

L'eterna lotta fra *Deva* e *Asura* e l'origine del teatro

Alessandro Grossato

Prologo in cielo

Diversamente dalle cosmogonie delle religioni abramiche, secondo l'Induismo non esiste una 'creazione del mondo' *ex nihilo* ed una volta per tutte, bensì un ciclo ininterrotto e senza inizio né fine, di mondi sempre diversi, prima prodotti e poi dissolti. Gli stessi dèi (*Deva*), tutti gli dèi costituenti il pantheon di un dato mondo vengono ogni volta 'accesi' e 'spenti' dal *Brahman* infinito e impersonale. Persino il sommo fra essi, Brahmā, il 'creatore' di ogni nuovo mondo, viene freddamente decapitato da Śiva, il 'Distruttore'¹, che inanella quindi la sua testa, assieme ai teschi di tutte quelle precedenti, nella collana indefinita di teste-mondo che decora il suo collo nero-bluastrò. Ma, diversamente da tutti gli altri esseri ed enti manifestati, i *Deva* non muoiono mai veramente. Continuano a sussistere in un'altra forma, che splende ancora di una 'luce oscura', quella appunto degli *Asura*². Che dunque non sono 'Angeli ribelli', bensì gli Dèi antichi di quei mondi che furono, e che non sussistono più.

Teatro e cosmogonia

L'idea che sta alla base di tutte le diverse forme teatrali dell'Eurasia è sempre ed ovunque la stessa: la stretta corrispondenza mitica, simbolica e rituale stabilita in senso spaziale fra la cosmologia e la forma del teatro, effimero o stabile ch'esso sia, ed in senso logico-temporale fra la cosmogonia e qualunque azione teatrale³. Infatti da un punto di vista dinamico l'azione teatrale corri-

¹ In tal caso non si tratta di Śiva inteso come semplice *Deva* fra gli altri, bensì di un aspetto-funzione dello stesso *Brahman*.

² Secondo una delle ipotesi etimologiche, questo nome, scomposto in *a-sura*, potrebbe significare 'senza-luce'.

³ Sulla strettissima relazione simbolica esistente tra la cosmogonia e qualunque forma di narrazione tradizionale sia scritta che verbale (mito, leggenda, dramma teatrale, fiaba, favola, etc.), in particolare nell'Induismo, vedi GROSSATO 1999a.

sponde all'atto cosmogonico, mentre da un punto di vista statico la struttura architettonica dei diversi teatri occidentali ed orientali quasi sempre riflette i diversi schemi tradizionalmente accettati del Cosmo. Financo il notissimo *Globe Theater* di Shakespeare, oltre all'emblematico nome, manteneva e mantiene nella sua ricostruzione odierna lo schema tripartito del trimundio sferico medievale⁴, che è appunto un Globo, composto dai tre piani (Cielo, Terra ed Inferi) gerarchicamente sovrapposti ma comunicanti. Stessa concezione per gli Hindu, secondo i quali, citiamo direttamente dal *Bhāratīya Nāṭyaśāstra* I, 105, "Il Teatro non rappresenta esclusivamente la vostra natura né quella degli Dei; esso descrive invece le manifestazioni di questo Triplo mondo nella sua completezza.", compreso dunque i mondi inferi degli *Asura*. Anche se il teatro hindu più che all'idea inanimata di 'Globo' si ispira maggiormente a quella organica di *Aṇḍa*, che in sanscrito significa sì 'Sfera' ma anche 'Uovo', l'Uovo cosmogonico di *Brahmā*, detto *Brahmāṇḍa*⁵. Ridotto inoltre ad uno solo dei tre piani ideali, il palcoscenico hindu, in sanscrito *raṅga*, significa soprattutto questo nostro presente mondo umano, che, secondo l'Induismo, è solo uno fra gli indefiniti 'mondi' intermedi, in sanscrito *loka*, racchiusi nel Cosmo su diversi piani orizzontali sovrapposti. Ad essi dà ogni volta nascita *Brahmā*, 'irradiandoli' con i suoi quattro volti che rimirano da quel loto centrale in cui siede, e che è sia il 'tuorlo' dell'Uovo cosmico che l'ombelico di ciascun mondo⁶. E gli Inferi? "E gli abitanti dell'Abisso, Spettri, Gnomi, Draghi, furono posti come guardiani al di sotto della scena.", come attesta puntualmente il *Bhāratīya Nāṭyaśāstra*, I, 94⁷, proprio come nei nostri teatrini medievali ambulanti. Tutti dettagli, questi ed altri, direttamente confrontabili ed interpretabili pur nella loro apparente diversità e marginalità, ma solo se si mantiene presente la comune premessa cosmologica da cui traggono originario sviluppo.

Non ci addentreremo qui, ovviamente, nelle enormi complessità, specialmente concettuali, che riguardano il teatro tradizionale indiano o *Nāṭya* già nella sua formulazione canonica, espressa nel famoso *Bhāratīya Nāṭyaśāstra*. Ci basterà considerare più da vicino quel momento della consacrazione del palcoscenico che, per il suo precedere ritualmente la rappresentazione vera e propria, viene in genere ignorato o comunque trascurato dagli studiosi del teatro,

⁴ Uno schema in realtà già greco-romano.

⁵ Sul Globo e l'Uovo di luce nelle diverse tradizioni dell'Eurasia vedi GROSSATO 1999b.

⁶ Vedi GROSSATO 1978, e più avanti la nota 7.

⁷ Ricordiamo, *en passant*, che il terzo piano inferiore, detto anche 'Bocca dell'Inferno', dal quale nel teatro medievale uscivano i diavoli, nel teatro moderno e contemporaneo diviene e rimane quel 'golfo mistico', ove tuttora risiedono gli orchestranti.

causa l'indubbio pregiudizio estetico dato dal considerare qualunque opera teatrale, sia pure orientale, come un'opera essenzialmente *letteraria*. Tale consacrazione è invece considerata necessaria proprio a trasmutare un luogo altrimenti qualsiasi nientemeno che nel 'teatro del mondo'. Direbbe Mircea Eliade, in un 'centro del mondo'.

È giusto aggiungere che oggi tale pratica tradizionale, già attestata nel *Nāṭyaśāstra*, e alcuni dettagli esecutivi della quale si son probabilmente persi nel tempo, viene eseguita sempre più raramente, spesso sostituita da una più semplice *pūjā* rivolta ad un'immagine posta a lato della scena del dio Gaṇeśa, il protettore di tutti gli inizi. Infatti, a parte certi spettacoli teatrali più popolari come la *Rāmāṭīlā* e la *Kṛṣṇāṭīlā*, la cui continuità storica è pressoché ininterrotta, il recupero della più antica, parzialmente perduta, tradizione teatrale dell'India, è stato operato solo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo scorso, sull'onda del montante nazionalismo culturale.

Il teatro quale 'Quinto Veda'

Il teatro rappresenta per gli Hindu il cosiddetto 'Quinto Veda', sia per il fatto che esso si costituisce prendendo l'essenza di ciascuno dei Quattro Veda⁸, sia perché, analogamente al corpus extravedico delle scritture tantriche, esso costituisce un insegnamento adatto a tutti, specie nelle condizioni della presente quarta ed ultima età, nella quale, secondo l'Induismo, ogni comprensione puramente intellettuale della verità diviene particolarmente difficile se non impossibile, e dev'esser quindi mediata da espressioni appartenenti all'ordine sia sensibile che emozionale, il che è appunto il campo proprio dell'estetica artistica in generale, e più particolarmente di quella teatrale⁹. In sanscrito teatro si dice *Nāṭya*, da una radice *nrt*, intendendolo ad un tempo sia come il luogo delle espressioni mimico-rituali corporee, che come 'Luogo della danza', con impli-

⁸ In particolare le 'parole' (*pathya*) dal *Rgveda*, l' 'azione' (*abhinaya*) dallo *Yajurveda*, il 'canto' (*gīta*) dal *Sāmaveda* e le 'emozioni' (*rasa*) dall'*Atharvaveda* (*Nāṭyaśāstra* I, 17-18). Com'è noto secondo gli Hindu l'essenza del teatro, così come della poesia, è infatti costituita dal sapore, *rasa*. Tale sapore, che è in realtà una più o meno profonda sensazione emotiva, varia a seconda degli stati d'animo o *bhāva*. I sapori sono otto o dieci a seconda dei testi: erotico, comico, patetico, furioso, eroico, terrificante, ripugnante, meraviglioso, ai quali talora si aggiungono quelli placido e familiare.

⁹ Nel *Bhāratīya Nāṭyaśāstra* (I, 12) è detto: "Non si può far comprendere alle generazioni servili il commercio col Sapere sacro. Devi trarne dunque un nuovo e quinto Sapere per le genti di ogni casta."; "la sostanza di tutte le scienze, la messa in pratica di tutti i mestieri, di tutto ciò, aggiungendovi i Miti, faccio il Quinto Sapere che si chiamerà Teatro." (*ibid.* I, 15). Va inoltre ricordato che il mestiere di attore viene considerato alla stregua d'una via realizzativa completa, cioè di un vero e proprio *yoga*.

cita allusione alla danza cosmogonica della divinità, che si esplica sia all'atto della produzione d'un mondo, che in quello della sua successiva distruzione¹⁰. Secondo la tradizione il teatro fu voluto da Brahmā in risposta ad una richiesta proveniente dai Deva, con Indra in testa, dai *gandharva* e dagli *yakṣa*, i quali chiedevano tutti insieme un oggetto di distrazione che fosse ad un tempo sia udibile che visibile (*Nāṭyaśāstra* I, 13). Allora Brahmā si dispose in uno stato di concentrazione yogica, assorbendo tutti i suoi sensi nella sua visione interiore del mondo, il teatro appunto, che avrebbe così compreso dentro di sé il cielo, la terra con tutte le sue regioni e fino all'ultimo elemento, cioè l'intero Universo. Nasce sempre in quella circostanza, secondo il mito per trasmissione diretta da Brahmā a Bharata, anche il Canone classico del teatro, il *Bhāratīya Nāṭyaśāstra*, letteralmente il 'trattato sul teatro di Bharata'. Ove Bharata significa alla lettera semplicemente 'Autore', ma con la 'A' maiuscola, nel senso di quell'autorità tradizionale sostanzialmente anonima e senza tempo, così cara agli Hindu. Ma, cosa assai più interessante ai nostri fini, Bharata è in realtà soprattutto un appellativo del Dio Agni, personificazione del fuoco sacrificale. Con questo riferimento il significato esatto della parola diviene più precisamente quello di 'portatore', intendendosi il fuoco sacro quale 'portatore' dell'offerta che in esso viene versata¹¹. Il che ci conduce direttamente alla vera scaturigine del teatro hindu, quel rito vedico di cui Bharata è assai verosimilmente una personificazione.

Altare vedico, tempio e teatro

Vale la pena ricordare che nella civiltà indiana vi è solo un altro analogo del teatro quale sintesi del macrocosmo divino e del microcosmo umano, ed è il tempio hindu, che è stato ed è tuttora spesso un perfetto palcoscenico sia per le danze rituali che per altre sacre pubbliche rappresentazioni¹². Del resto, senza

¹⁰ È il tema che diverrà classico, com'è noto, soprattutto nello shivaismo con la danza di Śiva, il Natarāja 'Re della Danza' cosmica, e quindi di tutte le danze. Ma all'inizio del nostro mondo umano, la prima danza in assoluto è quella compiuta da Sarasvatī girando in cerchio attorno al suo sposo Brahmā, per indurlo a manifestare il nuovo piano dell'essere con il solo sguardo dei suoi quattro volti, scaturiti per il desiderio (v. GROSSATO 1978). È lei dunque il prototipo della *devadāsī* templare e teatrale che danza attorno al centro del palcoscenico, punto in cui, come vedremo, risiede simbolicamente Brahmā. Per chi ha reminiscenze bibliche, sarà facile ricordare quanto è detto nell'Antico Testamento del Re Davide, che danza dinanzi all'altare dei sacrifici.

¹¹ Cfr. DAUMAL 1968: p. 122.

¹² E a sua volta, anche il teatro come il tempio è innanzitutto un'opera d'arte architettonica. Così il capo della compagnia degli attori viene tradizionalmente assimilato ad un architetto, prendendo anch'egli il titolo di *sūtradhāra*, che letteralmente significa 'porta cordone'.

poter qui scendere nei dettagli, sia il teatro che il tempio hindu hanno in comune letteralmente la stessa 'base', costituita dallo schema sia costruttivo che operativo dell'altare vedico (*mahāvedi*)¹³. Infatti tutte le procedure che concernono la costruzione di un teatro ricordano strettamente da vicino le prescrizioni riguardanti la scelta del sito, la consacrazione del terreno e la scelta del momento propizio per la costruzione di un altare qual è descritta nei *Brāhmaṇa*¹⁴. Ed è ancora lo stesso Bharata (*Nāṭyaśāstra* I, 125-127) ad identificare esplicitamente la rappresentazione teatrale con uno *yajña*, un sacrificio.

Senza soffermarci sui dettagli, ricorderemo che la selezione del sito e la sua consacrazione è seguita innanzitutto dall'erezione di una colonna centrale, simbolo dell'*axis mundi*, avente lo stesso ruolo simbolico che ha il palo sacrificale o *yūpa* nel rito vedico. Vengono quindi innalzati altri quattro pali, destinati a dividere il teatro in quattro ambienti, uno per ciascuna delle quattro caste di spettatori (*Nāṭyaśāstra* II, 52-56a). La forma del teatro, sempre con l'ingresso rivolto ad est, può essere triangolare, rettangolare o più spesso quadrata, nel qual caso la sua superficie può essere divisa in una scacchiera di sessantaquattro riquadri, otto per lato¹⁵. Si delimitano essenzialmente due grandi aree, una comprendente il palcoscenico e il camerino degli attori, e l'altra l'*auditorium*. La parte propriamente destinata alla rappresentazione scenica è costituita a sua volta da uno spazio rettangolare diviso in due sezioni, il *raṅgapīṭha* e il *raṅgaśīrṣa*. È detto che i *Deva* e gli *Asura* patrocinano rispettivamente il lato destro e sinistro del palcoscenico¹⁶, mentre la posizione costituita dal riquadro centrale è dominata da *Brahmā* e da *Viṣṇu*.

Com'è ricordato nel primo capitolo del *Nāṭyaśāstra*, sono gli stessi Dei a mettere in scena la prima opera teatrale in assoluto, celebrando tutti insieme il

¹³ Come ricorda infatti il saggio vedico Śāṭayajñi: "Verily, this whole earth is divine: on whatever part thereof one may sacrifice (for anyone), after enclosing (and consecrating) it with a sacrificial formula, there is a place of worship" (*Śatapatha Brāhmaṇa* III, 1.1.4).

¹⁴ Esistono ovviamente dei teatri effimeri, talora costituiti solo da un riparo di foglie, ma anche questi rispettano sia l'orientamento che lo schema rituali.

¹⁵ La griglia quadrata, che identifica ciascuna minima porzione del palcoscenico, consentirà in seguito di posizionare su di essa esattamente, secondo un preciso codice simbolico-spaziale, qualunque parte del cosmo: una casa, una città, un fiume, una foresta, l'intera terra, così come addirittura i tre mondi e i sette cieli. Essa consente inoltre di svolgere contemporaneamente molteplici azioni teatrali in diverse aree del palcoscenico, che vengono così a costituire un più vasto quadro simultaneo di insieme. Del resto anche nell'area sacrificale vedica si svolgevano contemporaneamente diverse azioni rituali. Tutto ciò presenta inoltre un'impressionante analogia con il codice compositivo che ha consentito negli affreschi delle grotte di Ajanta di rappresentare simultaneamente su di una stessa parete diversi episodi della tradizione buddhista.

¹⁶ Una dualità che è ben manifesta anche nel teatro greco-romano, con la contrapposizione emblematica fra maschera comica e maschera tragica. Alla divinità centrale corrisponderà allora la maschera impassibile di Dioniso, che nessun attore umano può indossare (cfr. GROSSATO 1999b: pp. 30-33).

vessillo (*dhvaja*) vittorioso del dio Indra, folgoratore del Serpente cosmico *Vṛtra*, l'*Asura* per eccellenza, e di tutte le altre forze oscure. Ma tale 'recita' viene interrotta dall'azione magica degli *Asura* che, invidiosi del teatro, bloccano e privano della parola e della memoria tutti i divini attori. Tutti, tranne Indra, il quale "Si leva con un balzo furioso, afferra il suo stendardo celeste – tutte le gemme fiammeggiano sull'asta, – per un istante il suo sguardo si alza, sugli Impeditori e i Titani che invadono la scena egli si slancia, Re degli Dei, e a colpi di lancia trafigge loro tutto il corpo. Poi che ebbe fatto scempio degli Impeditori e dei Figli di Separazione gli ospiti del cielo scoppiarono a ridere tutti insieme (...)" (*Bhāratīya Nāṭyaśāstra* I, 67-69)¹⁷. Viene dunque riproposta anche sul palcoscenico, e dagli stessi protagonisti, la stessa perenne lotta degli Dei contro gli *Asura*, quasi a ribadire, fin dalla prima rappresentazione, la stretta relazione esistente fra realtà mitica e finzione scenica, entrambe in fondo appartenenti allo stesso ordine di realtà. La festa di *Indradhvaja* o *Indra Maha* viene ancor oggi celebrata in India, innalzando un grande palo, lo *dhvaja* appunto, quale simbolo del fulmine (*vajra*) cosmogonico di Indra, considerato nel suo significato di locale *axis mundi* che trapassa il locale *Nāga*, *genius loci* d'ogni porzione della terra secondo la geografia sacra hindu, che è altrimenti causa di terremoti. Tale palo è normalmente un gigantesco bambù, ed è comunque vuoto al suo interno, e per questo è detto anche *jarjara* 'perforato, trafitto'. Inoltre esso è diviso dai suoi nodi in cinque sezioni che vengono differenziate fra loro colorandole, dall'alto in basso, rispettivamente di bianco, di blu, di giallo, di rosso, e d'una tinta screziata. Ma torniamo alla divina *performance* delle origini. Alla sua conclusione avviene un fatto estremamente significativo, quello che ancor oggi fra le giovani leve militari si chiamerebbe 'il passaggio della stecca'. Infatti Indra consegna il suo *dhvaja* agli attori, che da quel momento sono autorizzati a detenerlo, in formato ovviamente ridotto, come *jarjara* (*Nāṭyaśāstra* I, 69), cioè come una canna cava di bambù a cinque nodi¹⁸. È esattamente questo il momento del passaggio della tradizione teatrale dall'ambito divino a quello umano, una realtà condivisa da tutte le istituzioni dell'Induismo, e non solo.

¹⁷ Da notare, come ha già osservato giustamente Kuiper, che già nel loro primo combattimento mitico, in occasione del celebre episodio del cosiddetto 'frullamento dell'Oceano di Latte', i *Deva* e gli *Asura* si lanciavano fra di loro non solo delle armi, ma anche pesanti scambi verbali, stabilendo così un preciso precedente *in divinis* dell'azione teatrale.

¹⁸ Come scrive Kuiper, "The only thing that is of immediate importance in the context (...) is the fact that Indra is said to have given, after the performance, his *dhvaja* to the actors. In so far as this *dhvaja* is used in connection with dramatic performances it is called *jarjara*. Since there is no reason to question this tradition about the fundamental identity of *jarjara* and *indradhvaja*" (KUIPER 1983: p. 237).

La consacrazione del palcoscenico

La consacrazione del palcoscenico è un complesso rituale detto in sanscrito *pūrvarāṅga*, *raṅgapūjana* o *raṅgapūjā*. Esso consiste sostanzialmente in una ripetizione del rito che viene compiuto per consacrare il teatro subito dopo la sua costruzione. Nei preliminari ci si rivolge alle divinità tutelari delle diverse direzioni dello spazio più il centro, ovvero rispettivamente ad Indra ad est, a Varuṇa ad ovest, a Kubera a nord, e a Yama a sud. Ciascuna direzione riceve inoltre un'offerta alimentare, che consiste in cibi aventi il colore cosmologicamente corrispondente a ciascun quadrante, ovvero bianco ad est, blu ad ovest, giallo a sud e rosso a nord¹⁹. Più in generale va notato che il nord e l'est sono qui associati con i *Deva*, mentre l'ovest e il sud lo sono con gli *Asura*. È soprattutto questa parte del rito che è ancor oggi frequente osservare, particolarmente a Bali.

Giustamente Eliade (1968) sosteneva che, in generale, tutti i riti religiosi e tradizionali, pur nella loro apparente diversità, rappresentano e significano una ripetizione della cosmogonia. Se dunque il teatro è propriamente un simbolo del Cosmo, è ovvio che, in un'ottica tradizionale, sia all'atto della sua costruzione, così come all'inizio di ciascun dramma in esso successivamente rappresentato, è in qualche modo indispensabile ripetere ritualmente sul palcoscenico l'atto cosmogonico. E della reiterazione ciclica della cosmogonia mediante il rito è un ottimo esempio soprattutto il momento culminante della riconsacrazione del palcoscenico, detto *jarjaraprayoga*, fase sulla quale è necessario soffermarsi con attenzione. L'azione è compiuta dal *sūtradhāra*, 'colui che reca ciò che congiunge', che entra in scena recando dei fiori, accompagnato da due assistenti, detti *pāripārśvika*, uno dei quali reca l'asta detta *jarjara*²⁰, solitamente di bambù, e della quale abbiamo detto sopra, mentre l'altro regge una brocca d'oro detta *bhṛṅgāra*. L'ingresso in scena e i successivi movimenti danzanti del terzetto deve compiersi con precisi e complessi passi rituali, arrivando dalla porta a destra, rispetto al punto d'osservazione dello spettatore, e uscendo alla fine da quella a sinistra. Sparsi i fiori al centro in corrispondenza di quello che convenzionalmente è il *Brahmā maṇḍala*, il 'quadrato' consacrato a Brahmā, Dio che 'nasce' all'inizio d'ogni nuovo mondo seduto sul loto sorto dall'ombelico di Viṣṇu dormiente sulle acque cosmiche²¹, il *sūtradhāra* compie una *pradakṣiṇā*

¹⁹ Merita notare che le sei direzioni dello spazio più il centro, oltre a costituire un settenario cosmogonico riconoscibile in molte tradizioni, è anche esattamente lo schema del *vajra* di Indra.

²⁰ Probabilmente qui rivestendo il ruolo di Vajrapāṇi *ante litteram*, cioè di alter ego di Indra.

²¹ Come ricorda Kuiper, Brahmā "is the creator of dramatic art and to him," as a god of the totality, the

o circumambulazione rituale attorno al *Brahmā maṇḍala*, quindi una purificazione dello stesso mediante l'acqua lustrale contenuta nel vaso d'oro, ed infine vi configge verticalmente il *jarjara*, l'asta di bambù. A parte i più ampi riferimenti cosmogonici, è evidente il rinvio simbolico sia all'erezione del pilastro centrale o *skambha* nella fase iniziale di fondazione di tutto il teatro, che a quella dell'*Indradhvaja* nella festa omonima²².

Come dimostrano puntualmente significativi passaggi delle scritture sacre e rituali dell'Induismo, che abbiamo qui citato solo in limitatissima parte, asse cosmico, fulmine, albero del mondo, palo sacrificale, vessillo, colonna centrale e canna cerimoniale da teatro, son tutti simboli essenzialmente equivalenti²³. Dal Cosmo all'ambito atmosferico, dalla vessillologia divina all'ambito sacrificale ed infine al teatro, siamo dinnanzi a passaggi estremamente sfumati fra diversi livelli di realtà, da quelli più universali via via sino a quelli più contingenti. Da divino strumento di produzione e sostegno del Cosmo, che illumina le tenebre primeve abbattendo i démoni inferi, prototipo d'ogni mezzo sacrificale sia esso arma o semplicemente palo cui legare la vittima designata, l'asse luminoso che collega tutti i mondi come altrettanti 'nodi' d'una canna di bambù diviene semplice strumento di scena. Che ai nodi della canna di bambù corrispondano i diversi mondi non lo diciamo noi sulla base d'un verosimile simbolismo, ma lo dice lo stesso *Bhāratīya Nāṭyaśāstra* (I, 90-92): "Allo stendardo forato fu affidato il fulmine massacratore dei Figli di Finita, e ai nodi della sua asta i Principi celesti dalle forze illimitate: in cima all'asta *Brahmā*, al secondo nodo il Pacificatore [Śaṅkara, che è un appellativo di Śiva], al terzo il Beato Viṣṇu, al quarto il Balzante [Skanda, il figlio di Śiva]; al quinto i tre Mahānāga: Śeṣa, Vāsuki, Takṣaka²⁴. Così, per la rovina degli Impeditori [*Vighnas*, una classe di *Asura*], gli Dei furono posti nello stendardo forato."²⁵

maṇḍala in the centre of the stage is dedicated. This cosmic centre, however, is also the place where the world tree was believed to be standing." (KUIPER 1983: p. 241).

²² "Just as Indra's banner was supposed to be standing in the centre, so the only appropriate place for the *jarjara* would have been in the *brahmā maṇḍala*." (KUIPER 1983: p. 242). Aggiungeremmo che l'uso, pressoché universale, di piantare armi o stendardi su di un territorio spiritualmente consacrato o militarmente conquistato ha esattamente sempre il senso, più o meno consapevole, d'un rituale rinnovamento della cosmogonia in rapporto ad una porzione più o meno ristretta di territorio (cfr. ELIADE 1968: pp. 35-38).

²³ Come sottolinea Kuiper, "the *vajra* is among the powers and deities that are said to reside in the *jarjara* (NÇ. 1.91, 3.78), just as the *yūpa*, the sacrificial stake, is said to be a *vajra*, e.g. ŚB. IV. 4.2 *vajro vai yūpo*, IV. 4.10, etc." (KUIPER 1983: p. 237, n. 42); "Besides, the gods that are supposed to reside in the *jarjara* characterize it as a replica of the cosmic tree." (*ibid.*: p. 237).

²⁴ Osserva ancora Kuiper riguardo al *jarjara*: "Its cosmic character is accordingly, beyond doubt. The deities mentioned personify in different ways the totality of the Cosmos, which is symbolized by the centre. (...) The *jarjara* represents the world tree, which is rooted in the nether world (the *Nāgas*) and reaches into heaven (*Brahmā*)" (KUIPER 1983: p. 241). Ci sembra invece meno condivisibile la sua valutazione sull'as-

Concluderemo dunque con le stesse parole che, secondo la tradizione, Brahmā avrebbe rivolto prima agli Dei, e quindi a Bharata:

“Andando nel mondo dei mortali, tutti riceverete un culto luminoso; ma che nessuno organizzi degli spettacoli senza aver celebrato la consacrazione del palcoscenico. Per chiunque organizzerà uno spettacolo senza aver celebrato la consacrazione del palcoscenico, il sapere resterà senza frutti ed egli andrà nella matrice di una bestia. Questa consacrazione resa alle divinità del palcoscenico vale un sacrificio. Così deve essere celebrato con dedizione totale da tutti coloro che fanno funzionare il Teatro. L'attore o il capo della compagnia che non celebrerà questa consacrazione o che non la farà celebrare dai suoi dipendenti, non otterrà che avvilitamento. Ma colui che celebrerà la consacrazione secondo il rito e secondo la giusta vista otterrà tesori di luce e andrà nel mondo della Via Solare.” Avendo così parlato agli Dei e a tutte le potenze celesti il Percotitore [Brahmā] mi diede questo ordine: “Celebra [dunque] il culto del Teatro.” (*Bhārātīya Nāṭyaśāstra* I, 122-127).

Riferimenti bibliografici

- BHARATA (1988), *Bhārātīya Nāṭyaśāstra, Traité de Bharata sur le théâtre*, édition critique par J. Grosset, Paris, Ernest Leroux.
- DAUMAL, R. (1968) “*L'origine del teatro di Bhārata*”, in *I poteri della parola*, Milano, Adelphi, pp. 119-154.
- ELIADE, M. (1968) *Il mito dell'eterno ritorno (Archetipi e ripetizione)*, Torino, Borla.
- GROSSATO, A. (1978) “*Significato della quadricefalia di Brahmā ed altri aspetti del suo simbolismo nel mito e nell'arte hindu*”, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, Volume XC (1977-78), Parte III, pp. 107-116.
- GROSSATO, A. (1982) Recensione a Françoise L'Hernault, *L'Iconographie de Su-*

senza di Indra da questo elenco, che sarebbe dovuta allo “Indra's character of a seasonal god” (*ibidem*). Secondo noi Indra è infatti in questo caso rappresentato aniconicamente dall'intero *jarjara* nel suo insieme, inteso dunque alla stregua d'un *ayudhadeva*, un dio-arma, come avviene del resto per il *vajra* (sugli *ayudhadeva* o *astradeva* in generale cfr. GROSSATO 1994; più in particolare sul *vajra* come *ayudhadeva* v. ancora Grossato 1982). Il che, del resto, ci sembra del tutto analogo a quanto avviene anche in occasione della festa di *Indradhvaja*: “As long as the banner festival lasted, the *dhvaja* was actually believed to be identical with Indra but after the removal of the pole the god's role had temporarily ended and he reassumed his more modest task of *dikpāla* of the East. During the rest of the year the pillar belonged to the gods of the totality, in particular to Brahmā, Viṣṇu and the *Nāgas*.” (*ibidem*).

²⁵ La canna di bambù è oltretutto cava, fatto che allude simbolicamente a quel ‘soffio divino’ o *Sūtrāṭman*, che attraversa invisibilmente tutti i mondi vivificandoli (cfr. GUÉNON 1975: pp. 317-325; 350-352).

- brahmanya au Tamilnad*, Pondichéry, 1978, in *East and West*, Vol. 32, Nos. 1-4, dicembre, pp. 191-194.
- GROSSATO, A. (1984) Recensione a F. B. J. Kuiper, *Ancient Indian Cosmogony (Essays selected and introduced by John Irwin)*, New Delhi, 1983, in *East and West*, Vol. 34, Nos. 1-3, settembre, pp. 371-376.
- GROSSATO, A. (1994) “Hindu, iconografia”, voce per il Secondo Supplemento dell’*Enciclopedia dell’Arte Antica Classica e Orientale*, edito dall’Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, T.II, pp. 53-60.
- GROSSATO, A. (1999a) “The Structure of Narrative Cycles in Hindu Myth and Iconography”, nel volume miscelaneo *India, Tibet, China: Genesis and Aspects of Traditional Narrative*, Leo S. Olschki, Firenze, pp. 87-101.
- GROSSATO, A. (1999b) *Il libro dei simboli. Metamorfosi dell’umano tra Oriente e Occidente*, Milano, Mondadori.
- GUÉNON, R. (1975) “La Catena dei mondi”, in *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, pp. 317-325.
- KUIPER, F.B.J. (1975) “The Worship of the Jarjara on the Stage”, in *Indo-Iranian Journal*, Mouton, The Hague, vol. XVI, no. 4, 1975. ripreso in F.B.J. Kuiper, *Ancient Indian Cosmogony (Essays selected and introduced by John Irwin)*, New Delhi, 1983.
- KUIPER, F.B.J. (1983) *Ancient Indian Cosmogony (Essays selected and introduced by John Irwin)*, New Delhi, Munshiram Manoharlal.
- STAAL, F. (1983) *Agni. The vedic ritual of the fire altar*, 2 voll., New Delhi, Motilal Banarsidass.
- LÉVI, S. (1890) *Le Théâtre Indien*, 2 voll., Paris, Émile Bouillou.
- VARENNE, J. (1982) *Cosmogonies Védiques*, Milano-Paris, Archè-Les Belles Lettres.
- VATSYAYAN, K. (1983) “The Nāṭyaśāstra”, in *The Square and the Circle of the Indian Arts*, New Delhi, Roli Books International, pp. 37-70.