



IL KATHAKALI: ESTETICA DI UNA NARRAZIONE INCARNATA

Valeria Costanza D'Agata

ABSTRACT. The article illustrates the ancient Kathakali dance-drama as the narration of stories embodied in the artist, letting the essentially pathic and proprioceptive dimensions of the individual body not only emerge, but also extend to a typological corporality. Reversing to the background of strictly personal characteristics to contain and express universal emotions contributes to generate the integration between the subjective and the objective body, to experiment the psychophysical unity, in a constant research for both internal and external balance, generating a affective-attunement with the public which, throughout the performance, experiences increasingly higher levels of emotional involvement. It is this form of intercorporeal resonance and empathic participation, considered through the second person perspective, which defines the taste as aesthetic pleasure shared between the actor and the spectator.

PAROLE CHIAVE: Kathakali, aesthetic experience, embodied intersubjectivity, dance-drama, interaffectivity.

UNA FORMA SPECIALE DI NARRAZIONE

Raccontare storie costituisce un'esigenza conaturata all'uomo e contribuisce alla definizione della propria identità personale e al consolidamento di un profondo senso di appartenenza a

una comunità più ampia. Che si sia spinti dall'esigenza di ricordare e di fissare nella memoria ciò che l'esperienza di eventi vissuti può avere ancora da dire (storie sul passato) o di dare un ordine coerente e attribuire significato ad un presente caotico e inafferrabile (storie-ipotesi e storie-teorie) o ancora che si sia mossi dal bisogno di anticipare e prefigurare ciò che ancora è da venire (storie sul futuro), in modo

da esser pronti ad affrontare situazioni problematiche che potrebbero destabilizzare un equilibrio a fatica raggiunto (storie di finzione), la narrazione non è mai qualcosa di esclusivamente individuale. Anche quando assume la forma di un dialogo interiore o mira all'attribuzione di un senso che ripristini la connessione degli eventi, ricercando ed esplicitando i nessi causali (storie riflessive) o, come nel caso di narrazioni terapeutiche, tenti di restituire al paziente un ruolo significativo all'interno del suo vissuto, non si può fare a meno della relazione spinti proprio dalla necessità di sintonizzarsi anche con le parti oscure, imprevedibili, dirimpenti dell'alterità sociale e di tutto ciò che interrompe la coerenza ambientale (Smorti 2022).

Ritornare con la mente su elementi non trasparenti della relazione, ripercorrerne le ambiguità per coglierne gli aspetti impliciti e imprevedibili, destabilizzanti, interpretare e restituire senso a ciò che non si lascia dire con chiarezza implica la disponibilità ad uscire da una prospettiva egocentrica, per assumere punti di vista eterogenei e guardare alle stesse cose da angolazioni diverse, coglierne le sfumature nel loro diradarsi, entrando in relazione con ciò che è altro da sé, consapevoli che proprio un tale incontro contribuisce a dare forma al proprio senso di identità (storie di vita e storie collettive).

In questa sede vale però la pena soffermarsi per provare a comprendere cosa avviene quando la narrazione è affidata non alle parole o alle immagini, ma alle mani, ai piedi, al movimento di occhi, palpebre, sopracciglia e guance come nel caso del

Kathakali, una complessa performance che ha luogo per diverse ore durante la notte, nel corso della quale ogni singola parte del corpo contribuisce singolarmente in maniera imprescindibile alla composizione organica di storie, tingendo con forza e vigore ogni postura, ogni movimento, ogni espressione del volto, ogni balzo in avanti o indietro. Nato tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo nel lussureggiante Kerala (Menon 1984), la regione meridionale dell'India più progressista ed eclettica (Miller 1988)¹, come dominio delle classi superiori, dei guerrieri e delle caste sacerdotali, questa forma tradizionale di teatro-danza – ormai simbolo dell'identità nazionale e della sensibilità estetica indiana – mette insieme tecniche di addestramento militari e valori rituali e sacrali, intensificando le relazioni interpersonali attraverso lo speciale rapporto che si instaurava tra maestro e allievo.

In questo tipo di narrazione (il nome Kathakali deriva dalla combinazione di *katha* “story” e *kali* “play”) non si segue semplicemente l'andamento logico-lineare tipico del linguaggio verbale e l'elemento iconico non è ridotto a mero sostegno della comprensione per la sua capacità di rendere simultaneamente ciò che può essere colto in uno sguardo sinottico. Il racconto va oltre la parola, affidandosi prioritariamente al corpo che danza, in sintonia con il ritmo fragoroso degli strumenti a percussione² in un crescendo di intensità e forza, mentre mette in scena dialoghi (*padam*) rappresentati con i gesti delle mani e le espressioni del volto. La musica guida ogni movimento degli attori, predispone gli stati d'animo, accentua gli

1 Il Kerala è la regione più alfabetizzata dell'India, il primo stato dove sia stato eletto al potere un governo comunista e dove un senso profondo della fede convive con un ateismo convinto, generando una grande varietà di pratiche rituali (Miller 1988). La sua eccentricità deriva dalla sua vocazione marittima che ha favorito il contatto con culture, credenze e religioni di varie parti del mondo, generando una profonda contaminazione di stili visibile nelle forme architettoniche e in generale nell'apprezzamento estetico delle arti. Oltre che per il Kathakali, il Kerala è famoso per le arti marziali e per la medicina ayurvedica (Menon 1984).

2 Il *chenda* è il grande tamburo cilindrico che viene tenuto verticalmente, tipico del Kerala, utilizzato come accompagnamento nelle danze e nel corso di feste religiose per richiamare il pubblico attraverso un ritmo crescente e vigoroso, ottenuto battendo i due lati dello strumento (distinti per il diverso numero di strati di pelle che rendono i suoni di un lato più bassi di quelli dell'altro) con due bacchette, le stesse utilizzate nel corso dell'addestramento dal maestro per scandire il tempo su tamburi o tronchi d'albero. È considerato secondo la tradizione uno strumento demoniaco (*Asura Vadyam*) in quanto emette un suono rigido e molto forte che non va in armonia. Il *maddalam* ha la forma di una botte, viene tenuto orizzontalmente appeso attorno al collo in modo che si possa suonare da entrambi i lati. L'*iddaka* infine è un piccolo strumento, che viene percosso con delle bacchette.

aspetti del carattere dei personaggi messi in scena e introduce gli spettatori in uno stato di trance, inducendo un'alterazione dello stato mentale che li dispone ad un pieno coinvolgimento nell'esperienza dello spettacolo che, immerso in un'atmosfera da sogno intrisa di spiritualità, non viene semplicemente visto, ma creduto e vissuto in maniera profonda.

Il corpo del performer si fa veicolo di emozioni, nella misura in cui è in grado di svuotarsi e diffondere sensazioni, affetti, desideri, paure, credenze, pulsioni dei personaggi che interpreta, interpellando continuamente, attraverso la resa mimica, il pubblico istruito che assiste allo spettacolo con la consapevolezza di chi conosce perfettamente la storia che verrà narrata. Ciò permette al fruitore di cogliere gli aspetti più sottili e di vivere un'esperienza estetica che si fa sempre più complessa e pervasiva, affidandosi alla guida sapiente dell'artista che lo conduce verso un piacere estetico sempre più intenso, affinando ulteriormente la capacità ricettiva (*abhinaya*) di entrare in risonanza con le emozioni dei personaggi.

Malgrado il pubblico sia a conoscenza della storia che verrà narrata, la sintonizzazione emotiva che man mano si va instaurando nel corso dello spettacolo non deriva da interpretazioni o processi inferenziali in grado di mettere in luce credenze, desideri, intenzioni celati dietro gli stati corporei (teoria della mente), ma scaturisce direttamente da un processo di rispecchiamento che avviene già a livello corporeo. Come le emozioni nascono direttamente in quanto espressioni corporee, essendo già iscritte nell'alfabeto corporeo degli attori senza bisogno di essere tradotte da contenuti concettuali, parimenti la loro fruizione riattiva negli spettatori - come vedremo meglio in seguito - a livello puramente corporeo, emozioni corrispondenti in un processo di risonanza interaffettiva. È performando il corpo, nel contesto specifico dello spettacolo, che avviene quel dialogo intercorporeo in cui il corpo indi-

viduale si estende fino a comprendere in un unico corpo esteso artista e spettatore. Solo se si è disposti a mettere da parte ogni conoscenza, ad abbandonare la propria forma si potrà raggiungere un più profondo livello di consapevolezza e ricevere la forma pura, scomponendosi per ricercare progressivamente una sempre maggiore integrazione tra le parti, dimenticandosi di sé per divenire sempre più consapevoli e acquisire maggiore padronanza e sensibilità.

PLASMARE I CORPI

La relazione che si instaura tra artista e fruitore assume così un carattere psicagogico e pedagogico, richiamando quell'intensità e intimità, quel rapporto di fiducia e cieca osservanza che lega maestro e allievo³ e che presuppone la volontà di lasciarsi *educere*, condurre fuori dall'oscurità della propria mente (guru viene proprio da *Gu-Hri* che significa "portare via" - "l'oscurità"), per mollare ogni resistenza e creare il vuoto dentro di sé in modo da far spazio a ciò che l'altro ha da rivelare.

Il riconoscimento e il rispetto della sacralità dei ruoli tra allievo e maestro, artista e spettatore sono talmente consolidati da non aver bisogno di essere ulteriormente enfatizzati attraverso la posizione assunta nello spazio. Il palco, infatti, è generalmente sullo stesso piano del pubblico dove, in un'atmosfera pressoché cupa e buia, rischiarata esclusivamente da una lampada ad olio, due uomini tengono in mano un sipario fluttuante dietro il quale si svolge la danza devozionale che segna l'inizio dello spettacolo. Sovente la performance sembra addirittura irrompere sugli spettatori, gli attori infatti scendono tra il pubblico, danzano, urlano, esultano, mentre scintillanti e sorprendenti effetti di luce circondano gli spettatori che partecipano attivamente alla scena. Anche nel corso dell'allenamento il maestro tende per lo più ad assumere una posizione più bassa rispetto all'allievo, rimanendo per la maggior parte del tempo seduto, mentre

³ Raina assimila la figura dell'insegnante, che esegue addirittura i gesti al contrario per favorire il rispecchiamento delle sue azioni da parte dell'allievo, all'homunculus di Penfield nella corteccia somatosensoriale, che ha in comune con il "guru-homunculus" l'accentuazione del viso e delle mani (Raina 2017: 65).

mostra come effettuare i *mudra*, battendo il tempo, e come esprimere in maniera efficace le emozioni con il volto.

Per potere sostenere lo sforzo prolungato richiesto da una performance che dura per parecchie ore e senza interruzioni nel corso della notte, l'artista deve essere infatti disposto ad astrarsi da sé, a lasciarsi modellare dal maestro attraverso un lungo processo di addestramento che porta progressivamente ad ignorare la sensazione fisica di fatica e dolore per assumere una nuova configurazione ed ampliare la propria percezione di sé. L'allievo infatti è sottoposto ad un «gradual, long-term process of (re)shaping the bodymind, perfecting basic techniques of performance, growing and maturing as an individual, engaging in study and reflection developing one's imagination, and integrating all of the above» (Zarrilli 2000: 66).

Questa forma d'arte, infatti, era in origine praticata esclusivamente da uomini, che venivano addestrati sin dalla più tenera età attraverso duri allenamenti, manipolazioni, massaggi con oli al fine di distendere la pelle, sciogliere le articolazioni e rendere il corpo degli allievi (bambini di età generalmente compresa tra i nove e i dodici anni) più duttile possibile, resistente allo sforzo fisico, flessibile, rilassato, forte. Naturalmente la giovane età dei discenti permetteva anche di coltivarne le disposizioni, di trasferire all'interno del contesto pedagogico il rispetto e il mantenimento dei rapporti gerarchici che caratterizzavano il tessuto sociale in cui lo spettacolo nasceva e si diffondeva, educando all'obbedienza e osservanza cieca del maestro (*āsān*), i cui gesti dovevano essere imitati in maniera pedissequa e senza l'intervento di alcuna forma di interpretazione. Le forme tradizionali di allenamento del Kathakali utilizzavano metodi pedagogici che prevedevano severe punizioni e la riproposizione, all'interno della relazione

di sottomissione dell'allievo al maestro nel *kalari*, dei rapporti gerarchici caratterizzanti il tessuto sociale in cui la pratica si inseriva (Nair, Balan 2004). L'estirpazione di ogni forma di creatività individuale dal performer si è progressivamente attenuata nel corso del tempo con la trasformazione in senso moderno e la democratizzazione dei sistemi educativi alla base della cultura Kathakali, che si è andata svincolando da forme di mecenatismo e di patriarcato per entrare a far parte del sistema di istruzione pubblica, aperta anche alle donne (Narayana 2016: 131-142)⁴.

La pratica del Kathakali era infatti inizialmente riservata esclusivamente agli uomini, ritenuti maggiormente capaci di ottenere migliori risultati fisici in termini di forza, resistenza, controllo e flessibilità, non perché le donne fossero in assoluto impossibilitate a raggiungere livelli elevati di prestazione, ma perché non erano generalmente in condizione di garantire costanza in allenamenti estenuanti e lungamente protratti nel tempo, anche a causa del rapido sopraggiungere di impegni relativi alla procreazione e alla cura della famiglia. Con l'abolizione delle caste nel 1947, non solo fu permesso ai ragazzi di ogni condizione sociale di formarsi nelle accademie d'arte, il cui accesso era precedentemente riservato solo ai membri delle classi superiori, ma l'istruzione venne anche estesa nel corso degli anni Cinquanta alle ragazze, per quanto esclusivamente in forma privata. Bisogna però attendere la metà degli anni Settanta per la nascita della TKK (Tripunithura Kathakali Kendram), una troupe tutta al femminile che si esibisce per lo più nella parte meridionale e più progressista del Kerala, composta da 15 membri provenienti dalle caste a cui tradizionalmente appartenevano i principali mecenati e performer del Kathakali (Daugherty, Pitkow 1991). Non legata a interessi strettamente politici o

4 «In performance, this has led to attempts at individuation that sidestep the rigid external form and work on the level of the latent form, greater attention to the depiction of character through emotive, quasi-realistic modes of acting that sometimes verge on melodrama, efforts to bring in individual contributions and stylistic variations, considerable focus on the subtle details of costume, acting, music and percussion aimed at increasing the aesthetic appeal of performance, discursive expressions of individual creativity and artistry, and so on, all of which show distinct traces of a burgeoning sense of subjectivity on the part of the performer» (Narayana 2016: 141).

ideologici, la scelta di dedicarsi ad un'arte tipicamente maschile non voleva sfidare la tradizione, ma derivava piuttosto dall'interesse crescente per una disciplina ben più stimolante delle danze tradizionalmente riservate alle donne.

Per quanto quella indiana fosse una società non conflittuale, ma fondata su una essenziale complementarietà tra uomini e donne, molti ruoli – per quanto interpretati da attori scelti direttamente dalle famiglie, se non addirittura da alcuni membri di queste - risultavano poco opportuni per le donne che rischiavano di essere oggetto delle attenzioni sgradevoli di spettatori ubriachi. Per tali motivi il repertorio della troupe faceva a meno di interpretare opere in cui le donne apparivano nel loro stato più feroce (*kari*), con atteggiamenti e costumi esageratamente connotati eroticamente, mentre scene violente di guerra venivano rappresentate di buon grado e anche con una certa soddisfazione perché più di altre rendevano conto dell'alto livello tecnico raggiunto con l'allenamento e la disciplina. In ogni caso la capacità di restituire la complessità degli stati emotivi dei personaggi interpretati e di risuonare affettivamente con essi, stabilendo connessioni con il proprio vissuto, permetteva di compensare eventuali lacune nella tecnica corporea. Se da una parte il fatto di essere nate in contesti di famiglie agiate che si dedicavano o sostenevano il Kathakali, permetteva alle ragazze di crescere all'interno di una cultura sensibile a questa forma di teatro-danza e di essere addestrate da un unico maestro che le seguiva con costanza per tutto il tempo, d'altra parte la necessità di ritirarsi intorno ai venticinque anni per motivi familiari, non permetteva loro di acquisire quella maturità di espressione che invece era evidente negli uomini che raggiungevano l'apice della loro carriera intorno ai sessant'anni. Malgrado l'apertura alle donne, la loro presenza rimaneva esigua e di breve durata, mentre riscuoteva maggiore adesione e un più ampio potere di attrazione in ambito internazionale, anche perché alle donne straniere era concesso studiare nei *Kalamandalam* insieme ai ragazzi (Daugherty, Pitkow 1991: 148).

LA FORMA KATHAKALI

Attraverso una relazione solida e prolungata di rispecchiamento con il guru – l'addestramento durava da sei a dieci anni - l'apprendista doveva lasciare andare ogni tentativo di comprensione, di originale rivisitazione, ogni ricerca esplicita di affermazione della propria individualità per far progressivamente sorgere dentro di sé, proprio mediante l'osservazione empatica, l'imitazione e la coltivazione paziente e tenace di una attitudine mimetica, la "forma kathakali", uno stato di benessere diffuso, di padronanza di ogni singolo muscolo del proprio corpo e di completa integrazione di elementi fisici ed emotivi.

La creatività e l'originalità della performance potevano manifestarsi solo alla fine di un percorso di allenamenti rigidamente strutturati e fortemente tecnici, come surplus estetico emergente a seguito di una consolidata sapienza corporea e non come volontario e preordinato fine da perseguire. Una tale armonia, che poteva essere raggiunta attraverso il distacco dal proprio corpo, lo svuotamento dei propri pensieri, la purificazione dalle emozioni e la liberazione da ogni intenzionalità, si configurava come l'esito compiuto di un processo che partiva da una focalizzazione sulle singole parti del corpo che venivano addestrate una per una, finché la forma veniva completamente assorbita nel movimento che diveniva assolutamente automatico, fluido, libero da qualsiasi volontà di comprensione e partecipazione della mente cosciente. Così Narayana spiega come la forma possa scaturire come presenza di un corpo integrato per il pubblico, solo come esito di un processo di separazione e di sparizione del corpo, percepito dal performer come assenza:

It is possible to see this culture of embodiment as one in which it is not an *a-priori* conceptual knowledge or experience of emotional states or of character states that are then translated into bodily expression, but where it is the very bodily expressions as experience that constitute the specific emotional state or thematic content, first in the training and then in the performative context. It is through the body, with the body, that the particular experience - whether it is of an emotion, a character, or an action - is constituted. Even further, more than perform-

ing through the body or with the body, it also becomes performing “the body”, the specific body that is formally constituted in a particular manner through the training regimen, and thus is different from all other bodies, whether they are of other performing forms or of real life. [...] when the performer’s body becomes most present to the audience, it becomes absent to the performer himself. In other words, the moment of its ultimate presence to the other is paradoxically enough the moment of its absolute absence to the self. Presence is felt by the performer only when an error is committed, when the body is not functioning as it ought to or is expected to, or when there is a disruption in the structured progress of the performance score as he has been trained to carry out (Narayana 2016: 135-136).

L'esecuzione reiterata di movimenti ripetitivi, osservati attentamente e riproposti fedelmente, sembrava come inscrivere nel corpo un'estetica della performance, che esigeva un addestramento tanto più rigoroso quanto più stilizzata e sistematizzata era la configurazione che si voleva fissare nella memoria del corpo. Una tale forma di conoscenza incarnata permetteva non solo l'emergere di una più profonda coscienza corporea, ma anche il raggiungimento di un senso di padronanza ed efficienza nell'esecuzione dei singoli movimenti, in cui ogni parte del corpo sapeva esattamente cosa fare e quando farlo, come armonizzarsi e integrarsi in un tutto coerente e organico. Il corpo perdeva così la sua configurazione per farsi specchio dell'intero universo, per ricreare dentro di sé e per rappresentare la forma di esseri che sembravano provenire dal mondo dell'inorganico, attraversare i vari gradi dell'organico fino a raggiungere forme umane e divine, presentate singolarmente o anche simultaneamente. Il tempo lineare sembra lasciare così spazio al tempo cosmico nel corso del quale uomini, insetti, animali, piante e fiori, montagne, fulmini, dei e demoni rivivono e ristabiliscono un nuovo ordine nel corpo dell'artista, dove la capacità mimetica plasma nuovi mondi che prendono forma sulla scena.

Come nella formazione di un'orchestra ogni singolo strumento viene prima

appreso singolarmente, per poter creare quell'effetto estetico complessivo che eccede la singolarità degli elementi che la compongono, così è necessario acquisire una completa padronanza di ogni singolo arto, muscolo, tendine, ruga d'espressione attraverso esercizi mirati, prima di poter procedere a collegare in maniera graduale le varie parti fra loro di modo che possano offrire il loro contributo speciale all'insieme ed esprimersi all'unisono. Se proviamo a immaginare di suddividere il corpo dell'artista in fasce orizzontali, il centro propulsore da cui emana in maniera centrifuga la forza vitale - che vivifica il busto e gli arti superiori e scuote gli arti inferiori - è la parte bassa dell'addome, la base dell'ombelico, punto immobile da cui si diffonde l'energia del respiro che rende vigorosi i movimenti e a cui tutto costantemente si riconduce con andamento centripeto per trovare un solido appiglio, un fondamento.

Controllare il respiro e lasciarlo fluire attraverso espansioni e contrazioni successive permette di disegnare una sorta di alfabeto del corpo che sintatticamente esprime e struttura il significato della performance attraverso funzioni principali *aṅga* (testa, palmi delle mani, vita, petto, costole e piedi), parti secondarie *upāṅga* (occhi, sopracciglia, naso, labbra, guance e mascella) e parti subordinate di raccordo *pratyāṅga* (spalle, braccia, stomaco, glutei, caviglie, cosce e collo) come previsto dal *Nāṭyaśāstra*⁵. La postura di base o “forma kathakali” consiste nel tenere il baricentro basso, il bacino ruotato verso l'interno e le gambe piegate con le ginocchia rivolte verso l'esterno. I piedi, come se fossero radicati per terra, sono leggermente più larghi delle spalle e poggiano nella parte esterna, formando un arco con le dita ruotate verso l'interno. Tronco e testa sono allineati, mentre la schiena è inclinata verso dietro, disegnando un angolo retto con le braccia che vengono sollevate e aperte lateralmente. In tal modo il respiro può farsi profondo e fluire, rendendo possibile sostenere il peso del costume – formato da

⁵ Il *Nāṭyaśāstra* è il più importante trattato, scritto in sanscrito dal saggio Bharata, di arti drammatiche indiane (teatro, danza, musica, oratoria, mimica) fortemente intrecciate a credenze sacre.

strati sovrapposti di stoffe inamidate che formano una gonna, impreziositi da gioielli lignei – e del pesante copricapo che presenta una difformità tra la convessità della parte anteriore e la parte posteriore piatta, intensificando ulteriormente il ruolo della testa nel mantenere un equilibrio stabile.



FIG. 3. COPRICAPO (KIREETAM) E COSTUMI DI SCENA E TRADIZIONALI.

L'effetto di drammaticità viene ottenuto attraverso la gestualità, la mimica e l'espressione del volto, dove il movimento di occhi - (in senso verticale, orizzontale, diagonale, rotatorio e diagonale-rotatorio), volutamente arrossati per attirare ulteriormente l'attenzione - sopracciglia, collo, mani e corpo permette di esprimere i nove sentimenti fondamentali (*navarasas*): *sringaram* (desiderio, amore), *hasyam* (comicità, riso), *karunam* (compassione, dolore), *shantha* (pace), *adbutha* (stupore), *veeram* (coraggio, valore), *raudra* (rabbia), *bhayanakam* (paura, terrore), *bibhatsam* (disprezzo, disgusto). La coordinazione di gesti, sguardo, movimento del corpo fa sì che germoglino e fioriscano le emozioni nell'esecutore e nel fruitore. In tal modo il corpo fisico individuale, oggettivo, misurabile, anatomicamente distinguibile (*Körper*) dell'attore viene quasi totalmente coperto, mascherato e nascosto dal peso di un costume che varia dai 12 ai 25 chilogrammi. L'identità individuale retrocede per far emergere le caratteristiche tipologiche del personaggio rappresentato, rendendo assolutamente indistinguibile e

irricognoscibile la persona dell'attore, cui resta la sensazione propriocettiva del corpo vissuto (*Leib*) che in maniera inconscia tende a ripristinare costantemente l'equilibrio e la coordinazione, a raggiungere un rilassamento tale da rendere possibile l'esecuzione di compiti motori carichi di vigore e forza espressiva e il mantenimento di posture difficili per tempi prolungati. Il corpo individuale dell'artista retrocede per lasciare emergere il corpo patico, che diventa consapevole, a costo di una totale abnegazione, della capacità di sopportare la fatica e la stanchezza non solo dei movimenti che deve effettuare, ma soprattutto del fatto di doverlo fare sotto il peso del costume di scena (*ahārya*) e di un pesante copricapo (*kireetam*) che contribuisce a mettere in crisi il mantenimento dell'equilibrio.

La necessità di esercitare un controllo continuo sul proprio corpo fa sì che l'attenzione cosciente sia distolta da ciò che è fuori di sé, per concentrarsi sulla coordinazione e integrazione propriocorporea, rivolgendo dentro di sé la ricerca costante dell'equilibrio (solitamente orientata verso la regolazione dei rapporti dell'organismo con l'ambiente circostante) per mantenere una certa stabilità nonostante e attraverso il perpetuo cambiamento degli stati. In tal modo, dopo essersi svuotato della sua individualità, l'attore può estendere il suo senso del Sé per incorporare altri modi di essere, contenere le emozioni dei personaggi che interpreta⁶ e assumere la forma degli elementi dell'universo, raggiungendo così quella integrazione tra *Körper* e *Leib*, tra corpo fisico, esteriore, colto oggettivamente (*Angik*), e corpo vivente, senziente, attivo e intenzionale, percepito soggettivamente, capace di stati emotivi e di immedesimazione (*Satvik*).

Anche l'applicazione del trucco (dipinto e lucido), che nel suo protrarsi per diverse ore diviene parte integrante dello spettacolo, vede gli attori sdraiarsi per terra ed entrare in uno stato di trance per creare il

6 Così Schechner descrive il processo attraverso il quale l'attore si muove tra il sé reale e la temporanea incorporazione del personaggio rappresentato: «[...] in personal terms, is 'me behaving as if I am someone else' or 'as if I am beside myself, or not myself,' as when in trance. But this 'someone else' may also be 'me in another state of feeling/being,' as if there were multiple 'me's' in each person» (Schechner 1985: 37).

vuoto dentro di sé e poter così contenere meglio le emozioni da interpretare. Esso rappresenta una sorta di maschera mobile che permette di comunicare le sfumature emotive attraverso la stilizzazione di una forma indispensabile per discernere le caratteristiche salienti dei diversi personaggi e coglierne al meglio la personalità.



FIG. 4. PARTICOLARE DEL PACHA VESHAM (TRUCCO VERDE UTILIZZATO PER PERSONAGGI MORALMENTE ECCELLENTI) E DEL LINGUAGGIO MUDRA (GESTI DELLE MANI, ESPRESSIONI FACCIALI E MOVIMENTI DEL CORPO).

In particolare con il verde (*paccha vesham*) si identificavano personaggi virtuosi, di alta levatura morale, capaci di sentimenti eccelsi come bontà, amore e pace (come divinità, re e nobili eroi), in contrapposizione al nero utilizzato per personaggi subumani (esseri demoniaci e barbari erano riconoscibili dalla barba nera), mentre il rosso esprimeva ferocia, violenza e attitudini ambiziose (*chuvanna thādi* era il nome per indicare la barba rossa dei personaggi non umani terrificanti, iracondi e malvagi). La spiritualità era definita dal bianco (la barba bianca, *vella thadi*, era segno distintivo di personaggi non umani, come le scimmie) e il giallo esprimeva una tendenza alla passività. Colori scintillanti (*minukku*) denotavano asceti, donne e bramini. Abbinare i colori in un certo modo permetteva di trasmettere ulteriori significati, come per i malvagi (Kathi, da cui *kathi vesham* che sta ad indicare il coltello, un dischetto circolare attaccato alla punta del naso indicava personaggi nobili e altezzosi) che avevano la fronte rossa e il viso dipinto di verde e bordato di bianco.

Danza, musica, arte drammatica, poetica e pittura (trucco), nell'intreccio di effetti multimodali, concorrono a suscitare negli spettatori un intenso piacere estetico (*Rasa*).

Kathakali's performance culture includes all four kinds of *abhinayas* or expressions of the act of performance, features found in all so-called traditional Indian dance-drama forms. These includes *angika abhinaya*, the art of enactment relating to the movement of the *anga* or limbs including hand gestures and facial expressions; *vachika abhinaya* or the art of the spoken word or, as is the case with kathakali, the sung text; *aharya abhinaya* or the expressing of character and mood and feeling through elaborate costuming and make-up; and finally *satvik abhinaya* or the art of expressing the inner emotional world of the characters. All these four forms of *abhinaya* commune with each other, offering for the viewer or audience an aesthetic experience defined traditionally as *rasa* or a taste of aesthetic pleasure» (Raina 2019: 114).

Il pubblico infatti rimane come catturato dai movimenti acrobatici degli artisti, dall'energia trasmessa dai gesti stilizzati delle mani (attraverso la diversa combinazione dei 24 mudra fondamentali si possono ottenere all'incirca duemila diverse sfumature di significato che permettono di esprimere oggetti concreti, connettivi logici o idee astratte) e dalle espressioni del volto, in grado di raggiungere un livello di plasticità tale da riuscire ad esprimere al contempo emozioni contrastanti di pace e amore o di distruzione e dolore con le due metà del viso. Proprio l'eterna lotta tra bene e male, contaminata con epiche indù (Ramayanan e Mahabharata), leggende e racconti mitologici (Purana), veniva rappresentata nel corso della notte sul piccolo palco situato all'interno del cortile del tempio.

Per quanto dominante, il tema della vittoria del bene sul male che caratterizza le prime fasi del Kathakali, enfatizzando le figure di eroi valorosi e di nobili coraggiosi (distinti in 4 categorie, ossia nobili-valorosi, valorosi-altezzosi, valorosi-semplici e valorosi-calmi), cederà il passo verso la fine del XVIII secolo, alla celebrazione della forza prevaricatrice, della volontà risoluta e del potere arrogante di superbi anti-eroi, disposti a oltrepassare ogni limite e a sfidare con totale ostinazione e brutalità ciò che era considerato intoccabile pur di conquistare il potere (come nel caso di Ravanolbhavam, ossia le origini di Ravana, simbolo della volontà ferrea e della forza vigorosa che, poggiando su un'estrema fiducia in se stessi e nelle proprie possibi-

lità, porterà alla conquista dei tre mondi, costringendo anche gli dei a concedergli i loro favori). Un tale capovolgimento dei valori etici, culturali e politici consolidati, in nome dell'esaltazione di forme brute di conquista del potere, rendeva conto di una trasformazione nella coscienza della propria identità da parte degli abitanti del Kerala che si sentivano esposti al rischio di colonizzazione e sottomissione politica (Narayanan 2010), pertanto emergeva soprattutto nei racconti popolari l'idea di un sovrano spietato in grado di sopprimere, senza mostrare alcuna pietà, chiunque volesse ostacolare i suoi desideri e al tempo stesso di progettare interventi progressisti per il benessere del suo popolo (è chiaro qui il riferimento all'ascesa al trono del regno di Cochin di Sakthan Thampuran, il monarca assoluto che non trovava alcuna limitazione del suo potere né nelle leggi scritte né nelle consuetudini radicate e che voleva fare della regione centrale del Kerala uno stato moderno). Ad ogni modo il Kathakali si mostra come una forma d'arte autonoma che si trasforma e si modella tenendo conto dell'evolversi delle strutture sociali e dei rapporti di dominazione impliciti nella società: «[...] kathakali as a complex and ever-changing system of social and aesthetic practices which both shapes and is shaped by its context» (Zarilli 2000: 3).

Gli attori, che interpretavano personaggi resi ulteriormente riconoscibili dai costumi e dal trucco, erano in grado di assumere sia le movenze impetuose ed energiche tipiche della forza maschile, con un evidente richiamo alle posture di attacco e di difesa delle arti marziali, sia gli atteggiamenti dolci, eleganti e sensuali dei personaggi femminili, raggiungendo una padronanza tale da assurgere ad esempio di femminilità e grazia.

Come abbiamo visto, l'allenamento Kathakali, originariamente creato per essere eseguito dalla casta dei guerrieri Nair, riprende chiaramente la cultura del *kalaripayattu*, l'arte marziale del Kerala da cui provenivano i primi attori-danzatori, abituati a una rigida disciplina e all'obbedienza e osservanza cieca all'autorità dell'*āsān*, che guidava l'emergere della coscienza del

corpo, di flessibilità, resistenza, agilità e grazia ai fini dell'esecuzione di movimenti di guerra da una parte o all'esibizione di una forma estetica dall'altra. Così i movimenti in basso rivolti verso il pubblico, per rappresentare concetti come guerra, distruzione, aggressione, nemico e demoni, richiamano le azioni di attacco, mentre movimenti di distensione e di distanziamento dal pubblico rievocano concetti legati al riposo, alla pace, alla felicità e al benessere come fiori, casa, divinità, gioia e lasciano che il respiro rilassi le membra che si aprono all'indietro, richiamando la ritirata.

Anche in questo caso, poteva accadere che lo stesso artista, facendo da mediazione tra divinità e pubblico, interpretasse contestualmente personaggi contrastanti come il dio della distruzione Shiva o la dea della pace e della serenità Parvati, mescolando il vigore e l'energia della danza *thandava* alla grazia, leggerezza e bellezza della danza *lasya*, in un eterno coesistere di elementi mondani e cosmici. Una tale capacità di interpretare ruoli diversi veniva fuori in due momenti particolari: durante la narrazione di ricordi, come nel caso dell'anti-eroe Ravana che, con la tecnica di azione trasferita del *pakarnnattam*, dovendo rispondere alla domanda sui motivi della sua felicità, prendeva le parti di tutti i personaggi che popolavano i suoi ricordi, garantendosi in tal modo l'acquisizione dei favori e dei doni divini di Brahma o più in generale durante il *Nirvahana*, il momento di apertura dello spettacolo, nel corso del quale i personaggi principali si presentavano al pubblico raccontando - in un unico atto performativo - con i gesti, la mimica e la danza, ciò che li aveva portati fin lì proprio prendendo le parti e assumendo la forma di tutti quelli che avevano ricoperto un ruolo significativo nel loro passato.

La mediazione tra la vita terrena e quella extra-mondana, tra sacro e profano, tra realtà e finzione è offerta proprio dal sipario che introduce allo spazio rituale e al codice della performance e che governa la gradualità con cui avviene la rivelazione e al tempo stesso l'occultamento dei personaggi che, prima di mostrarsi totalmente

al pubblico, danzano, urlano, si dimenano dietro la tenda, accompagnati dagli strumenti a percussione che ne enfatizzano gli stati d'animo e il temperamento. Tale gioco di luci e ombre, nell'esporsi e ritrarsi dei personaggi, offre l'accesso agli strati più profondi dell'esperienza estetica, suscita libere associazioni e stimola l'immaginazione del fruitore, che non riesce quasi più a discernere la dimensione conscia da quella inconscia in uno spettro di sensazioni che va dalla passione erotica al terrore più agghiacciante.

LA SINTONIZZAZIONE EMOTIVA TRA ARTISTA E PUBBLICO E IL FIORIRE DI BHAVA-RASA

Allo stesso modo in cui l'artista deve lasciare sullo sfondo la sua individualità, svuotarsi della sua personalità per fare spazio, riempirsi, contenere ed infine esprimere le emozioni dei personaggi archetipici che rappresenta (non a caso il termine sanscrito che indica il personaggio è *paatra*, ossia vaso), parimenti il pubblico, secondo la concezione dell'esperienza estetica indiana, deve mettere in secondo piano la propria individualità per risuonare empaticamente con le emozioni, gli stati d'animo e i sentimenti messi in scena.

The aesthetic emotion, which is developed by the creator, author or performer and is sustained for some duration, permits the receiver to forget his own individual identity and instead, experience oneness with the feelings and emotions of the works of art or the character of the literary text or the drama enacted in the stage. This aesthetic experience is Rasa (Balakrishnan 2005: 128).

Rasa, termine tratto dalla medicina ayurvedica con riferimento al senso del gusto, è allora l'esperienza estetica incarnata che sperimenta il fruitore quando risuona con gli stati emotivi del performer; una tale sintonizzazione affettiva, innescata dall'abilità dell'artista di mettere in atto *bhava*, genera un piacere estetico che sembra innalzare l'emozione a sentimento, di modo che la risposta puramente fisiologica e inconscia a stimoli esterni possa divenire consapevole e condivisa. Viene generalmente percepita una distinzione marcata tra l'esperienza estetica dell'attore di incarnare l'emozione (*bhava*) e quella

del fruitore (*rasa*) di immedesimarsi e sintonizzarsi con il personaggio rappresentato, come chiarisce bene Zarrilli:

I am defining *bhava* as the state of being/doing embodied by the performer/actor, as demanded by the dramatic context and interpreted within a particular lineage of acting.

I am defining *rasa* as a 'flavor' or 'taste' arising out of the act or practice of spectating which involves as complete as possible an engagement of the spectator in expecting what the actor 'bring forward' and embodies (Zarrilli 2000: 217).

The dramatic context determines the external stylistic and interpretative forms which shape and channel the performer's bodymind. *Bhava* is optimally the enlivened and energized inner states of being/doing expressiveness (*satvik abhinaya*) which fills out those exterior forms through the inner psychophysiological process described above. The actor ideally enters an embodied state, thereby 'becoming character' (Zarrilli 2000: 95).

In realtà però l'effetto del piacere estetico viene suscitato principalmente dalla sintonizzazione emotiva e dalla risonanza intercorporea che si istituisce tra artista e spettatore; quest'ultimo, infatti, è direttamente coinvolto nella performance nel momento in cui gli attori varcano il *limen* e si muovono tra gli spettatori. Nel linguaggio comune si usa il termine *navarasa* per indicare i nove stati emotivi fondamentali che il pubblico prova solo se il performer è in grado di incarnarli e di conseguenza suscitarli nel fruitore, attraverso il suo corpo intero e non solo tramite le espressioni del volto o i gesti delle mani, e *rasaabhinaya* ("*rasa*"-*abhinaya* per l'appunto) è proprio l'abilità dell'artista di mettere in atto *bhava*. L'attore non interpreta semplicemente il personaggio, ma "diventa" letteralmente il personaggio, lo contiene, incarnando l'espressione di altri sé. Zarrilli sostiene che attraverso l'apprendimento dei *mudra* lo studente interiorizza la mimica fino a:

a state where he is psychophysiological 'connected' to each *mudra* from the region of the navel (*nabhi*). Derived from assumptions about the body and bodymind relationship of both the traditional Indian system of health and medicine (Ayurveda, literally, the 'science of life'), and from the understanding of the 'subtle' body associated with yoga practice and philosophy, this connection is understood to be provided by the interior coursing of breath, wind, or 'life force' (*prana-vayu*) (Zarrilli 2000: 92).

Come mette in evidenza Arjun Raina allora per un verso *bhava* non è semplicemente l'incarnazione dello stato emotivo, ma deriva da un più complesso processo attraverso cui l'artista sperimenta il suo stato soggettivo interiore come "assenza" per lasciare emergere la forma Kathakali esteriore oggettiva come "presenza", integrando così corpo fisico e stati emotivi (*angik* e *satvik*; per un altro verso un'esecuzione tecnicamente impeccabile che non sia in grado di suscitare *bhava* nell'esecutore e *rasa* nel fruitore non avrebbe alcun valore, visto che la sintonizzazione interaffettiva (intesa come atmosfera pre-simbolica in cui soggetto e oggetto non sono ancora distinti ed emersi come entità individuali) e la risonanza emotiva sono al centro dell'esibizione. Eppure l'allenamento, la ricerca di equilibrio nel corso dell'azione, il mantenimento della postura base del Kathakali, l'esecuzione di sequenze motorie complesse con gli arti superiori e inferiori e di coreografie di danza pura⁷, il modellamento del corpo attraverso l'addestramento, i massaggi, i movimenti oculari e il controllo del respiro (che sembra contrarre e dilatare la pelle) fanno sì che l'attenzione alla performance lasci svanire sullo sfondo la percezione del corpo proprio, mentre affiorano nuove sensazioni ed emozioni. Il corpo, sempre presente a se stesso eppure dimenticato, subisce l'effetto anestetizzante dello sforzo e del dolore, come se ci si dovesse separare dal corpo individuale per poter guadagnare una maggiore integrazione, una più profonda e consapevole padronanza, sensibilità propriocettiva, flessibilità, forza e grazia, un ampliamento del sé che fa proprie le emozioni e gli stati d'animo messi in scena.

The dancer's body is perceived to have bhava. The balanced head and the kiridam keep in control the enormously powerful 'extra-daily' energy generated in the dancer's body. The skilled performer learns to use the power in his feet, to generate, as if from the earth, the required energy to embody and sustain the bha-

va. This then is Kathakali's craft of a 'balance in action' that creates an 'extra-daily' ability to balance and create powerful 'emotional states' of being which are best described as a Kathakali performer's 'Presence' (Raina 2015: 333).

Ma c'è dell'altro, secondo Raina infatti è l'elemento sociale di condivisione tra musicisti, cantanti, allievo e maestro che lascia affiorare il *bhava* nel corso dell'esecuzione, così come la sintonizzazione emotiva tra pubblico, cantanti, musicisti e performer genera *rasa* nella fruizione, «This shared social understanding of bhava is critical then to the creation of the aesthetic pleasure or rasa. By this I suggest that bhava is not just about an individual performer's state of 'being, doing' but is more specifically about how the state of 'being, doing' is shared» (Raina 2015: 327).

Ancora una volta la relazione si rivela centrale. Il piacere estetico infatti si intensifica tanto più quanto maggiori sono i livelli di condivisione che raggiunge, passando da un primo stadio di comunione dell'artista con il suo corpo, un secondo stadio di comunione con le azioni, le emozioni, il ritmo e l'essere dell'insegnante, un terzo stadio in cui allievo e insegnante insieme entrano in relazione con il testo, i cantanti e i musicisti ed infine un ultimo stadio in cui l'espressione del corpo dell'attore acquisisce una piena comunicazione e condivisione con il corpo del pubblico (Raina 2019: 121).

Se già nel corso dell'addestramento la relazione pedagogica con il maestro permetteva la sintonizzazione tra corpo fisico e stati emotivi nel performer - che poteva così prender parte al processo di integrazione graduale di *satvik* e *angik* - anche in fase ricettiva il pubblico empatizza con l'opera attraverso il processo di sintonizzazione intercorporea e interaffettiva con gli artisti. Non basta quindi comprendere gli stati mentali, inferirli dalle manifestazioni corporee come vorrebbe una teoria della teoria (o prospettiva in terza persona) - d'altronde

7 Oltre alle coreografie di danza che accompagnano e illustrano i dialoghi cantati, esistono ben dieci tipi di *Kalashams* o sequenze di danza pura, che assumono la funzione di segni di interpunzione tra le strofe, indicano marcatamente inizio e fine di una sequenza oppure danno un tono interrogativo o esclamativo alla narrazione incarnata. Un'altra importante funzione è quella di introdurre un personaggio, annunciarne l'ingresso o l'uscita dalla scena ed enfatizzarne ulteriormente le atmosfere emotive.

de la comprensione cosciente viene volutamente lasciata al di fuori per far affiorare una coscienza incarnata - ma neanche semplicemente simularli interiormente come suggerisce la teoria della simulazione incarnata di Gallese che permetterebbe, attraverso l'attivazione dei neuroni specchio, di vivere secondo una prospettiva in prima persona gli stati emotivi osservati⁸. Sembra allora più opportuno, per poter cogliere a pieno il processo di sintonizzazione e armonizzazione tra attore e fruitore, riferirsi a quella che Thomas Fuchs chiama prospettiva in seconda persona:

It is through embodied face-to-face encounters with others that we gain our primary experience of their feelings and intentions without recourse to inner theories or simulations. In this context, the second-person perspective means the intersubjective, participant, or co-experiencing perspective, referring to situations of mutual relatedness and the intercorporeal "coupling" of the partners (Fuchs 2017: 29).

Secondo la teoria dell'interazione⁹ infatti è la viva corrispondenza che si instaura tra i membri della relazione ad attivare il "processo" emotivo (più che lo "stato"), a generare il piacere estetico che si ottiene accedendo alle dimensioni significative dell'esistenza, dove più che mai si percepisce un senso di connessione universale. A questo punto quindi la distinzione tra emozione percepita e vissuta dall'esecutore e dal fruitore sfuma i suoi contorni (dovremmo parlare di *bhavarasa*), come sfumata è la distinzione tra corpo ogget-

tivo e corpo soggettivo. È vero, mentre la conoscenza esplicita, come abbiamo visto, è messa da parte nel corso dell'apprendimento, è d'altra parte richiesta al pubblico che partecipa allo spettacolo, che deve essere in grado di seguire perfettamente la storia, anche laddove alcune parti meno significative vengano volutamente accantonate per concentrarsi sui momenti salienti di una narrazione che non riserva sorprese, ma restituisce il modo preordinato e prevedibile dei protagonisti di affrontare il proprio destino.

In ogni caso qui la narrazione non ha la funzione di svelare e chiarire gli elementi impliciti o di fornire soluzioni a situazioni problematiche e conflittuali che potrebbero interrompere l'equilibrio con l'ambiente, ma la funzione principale sembra proprio quella di guadagnare una sintonia socio-psico-fisica tra artisti e spettatori, di dar vita e far risuonare il corpo come totalità estesa in cui si armonizzano i modi di sentire di entrambi. Con un tale ampliamento della coscienza propriocorporea, che si fa collettiva piuttosto che individuale, è possibile realizzare quella consapevolezza che Damasio chiama "sentimento".

In *Emozione e coscienza* (2000), egli distingue infatti tra il ruolo regolatore delle emozioni (per mantenersi in vita) - intese come complesse collezioni di risposte chimiche e neurali, osservabili dall'esterno, che possono essere cieche (inconsce) e apparentemente immotivate (come le emozioni di fondo, distinte da quelle primarie

8 Secondo la teoria della simulazione incarnata, e poi liberata, teorizzata da Vittorio Gallese, possiamo comprendere azioni, emozioni e sensazioni altrui (e decodificarne le intenzionalità sottese) in modo precognitivo, perché il semplice vedere o immaginare attiva le nostre rappresentazioni interne degli stati corporei associati agli stimoli sociali come se fossimo coinvolti in prima persona. Il meccanismo funzionale di sintonizzazione intenzionale che si istituisce tra l'osservatore e chi esegue un movimento, compie un'azione diretta a uno scopo o prova una determinata emozione è un processo incarnato, non introspettivo e prerazionale che determina l'attivazione delle stesse aree cerebrali (il sistema dei neuroni specchio nella corteccia premotoria ventrale e nella corteccia parietale posteriore) che si attiverebbe se fosse l'osservatore stesso a compiere in prima persona quelle azioni (Gallese 2009: 519-536). Nel caso della finzione narrativa, in particolare, i meccanismi di simulazione incarnata fanno sì che il cervello possa elaborare emozionalmente la storia come se fosse vera, immergendo il soggetto in una sorta di problem solving finzionale che implementerebbe la capacità di trovare risposta ai problemi reali.

9 In base alla teoria dell'interazione, nei concreti scambi quotidiani l'esperienza in prima persona si estende alle relazioni interpersonali, in cui si sperimenta una co-esperienza affettiva e una condivisione di stati emozionali, dando origine ad un processo olistico che diviene preponderante e prioritario rispetto ai singoli membri della relazione e che vede annullarsi la distanza tra mente e corpo. Nell'incontro faccia a faccia infatti percepiamo in maniera immediata le intenzioni ed emozioni altrui. Nei movimenti e nei gesti espressivi si rivela già il modo di agire in risposta alle situazioni ambientali e alle relazioni intersoggettive, nel comportamento traluce l'intenzione che spinge all'azione e così diviene possibile la condivisione e la risonanza intercorporea. Una tale interazione, che mantiene la giusta distanza per incontrare l'altro, ci permette di assumere una prospettiva in seconda persona.

/universali e da quelle sociali/secondarie) - e i sentimenti che affiorano solo nel momento in cui si “sentono le emozioni”. Le esperienze mentali private delle emozioni che permettono al Sé autobiografico di maturare, di modo che la coscienza da nucleare possa farsi estesa, permettono al soggetto di tenere le fila della propria storia di vita, dare senso agli eventi passati (memoria autobiografica) e fare previsioni per il futuro.

Non facciamo esperienza solo attraverso i vissuti narrati, imparando come affrontare eventuali situazioni problematiche, ma nel risuonare insieme, eleviamo le emozioni individuali a sentimenti condivisi, in un progressivo intensificarsi di una coscienza che nel suo progredire dal semplice essere a forme più sofisticate di sentire e conoscere, diviene partecipata, estesa, crea un significato comune, una sensibilità culturale condivisa, struttura l'identità individuale e di gruppo. Questo processo si rispecchia nella partitura emotiva che vede stati emotivi stabili e duraturi (*sthayi bhava*) fare da sfondo a emozioni passeggere (*sanchari bhava*) che affiorano (potremmo anche dire fioriscono, visto che gli stadi di sviluppo del *bhava* sono seme, germoglio e fioritura) insieme a espressioni involontarie di sentimenti o riflessioni spontanee della mente (*satvik bhava*), suscitando così il piacere estetico dell'immedesimazione, del riconoscimento e della consonanza empatica nel pubblico.

Potremmo dire che la condivisione intersoggettiva e la capacità di risonanza intercorporea attraversano diversi stati che vanno da una originaria e preprimaria modalità inconscia di co-sentire con l'altro, che precede ogni forma di differenziazione, al graduale emergere alla vita di identità soggettive che si definiscono innanzitutto attraverso un processo di individuazione ed opposizione a ciò che è altro da sé, per giungere infine ad una più profonda consapevolezza di sé che richiede la capacità di mettere in discussione ed essere disposti a rinunciare all'acquisizione cristallizzata della propria forma, per rimettersi in movimento e prendere parte al processo co-poietico e metamorfico di vicendevole trasformazione, proprio attra-

verso una progressiva sintonizzazione con la partitura universale che vibra e risuona in virtù della creazione di legami e dell'intrecciarsi di reti di connessioni reciproche.

Ed ecco che, per concludere, l'esperienza estetica nell'intreccio multimodale di forme d'arte ed emozioni vede mescolarsi le dimensioni dell'essere, del fare, del sentire e del conoscere, in un processo che tiene insieme artisti e spettatori nella ricerca di un equilibrio dinamico con se stessi e con l'ambiente esterno e di una più consapevole integrazione all'interno del tessuto sociale. Il kathakali, come pratica socialmente condivisa pregevole di un significato fortemente spirituale, libera la soggettività dell'artista dai suoi limiti, amplia il suo confine corporeo, permettendogli di accogliere dentro di sé le molteplici forme dell'universo. Questo processo metamorfico, che attraversa i gradi dell'organico fino a raggiungere forme divine, dischiude Sé potenziali e permette allo spettatore di entrare in risonanza empatica con il corpo dell'artista e di avere così accesso al caleidoscopico spettro delle emozioni che affiorano proprio attraverso la relazione instaurata per mezzo dell'attore con i personaggi messi in scena e con il pubblico presente.

BIBLIOGRAFIA

- Balakrishnan S. 2005, *Kathakali: A Practitioner's Perspective*, Poorna Publications, Calicut.
- Damasio A. 2000, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano.
- Damasio, A. 2022, *Sentire e Conoscere. Storia delle menti coscienti*, Adelphi, Milano.
- Daugherty D., Pitkow M. 1991, *Who Wears the Skirts in Kathakali?*, in TDR (1988), 35.2, 138-156. <https://doi.org/10.2307/1146093>
- Fuchs T. 2021, *Ecologia del cervello. Fenomenologia e biologia della mente incarnata*, Astrolabio, Milano.
- Fuchs T. 2012, *The phenomenology of body memory*, in S. Koch et al., *Body memory, Metaphor and Movement*, John Benjamins, Amsterdam: 9-22.
- Fuchs T. 2017, *Levels of Empathy – Primary, Extended, and Reiterated Empathy* in V. Lux, S. Weigel, (eds), *Empathy: Epistemic problems and cultural-historical perspectives of a cross-disciplinary concept*, Palgrave Macmillan/Springer Nature, 27-47.
- Fuchs T., Koch SC. 2014, *Embodied affectivity: on moving and being moved*, in «Frontiers in psychology», V: 508.

- Gallagher S., Zahavi D. (2022), *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive (nuova ed.)*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Gallese V. 2010, *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, in U. Morelli, *Mente e bellezza. Mente relazionale, arte, creatività e innovazione*, Umberto Allemandi & c. editore, Torino: 245-262.
- Gallese V. 2009, *Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification* in «Psychoanalytic Dialogues», XIX: 519-536.
- Kumar P. 2010, *Natyasastra of Bharatamuni*, vols. 1-4, New Bharatiya Book Corporation, Dehli.
- Miller P. 1988, Kerala: *Jewel of India's Malabar Coast* in «National Geographic», 173.5: 582-617.
- Menon A.S. 1984, *A Survey of Kerala History*, Viswanathan, Madras.
- Nair K. P., Balan N. 2004, *Natyacharyante Jeevitamudrakal*, Current Books, Thrissur.
- Narayana M. 2010, *The Politics of Memory: The Rise of the Anti-hero in Kathakali*, in *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, Routledge, New York: 237-264.
- Narayana M. 2016, *Body Centric Knowledge: Traditions of Performance and Pedagogy in Kathakali*, in «Indian Journal of History of Science», 51.1: 131-142.
- Pollock S. 2016, *A Rasa Reader: Classical Indian Aesthetics*, Columbia University Press, New York.
- Raina A. 2015, *The art of creating a Kathakali performer's 'Presence'*, in «Theatre, Dance and Performance Training», 6.3: 323-338.
- Raina A. 2017, *The 'Kathakali Mirror Box'*, in «Theatre, Dance and Performance Training», .8.1: 61-75.
- Raina A. 2019, *Rasa revisited as the Kathakali actor's taste of aesthetic pleasure*, in «Theatre, Dance and Performance Training», 10.1: 113-126.
- Schechner R. 1985, *Between Theatre and Anthropology*. Routledge Publications, London.
- Smorti A. 2022, *Storytelling. Perché non possiamo far a meno delle storie*, Il Mulino, Bologna.
- Zarrilli P. 2000, *Kathakali Dance-drama: Where Gods and Demons come to play*, Routledge Publications, London.
- Zarrilli P. 2011, *Psychophysical Approaches and Practices in India: Embodying Processes and States of 'Being-Doing'*, in «New Theatre Quarterly», XXVII: 244-271.
- Zarrilli P. 2004, *Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience*, in «Theatre Journal», 56.4: 653-666.