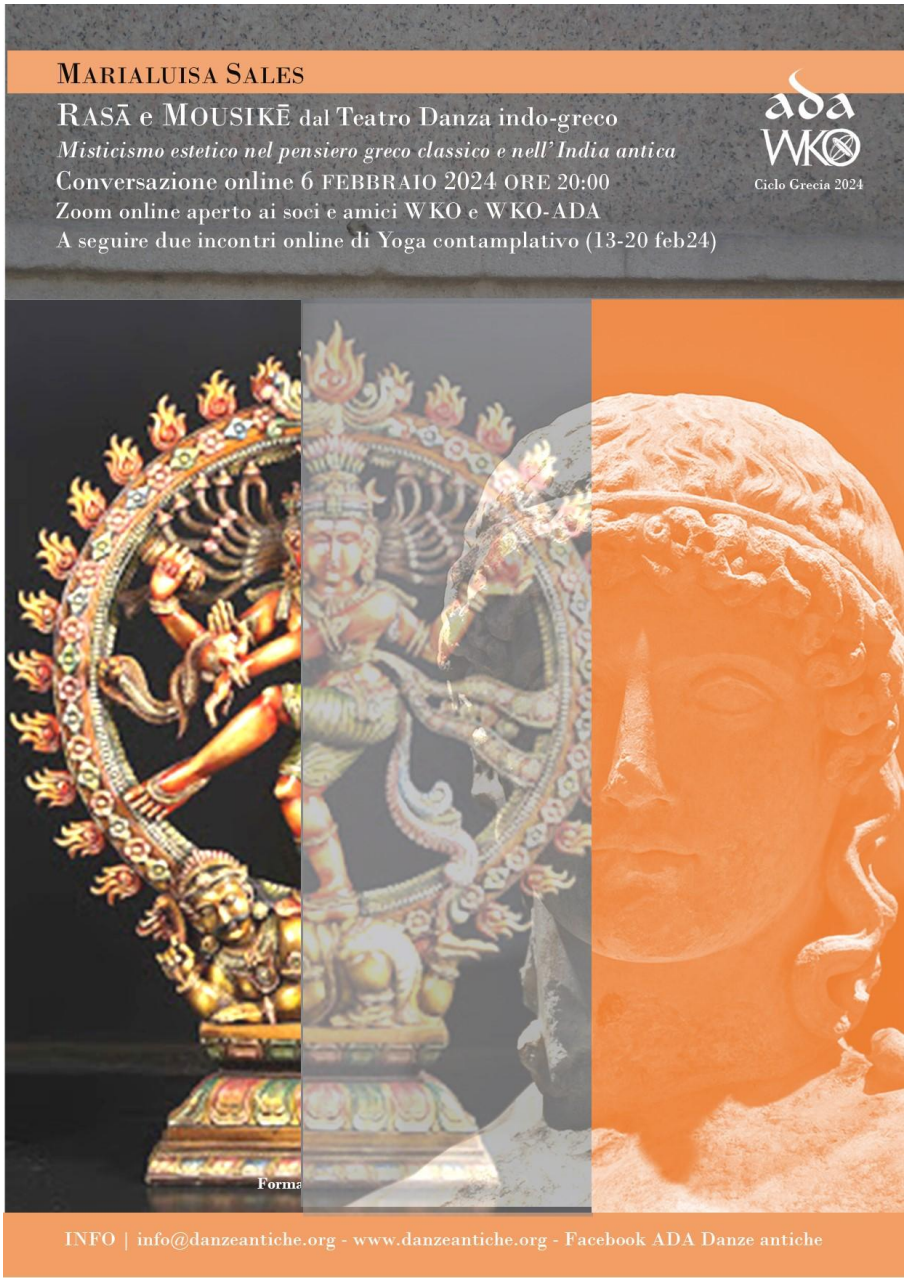
La scena e il sacro: yavanikā, cheironomía e mudrā nel confronto tra Grecia e India

Marialuisa Sales, Ph.D. in Performing Arts

Trascrizione del talk tenuto il 6 febbraio 2024 per Wunderkammer Orchestra – ADA Danze Antiche. Versione aggiornata con integrazioni bibliografiche posteriori alla data del talk, pubblicate su Academia.edu.



Il presente testo è la trascrizione rivista di una comunicazione orale tenuta nell'ambito del ciclo di incontri promosso da Wunderkammer Orchestra – ADA Danze Antiche (6 febbraio 2024), comparso come nota divulgativa con il titolo di «Kūṭiyāṭṭaṃ: l'arte del teatro tra la Grecia e l'India» per Simmetria Institute Fondazione Lanzi, 2024. In fase di revisione sono state introdotte integrazioni critiche e bibliografiche; la bibliografia finale raccoglie i principali riferimenti richiamati nel testo, senza pretesa di esaustività. La sezione conclusiva (sezione 5) adotta deliberatamente un registro estetico-filosofico di tipo saggistico, coerente con l'origine del contributo come comunicazione orale a carattere divulgativo. Il parallelo tra Luciano di Samosata e Rukmini Devi Arundale non intende stabilire una continuità storica diretta tra le due tradizioni, bensì proporre un accostamento ermeneutico fondato su analogie di funzione e di esperienza estetica. Il lettore specialista è invitato a leggere questa sezione in tale prospettiva.

Nota sulle traslitterazioni

I termini sanscriti sono traslitterati secondo lo standard IAST. I termini greci seguono le convenzioni correnti negli studi classici italiani. I termini di uso comune nella letteratura secondaria sono mantenuti con i segni diacritici propri della tradizione traslitterativa adottata.

ABSTRACT (IT)

Il contributo rielabora una comunicazione orale (6 febbraio 2024) dedicata alle possibili intersezioni tra pratiche sceniche del Mediterraneo antico e del Subcontinente indiano. Accanto al confronto con le fonti storiche e teoriche, l'analisi assume la conoscenza incarnata (*embodied knowledge*) come strumento di indagine, in continuità con un percorso di ricerca performativa in *Bharatanāṭyam* e *Kūṭiyāṭṭaṃ* sviluppato nel progetto *Nāṭya e Mousikḗ*. Dopo un inquadramento storico-archeologico (Battriana/Indo-Greci; rotte del Mar Rosso e traffici in età augustea), il testo discute una serie di indizi spesso invocati nella letteratura comparativa: la questione di eventuali rappresentazioni greche in area indo-greca, la presenza di grecismi nel lessico teatrale sanscrito (in particolare *yavanikā*), le analogie di contesto tra teatro come pratica sacra, e la comparabilità tra codici gestuali (cheironomía e *mudrā*) nelle tradizioni performative. La parte conclusiva propone una lettura estetico-filosofica del teatro come esperienza trasformativa, accostando riflessioni di Luciano di Samosata e della teoria indiana del *rasa* per avvicinare l'artista alla figura dello yogin.

Parole chiave: teatro greco; teatro sanscrito; *Kūṭiyāṭṭaṃ*; comparatistica performativa; *practice-based research; rasa;* cheironomía; *mudrā*; Indo-Greci.

ABSTRACT (EN)

This article revises a public talk (6 February 2024) on possible intersections between ancient Mediterranean and South Asian performance practices. Alongside historical and theoretical sources, the research adopts embodied knowledge as an investigative tool, drawing on practice-based research in *Bharatanāṭyam* and *Kūṭiyāṭṭaṃ* developed through the project *Nāṭya and Mousikḗ*. After a historical and archaeological frame (Greco-Bactrian/Indo-Greek contexts; Red Sea routes and Augustan trade), it surveys several pieces of evidence commonly discussed in comparative performance studies: the hypothesis of Greek drama performed in Indo-Greek areas, Greek-related

terminology in Sanskrit theatrical discourse (notably *yavanikā*), contextual analogies of theatre as a sacred practice, and the comparability of gesture systems (Greek cheironomía and Indian *mudrā*). The concluding section advances an aesthetic-philosophical reading of theatre as a transformative experience, bringing together Lucian's reflections on dance and the Indian theory of *rasa* to align the artist with the figure of the yogin.

Keywords: Greek theatre; Sanskrit drama; *Kūṭiyāṭṭaṃ*; comparative performance studies; practice-based research; *rasa*; cheironomía; *mudrā*; Indo-Greeks.

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

Fig. 1. Rilievo con simposio, Stūpa di Chakhil-i-Ghoundi, Hadda (Afghanistan), II–III sec. d.C. Musée Guimet, Parigi[2].

1. L'ipotesi del teatro greco in India – Introduzione

Nel discutere la figura dell'«artista filosofo» nel quadro delle arti sceniche tra India e Mediterraneo, il contributo affronta anzitutto alcune questioni preliminari, di taglio interdisciplinare, connesse all'ipotesi di scambi occasionali di prassi esecutive tra l'antico teatro-danza sanscrito e il dramma greco. L'argomento richiede un'attenzione particolare ai limiti documentari: per il teatro greco, la ricostruzione delle pratiche performative rimane in larga misura congetturale, data la parzialità della tradizione testuale e l'assenza di un equivalente diretto di ciò che, in ambito indiano, è indicato come *aṭṭaprakāram* (manuale di scena che descrive movimenti, gesti e requisiti della rappresentazione)[3].

[1] Luciano di Samosata, *La Danza*, a cura di S. Beta e M. Nordera (Venezia: Marsilio, 1992), 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. Haḍḍa 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. *Stupa Scene with Music*, fotografia/rilievo, 2 aprile 2006, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:StupaSceneWithMusic.jpg.

[3] Il termine *aṭṭaprakāram* designa i manuali di regia e di performance propri della tradizione drammatica del *Kūṭiyāṭṭam*, che descrivono minuziosamente gesti, movimenti oculari, costumi e modalità di esecuzione dei personaggi. Per un'analisi approfondita, si veda: Farley P. Richmond, Darius L. Swann e Phillip B. Zarrilli, eds., *Indian Theatre: Traditions of Performance* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1990).

All'interno di questa cornice, una linea di ricerca sostiene che l'analisi comparata tra dramma sanscrito e dramma greco possa contribuire a chiarire aspetti dell'esecuzione antica, incrociando indizi storici, archeologici, linguistici e di antropologia teatrale.

La presente ricerca si colloca nell'ambito della *practice-based research*: oltre al confronto con le fonti, assume la conoscenza incarnata (*embodied knowledge*) come strumento di indagine sul teatro antico e sulle sue possibili comparazioni. L'autrice pratica da oltre trent'anni la tecnica performativa del Subcontinente indiano chiamata *Bharatanāṭyam*, e negli anni tra il 2019 e il 2022 ha avvicinato il teatro-danza *Kūṭiyāṭṭaṃ*[4], sviluppando composizioni originali in cui il linguaggio codificato delle *mudrā* e degli *hasta* viene applicato a testi della classicità occidentale (da Esiodo e Saffo alle Metamorfosi di Apuleio). Questo lavoro nasce dall'esperienza concreta della scena: la tradizione del teatro-danza indiano interpreta il testo entro canoni sistematizzati in una manualistica (*śāstra*) di lunga durata, a partire dal *Nāṭyaśāstra* (datato convenzionalmente fra II sec. a.C. e II sec. d.C.), e organizza la performance secondo polarità tecniche ed estetiche (*nṛtta/abhinaya; tāṇḍava/lāsya*).

All'interno del progetto *Nāṭya e Mousikḗ*, tali principi sono stati esplorati come laboratorio comparativo: da un lato, la resa del testo attraverso sequenze gestuali e unità grammaticali; dall'altro, la relazione fra parola, musica e ritmo (nel *Kūṭiyāṭṭaṃ* guidata dalla percussione), e fra teoria estetica (*rasa*) e costruzione di stati interiori nella performance. In questa prospettiva, la pratica non viene assunta come prova storica di contatti diretti, ma come dispositivo euristico capace di mettere a fuoco problemi di esecuzione e di trasmissione che le fonti scritte, da sole, spesso lasciano indeterminati[5].

1.1. Il contesto indo-greco

Tra il 180 e il 30 a.C. il regno greco della Battriana, avviato in seguito alle conquiste di Alessandro, si consolidò nell'India settentrionale e si trasformò gradualmente in ciò che viene comunemente definito «regno indo-greco». In questo quadro si è ipotizzato che nessuna pólis fosse «completa» senza uno spazio destinato al teatro e che, in via ipotetica, forme di dramma greco possano essere state rappresentate nel Nord dell'India in tale periodo. A sostegno di questa congettura, talvolta si richiama anche un'evidenza archeologica controversa: un frammento vascolare rinvenuto nell'area battriana, ritenuto da alcuni interpreti riconducibile a una scena dell'Antigone di Sofocle[6].

[4] Debutto di Marialuisa Sales presso la Kathakali School di Cheruturuthy, sotto la guida di Guru Kalmandalam Sindhu, 14 agosto 2022.

[5] Per la dimensione performativa della ricerca: presentazione-spettacolo Poesia danzata: le *mudrā* nel teatro-danza dell'India e i testi della letteratura greca classica (Calliope Festival, Sapienza Università di Roma, 5 luglio 2022), con dimostrazioni di *Bharatanāṭya*m e *Kūṭiyāṭṭaṃ/Nāṅgiyār Kūttu* e adattamento della Teogonia di Esiodo; successivi sviluppi del progetto *Nāṭya e Mousikḗ* in sedi accademiche e museali, con documentazione video disponibile su: https://marialuisasales.blogspot.com/.

[6] Kurt Weitzmann, «Three 'Bactrian' Silver Vessels with Illustrations from Euripides», *The Art Bulletin* 25, n. 4 (dicembre 1943): 297.

Fig. 2. Coppa d'argento rinvenuta in Kazakhstan, con ipotetiche rappresentazioni dall'Alcesti di Euripide. Museo dell'Ermitage, San Pietroburgo[7].

In assenza di prove dirette di una rappresentazione regolare del teatro greco nel Subcontinente, l'ipotesi viene spesso riformulata in termini di contatti culturali più ampi: poiché è attestato che i Greci di Battria adottarono elementi della cultura locale, non è implausibile che tali scambi abbiano incluso, almeno episodicamente, pratiche performative.

1.2. Le rotte del Mar Rosso e il nodo di Muziris

Un secondo contesto storico frequentemente evocato è l'apertura delle rotte del Mar Rosso da parte dei Greci e la loro intensificazione in età romana, soprattutto dopo la conquista dell'Egitto. Le fonti d'età augustea attestano una navigazione annuale consistente da Myos Hormos verso l'India, lungo la rotta descritta nel *Periplus Maris Erythraei*, con dettagli sulle merci di scambio[8]. I principali snodi menzionati nella tradizione includono Barbaricum (presso l'odierna Karachi), Barygaza (Gujarat), Arikamedu (Tamil Nadu) e, per la discussione sugli scambi culturali connessi alle arti sceniche, il porto di Muziris, nell'attuale Kerala. 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.

[7] Weitzmann, «Three 'Bactrian' Silver Vessels», 290.

[8] Per il *Periplus Maris Erythraei* e le rotte commerciali indo-mediterranee in età augustea, si veda: Lionel Casson, ed. e trad., *The Periplus Maris Erythraei: Text with Introduction*, Translation, and Commentary (Princeton: Princeton University Press, 1989). Il *Periplus Maris Erythraei* (I secolo) descrive le rotte di navigazione sul Mar Rosso, 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. 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 presso il British Museum.

Durante l'era Saṅgam (circa III sec. a.C. – III sec. d.C.) l'India meridionale 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 (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 ricercati dai commercianti romani. Di contro, le importazioni rimasero inferiori e contemplarono soprattutto vino dolce, monete d'oro e ornamenti, vetro, rame e altri articoli. I testi descrivono le navi romane che arrivavano a Muziris cariche d'oro quale merce di scambio con il pepe. Secondo quanto riferito da Plinio il Vecchio (I sec.) e dall'autore del *Periplus*, Muziris poteva essere raggiunta in quattordici giorni dai porti del Mar Rosso sulla costa egiziana, navigando semplicemente seguendo i venti monsonici. Questo quadro non documenta scambi di pratiche sceniche, ma definisce un contesto di contatto regolare entro cui tali scambi risultano plausibili.

La rilevanza di questo punto è duplice: da un lato, Muziris è un centro frequentemente richiamato nelle ricostruzioni delle reti commerciali indo-mediterranee; dall'altro, il Kerala è la regione in cui è rimasta viva la tradizione di teatro-danza denominata *Kūṭiyāṭṭaṃ* (letteralmente «atto combinato»), spesso considerata erede di pratiche riconducibili al teatro-danza sanscrito e oggetto privilegiato di analisi comparativa con il teatro antico mediterraneo[9].

In questa prospettiva, alcune ipotesi di studi performativi comparati hanno proposto di considerare la tragedia greca come una forma di «dramma danzato», accostabile, per certe caratteristiche, ad altre tradizioni teatrali codificate (per esempio il Nō giapponese) e a tradizioni derivate dal teatro sanscrito, in particolare *Kathakaḷi* e *Kūṭiyāṭṭaṃ*[10].

2. Analoghi contesti e dispositivi scenici

Nel dibattito comparativo, il *Kūṭiyāṭṭaṃ* è spesso presentato come una delle forme più conservative del teatro indiano. Entro i limiti di un confronto che resta, per molti aspetti, ipotetico, vengono talora segnalate analogie contestuali ed esecutive: la collocazione in luoghi sacri; la compresenza di teatro, danza e musica; l'impiego di strumenti a fiato, cimbali e percussioni; la tendenza a un'immaginazione scenica non realistica ma simbolica[11].

[9] Sulla tradizione del *Kūṭiyāṭṭam* si vedano, tra gli altri: Farley P. Richmond, «Kūṭiyāṭṭam,» in Richmond, Swann e Zarrilli, Indian Theatre, 87–117.

[10] Graham Ley, «Modern Visions of Greek Tragic Dancing», Theatre Journal 55, n. 3 (ottobre 2003): 470. Per il confronto diretto tra dramma greco e *Kūṭiyāṭṭam*, si veda anche: Rustom Bharucha, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture* (London: Routledge, 1993). Cfr. M. L. Varadpande, *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre* (New Delhi: Abhinav Publications, 1981); Bharat Gupt, *Dramatic Concepts: Greek and Indian* (New Delhi: D.K. Printworld, 2006).

[11] cfr. Katharine B. Free, «Greek Drama and the Kutiyattam». Theatre Journal 33, n. 1 (marzo 1981): 80–89.

Fig. 3. Kūṭiyāṭṭaṃ: vestizione dell'autrice (Marialuisa Sales) a cura di Guru Kalamandalam Sindhu, 2022. Fotografia dell'autrice / archivio dell'autrice. © Marialuisa Sales

Un ulteriore parallelo, discusso in letteratura, concerne la dimensione estetica collettiva: alcuni autori mettono a confronto il concetto indiano di *rasa* con l'idea greca di *mousikḗ* come esperienza integrata di musica, poesia, danza e arti, connessa a una cornice religiosa e comunitaria[12].

2.1. Intrecci e personaggi: commedia nuova e dramma sanscrito

Alcuni studi hanno inoltre segnalato consonanze nella costruzione degli intrecci fra commedia nuova (e relative ricezioni greco-romane) e dramma indiano: vicende amorose di separazione e ricongiungimento, peripezie e riconoscimenti mediati da oggetti. È stata anche osservata una possibile analogia tra alcune tipologie di personaggi fissi, come lo schiavo della commedia e il *vidūṣaka* (brahmano confidente del protagonista, spesso legato a scene conviviali)[13].

[12] «Il teatro-danza Kūṭiyāṭṭam e il Kathakali condividono elementi musicali chiave con il dramma greco. Entrambe le tradizioni drammatiche impiegano canzoni e musica strumentale per amplificare l'effetto drammatico; la musica e il metro erano utilizzati in entrambi i contesti per veicolare umore, carattere, genere, classe ed etnia; intervalli, note e modi erano adattati alla parola e all'azione; melodie e ritmo erano composti in forma mimetica per adattarsi ai singoli personaggi; il pubblico si attendeva assoli di grande intensità espressiva e una musica di elevata complessità (Murray e Wilson 2004; Rowell 1992). (…) Propongo un confronto tra il concetto di rasa e il greco mousikḗ come descrizioni di un'esperienza estetica collettiva di musica, arte, poesia e danza, connessa al pensiero religioso e equivalente alla 'Cultura' nel suo senso più ampio, in quanto l'intera comunità è coinvolta tanto nella produzione quanto nella fruizione. Suggerisco che la spiegazione di Bhārata del rasa possa orientare la comprensione dell'affermazione aristotelica secondo cui la mousikḗ conduce l'umanità verso l'aretḗ, l'éthos e il vero hēdonḗ (Pol. 1339a11–1340b19).» Nancy Sultan, «What Sanskrit Drama Might Teach Us about Music and Audience Reception of Later Greek Drama» (paper presentato al convegno *Annual Meeting, Society for Classical Studies*, Toronto, gennaio 2017).

[13] Moreno Morani, «I Greci in India», *Zetesis*, 2008-1, rivista online, https://www.rivistazetesis.it/India.htm: «Sta di fatto che sia la *nea* sia il dramma indiano presentano una consonanza singolare nella costruzione degli intrecci: le vicende amorose di una coppia che per qualche motivo si separa, le peripezie che conducono allo scioglimento dell'azione e al ritrovamento dei due amanti, e soprattutto il frequente riconoscimento dell'identità dell'altro per mezzo di un oggetto precedentemente smarrito. Anche la presenza di personaggi fissi dai tratti analoghi — ad esempio lo schiavo della commedia greco-romana e il *vidūṣaka*, un *brāhmaṇa* compagno di sollazzi, e soprattutto di pranzi, del protagonista — costituisce un'altra coincidenza di rilievo».

2.2. Yavanikā: «qualcosa di greco»

Il termine sanscrito *yavana* (come *yona* in pāli e in prākṛt) è spesso interpretato come etnonimo per i parlanti di lingua greca, in quanto traslitterazione di un appellativo connesso agli Ioni, probabilmente fra i primi Greci noti all'Oriente. Il termine compare anche in iscrizioni achemenidi nelle forme *Yaun*a e *Ia-ma-nu*; nel contesto indiano, una delle attestazioni iniziali è in Pāṇini (V sec. a.C.), dove la forma *yavanānī* è tradizionalmente interpretata dai commentatori come «scrittura greca»[14]. Con il tempo, *yavana* si applicò più specificamente al regno greco di Battria e, dopo il 175 a.C. circa, al regno indo-greco del Punjab; in epoca più tarda, il termine assunse anche valori più generici per «straniero», fino a essere applicato, in alcune tradizioni, a invasori non greci[15].

Nel *Pādatāḍitaka* di Śyāmilaka leggiamo:

> Non è forse questa la ragazza greca chiamata Karpūraturiṣṭhā 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; ella 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, somigliano a quelli dell'uccello Cakora. Come se fosse lacca cerca di togliere il colore dell'amore che aveva arrossito entrambe le guance, bianche e delicatissime, come i fiori della Bassia latifolia[16].

In ambito drammatico, la presenza degli *yavana* è segnalata in opere attribuite a Kālidāsa (*Mālavikāgnimitra, Śakuntalā, Vikramorvaśīya*), *Viśākhadatta* (*Mudrārākṣasa*) e altri autori; la costruzione dell'immagine culturale degli *yona/yavana* è stata ampiamente discussa in letteratura, tra cui nell'antologia erudita di K. Karttunen[17].

In relazione a questa terminologia, una questione ricorrente riguarda il sipario-tenda come dispositivo scenico. In particolare, si osserva che il termine sanscrito *yavanikā* per «sipario» è spesso tradotto come «qualcosa di greco», e ciò è stato interpretato come possibile traccia di un contatto (diretto o mediato) con prassi teatrali elleniche. Interpretazione ben diversa del termine *yavanikā* viene fornita da Goverdhan Panchal: l'autore assume implicitamente un modello di teatro greco privo di dispositivi schermanti, trascurando l'evoluzione della *skenè*: da questo presupposto trae una confutazione non condivisibile[18]. Nelle pratiche indiane, inoltre, *yavanikā* conserva anche una dimensione rituale: in alcune tradizioni, la tenda protegge il momento inaugurale e consacratorio della scena (*pūrvaraṅga*), non accessibile allo sguardo profano[19].

---

[14] Pāṇini, *Aṣṭādhyāyī,* IV.1.49. Per il termine *yavānī* e la sua interpretazione, si veda: Klaus Karttunen, *India and the Hellenistic World* (Helsinki: Finnish Oriental Society, 1997), 24–27.

[15] cfr. Shyam Bihari Lal, «Yavanas in Ancient Indian Inscriptions», *Proceedings* of the *Indian History Congress* 65 (2004): 1115–1120.

[16] Descrizione di una cortigiana greca nell'opera drammatica indiana *Pādatāḍitaka* di Śyāmilaka. Cfr. M. L. Varadpande, *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre* (New Delhi: Abhinav Publications, 1981), 74.

[17] Per la storia del termine *Yavana* nella letteratura indiana, si veda in modo esaustivo: Klaus Karttunen, *Yonas and Yavanas in Indian Literature* (Helsinki: Finnish Oriental Society, 2015).

[18] «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» Goverdhan Panchal, *Curtain in Classical Sanskrit Drama* (New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1972), p.24.

[19] Sul *pūrvaraṅga* e il suo significato rituale nel *Kūṭiyāṭṭam*, si veda: Sudha Gopalakrishnan, *Kūṭiyāṭṭam: The Heritage Sanskrit Theatre of Kerala* (New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 2011). Con il termine *pūrvaraṅga* e *raṅgapūjā* vengono identificati un gruppo di riti descritti nel *Nāṭyaśāstra* che includono le celebrazioni che tradizionalmente

Fig. 4. Yavanikā: uso della tenda-cortina nel teatro-danza Kūṭiyāṭṭaṃ (Kerala), 2022. Fotografia dell'autrice / archivio dell'autrice. © Marialuisa Sales

3. La sacerdotessa della dea della luna: Charition

Nel quadro degli scambi mediterraneo-indiani in età imperiale, un documento frequentemente citato è il raro testo drammatico greco noto come *Charition* (*Χαριτίων*), frammento del Papiro di Ossirinco del II secolo d.C. (P. Oxy. 413), che include citazioni in una lingua dravidica dell'India meridionale (identificata negli studi più recenti come «Tulu Bāse»)[20].

La protagonista, Charition, è una giovane greca prigioniera in un tempio in India, dove esercita le funzioni di sacerdotessa della dea della Luna. Il fratello, con altri naviganti greci, giunge a liberarla; l'evasione avviene facendo ubriacare il re indiano (motivo talora ricondotto a un antecedente omerico), e la vicenda si chiude con il ritorno in patria. Pur trattandosi di un testo noto soprattutto in ambito specialistico, esso è rilevante per la discussione sui contatti culturali e sulla circolazione di immaginari «esotici» nel teatro di età imperiale[21].

«Sufficientemente articolata 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

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.

[20] Per l'identificazione della lingua dravidica presente nel *Charition mime* come Tulu Bāse, si veda: G. J. Tunkinson, «The Language of the Charition Mime,» in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 26, no. 3 (1963): 629–630; e più recentemente: Saraju Rath, «Indo-Aryan, Dravidian, and the Greeks,» in *Journal of the American Oriental Society 134*, no. 2 (2014): 243–260.

[21] cfr. Mario Andreassi, *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria* (Bari: Palomar, 2001). La descrizione del *Charition mime* come opera destinata a una compagnia d'attori è basata sulla trascrizione e analisi del papiro: Arthur S. Hunt, ed., *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. III (London: Egypt Exploration Fund, 1903), P. Oxy. 413.

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 […] e che esso fosse appartenuto a un capocomico […]. 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»[22].

4. Mudrā e cheironomía

«Non solo vedo, ma odo le cose che fai e mi sembra che siano le tue stesse mani a parlare»[23]: è noto che il dramma greco ricorreva a una gestualità codificata, indicata come cheironomía (*χειρονομία*), ossia un repertorio di segni manuali ritmicamente organizzati[24]. In prospettiva comparativa, il parallelismo più spesso evocato è con l'uso di *mudrā* nel *Kūṭiyāṭṭaṃ*, dove un gesto può essere associato a unità lessicali e grammaticali.

«Fin dalle prime fasi dello sviluppo del dramma greco esisteva un vocabolario dei gesti delle mani noto come cheironomia che di per sé costituiva *orchēsis* o danza […]; il *Kūṭiyāṭṭaṃ* utilizza un linguaggio dei gesti delle mani altamente sviluppato, *mudrā*, per ogni parola.»[25]

Sul piano tecnico, nel *Kūṭiyāṭṭaṃ* la gestualità codificata è descritta, nel manoscritto, come analoga a un «alfabeto» di lingua: vengono menzionati ventiquattro gesti (oltre a varianti di tradizione orale), con riferimento al trattato *Hastalakṣaṇadīpikā*[26]. La resa completa delle *mudrā* dipende tuttavia dalla concatenazione di gesto, sguardo, postura e, quando necessario, vocalità e modalità musicali (*rāga*), soprattutto nei passaggi in *śloka*. L'addestramento performativo, in tale tradizione, integra pratiche fisiche e disciplinari (yoga e arti marziali, secondo quanto riferito)[27], finalizzate alla costruzione di una specifica «energia di presenza». A titolo di confronto, questa circostanza richiama la pantomima antica come sequenza codificata di gesti ritmici e movimenti vigorosi del corpo (*κινήματα*), simili ad esercizi ginnici, e sottolinea l'esigenza di coniugare robustezza e grazia[28].

---

[22] Gennaro Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei* (Trieste: Università di Trieste, 2017), 270.

[23] Luciano di Samosata, *La Danza*, 91.

[24] Katharine B. Free, «Greek Drama and the Kutiyattam», *Theatre Journal* 33, n. 1 (marzo 1981): 81.

[25] Katharine B. Free, «Greek Drama and the Kutiyattam», Ibidem.

[26] Per l'*Hastalakṣaṇadīpikā* e il sistema delle *mudrā* nel *Kūṭiyāṭṭam*, si veda: L. S. Rajagopalan, *Hastalakshana Deepika: A Manual of Gestures Employed in Koodiyattom* (Trichur: Kerala Sangeetha Nataka Akademi, 1997). *Hastalakṣaṇadīpikā* è il trattato più autorevole sui gesti delle mani, o *mudrā* nelle arti performative 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 *Hastalakṣaṇadīpikā* inizia con evocando *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 ivi descritte con grande dovizia di particolari. Il secondo e il terzo capitolo di Hastalakṣaṇadīpikā menziona la visualizzazione di più di un oggetto con il medesimo oggetto e anche la visualizzazione di *mudrā* combinate, in cui ciascuna mano tiene simultaneamente insieme una *mudrā* diversa, pur denotando contemporaneamente una singola idea. cfr. Gopal Nair Venu, *Mudra: The Language of Kutiyattam*, Kathakali and Mohiniyattam (Irinjalakuda: Natanakairali, 2023)

[27] Gopal Nair Venu, *Navarasa Sadhana 1*, seminario per artisti professionisti (Irinjalakuda: Natanakairali, 2021), comunicazione personale dell'autrice.

[28] cfr. Manlio Marinelli, «Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata», *Il castello di Elsinore*, XXXIX, n. 74 (2016): 39, https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore.

5. Il teatro come esperienza trasformativa

Nel dialogo *Peri orcheseos* (*De saltatione, La danza*), Luciano di Samosata sintetizza la funzione conoscitiva del teatro facendo dire a Licino: «sono uscito dal teatro molto più saggio e chiaroveggente nelle cose della vita […] chi assiste a questo spettacolo 'ritorna divertito e più sapiente'»[29]. In questa formulazione, il teatro appare come apparato psicagogico e dispositivo di trasformazione della percezione e di educazione emotiva, in un senso che il manoscritto avvicina alla trattatistica indiana sulle arti sceniche.

Nel quadro teorico indiano, il teatro è presentato come rappresentazione della realtà in cui l'attore vive stati emotivi (*bhāva*) che si trasmettono allo spettatore come esperienza estetica (*rasa*). Il *Nāṭyaśāstra* descrive, in forma normativa, un'arte capace di modulare gli stati interiori del pubblico: offrire piacere, conforto, calma, energia, coraggio, erotismo, godimento, conoscenza e, in ultima istanza, sapienza[30]. Su questa base, in epoca successiva, la speculazione di Abhinavagupta su questo magnum opus dell'arte performativa del Subcontinente interpreterà la fruizione estetica come esperienza che sospende, almeno transitoriamente, la separazione tra soggetto e oggetto, avvicinando l'arte a una forma di yoga grazie al potere dissolvente della «meraviglia», motore trasformativo dell'esperienza estetica[31].

In tal senso, questo contributo si conclude con due passaggi che presentano la pantomima come esercizio di unione coscienziale: il pantomimo diventa le cose che imita; il danzatore «entra» nella coscienza dell'animale rappresentato, fino a renderne non la mera tridimensionalità, ma l'essenza. A tal proposito Luciano scrive:

> Dopo aver percorso l'India e l'Etiopia, mi sembra giusto volgere il nostro discorso verso il vicino Egitto: credo che il Proteo egizio di cui narrava l'antico mito altro non fosse che un pantomimo […]. Quando entrò nel mito, la sua natura fu descritta in modo paradossale, come se egli divenisse le stesse cose che imitava[32].

In modo analogo Rukmini Devi Arundale, teorica del teatro danza indiano moderno, sottolinea:

> Il danzatore dispone soltanto del suo corpo. Come può dunque esprimere la natura di un animale o di un uccello, come 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 risultato autentico. Quando si raggiunge questa coscienza d'unione si ottiene l'autenticità, e 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 […]. Ritengo che l'unico modo per rappresentare la Natura nella danza sia la comprensione di questo stato d'unione, e non soltanto 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[33].

---

[29] Luciano di Samosata, *La Danza*, 55.
[30] Bharata Muni, *Nāṭyaśāstra*, I.107–114. Si utilizza qui la traduzione inglese di: Manomohan Ghosh, ed. e trad., *The Nāṭyaśāstra: A Treatise on Ancient Indian Dramaturgy and Histrionics*, 2 voll. (Calcutta: Granthalaya, 1967).
[31] Cfr. Raniero Gnoli, *L'estetica indiana: La scuola di Abhinavagupta* (Roma: Carocci, 2023).
[32] Luciano di Samosata, *La Danza*, 91.
[33] Rukmini Devi Arundale, «On Bharata Natyam», *Dance Chronicle 2*, n. 2 (1978): 27.

6. Conclusioni

Il percorso tracciato in questo contributo non approda a una tesi dimostrabile, ma a una serie di indizi che, considerati insieme, giustificano l'interesse comparativo. Il contesto indo-greco e le rotte del Mar Rosso documentano un'intensità di contatti tra Mediterraneo e Subcontinente difficilmente compatibile con un'impermeabilità culturale assoluta. I grecismi nel lessico teatrale sanscrito, la *yavanikā*, la presenza degli *yavana* nella drammaturgia classica indiana, e il mimo *Charition* con le sue citazioni dravidiche costituiscono indizi distinti, nessuno dei quali conclusivo preso singolarmente, ma convergenti nell'indicare una zona di scambio in cui le pratiche sceniche non erano estranee alla circolazione.

Sul piano estetico, il confronto tra cheironomía (*χειρονομία*) e *mudrā*, tra la funzione del coro greco e la struttura rituale del *pūrvaraṅga*, tra la teoria aristotelica della *mīmēsis* e la dottrina indiana del *rasa*, suggerisce analogie di funzione che trascendono la questione del contatto diretto. Che tali analogie derivino da influenze storiche, da strutture antropologiche comuni, o da risposte convergenti a problemi estetici universali, è una domanda che la comparatistica performativa lascia aperta per scelta metodologica.

Ciò che la pratica scenica aggiunge a questo quadro è una prospettiva che le fonti scritte non possono sostituire: l'esperienza incarnata del gesto codificato, del ritmo come struttura di stati interiori, della presenza come esito di una disciplina del corpo. In questo senso, la figura dell'artista filosofo non è un'astrazione, ma una categoria operativa: colui che conosce attraverso il fare, e che nel fare riconosce, nelle tradizioni più lontane, una logica familiare.

Bibliografia

Andreassi, Mario. *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*. Bari: Palomar, 2001.

Arundale, Rukmini Devi. «On Bharata Natyam*», Dance Chronicle 2*, n. 2 (1978): 25–33.

Bharata Muni. *Nāṭyaśāstra*. Tradotto da Manomohan Ghosh. 2 voll. Calcutta: Granthalaya, 1967.

Bharucha, Rustom. *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge, 1993.

Casson, Lionel, ed. e trad. *The Periplus Maris Erythraei: Text with Introduction, Translation, and Commentary.* Princeton: Princeton University Press, 1989.

Free, Katharine B. «Greek Drama and the Kutiyattam». *Theatre Journal* 33, n. 1 (marzo 1981): 80–89.

Gnoli, Raniero. *L'estetica indiana: La scuola di Abhinavagupta*. Roma: Carocci, 2023.

Gopalakrishnan, Sudha. *Kūṭiyāṭṭam: The Heritage Sanskrit Theatre of Kerala*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 2011.

Gupt, Bharat. *Dramatic Concepts: Greek and Indian*. New Delhi: D.K. Printworld, 2006.

Hunt, Arthur S., ed. *The Oxyrhynchus Papyri*. Vol. III. London: Egypt Exploration Fund, 1903.

Karttunen, Klaus. *India and the Hellenistic World*. Helsinki: Finnish Oriental Society, 1997.

Karttunen, Klaus. *Yonas and Yavanas in Indian Literature*. Helsinki: Finnish Oriental Society, 2015.

Lal, Shyam Bihari. «Yavanas in Ancient Indian Inscriptions». *Proceedings* of the *Indian History Congress* 65 (2004): 1115–1120.

Ley, Graham. «Modern Visions of Greek Tragic Dancing». *Theatre Journal* 55, n. 3 (ottobre 2003): 467–480.

Luciano di Samosata. *La Danza*. A cura di S. Beta e M. Nordera. Venezia: Marsilio, 1992.

Marinelli, Manlio. «Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata». *Il castello di Elsinore*, XXXIX, n. 74 (2016): 25–57. https://ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore.

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

Panchal, Goverdhan. *Curtain in Classical Sanskrit Drama*. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1972.

Rajagopalan, L. S. *Hastalakshana Deepika: A Manual of Gestures Employed in Koodiyattom*. Trichur: Kerala Sangeetha Nataka Akademi, 1997.

Rath, Saraju. «Indo-Aryan, Dravidian, and the Greeks.» *Journal of the American Oriental Society* 134, no. 2 (2014): 243–260.

Richmond, Farley P. «Kūṭiyāṭṭam.» In *Indian Theatre: Traditions of Performance*, a cura di Farley P. Richmond, Darius L. Swann e Phillip B. Zarrilli, 87–117. Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.

Sultan, Nancy. «What Sanskrit Drama Might Teach Us about Music and Audience Reception of Later Greek Drama». Paper presentato al convegno *Ancient Music and Cross-Cultural Comparison*, sessione organizzata da MOISA, Society for Classical Studies, Toronto, 2017.

Tedeschi, Gennaro. *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei.* Trieste: Università di Trieste, 2017.

Tunkinson, G. J. «The Language of the Charition Mime.» *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 26, no. 3 (1963): 629–630.

Varadpande, M. L. *Ancient Indian and Indo-Greek Theatre*. New Delhi: Abhinav Publications, 1981.

Venu, Gopal Nair. *Mudra: The Language of Kutiyattam*, Kathakali and Mohiniyattam. Irinjalakuda: Natanakairali, 2023.

Weitzmann, Kurt. «Three 'Bactrian' Silver Vessels with Illustrations from Euripides». *The Art Bulletin* 25, n. 4 (dicembre 1943): 289–324.

Wikimedia Commons. *Stupa Scene with Music*. 2 aprile 2006. CC BY-SA 3.0. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:StupaSceneWithMusic.jpg.

© 2021, versione aggiornata 2025, Marialuisa Sales. Tutti i diritti riservati. La riproduzione parziale o totale del testo, in qualsiasi forma e con qualsiasi mezzo, richiede il consenso scritto dell'autrice.

WunderKammer Orchestra ETS. Divisione Danza WKO-ADA (già A.D.A. Associazione Danze Antiche). Sede legale: Viale Bligny, 13 20136 Milano (MI). Sito: www.danzeantiche.org; www.wunderkammerorchestra.com