

RECENSIONE

Daniele Cuneo ed Elisa Ganser

*Pensare l'attore*

Milano, Unicopli, 2024, 227 pp.

di Giulia Sala

*A colui il cui Corpo è l'universo, la cui Voce è fatta dalla parola tutta, i cui Ornamenti sono la luna e il firmamento, a Śiva di pura Coscienza, noi rendiamo omaggio.*

(Samgītaratnākaraṇa, mangalaśloka)

*Pensare l'attore* è un libro che nasce da una collaborazione ventennale di studi sull'estetica indiana allo scopo di delineare la figura dell'attore, addentrandosi nell'universo filologico delle fonti sanscrite.

Nel rilevare la densa bibliografia di studi sul teatro indiano, esaustiva sugli aspetti drammaturgici e sull'analisi dello spettatore, gli autori osservano come non sempre sia stata dedicata sufficiente attenzione alla centralità della figura del performer e all'ambiguità della sua posizione, talvolta elevata ad un grado di rispettabilità brahmanica e poi denigrata e ricondotta tra le schiere degli umili. La solida metodologia filologica del volume traccia un percorso sulle caratteristiche dell'attore attraverso le fonti sanscrite del primo millennio d.C., a partire dal trattato del *Nāṭyaśāstra*, attribuito al *muni* ("saggio") Bharata e fondamentale per comprendere le origini del teatro, il complesso delle pratiche teatrali e la teoria estetica indiana.

Il lavoro di Cuneo e Ganser scava attraverso la storia del pensiero filosofico indiano per indagare approfonditamente il ruolo sociale dell'attore/danzatore (*nartaka*). Nella parabola mitologica del *Nāṭyaśāstra* si attesta la nascita del teatro a partire dai figli di Bharata, i primi attori, e la successiva degradazione per aver osato deridere i *Ṛṣi*, i semidei: essi, infatti, sono puniti e costretti ad un atto di espiazione per aver utilizzato impropriamente l'arte della farsa contro l'ordine costituito. La maledizione divina consiste nella discesa sulla terra, dove il dono del teatro sarà trasmesso ai discendenti della stirpe semidivina di Bharata.

L'attività attoriale è presentata in modo ambivalente dalla trattatistica indiana, da una parte pratica di emancipazione, simbolicamente elevata, in contrasto con la descrizione di un mestiere destinato ai *sudra*, ai gruppi sociali inferiori. La degradazione del ruolo attoriale avviene parallelamente alla parabola mitologica della sua discesa dal cielo alla terra, e viene analizzata su più livelli, in una prospettiva mitologica, estetica ma soprattutto sociale, costituendo un monito a qualsiasi iniziativa giudicata apertamente sovversiva nella

trasgressione delle norme sociali. Il potenziale universale dell'arte può essere volto ad un rovesciamento del potere, che invece vorrebbe imbrigliare il talento a favore di una funzione educativa e di svago. Appare così chiaro il quadro teorico e normativo tracciato da Abhinavagupta (950 – 1020 d.C) e dagli altri teorici del teatro sanscrito per canonizzare i limiti della pratica teatrale al di fuori della strumentalizzazione politica, depotenziando la portata sociale del fenomeno e contemporaneamente elevandolo al livello artistico. Così il teatro non si limita all'esercizio dell'imitazione. Esso è, come ricorda anche Raffaele Torella nella prefazione, "conoscenza dell'essenza. Ri-narrazione. Ri-celebrazione" (p.13).

Attraverso la teoria dell'estetica indiana gli autori presentano l'anticipatoria tematica che attraverserà da Occidente a Oriente la storia del teatro, ovvero il dibattito sull'esperienza emotiva dell'attore. Le divergenti opinioni dei maggiori commentatori e filosofi come Abhinavagupta e Bhatta Lollata (IX sec. d.C) si sovrappongono al dibattito ideologico "tra una posizione *à la Diderot*" e una "*à la Stanislavskij*", tra l'assenza di coinvolgimento e l'intensità totale (p. 35). Con il suo contributo emotivo l'attore della trattatistica indiana non mette mai la propria individualità in risalto, al contrario egli deve essere il ricettacolo dentro cui riversare la vasta gamma di emozioni dei personaggi. È il *rasa*, l'"emozione estetica", lo scopo del teatro, perpetrato attraverso una sapiente combinazione di elementi estetici e pratici, di fattori ambientali e causali, di effetti volontari e non, e dell'evoluzione degli stati emotivi transitori conosciuti come *bhāva*.

L'attore per Bharata è tramite, veggente, assolve a funzioni rituali e sociali. Per poter mettere in scena le emozioni è richiesta la padronanza dei quattro *abhinaya*: corporeo, vocale, psicofisico e degli accessori (p. 93). Sono questi gli strumenti attoriali di cui bisogna possedere i segreti per poter comunicare i significati testuali allo spettatore. Per questo la tecnica recitativa è ampiamente trattata nei suoi aspetti pratici, identificando il corpo come strumento fondamentale per veicolare gli stati emotivi e la natura del personaggio secondo schemi gestuali codificati, mentre l'attore sperimenta la trasmigrazione della propria natura attraverso i personaggi che interpreta, diventandone sostanza. Il complesso di tecniche comportamentali implica un controllo che esclude lo stato di possessione, e necessita di un distacco dal coinvolgimento nelle proprie emozioni personali.

Il volume di Cuneo e Ganser evidenzia in più passaggi la ricchezza del dibattito sull'emotività attoriale nelle fonti sanscrite. Sia che si consideri fondamentale la capacità di entrare in connessione emotiva con il personaggio (*anusamdhana*) o che si persegua la completa negazione dell'emotività attoriale (secondo l'*Abhinavabhāratī*, il commentario sanscrito del filosofo Abhinavagupta al *Nāṭyaśāstra*) la presenza di una riflessione sul ruolo dell'interiorità dell'lo attore è anticipatoria della ricerca teatrale occidentale. Che il *rasa* venga assaporato dall'attore o che egli ne sia meramente un contenitore per poterlo riversare sull'audience, le teorie estetiche delle emozioni vengono trattate minuziosamente, anche per quanto riguarda il punto di vista dello spettatore,

che generalizza e astrae dalla narrazione, sperimenta una corrispondenza e infine un'identificazione con le vicende narrate, in una sospensione dell'io. L'attore gode di una esperienza liminale, sperimentando questa corrispondenza ma senza che l'identificazione avvenga, senza poter gustare appieno il *rasa*, mantenendo la propria consapevolezza nella rappresentazione grazie alla sua padronanza tecnica.

Sul rapporto tra attore e sperimentazione personale del *rasa* il dibattito, ben contrappuntato dagli autori, è ampio e non privo di sfumature interpretative, e acquisisce spessore metafisico grazie all'introduzione del concetto di *sattva*, punto nodale del testo di Bharata per comprendere l'equilibrio dell'attore tra il coinvolgimento e il distaccato controllo. Secondo il *Nāṭyaśāstra* (22.1-2) "Si chiama recitazione armoniosa (*sāmānyābhinaya*) quella che nasce dalla voce, dal corpo e dal *sattva*. Bisogna sforzarsi in tal senso, poiché il teatro si basa sul *sattva*". Questo ingrediente aggiuntivo è la chiave per una recitazione in cui gli elementi interiori ed esteriori dell'attore siano in armonia. La molteplicità di traduzioni e significati di questo termine è emblematica della sua complessità e importanza. La sua natura risiede nella mente, è necessario per poter mostrare le emozioni attoriali e la gamma di elementi fisici a sostegno della manifestazione di esse. Tramite il controllo della propria fisicità disciplinata attraverso la mente, è possibile rappresentare propriamente gli stati emotivi dell'attore. Il *sattva* agisce come connessione dei processi mentali e fisici, e diventa un ponte per la manifestazione fisica dell'universo interiore, per poter mostrare con un esercizio della volontà il giusto livello di coinvolgimento del personaggio. Il risultato scenico è prodotto attraverso lo sforzo attivo di intenzione e concentrazione mentale che parte nella sfera interiore e pervade la corporeità attraverso manifestazioni fisiche del pianto, del riso e della densa gamma emozionale dei personaggi teatrali dell'epica indiana.

Il concetto di *sattva* in Abhinavagupta viene poi approfondito attraverso una teoria che si avvale anche del *prāna*, del "soffio vitale" (p. 146). Il *prāna* per Abhinavagupta agisce come stato intermedio tra il piano fisico e mentale, al pari di una pratica di matrice yogica di controllo dei processi di respirazione. L'utilizzo di questi elementi viene approfondito e descritto all'interno della trattatistica, non solo al fine di acquisire il pieno controllo di queste pratiche con una finalità professionale per l'attore, ma anche come tramite per ottenere il fine supremo della liberazione dal *samsara*, il ciclo delle rinascite. La simulazione degli stati fisici, anche quelli più intensi, dovrà essere poi accompagnata da una maggiore grazia intenzionale, grazie al controllo del *sattva*, proprio dell'attore e delle "nature nobili", cioè di coloro che per indole o per nascita (secondo il sistema castale) sono immuni agli stati emotivi più bassi, come la paura ad esempio, e non si lasciano andare ad una manifestazione sfrenata dei propri istinti (p. 161).

All'interno delle dinamiche tra *sattva*, *prāna* ed emozioni, la ricerca degli autori non si esaurisce nell'*Abhinavabhāratī* ma indaga la trattatistica più recente del secondo millennio (Hemacandra, Sarngadeva e Kallinatha), per una rielaborazione dei concetti di *sattva* e *prāna* e alla ricerca di una possibile traccia del settimo perduto capitolo dell'*Abhinavabhāratī* sui *bhāva*, gli stati emozionali, il cui contenuto è stato tramandato fino ad oggi indirettamente nel pensiero degli studiosi successivi. L'interpretazione del *sattva* per l'attore segue una cinetica differente rispetto agli altri, è unica. All'interno della dimensione "non manifesta" del *sattva*, il soffio vitale praticato attraverso un controllo cosciente è veicolo per il manifestarsi nella materialità del corpo e dell'espressione scenica e teatrale. Le reazioni psicofisiche degli otto *sāttvikabhāva* codificati riassumono la gamma di segni tangibili delle emozioni nel corpo, come la sudorazione, il tremore e la paralisi, che seguono una logica che veicola l'emozione dalla mente al corpo attraverso il soffio vitale (p. 168). L'analisi di questa dinamica mette in luce la peculiarità delle caratteristiche attoriali, che permettono di manifestare l'aspetto somatico emozionale inducendo una reazione interiore controllata, servendosi con intenzionalità dei meccanismi mentali interiori.

*Pensare l'attore* rappresenta un interessante punto di incontro tra gli studi teatrologici e di filosofia indiana, che trovano un comune denominatore nella prospettiva estetica tramandata dalla trattatistica sanscrita. La multidisciplinarietà delle tematiche non intacca la coerenza delle idee proposte, aderendo strettamente ai contenuti delle numerose fonti prese a confronto. Il volume fornisce una panoramica estremamente approfondita della complessità della teoria del *rasa* e dell'influenza di essa sulle pratiche attoriali tramandate fino in epoca contemporanea, argomento imprescindibile per chiunque voglia comprendere appieno il ruolo dell'attore nella civiltà indiana. L'analisi di Daniele Cuneo ed Elisa Ganser si avvale della solida base dei contributi scientifici sull'estetica classica indiana e non si limita a ripercorrere le fonti più note, ma amplia lo sguardo verso collegamenti inaspettati all'Occidente sullo studio dell'attorialità moderna e del '900. Il libro inoltre ripercorre con perizia il tracciato che porta dalla pratica teatrale classica indiana al tantrismo, agli studi sullo yoga e sulle correnti filosofiche dello sivaismo non-duale.

È così che si sviluppa un collegamento audace ma verosimile alla luce delle teorie a supporto dell'attore come riflesso e parallelo dell'essere supremo. All'interno della corrente filosofica dello sivaismo non-duale, di cui Abhinavagupta è massimo esponente, la metafisica di Śiva incontra quella dell'attore-danzatore, per le sue caratteristiche di controllo, equilibrio e libertà.

L'attore, attraverso un percorso di consapevolezza e disciplina, acquisisce una completa padronanza del *sattva* e si avvicina all'ideale sivaite dell'interprete supremo del gioco cosmico (*līla*), in cui la divinità è attrice e drammaturga del mondo, agendo in esso. L'antica metafora del *theatrum mundi* trova ampie radici nel pensiero

filosofico indiano, e la dimensione dell'attore si pone in connessione con l'ambito tantrico e spirituale in molti passaggi della trattatistica sanscrita. L'attore supremo Śiva impersona i ruoli in un gioco di eterna trasformazione nell'apparenza, in un completo controllo di sé, e il risvegliato è libero dalle emozioni pur agendo nel mondo, un sovrano che gioca ad impersonare tutti i ruoli, tanti quante sono le forme del creato.