



ARTICOLO

## Una presenza che si fa ombra in Oriente

di Giovanni Azzaroni

*Per una (breve) premessa.*

La cultura è per definizione incompleta, sommaria e soggetta a continue variazioni che la rendono difficilmente strutturabile in un paradigma onnicomprensivo: per queste ragioni le culture dei popoli non sono tutte uguali, ricche o povere negli stessi termini, vanno riferite ai rispettivi contesti. La classica definizione di Tylor (1871), “la cultura, o civiltà, intesa nel suo ampio senso etnografico, è quell’insieme complesso che include la conoscenza, le credenze, l’arte, la morale, il diritto, il costume, e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall’uomo come membro di una società”, per natura istitutiva struttura il concetto di relativismo in senso scientifico e moderno.

Nel *Dizionario di antropologia* il relativismo culturale è definito una

“prospettiva connaturata in gran parte dell’antropologia culturale, [che] rappresenta uno dei principali nodi problematici, nonché uno dei contributi epistemologici più significativi di questa disciplina alle scienze sociali. Partendo dal presupposto che tutte le manifestazioni culturali hanno significato e validità soltanto all’interno del loro contesto, il relativismo culturale invita a riflettere sullo statuto scientifico della stessa antropologia, segnato dalla tensione fondamentale fra spiegazione sinottica e universalizzante e comprensione circostanziata e particolareggiante” (Fabietti – Remotti 1997: 620).

Gli approcci relativisti si sono sviluppati a partire dagli anni Venti e Trenta del secolo scorso in Nordamerica “come insieme di regole pragmatiche per la ricerca antropologica e di affermazioni teoriche sull’unicità di ogni cultura” (Fabietti – Remotti 1997: 620). Secondo l’antropologia postmoderna, il relativismo culturale deve rivolgersi al particolare, tendendo, ritiene Geertz, con una modalità di generalizzazione ispirata a Wittgenstein, alla comparazione delle differenze. I processi di stabilizzazione, sostiene Remotti, sono necessari, ma non devono tendere a un modello universale “secondo una prospettiva di prevaricazione; al contrario, il criterio prevalente è quello del riconoscimento delle differenze e quindi del rispetto e dell’apprezzamento dell’alterità” (2008:



27).

Questa premessa si è resa necessaria per introdurre l'argomento di questo saggio, e cioè la "struttura ombra" nel contesto della cultura in Asia, struttura indissolubilmente correlata al vissuto nel quale ha avuto origine. Nel pensiero mitico "la stessa parte che si attribuisce all'immagine tocca specialmente anche all'ombra di un uomo. Anche questa è una parte vulnerabile di lui; ciò che viene fatto all'ombra viene fatto all'uomo stesso" (Cassirer 1923: 63). Ne risulta dunque che sarebbe errato tentare l'identificazione di un unico contesto che non terrebbe conto delle molteplici diversità culturali, quasi come se si concepisse l'orientalismo come un insieme di studi concernenti un medesimo "campo" geografico, analogo al "campo" a esso simmetrico dell'occidentalismo (Said 1978: 53). Propongo quindi di trattare l'argomento in tre diverse realtà geografiche, rispettivamente il Giappone, la Cina e l'Indonesia, *iusta propria principia*, per meglio connettere la visione e la "filosofia dell'ombra" a precise prospettive culturali, che consentano di relazionarla a immagini non prevaricanti. "Siamo ciò che pensiamo. Tutto ciò che siamo è prodotto dalla nostra mente. Ogni parola o azione che nasce da un pensiero limpido è seguita dalla gioia, come la tua ombra ti segue, inseparabile" (*Dhammapada*, 2, in Morel 2004: 612).

Non sarà inutile precisare preliminarmente, come indicazione metodologica comparativa, che nella cultura occidentale, da un punto di vista simbolico, l'ombra contiene l'anima della persona o il suo doppio. Nel pensiero superstizioso danneggiare un'ombra ha un significato funesto. L'ombra materializza la verità e manifesta la realtà dell'anima, quindi l'assenza di ombra è sinonimo di creature misteriose, divine o demoniache. Nella tradizione greco-romana, gli dèi e i demoni non hanno ombre, e pertanto sono facilmente identificabili. Nel mito della caverna Platone sostiene che l'ombra evoca l'apparenza delle cose e non la realtà fenomenica; come in uno specchio l'ombra è la proiezione dell'essere, non l'essere stesso, e manifesta le apparenze ingannevoli. Nasconde il sole, maschera la verità, vela la conoscenza e rende non percepibile il sé profondo.

Nel testo in cui l'umanista fiorentino Leon Battista Alberti codifica per la prima volta la teoria della prospettiva – *Della pittura*, 1435 –, la cui invenzione è attribuita all'architetto Filippo Brunelleschi, che chiamava confidenzialmente "Pippo architetto", è proposta una nuova interpretazione del mito di Narciso. Prima di introdurre questa ipotesi mi pare utile ricordare che la prospettiva delle



immagini si fonda su una teoria ottica che nasce da una scienza antica:

“Troppo spesso si dimentica che il termine latino *perspectiva*, dal quale la teoria prende nome, è il titolo di un’opera araba sull’ottica. Vero è che la teoria della visione, su cui quella *perspectiva* era fondata, mutò il suo significato nel momento in cui fu traslata in una teoria dell’immagine, di cui si fecero vessilliferi gli artisti del Rinascimento, che la ribattezzarono ‘prospettiva’” (Belting 2008: 99).

Scienza antica riverberata negli studi di un matematico arabo, Abu Ali al-Hasan Ibn al-Haitham (965-1040), noto in Occidente come Alhazen – la forma latinizzata del nome – che con i suoi esperimenti e l’invenzione della camera oscura ha anticipato “la figura dello scienziato moderno, ponendo su nuovi fondamenti sia Euclide, sia Tolomeo” (Belting 2008: 100). Il suo pensiero lo propone come un esponente e un interprete della cultura del suo tempo, indicando nuove vie alla scienza occidentale sino a Keplero e Galileo. La sua opera maggiore, il libro dedicato all’ottica, ha avuto per secoli il titolo *Perspectiva*, finché Friedrich Risner, che ne ha pubblicato la prima edizione a stampa, lo sostituì con il concetto greco di “ottica”, che da allora è considerato come teoria della percezione. Descartes, senza saperlo, operando una distinzione tra immagine e percezione riproponeva la teoria araba: una immagine incisa su rame non rassomiglia, né nel rilievo né sul fondo, alle immagini che l’osservatore vi scorge, e lo stesso si può sostenere per “le immagini che si formano nel nostro cervello” (Descartes 1983).

Per Leon Battista Alberti, Narciso è e rimane un osservatore, non sa di osservare la propria immagine riflessa, la propria ombra.

“L’antico Narciso concupisce nell’immagine un altro, non se stesso. Anche il nuovo Narciso rivolge a sé lo sguardo, tuttavia egli ora ritrova nell’immagine se stesso, poiché è in grado di distinguerla e di comprenderne il carattere simbolico. L’immagine prospettica, in quanto luogo della rappresentazione e non più della vita, offre all’osservatore distanza e sicurezza: qui, l’immagine si separa simbolicamente dalla persona che la osserva, per ricondurla proprio in virtù dell’osservazione, a se stessa” (Belting 2008: 221) .



Orfeo perde per la seconda volta Euridice poiché si volge indietro per vederne l'ombra, violando così con lo sguardo il confine tra la vita e la morte. Nell'antichità formule magiche apotropaiche e amuleti sono utilizzati per allontanare (*apotropeín*) il malocchio. Visitando una galleria di quadri a Napoli, Filostrato, sofista di Lemno, nato presumibilmente verso la fine del III secolo, racconta in *Eikónes* che davanti a un quadro raffigurante Narciso abbia chiesto a un giovane di distogliere lo sguardo dalla propria immagine vivente (*eídos*). L'ombra (*skià*) lo guarda con il suo stesso sguardo e nello specchio rafforza il riferimento alla morte, poiché nell'antichità si credeva che i morti continuassero a vivere nell'Ade come ombre senza corpo. Scrive Ovidio (2005) nelle *Metamorfosi* a proposito dell'immagine riflessa nell'acqua: "Questa che scorgi è l'ombra riflessa della tua figura". "Come il suo equivalente greco *skià*, anche il termine *umbra* indica il riflesso" (Frontisi-Ducroux – Vernant 1997: 172). Narciso, riflesso dall'ombra, si trasforma in ombra come i morti. La visione di sé propone anzitempo Narciso nella propria immagine funeraria. Uno stretto legame unisce il riflesso e l'amore di sé, "soltanto la riflessione potrebbe creare una distanza e rendere consapevoli del fatto che non si può vedere se stessi come gli altri ci vedono. Possiamo infatti osservare noi stessi, non già nel nostro corpo, bensì soltanto nello specchio. Nell'antichità, l'esperienza di sé nell'immagine porta alla morte" (Belting 2008: 225).

### *Primo esempio: il teatro nō in Giappone.*

In uno straordinario saggio sulla civiltà giapponese, Tanizaki Jun'ichirō mirabilmente definisce la "struttura ombra":

"Ogni volta che mi accade di vedere un *tokonoma* di particolare eleganza, mi meraviglia la domestichezza che i Giapponesi hanno con i segreti dell'ombra. Con quanta raffinatezza sono state distribuite luce e oscurità! Niente di manierato e di artificioso: solo uno spazio spoglio, la semplicità del legno, la nudità delle pareti. I raggi luminosi che vi penetrano provocano, ora in questo, ora in quell'angolo, il raggrumarsi dell'ombra. [...] Non sarà forse condensata, in quelle chiazze taciturne, la cosa che gli Occidentali chiamano: 'il mistero dell'Oriente?'" (1935: 45-46).

Ai Giapponesi piacciono le visioni che traggano la loro bellezza dai giochi d'ombra. La bellezza è creata dai contrasti tra luce e ombra. Nell'antichità la donna era un ornamento dell'oscurità. I



Giapponesi amano la bellezza che nasce dall'ombra, gli Occidentali prediligono ciò che brilla, nella cultura giapponese l'argento e il rame raggiungono la massima bellezza quando sono ricoperti dalla patina del tempo, per gli Occidentali la patina significa sporcizia, "nelle stanze in cui abitano illuminano ogni anfratto, e imbiancano pareti e soffitti. Rasano i prati, che a noi [ai Giapponesi] piacciono cosparsi di cespugli selvosi" (Tanizaki 1935: 68). L'ombra, definita come una immagine naturale del corpo, "ha sempre stimolato e attivato la produzione figurativa dell'uomo. Essa rappresenta tanto la garanzia quanto la rapina del corpo, tanto l'indice quanto la manifestazione fugace e variabile, la negazione del corpo al quale sottrae i contorni e la sostanza" (Belting 2002: 233). Per Dante il corpo non assume solamente, come oggi in Occidente lo definisce la prassi linguistica, un significato biologico, ma rappresenta un "corpo fenomenico naturale", incarnazione della *persona*. Questo concetto è stato utilizzato da Tommaso d'Aquino per descrivere qualcuno che viva nel proprio corpo, mentre la sua anima rimane incorporea, come un'ombra. Nel secondo girone infernale Dante e Virgilio camminano sulle ombre che dipingono il suolo: "le immagini diventavano a un tratto allucinazioni quando venivano confuse con il corpo e non definite *attraverso di esso* e distinte dalla sua sostanza" (Belting 2002: 233). Nell'antichità, tra Omero e Virgilio, si è sviluppata una *teoria dell'ombra*, che nella prassi artistica della *skiagraphia* (chiaroscuro) greca "possedeva un riscontro per così dire sofisticato" (Belting 2002: 234) e nella sua forma ontologica trattava dei corpi dei defunti.

"Anche nella visione ontologica di Dante, tuttavia, l'incontro con le ombre/immagini è giustificabile esclusivamente attraverso la nostra specifica esperienza figurativa. Già nei poemi dell'antichità i defunti vengono toccati così come si abbraccia un'immagine. Omero ha descritto per la prima volta l'infruttuoso abbraccio e la delusione di fronte al confondersi del corpo con l'immagine. Ulisse, infatti, vuole circondare con le proprie braccia l'immagine della madre, ma questa scivola via 'come un'ombra o un sogno' [...]. Anche Enea, nel poema virgiliano, mette le braccia intorno al collo del padre morto, ma '*ter frustra compresa manus effugit imago*' [...]. Nel Purgatorio di Dante accade persino che un'ombra tenti di stringere a sé Virgilio, ombra anche lui, come fosse un corpo vero [...]. Nell'incontro con Casella, invece, Dante e l'amico tentano invano di abbracciarsi mentre il poeta fiorentino piange per le 'ombre



vane, fuor che nell'aspetto [...]. Il confine tra il corpo e l'immagine si lascia oltrepassare tanto faticosamente quanto quello tra la vita e la morte. L'estraneità dell'immagine può essere annullata soltanto nell'illusione dell'osservatore" (Belting 2002: 235).

In Giappone il teatro *nō* è immerso in un bizzarro mondo d'ombra, un mondo di bellezza, di magia e di intrinseca oscurità, è "il culmine delle numerose forme di drammi danzati che lo precedettero. In esso sono amalgamate una varietà di tecniche e di influenze. Il risultato è una sintetica forma d'arte vicina alla perfezione" (Bowers 1952: 14), "un teatro di poesia, danza e musica di perfetto equilibrio" (Rupert 2015: 59). La maggior parte dei *nō*, "cioè tutti quelli di struttura regolare, incominciano quando ogni azione è terminata, a volte secoli dopo la morte del protagonista; da ciò proviene l'atmosfera caratteristica di questi drammi, tra sogno e realtà, che ha colpito tutti gli osservatori" (Siffert in Zeami 1960: 4). Il *nō* è un epifenomeno, è "arte liturgica purché si voglia riconoscere che l'estetica è un fenomeno religioso, [...] è un lungo poema cantato e mimato, con accompagnamento orchestrale, generalmente interrotto da una o più danze che possono non avere rapporto alcuno con l'argomento" (Siffert in Zeami 1960: 5). Nel *nō* agiscono due personaggi, lo *shite*, il protagonista, e il *waki*, il deuteragonista, che ha la funzione di rispondere allo *shite* e di proporre situazioni, sia con una parola che con un gesto, che ne occasionino il cantare e il danzare. Per Zeami Motokiyo, attore, drammaturgo e autore dei *Trattati* che nel XV secolo hanno dato forma e sostanza al *nō*, la danza è "uno strumento pacificatore e ordinatore, ruolo che per altro, in Giappone, la danza ha sempre avuto" (Casari 2008: 41).

Nella maggior parte delle situazioni, lo *shite* è una visione del *waki*, è un'ombra che nella prima parte del dramma compare sotto false sembianze, per essere presente con il suo vero aspetto nella seconda parte. Entrambi possono essere accompagnati da *tsure*, (ombra, doppio), figure indeterminate che cantano e danzano assieme agli attori con i quali agiscono. Lo *shite* porta una maschera (*omote* o *nomen*), che ne connota il carattere, ne è l'anima, ne idealizza i sentimenti coprendone il volto, è il ponte che salda lo iato tra presente (il tempo della rappresentazione) e passato (il tempo reale della vicenda narrata). Nella maggior parte dei *nō* sono in scena dei fantasmi, delle ombre: nella visione della morte creata dalla cultura giapponese "e che è rimasta come struttura simbolica portante dell'aldilà, diverse categorie di spiriti popolano il mondo



ultraterreno. Fra questi gli antenati, i *senzo*, hanno un ruolo preminente” (Raveri 2014: 365); si definisce antenato il primogenito maschio dal quale ha avuto origine la linea di discendenza, patrilineare e patrilocale, del gruppo familiare (*ie*), ad esempio esiste un rapporto di discendenza tra *Ego* e il padre del padre e può essere unilineare, doppia o bilaterale, cognatica.

“Il discorso religioso che allora modellò il culto degli antenati si fondava su una visione di strutture sociali simmetriche e speculari, una nel mondo dei vivi, l'altra nel mondo dei morti, dove la natura metafisica della famiglia 'al di là' legittimava l'ordine 'naturale', ovvio e indiscutibile, della famiglia 'al di qua', e ne sanciva i ruoli di potere” (Raveri 2014: 365).

Protagonisti di numerosi drammi *nō* sono spiriti inquieti che portano violenza e morte, credenza che ha preso forma in epoca Heian (794-1185): si tratta dei *goryō*, amanti colpevoli, guerrieri che hanno inseguito sogni di gloria, nobili di corte coinvolti in intrighi del potere, donne tradite, scomparsi per morte violenta.

“Ma i vivi sentono che qualcosa non si è completato, che il loro destino è stato in qualche modo ingiusto. Altri fattori sono entrati in gioco – spesso i loro sentimenti più veri che si sono scontrati con la rigidità dei doveri sociali – e gridano vendetta e parlano di una loro innocenza, più autentica, più profonda delle convenzioni ipocrite, che è stata offesa, di un sogno che poteva essere bellissimo ed è stato spento. La fantasia popolare da una parte si rassegna all'ineluttabile concatenazione degli eventi che ha portato alla tragedia, ma dall'altra non dimentica questi morti e non li lascia morire del tutto: li fissa nell'immobilità dell'istante che fu loro fatale, e li immagina come *ombre – il corsivo è di chi scrive* – di rimpianto e di rancore che ossessionano i loro persecutori perché vogliono vendicarsi. Non riescono ad abbandonare il mondo e l'oggetto di tanto desiderio inappagato, e si aggirano inquieti per i luoghi che furono silenziosi testimoni di uno *yume no ato*, il 'dopo di un sogno'. Nemmeno per loro c'è pace e non vorranno mai varcare la soglia definitiva. Il loro odio li porta a possedere colui che fu la causa della loro rovina e lo consumano da dentro, nutrendosi della sua energia vitale, lo fanno ammalare e, alla fine, lo uccidono. Se non sono pacificati, il loro rancore non ha freni e si rivolge contro altri membri della famiglia. Se il *goryō* era stato un personaggio importante in



vita, è ancora più pericoloso, perché il raggio della sua azione malefica è molto più ampio”  
(Raveri 2014: 382).

Nelle opere letterarie dell’epoca Heian, ad esempio il *Genji monogatari* e il *Makura no sōshi*, si tratta spesso di spiriti inquieti. Un caso emblematico è quello di Sugawara Michizane, un famoso nobile letterato di corte, fatto esiliare per invidia dai suoi rivali. La sua vicenda ha ispirato i drammaturghi Takeda Izumo II, Miyoshi Shōraku e Namiki Sōzuke, che hanno scritto *Sugawara Denju Tenarai Kagami*, uno dei tre capolavori della letteratura *bunraku* e *kabuki*. Ritornato dall’esilio e riconosciuto innocente, Sugawara Michizane è stato deificato come Tenshin, il dio della Calligrafia. Nel teatro *nō* alla fine del dramma gli spiriti inquieti sono pacificati e lasciano nel cuore e nell’animo del pubblico una impressione di pace e di perdono.

Talvolta gli spettatori ritengono il momento della “non azione” il più esaltante, uno dei segreti dell’arte dell’attore. Qualora si esamini perché i movimenti di “non azione” siano pregevoli e interessanti si scopre che questa sensazione deriva dalla forza spirituale dell’attore: il *corpus* teorico del *nō* è profondamente influenzato dal buddhismo *zen*, che nella sua essenza

“è l’arte di vedere nella propria natura. Esso indica la via che dalla servitù conduce alla libertà. Facendoci attingere direttamente alla fonte della vita, esso ci emancipa dai giochi sotto i quali noi, esseri finiti, di solito soffriamo in questo mondo. Può dirsi che lo *Zen* libera tutte quelle energie naturalmente immagazzinate in ciascuno di noi che nelle circostanze normali sono contratte e deviate, tanto da non trovare un modo adeguato di esplicazione” (Suzuki 1975, vol. I: 21).

Le azioni compiute prima e dopo i momenti di “non azione” devono essere strutturate per consentire all’attore di agire in uno stato di *coscienza coscientemente incosciente*. L’abilità di soggiogare l’audience dipende, così, dal collegare tutti i poteri artistici con la mente. A questo proposito paradigmatica mi pare la poesia di un ignoto maestro *zen* citato da Donald Keene: “Vita e morte, passato e presente / marionette su un palcoscenico costruito per giocare. / Quando i fili sono spezzati / vediamo i pezzi rotti!” (1956: 259).



Secondo lo *Zen* gli uomini possiedono tutte le facoltà necessarie per amarsi l'uno con l'altro e per essere felici, cioè sono in grado di liberare tutti gli impulsi creativi e benefici che albergano nell'animo. Le difficoltà e le lotte che gli uomini affrontano sono causate dall'ignorare queste facoltà. Scopo dello *Zen* è quindi quello di manifestare in noi un *terzo occhio*, che abbia lo scopo di farci vedere ed entrare in quella regione inesplorata dalla quale siamo esclusi per la nostra ignoranza. Questa terzo occhio del buddhismo *zen* è analogo al *terzo occhio* di Śiva, la cui composita natura, di cui erano espressione i suoi 1008 epiteti e nomi e quelli delle sue *śakti* (potenze o energie divine, personificate e indicate come femminili in contrasto con il suo aspetto maschile o passivo) è stata accettata dall'Hinduismo poiché non manifestava differenze sostanziali rispetto alla concezione vedica degli aspetti multipli di un'unica potenza divina. Śiva sostanza così un'evoluzione dinamica superetica e sovraperonale ed è identificato con il *brahman* impersonale.

“Quando la nube dell'ignoranza si dissipa, si manifesta l'infinito dei cieli e per la prima volta noi scorgiamo la vera natura dello stesso essere. Allora noi conosciamo il significato della vita, comprendiamo che essa non è un cieco tendere, né un mero dispiegamento di forze brute; pur non conoscendo esattamente lo scopo ultimo sentiamo in essa qualcosa che ci rende infinitamente felici di viverla, che ci fa restare contenti di ogni sviluppo di essa di là da ogni problema e da ogni dubbio pessimistico” (Suzuki 1975, vol. I: 22).

*Secondo esempio: il teatro delle ombre in Cina.*

Il teatro delle ombre (*piyingxi*), come quello delle marionette, è molto popolare in Cina. Entrambi hanno origini antichissime, il primo lo si fa risalire a duemila anni fa mentre per il secondo pare si possa affermare che già nell'anno mille si fabbricassero marionette in grado di cantare e ballare.

“Ho sentito parlare del teatro delle 'ombre' come del precursore del cinema moderno. E infatti già ottocento anni prima dell'apparizione del primo film, questa forma popolare di divertimento si basava su di una lanterna che serviva a proiettare su uno schermo di seta bianca le figure ritagliate. Figure che, in genere, traevano ispirazione dalla scultura e dalla pittura cinese, e che nelle loro azioni sceniche abbinavano la poesia, la musica, la danza e alcune scene drammatiche” (Yu Feng 1963: 75).



L'origine del teatro delle ombre si perde nella notte dei tempi e ogni tentativo di datazione può essere messo in discussione: “dalle ombre proiettate sulle pareti degli uomini delle caverne” alla “caverna del mito di Platone che riflette le ombre della realtà” (Savarese 1997: 148). Questa apparente semplicità nasconde una difficoltà strutturale che si manifesta sia nella creazione delle figure che nelle manipolazioni, divenute con il tempo sempre più elaborate; non deve quindi fuorviare l'apparente elementarità dell'“apparizione” della figura, per certi versi quasi “naturale” e un gioco da tutti conosciuto, perché la difficoltà non risiede nel “farle vedere” ma nel “farle vivere”.

La Cina antica era un Paese agricolo e i contadini lavoravano duramente tutto l'anno: solamente dopo i raccolti, le comunità di villaggio si concedevano qualche divertimento e il teatro delle ombre veniva rappresentato durante i rituali festivi, connesso quindi con le cerimonie agrarie. Questa calendarizzazione ha stimolato un repertorio strettamente correlato alla cultura contadina, che nel teatro delle ombre si vedeva rappresentata. Figure di cuoio quindi per mettere in scena non solo le vicende di valorosi eroi ma anche leggende e racconti popolari, patrimonio ineludibile della cultura dei villaggi, spesso strutturati in miti fondanti la collettività di villaggio. In un mito può succedere tutto,

“sembra che in essi la successione degli avvenimenti non sia subordinata a nessuna regola logica e di continuità. Ogni soggetto può avere qualsiasi predicato; ogni relazione concepibile è possibile. Eppure, questi miti, in apparenza arbitrari, si riproducono con gli stessi caratteri, e spesso gli stessi particolari, nelle diverse regioni del mondo” (Lévi-Strauss 1958: 233).

Secondo una antica leggenda, i manipolatori della provincia dello Shanxi, chiamati *chuang ying* (letteralmente, manipolatori di figure sulle finestre di carta), onoravano come loro fondatore Huang Long Zhenren, il favoloso Immortale Drago Giallo. Racconta la leggenda che l'Immortale e suo nipote per divertirsi ritagliassero delle figure e le proiettassero sulla carta delle finestre, in seguito imitati dagli abitanti della provincia dello Shanxi, che in questo modo contribuirono a istituzionalizzare un nuovo genere teatrale. E probabilmente non è senza significato che il nome del leggendario Immortale, inventore del teatro delle ombre, sia Drago Giallo “per le valenze e le



interconnessioni strutturali che le parole 'drago' e 'giallo' connotano" (Azzaroni 2003: 237). "Il drago (*long*) è uno dei simboli cinesi più complessi e compositi, che raccoglie elementi mitologici e cosmologici" (Eberhard 1983: 98). Il colore giallo (*huang*) "è associato alla metamorfosi o 'stato dell'essere' terra e alla quinta direzione celeste, cioè il mezzo" (Eberhard 1983: 138), e la Cina era il Regno di Mezzo. La scelta di colori caratterizzanti aspetti della cultura di un popolo è ricca di valenze antropologiche, come si può evincere, tra le molte citazioni possibili, anche da questa illuminante intuizione di Wittgenstein:

"Supponiamo di conoscere un popolo le cui asserzioni riguardo ai colori siano di forma completamente diversa da quella delle nostre: bene, di solito noi supponiamo che sia facile insegnare la nostra forma di espressione a questa gente. E che, una volta raggiunta la padronanza di entrambe le forme di espressione, queste persone riconosceranno inessenziale la differenza fra di esse (il genere dei nostri sostantivi). Proviamo a immaginare delle persone che per due sfumature di azzurro abbiano due diversi nomi semplici, e che per loro siano *molto* diversi dai colori che invece per noi non lo sono. Come si manifesterebbe questo fatto? E proviamo a immaginare anche l'opposto: che per un certo popolo fra rosso e blu ci fosse una differenza solo di 'grado', e rosso e blu non fossero 'colori totalmente diversi'. E *in questo caso* quali sarebbero i criteri? Noi diciamo che nella scala tonale ogni sette note ricompare la stessa nota. Che cosa vuol dire: 'Noi la *avvertiamo* come la stessa?' È solo un *accidente* linguistico, che noi la chiamiamo la stessa?" (1980: 193; corsivi nell'originale).

La leggenda dell'Immortale Drago Giallo, che risale alla dinastia Shang (XVI-XI secolo a.C.), connette indissolubilmente il teatro delle figure di cuoio al Taoismo, dal quale ha tratto la filosofia di vita. Solo nel VI secolo d.C. il giallo divenne il colore imperiale (sino ad allora era stato il rosso). Una leggenda riferita alla nobiltà di corte mette in relazione la nascita del teatro delle ombre a uno specifico momento storico e la fa risalire a un bambino in lacrime.

"Si racconta che l'imperatore Wendi (179-157 a.C.) della dinastia degli Han Occidentali aveva un giovane figlio. Un giorno, una bella dama di compagnia prese il bambino per giocare fuori dal palazzo, ma il piccolo cominciò ad agitarsi e a piangere. Tutti gli sforzi della dama per



calmarlo fallirono. Improvvisamente uscì il sole e proiettò le ombre di un albero cinese dai rami a ombrello sullo schermo di seta di una finestra del palazzo, e nello stesso tempo un refolo di vento fece danzare le ombre. Il principe rimase affascinato dal movimento e le sue lacrime cessarono. La dama colse una foglia e la fece ondeggiare davanti alla finestra. Il ragazzo sembrava ipnotizzato dal movimento. Tutto questo suggerì alla dama l'idea di divertire il principe ritagliando le foglie in figure umane, proiettandole contro la finestra e cantando canzoni per accompagnare le azioni" (Liu Jilin 1988: 5).

I personaggi di questa leggenda sono di nobili natali, ma il medesimo racconto avrebbe potuto essere strutturato con protagonisti plebei perché questa versione non avrebbe mutato il senso dell'origine del teatro delle ombre suggerita dal gioco. E proprio partendo da questa ipotesi che mi pare più probabile una nascita popolare, perché la mancanza di giocattoli veri potrebbe aver stimolato maggiormente la fantasia di nonne, mamme e sorelle per divertire i loro piccoli. Ma la storiografia cinese pare invece preferire ascendenti altolocati, probabilmente per nobilitare le origini di un genere teatrale connesso alla vita dei villaggi. Una leggenda racconta che l'imperatore Wudi (140-87 a.C.), della dinastia degli Han, aveva una bellissima favorita, Li, abile nel canto e nella danza: la sua scomparsa in giovane età lasciò l'imperatore sconsolato, non sapeva darsi pace e delirava giorno e notte per il dolore. Un giorno giunse a corte un monaco taoista di nome Shao Weng, che dichiarò di essere in grado di richiamare indietro lo spirito della bella Li. Prese una carta e ritagliata la figura della defunta la proiettò, aiutato dai raggi della luna, sulla cornice del baldacchino del letto dell'imperatore, che pazzo di gioia sentì anche il tintinnare dei gioielli della sua innamorata. La figura della cortigiana Li è ancora oggi molto popolare nel teatro delle ombre. Questa storia suggerisce tre considerazioni: la prima è che si può fissare la nascita del teatro delle ombre cinesi nel periodo Han (206 a.C. – 220 d.C.); la seconda sottolinea ancora una volta l'inscindibile interconnessione delle ombre cinesi con il taoismo, la cui disciplina dell'evocazione si accorda con la filosofia genetica e strutturale delle figure di cuoio. Infine, la terza giunge al cuore delle ombre stesse, considerate "ombre di deceduti che ritornano", in questo caso una giovane donna da poco scomparsa, ma è immediatamente evidente il traslato per ombre degli antenati. Quest'ultima considerazione connette sul piano filosofico e antropologico le ombre cinesi con



quelle indonesiane e malesi in particolare, ma anche con quelle di molti altri paesi asiatici in un'ampia platea semantica di significati culturali diversi.

La nascita del teatro delle ombre non è messa in relazione solamente con il Taoismo ma pure con il Buddhismo, come dimostrava (e come oggi ritorna a dimostrare) la fede di molti manipolatori professionisti, che erano soliti mettere la figura di Guan-yin, la dea della Misericordia e della Compassione del buddhismo cinese, davanti a tutte le altre figure quando le preparavano per lo spettacolo. Guan-yin in origine era una figura buddhista maschile, e cioè Avalokiteśvara, chiamato anche Padmapāni, il Signore che è visto, santo protettore del buddhismo tibetano che si reincarnava nel Dalai Lama. Avalokiteśvara è stato tradotto in cinese come 'colui che ascolta i suoni del mondo' (*guan-yin*); nell'arte indiana e tibetana, secondo i canoni estetici indiani, è riprodotta con forme delicate e petto molto sviluppato. Probabilmente per questo motivo i cinesi lo scambiarono per una dea, come è testimoniato dall'XI secolo in avanti, "anche se di solito le figure maschili raffigurate a torso nudo mostrano un petto più abbondante delle donne del medesimo ceto sociale" (Eberhard 1983: 144-145).

Guan-yin è spesso presentata come una Madonna occidentale con un bambino in braccio, le stanno accanto un fanciullo con una bottiglia e una fanciulla con un ramoscello di salice. È ritenuta sposa del dio Guan-di, probabilmente per la somiglianza dei nomi. Il dio Guan-di è protagonista in teatro nelle vicende basate sul *Romanzo dei Tre Regni*, indossa l'uniforme da generale, è in sella a un cavallo e ha il volto colorato di rosso: nell'Opera di Pechino è un *jing*, una faccia dipinta. Sulle coste meridionali della Cina è chiamato Ma-zu ed è venerato sin dall'XI secolo da pescatori e marinai. Memorabile e molto popolare è la leggenda che racconta della vittoria di Guan-yin su Lu Dong-bing, che la tormentava e la maltrattava; un'altra storia narra che il ramoscello di salice infilato nella bottiglia divenne "indegno" e fu trasformato in una prostituta: per questa ragione i quartieri dei postriboli sono chiamati strade dei fiori e vicoli dei salici. Molti manipolatori ritenevano la dea Guan-yin – conosciuta anche come Yaxiang Fo (Buddha che sta sulle casse che pesano) – la fondatrice ancestrale della loro professione e ponevano sempre la sua immagine in cima al barile che conteneva le attrezzature sceniche. Qualora la dea Guan-yin compaia in un dramma dovrebbe sempre sedere su un trono che raffiguri un fiore di loto, anche se l'azione scenica le imponga di agire in luoghi diversi. Quando Guan-yin era messa sul trono tutti i membri



della compagnia assistevamo in religioso silenzio, connettendo così la religiosità quotidiana con la finzione teatrale; l'attore che le dava la voce cantando era un membro anziano della compagnia, rispettato come interprete di un ruolo la cui santità travalicava il momento della rappresentazione. Le invocazioni che le si rivolgevano sulla scena, "O Guan-yin, dea della Misericordia, salvaci dalle nostre sofferenze", diventavano una preghiera rivolta alla dea dai suoi fedeli: la battuta era considerata un atto di fede e viceversa. Guan-yin era ritenuta la protettrice dei manipolatori perché un'antica leggenda raccontava che la dea avesse ritagliato figure dalle foglie di bambù per illustrare più piacevolmente e semplicemente le storie buddhiste che narrava: il teatro dunque viene utilizzato dalla dea per rendere più semplici e diretti i principi buddhisti difficilmente comprensibili a una platea composta di contadini analfabeti. Riferendosi a questa leggenda alcuni manipolatori sostengono che la forma delle braccia delle figure, larghe in cima e strette in fondo, vadano spiegate partendo dalla forma delle foglie di bambù utilizzate per la prima volta da Guan-yin per ricavare delle figure. Questo racconto, che affonda le sue radici nelle credenze buddhiste, non va interpretato in maniera antitetica rispetto alle credenze taoiste, poiché "entrambe sono funzionali al divenire della cultura cinese e si possono porre nello stesso ambito antropologico" (Azzaroni 2003: 240).

Le figure di cuoio erano rappresentate non solo per celebrare gli anniversari dei templi o delle divinità ma anche per esorcizzare i demoni, quindi avevano una funzione purificatoria spiegabile attingendo all'immaginario collettivo. Poiché nel mito le figure di cuoio incarnano gli antenati che sconfissero i demoni e fondarono le comunità di villaggio, nel presente esse ne perpetuano le imprese allontanando gli spiriti malvagi con la loro presenza; il passato e il presente vengono così saldati dagli eroi eponimi che continuano a vivere proiettati su un telo bianco dalla luce delle torce.

Il teatro delle ombre si struttura principalmente sull'arte della manipolazione: è con le loro azioni che le "figure raggiungono la perfezione dei movimenti, diventano misteriose evocazioni che si muovono sul telo bianco, grandi ombre lunari che gli spettatori riconoscono immediatamente al loro apparire" (Azzaroni 2003: 248). Le figure sono agite per mezzo di tre aste attaccate, rispettivamente, al collo per muovere il corpo e a ciascuna mano, che può così spostarsi in diverse direzioni. L'azione base è costituita dal piegare la figura, a partire dalla cintola, in avanti o indietro,



mentre le gambe si agitano per simulare una passeggiata oppure dei balzi. I movimenti più complicati sono quelli relativi alle braccia, che richiedono una particolare perizia da parte dei manipolatori, perché sono quelli che caratterizzano il personaggio e ne indicano le azioni; il camminare diventa così secondario e l'ondeggiare delle gambe è direttamente conseguenza delle azioni del corpo.

È opinione di molti sinologi che le figure vadano considerate delle ombre e non la copia di attori (nonostante possano essere suddivise in quattro grandi categorie, omologhe a quelle dell'Opera di Pechino, e cioè *sheng*, personaggi maschili, *tan*, personaggi femminili, *jing*, déi, demoni, eroi vanagloriosi e *chou*, servi, militari di basso rango); questa rilevante affermazione precisa la specificità delle ombre cinesi, che rappresentano antenati ed eroi fondatori in forme specifiche, e quindi il loro mostrarsi non deve essere la mimesi del comportamento umano.

Nonostante abbia subito importanti mutamenti strutturali nel corso degli anni, il teatro delle ombre gode ancora di grande popolarità in Cina, perché non ha perduto le sue caratteristiche originarie ed è attualmente considerato un mezzo per la divulgazione della cultura sovvenzionato dallo Stato.

### *Terzo esempio: il teatro delle ombre a Giava.*

Secondo Frits A. Wagner in nessun paese al mondo esiste un'arte più strettamente intrecciata alla vita della nazione del *wayang kulit* (*wayang*, figura, ombra, immagine; *kulit*, cuoio), "rappresentazione sciamanica di origine incerta" (Wagner 1959: 119): già famosa a Giava nell'anno mille subì il fascino dell'importata cultura hinduista e sopravvisse al crollo del regno di Majapahit e alla religione islamica, rimanendo popolare sino ai nostri giorni, seppur con sempre crescenti difficoltà dovute all'irrigidirsi dei costumi musulmani. Il *wayang kulit*, rappresentazione in cui le figure di cuoio sono al tempo stesso immagini e ombre (e quindi, indifferentemente, per definirle si possono utilizzare i termini 'figura' oppure 'ombra') è, non solo una forma di teatro, ma anche la rappresentazione di un mondo fantastico in cui le idee prendono forma e l'immaginazione diventa realtà. "I modelli delle ombre orientali sono creature esemplari e mitiche e, più che tipi psicologici, esse incarnano archetipi" (Marchianò 1987: 159). Nel *wayang* l'uomo si rapporta con il mondo sovrasensibile, l'invisibile diventa visibile e possono essere comprese parole che non sono state



pronunziate. Nelle ombre del *wayang*, che ha mantenuto sempre un carattere magico-religioso antropologicamente correlato con la società che lo esprime, si vedono gli antenati mentre il manipolatore (*dalang*) impersona il sacerdote.

Poiché il *wayang kulit*, legittimazione drammatica della discendenza divina dei re giavanesi (sessanta generazioni a partire dal XII secolo), si rappresenta in occasione di eventi cerimoniali e non come spettacolo commerciale (attualmente si fa violenza alla natura e alla filosofia originarie del *wayang* rappresentandolo anche per i turisti), talvolta, sono richiesti particolari testi (*lakon*, copione) che ne sottolineino la specificità. Ad esempio, per la raccolta del riso; durante la purificazione del villaggio e degli abitanti; nel corso dei rituali della nascita, al settimo mese di gravidanza della puerpera e al taglio del cordone ombelicale; per il rapimento della ragazza da parte del fidanzato: questo rito era parte integrante delle cerimonie di iniziazione relative alla circoncisione; per il matrimonio; per ringraziare una divinità per un dono ricevuto; per ragioni afferenti lo stato. Da un punto di vista mistico lo schermo rappresenta il cielo, il ceppo di banano connota la terra e le figure simbolizzano gli uomini. Il *dalang*, dio incarnato, protagonista dello spettacolo, con il potere della conoscenza e dello spirito dà agli uomini la vita, anima le figure, recita e canta per ore, dirige l'orchestra e ritma con colpi di un pezzo di legno (*cempaka*), tenuto tra il primo e il secondo dito del piede sinistro, la narrazione.

Il *lakon* può essere diviso idealmente in tre parti, simboleggianti tre momenti della vita: questa tipologia strutturale introduce l'ipotesi che la suddivisione cronologica sostanzialmente, da un punto di vista etico-formale, l'eterna lotta che l'uomo conduce contro le forze del male, localizzate a sinistra del *dalang*, implacabilmente negative; le forze della destra sono invece benigne e ne sono animati gli spiriti degli antenati e le forze della natura, in aspetto sia maschile che femminile. Da un punto di vista antropologico la lotta dell'uomo per raggiungere la conoscenza può essere considerata come un viaggio iniziatico. L'universo è popolato di presenze invisibili, déi e demoni, che incessantemente lottano tra loro: questa alterna partita è simboleggiata sulla terra, a Bali, "dai grembiali a scacchi bianchi e neri di cui si rivestono le statue degli spiriti – soglia ai limiti dei campi o all'entrata dei recinti templari" (Marchianò 1978: 139). La valenza religiosa del *wayang* è così di nuovo ribadita e la sua funzione educativa è esaltata dal portato filosofico e religioso. Le figure si suddividono in *wayang* di destra, personaggi spirituali e raffinati, e *wayang* di sinistra, personaggi



lussuriosi e rapaci. Questa suddivisione manichea va assunta con l'avvertenza che nei due campi rivali agiscono personaggi con tratti divini o diabolici; si tratta di una ambivalenza etica evidenziata dal nome dei personaggi, conati in modo da contenere i due aspetti opposti del carattere. È opinione di Rassers (1959) che nei primi drammi animisti il conflitto messo in scena rappresenti la lotta tra le due metà del clan: la più antica, posta a sinistra, e la più recente, messa a destra.

La più importante figura del *wayang* è il *kayon* o *gunungan* (montagna), mistico albero della vita: porta a doppio battente, varco, foglia, piuma, ventaglio, mandorla, montagna, asse del mondo, palo del sacrificio, le Simplegadi, che connotano il trapasso da questo all'altro mondo, il *dharma* nel suo significato più profondo, porta cosmica, vero simbolo della liberazione (Marchianò 1978: 150-152 *passim*), che riveste inesauribili funzioni simboliche. I *kayon*, diversi l'uno dall'altro, sono abbelliti da disegni di serpenti, *garudā*, buoi, tigri, oppure leoni, dipinti su un solo lato; il rovescio è decorato con rosse fiamme. Con il *kayon*, posto verticalmente al centro della scena, inizia e si conclude la rappresentazione; la posizione inclinata a destra (per il pubblico che guarda) indica la prima parte del dramma, la posizione verticale introduce la seconda parte e la posizione inclinata a sinistra presenta la terza parte. Altri usi del *kayon*, che può connotare foreste, grotte, cancelli di palazzi e montagne, sono, ad esempio, l'agitarlo per indicare la conclusione di una scena minore oppure il riporlo sul ceppo di banano alla destra dello schermo quando stia per iniziare un quadro, ad eccezione delle scene di calamità naturali, durante le quali è posto a sinistra dello schermo. Al termine dello spettacolo il *kayon*, che "viene tenuto e mosso, secondo ciò che deve rappresentare, in modo particolare e lo spettatore riesce a vedervi esattamente ciò che esso deve essere" (Spiess in Di Bernardi – Luijdjens 1985: 58), ricompare ed è fissato al centro del palcoscenico "per riaffermare la natura effimera dei personaggi che hanno dato vita al dramma, mossi dalle passioni soggette ai giochi dell'apparenza irrealistica della realtà (*māyā*)" (Azzaroni 1994: 134).

"Come montagna (*gunungan*) rappresenta la fonte della vita in quanto serbatoio delle acque, e il mezzo di connessione tra cielo e terra. Dalla montagna scendono gli antenati convocati dai vivi, gli dèi e i semidèi guardiani dei raccolti. [...] È simbolo della purezza e di ogni divino beneficio così come il mare rappresenta l'impurità e ogni sorta di torbida contaminazione" (Marchianò in Zolla 1978: 150).



Lo spettatore del *wayang* può essere assimilato analogamente ai prigionieri del mito della caverna platonica, costretti ad osservare delle ombre di figure che non rappresentano dei veri oggetti, che possono essere rinvenuti solamente al di fuori della caverna, cioè nel mondo intelligibile, conoscibile con la ragione e non con la percezione. Le ombre connotano gli antenati, che gli spettatori possono conoscere solo nel mondo reale, mentre le ombre del *wayang* impersonano una sollecitazione al riconoscimento e alla codificazione al di là della percezione. Per gli spettatori le ombre sono il tramite per giungere alla conoscenza dei propri portati culturali.

“Dovrebbe, invece, io credo, farvi abitudine, per riuscire a vedere le cose che sono al di sopra. E dapprima potrà vedere più facilmente le ombre e, dopo queste, le immagini degli uomini e delle altre cose riflesse nelle acque e, da ultimo, le cose stesse. Dopo di ciò potrà vedere più facilmente quelle realtà che sono nel cielo e il cielo stesso di notte, guardando la luce degli astri e della luna, invece che di giorno il sole e la luce del sole. ‘Come no?’. Per ultimo, credo, potrebbe vedere il sole e non le sue immagini nelle acque o in un luogo esterno ad esso, ma esso stesso di per sé nella sede che gli è propria, e considerarlo così come esso è” (Platone 1991: 1239).

Tradizionalmente il *wayang kulit* è rappresentato in uno spazio della casa giavanese (*pringgitan*), che dalla zona riservata agli uomini (*pendapa*) conduce ai quartieri interni delle donne. Le scene e le attrezzature *wayang* sono costituite da un largo telo di cotone bianco incorniciato (*kelir*), che rappresenta il background sul quale si stagliano le ombre, con i bordi superiori e inferiori ben tesi e di stoffa rossa; da una lampada a olio di cocco che manda luce sullo schermo e pende sul capo del *dalang*, di bronzo, a forma di *garudā* o di aquila, con le ali parzialmente distese, con un piccolo stoppino, inserito anteriormente sul beccuccio che produce una fiammella gialla alta dai dieci ai quindici centimetri: l’ondeggiare e il muoversi della fiamma pare insufflare la vita alle ombre (in anni recenti, la magia evocata dalla lampada a olio è stata spazzata via dall’adozione di fredde lampade a gas o di lampadine elettriche, soprattutto nelle recite destinate ai turisti); dal narratore, omologo del *rapparupakam* indiano; da una cassa oblunga che contiene ombre, armi, cavalli e carri da guerra, dalla quale pendono targhette di metallo utilizzate per ottenere effetti sonori



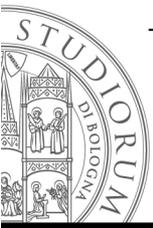
(qualora il *dalang* usi ambedue le mani per manipolare le ombre, i rumori sono ottenuti battendo i piedi); dal coperchio della cassa, situata a destra del *dalang*, che “in gioventù è stato consacrato sacerdote nel tempio con parole magiche scritte col miele sulla lingua” (Marotti 1976: 33), usando lo stelo di un fiore nel corso di una cerimonia chiamata *mawinten*, e utilizzata per sistemare gli attrezzi necessari allo spettacolo.

Scrive James R. Brandon che il teatro delle ombre è “una delle più complesse e raffinate forme drammatiche e teatrali del mondo, che si è sviluppata attraverso una ininterrotta successione di artisti, generazione dopo generazione, per più di mille anni” (1970: 1). In Asia, sin dai tempi preistorici, teatri delle ombre si trovano in India (*chaya nataka*), Thailandia (*len nang*), Cina (*piyingxi*), Giava e Bali (*wayang purwa*), Borneo e Malaysia (*wayang kulit*) e Turchia (*karagos*).

I drammi *wayang kulit* sono concepiti e rappresentati in tre parti (*patet*, chiave o modo musicale): *patet nem*, teoricamente dalle nove di sera a mezzanotte; *patet sanga*, dalla mezzanotte alle tre del mattino; *patet manjura*, dalle tre del mattino sino all'alba (circa alle sei). Tra le parti non vi sono intervalli e l'opera è messa in scena ininterrottamente sino alla sua conclusione. I tre *patet* sono la rappresentazione simbolica dell'esistenza di un hinduista osservante, che prevede quattro fasi: sino ai vent'anni la vita è dominata da *kama*, l'amore, il desiderio; dai venti ai trent'anni prevale l'*artha*, il guadagno (queste due fasi sono rappresentate nel primo *patet*); dai trenta a quarant'anni si segue il *dharma*, la legge (secondo *patet*); dopo i cinquant'anni ci si ritira in solitudine per meditare, *mokṣa*, la liberazione (terzo *patet*). Tradizionalmente i drammi sono tratti dal *Mahābhārata*, dal *Rāmāyaṇa* e dal ciclo del principe Panji.

Un *wayang* comune è composto di cento-centocinquanta figure, un *wayang* medio comprende trecento pezzi e un *wayang* di corte è formato da oltre cinquecento ombre. Come l'arte giavanese anche le figure *wayang*, realizzate con pelle di bufali acquatici, possono essere definite raffinate (*alus*) o rozze (*kasar*): il conseguente traslato porta ad affermare che le figure dotate di alte qualità etiche siano *alus*, mentre i personaggi malvagi e deformi siano *kasar*.

Il *wayang purwa* (*purwa*, passato), forma classica del teatro delle ombre giavanese (e presente anche a Bali), affonda le proprie radici nel culto degli antenati del Neolitico ed è rappresentato in occasione di riti di passaggio. In qualsiasi tipo di società, la vita degli individui passa da un'età a un'altra e da una occupazione a un'altra con una successione scandita da atti particolari:



l'apprendistato per i popoli civili e le cerimonie religiose, poiché nessun atto è svincolato dal sacro, per quelli semicivili (termini da considerare con molta attenzione per la vastità semantica che comportano: infatti, che cosa significa civile e che cosa significa semicivile se non definizioni che vanno contestualizzate per evitare ogni eurocentrismo?).

“È il fatto stesso di vivere che rende necessario il passaggio successivo da una società speciale a un'altra e da una condizione sociale a un'altra, cosicché la vita di un individuo si svolge in una successione di tappe nelle quali il termine finale e l'inizio costituiscono degli insiemi dello stesso ordine: nascita, pubertà sociale, matrimonio, paternità, progressione di classe, specializzazione di occupazione, morte. A ciascuno di questi termini corrispondono cerimonie il cui fine è identico: far passare l'individuo da una situazione determinata a un'altra anch'essa determinata” (Van Gennep 1909: 5).

Durante il periodo dell'hinduizzazione della cultura di Giava, il *pantheon* delle divinità maleo-polinesiane si arricchì degli déi *hindū*: sul palcoscenico le prime indossavano il *sarong*, le seconde la *dhoti*. Con l'arrivo dei musulmani le figure del *wayang*, in ossequio ai precetti del *Corano*, furono sottoposte a un processo di stilizzazione, che le arricchì con artistiche sofisticazioni. Il *wayang purwa*, messo in scena in occasione di riti di passaggio (nascite e matrimoni), dall'alba al tramonto, poiché in questo periodo di tempo gli spiriti si muovono più liberamente, assunse una funzione apotropaica per gli spettatori, proteggendoli dagli influssi maligni. Ogni mutamento di condizione comporta un rapporto tra sacro e profano, che va controllato affinché la società non subisca danni e disagi. Il fenomeno dell'ombra

“è così comune che nessuno pare riflettervi. La gente è fortemente conscia del fatto che l'ombra ha due dimensioni e che essa è la sola cosa materiale non visibile. Unicamente essa essendo visibile condivide una caratteristica con il mondo materiale ed essendo non materiale condivide una caratteristica con il mondo invisibile. [...] Essendo non materiale ma visibile essa è, da un punto di vista filosofico, adatta a una interpretazione visibile di forze non materiali, e in verità molte caratteristiche dei drammi di ombre giavanesi possono solamente essere compresi quando si considerino da queste prospettive” (Ulbricht 1970: 1).

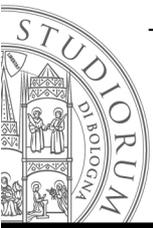


Poiché *purwa* significa ‘passato’, ‘inizio’, *wayang purwa* può essere tradotto con ‘ombre del passato’: in antico giavanese, *ing kala purwa sang sabha* suona ‘all’inizio fu il mondo’, e quindi il passato deve intendersi come una estensione della nostra memoria sino ai giorni della creazione. Sunardjo Haditjroko ha descritto la preparazione di uno spettacolo di *wayang kulit* a Bali, con particolare attenzione alla figura del *dalang*, che Gabriele Cazzola (1990) definisce “l’attore di dio”: senza forzature, per analogia, mi pare che il brano possa riferirsi anche al teatro delle ombre giavanese, che condivide con quello balinese forme e strutture culturali, nonostante non abbia mantenuto, per l’influsso dell’ideologia musulmana, il tradizionale spirito *hindū*.

“La sera della rappresentazione del *wayang* è alla fine arrivata. Nel buio gli insetti hanno già iniziato a volare attorno alla tremolante fiamma di una lampada a olio, che getta la sua luce abbagliante sul grande schermo bianco della scena. Nella parte inferiore dello schermo di stoffa le splendide figure di cuoio sono ordinatamente messe a posto: i corpi tenuti fermi da un bastone sono saldamente conficcati in un tronco di banano, posti al di sotto del sipario. Nella parte destra si trovano i personaggi buoni, in quella sinistra i malvagi. Lo spazio tra questi, circa un metro e ottanta centimetri, rappresenta la scena. Qui le figure prendono vita, come veri essere umani, faranno del proprio meglio per percorrere il sentiero infinito dell’umana felicità. Gli strumenti musicali, circa quindici, sono messi davanti allo schermo. Sono ora le otto e trenta della sera. Uno dopo l’altro i musicisti prendono posto. Il *leader* del gruppo, il suonatore di tamburo, batte alcuni colpi di prova con le dita. Gli altri membri dell’orchestra (*gamelan – la nota è di scrivere*) seguono il suo esempio. Una dolce combinazione di suoni differenti riempie la stanza. Ma presto il suono improvvisamente si arresta. Moltissimi spettatori si stanno recando allo spettacolo. Alcuni vengono di lontano, impazienti di vedere il *wayang*. Poiché si rappresenta il teatro delle ombre, il posto migliore per vedere è naturalmente la parte buia dello schermo, riservata alle donne e alle ragazze. Gli uomini e i ragazzi guardano dai posti situati dalla stessa parte dello schermo illuminato dalla lampada. È vero, guardano le figure di cuoio senza vedere le ombre, ma osservano le bellissime figure, ne seguono i movimenti e osservano le impugnature degli strumenti e i trucchi (tradizionalmente i cultori del *wayang* siedono dalla parte del *dalang* perché preferiscono ammirare le sue manipolazioni anziché seguire le vicende raccontate dai personaggi sullo schermo – *la nota è di chi scrive*). Alle nove



meno cinque minuti il *dalang* riunisce la compagnia. Prende posto di fronte allo schermo, a destra sotto la lampada, con i musicisti dietro. Come chiunque altro siede con le gambe incrociate. Poi inizia a bruciare incenso in un fornello di argilla aperto al fine di invocare il favore delle anime dei suoi antenati, degli spiriti e degli déi: chiede di essere dotato della necessaria pazienza, chiarezza di pensiero, agilità di mente in ogni occasione, facilità di lingua, poiché gli errori produrrebbero commistioni tra le voci dei personaggi maschili e femminili, inclusi personali manierismi, e una non corretta imitazione delle voci degli uccelli e degli animali della foresta nuocerebbe al suo prestigio. Quindi procura che le offerte sacrificali allontanino le interferenze degli spiriti presenti: un giovane gallo, fiori, riso cotto con cibi speziati. Finalmente varia la posizione del piede destro in modo che le dita tocchino proprio il *kechret* o *kepyak*. Questo è un congegno composto di pochi piatti di metallo, che pendono dal margine di una scatola di legno (*kotak*) alla sua sinistra. Battendo contro il congegno con una piccola bacchetta di legno, chiamata *cempaka*, che stringe tra le due dita del piede destro, il *dalang* può – ogni volta che lo desidera – produrre suoni netti oppure d’insieme per mezzo dei quali possono essere enfatizzati i movimenti delle figure oppure può imitare il rumore della tempesta o del tuono o il rumore delle frecce che si scontrano in una terribile battaglia. Si assicura che ogni cosa sia riposta nel proprio posto. Il *cempaka*, quelle figure delle quali ha per prima bisogno e infine la figura totale del *gunungan* (può essere usata per rappresentare sia il mondo superiore degli déi, sia la foresta, sia una montagna o qualche enorme ostacolo), che si trova al centro della scena. Dà una rapida occhiata alla lampada. No, la fiamma non è ampia abbastanza. Pertanto con un paio di pinze allunga delicatamente lo stoppino. Ora lo schermo è illuminato da una luce più brillante. La cantante è pronta, i musicisti sono pronti. La rappresentazione sta per iniziare. Non tutti possono diventare *dalang*. Un *dalang* è un uomo assolutamente straordinario. In primo luogo è un intrattenitore del pubblico. Intrattenere un grande numero di persone non è un’impresa facile. Deve essere fisicamente forte e in salute. Altrimenti non potrebbe sopportare la tensione. In realtà sta seduto a gambe incrociate per nove ore di seguito. Non può avere neppure un attimo di riposo. Non può alzarsi dal suo posto sino alle sei del mattino. Deve pure battere il *kechrek* (sonaglio) con il piede destro quasi incessantemente. Impugna le figure con entrambe le mani, imita le loro differenti voci, recita gli scherzi al momento giusto e anche canta quando è necessario. In aggiunta controlla i musicisti senza che alcuno tra il pubblico se ne accorga. A intervalli aggiusta lo stoppino della



lampada per impedire che si attenni. Non lascia nulla al caso: deve inoltre ricordarsi esattamente la storia con ciascuna parte nel giusto ordine. È una piccola meraviglia che piace alla gente, è ammirato e rispettato nel medesimo tempo. Ha molte cose da offrire. È una sorgente di divertimento, comicità e svago. Procura cibo per i nostri occhi, le nostre orecchie, il nostro cuore e la nostra mente. Il profondo divertimento che ci offre non ha uguali. Un buon film pure ci assicura piacere, è vero, ma in genere lo si dimentica presto. Ma quello che il *dalang* di solito ci regala rimane più a lungo nella nostra mente. Poiché non si cura di problemi di denaro è soddisfatto da una relativamente piccola somma. In nessun modo può essere confrontato anche con quello che percepisce il più povero attore cinematografico in America per una sola ora di lavoro. Principalmente nella mente del *dalang* è il compito di servire la comunità. La sua più grande ricompensa risiede nel piacere della audience, piuttosto che nella quantità di denaro guadagnato per il suo preciso lavoro. Perciò nessun *dalang* è diventato veramente ricco. Non importa quanto denaro guadagni – poiché come popolare *performer* deve ricevere una quantità di denaro –, rimane decentemente povero e umile. Un *dalang* che usi le scintillanti ruote di acciaio di una Mercedes Benz sarebbe un miracolo. Sarebbe ugualmente fantastico per la famosa stella cinematografica Richard Burton sedere con le gambe incrociate per nove ore. Sarebbe probabilmente morto per crampi dopo tre ore. Ora sono le nove. Il vento della sera porta il fresco e ciascuno siede per assistere alla rappresentazione di *wayang*. Il *dalang* solleva il *cempaka* (bacchetta) con la mano sinistra e, simultaneamente con il suono pieno di sentimento e pervadente del *rebab* (violino a due corde), dà un fermo colpo secco sulla scatola sonora. Ora ciascuno tiene le orecchie aperte per ascoltare quello che l'intrattenitore sta per dire. Rapidamente dà una occhiata alla lampada sopra il capo e dopo aver rimosso il *gunungan* (montagna) dal centro della scena alla fine comincia [...]. 'C'era una volta un vasto paese, chiamato Kosala, che era conosciuto ovunque come una grande terra gloriosa. Il suo suolo era molto ricco'" (Sunardjo Haditjroko 1962: 1-7).

Così l'icastica e paradigmatica descrizione, tra l'ironico e il sentimentale, di uno spettacolo di *wayang* nello scritto di uno studioso indonesiano, interessante per le connotazioni di sociologia del *dalang* e del pubblico. Non vi è dubbio infatti che la figura e il ruolo del *dalang* siano idealizzati, ma – e qui sta il punto che va sottolineato – questo "divino manipolatore" non dovrebbe essere sacralizzato come un 'sogno antropologico', al contrario dovrebbe essere connesso a un contesto



di antropologia sociale che gli assegni un posto di primo piano nella *way of life* balinese e, per quanto premesso all'inizio della citazione, giavanese. Manipolatore e spettatori interagiscono simbioticamente, si scambiano i ruoli, consapevoli di essere parti diverse ma uguali del medesimo universo. Spettatori 'dentro' lo spettacolo quindi, e perciò ideali manipolatori delle figure, ombre tratteggiate da una tremolante lampada a petrolio. Probabilmente il *dalang* non è così povero come Sunardjo Haditjaroko suggerisce, ma la magia che lo lega all'uditorio non è mutata negli anni e dunque la purezza delle sue azioni (naturalmente con i necessari distinguo) non ha subito contaminazioni. Oggi è ancora 'parzialmente' immune dalla società dei consumi. La domanda che lecitamente ci si può porre è: sino a quando?



### Bibliografia

AZZARONI, GIOVANNI

- 1998 *Teatro in Asia (Malaysia, Indonesia, Filippine e Giappone)*, Vol. I, CLUEB, Bologna.  
1994 *Società e teatro a Bali*, Bologna, CLUEB, Bologna.  
2003 *Teatro in Asia (Tibet, Cina, Mongolia e Corea)*, Vol. III, CLUEB, Bologna.

BELTING, HANS

- 2002 *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag Press, Paderborn (trad. it. *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2013).  
2008 *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Verlag C.H. Beck oHG, München (trad. it. *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino, 2015).

BOWERS, FAUBION

- 1952 *Japanese Theatre*, Tuttle, Rutland–Tokyo, 1982.

BRANDON, JAMES R.

- 1970 *On the Thrones of Gold. Three Jawanese Shadow Plays*, Harvard University Press, Cambridge (trad. it. *Sui troni d'oro*, Gallone editore, Milano, 1998).

CASARI, MATTEO

- 2008 *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, CLUEB, Bologna.

CASSIRER, ERNST

- 1923 *Philosophie der symbolischen Formen, II: Das mythische Denken*, Felix Meiner Verlag, Hamburg (trad. it. *Filosofia delle forme simboliche. Il pensiero mitico*, Vol. II, La Nuova Italia, Firenze, 1988).

CAZZOLA, GABRIELE

- 1990 *L'attore di dio*, Roma, Bulzoni.

DESCARTES, RENÉ

- 1983 *Diottrica*, in *Opere*, Ettore Lojacono – Gianni Micheli (a cura di), Vol. II, UTET, Torino.

EBERHARD, WOLFRAM

- 1983 *Lexikon Chinesischer Symbole*, Diederichs Verlag, München (trad. it. *Dizionario dei simboli cinesi*, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1999).

FABIETTI, U. – REMOTTI, F. (a cura di)

- 1997 *Dizionario di antropologia. Etnologia antropologia culturale antropologia sociale*, Zanichelli, Bologna.



### FILOSTRATO IL VECCHIO

2008 *Eikónes, Immagini*, Andrea L. Carbone (a cura di), duepunti, Palermo.

### FRONTISI-DUCROUX, F. – VERNANT, J.

1998 *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Donzelli, Roma.

### KEENE, DONALD

1956 *Modern Japanese Literature from 1868 to the Present Day*, Cambridge University Press, London.

### LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

1958 *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris (trad.it. *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 1975).

### LIU, JILIN

1988 *Chinese Shadow Puppet Plays*, Morning Glory Publishers, Beijing.

### MARGHIANÒ, GRAZIA

1978 *La metafisica come spettacolo nel teatro delle ombre*, in Elémire Zolla (a cura di), *Conoscenza religiosa*, Bali, n. 2, La Nuova Italia, Firenze.

1987 *La cognizione estetica tra Oriente e Occidente*, Guerini e Associati, Milano.

### MAROTTI, FERRUCCIO

1976 *Trance e dramma a Bali*, Studio Forma, Torino.

### MOREL, CORINNE

2004 *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, L'Archipel, Paris (trad. it. *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Giunti, Firenze, 2006).

### OVIDIO NASONE, PUBLIO

2005 *Metamorfosi*, Alessandro Barchiesi – Giampiero Rosati (a cura di), Vol. 2, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano.

### PLATONE

1991 *Repubblica*, in Id., *Tutti gli scritti*, Rusconi, Milano.

### RASSERS, WILLEM HUIBERT

1959 *Panji. The Cultural Hero*, Martinus Nijhoff, The Hague.

### RAVERI, MASSIMO

2014 *Il pensiero giapponese classico*, Einaudi, Torino.



REMOTTI, FRANCESCO

2008 *Contro natura. Una lettera al Papa*, Laterza, Roma-Bari.

RUPERTI, BONAVENTURA

2015 *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, Venezia.

SAID, EDWARD W.

1978 *Orientalism*, Pantheon Books, New York (trad. it. *Orientalismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991).

SAVARESE, NICOLA

1997 *Il racconto del teatro cinese*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.

SPIES, WALTER

1985 *Sul wayang kulit*, in Di Bernardi Vito – Luijldjens, (a cura di), *Giava-Bali Rito e spettacolo*, Bulzoni, Roma.

SUNARDJO HADITJAROKO, M. A.

1962 *Rāmayaṇa. Indonesian Wayang Show*, Djambatan.

SUZUKI, DAISSETZ TEITARO

1975 *Saggi sul buddhismo Zen*, Vol.I, Edizioni Mediterranee, Roma.

TANIZAKI, JUN'ICHIRO

1935 *Inei raisan*, Chuokoron, Tokyo (trad. it. *Libro d'ombra*, Fabbri – Bompiani – Sonzogno – Etas, Milano, 1982).

TYLOR, EDWARD BURNETT

1871 *Primitive Culture. Researches in Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, Murray, London (trad. it. *Alle origini della cultura*, Vol. 5, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1985-1988).

ULBRICHT, HULBRICH

1970 *Wayang Purwa. Shadows of the Past*, Oxford University Press, Kuala Lumpur – Singapore.

VAN GENNEP, ARNOLD

1909 *Les rites de passage*, Nourry, Paris (trad. it. *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012).

WAGNER, A. FRITS

1959 *Indonesia. The Art of the Island Group*, Holland and Co. Verlag, Baden-Baden (trad. it. *Indonesia*, Il Saggiatore, Milano, 1960).



WITTGENSTEIN, LUDWIG

1980 *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie. Remarks on the Philosophy of Psychology*, Basil Blackwell, Oxford (trad. it. *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 2003).

YU, FENG

1963 *The Shadow Theater and Shadow Puppets*, in «Chinese Literature», n. 6, Peking.

ZEAMI, MOTOKIYO

1960 *La tradition secrète du Nō suivie de Une journée de Nō*, UNESCO, Paris (trad. it. *Il segreto del Teatro Nō*, Adelphi, Milano, 1966).

ZOLLA, ELÉMIRE (a cura di)

1978 *Conoscenza religiosa*, Bali, n. 2, La Nuova Italia, Firenze.

### Abstract – IT

La “struttura ombra” nel contesto della cultura in Asia è pensata correlata indissolubilmente al vissuto nel quale ha avuto origine e quindi va interpretata partendo dalla cultura che l’ha originata. Questo saggio indaga pertanto tre diverse realtà geografiche, rispettivamente il Giappone (*teatro nō*), la Cina (*teatro delle ombre*) e l’Indonesia (*teatro delle ombre*), per meglio connettere la visione e la “filosofia dell’ombra” a precise prospettive culturali, che consentano di relazionarla a immagini non prevaricanti.

### Abstract – ENG

In the contest of Asian culture the “shadow structure” is discussed connected to its native world and then it has to be interpreted starting to the culture of its original world. This essay investigates three different geographic situation, that is Japan (*nō theatre*), China (*shadow theatre*) and Indonesia (*shadow theatre*), to connect as well as possible the vision and “shadow philosophy” to accurate and cultural perspectives, which can relate it to real cultural images.

GIOVANNI AZZARONI

Giovanni Azzaroni ha insegnato Antropologia dello Spettacolo e Teatri Orientali presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell’Università di Bologna. Ha svolto ricerche in Asia, Africa e nel Meridione d’Italia. Tra le sue pubblicazioni più recenti *Teatro in Asia*, 4 voll. (1998-2006); *Le realtà del mito due* (2008); *La Settimana Santa a Mottola* (2010); con Matteo Casari, *Asia il teatro che danza* (2011) e *Raccontare la Grecia* (2015). È direttore scientifico della rivista on line “Antropologia e Teatro - Rivista di Studi”.

GIOVANNI AZZARONI

Giovanni Azzaroni taught Anthropology of Performing Arts and Theatre in Asia at the Department of Arts at University of Bologna. He has carried out research in Asia, Africa and in Southern Italy. His most recent publications are *Teatro in Asia*, 4 voll. (1998-2006); *Le realtà del mito due* (2008); *La settimana santa a Mottola* (2010) and with Matteo Casari, *Asia il teatro che danza* (2011) and *Raccontare la Grecia* (2015). Currently he is the Scientific Editor of the academic journal «Antropologia e Teatro – Rivista di Studi».