

## HABĪB TANVĪR

### LA LEGGENDA VIVENTE DEL TEATRO MODERNO HINDĪ

*di Francesca Caccamo*

This paper outlines the life and career of Habīb Tanvīr, one of the most famous Indian playwrights, but also actor and poet, starting from his first experiences in Mumbaī as scriptwriter for the Bollywood film industry up to the present. It highlights the innovative aspects of his theatrical concept and the creation of a group made up of actors coming both from the academic background and from rural areas, therefore from indigenous forms of theatre.

Habīb Tanvīr è considerato oggi una leggenda vivente in India ed è uno dei più importanti rappresentanti del teatro indiano, insignito di vari riconoscimenti fra i quali il Padma Śrī<sup>1</sup> o la recentissima nomina a National Research Professor per il suo contributo all'arte. Fin dall'infanzia mostrò inclinazioni per le arti, favorito in questo anche dall'ambiente familiare: suo fratello maggiore, per esempio, faceva parte di un gruppo teatrale di Rāyपुर (dove Tanvīr nacque nel settembre del 1923): proprio assistendo agli spettacoli del fratello, Habīb Tanvīr acquisì la conoscenza del teatro *pārsī*<sup>2</sup>. Ebbe anche la possibilità di aiutare il gruppo dietro le quinte, di osservare le prove, i costumi e tutto ciò che riguardava la messa in scena. Inoltre, assisteva con grande curiosità alle proiezioni di film muti, che all'epoca si tenevano sotto tendoni in stile circense. La famiglia fu fonte di stimoli non solo per le connessioni con l'ambito letterario e artistico, ma anche per la ricchezza linguistica che offrì ad Habīb Tanvīr fin da bambino. Il padre proveniva da Peśāvar (odierno Pakistān) e la madre era originaria del Madhya Pradeś. La lingua parlata in casa era l'*urdū*, benché lingua minoritaria nella zona di Rāyपुर, in cui prevalgono le lingue *hindī* e *chattīsgarhī*, che egli padroneggia e in cui ha scritto alcune opere. Le tappe della sua formazione professionale si intrecciano inevitabilmente ai principali movimenti del panorama artistico teatrale di quell'epoca.

In India il teatro moderno ebbe inizio nel XIX secolo, nelle grandi città quali Kalkattā, Bambaī (oggi Mumbaī), Madrās (oggi Cennāī), diventate già importanti centri commerciali nel XVIII secolo a opera dei britannici. Furono proprio loro che, nel XIX secolo, introducendo il proprio sistema di educazione e fondando università in queste città, diffusero l'interesse per il teatro inglese. Le prime realizzazioni sceniche erano recitate da inglesi per un pubblico di inglesi. Solo nell'ultimo periodo del XIX secolo furono redatti testi in lingue indiane, messi in scena da attori indiani, soprattutto dal momento in cui s'intuì il grande potenziale del teatro per trasmettere e diffondere idee politiche e valori tradizionali.

Il teatro moderno divenne in qualche modo sinonimo di "urbano" proprio perché si originò nelle grandi città: esso si indirizzava ai cittadini di classe media e alta, che avevano però sviluppato un

<sup>1</sup> Il Padma Śrī è un riconoscimento che il Governo Indiano assegna a cittadini indiani in virtù dell'importanza del loro contributo in campi quali Scienze, Medicina, Arte o Letteratura.

<sup>2</sup> Nel corso del 1800 la comunità *pārsī* contribuì enormemente allo sviluppo del teatro in India. I ricchi commercianti *pārsī* godevano di una posizione privilegiata grazie ai loro rapporti con gli inglesi e, proprio sulla base del modello britannico, diedero l'avvio a compagnie teatrali. All'inizio i gruppi erano formati da persone con un alto grado di cultura e il tipo di teatro era definito commerciale, in quanto i finanziatori delle compagnie teatrali erano proprio i mercanti. Il teatro commerciale *pārsī* si diffuse in tutta l'India ed ebbe il suo picco di maggior successo fra il 1850 e il 1950. Per approfondimento: L. Lāl, *Pārsī-Hindī raṅgmañc*, Rājpal eṅṅ Sanz, Dillī 1972; S. Gupta (tradotto e curato da Kathryn Hansen), *The parsi theatre: its origins and development*, Seagull Books, New Delhi 2005.

gusto per il teatro influenzato dallo stile e dall'educazione britannici. Il teatro "urbano" si discostava dai canoni di quello tradizionale, che invece era definito, per contrapposizione, "rurale". I vari generi tradizionali o popolari sono, in questa ottica, dei generi rurali, perché si indirizzano ai paesani e gli spettacoli non si rappresentano nei teatri delle grandi città, bensì nei dintorni delle metropoli oppure nei villaggi.

Già negli anni precedenti l'indipendenza il teatro moderno si sviluppò discostandosi dai canoni e dai modelli britannici. Molti scrittori, registi e attori sentirono la necessità di adottare codici e linguaggi che fossero indiani, in quanto si resero conto che il teatro moderno esistente era espressione dell'India metropolitana acculturata, che si rivolgeva molto all'occidente come fonte di modelli e di temi<sup>3</sup>. Il teatro popolare è espressione dei rapporti e dei valori della collettività; fa circolare i fatti, le storie e anche le opinioni, trasmette alle persone la consuetudine, quell'insieme di regole sociali sottese al funzionamento della comunità. In quanto tale è un elemento in costante movimento: ammonisce, insegna, critica; muta e si adegua agli stimoli che l'esterno offre, li prende e li rimescola. Durante il colonialismo britannico, per esempio, il teatro popolare dà vita alla figura dell'indiano che si atteggia a *gentleman* britannico, con un corollario di situazioni in cui il personaggio viene beffeggiato e ridicolizzato. I contenuti e le tematiche del teatro popolare non sono scollegati dal contesto sociale, perché non sono produzione di un individuo ma dell'intera comunità, una sorta di patrimonio collettivo cui si attinge e da cui si parte per nuovi canovacci. In questo fermento culturale molte sono le voci che segnano la storia del teatro. Nel tratteggiare il percorso professionale di Tanvīr si farà cenno anche ad alcune di queste personalità.

### 1. L'esperienza con l'Indian People's Theatre Association (IPTA)

Dopo essersi diplomato al Morris College di Nāgpur Tanvīr iniziò a frequentare l'Università di Alīgarh, ma nel 1946, prima di terminare gli studi, si recò a Mumbāī, dove lavorò per la radio, scrisse dialoghi e canzoni per la produzione cinematografica e recitò in qualche film. In quel periodo ebbe inizio la collaborazione con l'IPTA, già attiva dal 1941 sotto la guida dell'eminente politico comunista P.C. Joṣī e presente anche in altre città indiane<sup>4</sup>. Il gruppo si caratterizzava per le tematiche degli spettacoli, che riflettevano le problematiche contemporanee, per esempio le condizioni degli abitanti dei bassifondi di Mumbāī o di altre città, al fine di attirare l'attenzione dell'opinione pubblica e del governo. L'IPTA era l'ala culturale del partito comunista e, quindi, ne seguiva le direttive. Benché Tanvīr non fosse membro del partito, il suo operato era improntato a quegli stessi ideali. Il collante per i membri dell'IPTA non era certo il tesseramento, quanto il condividere un'esigenza di fare teatro secondo comuni visioni del mondo. Il partito aveva una linea molto chiara: anche dopo aver ottenuto l'indipendenza, l'India continuava a non essere realmente libera. L'imperialismo culturale britannico era il nemico da scacciare e lo scopo dell'attività artistica dell'IPTA era la propaganda degli ideali del partito, per risvegliare la consapevolezza dei cittadini.

---

<sup>3</sup> Interessante il commento di B. Siṃh e K. Pālivāl, in N. Nagendra (a cura di), *Hindī sāhitya kā itihās*, Mayūr Paperbacks, Noedā, 1992 (I ed. 1973), p. 747: "Il fatto interessante è che il nuovo teatro riconosce la superficialità di una cieca imitazione di modelli stranieri e affonda le radici nel proprio terreno [...]". Traduzione di chi scrive.

<sup>4</sup> Citiamo per esempio due personalità di spicco del panorama teatrale di Kalkattā: Utpal Daṭṭ e Bijan Bhaṭṭācārya. Daṭṭ iniziò a recitare in un gruppo amatoriale che portava in scena il teatro di Shakespeare, dunque in inglese. Il loro pubblico era costituito da inglesi e anglo-indiani. Ma in breve si rafforzò la necessità di allargare la fascia di pubblico e di recitare in *baṅgālī* e di avvicinarsi a forme teatrali rurali. Daṭṭ ebbe anche un'esperienza di regia all'interno dell'IPTA, ma ne fu cacciato per il suo avvicinamento alle idee di Trotsky. La sua produzione era apertamente politicizzata e schierata, al punto da arrivare a mettere in difficoltà il Partito Comunista (Marxista). Ebbe anche modo di lavorare con una compagnia professionale di nome Jatra, che è anche il nome di un genere teatrale popolare diffuso nel Baṅgāl (negli anni '60 le compagnie di *jatra* in Kalkattā erano circa 20). Bhaṭṭācārya invece non fece mai ricorso ai modelli del teatro popolare, pur discostandosi dal teatro occidentale. Le storie da lui composte erano ambientate nel contesto rurale del Baṅgāl ne raccontavano le difficoltà e i problemi.

La forma teatrale più utilizzata dagli artisti dell'IPTA era il teatro di strada (*nukkar*).<sup>5</sup> Questo stile venne definito dal regista e attore Bādal Sarkār (n. 1925) come “Terzo Teatro”<sup>6</sup>. A suo avviso il teatro urbano non era una naturale evoluzione del teatro *folk* in contesto cittadino, ma un nuovo tipo di teatro che guardava al teatro occidentale; il teatro tradizionale, invece, aveva mantenuto le proprie caratteristiche rurali. Queste due forme di teatro esprimevano in qualche modo una situazione di distanza fra i due contesti sociali. Il Terzo Teatro si pone come un esperimento teatrale che derivava elementi da entrambi i modelli, una sintesi di elementi urbani e rurali. Con il teatro di strada non solo gli attori scesero dal palco, ma si abolì decisamente la distanza fra palco e pubblico, poiché gli spettatori stessi erano coinvolti dagli attori. C'era la volontà di raggiungere non solo i frequentatori dei teatri ma tutti i cittadini. I luoghi privilegiati per gli spettacoli erano i mercati, soprattutto nelle periferie delle grandi città. Le tematiche favorivano la riflessione socio-politica e spronavano coloro che si trovavano in posizioni svantaggiate, affinché prendessero coscienza dei loro diritti. Uno dei temi oggetto di denuncia da parte degli artisti era il comunitarismo, e soprattutto il modo in cui i partiti politici si servono di quest'arma per i propri scopi elettorali, fomentando quindi gli scontri fra le diverse comunità.

L'esperienza di Tanvīr nell'IPTA significò il confronto con artisti di diverse provenienze, significò cimentarsi in spettacoli per strada utilizzando a volte come palcoscenico gli autocarri sui quali gli attori si spostavano di quartiere in quartiere, significò prender parte a marce di protesta e di denuncia. Ma ben presto il conflitto d'opinioni dei dirigenti del partito ricadde anche sulle attività dell'IPTA e quando nel partito iniziarono le spaccature e le suddivisioni, anche gli artisti dell'IPTA risentirono dell'atmosfera di confusione<sup>7</sup>.

## 2. L'esperienza europea

Già nel 1954 Tanvīr si trasferì a Dillī, dove entrò in collaborazione con Begam Zaidī, una donna dalla forte personalità e carisma, con il cui appoggio fu fondato lo Hindustānī Theatre, un gruppo teatrale professionista che fu fonte di grandi stimoli artistici.

Nello stesso anno egli ricevette i fondi per frequentare il corso di due anni presso la Royal Academy of Dramatic Arts di Londra. E così iniziò il suo viaggio in Europa. Dopo un anno trascorso all'accademia si rese conto che non stava imparando propriamente quello che sperava, ossia l'arte del palco: luci, scenografia, maschere, costumi... Invece stava imparando a recitare in un'altra lingua. Ma la lingua che veicolava la sua concezione del teatro come mezzo espressivo era la *hindī*, non l'inglese. Riteneva perciò di aver appreso a sufficienza e lasciò l'accademia. Ma non si recò direttamente in India, bensì cominciò a vagare per l'Europa, viaggiando in autostop e svolgendo svariati lavori per mantenersi, dalla vendemmia alle collaborazioni con radio locali. Nel 1958 il regista Khvājā Ahmad Abbās, con cui aveva già lavorato a Mumbāī, si trovava a Mosca per girare il film *Pardesī*, che quello stesso anno fu in concorso al Festival di Cannes. Abbās contattò Tanvīr affinché collaborasse alla fase del doppiaggio. Dopo la realizzazione del film Tanvīr riprese a svolgere svariati lavori per mantenersi e, di lì a poco, fece ritorno in India.

Il suo soggiorno in Europa durò circa tre anni e mezzo, durante i quali egli ebbe modo di approfondire la propria conoscenza del teatro europeo. E in lui si fece chiara una determinazione fondamentale: avrebbe fatto teatro in India, in lingua *hindī*, con artisti indiani e per la gente indiana. Se nel teatro europeo c'era qualcosa di “utile” al suo progetto creativo, allora era bene tenerlo in considerazione, però non bisognava essere schiavi di questo metodo teatrale.

<sup>5</sup> J. Srampickal, *Voice to the Voiceless. The Power of People's Theatre in India*, Hurst & Company, London 1994, pp 99-150.

<sup>6</sup> B. Sircar, *Third Theatre*, Naba Granth Kutir, Calcutta 1973.

<sup>7</sup> Secondo Tanvīr la fine dell'IPTA si può datare al 1948. In quell'anno ci fu una conferenza del partito a Ilāhābād, durante la quale le differenti opinioni fra i dirigenti Raṅdive e P.C. Joṣī condussero alla scissione del partito. Nel 1956 fu fatto un nuovo tentativo di ridare vita all'IPTA, ma non si riuscì a elaborare una nuova via su cui procedere. P. Agravāl (a cura di), *Habīb Tanvīr. Ek raṅg-vyaktivā*, Nāṭya Śodh Samsthān, Kalkattā s.d., p. 19.

Fra le varie tappe europee è importante ricordare Berlino, dove Tanvīr si recò per incontrare Brecht. Purtroppo vi giunse troppo tardi, quando il celebre regista era ormai morto. Per approfondire la conoscenza delle nuove teorie drammatiche di Brecht non gli restò altro modo che assistere agli spettacoli teatrali. Tanvīr riconosce il valore del teatro epico di Brecht, ma soprattutto i due registi sono accomunati dalla volontà di trasformare il teatro in un mezzo per descrivere un mondo che le persone possono decidere di cambiare. Il teatro non è solo un mezzo d'intrattenimento affinché il popolo rimanga nella condizione in cui si trova, ma uno strumento per far riflettere il pubblico, per provocarlo a prendere posizione nei confronti delle situazioni che sono messe in scena (e di conseguenza nella vita). Per quanto riguarda le tecniche teatrali, esse differiscono poiché, per creare l'effetto di straniamento, Tanvīr non fa uso di filmati, di titoli o di cartelli durante lo spettacolo, mentre un grande ruolo è svolto dalla musica e dalle canzoni. In entrambi i drammaturchi l'approccio al testo teatrale è simile: la struttura della rappresentazione teatrale presenta delle scene a sé stanti, che si uniscono in una sorta di montaggio, mentre nella concezione teatrale classica ogni scena prepara alla successiva in uno sviluppo che tende al finale, focalizzando la tensione proprio sull'esito del dramma. La lezione appresa dal teatro di Brecht fu per Tanvīr uno spunto decisivo di riflessioni metodologiche, che lo accompagnarono nel corso degli anni e del delinearci del suo proprio stile teatrale.

### 3. La nascita del Nayā Theatre

Terminato il suo soggiorno europeo, Tanvīr tornò nella propria città, Rāypur, dove ebbe occasione di assistere ad alcuni spettacoli teatrali nello stile locale chiamato *nācā*. Rimase talmente affascinato dalla bravura degli attori che propose a sei di loro di seguirlo a Dillī. Era sua intenzione farli recitare in *Miṭṭī kī gārī*<sup>8</sup>. Giunto nella capitale, riprese un progetto già concordato prima della sua partenza con lo Hindustānī Theatre e con Begam Zaidī, che riguardava la messa in scena di testi sanscriti. Nel 1958 Tanvīr si occupò della regia di *Miṭṭī kī gārī* con la partecipazione dei sei attori *chattīsgarhī*, nonostante l'opinione contraria di Begam Zaidī. Le divergenze nelle scelte artistiche fra Tanvīr e Begam Zaidī portarono Tanvīr ad abbandonare lo Hindustānī Theatre. Ma l'idea di coinvolgere gli attori di *nācā* fu solo l'inizio di una nuova lunga collaborazione. Infatti nel 1959 Habīb Tanvīr e Monikā Miśrā, anch'ella attrice, regista e costumista, nonché membro dello Hindustānī Theatre, fondarono la compagnia stabile del Nayā Theatre, che tutt'ora gira l'India in lungo e in largo, letteralmente, passando dai festival più importanti: Pāṭaliputra Festival di Patnā, Prthvī Theatre Festival di Mumbāī, Nandīkār's National Theatre Festival di Kalkattā per nominarne alcuni. Inoltre, l'attività della compagnia comprende anche numerosi laboratori diretti dal regista, durante i quali può essere abbozzato il tema per uno spettacolo futuro.

Il Nayā Theatre è composto sia da attori urbani sia da attori rurali, i quali provengono per la maggior parte da alcuni villaggi del distretto di Rājnāndgāmv, mentre un piccolo gruppo risiede nelle foreste della zona di Bastar, nello stato del Chattīsgarh. Proprio questa miscela costituisce la caratteristica e l'elemento di forza di questo gruppo. La formazione dell'attore urbano e quella dell'attore rurale è molto diversa e, inoltre, nasce da una situazione sociale differente.

L'attore rurale vive l'arte teatrale fin da bambino, assistendo agli spettacoli di teatro popolare nel proprio villaggio o in quelli vicini; impara osservando e imitando. In un'intervista Rāmcarāṇ Nirmalkar, nato nel 1927 nell'odierno Chattīsgarh e vincitore nel 2005 del premio della Saṅgīt

<sup>8</sup> *Miṭṭī kī gārī* è il rifacimento in *hindī* dell'opera sanscrita *Mṛcchakaṭika* di Śūdraka. Secondo gli studiosi è probabile che il drammaturgo sanscrito Śūdraka fosse un sovrano vissuto nel III secolo d.C. e appartenente alla dinastia degli Ābhīra, che dominava nella regione dei Vindhya. L'opera è sicuramente di Śūdraka poiché in un passo redatto da altra persona, presente nell'introduzione del dramma, il testo è a lui attribuito. *Mṛcchakaṭika* è un'opera in dieci atti, la cui caratteristica è l'aver intrecciato alla storia inventata, aspetti meno aulici della vita di corte e di strada: il mondo della prostituzione, per esempio, o quello dei biscazzieri e dei giocatori. I numerosi personaggi sono caratterizzati anche nell'uso della lingua, in quanto l'autore utilizza oltre al sanscrito anche sette pracriti. Per una presentazione dell'opera cfr. G. Boccali, *La letteratura classica*, in G. Boccali, S. Piano, S. Sani, *Le letterature dell'India*, UTET, Torino 2000, pp. 514-515.

Nāṭak Akādmī come migliore attore, racconta che balla il *nācā* dall'età di 17 anni.<sup>9</sup> Iniziò osservando un gruppo di adulti: li accompagnava portando gli strumenti musicali o piazzando le torce per gli spettacoli. Era, insomma, un garzone tuttofare. Poi cominciò a esibirsi ai matrimoni, ballando e recitando, e si fece una certa fama nei villaggi vicini, dove lo chiamavano in occasione di festività. Nel 1973 conobbe Habīb Tanvīr durante un laboratorio a Rāyṭpur e l'anno dopo entrò a far parte del Nayā Theatre. Fra gli attori rurali vi è ancora una ulteriore differenziazione: gli attori che provengono dai villaggi entrano a far parte del gruppo, vivendo insieme e partecipando alle prove quotidianamente e costituendo il nucleo centrale del gruppo; al contrario, coloro che vivono nelle zone di foreste si presentano solo in occasione dello spettacolo e vi si inseriscono eseguendo danze tradizionali. Non sono attori professionisti, ossia non vivono di questo lavoro, ma ognuno, nel luogo di residenza, svolge un proprio mestiere. Al termine degli spettacoli, rientrano al più presto a Bastar.

L'attore urbano ha una formazione più teorica, appresa in una scuola di arte drammatica. Questo è, per esempio, il caso di Rāmcandr Simh, originario del Bihār, che frequentò l'Accademia di teatro di Lakhnaū ed entrò a far parte del Nayā Theatre circa quattordici anni fa. Non tutti gli attori urbani partecipano alla vita quotidiana del gruppo e alle prove, in quanto la maggior parte di loro vive in altre città, collabora con altre compagnie teatrali o lavora per la produzione cinematografica. Essi si presentano direttamente sul luogo in cui il Nayā Theatre terrà lo spettacolo.

#### 4. Il “Teatro delle radici”

Il teatro moderno trova esponenti di rilievo in ogni parte dell'India anche se, considerata la grande varietà linguistica, diventa necessario un lavoro di traduzione per fare uscire gli scrittori e i testi al di là dei confini linguistici<sup>10</sup>. Per questo motivo sarebbe più appropriato parlare di teatro *hindī* o di teatro *marāṭhī* o *baṅgālī* e così via<sup>11</sup>. Ma queste diciture non devono far pensare a un teatro confinato in precise aree geografiche: accade spesso, infatti, che nelle grandi metropoli coesistano le produzioni di lingue diverse, in base alla presenza sul territorio di diverse comunità. Per lo stile che andò elaborando nel corso degli anni, Tanvīr fu definito dai critici teatrali un rappresentante del “Teatro delle radici”<sup>12</sup>, una definizione che racchiude le espressioni di personalità diverse e indipendenti fra loro, quali K. N. Paṅikkar e Girīs Karnāḍ. Di sicuro gli artisti ricondotti al Teatro delle radici condividono un modo di concepire il teatro come mezzo per comunicare con gli indiani attraverso un linguaggio indiano, opponendosi fermamente al teatro occidentale. Questo non ha mai significato per loro, né per Tanvīr, il rifiuto delle grandi opere letterarie straniere, ma una presa di posizione nei confronti di un modo di vedere il mondo che loro sentono come estraneo.

Kāvālaṃ Nārāyaṇ Paṅikkar (n. 1928), originario del Keral, si formò assistendo a spettacoli di *kathākālī*, *teyyam*, e *kūṭiyāṭṭam*, traendo da essi le forme di espressione del proprio teatro. Oltre che per le opere da lui composte, la sua produzione è ampiamente ricordata per la sua rielaborazione delle opere di Bhāṣa. All'inizio del 1900 proprio nel Keral erano state ritrovate 13 opere di questo autore sanscrito (vissuto in un periodo compreso fra il I a.C. e il II d.C.).<sup>13</sup> Tali testi probabilmente erano utilizzati già da epoca remota come copioni o canovacci dagli artisti di *kūṭiyāṭṭam* e Paṅikkar riprende e approfondisce per i propri adattamenti teatrali queste tecniche tradizionali.

<sup>9</sup> S. Deśpāṇḍe - S. Maḥarṣi (a cura di), *Nukkar Janam Saṃvād. Habīb Tanvīr viśeṣāṅk*, khaṇḍ 7, pañjikṛt varṣ 7, aṅk 23-26, aprel 2004 - mārc 2005, pp. 167-171.

<sup>10</sup> Già nei primi decenni del 1900 si sviluppò l'attività di traduzione nelle principali lingue indiane (*malayālam*, *marāṭhī*, *telugu*, *hindī* o *kannāḍ*) sia di opere straniere (inglesi o greche) sia delle stesse opere indiane. Ma dagli anni '60 furono gli stessi registi teatrali a tradurre opere di altri drammaturghi indiani nelle proprie lingue, per poi curarne la regia e la messa in scena.

<sup>11</sup> Per una trattazione del teatro contemporaneo secondo questa impostazione cfr. V. Snātak (a cura di), *Samkālin bhāratīya nāṭya-sāhitya*, Śrīniketan Prakāśan, Trivendram 1984.

<sup>12</sup> S. Awasthi - R. Schechner, “Theatre of Roots. Encounter with Tradition”, *The Drama Review*, vol. 33, No. 4 (Winter 1989), pp. 48-69.

<sup>13</sup> Per approfondimento v. G. Boccali, S. Piano, S. Sani, *op.cit.*

Girīs Karnāḍ (n. 1938), originario del Karnāṭak, durante l'infanzia non conobbe il teatro *folk*, bensì il teatro commerciale *pārsī*. Inoltre, egli trascorse il periodo universitario a Oxford e ritornò in India nel 1960. Il frutto della sua formazione emerse poi nel suo lavoro: nella prima opera, *Yayati*, imitò apertamente la forma del teatro occidentale, mentre per la seconda, *Tuḡlaq*, si ispirò alle caratteristiche del teatro commerciale. Solo in un secondo tempo entrò in contatto con studiosi del campo teatrale e letterario, i quali affermavano l'importanza del teatro popolare. Interessatosi a tali teorie, dopo un periodo di confronto e di scambi d'idee, egli decise di approfondire questo argomento, studiando le convenzioni e le tecniche del teatro popolare. Giunse così alla certezza che le norme del teatro classico erano le stesse del teatro popolare, cosicché, già nella sua terza opera, *Hayavadan*, adottò le forme popolari, rifacendosi in particolare ad alcune convenzioni dello *yakṣagāna*<sup>14</sup>, pur esprimendo nella tematica un sentire del tutto moderno.

Quello che artisti come Habīb Tanvīr stanno cercando di fare, al di là del successo riscosso e dell'originalità del loro lavoro, è riportare a galla questo patrimonio di tradizioni e culture non in forme cristallizzate, bensì con tutta la freschezza e la contemporaneità di cui sono capaci. Il teatro popolare è un mezzo di comunicazione, da contrapporsi alla qualità dell'informazione che giunge dalla televisione o da qualunque mezzo che sia volto a propagare i modelli estetici anglo-europei, non solo britannici, e che imponga nuovi schemi di vita, in particolare attraverso la filmografia di Bollywood. In India l'appiattimento delle diversità a favore del modello occidentale mette a rischio la ricchezza della cultura, soprattutto laddove si ritiene che lo sviluppo debba ancora arrivare, ossia i villaggi e le zone tribali. Paradossalmente questi luoghi sono spesso più poveri da un punto di vista materiale (sussistenza e infrastrutture), ma possiedono una enorme ricchezza in termini di cultura popolare. L'attività teatrale del Nayā Theatre è un tentativo di far comprendere la forza artistica del teatro tradizionale, la forza che proviene dalla consapevolezza di un'identità radicata. Nelle parole di Tanvīr: "Se la vera libertà è avere la più ampia gamma di scelta, allora l'essere ricettivo alla cultura del mondo deve essere, prima di tutto, sostenuto adeguatamente da una piena consapevolezza della propria cultura."<sup>15</sup>

## 5. La produzione del Nayā Theatre

La notorietà raggiunta oggi dal Nayā Theatre rispecchia effettivamente l'alto livello della qualità delle produzioni di Tanvīr ed è riconosciuta non solo dalla critica, ma anche dal grande favore del pubblico. Il repertorio del gruppo è molto versatile. Nel corso degli anni si sono creati dei veri e propri *evergreen* (*Āgrā bāzār*, *Carandās cor*) ma Tanvīr non arresta la propria attività e continua ad arricchire il suo repertorio di nuovi testi.

La produzione artistica di Habīb Tanvīr non è nota solo in India, ma ha raggiunto anche l'Europa e l'America. Basti pensare alla collaborazione nel 2002 fra Tanvīr e Rāhul Varmā, scrittore canadese di origine indiana e autore del testo *Bhopal*, che tratta dell'esplosione della fabbrica della Union Carbide avvenuta a Bhopāl nel dicembre 1984. Tanvīr traduce il testo in *hindī*, *Zaharīlī havā*, e porta nei principali festival teatrali indiani questo spettacolo, la cui messa in scena si discosta tra l'altro dalle precedenti regie. La musica che solitamente accompagna gli spettacoli è in *Zaharīlī havā* quasi assente, come il lato ironico che Tanvīr riesce a inserire, sempre con prudenza. La recitazione, decisamente asciutta, punta il dito, senza mezzi termini, contro la corruzione che è stata alla base del disastro e mostra la sventura dei sopravvissuti con un tono oggettivo, senza comunque assumere toni di disperazione, ma con l'intento di spingere il pubblico a non dimenticare.

Nel 2006 il Nayā Theatre è stato invitato ben due volte in Germania, dove si è esibito alla Biennale di Bonn e alla Fiera del Libro di Francoforte. La direzione artistica di Bonn ha preferito mostrare al pubblico tedesco lo spettacolo *Āgrā bāzār*, un pezzo divenuto ormai un classico del

<sup>14</sup> La forma teatrale dello *yakṣagāna* comprende canto e recitazione, nonché danza. Gli spettacoli si tengono solitamente di notte nei campi e i temi attingono dal *Rāmāyaṇa* o dal *Mahābhārata*.

<sup>15</sup> P. Agravāl (a cura di), *op. cit.*, p. 202. Traduzione di chi scrive.

repertorio del Nayā Theatre. Quest'opera ha calcato le scene per più di 50 anni: è nata nel 1954 come *pièce* interpretata da insegnanti e studenti del Jāmiyā College di Dillī e da attori rurali del villaggio di Okhlā ed ha attraversato mezzo secolo, arricchendosi di scene, di personaggi, di nuovi attori, fino a diventare una macchina poderosa che muove più di 40 attori. *Āgrā bāzār* è un omaggio al poeta Valī Muhammad Akbarābādī, meglio conosciuto come Nazīr, vissuto ad Āgrā fra il 1740 e il 1830.<sup>16</sup> Non avendo reperito materiale sufficiente sulla vita di Nazīr, Tanvīr decise di far ruotare lo spettacolo sull'unica cosa che effettivamente Nazīr lasciò, ossia la sua poesia. Dialoghi e poesia si intrecciano e danno vita a varie situazioni in un mercato di Āgrā che pullula di venditori ambulanti di dolci, angurie, verdure e di ammaestratori che fanno il loro spettacolo con orsi e scimmie per guadagnare qualche rupia; ci sono processioni religiose per guru Nānak<sup>17</sup> e festeggiamenti per la Holī<sup>18</sup>; ci sono le cortigiane il cui appartamento si affaccia sul mercato, ci sono i soldati che stanno ricercando chi ha osato ribellarsi al capo delle guardie. Insomma, per più di due ore si assiste a un alternarsi continuo di eventi, come potrebbe accadere al mercato nell'arco di una giornata qualsiasi. La struttura della rappresentazione teatrale predilige la concatenazione delle scene, in anticipo sullo stile che Tanvīr avrebbe poi ritrovato nella regia di Brecht, e disorienta lo spettatore che si aspetta il racconto, il tema narrativo principale. Proprio per la particolarità della struttura, i critici che assistettero alle prime rappresentazioni di *Āgrā bāzār* ebbero reazioni di totale disapprovazione. Lo stesso Tanvīr sottolinea in un'intervista la miopia di tali recensori, legati a modelli prestabiliti e incapaci di cogliere il significato dell'opera: “[...] L'affermazione della rivista *The Hindustan Times* ‘nessuna trama, nessun tema’ mi lasciò sbalordito. Non trova un tema nello spettacolo! Forse intendeva dire qualcos'altro?”.<sup>19</sup> Oggi il pubblico è numeroso durante le rappresentazioni di *Āgrā bāzār* e si unisce agli attori durante le canzoni, ma negli '50 si trattò di una sperimentazione dirompente e provocatoria.

La sperimentazione non è cessata. Nonostante Tanvīr abbia superato gli 80 anni, la sua *verve* creativa non si è ancora prosciugata, né tanto meno la voglia di mettersi in gioco e di sfidare se stesso. La sua ultima opera, *Rāj rakt*, ne è la dimostrazione. *Rāj rakt* è basato sull'opera teatrale *Visarjan* e sul romanzo *Rājaṛṣi*, entrambi di Tagore. Fatto rimarchevole è che all'inizio del 2006 il Nayā Theatre presentò all'ottava edizione del Bhāratraṅg Mahotsav Festival, organizzato dalla National School of Drama di Dillī, proprio l'opera *Visarjan*. E dopo meno di sei mesi andò in scena *Rāj rakt*. Una replica o un *sequel*? Lo stesso Tanvīr ha spiegato che lo spettacolo *Visarjan* si basava solo sull'omonimo testo teatrale di Tagore. Tuttavia, una volta messo in scena si rese conto che la storia non scorreva, non fluiva come avrebbe dovuto e voluto. Il pubblico apprezzò ad ogni modo la nuova produzione di Tanvīr perché, come recensì la rivista *Frontline*, “[...] che importa se il suo *Visarjan* era completamente scialbo? Il pubblico ha celebrato il suo indomito spirito”<sup>20</sup>. Va comunque detto che la messa in scena delle opere di Tagore costituisce una prova ardua per ogni regista, sia per la complessità delle opere in sé, sia perché il pubblico difficilmente ammette delle rivisitazioni che si discostino troppo dagli originali. Basti pensare che dopo la morte di Tagore dovettero trascorrere dieci anni prima che un regista si cimentasse con la regia professionale di un testo di Tagore da portare sulle scene bengalesi.<sup>21</sup>

Tanvīr riconobbe pienamente che qualcosa non funzionava in *Visarjan*, accettò le critiche e vi meditò sopra, finché non trovò in *Rājaṛṣi* degli elementi, per lui di ideale affinità con *Visarjan*, che gli permisero di scrivere *Rāj rakt*, in cui i personaggi acquistano spessore e la storia stessa guadagna ritmo e credibilità: alla prima, avvenuta al Rabindra Utsav di Kalkattā nell'agosto 2006, lo spettacolo incontrò infatti il consenso del pubblico e anche della critica.

<sup>16</sup> V. A. Schimmel, *Classical Urdū Literature from the Beginning to Iqbāl*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1975, pp. 185-188.

<sup>17</sup> Guru Nānak fu il fondatore del Sikh panth, il credo monoteista nato intorno al 1500 d.C. in Pañjāb.

<sup>18</sup> La festa di Holī si svolge nel giorno di luna piena del mese lunare di *phālguna*. Durante la festa si usa giocare gettandosi i colori e facendosi scherzi, come in un carnevale.

<sup>19</sup> A. Ghosh, “Habib Tanvir Interviewed”, in S. Deśpāṇḍe - S. Mahārṣi (a cura di), *op. cit.*, p. 75. Traduzione di chi scrive.

<sup>20</sup> G. Ramnarayan, “Protest, lament, celebration”, *Frontline*, 28 gennaio 2006. Traduzione di chi scrive.

<sup>21</sup> Śambhu Mitra, bengalese, anch'egli formatosi all'interno dell'IPTA e fondatore del gruppo professionale Bahurūpī.

Il percorso artistico e professionale di Tanvīr si è sviluppato in un periodo caratterizzato da eventi che hanno profondamente segnato la storia, la società e la cultura dell'India, primo fra tutti l'Indipendenza. Per molti artisti e intellettuali questo ha significato una dura opposizione all'“Occidente” e ai suoi valori e modelli. Evitare di cadere nella contraddizione di studiare e formarsi all'estero, ma disprezzare le influenze anglo-europee, pur essendone imbevuti, è tutt'ora molto difficile per intellettuali e artisti. Al tempo stesso, guardare il proprio mondo con categorie ad esso estranee, che appartengono a una cultura contro cui a parole ci si oppone, è una rete sottile da cui è difficile divincolarsi. Tanvīr ha sempre cercato di sottrarsi a questi meccanismi, e in questo, forse, ha giocato un ruolo importante il rapporto con gli attori rurali, un rapporto che è sempre stato di scambio reciproco. La formula che ora è consolidata, è nata dopo lunghi anni di vita insieme (il gruppo e Tanvīr condividevano gli alloggi, i viaggi e gli alberghi), di prove che duravano anche dieci ore, di litigi e riappacificazioni. In questa esperienza teatrale si uniscono l'estro creativo del regista nonché quello degli attori e questa miscela ha permesso al gruppo di esistere e di essere vitale per più di 50 anni.



1. Habīb Tanvīr

#### BIBLIOGRAFIA

Agravāl P. (a cura di), *Habīb Tanvīr. Ek raṅg-vyaktitva*, Nāṭya Śodh Samsthān, Kalkattā s.d.

Awasthi S. - Schechner R., “Theatre of Roots. Encounter with Tradition”, *The Drama Review*, vol. 33, No. 4 (Winter 1989) pp. 48-69

Boccali G., Piano S., Sani S., *Le letterature dell'India*, UTET, Torino 2000.

Deśpāṇḍe S. - Mahārṣi S. (a cura di), *Nukkar Janam Saṃvād. Habīb Tanvīr viśeṣāṅk*, khaṇḍ 7, pañjikṛt varṣ 7, aṅk 23-26, aprel 2004 - mārç 2005.

Gupta S. (tradotto e curato da Kathryn Hansen), *The parsi theatre: its origins and development*, Seagull Books, New Delhi 2005.

Lāl L., *Pārsī-Hindī raṅgmañc*, Rājpal eṇḍ Sanz, Dillī 1972.

Nagendra N. (a cura di), *Hindī sāhitya kā itihās*, Mayūr Paperbacks, Noeḍā, 1992 (I ed. 1973).

Ramnarayan G., “Protest, lament, celebration”, *Frontline*, 28 gennaio 2006.

Schimmel A., *Classical Urdū Literature from the Beginning to Iqbāl*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1975.

Sircar B., *Third Theatre*, Naba Granth Kutir, Calcutta 1973.

Snātak V. (a cura di), *Samkālīn bhāratīya nāṭya-sāhitya*, Śrīniketan Prakāśan, Trivendram 1984.

Srampickal J., *Voice to the Voiceless. The Power of People’s Theatre in India*, Hurst & Company, London 1994.

---

Francesca Caccamo si è laureata in Lingua e Letteratura Hindi presso l’Università di Torino con una tesi sul teatro hindi contemporaneo, con particolare approfondimento delle opere di Habīb Tanvīr e dell’attività del gruppo teatrale Nayā Theatre. Ha tradotto integralmente in italiano il testo teatrale Dekh rahe haim nain di Habīb Tanvīr.