

Beppe Chierichetti e Renzo Vescovi

EKALŌCHANAM

Nota di F.T. Pubblichiamo due 'carte' provenienti dall'Accademia delle Forme Sceniche che si è costituita attorno al Teatro Tascabile di Bergamo.

Fra le immagini che compendiano il teatro – non tanto il suo senso, quanto la sua gnosi – vi è quella del volto dell'attore o dell'attrice diviso in due, nella simultaneità di due differenti passioni o di due opposti modi di reagire. In questa immagine culmina l'idea dell'attore come non protagonista, ma campo dell'azione; non personaggio, ma luogo dei personaggi: corpo dipinto, palcoscenico vivente. Una traccia di tale idea la si può ritrovare, in questo stesso numero, nell'articolo *Il tempo di subito prima*: nei dettagli d'un invito al ballo che è insieme maschile e femminile. Il culto attorico per il personaggio doppio è la versione moderata e di mestiere dell'archetipo dell'attore diviso in due metà contrastanti e contemporaneamente vive. Una delle sue versioni mitiche – o forse la sua versione mitica – è quella di Shiva Ardhanisvara quando viene incorporata da una grande attrice o da un grande attore dell'India. È appunto con questa immagine che si chiude il saggio di Eugenio Barba sull'*Antropologia teatrale* (E. Barba, *La corsa dei contrari*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 92-93 e: E. Barba-N. Savarese, *The Secret Art of the Performer*, London-New York, Routledge, 1991, p. 22). Nella danza di Shiva Ardhanisvara non è rilevante solo l'androginità (Shiva per metà femminile) ma soprattutto la congiunzione di azioni, colori e passioni opposte: incarnato e pallore; occhi d'amore ed occhi di meditazione; vesti sontuose e nudità.

Per coloro che amano il riduzionismo si può dire che l'exploit del volto diviso, recitante contemporaneamente due diverse parti è il potenziamento dell'asimmetria naturale che – come ben insegnano gli specchi – caratterizza la faccia umana.

Anche i teatri d'Europa hanno qualche *ĕkalōchanam*, benché più episodici, umili e remoti rispetto agli indiani. Era un tema ricorrente, nell'esaltazione secentesca dell'attrice, quello del fondersi, sul volto di lei, di pianto e riso; furore e ritrosia; demenza e saggezza. Il luogo comune non restò fermo a quel secolo. Il vorticoso alternarsi degli stati emotivi sul volto della Duse (per citare solo le vette più evidenti) fu un enigma per gli spettatori più attenti, così come lo erano state le gamme galoppanti di sentimenti in contrasto sul volto di Garrick. Se non erro, vi fu una pubblicità 'all'americana' che presentò la Duse nella sua tournée negli USA come l'attrice che sapeva ridere con metà faccia mentre l'altra metà piangeva. Ecco un'immagine equivalente nel quaderno di Memorie di un

oscuo Manlio Perotti che fu segretario, negli ultimi anni, di Ermete Zacconi. Traggo la citazione da Stefano Geraci (*Ermete Zacconi: un intellettuale in scena*, Tesi di dottorato di Ricerca in Discipline dello Spettacolo, Università di Bologna, 1991, p. 246), che pubblica i quaderni di Memorie del Perotti e li correda di note. Manlio Perotti, dunque, interroga Zacconi su quelle famose visite negli ospedali psichiatrici che servirono a costruire il personaggio di Osvaldo (visite che ai modernisti parvero il non plus ultra dell'attore-intellettuale di stampo positivista e che oggi agli studiosi ilari paiono ancora come il non plus ultra dell'attore semplice e naturalista, e son legate, invece, al problema – né positivistico, né naturalista né antinaturalista – della partitura fisica dell'attore, tant'è che nel numero 10 di «Teatro e Storia», p. 198, abbiamo osservato Ryszard Cieslak, che dell'attore non-realista della seconda metà del Novecento dovrebbe essere l'emblema, recarsi in un istituto per ciechi allo scopo di comporre la partitura fisica per Dhrtarastra nel *Mahābhārata* di Brook e Carrière).

Manlio Perotti racconta così l'*Ēkalōchanam* d'un prete pazzo e di Ermete Zacconi: «In uno di questi ospedali psichiatrici aveva trovato un sacerdote affetto dalla allucinazione uditiva. Da un orecchio udiva una voce odiosa che lo insultava, dall'altro una voce dolce che lo consolava e gli sollevava l'animo. Tutto questo durava già da dieci anni e l'espressione del suo volto si era divisa fortemente in due. Una parte di quel volto era serena, quasi ridente e l'altra parte invece era spaventata, fosca, irosa. Nel dire questo, il grande Zacconi riprodusse davanti a me il volto diviso nelle due espressioni tanto contrastanti, né so capire come facesse. Mi apparve un qualche cosa di tanto mostruoso che non potci reprimere un'esclamazione di spavento: – Mio Dio, Commendatore, mi fa impressione!–. E lui con la massima calma e con la solita dolcezza: – Lo so, figlio mio, che faccio impressione. Dunque, quel povero prete...–».

I contributi di Beppe Chierichetti e Renzo Vescovi (rispettivamente attore e regista del Teatro Tascabile di Bergamo) non riguardano soltanto una rarità tecnico-artistica, ma aprono anche uno spiraglio su un più profondo dibattito secondo cui non la Forma, ma la trasmissione della Forma può apparire come un sintomo di degrado. Così, al morente Shree P. Nambudiri, il Kathakali appariva un'arte meccanica.

L'Accademia delle Forme Sceniche è 'accademia' in un senso analogo a quello per cui Mario Apollonio chiamò la Commedia dell'Arte «accademia delle forme comiche». Nell'Accademia delle Forme Sceniche di Bergamo, un grande patrimonio di conoscenze e di tradizioni diverse può convivere incarnato in un piccolo insieme di attori, conservandosi nel solo modo in cui le tradizioni e la cultura viva si conservano: in metamorfosi. In questo campo del teatro in vita le 'carte' registrano, più per caso che per volontà di documentazione, qualche frammento che può essere prezioso a chi ricerca una possibile scienza dei teatri.

Beppe Chierichetti – Era il 1978. L'anno prima avevamo organizzato l'atelier Internazionale di Teatro a Bergamo. Eugenio Barba vi aveva invitato molti maestri orientali: dal Giappone, da Bali, dall'India. In quei giorni Renzo aveva una specie di ossessione: dovevo andare in India a vedere l'*ēkalōchanam*.

L'India: a quel tempo era il luogo dove per me tutto era possibile, ciò che sapevo era qualcosa di vago, Kipling e Salgari erano letture remote, Kerouac e i figli dei fiori una cultura diversa dalla mia. Perché non andare proprio là, dove il teatro, ormai divenuto la mia professione, era fatto da attori straordinari per la loro tecnica, che la leggenda voleva danzassero per gli dei, i soli destinatari della loro arte?... Miti.

Mi fermai qualche giorno a New Delhi: la città mi parve inutile nella sua architettura coloniale e la Old Delhi per me era troppo 'indiana': mi fermai alla sua soglia, impaurito dal brulicare che scorgevo al di là. Ma fui costretto a percorrerne le luride stradine per arrivare a Nizamuddin: di lì partivano i treni per il sud. Stavo andando in Kèrala, il Malabar, la costa favolosa delle spezie, dei Portoghesi e di San Tommaso. L'odore proveniente dai macelli all'aperto e le carni brulicanti di nugoli di mosche furono un buon viatico per il viaggio: partii dalla stazione sbagliata, con un treno sbagliato, nella classe sbagliata.

Vissi per sessanta ore su quel treno che mi portava sì in Kèrala, ma facendo un giro lunghissimo: un'agonia. Vissi con veri indiani: famiglie chiassose di impiegati, frotte di mutilati che invadevano gli scompartimenti alle fermate cercando qualche *paisa* di elemosina, musicisti ambulanti di carrozza in carrozza, *sadhu* persi nel vuoto: mistura nauseante di odori, cibi, stracci, dormiveglia su una panca che fungeva da cuccetta.

Finalmente la mia stazione: Trichur. A notte fonda trascinai le mie enormi valigie verso una scritta blu: Hotel Elite. Il miglior albergo, provvisto perfino di birre gelate (birra e alcolici sono proibiti o in vendita controllata in molti stati indiani). Il mattino mi informai sul modo per raggiungere Irinjalakuda, il villaggio dove si trovava la scuola di Kathakali, la danza che avrei imparato. Tra l'altro chiesi al portiere dove era possibile vedere l'*ēkalōchanam*. Con tutta tranquillità mi diede un nome: S. Nambudiri, e l'indirizzo di un villaggio vicino a Aleppey.

Passai tre mesi a Irinjalakuda: qui si intersecano attese, lune favorevoli, cerimonie, maestri, notti insonni, caffè d'orzo, alberi, l'*Arangettam* (il mio primo spettacolo indiano), addii. Dimenticai l'*ēkalōchanam* e al ritorno Renzo non mi chiese nulla al riguardo.

Da allora altri regolari viaggi in India: era divenuto ormai il luogo di studio invernale dopo le estati dei festival di teatro di strada. Imparammo a conoscere altre Indie: quelle dei piccoli villaggi e quella ufficiale ingessata della nostra prima tournée nell'81. Conoscemmo maestri che sembravano irradiare la forza della loro secolare tradizione artistica, scuole dove *Nrīta* e *Abhinaya* (danza pura e recitazione) *Tandava* e *Lāsya* (maschile e femminile), si integravano armoniosamente. Altri attori erano entrati nel gruppo nel frattempo. Con Mario partimmo nel 1985 per il Kèrala Kalamandalam di Cheruthuruthi. Era lì che si trovavano i migliori maestri e i migliori danzatori. Per me era l'ennesimo viaggio: con Mario affittammo una casa per cento rupie il mese.

Il lavoro era duro. Sveglia alle 4,30. Massaggi ed esercizi fisici fino alle 6,30. Doccia e colazione. Dalle 9 alle 12 lezione con gli allievi più giovani, il pomeriggio dalle 15 alle 17 lezioni individuali. Inforcavamo le bici e via di corsa per la lezione di *Kutiyattam* fino alle 19. Avevamo deciso di esplorare anche questa forma di teatro sanscrito 'cantato' oltre che danzato. È di questi maestri, i *Chakkiar*, che si raccontava trascorressero la notte, da bambini, seguendo con gli occhi il corso della luna: era questo l'allenamento che poi permetteva loro di raccontare interi drammi solo con l'uso degli occhi. Miti.

Alle 19 in Kèrala è già sera. È a quell'ora che inizia il gran concerto della notte indiana: silenzi improvvisi, enormi e angoscianti, rotti solo da qualche fruscio, ed esplosioni subitane di tamburi, cembali, conchiglie da templi persi nella campagna. E canti dei pellegrini di Ayyappan che passano vestiti di nero con i loro fagotti di riso da portare al tempio di Sabarimala. E ancora concerti di rane nei campi di riso, *Allah-u-Akbar* da piccole moschee, viavai di persone che camminano e camminano nella notte. Tutti sembrano avere una destinazione. Fu una di quelle sere trascorse a cercare di far passare i dolori ai piedi per il gran picchiare sulla terra battuta dei *Kalari*, che rispuntò quell'antico (sette anni) biglietto dell'hotel Elite. Con me avevo sempre una stessa agenda

in cui raccoglievo negli anni gli indirizzi indiani. Avevo completamente dimenticato l'*ēkalōchanam*: scrissi subito. Una di quelle cartoline postali indiane su cui compare il volto sorridente del Mahatma Gandhi che dice «Untouchability is a crime»... Quanto di più assurdo, in India!

Scrissi e ancora dimenticai: le lezioni continuavano regolari, i massaggi pure (non possono mai essere interrotti, neanche per un giorno: forse sono più per la mente dell'attore che per il suo corpo). Talvolta passavamo la notte fuori per qualche spettacolo di Kathakali: viaggi in pullman e poi nella foresta a portare a braccia in cima alla collina casse, costumi, strumenti musicali. E l'ospitalità in case di contadini o in quelle di ricchi bramini: tutti con la stessa semplice gentilezza. E poi la notte e il dormiveglia che dissolve le immagini dello spettacolo nei sogni dello spettatore. All'alba tutto finisce: le storie di Kathakali possono essere raccontate solo di notte.

Fu un mattino, al ritorno da una di queste notti, che un ragazzino interruppe la nostra lezione: qualcuno ci aspettava a casa. Tornammo e trovammo un signore. Un uomo né alto né basso con vasti pantaloni a zampa d'elefante, scarpe di vernice, una giacca troppo stretta, un enorme nodo di cravatta tra le punte arrotondate del colletto. I lunghi capelli erano completamente unti di olio. Portava una valigetta ventiquattr'ore di plastica che sembrava incollata alla sua mano. Iniziò a parlare velocemente con una voce stridula, senza sputare il *pan*, l'enorme pallottola di betel che continuava a masticare. Parlava inglese, ma il tono altissimo e l'imperterrito masticare rendevano il suo parlare un assurdo grammelot. A causa del *pan* i denti, la lingua, la bocca tutta erano di un rosso vermiglio: provai una forte ripugnanza. Era lui, S. Nambudiri. Sventolava la nostra cartolina postale: noi eravamo gli inviati di Dio, ripeteva, bisognava fare in fretta. Dovevamo partire immediatamente con lui. Subito! Eravamo perplessi: cosa fare con i massaggi? Avvertimmo il maestro che ci diede il permesso di partire. Preparammo il video che doveva documentare i nostri viaggi di lavoro.

Un viaggio penosissimo: autobus affollatissimi e rumorosi, fiumi immensi attraversati con ingovernabili zattere. Acque sterminate, verdi, lente. La compagnia di S.: eccitato da notti insonni

e dal betel. Ogni tanto apriva la sua non più misteriosa valigetta: era piena di foglie di betel! Arriviamo a notte a Tiruvalla: esattamente nel centro del Kèrala. Troviamo un hotel a poco prezzo. Orribile, quella notte: zanzare come non ne avremmo più viste. Il mattino S. venne a prenderci con un taxi pieno di gente: si va all'ospedale di Tiruvalla.

Un ospedale indiano è qualcosa di indefinibile: è come se fosse impossibile distinguere chi è in visita da chi è ricoverato.

Raggiungiamo una piccola stanza gremita di gente: c'è un solo lettino dove giace Shree P. Nambudiri: è il padre di S. Davanti a noi c'è un testimone e un protagonista della tradizione: a sua volta egli è il figlio di T. S. Nambudiri, il guru di Uday Shankar.

Perfetto bramino dagli occhi chiari: di quelli che un tempo possedevano i segreti del *Nāṭya*, l'arte della rappresentazione secondo le leggi dei *Śāstra* e dei *Veda*. Quando le caste a loro asservite, i *Warrier*, i *Nair*, non si erano ancora impossessate di quell'arte pura per creare forme d'arte «meccaniche» come il Kathakali dove – dice – non c'è che ginnastica: delle mani, del volto, delle gambe! Ascoltavamo perplessi. Ma come! Il Kathakali, per noi altri occidentali un mito, il vertice della perfezione tecnica, dove per convinzione comune si realizza la sintesi perfetta tra danza e recitazione, improvvisazione e cura millimetrica del dettaglio, trucco e costume, fusione completa tra musicisti e attori... un'arte meccanica!

Così cominciò a parlare il vecchio con voce zoppicante. Ci ricordò il buon tempo antico in cui non c'era separazione tra esperienza e vita e tra vita e arte, dove una *mudra* non era solo il risultato di un apprendimento formale dal guru: la tecnica doveva subire un cambiamento continuo in sintonia con la realtà sempre trasformata dall'esperienza. Vuoi descrivere con gli occhi, con un gesto, la luna? Bene, non devi descrivere una luna generica, ma la tua luna, «the moon of your dreams». Questa era per lui un'arte popolare in sintonia con i canoni dei *Śāstra*. Il figlio, chiuso in una camicia verde sbalorditiva e con i capelli ancora madidi d'olio, annuiva alle faticose parole del padre. Poi, all'improvviso, si alzò dal suo sgabello, confabulò con il padre e cacciò in malo modo tutti i presenti. Rimanemmo noi quattro. Si slacciò la camicia e cominciò a cantare:

Koki ninmukham kantu
 Candranennu cinticcu
 Ekantam virahatte
 Sankiccita
 Ekalochanam kontu
 Kopamotu ninneyum
 Sokamotaparena
 Nokkunnu patiyeyum.

Era il frammento di un dramma, *Utara Swayamwara*, dove l'attore interpreta la parte di Duryodhana (il re malvagio capo dei Kaurava, i 'cattivi' del *Mahābhārata*) in una scena d'amore con la consorte Bhanumati. Utilizzando una tecnica classica del Kathakali, il *pakarna attam*, egli si immedesima nel *coki*, l'uccello della notte indiana, che guardando il volto di Bhanumati lo paragona alla luna. Per questo è triste: la regola vuole infatti che le coppie di *coki* debbano lasciarsi al sorgere della luna; nello stesso tempo è in collera con Bhanumati il cui volto di luna lo fa pensare alla separazione imminente.

S. accompagnava la faticosa salmodia con *mudra* che erano sferzate di energia. Ricantò i versi più volte a *sanchary* (uno sviluppo a improvvisazione esposto con le *mudra*). Poi tacque: al solo volto era affidato ora il compito di illustrare i due sentimenti fondamentali del *coki*, dolore e collera.

Prima il dolore: improvvise contrazioni del petto, le labbra ripiegate all'ingiù, la testa leggermente inclinata prima da un lato poi dall'altro, così come prescrivono i testi classici; poi l'ira, con le palpebre che iniziano a vibrare rapidamente, lo sguardo acceso. E poi ancora il dolore e poi l'ira in un'alternanza sempre più veloce, più incalzante. Il ritmo in crescendo aveva ormai preso anche noi, ridotti ai bordi di quegli sgabelli verdi.

(Questa scena l'avevo già vista nel Kathakali classico; ma ora c'era qualcosa di diverso, non erano espressioni stilizzate che si susseguivano. Forse il respiro affannoso di S., il suo sudore, la sua fisicità così esasperata. Mi ricordava un frammento di una mai vista tragedia antica).

Dopo alcuni minuti di questa danza, il volto, trasformato in una maschera gonfia in cui gli occhi, divenuti adesso il centro di tutta la stanza, sembravano voler esplodere, si divise in due; la parte

destra era il dolore, la sinistra l'ira. Trascorsero ancora molti minuti di questa danza parallela dove ciascuna metà del volto sviluppava il proprio tema: all'improvviso l'occhio destro cominciò a piangere.

Era l'*ĕkalōchanam* che si realizzava: la sintesi tra arte e vita si era compiuta.

Fachirismo? Forse: ma S., ancora bambino, aveva seguito per notti e notti il corso della luna in cielo, sotto la guida del suo guru; questo era piuttosto il *gurukulam*, l'insegnamento tradizionale che si pensava ormai spento per sempre.

Eravamo come sospesi, senza sapere bene dove mettere i nostri corpi e i nostri pensieri.

Tutto era durato una ventina di minuti: S. sembrava sfinito, la sua voce era ancor più stridula. Aveva fatto l'*ĕkalōchanam* solo per noi, perché il padre l'aveva permesso e perché quello era l'ultimo omaggio al suo guru.

Cinque giorni dopo, all'improvviso, una sera, S. si presentò a casa nostra. Era vestito come sempre: ci spiegò perché c'era stata tanta urgenza, avevamo fatto appena in tempo.

Ci ringraziò frettolosamente e dopo qualche minuto ripartì per prendere il polveroso autobus per Trichur.

Renzo Vescovi – L'*ĕkalōchanam* (un solo occhio) non è, apparentemente, che un caso particolare della complessiva «recitazione con gli occhi» (*Nayanābhinaya*) che, all'interno della meticolosa precettistica del *Nāṭya Śāstra* risulta a sua volta una sotto-classe della «recitazione del volto» (*mukhaja abhinaya*). Il *Nayanābhinaya* (o *Netrābhinaya*) è una tipica specialità dei *Chākkiār* (attori-sacerdoti discendenti dei mitici *sutas*, o cantastorie, ricordati nel *Mahābhārata*, e ora titolari e custodi del *Kūṭiyāttam*, una antica e sofisticata forma di teatro classico sanscrito 'recitato' e danzato): oggetto di pratiche estenuanti – in parte poi confluite in una specifica sezione dell'allenamento dell'attore Kathakali: il *Kannu sādhamam* – e terreno di contese teorico-pratiche e di sfide artistico-spettacolari.

Un modesto brahmano si avvicina all'arco che i principi più arditi non erano neppure riusciti a piegare. Contro ogni ragionevole aspettativa della immensa folla in attesa arma l'arco, incocca le

cinque frecce prescritte e scagliandole attraverso lo stretto pertugio d'una tavola-schermo colpisce nettamente il bersaglio: un uccello legato a un congegno rotante in cima al pennone (ricordava le domande di Drona? «non vedo né l'albero né te, vedo l'avvoltoio; non vedo il corpo dell'avvoltoio vedo solo la sua testa» – «Scocca!» ordinò il maestro). Lo *svayamvara*, il concorso per la mano della principessa, è vinto, Draupadī la bella è sua. Il pezzo fu eseguito dal *Chākkiār* con grande maestria: a braccia conserte, accompagnato dal *mizhāvu*, il gigantesco tamburo di rame, il celebre exploit di Arjuna era stato raccontato in *nayanābhinaya*, coi soli occhi appunto. Tutti ne furono comprensibilmente rapiti, solo la *Nānqyār*, la percussionista che tiene il tempo coi cembali, non si unì al coro delle lodi. Più tardi il *Chākkiār* le chiese sconcertato il motivo delle sue riserve. Non mi è parso del tutto convincente, rispose la *Nānqyār* e ripercorrendo con la stessa bravura l'intero suo pezzo arrivò al momento in cui l'uccello veniva colpito. A questo punto si era fermato il racconto del *Chākkiār* ma lei accompagnò l'uccello fino all'urto sul suolo e qui ne dipinse la breve agonia. Un ultimo convulso sbattere d'ali e le piume insanguinate giacquero immote.

Il contesto di questo e molti altri exploits tecnici non deve tuttavia trarre in inganno: la pratica dell'*ēkalōchanam* è assai meno diffusa (e meno conosciuta) di quanto una generale disponibilità a dare per scontato ogni tipo di virtuosismo non ci induca a supporre. Gli studiosi indiani di oggi nutrono serie perplessità sulla questione: le prime sono proprio, apparentemente, di ordine tecnico.

Si racconta al riguardo di come un famoso *Chākkiār* si impegnasse con particolare zelo nell'interpretazione di un pezzo della *Śakuntalā* di Kālidāsa. Si tratta del momento in cui Dusyanta riprende la caccia alla gazzella ai bordi della sacra foresta degli eremiti. All'improvviso ecco riappare all'orizzonte, oltre una piega del terreno, la gazzella che il sovrano stava inseguendo. L'auriga lancia allora i cavalli e il cocchio vola verso l'animale in fuga: «Quel che dapprima pareami un punto / Gran mole veggio com'è raggiunto; / Quel che poi mostrasi in due diviso / Congiunto a un tratto indi ravviso; / Quello ch'è curvo di una natura / Dritto a momenti mi si affigura / E niuno aspetto mi resta impresso, / Qual sia da lungi, qual sia da presso!» (traduzione di Michele Kerbaker).

Gli ultimi due versi, cruciali, suonano più letteralmente in prosa: «Niente mi pare più lontano o vicino neanche per un attimo, a causa della velocità del cocchio». (Notiamo di passaggio la sensibilità descrittiva 'cinematografica' analoga a quella rilevata da Bresson in Pascal: «Una città, una campagna, da lontano sono una città ed una campagna, ma a mano a mano che ci si avvicina diventano case, alberi, tegole, foglie, formiche, ecc.» e acquisita come pertinente dall'Antropologia Teatrale. A Monier Williams, l'editore della redazione *devanāgarī* che ci ha fornito la traduzione letterale in prosa (*Śakuntalā* by Kālidāsa, Varanasi, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1976) dobbiamo uno scarroccio su una testimonianza di cultura percettiva storica (ferrovie indiane, anni '70) nel commento ad locum: «il metodo di descrivere l'alta velocità del movimento sarà forse ben apprezzato da chi, nei nostri giorni, avrà sperimentato l'effetto prodotto su oggetti vicini da un treno che viaggia a più di un chilometro il minuto».

Nell'esecuzione del brano il *Chākkiār* aveva fra l'altro tentato di includere un passaggio in cui mostrava nello stesso tempo la corsa dei cavalli e lo scarto della gazzella in fuga disarticolando il giogo oculare con la tecnica, appunto, dell'*ēkalōchanam*. Ma gli studiosi contemporanei sostengono che il tentativo non riuscì che a compromettere seriamente l'igiene oftalmica dell'attore temerario rivelandosi infruttuoso.

Nel paese della pressoché totale irrilevanza yogica delle strutture anatomiche e delle leggi fisiologiche la tesi suggerita attraverso l'aneddoto non può risultare del tutto persuasiva. Vengono alla mente le testimonianze dei *miè «nirami»* (il lento incrociarsi degli occhi a velocità separate) di Danjuro II nei drammi *aragoto* lasciateci dalle stampe settecentesche giapponesi e quelli oggi variamente documentati dalle fotografie di attori Kabuki contemporanei. Per quel che posso poi direttamente testimoniare, aggiungerei le dimostrazioni e perfino le lezioni di un grande attore balinese, I Made Djimat, durante le sedute di lavoro cogli attori del Teatro Tascabile di Bergamo per un periodo di diversi anni. Si tratta naturalmente di esperienze di rilievo tecnico molto ridotto, per durata e complessità, rispetto all'*ēkalōchanam* dei *Chākkiār*, ma almeno permettono di non escluderne a priori la possibile esecuzione.

(Occorre guardarsi da estremi opposti, tenendo presente che il

pericolo più frequente, in ogni caso, sembra quello già lamentato da Jawaharlal Nehru nella sua autobiografia. Egli si meravigliava che eminenti occidentali «esperti nell'osservazione della natura umana sbagliassero tutto dell'India». Essi credono «quasi ogni cosa, per quanto possa essere inverosimile, senza alcuna sorpresa perché ogni cosa è ritenuta possibile nel misterioso Oriente». A questo riguardo non molto attendibili mi sono parse le esperienze di training visivo raccontate da E. Zolla in *Aure*, Venezia, Marsilio, 1986³, p. 68. Il secondo esercizio vede le pupille staccarsi l'una dall'altra, tracciare disegni distinti e opposti. Zolla consiglia «di provare, per sentire l'effetto liberatorio dell'esercizio. Dapprima prende un lieve malessere al plesso solare, ma lo vincono i respiri profondi che questo scatena, ne sorge quindi, col vorticoso roteare, una quieta potenza, una soave leggerezza e il perfetto distacco». Del resto un velo un po' arcade o misticheggiante deforma anche gli altri riferimenti di Zolla a esperienze sceniche indiane).

Nel novembre del 1990, Beppe Chierichetti con alcuni più giovani colleghi del Teatro Tascabile di Bergamo, si era casualmente trovato a recitare il suo repertorio Kathakali in diverse occasioni (sulla terrazza dell'Ashoka, l'hotel più lussuoso del Kerala: nella solenne festa religiosa di uno sperduto villaggio dell'interno...) a fianco di un eminente Maestro (*Āśān*, nella lingua locale) della tradizione, Kudamaloor Karunakaran Nair. L'*Āśān*, ora ultrasettantenne, è specialista di personaggi femminili (Eugenio Barba lo menziona nel suo saggio sul *Kathakali* del 1965 come il «Mei Lan Fang indiano: resterà nella storia del Kathakali come uno dei più grandi creatori di personaggi femminili»). Della sua esperienza il TTB, ai tempi (1987) di una lunga permanenza a Kudamaloor, il villaggio natale eponimo, ha profittato per molte ore dei suoi film documentari e soprattutto per alcuni mesi di lezioni di perfezionamento impartite direttamente a Beppe.

La figura dell'*Āśān* è stata attraversata dalla viva corrente di una storia assai ricca che ci aiuta a mettere a fuoco anche il nostro problema tecnico (per una parte con l'aiuto del caso, come si conviene).

Fu appunto durante un incontro in occasione degli spettacoli menzionati che a Beppe capitò fra le mani l'edizione speciale (del 1977) di una rivista in malayalam (la lingua del Kerala) dedicata al

Maestro. Era un numero monografico sui suoi spettacoli, i suoi personaggi, i molti premi. In una pagina centrale si allineavano numerosi ritratti di vari illustri personaggi coi quali l'*Āśān* era stato in relazione. In alto a sinistra Beppe riconobbe con un sussulto il T.S. Nambudiri del suo incontro descritto nelle pagine precedenti (che appunto in quei giorni aveva appena finito di correggere): ma ciò che risulta più curioso è che in quella foto T.S. Nambudiri si produceva appunto nell'*ēkalōchanam*, l'«impossibile» exploit per cui era così famoso e del quale aveva assicurato la trasmissione, attraverso il figlio, sino al proprio nipote. Come si può immaginare Beppe chiese spiegazioni all'*Āśān*, che gli rispose con l'abituale sorriso da fanciullo: «Sì è stato spesso mio compagno negli anni '30, era molto conosciuto per via dell'*ēkalōchanam*...».

In realtà lo scetticismo degli studiosi si basa su due diversi generi di considerazioni. Se quelle che vengono messe innanzi per prime sono di ordine scientifico (con relativi dubbi sulla validità delle prove fotografiche, sulle testimonianze dirette, ecc.) le altre, più decisive, risultano di ordine culturale ed estetico.

Di fatto, se anche si riuscisse a provare che l'*ēkalōchanam* è possibile (e qui si concede improvvisamente con molta facilità quel che prima si contestava con puntiglio: in fondo con un allenamento progressivo e il controllo yoga della respirazione il risultato si sarebbe ottenuto) andrebbe in ogni caso posto almeno in seri dubbi che il ricorso a così virtuosistico procedimento possa mai conseguire un vantaggio artistico qualsivoglia. L'*ēkalōchanam* si configura dunque come un riferimento simbolico fortemente appropriato di una particolare prospettiva di valutazione del Kathakali.

In realtà, la forma di teatro classico che ora noi chiamiamo con questo nome è un fiume vivo e ricco che scorre fertile del limo continuamente eroso dalle sponde del passato e dalle differenti rive del territorio culturale che quotidianamente attraversa. Svariate istituzioni tentano progressivamente di arginarlo, sussidi governativi lo guidano: nascono scuole più o meno ufficiali che ne curano l'evoluzione cristallizzandolo in una codificazione sempre più accurata, a tratti più stanca o più vuota. Ma il ricco humus tradizionale reagisce con proteste e ritorni fondamentalisti riscoprendo e riattivando usanze remote più sacre o più rozze o popolari. I nuovi maestri del Kalamandalam – la più celebre e ufficiale scuola

di Kathakali (fondata nel 1930 dal grande poeta malayala M. Vallathol), che ha sede nel minuscolo villaggio di Cheruthuruthy – venerano, per esempio, la grandezza dell'*Āśān* di Kudamaloore («lui è il migliore») ma non si capacitano della sua danza troppo 'libera' e dei suoi riferimenti troppo vicini alla devozione popolare.

In queste zone alligna la cultura dell'*ēkalōchanam*, un fervore eccessivo che travalica la compostezza del *natyadharmi* più classico e vigilato contaminandosi col gusto *lokadharmi* del virtuosismo indiscreto, al limite dell'acrobatico di gusto deterioro. Anticamente (e sino a qualche decennio fa) la dialettica fra cultura d'arte e cultura istrionica si svolgeva fra gli usi più schiettamente popolari e il raffinato ambiente della corte e dei connoisseurs. Spesso erano i rajah in persona, generosi patrocinatori delle arti sceniche, che accoglievano gli artisti più eminenti presso di loro e in esecuzioni private e fitti scambi di osservazioni smerigliavano finemente certe intemperanze grossolane o suggerivano minimi innesti integrativi in passaggi secondari.

La funzione di riferimento della corte è oggi sostenuta dagli studiosi, guardiani della tradizione ma anche solleciti fautori di rinnovamenti e sperimentazioni. Nel delicato e difficile equilibrio delle diverse tensioni vengono continuamente soppesate e riesaminate le differenti soluzioni artistiche e tecniche.

Alcune di esse sono state abbandonate e altre riscoperte, ma il legame troppo forte col passato più popolare ha nociuto all'*ēkalōchanam*: i chierici ne negano la possibilità o storcono la bocca. In ogni caso non lo vedono di buon occhio.