

**Renzo Vescovi**

## **Uno spettacolo su Gandhi**

Accostarsi a «quel paradosso vivente che è Gandhi», secondo la definizione di Nerhu, come si fa normalmente per politici o pensatori — la cui pertinenza risiede appunto nelle strategie d'intervento o nella strutturazione filosofica di materiali concettuali — significa rassegnarsi a non cogliere la sostanza della sua personalità. L'elemento biografico, che possiamo di regola espungere come secondario o ininfluenza dalla valutazione di moltissime realtà culturali, si trova in Gandhi così fittamente intrecciato alle sue elaborazioni concettuali che questo esercizio di «sciangai» metodologico risulta del tutto impraticabile. Il Mahatma stesso ce ne ha d'altronde avvertiti più volte: come uno *slogan* o un *logos* è ora infatti diffusa la sua risposta alla richiesta di un messaggio speciale ai negri d'America: «La mia vita è il mio messaggio — Se così non è, allora niente di ciò che scriverò adesso raggiungerà lo scopo»<sup>1</sup>.

Questa consapevolezza, in fondo sempre avvertita, s'è fatta anche più acuta presso gli studiosi di questi ultimi anni, come segnala Bhikhu Parekh nel suo ottimo libro (*Gandhi's Political Philosophy. A critical examination*, Hong Kong 1989). «Le idee di Gandhi, sviluppatasi dalle riflessioni sulle sue esperienze, non possono essere pienamente intese senza qualche comprensione di lui come uomo»<sup>2</sup>. Del resto, ben descrive Johan Galtung, le «più vere e profonde intenzioni e motivazioni di Gandhi sono come un qualcosa che rimane inattuabile al comune studioso dei suoi scritti e della documentazione della sua azione»<sup>3</sup> per non parlare di Nerhu: «Nessun uomo può scrivere una vera vita di Gandhi, a meno che non sia grande come Gandhi»<sup>4</sup> (nella prefazione alla biografia di Tendulkar). Ma, come dicevo, il suo rapporto vita-teoria è così stretto ed essenziale che l'elenco di chi lo registra coincide praticamente con coloro che di Gandhi si occupano a qualsiasi titolo.

Il contesto complessivo nel quale questo *karma-yogin* si colloca e di cui nutre continuamente giudizi, scelte e comportamenti<sup>5</sup> già lo pone parecchio al di là del senso comune o dei generali valori di riferimento, in situazioni limite che sfidano il criterio di ragionevolezza della media del consorzio umano. Non stupisce il senso di sconcerto avvertito da molti di coloro che hanno in un modo o nell'altro incrociato il suo cammino: «Passo per un originale, un maniaco, un pazzo. Evidentemente la reputazione è ben meritata»<sup>6</sup>: il suo rapporto con la realtà sembra giacere sistematicamente più sotto degli strati superficiali cui ci limitiamo ad attingere per i nostri giudizi e le nostre analisi. Le sue «più vere e profonde intenzioni e motivazioni si potranno forse schiudere», è ancora Galtung, «al biografo la cui mente è resa più acuta da un'empatia eccezionale o dall'intuizione psicoanalitica. Lo stesso dicasi di uno studio delle conseguenze obiettive delle sue azioni»<sup>7</sup>.

In particolare la sua formazione, come sappiamo, non possiede le caratteristiche esclusivamente o perfino prevalentemente liberesche dell'intellettuale moderno (con il conseguente orientamento critico, i raccordi e i confronti cui esse danno abitualmente luogo)<sup>8</sup>: Gandhi si è formato nel crogiuolo delle infime

---

<sup>1</sup> M. K. Gandhi, *La forza della verità*, a cura di R.N.Iyer, vol. I, Sonda, Torino 1991, p. 60.

Ma il testo in inglese è più forte nella sua dichiarata consapevolezza epistemologica: «My life is its own message – If not, then nothing I can now write will fulfil the purpose». A proposito: la benemerita editrice Sonda non sarà mai abbastanza lodata per il suo piano di diffusione di testi gandhiani e per i materiali offerti al pubblico italiano con la sua antologia dello Iyer. Ma una eventuale riedizione dovrà mettere in conto un'accurata revisione di questo suo primo saggio.

<sup>2</sup> B. Parekh, *op. cit.*, p. 8. La traduzione è nostra.

<sup>3</sup> J. Galtung, *Gandhi oggi*, Edizioni Gruppo Abele, Torino 1987, p. 63.

<sup>4</sup> J. Nerhu, *Mahatma life of Mohandas Karamchand Gandhi*, Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1969, vol. I, p. XI.

<sup>5</sup> Pensiamo alla *law of suffering*, la legge dell'abnegazione, presa come costante punto di riferimento.

<sup>6</sup> M. K. Gandhi, *Antiche come le montagne*, a cura di S. Radhakrishnan, Edizioni di Comunità, Milano 1983, p. 225. Ma nell'originale inglese, *hills*, le «colline» sono naturalmente più antiche.

<sup>7</sup> J. Galtung, *op. cit.*, p. 63

<sup>8</sup> Sulla lettura e le caratteristiche dei duecentocinquanta libri accertati da Dharma Vir (V. Metha, *Mahatma Gandhi and His Apostles*, Penguin Books, Harmondsworth, 1982, p. 45) si vedano J. Galtung, *op. cit.*, p. 61 e il lungo paragrafo di testi

esperienze concrete sulla via che scelse di percorrere: «si può francamente dire che l'intelletto ha avuto una parte subordinata nella mia vita»<sup>9</sup>.

Spero che questa premessa valga a legittimare un approccio al Mahatma che va dichiarato forse un po' anomalo rispetto a quello, più normale, abitualmente praticato.

Se la grandezza dell'ambizione andasse proporzionata all'efficacia del mezzo linguistico, il carico di responsabilità che verrebbe ad assumersi un uomo di teatro contemporaneo sarebbe certo enorme. Il teatro moderno, come del resto l'arte moderna in genere, si basa, come è noto, sull'esaltazione del proprio specifico, tende cioè, nel nostro caso, a privilegiare le caratteristiche di «fisicità» della relazione, *in praesentia*, attore-spettatore. Il risultato della fisicità consiste nella concentrazione (nel tempo e nello spazio «artificiali», cioè «fatti con arte», dello spettacolo) e nell'intensificazione degli stimoli percettivi (che interessano dunque vista, *in primis*, e udito, ma anche ulteriori aspetti del sensorio — in genere trascurati dal teatro classico occidentale, basato essenzialmente sulla trasmissione dei testi —: gli altri tre sensi, naturalmente, ma anche reazioni collegate alla prossemica, alla cinestesi, eccetera).

La pertinenza dello specifico (la fisicità dell'evento teatrale) si è posta in rapporto al tema Gandhi come una sorta di campo magnetico e poi vortice che ha attirato e risucchiato, modellandolo su di sé, ogni possibile modo critico d'approccio.

La composizione generale dello spettacolo è andata configurandosi a poco a poco grazie alla sedimentazione progressiva di diversi momenti venuti a cristallizzarsi gradualmente nel corso del lavoro. Prego di notare che ci troviamo davanti a una evidente difficoltà: da una parte il senso del nostro intervento — che sarebbe eventualmente legittimo solo per chi avesse assistito allo spettacolo — rende in qualche modo inevitabile un salto extra linguistico (a rischio, altrimenti, della sua stessa negazione o autofagia); dall'altra la natura di questa stessa pagina a stampa non permette lo scarto se non per inadeguata e inefficace via di invenzioni formali (fra cui quella stilistica cui sto pur ricorrendo, come si vede, in dosi modeste). Alla collaborazione fantastica del lettore (sorretta da una paziente attenzione) devo dunque rimettermi per risolvere in piccola parte l'inconveniente attraverso gli esempi che seguono.

Tutti conoscono la formulazione concettuale del *Ramarājya* o dell'*India dei miei sogni* del Mahatma. Il linguaggio di questo tipo di teatro offre il modo di suggerirne l'aderenza interiore, il trasporto emotivo, le connotazioni più recondite dell'amore per il suo Paese (si ricordi il suo attaccamento alle lingue materne indiane). Per riuscirci, esso opera una sorta di infuso, di distillazione concentrata di vari elementi, «sensoriali» e «intellettuali» (o «culturali»), come si può specificare con una fittizia contrapposizione che la forma dello spettacolo mira appunto a rimuovere. L'inizio dello spettacolo è un canto che fa leva, insieme, sul fantasma dell'amatissima Putlibai, la madre; sull'inquieta fierezza della regione guida della rinascita nazionale, il Bengala; sul susseguirsi di memorie storiche stratificatesi nel suo uso. Si tratta dell'inno dei nazionalisti, il *Vande Mātaram* di B. Chatterjee, che, con la musica dolcemente appassionata di Tagore, rimane oggi il secondo inno nazionale dell'Unione Indiana. Esso viene qui cantato e suonato quasi interamente al buio, a 2 o 3 metri dagli spettatori, con un particolare attenzione vibratoria specie sulle rime, sillabe terminali in *-am*<sup>10</sup>. L'inno catalizza il prosieguo del lavoro: l'inquieto sogno terrorista; la conseguente, ferma, disapprovazione di Gandhi; il clima di un'epoca, l'apogeo dell'Inghilterra cristiana, potenza coloniale con le connotazioni evocate dal Mahatma nel suo *Hind Swaraj* (la velocità, la scienza, gli avvocati) e in *Satyagraha in South Africa* (la cultura consumistica e il razzismo arrogante). E abbiamo dunque, al suono di un violino<sup>11</sup>, una festa dal ritmo chiassoso e incalzante con echi lontanamente ripercosse dalle sue giovanili esperienze londinesi: onde anche a potenti che si abbattono sulla barriera dei voti di astinenza proferiti di fronte alla madre: il vino, la carne, le donne... L'euforica insolenza della protervia del potere occidentale e particolari accessori che arrivano fino a noi (la donna e il suo sesso, il comunismo e l'uso sapiente e/o più o meno dissimulato della forza, eccetera).

---

gandhiani, "Libri letti", in M. K. Gandhi, *La forza della verità*, op. cit.

<sup>9</sup> M. K. Gandhi, *Antiche come le colline*, op. cit., p. 225.

<sup>10</sup> Discreta allusione al canto devozionale della sacra sillaba «om».

<sup>11</sup> Tanto simbolico della civiltà occidentale che Gandhi tentò di impararlo, in preda a bulimia di cultura europea, all'epoca dei suoi studi in Inghilterra.

...Mi rendo conto, dopo questo tentativo, che alla benevola collaborazione fantastica del lettore non si può forse chiedere tanto: nonostante tutto, questi esempi, svincolati dall'esperienza diretta dello spettacolo, rischiano veramente la contraddizione in termini.

Ci si dovrà dunque limitare alla segnalazione del processo per cui quanto si realizza nel congegnarsi dei singoli episodi — questa orchestrazione e fusione di componenti sensoriali concettuali e culturali — si è gradualmente venuto estendendo anche all'impianto drammaturgico complessivo. Il percorso a spirale che durante il lavoro conduceva fino al motore segreto del singolo evento si è infine esteso alla composizione globale dello spettacolo. La realtà drammaturgia che veniva a poco a poco delineandosi nelle singole membra, e il mezzo tecnico della sua strutturazione ci portavano insensibilmente, ma in modo progressivo e per così dire ineluttabile, a escludere dagli ingredienti della composizione determinati momenti imprese o episodi del mondo gandhiano; venivano invece risucchiando, con nostra meraviglia, da realtà non prescelte non previste o perfino neanche sospettate il vero contenuto del lavoro.

La progressiva discesa verso le ragioni ultime che il processo aveva innescato venne a fondere nel cuore dello spettacolo due momenti di grande sollecitazione delle pulsioni originarie del vivere, la forza propulsiva della sessualità colta in un episodio di lancinante tragedia in connessione con la morte del padre e insieme collegato allo *yajña*<sup>12</sup> supremo di Noakhali. In questi *Esperimenti di brahmacarya*<sup>13</sup> Gandhi, andato ormai al di là di ogni limite a infrangere convenzioni e tabù estremi («do or die» aveva chiamato la sua scommessa ultima), tentava ora di trapassare l'anima nel corpo, rovesciando come un guanto e una clessidra la stessa struttura biologica e antropologica: era il tentativo paradossale di far fiorire la natura femminile dentro di sé, rintuzzando l'aggressività della connotazione maschile per calarsi del tutto nella dimensione della donna, l'«l'incarnazione stessa dell'ahimsā»<sup>14</sup>. Si potrà notare, a proposito, che scene di un teatro così concepito, se costruite in modo corretto, arrivano a suggerire la tetradimensionalità dell'esistenza (tri + il tempo) grazie alla possibilità inerente a questo linguaggio di organizzarsi con gerarchie simultanee, accessibili ai due sensi antropologicamente più nobili, vista e udito, in modo polifonico; facoltà agli altri sistemi linguistici o non concessa (quello verbale) o permessa con ridotta articolazione o minore densità di rapporto (sistema visivo o auditivo).

L'onda ritmica, cinestetica, o complessivamente sensoriale, emotiva e intellettuale (le allusioni, i riferimenti, le elaborazioni) che lo spettacolo organizza e in cui finisce per consistere arriva a collocarci, sollevandoci, ad un più alto livello di conoscenza più congruo all'armonica complessità dell'organismo superiore («encefalica e mesencefalica» come dicevano con altre parole Antonin Artaud e Gottfried Benn) dell'uomo.

Non appartiene alla stessa logica il celebre inno gnostico (II secolo) «Chi non danza non conosce quel che accade»? Non è forse la lezione di Śiva Nāṭarāja che proprio danzando schiaccia il demone dell'ignoranza nell'immagine famosa?

Ma si potrebbe anche dire in modo più calzante, più pertinente al protagonista del nostro lavoro: questa corrispondenza fra il piano dello sguardo e il motore della vita cui lo spettacolo rende omaggio ambisce a essere tradotta nella famosa «*adaequatio rei et intellectus*»: la concezione «realistica» della verità, che trova in S. Tommaso la sua più famosa formulazione e che pare aver retto gagliardamente alle formidabili bordate della scepsi fino ai nostri stessi giorni.

Il tentativo di arrivarvi (specie dopo il rovesciamento della primitiva intuizione «Dio = Verità» nella capitale equazione «Verità = Dio») coincide con la vita stessa, pensava Gandhi, che la sua autobiografia aveva intitolato, come è noto, *La storia dei miei esperimenti con la verità*.

---

<sup>12</sup> Sacrificio.

<sup>13</sup> Castità

<sup>14</sup> Ma anche della *śakti* (potenza, energia, nel tantrismo vivificatrice del dio e perciò creatrice) come suggerisce con subitaneo inquietante bagliore una intuizione di Ashis Nandi.