individui provenienti dalle aree rurali. Anche se queste nuove compagnie teatrali utilizzano tecniche di rappresentazione e repertori ispirati al teatro degli inglesi residenti a Calcutta, Bombay e Madras, la storia del professionismo urbano non s'inaugura con un processo di semplice acculturazione ma con una serie di sincretismi tra elementi occidentali ed elementi indiani.

A metà dell'Ottocento il repertorio dei teatri inglesi di Calcutta e Bombay comprende soprattutto Shakespeare ma anche autori moderni come Goldsmith e Sheridan. L'attività di questi teatri, che avevano caratteristiche principalmente amatoriali, sarebbe rimasta un fenomeno del tutto marginale nella storia del teatro indiano se non avesse interagito con le attese di rinnovamento culturale di quella moderna élite sociale indiana (proprietari terrieri, commercianti, funzionari statali, liberi professionisti) formatasi attorno agli interessi politico-economici del governo coloniale.

Ben presto a Calcutta, capitale del Bengala (lo Stato più influenzato dalla cultura europea), si organizzano, a emulazione dei teatri inglesi, i teatri privati gestiti dalle famiglie più in vista della nuova classe. Il primo teatro privato, l'Hindu Theatre, s'inaugura nel 1831. Il programma comprende la rappresentazione del quinto atto del *Giulio Cesare* di Shakespeare e del secondo

atto dell'*Uttarāmacarita* (Le gesta ulteriori di Rama), un dramma sanscrito di Bhavabhūti (VII-VIII sec. d.C.), tradotto per l'occasione in inglese. Al repertorio in lingua inglese successivamente si aggiungono spettacoli in lingua locale: il 1857 segna l'esordio teatrale del primo dramma moderno in bengali, *Kulin-kula sarvasva* (Il complesso della nobile famiglia), con cui l'autore Ramnarayan Tarkaratna (1822-1886) critica i rigidi codici del matrimonio brahmanico. I teatri privati raccolgono in sé forze diverse anche se spesso non contrapposte: da un lato vi è una componente accademica, affascinata dall'opera shakespeariana, che tenta di favorire la rinascita dell'antico teatro di corte sanscrito (decaduto anche in seguito alle invasioni islamiche del XII-XIII sec.): dall'altro vi è una componente progressista che propone una drammaturgia incentrata sul tema della riforma del sistema sociale indiano. Nel suo complesso il teatro privato, un teatro amatoriale che rispecchia valori e gusti di una piccola élite, si pone in maniera ostile sia verso i professionisti dello spettacolo tradizionale rurale trasferiti nelle città (dove in un primo momento ottengono un grosso successo di pubblico), sia verso il nascente fenomeno di un professionismo teatrale tipicamente urbano. La produzione teatrale delle nuove compagnie professioniste, che all'inizio del XX secolo sono attive nelle maggiori città di tutto il subcontinente indiano, si caratterizza per una forte contaminazione di stili differenti. Girish Chandra Ghosh (1844-1912), Annasaheb Kirloskar (1843-1885) e Bharatendu Harishchandra (1850-1885), sostenitori di un teatro popolare che fosse al tempo stesso forma d'intrattenimento e d'impegno sociale e patriottico, possono essere considerati i padri fondatori del teatro urbano professionista. Attori-capocomici e drammaturghi, essi tentarono di soddisfare la domanda di nuovo che proveniva dal vasto pubblico pagante (composto da piccoli commercianti, impiegati, artigiani) senza rinunciare alla difesa della propria identità culturale, saldamente conservata nelle tradizioni dello spettacolo rurale.

A Calcutta il teatro di Ghosh influenza sino a metà degli anni venti la produzione dei più famosi teatri commerciali, come lo Star e il Minerva. In Ghosh, che aveva debuttato nei teatri privati, convivevano l'imitazione shakespeariana, la tradizione eroica del *Rāmāyana* e del *Mahābhārata*, la moderna satira sociale, il *blank verse* elisabettiano e lo stile cantato e danzato della *Yātrā*, il genere popolare più diffuso nel Bengala.

A Bombay e Poona, nel Maharashtra (area linguistica marathi), tra il 1901 e il 1910 il drammaturgo Shripad Krishna Kolhatkar (1871-1934) e l'attore e cantante Narayan Rao Raj Hans Balgandharva (1886-1967) rinnovano il successo della Kirloskar Natak Mandali, la compagnia guidata da Annasaheb Kirloskar che anni prima aveva già rivoluzionato il teatro musicale tradizionale, introducendo nel canto, su influsso occidentale, elementi di realismo psicologico. Negli anni venti sono attive in tutto il Maharashtra trenta compagnie sia musicali che di prosa, composte da circa cinquanta attori ciascuna. I loro repertori vanno dal genere epico-mitologico a Shakespeare, sino alla commedia sociale.

Tra gli anni venti e trenta, anche per influenza delle compagnie di giro bengalesi e marathi, troviamo esempi di teatro professionista in diverse aree geo-linguistiche del Sud dell'India. Tra l'inizio e gli anni trenta del XX secolo vediamo così consolidarsi un repertorio nazionale abbastanza omogeneo, dove tra i generi più amati dal pubblico (epico, devozionale, sentimentale, comico) si cela, per sfuggire alla censura inglese, il tema dell'anticolonialismo. Questo teatro ha il suo antagonista principale nelle compagnie di giro dei Parsi che negli stessi anni si muovono attraverso tutta l'India, proponendo un tipo di spettacolo di mero intrattenimento. Il teatro dei Parsi – una comunità zoroastriana rifugiata sin dal VII secolo nel Gujarat (India zoroastriana nordoccidentale) – era nato nella seconda metà del XIX secolo con la creazione della compagnia Parsi Natak Mandali. Le compagnie parsi, attive sino alla metà degli anni trenta, erano gestite con criteri squisitamente commerciali da direttori-impresari. Gli spettacoli duravano dalle cinque alle sei ore ed erano costruiti aggregando elementi drammatici e stilistici occidentali a elementi farseschi e lirici di varia provenienza regionale. Gli attori cantavano, danzavano ed erano musicisti e acrobati. La recitazione prevedeva l'uso di *tableaux*, di "a parte", di lunghi monologhi in cui l'attore si rivolgeva direttamente al pubblico. Si trattava di un teatro di effetti e di attrazioni: le produzioni arrivavano a impiegare sino a 150 attori, i trucchi scenici erano copiati dal Lyceum e dal Drury Lane di Londra, si esagerava con i toni melodrammatici e la comicità a buon mercato. Il repertorio attingeva senza preoccupazioni letterarie alla mitologia, alla storia, alle leggende eroiche, a Shakespeare. In realtà

il teatro dei Parsi utilizzava, esasperandone l'aspetto spettacolare, lo stesso linguaggio contaminato delle altre moderne compagnie professioniste, non escluse quelle che si contraddistinguevano per un maggiore rigore formale e l'impegno etico-sociale. Non è quindi un caso che nella scuola, essenzialmente artigiana, del moderno professionismo si formi un giovane colto, l'attore bengalese Sisir Kumar Bhaduri (1889-1959) che, abbandonando la prassi individualistica dei capocomici-mattatori, prepara l'avvento della figura del regista nel teatro moderno indiano. Sisir Kumar nel 1923 fonda e dirige il Natyamandir, una compagnia professionista i cui spettacoli si caratterizzano per l'unità stilistica di recitazione, musica, costumi e scene. Primo riformatore del teatro moderno indiano, Sisir Kumar verrà apprezzato per la sua *proyognaipunya* (abilità registica) dal grande poeta bengalese Rabindranath Tagore.

All'inizio degli anni trenta a Calcutta la tendenza realista nella drammaturgia e nella recitazione conquista spazi sempre più ampi all'interno del vecchio repertorio dei teatri commerciali. Nel 1931 lo scenografo Satu Sen (1902-1976), formatosi al Laboratory Theatre di New York, ritorna a Calcutta dove al Teatro Rungmahal crea scene e luci secondo i principi del moderno realismo occidentale. Il 1931 segna anche l'avvento del cinema sonoro e con esso la fine dell'epoca d'oro delle compagnie professioniste. Fra le conseguenze dell'exploit dell'industria cinematografica (nel 1933 vengono prodotti settantacinque film in hindi) vi sono l'esodo degli attori verso il cinema e la trasformazione di molti teatri in sale di proiezione.

## 2. Gli anni della lotta per l'indipendenza

Nei primi anni quaranta nasce a Bombay per poi diffondersi in tutta l'India urbana e rurale l'IPTA (Indian People's Theatre Association), un movimento politico-culturale marxista che dà nuovo impulso al teatro indiano. L'IPTA produce spettacoli di strada allo scopo di diffondere la lotta contro l'occupazione straniera e l'ingiustizia sociale. Nel 1944 l'IPTA mette in scena a Calcutta *Navanna* (Nuovo raccolto) di Bijon Bhattachar-

rya (1917-1978), un dramma che narra le sofferenze dei contadini per la carestia provocata dagli inglesi nel 1943. Nel giro di pochi anni *Navānna* diventa fonte di ispirazione per una serie di opere analoghe in tutte le lingue regionali dell'India. Gli spettacoli dell'IPTA erano costruiti in maniera semplice per comunicare nel modo più diretto possibile. Povero ma di grande efficacia politica, il teatro dell'IPTA utilizzava sia lo stile epico del teatro tradizionale in chiave didattico-propagandistica sia nuove forme di spettacolo che prevedevano l'improvvisazione e il coinvolgimento del pubblico sulla scena.

In quegli stessi anni, esperienza singolare, utopica, è quella dell'attore Prithvi Raj Kapoor (1906-1972) che, all'apice della notorietà cinematografica, abbandona il set, ponendosi controcorrente, per fondare nel 1944 a Bombay una compagnia professionista di novanta persone, che prende il nome di Prithvi Theatre. Autore di drammi realisti e attore di grande potenza espressiva, Prithvi crea spettacoli in cui cerca di avvicinare il grande pubblico a tematiche di impegno civile come per esempio, in *Divar* (Il muro), la condanna della guerra fratricida tra induisti e musulmani.

Nel 1945 si costituisce a Bombay la sezione di danza dell'IPTA che produce *Immortal India*, uno spettacolo che contribuisce enormemente alla diffusione in tutta l'India del messaggio anticolonialista. Nel 1947 Shanti Burdhan, coreografo di *Immortal India*, si unisce all'Indian National Theatre per produrre *The Discovery of India* (La scoperta dell'India), basato sull'omonimo libro del Pandit Nehru. Il fermento nazionalista, che precede la dichiarazione d'indipendenza del 15 agosto 1947, accelera il processo di rivalutazione, iniziato negli anni venti, delle danze e degli spettacoli da allora definiti classici (Bhārata Nāṭyam, Kathākali etc.). Molto contribuiscono a questo "rinascimento" artisti come Uday Shankar, Ram Gopal e Menaka, che allo studio e alla diffusione in Occidente dello spettacolo classico indiano dedicarono gran parte delle proprie risorse.

Nel 1945 la prima edizione dell'All India Dance Festival di Bombay sancisce ufficialmente l'importanza delle danze classiche che soltanto qualche decennio prima, alla fine del XIX secolo, erano state misconosciute o addirittura osteggiate (è il caso delle danze femminili) dalla borghesia indiana.

### 3. Il secondo dopoguerra

Dopo la conquista dell'indipendenza numerosi artisti, desiderosi di affiancare all'impegno politico una ricerca più specificamente teatrale, abbandonano l'IPTA, che ha ormai affiliati in tutta l'India, contribuendo alla nascita del teatro sperimentale indiano. Nel 1948 l'attore Sambhu Mitra (1915-1997), frequentatore delle opere teoriche di Stanislavskij, fonda a Calcutta il Bohurupi, un gruppo non professionista con il quale mette in scena Tagore, Ibsen, Sofocle. Nel 1953 Utpal Dutt (1929-1993), drammaturgo, attore, regista teatrale e cinematografico, crea il Little Theatre Group. Nel 1959 Dutt, chiamato a risollevere le sorti del Minerva, uno dei più prestigiosi teatri commerciali di Calcutta, presenta *Angar*, esempio di un'efficace sintesi tra messaggio sociale e rigore formale. Ambientato in una miniera, *Angar* si avvaleva delle musiche suonate dal vivo da Ravi Shankar, del contributo vocale di Nirmalendu Chowdhury e delle luci di Tapas Sen. A Bombay nel 1951 alcuni giovani intellettuali parsi fondano il Theatre Group che allestisce in lingua inglese drammi di Sartre, Lorca, Pirandello e O'Neill. Le messe in scena sono informali: vengono eliminati costumi, trucco e scenografia per focalizzare l'attenzione del pubblico sulla recitazione. Ebrahim Alkazi (n. 1925), regista e leader del Theatre Group, fonda nel 1953 il Theatre Unit e firma le regie di drammi di Ibsen, Anouilh, Eliot e Strindberg. Ad Alkazi, che da giovane ha studiato alla Royal Academy of Dramatic Art di Londra, viene affidata nel 1962 la direzione della NSD (National School of Drama) di New Delhi, la massima istituzione teatrale governativa. All'interno della NSD il regista allestisce sino alla fine degli anni settanta spettacoli in hindi, alcuni dei quali, come *Tugluk* di Girish Karnad (n. 1938), riscuotono un enorme successo di critica. Per la storia dello spettacolo indiano del secondo dopoguerra l'importanza del teatro non professionista (politico, sperimentale o semplicemente amatoriale) è di grandissimo rilievo. Impegno sociale e un'alta qualità del prodotto teatrale contraddistinguono molti gruppi. Diversa, invece, è la situazione del teatro professionista. A Calcutta alcuni teatri per richiamare il pubblico sono costretti a programmare spettacoli per soli uomini. A Madras il teatro professionista tamil è pressoché scomparso, con

l'eccezione del Manohar's National Theatre, che continua a produrre spettacoli storico-mitologici nello stile del XIX secolo. Nello Stato del Kerala, accanto alle due organizzazioni filo-governative (Kerala People's Arts Company e Kalidasa Kalakendra) agisce una sola compagnia di giro, la Kallanilava Vistavision Dramascope Company. Nessuna compagnia professionista è presente a Bombay e a New Delhi. Il teatro non professionista invece svolge tra gli anni sessanta e novanta un importante ruolo di rinnovamento del teatro moderno indiano in sintonia con i mutamenti socioculturali del paese. Alla fine degli anni ottanta agiscono a Calcutta più di 3000 gruppi: circa 500 a Bombay, 250 nel Maharashtra, una cinquantina sia a New Delhi che a Madras. Di ampio respiro è il confronto con la drammaturgia occidentale: da Sofocle a Sartre, Albee, Ionesco, Beckett. Vengono rappresentati anche i testi sanscriti classici e gli autori indiani moderni. Notevole è l'influenza di Brecht. Va ricordata nel 1980 l'importante messa in scena di *Galileo Gibon (Vita di Galileo)* a opera del Kolkata Nattva Kendra di Calcutta. A differenza del teatro delle compagnie, teatro di attori-mattatori, i gruppi si organizzano attorno alla figura di un regista-leader. Grande rilievo è dato alle prove e alla recitazione. Sudhindra Badal Sircar (1925-2011), fondatore nel 1967 del Satabdi e autore di un importante saggio (*The Third Theatre*), è l'esponente più radicale del Teatro dei gruppi. Rifiutata la separazione tra palcoscenico e platea, Sircar porta il suo «Teatro del cambiamento» nei parchi di Calcutta, agli angoli delle strade, nei quartieri dormitorio, in piccole sale in cui il pubblico può partecipare all'azione. Gli anni ottanta-novanta sono testimoni anche di un ritorno alle origini popolari e rurali del teatro indiano da parte degli artisti che operano nelle grandi città. Il recupero di un «Teatro delle radici», incoraggiato anche da istituzioni governative come la *Sangit Natak Akademi* (Accademia Nazionale di Musica, Danza e Teatro) di New Delhi, ha avuto nell'attrice Dina Gandhi (1923-2002) una pioniera. Già nel 1952 Dina Gandhi, con *Mena Gurjari*, aveva utilizzato lo stile rurale del Bhavai del Gujarat per creare uno spettacolo per un pubblico cittadino. Un'operazione più complessa è quella che negli anni settanta tenta con successo il regista Habib Tanvir (n. 1923), che mette

in scena l'antico dramma sanscrito *Mrcchakatika* (Il carretto di argilla) di Sūdraka (IV sec. d.C), con le tecniche del Nautankī. Interessante anche la sperimentazione di Vijay Mehta (n. 1934), che porta sulle scene una versione in lingua marathi del *Cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht sfruttando il linguaggio epico del Tamāsā. Tra gli anni ottanta e novanta numerosi altri registi, come Babukodi Venkataraman Karanth, Ratan Thiyam, Kavalam Narayana Panikkar, Sudhindra Badal Sircar attingono al potenziale culturale ed espressivo della tradizione rurale nel tentativo di rivitalizzare la scena del teatro metropolitano.

#### Bibliografia essenziale

- M. Banham (a cura di), *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- R. Bharucha, *Theatre & the World*, Routledge, London-New York 1993.
- F. Bowers, *Theatre in the East. Asian Dance and Drama*, Thomas Nelson & Sons Ltd, London-New York 1956.
- U. Dutt, *Towards a Revolutionary Theatre*, Seagull Books, Calcutta 2009 (1982).
- B. Gargi, *Theatre in India*, Theatre Arts, New York 1962.
- S. K. Mukherjee, *The Story of the Calcutta Theatres 1753-1980*, Bagchi & Company, Calcutta-New Delhi 1982.
- A. Rangacharya, *The Indian Theatre*, National Book Trust, New Delhi 1971.
- F. P. Richmond, D. L. Swann, P. B. Zarilli, *Indian Theatre*, University of Hawaii Press, Honolulu 1990.
- B. Sircar, *The Third Theatre*, Badal Sircar, Calcutta 1978.
- M. L. Varapadande, *Traditions of Indian Theatre*, Abhinava Prakashan, New Delhi 1978.
- K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, Government of India, New Delhi 1992 (1974).
- K. Vatsyayan, *Traditional Indian Theatre. Multiple Streams*, National Book Trust, New Delhi 1980.