

L'ARTE DEL TEATRO TRA L'INDIA E LA GRECIA

L'ARTISTA FILOSOFO E LA VISIONE MISTICO-ESTETICA

NELLA GRECIA CLASSICA E NELL'INDIA ANTICA

a cura di [Marialuisa Sales](#) per [WKO – ADA Danza](#)

Conversazione del 6 febbraio 2024 – tutti i diritti riservati®

MARIALUISA SALES

RASĀ e MOUSIKĒ dal Teatro Danza indo-greco

Misticismo estetico nel pensiero greco classico e nell'India antica

Conversazione online 6 FEBBRAIO 2024 ORE 20:00

Zoom online aperto ai soci e amici WKO e WKO-ADA

A seguire due incontri online di Yoga contemplativo (13-20 feb24)

ada
WKO

Ciclo Grecia 2024



INFO | info@danzeantiche.org - www.danzeantiche.org - Facebook ADA Danze antiche

*“E perché mai ti parlo dei Greci
se anche gli Indi al mattino,
quando si alzano, pregano il sole (...)
essi, rivolgendosi verso Oriente, salutano il sole con la danza,
si atteggiavano in silenzio e mimano il movimento circolare del Dio:
per gli Indi questo atto è preghiera, danza e sacrificio”¹*



Rilievo con simposio, Chakhil-i-Ghoundi Stupa, (Hadda, Afghanistan, II - III sec d. C.), Museo Guimet, Parigi.²

Nell'analizzare la figura dell'artista filosofo nel contesto delle arti sceniche tra l'India e il Mediterraneo, esploreremo in primo luogo una serie di tematiche propedeutiche e interdisciplinari - che spaziano dall'analisi del contesto storico, archeologico e di antropologia teatrale - relative all'ipotesi di un occasionale scambio di prassi esecutive tra l'antico teatro-danza sanscrito e il dramma greco. Concluderemo con delle riflessioni sul misticismo estetico nel pensiero greco e indiano, che qualifica la figura dell'artista filosofo come analoga a quella dello yogin.

La comunità scientifica è tendenzialmente concorde sulla circostanza che molto di ciò che sappiamo del teatro greco antico è incerto e oggetto di speculazione, poiché in realtà è sopravvissuta una relativamente esigua letteratura dell'epoca e, soprattutto, neanche un'opera equivalente a ciò che, in contesto indiano, viene chiamato attaprakaram, ovvero un «manuale» che descriva in modo compiuto e minuzioso i movimenti degli attori e tutto ciò che necessita per rappresentare in versi e prosa quanto descritto nel dramma. Esploreremo quindi la corrente di pensiero che sostiene che è solo analizzando la relazione tra il dramma sanscrito indiano e il dramma greco antico è possibile ottenere una visione più completa di come il secondo potrebbe essere stato effettivamente eseguito, ipotesi che si sviluppa intersecando il dato storico, archeologico, linguistico e di antropologia teatrale.

L'IPOTESI DEL TEATRO GRECO IN INDIA – INTRODUZIONE

Tra il 180 e il 30 a.C. il regno greco della Battriana, fondato da Alessandro Magno, si sviluppò nell'India settentrionale, gradualmente trasformandosi in ciò che viene comunemente definito regno indo-greco. L'ipotesi della diffusione del teatro greco in India sostiene che nessuna *póleis* sarebbe stata completa senza uno spazio dedicato al teatro e che è dunque molto probabile che il dramma greco sia stato rappresentato nel nord dell'India durante questo periodo storico. A sostegno di questa controversa e dibattuta congettura, è stata recentemente adotta, quale testimonianza archeologica, la scoperta di un frammento vascolare rinvenuto nell'area del regno della Battriana, che si ritiene raffiguri una scena dall'*Antigone* di Sofocle³.



*Coppa d'argento rinvenuta in Kazakhstan con ipotetiche rappresentazioni dell'Alkesti di Euripide⁴
(Museo dell'Hermitage, San Pietroburgo)*

Ad ogni modo, nonostante i numerosi studi, non è stato ancora possibile rinvenire delle evidenze dirette che il teatro greco sia stato regolarmente rappresentato nel Subcontinente, ma, poiché ci è ben noto che i greci della Battria adottarono molti aspetti della cultura indiana, è ipotizzabile che lo scambio culturale possa aver incluso anche delle pratiche teatrali. Un secondo momento storico ove le relazioni politiche e commerciali avrebbero ipoteticamente implicato anche un mutuo scambio di pratiche culturali, è ovviamente identificato nell'apertura delle rotte del Mar Rosso da parte dei greci⁵, relazioni commerciali che si intensificarono sensibilmente con la conquista romana dell'Egitto tanto che, in età augustea, le fonti attestano la navigazione annuale di circa centoventi navi da Myos Hormos verso l'India⁶, seguendo la rotta ampiamente descritta - con dovizia di dettagli sulle merci di scambio - nel ben noto *Periplus Maris Erythraei*⁷. I principali centri in India di questo commercio erano Barbaricum (nei pressi di Karachi, in Pakistan), Barygaza (Gujarat), Arikamedu (Tamil Nadu) e, rilevante per l'ipotesi di scambi culturali relative alle arti sceniche, il porto di Muziris⁸ nell'attuale Kerala, non a caso lo stato che ha mantenuto la tradizione di teatro-danza indiano denominata *Kūṭiyāṭṭam*, erede

dell'antico teatro-danza sanscrito e spesso analizzato dalla critica occidentale e indiana⁹ al fine di sostenere l'ipotesi di un contatto tra le due tradizioni teatrali:

"Le ipotesi contemporanee che traggono la loro forza dagli studi performativi comparati, si troverebbero a loro agio nell' identificare l'antica tragedia greca come una forma di dramma danzato, analogamente a ciò che troviamo nel giapponese Noh e nelle tradizioni che derivano dal teatro sanscrito, in particolare il Kathakali e Kutiyattam"¹⁰

In tal senso il *Kūṭiyāṭṭam* («un atto combinato») viene sovente considerata la più autentica forma di teatro indiano, che non solo potrebbe aver ereditato alcuni aspetti della performance dell'antico dramma sanscrito ma che è altresì potenzialmente rapportabile ad alcuni aspetti del dramma greco. Poco studiate in quest'ottica, ma sicuramente interessanti, sono alcune analogie contestuali ed esecutive: entrambi i tipi di performance si svolgono in luoghi sacri; entrambi includono una commistione di danza, teatro e musica; entrambi utilizzano gli stessi tipi di strumenti (fiati, cimbali e percussioni) e la forma in cinque atti di un dramma, e nessuno dei due utilizza scenari realistici, ma piuttosto utilizza rappresentazioni simboliche.



Kūṭiyāṭṭam: vestizione di Marialuisa Sales a cura di Guru Kalamandalam Sindhu, 2022

(Foto di proprietà dell'Autrice)

«Il teatro-danza *Kūṭiyāṭṭam* e Kathakali condividono elementi musicali chiave con il dramma greco. Entrambe le tradizioni drammatiche impiegano canzoni e musica strumentale per aumentare l'effetto del dramma; la musica e il metro erano usati in entrambi per trasmettere umore, carattere, genere, classe ed etnia; intervalli, note e modi erano adatti alla parola e all'azione; melodie e ritmo sono stati composti in modi mimetici per adattarsi ai singoli personaggi e il pubblico si aspettava assoli elettrizzanti e musica complessa (Murray & Wilson 2004; Rowell 1992). (...) Metto a confronto il concetto di *rasa* con il greco di *mousikē* come descrizione di un'esperienza estetica collettiva di musica, arte, poesia e danza, connessa al pensiero religioso e uguale a 'Cultura' nel suo senso più ampio, in quanto l'intera comunità è coinvolta nella produzione e nell'accoglienza. Suggestisco che la spiegazione di Bhārata del *rasa* possa plasmare la nostra comprensione dell'affermazione di Aristotele che *mousikē* conduce l'umanità verso *aretē*, *ēthos* e il vero *hēdonē* (Pol. 1339a11-1340b19)»¹¹.

«Sta di fatto che sia la *nea* sia il dramma indiano hanno una consonanza singolare nella formulazione degli intrecci: le vicende amorose di una coppia, che per una qualunque motivo si separa, le peripezie che portano allo scioglimento dell'azione e al ritrovarsi dei due amanti, e soprattutto, spesso il riconoscimento dell'identità dell'altro per mezzo di un oggetto che era stato smarrito. Anche la presenza di personaggi fissi che presentano caratteristiche somiglianti (ad esempio lo schiavo della commedia greco-romana e il *vidūṣaka*, un brahmano compagno di sollazzi, e soprattutto di pranzi, del protagonista) è un'altra coincidenza importante»¹².

YAVANIKĀ: "QUALCOSA DI GRECO"

"...Non è forse questa la ragazza greca chiamata Karpūraturīṣṭhā che è profondamente amata dal nostro caro amico Varāhadāsa, figlio dell'onorevole Śārdūlavarman, il cui nome è benedetto? Tiene in mano un calice con tre dita rivolto all'ingannevole luna (come il di lei viso) e, sollevando l'orecchino, il suo riflesso danza sulla superficie della sua guancia, lei porta, per così dire, sulle spalle la luna che oscilla avanti e indietro con i suoi raggi.

Dopo aver disteso con le unghie la lunga liana delle sue trecce, la ragazza contempla il suo viso nella bevanda, i suoi occhi che guardano di lato, somiglianti a quelli dell'uccello Cakora. Come se fosse lacca cerca di togliere il colore dell'amore che aveva arrossito entrambe le guance, che sono bianche e delicatissime, come i fiori della Bassia Latifolia."

(descrizione di una cortigiana greca nell'opera drammatica indiana Pādatāḍṭaka of Śyāmilaka)¹³

Il termine sanscrito *Yavana*, così come *Yona* in pali e in pracrito, si ritiene fosse utilizzato nell'India antica per indicare i parlanti di lingua greca, quale traslitterazione della parola greca per Ioni, che furono probabilmente i primi greci ad essere conosciuti in Oriente. *Yavana*, nella prima letteratura indiana, era dunque un greco o un altro straniero: il termine appare nelle iscrizioni achemenidi (persiane) nelle forme *Yauna* e *Ia-ma-nu* e si riferiva ai greci ioni dell'Asia Minore, che furono conquistati dal re achemenide Ciro il Grande nel 545 a.C. La parola fu probabilmente adottata dagli indiani delle province nordoccidentali da questa fonte, e il suo primo uso attestato in India è da parte del grammatico Pāṇini (ca. V secolo a.C.) nella forma *Yavanānī*, che è interpretata dai commentatori come "scrittura greca". A quella data il nome si riferiva probabilmente a comunità di greci insediati nelle province achemenidi orientali. Dal tempo di Alessandro Magno (334 a.C. circa) *Yavana* venne applicato più specificamente al regno greco di Battria e, ancora più specificamente, dopo il 175 a.C. circa, al regno indo-greco del Punjab. Fonti indiane dell'epoca consideravano gli *Yavana* un popolo barbaro del nord-ovest. Dall'inizio dell'era cristiana la parola fu spesso usata in modo approssimativo per riferirsi a qualsiasi straniero; e in un periodo molto successivo si applicò spesso agli invasori musulmani dell'India¹⁴.

Nei testi del dramma sanscrito *Yavana* sono dunque presenti nelle opere *Mālavikāgnimitra*, *Śakuntalā*, *Vikramorvaśīya* di Kālidāsa; *Mudrārākṣasadi Viśākhadatta*, *Pādatāḍṭakadi Śyāmilaka* e *Yavanīpariṇayadi Prabhākara*, come ben evidenziato nella monumentale opera di K. Karttunen¹⁵, erudita antologia che analizza la storia dell'immagine degli *Yona/Yavana* nella cultura indiana.

Proprio in relazione a questa terminologia viene spesso citato un rilevante aspetto del dramma sanscrito che si ipotizza provenisse dai greci: l'uso della tenda-sipario come dispositivo scenico. In particolare l'indizio principale che l'uso di questa cortina sia una conseguenza dello scambio con il teatro greco risiede nella circostanza che il termine sanscrito per sipario, *Yavanikā*, è comunemente tradotto come «qualcosa di greco». La tenda-sipario *Yavanikā* è ancora oggi utilizzata come dispositivo teatrale in un modo analogo a come veniva usato nel mimo greco la *skēnē*, dunque una costruzione inizialmente mobile che solo gradualmente subì un processo di «solidificazione», sino a giungere a qualcosa di analogo al nostro concetto di scena¹⁶. La differenza principale è che, in contesto indiano, *Yavanikā* conserva ancora memoria della concezione sacrale dell'atto teatrale: essa viene ancora utilizzata a protezione della consacrazione iniziale della scena (*pūrvaraṅga*), momento primevo non visibile allo spettatore profano¹⁷.



Yavanikā – l'uso della tenda-cortine nel teatro danza Kūṭiyāṭṭam del Kerala

(Foto di proprietà dell'Autrice, 2022)

LA SACERDOTESSA DELLA DEA DELLA LUNA

Relativo alla fase storica che vide l'intensificarsi dei commerci tra l'India e il Mediterraneo, è ben noto tra gli studiosi¹⁸ un raro testo drammatico greco intitolato *Charition* (Χαριτίων), frammento del Papiro di Ossirinco del II secolo d.C. (P. Oxy. 413), che curiosamente include numerose citazioni in una lingua dravidica dell'India meridionale (oggi identificata quale *Tulu Bāse*).

Charition, la protagonista, è una giovane greca tenuta prigioniera in un tempio in India, ove svolge la mansione di sacerdotessa della Dea della Luna, e suo fratello, accompagnato da altri naviganti greci, accorre a liberarla. I greci riescono nell'intento e a fuggire facendo ubriacare il re indiano (elemento che si ritiene mutuato dall'*Odissea*); la farsa si conclude felicemente con il

ritorno della giovane in patria. Testo poco noto, se non in ambito specialistico, esso meriterebbe indubbiamente un'attenzione maggiore alla luce degli scambi culturali tra il Mediterraneo e l'India, con particolare riferimento all'arte teatrale:

"Sufficientemente articolato è la cosiddetta Charition liberata, un mimo con musiche, danze e pomposo apparato scenico, imperniato su una fanciulla greca prigioniera di un popolo indiano e diventata sacerdotessa della dea Selene.

Che il testo fosse destinato agli addetti ai lavori, cioè a una compagnia di attori, è assicurato dal fatto che è accompagnato da notazioni registiche, abbreviazioni, segnature algebriche e spazi bianchi per la divisione delle battute. È possibile anche supporre che il copione facesse parte dell'archivio di una compagnia itinerante, dove erano conservati altri esemplari analoghi contenenti i testi di repertorio, e che esso fosse appartenuto a un capocomico, il quale concentrava in sé i ruoli di protagonista e di regista, oltre alla funzione di impresario della compagnia, poiché spettava a lui sottoscrivere i contratti di ingaggio, secondo una prassi consolidata attestata dai papiri.

La trama ricalca da vicino l'Ifigenia fra i Tauri di Euripide, sia pure filtrata dalle reali conoscenze di tradizioni etnografiche esotiche acquisite grazie ai contemporanei rapporti commerciali tra Egitto e India."¹⁹

MUDRĀ E CHEIRONOMIA

*"Non solo vedo, ma odo le cose che fai e mi sembra che siano le tue stesse mani a parlare"*²⁰

(Luciano da Samosata)

È ben noto che anche il dramma greco utilizzava una gestualità teatrale nota come cheironomia (*χεironομία*), codificazione di segni espressivi con le dita, ritmicamente cadenzata:

"Fin dalle prime fasi dello sviluppo del dramma greco esisteva un vocabolario dei gesti delle mani noto come cheironomia che di per sé costituiva orchesis o danza, che aveva un simbolo distinto per ogni parola ed era performato sia dagli attori che dal coro in ogni fase dello spettacolo. È in questo senso che Aristotele suggerisce che il poeta debba comporre i gesti mentre scrive le parole del testo. Il Kutiyattam utilizza un linguaggio dei gesti delle mani altamente sviluppato, mudra, per ogni parola. Esso è così raffinato che persino il suffisso, il numero, il genere, il tempo verbale e l'umore può essere differenziato. L'uso delle mudra, che nel Kutiyattam è limitato allo spazio compreso tra le spalle dell'attore, deriva dalla prassi classica sanscrita. Il codice dei gesti, *angika abhinaya*, è la caratteristica più distintiva delle forme più recenti del dramma o della danza classica come il Kathakali e il Bharatnatyam. Deriva in definitiva dalla tradizione della recitazione vedica che è anche accompagnata dalle mudra, probabilmente in un primo momento come aiuto alla memoria."²¹

Ogni parola era, ed è, associata a un gesto della mano diverso in entrambe le forme di dramma e - poiché ogni parola doveva essere accompagnata dal suo gesto - l'esecuzione di un dramma greco non era certamente rapida, analogamente al moderno *Kūṭiyāṭṭam*. In questa specifica forma di teatro danza indiano la gestualità codificata delle *mudrā*, considerata analoga all'alfabeto di una lingua, contempla ventiquattro gesti descritti nel testo *Hastalakshanadeepika*²², nonché ne annovera molti altri di tradizione orale. A differenza della

gestualità codificata nella trattatistica per danza neoclassica indiana²³, che non possiede un significato esteso, le *mudrā* raggiungono la loro completezza in un processo espressivo preciso che ha un inizio, un'espansione e una fine adeguata, accompagnata costantemente dalla presenza del movimento oculare e, quando opportuno, dalla recitazione del testo secondo uno dei modi musicali adeguati al temperamento del personaggio o dell'azione descritta. Poiché infatti i personaggi devono talvolta recitare degli *śloka* (versi) nei modi musicali (*rāga*) indicati dalla partitura di scena, il *Kūṭiyāṭṭam* evita movimenti repentini e presuppone un intenso lavoro di addestramento dell'attore, che integra lo yoga e le arti marziali nell'allenamento quotidiano, con la finalità di sollecitare nel performer un'adeguata energia di presenza scenica, circostanza analoga a quel vigore del corpo che veniva richiesto ai pantomimi e danzatori del teatro classico occidentale:

“La pantomima scenica invece era costituita da una sequenza codificata di gesti ritmici convenzionali e di movimenti vigorosi del corpo (*κινήματα*), simili a veri e propri esercizi ginnici (evoluzioni, rotazioni, piroette, giravolte, salti); attraverso la corretta gestualità, con la quale dava significato alle cose che mostrava, essa esprimeva qualcosa di razionale al fine di suscitare piacere nell'animo degli spettatori attraverso la vista. L'attore doveva essere robusto come Eracle, ma al tempo stesso agile e aggraziato come Afrodite, senza tuttavia trasmodare nei movimenti o nella gestualità.”²⁴

IL MISTICISMO ESTETICO E IL TEATRO COME ESPERIENZA YOGICA

"Il Sé è il danzatore.

Il Sé interiore è il palcoscenico del teatro.

Gli organi di senso sono il pubblico."

(Shiva Sutra, Vasugupta, 3.9,10,11)

In un dialogo de “La danza”, opera apologetica sull'arte della pantomima, Luciano da Samosata sintetizza mirabilmente, in maniera profonda e immediata, la funzione redentrice e filosofica del teatro facendo dire a Licino:

“io sono uscito dal teatro molto più saggio e chiaroveggente nelle cose della vita. Anzi, è meglio citare la bella espressione di Omero il quale dice che chi assiste a questo spettacolo ‘ritorna divertito e più sapiente’”²⁵

esprimendo dunque una concezione comparabile sul piano ontologico a quella della trattatistica classica delle arti sceniche del Subcontinente. Nella concezione indiana il teatro è una rappresentazione della realtà in cui uno o più attori vivono delle emozioni (*bhāva*) che vengono trasmesse allo spettatore (*rasa*): l'arte del dramma accetta che gli esseri umani siano in diversi stati interiori quando giungono come pubblico e dunque, come sostiene il *Nāṭyaśāstra*²⁶, attraverso l'arte eseguita, viene offerto divertimento a coloro che desiderano piacere, conforto a coloro che sono nel dolore, calma a chi è preoccupato, energia a chi è coraggioso, coraggio al codardo, erotismo a chi cerca compagnia, godimento a chi è ricco, conoscenza a chi è incolto ed infine la saggezza a chi è educato. La funzione dell'arte drammatica è quindi di ripristinare il potenziale umano, accompagnando l'uomo gioiosamente verso un livello superiore di coscienza: la Bellezza è l'elemento vivificante dell'Universo, così per Abhinavagupta come per Plotino, e la

fruizione estetica è capace di rimuovere il velo opacizzante della quotidianità con il suo potere trasformativo:

“L’aspetto di maggiore interesse dell’intera trattazione è, per il lettore contemporaneo, la teoria sulla quale si fonda la necessità del *nāṭya* stesso, ovvero la teoria che istituisce il collegamento tra l’espressione delle emozioni nella performance e l’esperienza dello spettatore, ponendo le basi su cui si svilupperà il pensiero estetico indiano.

Questo particolare approccio all’esperienza estetica, sintetizzato dal termine *rasa*, ha attratto l’attenzione anche degli studiosi occidentali, in particolare per le possibilità di parallelismo che può suggerire in relazione al concetto aristotelico di catarsi o, comunque, alle interpretazioni dell’emozione estetica come uno stato peculiare dell’esperienza umana, ben distinto da ciò che ha luogo nella vita quotidiana.”²⁷

“Questo concetto di beatitudine, Ananda, è il filo conduttore dei grandi teorici dell’estetica indiana, coesistente con quello di liberazione – moksa. Sul piano speculativo, il pensiero vedico afferma che la fonte della creazione è un dio di beatitudine, e l’arte della danza si offre come un mezzo idoneo, benché effimero, per gustare questo stato (...)”²⁸

L’uomo spirituale è capace di risuonare sensibilmente ed esteticamente e si muove nel mondo in maniera estetica: tale assaporamento è capace di annullare la divisione tra soggetto e oggetto della percezione, anche solo in via transitoria, elemento che rende l’arte in generale comparabile ad una forma di yoga nel suo qualificarsi come un “misticismo estetico”. Al centro della speculazione è dunque il potere trasformativo della meraviglia:

"Una completa assenza di meravigliarsi è, in effetto, mancanza di vita. Inversamente, la ricettività estetica, l'essere dotato di cuore non è altro se non l'essere immerso in un intenso meravigliarsi, (...)." ²⁹

Concludiamo questa breve introduzione ad un tema così articolato, lasciando aperta la riflessione attraverso la citazione di due passaggi introduttivi all’arte della “pantomima” come pratica yogica, nel suo dispiegarsi come unione coscienziale tra soggetto ed oggetto della contemplazione:

“Dopo aver percorso l’India e l’Etiopia mi sembra giusto scendere con il nostro discorso fino al vicino Egitto: credo che l’egizio Proteo di cui l’antico mito narrava, altro non fosse che un pantomimo (...) Quando entrò nel mito la sua natura fu descritta in modo paradossale, come se egli diventasse le cose stesse che imitava”³⁰

“Il danzatore ha a disposizione solo il suo corpo. Come può dunque esprimere la natura di un animale o un uccello, ad esempio il pavone o il cigno? È davvero come lo Yoga, poiché egli deve entrare nella coscienza interiore dell’animale e divenire tutt’uno con essa – questo è ciò che viene chiamato la coscienza della quarta dimensione, che è davvero la coscienza del Fuoco. Il danzatore entra nella coscienza del pavone e diviene egli stesso lo spirito del pavone: questa unità di coscienza produce il giusto risultato. Quando si raggiunge questa coscienza d’unione si ottiene l’autenticità, ed allora attraverso la danza è possibile rappresentare ogni cosa. Nel mostrare il cervo con le mani e con tutto il sé, si sta rappresentando “l’essere cervo”, l’essenza e lo spirito del cervo. Ciò insegna che non si può interpretare la bellezza senza questo stato

d'unione della coscienza. Attraverso la sola immaginazione è molto difficile ottenerlo; è assai difficile immaginare un bel cervo ed entrare nella sua coscienza. (...) ritengo che l'unico modo per rappresentare la Natura nella danza sia la comprensione di questo stato d'unione e non solo una rappresentazione tridimensionale dell'oggetto. Non è quindi il pavone "tridimensionale", non è il cigno o il cervo che devono essere ritratti, ma è la loro coscienza e la loro essenza. (...)»³¹

¹ Luciano di Samosata, *La Danza*, a cura di S. Beta e M. Nordera, Ediz. Marsilio, 1992, p.65

² Rilievo con simposio, Chakhil-i-Ghoundi Stupa, (Hadda, Afghanistan, II - III sec d.C.), Museo Guimet, Parigi. Una donna in abito greco regge un'anfora e porge un grappolo d'uva a un bambino; accanto a lei un uomo, che tiene un kántharos, è vicino a un giovane uomo in chitone che suona un tamburo, mentre una donna in abito greco suona un liuto a due corde. Hadda è un sito archeologico appartenente alla cultura greco-battriana localizzato nell'antica regione di Gandhara, dentro il Passo Khyber), a circa 9,5 chilometri a sud della città di Jalalabad: la decorazione dello stupa fornisce un interessante caso di arte greco-buddista, che combina elementi artistici ellenistici e indiani.

Fonte dell'immagine:

³ Kurt Weitzmann, Three "Bactrian" Silver Vessels with Illustrations from Euripides, *The Art Bulletin* Vol. 25, No. 4 (Dec., 1943), pp. 289-324 (42 pages), Ediz. CAA

⁴ *Ibidem*, p. 297

⁵ "Un tassello importante della storia del Mar Rosso è rappresentato dalla vicenda connessa col collegamento delle sue acque a quelle del Mediterraneo. Il primo a comprendere la fondamentale importanza di questa connessione fu il faraone Nekao II (609 – 594 a. C.) che progettò il cosiddetto "Canale dei Faraoni", una via d'acqua che avrebbe dovuto sfruttare il Wadi Tumilat nel Delta e mettere in comunicazioni il Nilo, a sud della foce, e il Mar Rosso. (...) Il progetto di Nekao venne ripreso da Dario I (522-486 d.C.) che completò i lavori realizzando il primo collegamento storico tra Mar Rosso e Mediterraneo, cui mantenne il nome di Canale dei Faraoni. (...) L'interesse dei Tolomei per il Mar Rosso fu grande. Il già citato Tolomeo II, oltre a intervenire sul canale, fondò la città costiera di Berenice, non lontano da Ras Banas, nell'attuale Egitto meridionale (...) L'avvento intorno al II secolo avanti Cristo del regno di Himayar, che occupava la punta sud-occidentale della penisola arabica con lo stretto di Babel-Mandeb, spostò la rotta dell'incenso dalla terra al mare. Gli himayriti avevano, infatti, scoperto i segreti del monsone e l'applicazione pratica di questa conoscenza alla navigazione, lasciando che il monsone estivo spingesse le navi verso sud e quello invernale le riportasse a nord. Questa scoperta influì radicalmente sull'utilizzo del Mar Rosso come via di comunicazione. Con la caduta dei Tolomei e il passaggio dell'Egitto in mani romane, le rotte del Mar Rosso furono ulteriormente potenziate."

Fonte: Storia del Mar Rosso, La Compagnia del Mar Rosso, 2019, URL: <https://mar-rosso.it/storia-del-mar-rosso-scheda-paese-mar-rosso>

⁶ Menzioni di questi scambi commerciali si rinvengono anche nella letteratura Saṅgam in lingua Tamil del sud dell'India che si riferisce a Greci e Romani come Yavana. I testi ne descrivono le attività commerciali, citandone gli importanti porti marittimi nonché le esportazioni e le importazioni effettuate. Allo stesso modo, gli scrittori greci e romani di quel periodo (quali Plinio, Tolomeo, Plutarco e l'autore del Periplo) menzionano in dettaglio i contatti e le condizioni di commercio tra i loro paesi e l'India del sud. Durante l'era i Saṅgam l Tamil Nadu esportò una gran varietà di merci verso il Mediterraneo: le più importanti furono le spezie (pepe, cardamomo, chiodi di garofano e zenzero) mentre gli altri articoli d'esportazione includevano pasta di sandalo, fiori, profumi, legno aromatico come l'ahil, avorio, perle, coralli, piante medicinali, banane e riso. L'occidente greco-romano richiedeva inoltre grandi quantità di indumenti di cotone provenienti dall'India meridionale (cotone di Uraiyur). La letteratura Saṅgam testimonia che pregiate varietà di tessuti erano state esportate in Occidente e che inoltre perline, diamanti, zaffiri, topazi, smeraldi e gusci di tartaruga venivano ricercate dai commercianti Romani. Di contro le importazioni nel paese Tamil rimasero inferiori alle sue esportazioni e contemplarono soprattutto vino dolce, monete d'oro e ornamenti, vetro, rame e altri articoli.

⁷ *Periplus Maris Erythraei* è un antico documento, risalente probabilmente al I secolo, che descrive le rotte di navigazione sul Mar Rosso e, l'Oceano Indiano e il Golfo Persico. Si ritiene che il testo originale fosse redatto in greco, probabilmente da un mercante egiziano di epoca romana e l'ipotesi oggi più accreditata è

che la stesura originale risalga alla metà del I secolo. Il testo è pervenuto ai giorni nostri attraverso un manoscritto bizantino del X secolo, oggi conservato presso la biblioteca universitaria di Heidelberg. Una copia più recente, del XIV-XV secolo, è conservata al British Museum.

⁸ La letteratura Saṅgam descrive le navi romane che arrivavano a Muziris cariche d'oro quale merce di scambio con il pepe. Secondo gli annali del I sec. di Plinio il Vecchio e dell'autore del Periplus, Muziris poteva essere raggiunta in quattordici giorni dai porti del Mar Rosso sulla costa egiziana, navigando semplicemente seguendo i venti monsonici.

⁹ Su tale tematica si ritiene che l'opera principale e, ad oggi, più esaustiva sia il testo di Manohar Laxman Varadpande "Ancient Indian and Indo-Greek Theatre" (Ediz. Humanities, 1981) a cui può affiancarsi lo studio di Bharat Gupt "Dramatic concepts. Greek and Indian" (Ediz. D.K. Printworld, 2006)

¹⁰ Graham Ley, *Modern Visions of Greek Tragic Dancing*, Theatre Journal, Vol. 55, No. 3, Dance (Oct., 2003), pp. 467-480 (14 pages)

¹¹ N. SULTAN, *What Sanskrit Drama Might Teach Us about Music and Audience Reception of Later Greek Drama*, Ancient Music and Cross-Cultural Comparison (organized by MOISA), paper 32.3, Society for Classical Studies, Toronto, 2017

¹² M. Morani, *I Greci in India*, in «Zetesis», 2008-1, Rivista online, <https://www.rivistazetesis.it/India.htm>

¹³ Kl. Karttunen, *Yonas and Yavanas in Indian Literature*, Ed. Lotta Aunio, 2015, p.87. Traduzione del brano dall'inglese ad opera dell'Autrice.

¹⁴ Shyam Bihari Lal, *Yavanas in ancient indian inscriptions*, Proceedings of the Indian History Congress, Vol. 65 (2004), pp. 1115-1120 (6 pages), Ed. Indian History Congress

¹⁵ Kl. Karttunen, *Yonas and Yavanas in Indian Literature*, Ed. Lotta Aunio, 2015

¹⁶ Interpretazione ben diversa del termine Yavanikā viene fornita da Panchal Goverdhan nell'articolo *The curtain in Abhijnana Sakuntala*. L'Autore evidentemente non conosce l'evoluzione della skenè e trae dunque le sue conclusioni su un presupposto errato: "The word Yavanika had created some misunderstanding in some Western scholars of earlier decades as it was said to have been the result of the Greek influence on the Sanskrit drama forgetting that no curtain was used in the Greek theatre".

¹⁷ Con il termine Pūrvaraṅga (परवरङ्ग) e raṅgapūjā vengono identificati un gruppo di riti descritti nel Nāṭyaśāstra che includono le celebrazioni che tradizionalmente precedevano uno spettacolo teatrale. L'esecuzione di alcuni atti rituali veniva quindi prevista dietro una sorta di quinta o cortina e, dopo la rimozione di questa struttura, diverse danze, declamazioni e offerte venivano eseguite per gli dèi, così come una deambulazione rituale in tutte e quattro le direzioni sul palco. Nella descrizione del Nāṭyaśāstra, l'esecuzione rituale del pūrvaraṅga prevede diciotto o diciannove parti tecnicamente chiamate "arti" (aṅga), eseguite sul palco all'inizio di una rappresentazione teatrale. A loro volta le sezioni di un pūrvaraṅga sono divise in due gruppi, qualora avvengano dietro la cortina o dopo la sua rimozione, direttamente davanti al pubblico.

¹⁸ M. Andreassi, *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*, Ed. Palomar, Bari, 2001.

¹⁹ Gennaro Tedeschi "Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei", Ed. Università di Trieste, 2017, p.270

²⁰ Luciano da Samosata, *op. cit.*, p.91

²¹ Katharine B. Free, *Greek Drama and the Kutiyattam*, Theatre Journal, Vol. 33, No. 1 (Mar., 1981), pp. 80-89 (10 pages); Published By: The Johns Hopkins University Press

²² Hastalakshanadipika è il trattato più autorevole sui gesti delle mani, o mudrā nelle danze del Kerala. È considerato un manoscritto raro di cui non si conosce con precisione la datazione, benché gli studi recenti lo collochino in un periodo antecedente al X secolo. Il primo capitolo di Hastalakshanadipika inizia con la parola "Hari" (un nome del dio Kṛṣṇa, o forse indicando un dio in generale), per poi proseguire con un omaggio al

dio Gaṇeśa descrivendo, attraverso i gesti delle mani la sua forma, il significato e le sue peculiarità, insieme ad Hari e Vāsudeva. Secondo gli esponenti di quest'arte, le 24 mudrā, sono qui spiegate e descritte con grande dovizia di particolari. Il secondo e il terzo capitolo di Hastalakṣhanadīpikā menziona la visualizzazione di più di un oggetto con il medesimo oggetto e anche la visualizzazione di mudrā "miste", in cui ciascuna mano tiene simultaneamente insieme una mudrā diversa, pur denotando contemporaneamente una singola idea.

Per una trattazione completa dell'argomento si veda il recentissimo testo di G. Venu: *Mudra -The Language of Kutiyattam, Kathakali and Mohiniyattam*, ed. Natanakairali, 2023

²³ Le danze neoclassiche indiane, ricodificate a partire dai primi decenni del 1900, mutuano il loro linguaggio gestuale, nonché tutto ciò che riguarda l'aspetto statico delle posture dell'attore-danzatore, sul testo Ahinaya Darpaṇa, opera che si suppone già esistente nel XIII secolo quale sintesi del più ampio Bharatārṇava. Ambedue i testi sono attribuiti a Nandikeśvara.

²⁴ Gennaro Tedeschi, *op. cit.*, p. 220

²⁵ Luciano da Samosata, *op. cit.*, p.55

²⁶ Il più antico trattato indù di drammaturgia, il Nāṭyaśāstra, è stato sempre considerato nell'ambiente artistico un Quinto Veda. Esso esordisce narrando come Brahmā, il Creatore, insegnò al saggio Bharata la scienza dell'arte scenica affinché gli uomini raggiungessero la pienezza spirituale attraverso un metodo meno astratto di quello descritto nei Veda.

Il titolo del testo è composto da due parole: "Nāṭya" e "Śāstra": la radice della parola sanscrita Nāṭya è Nat (नाट) che significa "agire, rappresentare", il termine Śāstra (शास्त्र) significa "precetto, regole, manuale, compendio, libro o trattato" ed è generalmente utilizzata come suffisso nel contesto della letteratura indiana per indicare un'opera dedicata alla conoscenza in un'area definita del sapere (ossia ciò che noi comunemente indicheremmo come "un manuale"). La tradizione indù attribuisce il Nāṭyaśāstra al Ṛṣi Bharata. Potrebbe essere opera di diversi autori, ma gli studiosi non sono concordi in merito: ad esempio Bharat Gupt afferma che il testo mostra stilisticamente le caratteristiche di un singolo compilatore nella versione esistente, una visione condivisa da Kapila Vatsyayan, eminente studiosa di estetica indiana le cui opere sono notevolmente rilevanti nell'analisi delle geometrie sacre della danza Bharatanāṭyam. Il Nāṭyaśāstra è dunque il primo e più autorevole testo indiano sull'arte drammaturgica, redatto in sanscrito, principalmente in śloka epici con alcuni frammenti in prosa, è datato dagli studiosi in un arco temporale compreso dal V secolo a.C. al VII-VIII secolo d.C. anche se si ipotizza che, tra il II secolo a.C. e il II secolo d.C., assunse la forma attualmente nota. I manoscritti sopravvissuti, di data significativamente successiva, sono costituiti da 36-37 capitoli, contenenti circa 6.000 versi, sebbene la tradizione si riferisca a un testo di 12.000 versi. Il testo si apre con la citata genesi mitica e la storia del dramma, menziona il ruolo di diverse divinità indù in vari aspetti delle arti e il rito iniziale adeguato ad un palcoscenico per le arti performative. L'opera descrive quindi la teoria della danza Tāṇḍava, la teoria del rasa, del bhāva, l'espressione, i gesti, le tecniche di recitazione, i passi fondamentali e le posizioni erette. I temi trattati dal trattato comprendono la composizione drammatica, la struttura di un'opera teatrale e la costruzione di un palcoscenico per ospitarla, i generi di recitazione, i movimenti del corpo, il trucco e i costumi, il ruolo e le finalità di una direzione artistica, le scale musicali, gli strumenti musicali e l'integrazione della musica con le performance artistiche. Il Nāṭyaśāstra è noto dunque come un antico trattato enciclopedico sulle arti, che ha influenzato la danza, la musica e le tradizioni letterarie in India. I nomi e la successione dei capitoli variano nei diversi manoscritti. Secondo la Manomohan Ghosh Edition (MGE), il capitolo 1 descrive la genesi del dramma; 2, le caratteristiche del teatro; 3, la pūjā per la consacrazione di un nuovo teatro; 4, tecniche della danza Tāṇḍava; 5, il rito del pūrvaraṅga; 6, la teoria del rasa; 7, la definizione di bhāva; 8, mimica facciale e differenziazione degli sguardi; 9, gesti delle mani (singoli, combinati, danzati); 10, tecniche per la posizione degli arti e dei piedi; 11, passi fondamentali, posture erette e posizioni con le armi; 12, passi e movimenti combinati; 13, tipi di andature sceniche; 14, zone sceniche e convegni, usi teatrali locali; 15, la teoria della prosodia, della recitazione sanscrita e dei modelli metrici; 16, esempi di modelli metrici; 17, attributi della poesia e figure retoriche; 18, recitazione in Prakṛt; 19, modalità di indirizzamento e di enunciazione; 20, dieci tipi di gioco; 21, struttura di un complotto; 22, modelli base della rappresentazione scenica; 23, oggetti di scena, costumi e trucco; 24, teatro femminile; 25, definizione delle donne di facili costumi e degli uomini amorosi; 26, rappresentazioni varie; 27, successo del dramma; 28, descrizione generale della musica Gāndharva; 29, tipi di melodia di base e parti musicali per il pūrvaraṅga; 30, strumenti cavi; 31, misura del tempo, canzoni di scena e loro applicazione nella performance femminile; 32, canzoni dhruva; 33, strumenti

coperti (tamburi); 34, tipi di caratteri; 35, distribuzione dei ruoli, troupe ideale; 36, discesa del dramma sulla terra.

Numerosi trattati medievali, tra cui il famoso Daśarūpa di Dhanañjaya (X secolo) dipendono dal Nāṭyaśāstra. Di molti commentari ne sopravvive solo uno: quello di Abhinavagupta (X-XI secolo) comunemente noto come Abhinavabhāratī. Il significato del Nāṭyaśāstra va ben oltre un semplice compendio sul dramma poiché contiene la nozione del profondo aspetto teatrale della vita, che divenne la caratteristica fondamentale della cultura post-vedica e determinò la comparsa del pensare il mondo come il frutto del gioco divino.

²⁷ E. G. Carlotti, *La tradizione indiana sull'esperienza estetica: dal Nāṭyaśāstra all'Abhinavabhāratī*, par. 5 e 6, Accademia University Press, link: <https://books.openedition.org/aaccademia/3891>

²⁸ Katya Legeret, "Les 108 pas du dieu Siva", Edition Shastri, 1997, p 294

²⁹ Dall'appendice IV, in Abhinavagupta, *Luce delle scritture (Tantraloka)*, a cura di Raniero Gnoli, UTET, edizione elettronica De Agostini, 2013, p. 761.

³⁰ Luciano da Samosata, *op. cit.*, p.67

³¹ Rukmini Devi Arundale, *Sulla Comprensione del Bharata Natyam*, Archivi della Biblioteca Kalakshetra, p 27