

lismo e in cui viene negata ogni facoltà motoria all'intelletto e alla coscienza<sup>135</sup>.

Nonostante queste diverse interpretazioni e gli esiti storici, ciò che accomuna le pratiche tedesche e russe rimane il senso profondo della ricerca: la costruzione, per la vita o per la scena, di un corpo organico senziente e pensante.

<sup>135</sup> Cfr. N. Klejman, *Grundproblem e le peripezie del metodo*, in *Sergej Eizenštejn. Oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Ed. La Biennale, 1991, pp. 280-281.

Julia Varley  
SANJUKTA DANZA PER GLI DEI

*La forma di danza chiamata Odissi ha origine in Orissa, una regione a oriente dell'India. Veniva praticata nei templi più importanti della regione, fra cui quello di Puri, come parte delle cerimonie rituali fin dall'anno Mille, anche se si pensa che esistesse fin dal 200 a.C. Sedici tipi di cerimonie venivano eseguite quotidianamente nei templi, dal bruciare incenso al canto e alla danza; molte ragazze, chiamate mahari o devadasi, venivano dedicate al tempio per compiere queste cerimonie. Questo accadde senza interruzione fino a quando lo stato dell'Orissa perse la sua indipendenza e fu conquistato da stranieri che distrussero i templi, convinti che annientare la cultura fosse il modo più efficace per distruggere il paese. Nello stesso periodo le mahari vennero portate fuori dai templi e all'interno delle corti. A quei tempi i regnanti si consideravano rappresentanti degli dei ed era per questo che le ragazze dovevano danzare per loro. Le danze, che prima venivano eseguite solo per il dio e ai suoi piedi, fuori dai templi persero rapidamente il senso di devozione religiosa e divennero solo forme di intrattenimento per i principi. Gradualmente le danzatrici diventarono anche concubine dei re, perdendo la loro reputazione e il loro status. Erano disprezzate anche a causa della corruzione che allignava fra loro.*

*Alla fine del XV secolo, il ministro Ramananda Patnaik, devoto di Vishnu, pensò di diffonderne il culto attraverso la danza e la musica. Adottò dei bambini e, vestendoli con abiti femminili, li fece danzare fuori dai templi durante le cerimonie religiose. Questi bambini erano chiamati gotipua (goti significa uno e pua bambino) e a loro non era permesso accedere ai templi. Nei templi danzavano solo le mahari e fuori, di fronte al pubblico, i gotipua. Il mio guru Kelucharan Mahapatra viene dalla tradizione dei gotipua.*

*Con la decadenza della danza Odissi e della cultura, in Orissa si sviluppò questo detto: «Le persone svergognate cantano, le persone ancor più svergognate suonano strumenti musicali e coloro che non hanno alcun senso del pudore danzano».*

*Dovete ricordare che l'India è un paese molto vasto e che ogni trecento chilometri cambiano la lingua, il comportamento, le feste, i rituali, il modo di vestirsi...*

Chi spiega con queste parole è Sanjukta Panigrahi, danzatrice indiana della forma classica Odissi, rivolgendosi ai partecipanti del simposio dal titolo *Teatro in una società multiculturale*, tenutosi a Copenaghen durante la decima sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) nel maggio del 1996.

La sera stessa del simposio arrivo al Kanonhallen, un teatro nel centro di Copenaghen, per prepararmi allo spettacolo *L'isola dei labirinti*. L'ensemble del Theatrum Mundi – composto da circa cinquanta attori, danzatori e musicisti da Bali, Giappone, India, America latina ed Europa, tutti artisti collaboratori dell'ISTA da molti anni, e diretto da Eugenio Barba – presenta dal 1987, in conclusione di ogni incontro, uno spettacolo che è un montaggio di scene e danze dei diversi generi spettacolari e delle diverse tradizioni. Dal 1990 si è iniziato a riprendere e rielaborare i materiali presentati precedentemente e a creare delle scene in cui le diverse tradizioni interagiscono: a Copenaghen questo lavoro è stato ulteriormente sviluppato fino alla creazione dell'*Isola dei labirinti*: ogni artista preserva fedelmente le caratteristiche del proprio stile integrandole nel nuovo contesto e un'unità drammaturgica fa affiorare storie e personaggi avvolti in un velo di illusioni e ambiguità. Abbiamo fatto la prima di questo spettacolo in apertura della decima sessione dell'ISTA.

Entro nel camerino. Sanjukta è seduta al lato opposto e si guarda attentamente allo specchio. Sta dipingendosi il terzo occhio rosso sulla fronte, quello che in India è considerato un marchio di bellezza. Comincio a stirare il mio costume e posso vedere Sanjukta che continua a truccarsi. Dal suo ritmo di preparazione capisco che sono in orario anch'io. Lei è al teatro già da due ore. Fra poco busserà Hemant, uno dei suoi musicisti, che entrerà discretamente nel nostro camerino per aiutare Sanjukta ad aggiustarsi la treccia finta e la cintura. Più tardi ancora, in sala, Sanjukta metterà i campanelli alle caviglie mentre i suoi quattro musicisti accorderanno gli strumenti prima dell'inizio dello spettacolo.

Quante volte sono entrata veloce sui palchi del mondo per raccogliere i campanelli staccati, in modo che Sanjukta non si facesse male calpestandoli...

Il mio primo incontro con Sanjukta Panigrahi fu nel 1977, durante il seminario sul teatro e la danza dell'India organizzato dall'Odin Teatret a Holstebro in Danimarca. Sanjukta era stata

invitata con altri artisti di grande reputazione, fra cui Shanta Rao (danza Bharata Natyam), Uma Sharma (danza Kathak) e Krishnan Nambudiri (teatro Kathakali). Era stato Chérif Khaznadar, allora direttore della *Maison de la Culture* di Rennes, a suggerire il suo nome ad Eugenio, per sostituire un gruppo di danzatori Chhau che all'ultimo momento non era potuto venire. Sanjukta fece il suo spettacolo vestita di bianco e poi una dimostrazione di lavoro. La sua danza rimase impressa nella memoria di tutti i presenti come un'apparizione magica. Tage Larsen, uno degli attori dell'Odin Teatret, dopo averla vista, passò il pomeriggio a lavare la sua auto con una reazione simile a quella di Eleonora Duse che riordinò la sua stanza tutta la notte dopo aver visto in scena Adelaide Ristori.

Gli spettatori che vedono la danza Odissi di Sanjukta rimangono colpiti, estasiati, innamorati. La parola comune usata per ridare l'esperienza dell'incontro con lei è *bellezza*. Sanjukta è incredibilmente bella: sulla scena, nella vita, durante le prove, quando discute con i musicisti, quando corregge il ritmo, quando sorride in modo sbarazzino, quando ringrazia il pubblico, quando si inchina davanti al dio Jagannath, quando beve il tè al mattino, quando appare sul palco vestita di bianco, o rosa shocking, o arancione, o azzurro, quando insegna, quando scherza, quando spiega durante una conferenza che non le piace parlare in pubblico, quando danza... È sempre l'immagine della bellezza. Con gli anni, quando alla potenza fisica e alla timidezza dell'inizio della sua carriera si è aggiunta dolcezza e saggezza, è diventata ancora più bella.

Provo sempre un senso di gratitudine e di privilegio dopo essere stata in scena assieme a Sanjukta durante gli spettacoli del Theatrum Mundi. Il piacere non viene solo dal condividere il tempo dello spettacolo e dall'esperienza artistica comune di fronte agli spettatori, ma anche da tutto quello che al pubblico è nascosto, dal vivere assieme a lei un processo di lavoro. Vedo nella precisione, nell'ordine, nella calma, nella tensione di ogni gesto di preparazione la dedizione e la concentrazione di una grande artista che prepara il suo spettacolo. E poi vedo nel suo sollievo, nella sua stanchezza e nel suo sorriso rilassato la consapevolezza di chi ha eseguito il proprio compito al punto da permettere che si realizzasse un prodigio davanti agli occhi degli spettatori.

In scena vedo Sanjukta trasformarsi da uomo a donna, da dio a mostro, da elefante a pavone, da Radha a Krishna, da cocodrillo a fior di loto, da attrice a danzatrice, da vecchia a bambina, da perdente a vincitore, da corpo ad anima.

Sono nata nel 1944 a Berhampore, in Orissa, una regione nel Nord-est dell'India, dove mio padre ingegnere era stato trasferito. I miei genitori, dopo tre figli maschi, erano molto felici di avere una bambina. Appartengo ad una famiglia bramina ortodossa. In quei tempi era tabù per una ragazza di famiglia bramina imparare la danza. Ma mia madre, Shakuntala Mishra, che era una cantante dilettante per passione, mi incoraggiò.

Mia madre veniva da Mayurbhanj, nel Baripada, ed era la figlia del famoso Kailash Panda, il grande mecenate della danza locale Chhau. Nella sua famiglia erano molto apprezzate le arti, e così, quando mia madre vide come mi muovevo, propose di farmi prendere lezioni di danza e di musica. Tutta la famiglia di mio padre si oppose violentemente. Accusavano mia madre di volermi rovinare la vita. «Non potrà mai sposarsi, non potrà inserirsi nella società», dicevano. Mia madre rispondeva: «Va bene, finché è una bambina lasciatela imparare, specie se ha talento. Se vuole, da grande, potrà smettere».

I miei genitori andavano regolarmente a teatro e mi portavano spesso con loro. Il mio interesse crebbe quando vidi danzare Padmabhusan Kelucharan Mahapatra e sua moglie Lakshmi Priya. Dopo il loro spettacolo, a casa provavo ad imitarli davanti allo specchio. Come tutte le bambine di quell'età, ero anche affascinata dai bei costumi e dagli ornamenti. Mia madre mi diceva: «Se impari a danzare, allora potrai portare quei vestiti...». La mia determinazione a imparare cresceva. Avevo solo quattro anni quando ho iniziato a danzare.

Nel 1980 a Bonn si realizzò la prima sessione dell'ISTA fondata da Eugenio Barba assieme a Sanjukta Panigrahi (India), Katsuko Azuma (Giappone), I Made Pasek Tempo (Bali), Fabrizio Cruciani (Italia), Jean-Marie Pradier (Francia), Franco Ruffini (Italia), Nicola Savarese (Italia) e Ferdinando Taviani (Italia). Sanjukta è sempre stata la «regina» della «repubblica dell'ISTA» e ha sempre aperto i lavori con una sua danza.

Più volte hanno domandato a Sanjukta cosa avesse avuto lei dall'ISTA e dall'incontro con Barba. A tutti era evidente cosa l'ISTA e Barba avessero imparato da lei: il suo contributo alla ricerca nel campo dell'antropologia teatrale è essenziale e unico. Sanjukta rispose che il lavoro all'ISTA le aveva dato più coscienza dei principi che si nascondono dietro le regole accettate ciecamente dalla tradizione. Aveva imparato seguendo le regole e le forme che venivano tramandate da una generazione all'altra attraverso l'insegnamento del guru, senza mai domandarsi perché era così. Ora poteva individuare i principi dietro le forme. Senti-

va che era più capace di proteggere l'essenza e la particolarità della danza Odissi. Per esempio, una volta, insegnando un passo particolare ad alcuni attori dell'Odin Teatret, mentre Eugenio la interrompeva in continuazione per farla rallentare e indicare meglio tutti i minimi dettagli, si era accorta che questo che lei considerava come un unico passo era costituito in realtà da più fasi, ognuna delle quali seguiva una direzione, un impulso e una forza contrastanti la precedente. Si rendeva conto che proprio nel giocare sul ritmo e sul passaggio da una fase all'altra – cosa che prima faceva automaticamente – stava la sua arte.

In quell'occasione Eugenio poté indicare concretamente a Sanjukta cosa fossero le *azioni fisiche* di cui si parlava sempre all'ISTA. Erano proprio quelle unità dinamiche più piccole che apparivano nell'analisi del suo passo. Sanjukta collegò il termine di azioni fisiche a Stanislavskij, altro nome di cui aveva molto sentito parlare, e si incuriosì. Ormai le parole *impulso*, *energia*, *accento*, *tensione*, non erano più nuove per lei come nei primi anni quando conosceva solo l'imitazione di quello che il guru faceva. Eugenio le mandò il libro *Stanislavskij* di Jean Benedetti e lei ricambiò il regalo più tardi con *Jnana Yoga* di Vivekananda, il discepolo di Ramakrishna, che aveva avuto molta importanza nella vita di Eugenio. All'ISTA di Umeå, nel 1995, durante una sua dimostrazione, Sanjukta parlò per la prima volta pubblicamente di Stanislavskij, cercando analogie che potessero far capire la sua tecnica ai partecipanti occidentali.

Ad ogni nuovo incontro dell'ISTA, Eugenio si pone il compito di come stimolare se stesso e i collaboratori che provengono da culture così differenti, nello stesso modo come ha fatto per più di trent'anni con gli attori dell'Odin Teatret. Ogni volta cerca campi di lavoro che non sono stati affrontati prima. L'importanza del primo giorno di apprendistato, il ritrovamento di principi comuni dietro le diverse tecniche, il confronto dei modi di improvvisare nelle diverse tradizioni, oppure la comparazione delle tecniche vocali, dell'uso del testo nella drammaturgia, delle opposizioni che si esprimono in energia vigorosa o soave, sono alcuni dei temi che sono stati trattati e che fanno parte del bagaglio di esperienza comune ai maestri che si riuniscono attorno all'ISTA.

Molto tempo, negli incontri dell'ISTA, viene usato anche per cercare di tradurre i concetti basilari dei diversi generi in termini comuni e riconoscibili dai partecipanti. Eugenio chiede ai balinesi di spiegare il termine *bayu*, ovvero il *vento* e l'*energia*, ai giapponesi di rendere chiaro cosa sia il *jo-ha-kyu*, ovvero la loro base ritmica scenica, agli afro-brasiliani di dimostrare come gli *orixá* –

le divinità del *candomblé* – corrispondano a diversi tipi di energie. Ma per capire ogni concetto a fondo si rivolge sempre a Sanjukta che, attraverso il suo enorme vocabolario tecnico, trova riferimenti e chiarimenti parlando di *lasya* e *tandava*, presenza vigorosa e soave, di *nritya* e *natya*, ovvero danza pura, danza espressiva e racconto drammatico, di *lokadharmi* e *natyadharmi*, ovvero comportamento quotidiano e comportamento stilizzato nella danza, di *rasa* e *bhava*, sentimenti ed emozioni.

E dopo che questi grandi maestri hanno assunto all'ISTA la sfida di spiegare, di improvvisare assieme, di danzare davanti ad un pubblico accademico oppure di fronte a contadini, come nelle feste del Salento in Italia, dopo essere passati per l'esperienza di insegnare a intellettuali e ad attori affermati di altre tradizioni, di creare nuove coreografie, di diventare registi e conferenzieri, Eugenio cerca altri compiti che possano portarci tutti lungo cammini sconosciuti.

Così dopo che le è stato chiesto di dare dimostrazioni sempre più complesse, di spiegare, di raccontare ed analizzare in dettaglio scene e spettacoli interi e perfino di dare conferenze e fare discorsi, Sanjukta continua a rispondere che l'ISTA le ha fatto scoprire capacità nascoste e le ha permesso di trovare parole per quello che prima era solo conoscenza del corpo.

Sanjukta ha affrontato queste nuove difficoltà con lo stesso coraggio e la stessa determinazione che aveva scoperto durante il primo giorno di apprendistato quando dal suo guru fu messa seduta, immobile, a fissare un punto sul muro. Ed è dubbiosa come all'inizio, nello stesso modo in cui da bambina, quando tornava a casa, diceva a sua madre: «Il mio guru non sa insegnare, mi fa stare seduta a guardare un muro».

In più occasioni, Sanjukta ha manifestato il rimpianto per la dedizione intensa con cui la seguivano gli allievi non asiatici incontrati durante le sue tournée o durante le sessioni dell'ISTA. Questi allievi la seguivano solo per pochi giorni ma con tutto se stessi. Sanjukta si rammarica che in India i giovani non siano più disposti ai sacrifici necessari per diventare artisti. La vita moderna, i cambiamenti sociali, l'impegno lavorativo, l'obbligo scolastico creano un contesto in cui è difficile ricreare il rapporto maestro-allievo che era stato così essenziale nel suo apprendistato. Alcune allieve in India l'hanno accusata di protagonismo, di non lasciare spazio ad altri, di voler essere sempre lei a danzare. Il suo commento è che prima è necessario imparare, che bisogna essere disposti a sottomettersi alle regole per poter trovare la propria forza e indipendenza. Solo dopo anni di dedizione e disciplina è possibile diventare una grande artista. I giovani oggi

non sono più disposti ad accettare ciecamente e a rispettare il maestro, il guru. Il modo di insegnare cambia ma cambiano anche i risultati che si riesce ad ottenere.

*Kelucharan Mahapatra è stato il mio guru da quando avevo quattro anni. Quando andai da lui la prima volta mi chiese di sedermi con il busto eretto e le gambe incrociate, scegliere un punto nel muro e concentrarmi. Poiché ero impaziente, mi chiese di fare due cose nello stesso tempo: far vibrare le dita e ruotare gli occhi con forza. Poi fu la volta degli esercizi per rafforzare ogni parte del corpo. Si cominciava con le dita dei piedi, eseguendo un esercizio a ginocchia piegate e aperte al massimo, il busto eretto, il corpo appoggiato ai talloni e saltando verso l'alto. Bisognava fare ogni esercizio cento volte; se ti fermavi prima dovevi ricominciare da capo. Poi c'erano gli esercizi per le gambe, le cosce, il bacino, la vita e il tronco. E ancora esercizi per la testa, il collo e gli occhi.*

*Ho iniziato a studiare danza nonostante la famiglia di mio padre e i vicini fossero ostili. Il mio guru non apparteneva ad una famiglia bramina, ma ad una di pittori e commercianti. I nostri vicini erano molto sorpresi che il mio guru frequentasse la nostra casa. Ricordo che un giorno mio padre aveva dato un passaggio in macchina a guru Kelucharan Mahapatra e un nostro vicino gli chiese chi fosse. Quando mio padre glielo spiegò, il vicino sputò per terra ed esclamò: «Lei, un ingegnere responsabile e uomo di società, porta simili persone nella sua auto, si mescola così con il popolo?!».*

*Quando avevo circa sei anni le autorità scolastiche si lamentarono con mio padre perché arrivavo sempre in ritardo a scuola. Arrivavo in ritardo anche a casa. La ragione era semplice: gli amici e i vicini che incontravo per strada mi dicevano: «Sanju, danza per noi». Mettevo volentieri i libri per terra e danzavo. Mio padre si arrabbiò molto e mi fece interrompere le lezioni di danza per quindici giorni. Piansi giorno e notte, e mio padre, che non riusciva a vedermi in quello stato, richiamò il guru. Ma mi disse anche: «Tua madre ha voluto che tu danzassi ed io, andando contro le regole sociali e la volontà della famiglia, ho acconsentito. Se tu non studi diranno che è colpa della danza. Devi promettermi di studiare altrettanto bene i libri che la danza». Promisi.*

*Erano gli anni Cinquanta e nelle scuole si organizzavano molti eventi culturali. Mi invitavano un po' dovunque a fare una breve danza. Rappresentavo la mia scuola e diventai un'allieva ben vista perché generalmente vincevo il primo premio. I miei insegnanti erano molto orgogliosi di me. A casa, mio fratello più piccolo, Himanshu, era geloso. Feci il mio primo spettacolo pubblico a cinque*

anni. Dovevo danzare solo cinque minuti ma mi piacevano così tanto gli applausi che mi rifiutai di scendere dal palcoscenico. Il mio Guruji [il nome di rispetto usato per guru Kelucharan Mahapatra] e mia madre, mi facevano segno di venir via, molto irritati.

Nel 1952 ho danzato al Festival Internazionale dei bambini a Calcutta. Il giorno dopo ero su tutti i giornali. Avevo solo sette anni. Ero diventata famosa in tutta l'Orissa come «Baby Sanjukta» e le conseguenze furono disastrose. Diventai così richiesta che a volte facevo due spettacoli al giorno, anche se erano danze di appena cinque minuti. Gli amici di mio padre gli dicevano che sarei diventata una bambina viziata. Allora lui pensò di mandarmi a Kalakshetra, alla scuola di Rukmini Devi Arundale a Madras, nel Sud dell'India. Anche mia madre voleva mandarmi a studiare là, desiderosa com'era che io diventassi una danzatrice. Era l'unica scuola in cui si imparava a danzare e a studiare allo stesso tempo.

Mio padre aveva sei figli e non gli era possibile pagare la mia scuola a Kalakshetra, così chiese per me una borsa di studio statale. È stata la prima borsa di studio statale data ad un bambino.

A Bologna, nel 1990, l'ISTA si svolse in una grande villa un po' fuori città. I partecipanti dormivano in grandi camerate, mentre i maestri avevano a disposizione delle stanze separate. Uno dei piaceri di Eugenio, durante questi intensi incontri di lavoro, è quello di visitare i maestri nelle loro stanze, mettersi seduto in un angolo e seguire le loro prove. Un giorno sono seduta anch'io nell'angolo in una delle stanze degli indiani dove vi sono tre materassi per terra e un grande tappeto con sopra gli strumenti musicali.

Gangadhar Pradhan, che accompagna Sanjukta al tamburo, Hemant Kumar Das, che suona il sitar, Nityanand Mohapatra, che suona il flauto e Raghunath, il marito musicista e cantante che le è sempre accanto, provano un numero di danza con Sanjukta. Sanjukta canta il ritmo assieme a Gangadhar, suonando i cembali. Raghunath canta il testo mentre la sua mano automaticamente pompa l'aria che fa suonare il suo piccolo armonium. Dietro a loro, un apparecchio elettrico ripete all'infinito le quattro note del tamburo. Hemant sta attento alle indicazioni di Raghunath, e Nityanand con il flauto cerca di ampliare l'atmosfera e la suggestività data dal raga scelto per quel pezzo della storia danzata. I versi si ripetono e Sanjukta spiega quale segnale darà per indicare ai musicisti che ha finito di improvvisare sulla base di quel verso e che Raghunath può andare avanti nel testo cantato. Sanjukta improvvisa, si ferma, riprende da capo, aggiun-

ge qualcosa, canticchia la melodia e ripete le parole, corregge un musicista, discute con Raghunath, a volte senza neanche interrompere la danza.

Un verso semplice come «e Shiva si addentrò nel bosco» cantato ripetutamente da Raghunath permette a Sanjukta di improvvisare a lungo, rivelando ciò che il bosco racchiude: i fiori da raccogliere e il loro profumo, un daino impaurito e la sua corsa, la luce che penetra fra i rami intrecciati come facessero all'amore... Può percorrere mille strade, incontrare mille animali, vedere mille piante prima di tornare alla storia di Shiva nel bosco. La capacità di improvvisazione di Sanjukta era conosciuta. Scrive Taviani, ricordando la sessione dell'ISTA di Volterra, nel 1981:

Sanjukta Panigrahi improvvisò sotto i nostri occhi una danza basata sulla *Bhagavad Gita*.

Il tema l'aveva suggerito Barba. In pochi minuti Sanjukta concertò con Raghunath i versetti da cantare e la musica. Poi eseguì senza alcuna preparazione, per più di mezz'ora, una lunga danza drammatica che per lei era completamente nuova. Ci stupì la sicurezza con cui tracciò la cornice drammaturgica: iniziò quando Krishna va ad aggiogare i cavalli al cocchio di Arjuna e terminò non con l'ultima scena (Arjuna che dice a Krishna: «Il mio sgomento si è delegato») ma con quella che tecnicamente si chiamerebbe una coda drammaturgica: Krishna tornava nelle scuderie, staccava i cavalli dal cocchio e li legava alla mangiatoia.

Anche la coda drammaturgica ha un equivalente al livello d'organizzazione pre-espressivo, in quel ricorrente consiglio a non chiudere sempre il movimento sul suo tratto accentato.

Chiedemmo a Sanjukta quali fossero le parole del testo cantato da Raghunath. Erano l'insegnamento che alla metà del «secondo» canto Krishna impartisce ad Arjuna:

Sei chiamato ad agire,  
non a godere i frutti della tua azione.  
Non dipendere dai frutti della tua azione.  
Non attaccarti neppure alla non-azione.

Fa' quel che devi fare senza preoccuparti  
di successo o insuccesso.  
È questo che chiamiamo  
'disciplina'.

Con quell'espressione incantevole con cui a volte Sanjukta si sforza d'esser timida, aggiunse che era stata particolarmente contenta del tema proposto da Barba, perché quei versetti erano il testo della sua preghiera mattutina.

Ecco un'altra spiegazione di quell'aria di famiglia che lega, malgrado tante differenze, Eugenio Barba e Sanjukta Panigrahi: parole pro-

fondamente coincidenti erano comparse in *Ferai* ed erano poi diventate uno dei motti dell'Odin Teatret:

Fa' quel che devi fare.  
Non domandare.  
Non domandare.

Nel 1986 Sanjukta venne a Holstebro con Kelucharan Mahapatra. Durante quella sessione dell'ISTA vidi come la danza Odissi potesse diventare una grande sceneggiata con tocchi *napoletani* quando non era interpretata da Sanjukta. Per me l'allieva era più misteriosa e affascinante del maestro. Fu anche la prima volta che vidi Sanjukta abbassarsi per baciare i piedi di Eugenio, con la forma di rispetto con cui si saluta un maestro. Eugenio, imbarazzato, cercava di sottrarsi a questa cerimonia. Sanjukta insisteva a comportarsi con lui con le stesse formalità che seguiva nei confronti del suo Guruji.

Eppure allo stesso tempo era lei a proteggere e guidare il suo guru introducendolo nell'ambiente straniero e preoccupandosi per la sua salute. Sanjukta sorrideva nel vederlo esasperare le sue capacità di seduzione per conquistare il pubblico di studiosi, e si divertiva alle incomprensioni linguistiche che si creavano, dato che Kelucharan Mahapatra non parlava inglese, ma solamente *oriya*.

Anche con Eugenio, Sanjukta può essere scherzosa. Sa che lo può capire molto prima di quanto lui pensi, che può risolvere i problemi prima che le venga chiesto, che non ha bisogno di spiegazioni perché il suo intuito artistico e femminile funziona bene. Solo con Rukmini Devi non immagino che possa aver scherzato. Era il tempo della disciplina, della solitudine triste, della traversata del deserto. La vita di bambina di Sanjukta finì improvvisamente quando si trasferì nella scuola di Rukmini Devi e dovette crescere molto rapidamente per scoprire la sua capacità di resistenza. Il piacere del gioco fu rimandato a molti anni più tardi quando, dimenticando la tecnica, di nuovo poté improvvisare e scherzare per ore attraverso il linguaggio della danza e poté raccogliere le bambole che gli amici le regalavano da ogni parte del mondo.

*I miei genitori vollero mandarmi fuori dall'Orissa, dalla mia città natale, in un posto dove potevo concentrarmi completamente sulla danza e insieme sullo studio. Mi mandarono a Madras, nel Sud dell'India, a 1200 chilometri da casa. Avevo solo otto anni. Appena presa la decisione, mio padre cominciò a preoccuparsi. Là non si parla oriya ma tamil, una lingua che non conoscevo e inol-*

*tre le usanze culinarie erano diverse. Avevo cominciato ad imparare l'inglese solo da qualche mese.*

*Arrivammo a Kalakshetra e, dopo avermi visto, Rukmini Devi si rifiutò di prendermi nella scuola: «È troppo giovane, non conosce la lingua e non è vegetariana. Riportatela quando avrà quattordici anni!». Mia madre insistette pregando Rukmini Devi di vedermi danzare prima di decidere, visto che eravamo venuti da così lontano. Rukmini Devi alla fine acconsentì a farmi restare, ma avvisò i miei genitori: «La terrò per tre mesi e se dopo questo tempo non sarà in grado di badare a se stessa, se non saprà convivere con gli altri bambini, se piange, la rimanderò indietro». Rimasi a queste condizioni. All'inizio ero triste e avevo nostalgia di casa; ricordo che piangevo spesso, ma di notte per non farmi scoprire. Non volevo che mi mandassero via perché avrebbe dato un enorme dispiacere a mia madre. Gli altri bambini mi prendevano in giro perché non parlavo la loro lingua. Comunicavo attraverso i mudra, i gesti delle mani, per dire «ho fame» oppure «devo lavarmi», e poi in tre mesi imparai il tamil. Ci alzavamo alle cinque del mattino. Ricordo che dovevamo produrre suono con le piante dei piedi su un pavimento di fango.*

*Sono stata a Kalakshetra per sei anni e lì ho passato gli esami di scuola superiore. Là sono cresciuta, maturata, ho imparato la disciplina e a dipendere solo da me stessa per ogni cosa. Ho imparato la concentrazione, qual è il comportamento che si addice ad un artista e quanto sia importante esercitarsi per mantenere viva la propria danza. Era un'educazione completa. Rukmini Devi mi ripeteva che la civiltà moderna stava diventando superficiale e stava perdendo lo spirito di dedizione. Si chiedeva quanti giovani danzatori conoscessero la cultura dell'India e quanti l'amassero. Si chiedeva quanti danzatori fossero consapevoli che i loro corpi sono strumenti del Divino, che le loro vite devono essere nobili e pure, che i loro corpi devono essere sani e disciplinati per poter adempiere alla propria missione di artisti. Mi diceva: vogliamo danzare, amiamo la danza indiana perché dà gioia, ma dobbiamo ricordarci che ci deve essere integrità e riverenza. Quando ho ricevuto il diploma, Rukmini Devi si congedò da me con queste parole: «Sanjukta, il corso è arrivato alla fine ma questo è l'inizio della tua vita. Abbi cura».*

Il primo gesto di Sanjukta in qualsiasi occasione debba danzare è l'inchino al suolo con il quale chiede perdono alla Madre Terra perché la calpesterà. Quando inizia uno spettacolo, quando deve intervenire rapidamente per dare una spiegazione, quando insegna, la prima azione è sempre il saluto alla terra. Si abbassa

piegando e allargando le ginocchia, si appoggia sui talloni con la schiena dritta. Con le mani aperte e le dita estese tocca il suolo davanti a lei e poi il proprio viso. Sembra un movimento semplice, senza impegno, eppure sembra racchiudere in sé il segreto della sua danza: come movimento e tecnica, come espressione artistica e personale. E come dedizione che il mestiere esige.

Eravamo all'aperto, in un campo da tennis dell'hotel Aguati-va durante l'ISTA brasiliana del 1994. Gangadhar assisteva Sanjukta suonando il tamburo e cantando il ritmo che i partecipanti alla lezione dovevano mantenere. Per prima cosa Sanjukta ci ha insegnato il saluto. Poi ci ha insegnato due passi. Dopo due ore di lezione ci rendemmo conto che solo rimanere fermi in piedi nelle posizioni che sembravano così naturali nelle camminate eseguite da Sanjukta era un'impresa ardua. I piedi venivano disposti ad una distanza determinata dalla misura di una volta e mezzo il proprio piede, le braccia tenute orizzontali all'altezza delle spalle. Sanjukta davanti ai partecipanti eseguiva il passo ad una lentezza esasperante, sempre seguendo il ritmo del tamburo. Ogni fase era circolare. Sanjukta spiegava che non esistono linee diritte nell'Odissi, a differenza di altre danze classiche indiane. Ci faceva prendere la posizione del *tribanghi*, ovvero dei tre archi del corpo, quando il torso è spostato nella direzione opposta alla testa e al bacino. È la posizione caratteristica dello stile Odissi.

Mostrando pazientemente ogni fase, insisteva sul momento preciso in cui il peso veniva spostato da una gamba all'altra. Ci faceva notare l'ondeggiamento dei fianchi, per farci rendere conto di come la leggerezza e la forza dei suoi passi potevano diventare volgari e pesanti nel momento in cui i fianchi non venivano controllati nel passaggio veloce da un piede all'altro e da una posizione *tribanghi* ad un'altra. Veniva fra noi e con le mani ci teneva i fianchi con forza mentre cercavamo di continuare ad eseguire i passi. A volte cantava il ritmo in modo che Gangadhar non dovesse continuamente ricominciare. Ci alzava i gomiti che rapidamente avevano la tendenza a ricadere. Raddrizzava le dita delle mani che non riuscivano a mantenere la posizione perpendicolare.

Ripetevo e ripeteva gli stessi piccoli dettagli per farci capire con il nostro corpo che non avevamo visto niente, prima, quando lei danzava e che avremmo dovuto vedere ancora molte volte per percepire la complessità di quello che cercava di insegnarci. I muscoli delle nostre gambe urlavano di dolore, le spalle sembravano dover mantenere braccia di piombo e il ritmo era impossibile da seguire. Allora Sanjukta ci faceva riposare e mostrava tut-

to quello che poteva illustrare con i due passi studiati. L'elefante, una donna superba, un pavone...

*Dopo gli esercizi per i piedi e le gambe, per il torso, la testa e gli occhi, imparai i gesti delle mani, i mudra o hasta. Esistono 28 gesti base fatti con una mano e 24 gesti fatti con le due mani. Poiché ero ancora bambina, i gesti mi sono stati insegnati al ritmo di una filastrocca, in modo che fosse più facile ricordarli. Ognuno dei gesti ha un suo proprio uso. Per esempio con lo stesso gesto, mantenendo uguale la posizione delle dita, ma cambiando il posto dove è situata la mano, è possibile illustrare: cogliere un fiore, preparare una freccia, prendere la mira e lanciare la freccia, offrire qualcosa, differenti tipi di profumo, annusare...*

*Poi ho imparato quindici tipi di salti, quindici tipi di piroette e le quattro posizioni base del corpo su cui si fonda lo stile della danza. Poi ci sono le trentasei posizioni dei piedi. Ogni posizione, gesto o movimento ha il suo termine tecnico riconoscibile, in modo che in seguito il maestro potrà chiedere di fare quel movimento del collo, degli occhi, delle mani, o dei piedi e l'allievo dovrà metterli tutti assieme per creare un'unica posizione.*

*Poi ci sono le andature. Ne impariamo sedici tipi di base, per esempio come cammina un guerriero, una donna, un uomo... Dobbiamo imparare i movimenti degli animali, degli uccelli, che sono diversi. Nello stile Odissi abbiamo moltissimi passi diversi nella posizione base chiamata *chauka* che significa quadrato, e la stessa quantità nella posizione chiamata *tribanghi*, quando il corpo si divide in tre archi. I passi vengono esercitati seguendo un ritmo. Prima il maestro, o il percussionista, suona un ritmo particolare in un tempo lento, poi gli allievi dividono il ritmo ripetendo i passi in un tempo lento, medio, veloce, e poi di nuovo medio e lento. In questo modo il danzatore memorizza il ritmo ed è in grado di ripeterlo.*

*Nel terzo anno mi hanno insegnato come separare il movimento del tronco da quello del bacino; bisogna fare molta attenzione al proprio corpo e sapere come controllarlo in modo che il bacino non segua automaticamente il movimento del tronco. È davvero essenziale saper controllare il tronco perché, il più delle volte, i movimenti vengono fatti con il tronco e non con il bacino; nelle posizioni statiche puoi spostare il bacino ma questo non significa dondolare le anche. Vi sono quattro movimenti del tronco: flettere verso sinistra, verso destra, in fuori e in dentro; e un quinto che è circolare.*

*In seguito cominciai ad eseguire delle piccole coreografie e ad affrontare le emozioni. Abbiamo nove sentimenti principali. Si*

dice che il maestro può insegnarci l'aspetto tecnico per circa il 25%. Ma dopo, ognuno deve esercitare questa tecnica usando le proprie emozioni e seguendo la propria sensibilità, esperienza e capacità. Le nove emozioni, conosciute universalmente, sono *shrīngara amore*, *vīra eroismo*, *karuṇa pietà*, *adbhuta meraviglia*, *raudra collera*, *hasya umorismo*, *bhayanaka paura*, *bībhatsa disgusto* e *shanta calma*.

Per rendere l'amore si impara a far tremolare gli occhi. Questo tremolio viene eseguito diversamente a seconda dei personaggi. Per rendere la collera tecnicamente ci insegnano a tenere gli occhi aperti con dei piccolissimi movimenti delle palpebre. Per rendere l'eroismo ci insegnano a tenere un viso sorridente e a sollevare le sopracciglia, allargando gli occhi. La paura si rende con un gesto della mano, la posizione del torso e gli occhi spalancati. Per il disgusto il mento è tirato leggermente verso l'alto e gli occhi si spalancano. Per la calma, che corrisponde alla meditazione, devi sollevare il globo oculare, mantenendo tranquilli il corpo e le mani. Dopo aver provato tecnicamente ogni sentimento, vengono dati piccoli temi e situazioni esemplari su cui improvvisare. Per esempio per la paura ci può essere chiesto di immaginare di essere nella foresta e di vedere un leone.

Vi sono due tipi di espressione: *lokadharmi* e *natyadharmi*. *Lokadharmi* è molto naturale, come ci si comporta nella vita quotidiana; *natyadharmi* è il comportamento stilizzato che si usa nella danza. *Rukmini Devi* mi spiegava la differenza come se l'uno fosse un comportamento realistico e l'altro idealizzato, dicendo che l'arte indiana ha sempre favorito l'idealizzazione sulla scena.

Dopo aver imparato tutti gli elementi della danza e i nove sentimenti, quando si padroneggia la tecnica, bisogna continuare ad esercitarla così da non preoccuparsene quando si è in scena e si danza. Bisogna esercitare la tecnica così che venga in modo naturale, automatico, senza sforzo.

Nel 1977, quando Sanjukta arrivò per la prima volta in Danimarca, pensava di dover solo presentare lo spettacolo e rimase incerta e sospettosa quando Eugenio le chiese di spiegare le basi tecniche della sua danza. All'inizio pensò che rivelando i suoi segreti professionali avrebbe lasciato indifesa la danza e la sua cultura. Vide però che Shanta Rao – una danzatrice più anziana e conosciutissima, considerata una leggenda per essere stata la prima donna in India ad apprendere allo stesso tempo diversi stili di danza da diversi guru – era disposta a farlo. L'orgoglio di Sanjukta non poteva accettare di essere da meno e così quel senso di rivalsa, che ebbe più tardi anche nei confronti della giap-

ponese Katsuko Azuma durante le prime sessioni dell'ISTA, le dette coraggio e temerarietà. Presto si rese anche conto che Eugenio non intendeva né cambiare né intervenire sulla sua danza ma, rispettandola, cercare piuttosto di imparare da essa principi che potessero essere utili anche per attori che non lavoravano con lo stesso stile.

La curiosità di Eugenio, l'insistenza delle sue domande, la pignoleria sui termini di lavoro divennero strumenti anche per Sanjukta. Da allora cominciò anche ad essere curiosa verso le tecniche e i modi di fare teatro europei. Tanto da chiedere ad Eugenio di suggerirle un personaggio classico europeo su cui lavorare per creare una nuova coreografia. Uno dei progetti di Sanjukta ora è danzare la storia di Medea, con la regia di Eugenio. Lo spettacolo è stato pensato per il teatro greco di Siracusa. Sanjukta sta raccogliendo materiali ed ha già alcune scene basate sulla storia scritta per lei da Ferdinando Taviani, il consigliere letterario dell'Odin Teatret. Sebbene Sanjukta abbia danzato coreografie create dal suo maestro Kelucharan Mahapatra, sebbene le sue proprie coreografie siano il risultato di una collaborazione con Raghunath e i musicisti, la relazione fra attore e regista è qualcosa che ha scoperto con il lavoro all'ISTA.

Durante una sessione dell'Università del Teatro Eurasiano, tenutasi a Fara Sabina nel 1993 con il tema «Drammaturgie parallele», fu chiesto a Sanjukta di lavorare come regista, mettendo in scena il dramma classico indiano *Shakuntala* di Kalidasa, con gli attori dell'Odin Teatret. Allo stesso tempo Eugenio metteva in scena una sua versione di *Shakuntala* con gli attori dell'Odin Teatret e con Sanjukta.

Così Mirella Schino descrive questa situazione nel suo articolo *Shakuntala fra gli ulivi*:

Per avvicinarsi a Sanjukta, Barba aveva scelto di creare un territorio neutro, lontano dalle pratiche di entrambi: dramma indiano per lui e lavoro di regia per lei. [...] Il pomeriggio era il turno di Sanjukta. Anche il metodo di lavoro di Sanjukta era distante da quello a lei consueto. Rimaneva fedele ciò nonostante, come Barba, al suo stile: ma come un poeta che debba scrivere usando il gusto e le associazioni consuete con le parole di un'altra lingua. Le mancavano i gesti della sua danza, le sue dettagliate codificazioni, doveva lavorare con attori che non avevano niente di tutto questo a disposizione. E lavorava con un testo a lei familiare ma improponibile nella sua integrità nei tempi brevi della sessione di Fara Sabina.

Così, mentre Barba cercava di risolvere il problema sfrondando il testo e procedeva verso temi astratti, Sanjukta Panigrahi chiese uno scenario preciso, che enucleasse i punti principali della storia.

Aveva scelto, insomma, di seguire l'ordine del testo, appoggiandosi



alle bellezze e alle sfumature della storia – a noi partecipanti pronti a partorire temi estranei non poteva certo appoggiarsi. Sanjukta Panigrahi doveva creare lì, quasi dal niente, non solo materiali scenici, ma tutto un rapporto con attori a lei professionalmente lontani. Privata di qualcosa di più di singoli gesti: privata delle sue rime di danza.

Nelle danze Odissi la narrazione ha infatti il fascino e l'intermittenza di un movimento lirico che compone ed intreccia elementi che potrebbero essere considerati descrittivi se non fossero ridotti – incarnati nel corpo di un unico danzatore – ad un singolo ed efficace colpo di pennello. La danzatrice è la cerva e a ben guardare lo è con mimica evidenza, ma nello stesso istante mostra anche gli alberi del bosco sacro, il carro, l'auriga e l'arco del cacciatore, i fiori, la carezza del re e Shakuntala che la riceve.

Ha la mobilità di una fiamma – consuma la descrizione che tocca. Questa complessità drammaturgica in parte svanisce quando gli attori e le attrici che interpretano la storia si moltiplicano.

Fu un processo difficile. Sanjukta si rese conto che i risultati che era solita esigere da se stessa richiedevano molta più pazienza se voleva ottenerli da altri attori. Si rese conto che le sue indicazioni non sempre avevano l'effetto desiderato e che, nonostante cercasse di lavorare in profondità, i risultati non la soddisfacevano. Si sentiva inoltre sotto il giudizio degli osservatori esterni.

Ma da quell'esperienza ricavò una comprensione ancora più grande per la posizione di Eugenio quando elaborava o montava i materiali per gli spettacoli del *Theatrum Mundi*. Pur rimanendo fedelmente legata alla sua cultura indiana, Sanjukta riusciva a tradurre sempre più facilmente le indicazioni di Eugenio.

Sempre a Fara Sabina lavorando sul tema «Drammaturgie parallele», durante una serata diversa in cui tutti ballarono, fu messa in scena da Sanjukta una canzone di Bob Dylan, cantata da Jan Ferslev, attore e musicista dell'Odin. I versi della canzone dovettero essere cantati lentamente e ripetuti, mentre Sanjukta velocemente creava immagini fisiche equivalenti al testo, sviluppando il ritmo semplice della canzone con i suoi passi. Ad un certo punto il testo diceva: «If only she was lying by me» (se solo lei fosse sdraiata accanto a me). Ma Sanjukta non poteva sdraiarsi per terra. Le regole della sua danza non lo permettevano: così creò un'immagine equivalente con una posizione in ginocchio. La danza fu fissata e memorizzata per essere usata qualche anno dopo nello spettacolo *L'isola dei labirinti*.

Un'altra volta Sanjukta si rifiutò di seguire le indicazioni di Eugenio. Fu durante l'ISTA in Salento, nel 1987. Si lavorava al *Faust* di Goethe. Faust era rappresentato da Katsuko Azuma, Margherita dall'onnagata Kanichi Hanayagi e Mefistofele era Sanjukta, vestita per la prima volta da europea e per la prima

volta con i lunghi capelli sciolti. Ad un certo punto un libro cadeva dalle mani di Faust e Sanjukta, nella parte di Mefistofele, doveva mandarlo lontano con un calcio. Quest'azione era però un tabù nella sua cultura: e si rifiutò. Nonostante tutta la sua solidarietà verso Eugenio e verso il lavoro in cui stava scoprendo la ricchezza del silenzio come accompagnamento, si rifiutò categoricamente di dare il calcio al libro. Questo episodio me ne ricorda un altro a Bologna, durante il lavoro del mattino che chiamavamo *Crossing*: Sanjukta doveva spegnere una candela accesa. Ma soffiare contro il fuoco era per lei ancora un tabù. E allora faceva vento fino a quando la fiamma non moriva.

È proprio all'estero che Sanjukta ha detto di sentirsi più indiana. Anche in India i suoi spettacoli sono molto richiesti e nei negozi di Bhubaneswar si vedono esposte le sue fotografie. Anche là, considerata la rappresentante in persona della danza Odissi, è un mito. Si sposta spesso in *tournee* in India, in treno: viaggi di decine e decine di ore da una regione all'altra, da una festività religiosa all'altra, da un palco all'aperto per 2000 o 3000 persone a un piccolo teatro dove mostra la sua danza a personalità del governo. Ma all'estero si sente anche più libera. Come quando può rimanere lunghi periodi a Holstebro, lavorando senza essere disturbata.

A Holstebro ha lavorato insieme a Iben Nagel Rasmussen, attrice dell'Odin, e ai musicisti indiani e danesi, a uno spettacolo per bambini basato sul *Libro della giungla* di Kipling. In India non si sarebbe mai potuta permettere di apparire infantile. Si portò a casa un video dello spettacolo, come un tesoro segreto da mostrare ai nipoti. E ancora meno si sarebbe potuta permettere di ballare le danze popolari che presentò assieme a Ganghadar durante la «serata di cabaret» all'ISTA di Bologna, né tanto meno di partecipare alla rappresentazione di una *trance* religiosa da parte di Hemant come fece per il cabaret ad Umeå. La vedevo divertirsi e al tempo stesso meravigliarsi del suo ardire. Vedevo che si sentiva sicura in questo ambiente straniero che non l'avrebbe giudicata.

Ma anche nella sua casa in India la vita può essere tranquilla. Là ci sono persone che l'aiutano con la cucina e la pulizia. È lei che insegna come fare, anche se sa che in città potrebbero imbrogliarla più del giovane ragazzo che lavora per lei. Raghunath gioca con il cane, fa le prove, riceve visite, lavora con le allieve di canto alle sette del mattino, controlla che le mucche sacre abbiano abbastanza pascolo. Sanjukta si occupa dei figli a cui deve trovare moglie, si preoccupa di Guruji che invecchia ed ha bisogno di un trapianto di cuore, segue l'amministrazione, risponde

al telefono, prepara le richieste dei visti per le *tournées* all'estero, prepara nuove coreografie. Nei paesi stranieri è Hemant che fa da mangiare. Raghunath invece porta il tè al mattino, costruisce gli altari nelle stanze di albergo e accende i bastoncini di incenso, creando panico fra gli albergatori che non sanno come controllare i sistemi di allarme antincendio.

Quando durante l'ISTA di Bologna le fu chiesto di parlare dei cinque episodi più importanti nella sua vita professionale, Sanjukta parlò dei suoi maestri: oltre a nominare sua madre, il Guruji, Rukmini Devi ed Eugenio, Sanjukta spiegò quanto dovesse a Raghunath, suo marito.

*Quando ero lì, a Kalakshetra, qualsiasi visitatore proveniente dall'Orissa che avesse sentito parlare di me, veniva a trovarmi. Penso che fossero incuriositi dal fatto che una bambina piccola visse così lontano dalla famiglia. Un visitatore fu Nilamani Panigrabi, un musicologo che aveva adottato il figlio del Bramino del Maharaja di Jaipur. Mi vide quando avevo quattordici anni e decise che sarei stata una sposa perfetta per suo figlio, Raghunath Panigrabi, che aveva vent'anni. Allora Nilamani Panigrabi andò da mia madre e le disse: «Mio figlio è un cantante e tua figlia una danzatrice, sarebbe molto bello se si sposassero».*

*Più in là incontrai Raghunath per caso, poiché era stato invitato a Kalakshetra per cantare il Gita Govinda, il poema di Jayadeva. Non ero a conoscenza dei progetti matrimoniali e non feci molto caso a quell'incontro. Lui, invece, che sapeva della proposta del padre, pensò che gli sarebbe piaciuto sposarmi.*

*Seppi della proposta di matrimonio quando tornai a Bhubaneswar. Per mia madre era una buona idea, ma per mio padre assolutamente no. Lui disse a mia madre: «Hai voluto che nostra figlia imparasse a danzare ed io sono stato d'accordo; ma il matrimonio è qualcosa di molto diverso. Sono entrambi degli artisti e non hanno un reddito fisso. La loro vita sarà un'eterna lotta, faranno la fame». Mia madre ribatteva: «Sanjukta ama danzare, se sposasse chiunque altro dovrebbe smettere e si sentirebbe depressa e sconfitta. Tu vuoi risparmiarle dei problemi, ma lei ne avrà molti di più se sposterà un altro uomo. Sarà infelice e questa sarà la cosa peggiore». Mio padre voleva che sposassi un ingegnere o un medico. Voleva che anch'io diventassi medico, come tutti i miei cugini. Ma mia madre sapeva che con un matrimonio simile sarei solo finita in cucina come era richiesto alle donne sposate, mentre sperava che sposando un artista avremmo potuto lavorare assieme.*

*Questo andirivieni durò un anno. Raghunath venne a Cuttack per incontrare mia madre e le fece una buona impressione. Le pia-*

*ceva come cantava e come si comportava. Anch'io ero attratta dal suo modo di cantare. Non dico il falso affermando che mi sono innamorata del suo canto più che di lui. Con il tempo decidemmo di sposarci.*

*Per farmi scordare Raghunath, mio padre mi trovò una borsa di studio per studiare Kathak, questa volta alla Bharatiya Vidya Bhavan a Bombay, a 2500 chilometri da casa. Pensava che ero troppo giovane per il matrimonio. Raghunath mi seguì a Bombay e mio padre si rese conto che era impossibile tenerci separati. Guruji, che è quasi un padre per me, intervenne per convincere mio padre. Ci sposammo nel 1960, avevo 16 anni. Fu uno shock per tutti in Orissa: era la prima volta che una danzatrice si sposava con un cantante.*

*Come mio padre aveva giustamente previsto, non fu facile. Raghunath ed io decidemmo di vivere a Bombay perché pensavamo che sarebbe stato più facile sopravvivere lì come artisti. Ma dovemmo batterci a lungo. A volte camminavamo per ore perché non avevamo i soldi per il trasporto, altre volte facevamo un solo pasto al giorno. Raghunath faceva dei programmi alla radio, e questa era la nostra unica entrata. Io cercavo di farmi conoscere come danzatrice e dovevo sopportare molte umiliazioni. Ricordo chiaramente un fatto spiacevole. Il «Times of India» dedicava una colonna del giornale ai nuovi talenti. Andammo dal redattore che se ne occupava e gli mostrammo i nostri curricula, le buone recensioni che avevamo e gli chiedemmo se poteva farci un articolo. Lui ci rispose: «Pensate che chiunque cammini per strada possa venire qui e noi gli facciamo un articolo?». Erano giorni difficili, ma ci appoggiavamo l'un l'altro. Mio padre desiderava aiutarci, ma io ero decisa a non accettare nessun tipo di aiuto.*

*Decidemmo di cercare fortuna a Madras. Per me la situazione si era complicata con la nascita del nostro primo figlio, Parthasarathi, nel 1961. A Madras i contatti che Raghunath aveva e che gli avevano permesso di lavorare per l'industria cinematografica prima, erano ormai persi. Per seguire me a Bombay Raghunath aveva dato un serio colpo alla sua carriera. E così le nostre difficoltà continuavano. Il nostro secondo figlio, Sabyasachi, è nato nel 1963 a Madras. Quegli anni, dal 1960 al 1964, sono stati veramente una prova di forza per noi. Avevo appena vent'anni, ma le difficoltà che stavo affrontando molti non le conoscono neanche in vecchiaia. A causa della nascita dei figli non potevo fare niente nel mio campo, e sebbene avessi imparato Bharata Natyam a Madras, scoprivo ora che non potevo concentrarmi solo su questa danza e così trascurare la danza Odissi.*

Nel 1994 l'Odin Teatret compie trent'anni. Per celebrare abbiamo invitato a Holstebro gli amici che ci hanno seguito da vicino in modo che potessero incontrare alcuni dei fondatori di tradizione viventi - Grotowski, Kazuo Ohno, Santiago García, Judith Malina e Sanjukta Panigrahi - e per ricordare attraverso filmati quelli morti - Stanislavskij, Artaud, Decroux, Brecht, Mejerchol'd, Copeau.

Possiamo pensare alla tradizione come qualcosa che ci viene tramandato dal passato oppure come qualcosa da inventare, guardando al passato per scegliere i propri antenati. Certamente Grotowski è un fondatore di tradizione, dato che i suoi libri e la leggenda dei suoi spettacoli hanno ispirato una generazione intera di teatranti. Kazuo Ohno ha inventato il Butō assieme a Hijikata creando un legame fra il teatro giapponese moderno e quello tradizionale. Santiago García è il rappresentante più conosciuto del metodo della creazione collettiva usata dai gruppi di teatro di tutta l'America Latina. Judith Malina con Julian Beck e il Living Theatre, l'Odin Teatret, Dario Fo e Franca Rame, sono tutte persone e gruppi che hanno cominciato qualcosa che sarà continuato in modi diversi da altri. Ma è Sanjukta probabilmente la persona che più di tutti merita il titolo di fondatore di tradizione.

Sanjukta, in un modo simile a Decroux con il mimo corporale, ha ricostruito e inventato la sua tradizione giorno per giorno, esercizio per esercizio, movimento per movimento, passo per passo. Lentamente e pazientemente ha ricomposto e rielaborato un alfabeto di base e ha poi creato coreografie e danze, mostrando tutta la complessità di cui si nutre un'arte. Soprattutto grazie a lei, l'Odissi è diventata negli ultimi trent'anni una delle cinque danze classiche indiane, con gli stessi diritti delle altre danze già riconosciute.

La danza Odissi, infatti, si era persa lentamente con la decadenza delle *devadasi* e dei *gotipua*. Alcuni guru, fra cui in particolare si devono ricordare Pankaj Charan Das e Kelucharan Mahapatra, che hanno conosciuto direttamente la tradizione preservata dalle *devadasi* e dai *gotipua*, e che erano ritrovati a lavorare nel teatro Annapurna sotto la direzione di Kalicharan Patnaik negli anni Quaranta a Cuttack. Cominciarono a riunirsi in una associazione chiamata *Jayantika* per discutere, sperimentare e codificare quella che era considerata una danza regionale. Volevano riscattarne la specificità e contribuire al suo rinascere. Così si iniziò di nuovo a vedere danza in stile Odissi.

Nel 1954, Priyambada Mohanty rappresenta lo stato del-

l'Orissa per la prima volta al Festival Giovanile Inter-Universitario con una danza di appena otto minuti. Indrani Rehman, figlia di una americana di nascita, porta per la prima volta la danza Odissi all'estero. Mentre il repertorio cresce e le parti narrative e drammatiche degli spettacoli vengono organizzate e definite (hanno diversi nomi: *pallavi*, *abinbaya*, *ashtapadi*, *mangalacharan*, *batu*, *moksha*), ogni guru comincia ad essere seguito da studenti particolari. Si creano però rivalità e lo scambio ha una battuta d'arresto: il futuro della danza sembra non essere così promettente. Sanjukta, allieva di Kelucharan Mahapatra, il *senior guru* del Centro di Ricerca Odissi, dove si lavora a un sistema di partitura scritta per la tecnica della danza Odissi, riprende il lavoro di ricostruzione con particolare zelo fino a quando il suo nome non diventa sinonimo della danza Odissi.

Sanjukta applicò le regole scritte del *Natyashastra*, fece profitto della tecnica del Bharata Natyam, applicò tutti gli insegnamenti di Rukmini Devi, studiò le statue e i dipinti che si trovano in Orissa e in particolare nel tempio di Konarak, si nutrì di tutta la conoscenza di Guruji e inventò passi, posizioni e coreografie che ora sono considerate come una tradizione centenaria. Ha composto metodicamente ogni elemento, le posizioni del piede, della testa, del collo, del torso, i gesti delle mani, fino a far sembrare l'insieme come qualcosa che è sempre esistito. Ha trovato il comportamento scenico più organico, naturale e bello attraverso la costruzione più artificiale, paziente e ingrata.

*Quando ero giovane le forme più conosciute di danza erano il Kathakali dal sud dell'India e il Kathak dal nord. L'Odissi non era conosciuta. Quando danzai da bambina, nel 1952, fu la prima volta che l'Odissi fu menzionata nei giornali nazionali. A Bhubaneswar i miei guru stavano cercando di ricostruire la danza, dal poco che avevano.*

*Sebbene studiassi Bharata Natyam a Kalakshetra, continuavo a praticare Odissi con il mio Guruji. Nell'Odissi tutti i movimenti sono circolari o semicircolari, mai dritti e angolari come nel Bharata Natyam. Ero giovane e facevo molta confusione fra i due stili, non ero felice di questo. Mia madre mi consigliò di scegliere se volevo aspirare alla perfezione. Mi decisi per l'Odissi.*

*Lo stile della danza Odissi è stato ricostruito basandosi su pitture, manoscritti e sculture che si trovano nei templi. Ci sono migliaia e migliaia di templi e abbiamo migliaia di figure scolpite alle quali riferirci, nessuno sa realmente quante sono. Per noi è come aprire dei libri di testo. Troviamo vari atteggiamenti: una donna che si guarda allo specchio o che accorda uno strumento*

come il sitar, o che suona il tamburo o che si lava i capelli; e ognuno di questi atteggiamenti è scolpito in migliaia di modi. Bisogna girare per i templi, guardare i dipinti, e poi ricostruire nella pratica quello che si è visto.

Andavo dalle mahari, che ormai ricordavano solo qualche movimento, facevo riferimento ai gotipua, alle sculture, ai dipinti, e cominciai a raccogliere materiale lavorando con il mio maestro. Volevamo far risorgere lo stile e trasformarlo in una danza classica. Coreografammo diverse danze. Lavoravamo giorno e notte. A quei tempi non badavo ad orari, se c'era una scena da ricostruire, era l'unica cosa che importasse. Pensavo ossessivamente al fatto che dovevo far conoscere lo stile Odissi. Non fu il lavoro di una notte, venne a poco a poco, affrontando molte difficoltà. Visto che conoscevo il Baratha Natyam ne approfittai per fare dimostrazioni in cui mettevo in evidenza la differenza dei due stili. Ma per fare tutto questo avevo bisogno di essere circondata dai templi della mia regione e dall'ispirazione che mi dava Guruji.

Raghunath ed io decidemmo di ritornare a Bhubaneswar, dove nel 1964 il governo aveva aperto una scuola di musica. Mi fu offerto di tenere un corso di danza e lo feci per due anni. Cominciarono anche ad arrivare inviti per presentare spettacoli. Le cose sembravano andar meglio, e invece stavo entrando nel peggior periodo della mia vita.

Diversamente dalla mia famiglia, piuttosto progressista, quella di mio marito è molto attaccata alle tradizioni. Mio suocero, il più progressista della famiglia, era deceduto. Mia suocera viveva a Gunupur, un piccolo villaggio chiuso in rapporti formali e superficiali. Nel 1965 alcuni suoi vicini cominciarono a provocarla: Come mai sua nuora non è qui con lei? Perché danza mentre dovrebbe essere qui per prendersi cura di lei? Più successo avevo, più l'invidia di questa gente cresceva. Alla fine la madre parlò con Raghunath di tutti questi pettegolezzi.

Raghunath è una persona semplice e facilmente influenzabile. Improvvisamente andò a Gunupur e da lì mi scrisse una lettera dicendomi che non sarebbe tornato. All'inizio non ci credevo, ma dopo due mesi, fui obbligata a raggiungerlo a Gunupur, a 450 chilometri più a sud, dove tutti i costumi erano differenti dai miei. Non avevo scelta, perché in India il divorzio era socialmente inaccettabile. Non volevo parlare dei miei problemi con i miei genitori.

Dovevo far capire a Raghunath il mio punto di vista. Pensai di fare tutto ciò che la sua famiglia mi chiedeva. Ho lasciato la scuola dove insegnavo e sono andata lì con tutti i miei vestiti, i miei ornamenti e i miei premi. Portai anche mio figlio più grande, Parthasarathi, che aveva circa sei anni, mentre lasciai il secondogenito

con mia madre. Quando arrivai scoprii che mi dovevo occupare di tutti i lavori di casa, incluso attingere l'acqua dal pozzo. Potevo fare tutto tranne danzare. Per me era una tortura, piangevo ogni giorno. Siccome ero una danzatrice, mi accusavano di non sapere come comportarmi e di non essere in grado di accudire bene la casa. Ironicamente negli anni in cui avevamo avuto tante difficoltà economiche, Raghunath ed io eravamo uniti, ma nel 1965, quando la vita sembrava diventare più facile, entrammo nel peggior periodo del nostro matrimonio.

Un giorno, dopo circa quattro mesi che ero a Gunupur, ricevetti la notizia della morte del marito di mia sorella più giovane. All'inizio i miei parenti acquisiti si rifiutarono di lasciarmi andare, ma insistetti. Dissi a mia suocera che non avrei più toccato cibo se lei non mi avesse permesso di andare. Mi fecero partire, ma senza mio figlio e le mie cose. Tornai a Bhubaneswar da sola. Non mi preoccupavo dei vestiti, ma non potevo sopportare di aver dovuto lasciare mio figlio. Decisi che non sarei più tornata a Gunupur. Pensavo che se avessi dovuto rinunciare ancora alla danza sarei impazzita. Dovevo continuare quello che avevo cominciato, sentivo una responsabilità. Scrisi moltissime lettere a Raghunath, ma non fecero effetto su di lui. Tutto sembrava senza speranza.

Intervenire allora mio zio materno che andò a Gunupur e riuscì a far ragionare Raghunath, facendolo tornare a Bhubaneswar con Parthasarathi. Nel 1966 ricominciammo assieme. Penso che la danza e la musica aiutano a unire le persone anche quando problemi personali li dividono.

Nel 1967 ebbi il primo grande successo. Danzai per circa venticinque minuti durante la cerimonia della premiazione del Central Sangeet Natak Academy a Delhi, assieme ad altri studenti di Guruji. Il mio spettacolo ebbe recensioni eccellenti. Dopo di allora la mia vita fece un salto verso l'alto; avevo spettacoli ovunque, centinaia di inviti, e i miei guadagni aumentarono. Per fortuna, anche la carriera di Raghunath migliorò. Ma siccome mi accompagnava come cantante, non poteva seguire sempre i suoi impegni e all'inizio vi era un po' di confusione e di scontro. Così stabilimmo che avremmo accettato il primo invito e lo avremmo disdetto solo se un secondo invito fosse stato veramente prestigioso. Sicuramente Raghunath ha fatto molti sacrifici per me.

La ragione per cui cominciammo a lavorare insieme era il nostro desiderio di riportare l'Odissi al livello di una danza classica. A quel tempo non c'era nessuno che potesse presentare su un palco uno spettacolo completo di Odissi. Guruji, Raghunath ed io lavorammo duramente. Io dovetti imparare molto per arrivare a questo risultato. Lavoravamo con determinazione e zelo, creando nuove

*coreografie. Riuscii a sviluppare la danza da un numero di dieci minuti a uno spettacolo di due ore. I risultati non si fecero attendere. Ricevetti molti premi. Il più grande di tutti fu, nel 1975, il Padma Shri [un premio civile dato dal governo per servizio onorevole in qualsiasi campo]. Ero a Bhubaneswar, nel pieno di una lezione, quando arrivò il telegramma. Dovetti leggerlo due volte per crederci. Pensai: «Ora ho più responsabilità, devo lavorare con maggiore serietà e concentrazione, devo giustificare questo riconoscimento». Era la prima volta che una danza dell'Orissa veniva così onorata e tutti nella regione furono davvero felici. La mia famiglia era entusiasta. Mio marito, mia madre, tutti erano molto felici, mio padre era in lacrime. Io ero orgogliosa allora come lo sono adesso, perché ogni cosa che ho conquistato nella vita è stato grazie al mio duro lavoro e all'onestà.*

Sanjukta è sempre stata la più organizzata e affidabile di tutti gli artisti che collaborano con l'ISTA. Rimasi quindi molto sorpresa quando a Londrina, Brasile – giusto dopo aver avuto la conferma che i balinesi erano felicemente in viaggio –, ricevetti il messaggio che Sanjukta aveva perso l'aereo perché era senza passaporto. Non potevo credere che Sanjukta potesse dare dei problemi. A Londrina arrivarono i tre musicisti indiani, che non parlavano inglese e non potevano spiegare cosa fosse successo.

Sanjukta arrivò assieme a Raghunath giusto in tempo per l'apertura ufficiale dell'ISTA. Visto che non avevamo avuto la possibilità di preparare la danza di apertura, Eugenio le chiese di improvvisare e raccontare cosa le fosse successo. Sanjukta improvvisò per più di mezz'ora inventando *mudra* e gesti che indicavano aerei e telefoni, doganieri e biglietterie, panico, ritardo, pianti e disperazione. Così venimmo a sapere che arrivando a New York e volendo aiutare una anziana signora indiana che non parlava inglese, Sanjukta aveva consegnato insieme tutti i loro passaporti ad un poliziotto dell'immigrazione, e lui le aveva restituito il passaporto sbagliato. Al momento di fare il *check-in* al volo per il Brasile, vedendo che mancava il visto, Sanjukta si è resa conto di cosa fosse accaduto. Dovette telefonare a dei conoscenti indiani a New York per rintracciare l'anziana signora e riavere il suo passaporto. Il volo successivo della stessa compagnia aerea era tre giorni più tardi. Così, una volta recuperato il passaporto e dopo aver pianto per convincere l'immigrazione americana ad aiutarla con il suo problema, Sanjukta dovette contattare gli organizzatori brasiliani dell'ISTA per poter comprare un biglietto di un'altra compagnia. Questo non era semplice, perché ormai l'ISTA si era trasferita dalla città di Londrina for-

nita di uffici, telefoni e fax, alla residenza in campagna dove avremmo lavorato per una settimana isolati dal mondo. Alla fine decise lei stessa e comperò i nuovi biglietti. Sentiva che aveva sbagliato e non fu facile convincerla ad accettare il rimborso delle spese. Intanto i tre musicisti senza il controllo di Sanjukta potevano bere birra tranquillamente, senza dover nascondere il bicchiere sotto il tavolo, come erano abituati a fare.

Sanjukta sapeva piangere all'occorrenza. Immagino che abbia imparato da piccola per ottenere ciò che voleva da suo padre, sapendo che lui non era capace di resistere alle sue lacrime. Era la combinazione di due elementi che faceva piangere Sanjukta: quando le sue lacrime potevano essere utili e quando era depressa per un dolore fisico. Fui testimone due volte dell'effetto suscitato da questa tattica speciale.

Richard Schechner aveva organizzato nel 1991 a Bellagio in Italia, con il sussidio della Rockefeller Foundation, un incontro su «Intercultural Performance», a cui aveva invitato intellettuali e artisti fra cui Sanjukta ed Eugenio. Sanjukta soffriva in quel tempo di una tallonite e sentiva grandi dolori ogni volta che danzava. In India i medici le avevano detto che si trattava di un piccolo osso che le stava crescendo sotto il piede e che lei credeva di vedere nelle radiografie come un ossicino a forma di chiodo. Era molto depressa, perché pensava che non avrebbe più potuto danzare senza soffrire. Durante una discussione fra le persone riunite da Richard Schechner in cui cercavano di mettere in bocca a Sanjukta problematiche non sue, lei cominciò a piangere, con grande costernazione e imbarazzo degli anglo-americani, uomini pieni di buone intenzioni e sensi di colpa. Il giorno dopo, mentre tornavamo da una visita a un fisioterapista che le aveva assicurato che poteva guarire rapidamente se si faceva curare per la tallonite che aveva, Sanjukta commentava divertita le espressioni dei visi dei congressisti americani. Non capiva perché dovessero farsi tanti problemi per cose che a lei sembravano semplici e banali.

Un'altra occasione fu a Copenaghen. Sanjukta era arrivata con un paio di giorni di ritardo alle prove dell'*Isola dei labirinti*, cosa che meravigliò tutti. Disse che aveva fatto confusione di date e che aveva preso un impegno che non poteva assolutamente annullare, ma si vedeva che si sentiva a disagio per questa decisione ed anche Eugenio aveva difficoltà a nascondere la sua irritazione per questo incidente. Sanjukta aveva in più un serio problema al ginocchio, e dopo ogni prova le facevo degli impacchi gelati per alleviarle il dolore. Una sera, in albergo, discusse con Eugenio su una questione di programmi e poi andò via pian-

gendo. Dovetti intervenire. Bussai alla sua stanza, dove mi aprì Raghunath che guardava lo sport alla televisione, mentre Sanjukta seduta sul letto piangeva. Parlammo un po', e poi la lasciai per convincere Eugenio ad andare da lei. Il giorno dopo Sanjukta continuò le prove con più convinzione ed Eugenio smise di far finta d'ignorarla. Dopo ogni spettacolo Sanjukta continuò a mettere gli impacchi gelati e nonostante il divieto del medico e il nostro consiglio di ballare seduta, in Italia al Festival delle Culture di Lecce organizzato da Nicola Savarese una settimana più tardi, danzò come sempre seducendo una platea di mille persone. Alla fine dell'ISTA di Copenaghen, giusto prima di salire sul taxi che l'avrebbe portata all'aeroporto, Sanjukta, salutandolo con il suo sorriso malizioso, regalò ad Eugenio una copia della rivista in cui in un'intervista lei raccontava della sua vita e che aveva come titolo a lettere cubitali sulla copertina: *Sanjukta Panigrabi Or how to mend broken relationships* (Come ricucire i rapporti rotti).

Un'altra volta ricordo che eravamo tutti seduti in un pullman, durante l'ISTA del 1986 a Holstebro. Sanjukta era depressa. Mi disse che l'affliggevano problemi familiari in India. Le regalai una catenina dorata portoghese dicendole che le avrebbe portato fortuna. Qualche anno dopo sorridendo mi mostrò che portava ancora la catena con sé, chiusa in una scatoletta. Aveva funzionato, mi disse contenta.

*Quando guardo indietro nella mia vita, sento di aver fallito o di non aver avuto successo come madre. Finché non avevamo entrate sicure, non potevo rifiutare alcuno spettacolo anche se questo mi costringeva a lasciare i miei figli. Ovviamente con loro c'erano mia madre e mia sorella, ma non è la stessa cosa. Negli ultimi anni ho cercato di ristabilire il rapporto con loro. Quando nacque i bambini tutti si aspettavano che smettessi di danzare, ma mia madre mi disse che non dovevo smettere e che lei sarebbe stata sempre lì ad aiutarmi.*

*Quello che sognavo per i miei figli è rimasto un sogno. Volevo che Parthasarathi diventasse un cantante classico, ma poiché ero occupata con la mia carriera, non potevo guidarlo nella sua. Ha una bella voce, ma canta solo musica leggera. Volevo che l'altro figlio, Sabyasachi, diventasse musicista, ma lui dice sempre che il suo primo amore è la macchina fotografica ed ora fa cinema.*

*Se rivivessi la mia vita non mi sposerei così giovane. Qualche volta mi sento sfinita dall'aver tutte queste responsabilità da sola, all'inizio avrei voluto che qualcuno mi avesse detto cosa fare. Non c'era nessuno che mi mostrasse la direzione da prendere. Oggi*

*sono così abituata a fare da sola che trovo difficile fare quello che altri mi chiedono di fare. Raghunath è piuttosto dipendente da me. Anche i miei figli mi hanno sempre vista come una persona molto forte, da cui si può andare per ricevere consigli. Perfino quando non stavo bene psicologicamente sentivo che dovevo essere forte per tutti gli altri, perché se avessero capito come realmente mi sentivo si sarebbero depressi. Per via del matrimonio molto precoce non ho avuto una giovinezza spensierata. Sono diventata seria, disciplinata ed autonoma. Se qualcosa deve essere fatto, ad una certa ora in un certo giorno, io farò di tutto perché sia fatto.*

*Vi sono persone che mi amano, mi rispettano e mi ammirano, ma la mia vita è strutturata in modo tale che non posso aprirmi e confidarmi con nessuno. Ma naturalmente ci sono stati tanti bei momenti che mi hanno resa felice.*

*Nel 1987-88 mi venne un problema serio al tallone. Ero in tournée in Europa ed Eugenio Barba mi disse che avrei dovuto andare in un ospedale specializzato nei problemi dei danzatori, a Bergamo, in Italia. Non sapevo di questo ospedale e non avevo abbastanza soldi con me per potermi ricoverare. Eugenio mi disse: «Vi sono settanta o ottanta persone che stanno lavorando con te dal 1980, pensi che fra tutti non si possa trovare il denaro necessario alla tua cura?». Io piansi e dissi che non volevo la carità, e lui mi rispose: «Io sono un egoista, lo sto facendo per me stesso, non per te, per poterti veder danzare ancora per molti anni».*

*Una volta dopo uno spettacolo negli USA, Beate Gordon dell'Asia Society, esperta in teatro asiatico venne da me, mi toccò i piedi e mi baciò le mani. Le dissi di non farlo, ma lei rispose: «So che sei più giovane di me, ma voglio dare un segno di rispetto ai tuoi piedi che sono così potenti».*

*Recentemente un pandit è venuto a casa mia e dopo aver guardato il palmo della mia mano ha detto: «Non fare dichiarazioni fino al 1996, perché tutto quello che dirai sarà male interpretato e ti creerà problemi». Lì per lì sorrisi a quelle parole, ma più tardi sembrava proprio che io andassi sui giornali sempre per errore.*

*Molti giornali scrissero che ero diventata una devadasi, e qualcuno aggiunse che questo era un disperato tentativo di farmi pubblicità a buon mercato. Mi avevano chiesto se mi sarebbe piaciuto danzare nel tempio ed avevo risposto che mi sentivo fortunata di poter danzare davanti al Signore Jagannath perché qualsiasi cosa io fossi allora, era grazie alle sue benedizioni e alla danza venuta da lui. La sua statua è ancora con me ogni volta che salgo sul palco per danzare. Quindici anni fa avevo chiesto il permesso di danzare nel tempio ma mi era stato negato questo privilegio. I giornalisti mi fecero una domanda molto specifica: «Ti piacerebbe danzare*

ogni giorno nel tempio?». E io avevo chiarito che per via della mia professione e della mia famiglia non mi sarebbe stato possibile, ma se avessi avuto sette o otto giorni insieme, sarei stata felicissima di danzare, anche durante i festival rituali. Non posso diventare una devadasi per il mio tipo di vita. Non posso seguire le regole e le norme di comportamento che si esigono da una devadasi. Posso fare spettacoli e offrire la mia arte ai piedi del Signore solo per amore della cultura.

In scena per i suoi spettacoli Sanjukta è da sola. Stabilisce un dialogo improvvisando con il testo cantato, con il ritmo dato dal tamburo, con i colori della musica – specie del sitar e del flauto – con lo spazio facendolo respirare con il dinamismo dei suoi passi e con la vivacità del suo sguardo, con gli spettatori avvincentoli nel gioco di alternanza di energie, passando dai momenti di erotismo e seduzione a esplosioni di vigore e rabbia. Ma in scena non è abituata ad un dialogo con altri attori. Non era facile per lei adattare il gioco di azione e reazione talmente ben strutturato e complesso della sua danza ad una scena con un altro attore.

Quando Augusto Omolú, il danzatore afro-brasiliano, arrivò all'ISTA, Eugenio lo affidò a Sanjukta, in modo che lei lo iniziasse al tipo di lavoro che avrebbe dovuto affrontare. Lavoravano insieme per ore e pur non avendo una lingua in comune – Augusto non capisce l'inglese e Sanjukta non parla il portoghese – riuscivano a capirsi. Sanjukta aveva come adottato Augusto e gli passava l'esperienza fondamentale della coreografia nello spazio, degli impulsi e controimpulsi, della composizione delle diverse parti del corpo in relazione l'una con l'altra. Augusto imparava. Poi fu il suo turno a voler aiutare Sanjukta.

Lavoravano insieme ad una scena dell'*Isola dei labirinti* fissata in base a un'improvvisazione in cui sia Sanjukta che Augusto usavano tutte le loro possibilità di trasformazione. Erano gli dei che mostravano tutti i loro poteri di illusione, era una scena che mostrava la *maya*. Augusto passava da un *orixá* all'altro, dal guerriero Ogum alla bella Oxun, dal serpente Oxumaré al cacciatore Oxossi, mentre Sanjukta si trasformava da daino a elefante, da pavone a coccodrillo, da dio a mostro. Alla fine si ritrovavano per passarsi acqua l'un l'altro in silenzio. Prima sembrava che dominasse Sanjukta, poi era lei che si inchinava di fronte ad Augusto. I movimenti fluidi e continui sottolineavano l'impossibilità di afferrare quello che è coperto dal velo seducente dell'illusione.

Durante le prove, sia Sanjukta che Augusto avevano difficoltà

a utilizzare l'azione dell'altro in modo che la propria trasformazione fosse percepita come una reazione. Dovevano cercare di capire gli impulsi e il ritmo dell'altro. Anche i musicisti indiani e afro-brasiliani si affannavano a loro volta a seguire i due danzatori. Più l'arte del singolo danzatore era complessa e ricca di dettagli e meno sembravano capaci di entrare in relazione. Augusto voleva risolvere con gli occhi, Sanjukta seguendo i tamburi brasiliani. A volte riuscivano, ma non sempre.

Durante le dimostrazioni, quando a più attori veniva chiesto di improvvisare insieme, Sanjukta si appoggiava sulla sua tecnica e sull'enorme alfabeto corporale a sua disposizione, senza preoccuparsi di abbellire in dettaglio gli elementi, in modo da riuscire a trovare un contatto con gli altri attori come un gioco o una battaglia fra diverse energie. Per gli spettatori risultava impressionante la combinazione di generi e culture diverse che sembravano comunicare così facilmente. Per noi che lavoravamo sulla scena, in base a ritmi, energia, spazio, azione e reazione, diventava difficile solo se ci veniva chiesto di fissare e ripetere, perché in quel caso diventava necessario arrivare ad una comprensione più profonda dei punti di appoggio di ogni singolo attore-danzatore.

Lavorando con Sanjukta trovavo l'appoggio comune nella musica. Era più semplice ritrovarsi assieme reagendo ognuno per sé alla musica piuttosto che cercare gli incontri. Era come se la tensione della ricerca dell'incontro non lo lasciasse succedere. Per questo l'ultima scena dell'*Isola dei labirinti*, quando Sanjukta balla il *Moksba*, la liberazione, l'ultima preghiera, ed io cado, mi rialzo e mi trasformo, era così intensa per me. Non vedevo Sanjukta, sentivo i suoi piedi, il ritmo, l'aria che si spostava, ci basavamo sulla stessa musica e sentivo che eravamo profondamente in relazione.

La prima volta che lavorammo a questa scena fu nel Chiostro San Martino, a Bologna, nel 1990. Doveva essere la scena conclusiva dello spettacolo del *Theatrum Mundi*. Sulla scena erano entrati tutti i *mostri* – il Barong e la Rangda balinesi, lo Shishi giapponese, l'Androgino e Mr. Peanut dell'Odin Teatret – ed avevano danzato tra i fuochi d'artificio della Pupa abruzzese accompagnati dalla «musica della tempesta» suonata e cantata da tutti i musicisti e da tutti i partecipanti all'ISTA. Poi i mostri *mqrivano*, cadendo per terra in diversi punti della scena, mentre la contadina balinese continuava a seminare riso cantando Mr. Peanut, ovvero la morte sui trampoli, era l'ultimo a cadere. Cominciava allora la musica indiana di *Moksba* e Sanjukta iniziava a danzare. Il suo ritmo cresceva al massimo mostrando tutte le opposizioni

della Shakti, l'energia creatrice e distruttrice, e poi decresceva fino alla beatitudine meditativa dell'ultima posizione. I musicisti cantavano la sillaba finale *Om* e gli occhi di Sanjukta mostravano il bianco, mentre il suo respiro passava dall'affanno a dei sobbalzi, alla calma. Sembrava che tutto il corpo di Sanjukta si allungasse verso il cielo mentre le sue mani pendevano rilassate ai suoi fianchi mostrando la liberazione dai legami col corpo.

In questa parte finale della danza di Sanjukta, Mr. Peanut perdeva i trampoli, i lunghi pantaloni e si trasformava nella donna vestita di bianco con in braccio un bambino la cui testa è un teschio. Era una scena dello spettacolo *Il Castello di Holstebro* che mi era stato chiesto di adattare a questa nuova situazione. Finivamo assieme, Sanjukta dietro di me, un suo braccio sulla mia spalla come una Madonna con Giuseppe e il bambino. La scena è stata poi ripresa in tutti i *Theatrum Mundi* successivi, sul palco in mezzo al lago di Londrina, in Brasile, e a Umeå, in Svezia, nel grande teatro della città. Elaborammo la scena ulteriormente per *L'isola dei labirinti* a Copenaghen, dove il periodo di prove più lungo mi permise di trovare un legame con la musica indiana e di reagire ai passi di Sanjukta, come se questi stessi determinando la mia trasformazione.

All'ISTA gli attori lavorano insieme non solo per creare scene per gli spettacoli e nelle dimostrazioni di lavoro, ma anche sperimentando le diverse fasi del processo creativo.

*C'è una differenza tra la narrazione e una sequenza di danza pura. La coreografia e le partiture delle sequenze narrative sono create in modo differente dalle sequenze di danza pura. Per creare la storia si comincia dai gesti delle mani. La danza pura si crea a partire dai piedi.*

*In una parte narrativa il danzatore e il cantante si alternano e si aiutano nell'illustrazione della storia. Se nel testo si parla di un elefante, la danza può mostrare una proboscide. Poi il testo si può fermare su un verso, per esempio «Il Re Elefante è catturato nell'acqua alta», mentre il danzatore racconta la storia di come il dio va per cogliere un fiore di loto e viene catturato da un cocodrillo. Il cocodrillo prende il piede dell'elefante tre volte, poi il danzatore mostra Vishnu che colpisce il cocodrillo. Questa storia può essere rappresentata in modi diversi. Per esempio, non mostrando il cocodrillo, ma un piede preso da una morsa. Dipende dal danzatore quante volte i versi vengono ripetuti e per quanto tempo, perché è il danzatore che conosce i gesti e la tecnica, ed ha piena libertà di scegliere come usarli.*

*Quando si crea una coreografia, bisogna prima di tutto cono-*

*scere molto bene la storia e i suoi significati. Bisogna studiare il testo che non è in un linguaggio usuale, ma è in un linguaggio letterario. Qualche volta nel significato generale si nascondono quattro o cinque altri significati, e bisogna scoprirli tutti prima di iniziare.*

*La prima fase avviene seduti e si lavora sui gesti delle mani, le mudra. Ci vuole tempo per metterli insieme in modo che la coreografia sia ricca, senza ripetere la stessa immagine o lo stesso disegno. Bisogna mantenere il significato, pur modificando il disegno; è muovere le mani senza disturbare la linea del disegno, per esempio facendo attenzione a non incrociarle. È importante collegare tutte le mudra attraverso la stessa qualità di forza. Un coreografo può comporre innumerevoli movimenti delle mani seguendo la sua immaginazione.*

*Dopo aver creato le mudra e averle ripetute molte volte, cerchiamo di eseguirle assieme ai movimenti dei piedi. Tenendo sempre a mente il significato, i piedi non devono essere un disturbo, ma muoversi in sintonia con le mani. Muovendosi, bisogna saper mantenere il ritmo e calibrare l'energia morbida o vigorosa con il significato. Per esempio l'azione di schiacciare dovrebbe essere vigorosa, mentre quando ci si rivolge ad una divinità i piedi dovrebbero essere leggeri. Mettendo insieme i piedi con le mani si dà il significato coreografico. Quindi si deve dar forma al corpo: e qui il tronco è molto importante. Il danzatore deve potersi muovere facilmente da una parte all'altra senza interrompere il movimento, evitando le posizioni statiche. I movimenti del corpo devono essere fluidi e seguire le mani, facendosi piccoli oppure veloci e duri.*

*Dopo lavoriamo sugli occhi e infine sul collo. Quando si è capaci di dominare tutto questo insieme a livello tecnico, senza dimenticare il disegno, si arriva alle emozioni. Fino a quando non si è sicuri della tecnica, non si può lavorare sulle emozioni. E quando ti dimentichi la tecnica, le emozioni arrivano.*

Un processo che tutti noi attori all'ISTA abbiamo provato è la *riduzione*. Riducendo le nostre azioni nello spazio e mantenendo tutti gli impulsi e le intenzioni, Eugenio cerca di mostrare la nostra danza in scena libera dall'apparenza del genere e della cultura a cui apparteniamo, dalla narrazione e dall'aneddoto. Sanjukta aveva avuto difficoltà a capire questo processo, soprattutto quando Eugenio le domandava di ridurre al venticinque per cento, al cinquanta o al cento per cento. Fino a quando Eugenio non le disse che il processo era quello che lei faceva sempre quando ricordava la partitura di una danza senza eseguirla completamente nello spazio.



Spesso ho improvvisato con Sanjukta in base alla riduzione. Per esempio sedute a un tavolo, con un libro in mano... E mentre gli spettatori potevano immaginare una scena di Shakespeare, o di Ibsen, Sanjukta ed io ci concentravamo sulla sequenza di azioni, obbligate a ricordare in modo diverso, visto che il corpo non poteva estendersi nello spazio per decidere da solo. Quando avevamo difficoltà sorridevamo e ricominciavamo daccapo. Ma preferivo poter vedere Sanjukta ballare con tutto il corpo, avvolgendo così la danza nella magia, senza essere obbligata a scoprire quello che vi si nasconde dietro.

Ogni volta che viene all'ISTA, Sanjukta mostra ad Eugenio una sua nuova coreografia. E ogni volta Eugenio le chiede di raccontare in che modo l'ha creata. Rimane sempre affascinato dalla chiarezza e dall'intelligenza della tecnica del montaggio. È uno dei motivi per cui Sanjukta è così importante per l'ISTA e per la ricerca condotta dall'antropologia teatrale. Sanjukta può mostrare chiaramente tutti i livelli d'organizzazione che caratterizzano il processo dell'attore fino al montaggio finale nello spettacolo. Spiega come si depona strato dopo strato, rivelando tutti i passaggi del processo di creazione e composizione di una danza o di una storia.

Eugenio parla del livello pre-espressivo, della presenza e della drammaturgia dell'attore, e Sanjukta dimostra una sequenza di danza pura in cui i gesti delle mani non significano nulla, ma vogliono solo essere *belli*. Eugenio parla del livello delle relazioni, e Sanjukta prima indica le relazioni fra le varie parti del corpo, poi la relazione con la musica, con lo spazio, con gli spettatori. Eugenio parla del livello più complesso della storia da raccontare, e Sanjukta indica come i significati vengano creati attraverso il montaggio fra il testo cantato, le azioni mimiche e le improvvisazioni, le emozioni rappresentate e il dinamismo della danza. Le dimostrazioni di Sanjukta rivelano ai partecipanti dell'ISTA cosa siano i diversi livelli di organizzazione della drammaturgia di uno spettacolo, cosa sia il lavoro degli attori su se stessi, cosa sia il pre-espressivo e il narrativo nel lavoro di creazione. Diventa chiaro come questi principi possano essere usati per generi, culture, estetiche e necessità diverse, senza parlare a sproposito di appropriazione o di perdita di identità professionale.

*Quando una danza commuove non vi sono più barriere di cultura, di lingua o di casta. Per questo la danza è così importante in India, è un linguaggio comune. Spesso scelgo di danzare in base alle poesie di Salabega, il poeta musulmano che era devoto di Jagannath, una divinità indù. Queste danze hanno commosso il pub-*

*blico specie in quelle regioni dell'India dove ci sono grandi problemi fra musulmani e induisti. Se sei musicista o danzatore e sai arrivare al cuore degli spettatori, allora non ci sono barriere di casta o di credo o di lingua. C'è solo la relazione fra danzatore e spettatore, quella sensazione particolare, e nient'altro. Quando faccio spettacoli in Europa non mi preoccupo di fare le parti narrative senza dare spiegazioni, perché so ormai per esperienza che il significato profondo della danza è compreso ovunque.*

*In alcune parti dell'India i musicisti e i danzatori sono rispettati come degli dei. Non possono essere immaginati come persone normali con una famiglia e una vita sociale.*

*Ora ho iniziato ad insegnare la danza. Sto scoprendo che da insegnante si può analizzare la danza molto meglio. Si vedono con maggior chiarezza gli errori quando è un altro a danzare. Desidero fondare una scuola come il Kalakshetra. Vorrei guidare i danzatori verso tutte quelle esperienze che si apprestano ad affrontare; ma vorrei anche insegnare loro ad essere persone integre e non solo bravi artisti.*

*La vita di un danzatore è molto breve, ed io non so per quanto tempo ancora sarò in grado di danzare. Non voglio vivere a lungo. Sarei contenta di morire sul palcoscenico. Non so se la gente si ricorderà di me. In tutta la mia vita ho conosciuto soltanto la danza, ma vorrei che mi si ricordasse come un essere umano buono e sincero. So che ci sono degli obblighi sociali che ho trascurato a causa della mia professione, ma d'altra parte, cerco di aver cura delle necessità non solo della mia famiglia privata, ma anche di quella formata dai tecnici e dai musicisti che mi aiutano negli spettacoli. Non ho molto di cui rammaricarmi, perché ho ricevuto un enorme premio nell'aver riportato in vita la danza Odissi, nel mio paese e in tutto il mondo. Sono stata onorata come poche persone nel mio campo e sono profondamente riconoscente. Sento che tutte le cose che ho attraversato nella mia vita mi hanno portato da qualche parte, come se avessero avuto uno scopo preciso. Mi hanno aiutato a essere forte.*

*Se dovessi avere un'altra vita vorrei danzare ancora.*

Rukmini Devi, la maestra di Sanjukta, disse in un intervento ad un convegno sulla danza indiana nel 1954: «In rare occasioni nascono in questo mondo messaggeri dell'arte che creano qualcosa di grande e attraverso questa creazione danno al mondo una visione del futuro della vita. Questi messaggeri non inventano nulla di nuovo, sentono solo la realtà e la rivelano, quasi incoscientemente». Sanjukta è uno di questi messaggeri.

In India scrivono di Sanjukta che il suo coinvolgimento totale

dà ai suoi spettacoli una qualità irradante. Sembra essere illuminata dall'interno e la luce impregna tutto il suo essere. Nelle parti narrative sembra essere così trasportata che non si può resistere alla sua bellezza ipnotizzante. La sua danza più impressionante è il *Moksha*, dove pare entrare in trance, rappresentando l'*atma* – l'anima individuale – che brama la sua unione con il *paramatma* – l'anima universale.

Tutto finisce, per poter rinascere e ricominciare in modo diverso. Alla fine dello spettacolo *L'Isola dei labirinti* io, come la Morte sui trampoli, sono caduta a terra come tutti gli altri mostri. Sanjukta inizia a ballare. Accompagnata dalla musica indiana lotto per sopravvivere, mi alzo e ricado, mi libero del costume e del teschio finché non rimango seduta: una donna vestita di bianco con in braccio un bambino, la Morte. Sanjukta sopra di me assume la posizione meditativa di *Om*, come se il suo corpo si stesse trasformando in anima, come se la sua danza fosse solo per gli dei.

Holstebro, agosto 1997<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Le parole di Sanjukta sono redatte a partire dall'intervista apparsa sulla rivista «Savvy», Magma Publication, gennaio 1996; dal suo intervento al simposio *Teatro in una società multiculturale* durante la decima sessione dell'ISTA a Copenaghen, nel maggio 1996; dal suo intervento all'ISTA di Bologna nel 1990 intitolato *Cinque maestri*, pubblicato in *Teatro Eurasiano n. 2. Tecniche della rappresentazione e storiografia*, a cura di Gerardo Guccini e Cristina Valenti, Bologna, Biblioteca Universale Synergon, 1992; dalla dimostrazione di lavoro presentata durante l'ISTA *The Female Role*, a Holstebro nel 1986; dal libro *Odissi - Indian Classical Dance Art*, di Sunil Kothari e Avinash Pasricha, Bombay, Mark Publications, 1990; e da conversazioni personali. Le parole di Rukmini Devi sono prese dai suoi interventi in *Indian Dance*, Delhi, The Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1955. Le parole di Ferdinando Taviani sono prese dal suo inedito *Ricordi e altre allegrezze. Cronache e digressioni dall'International School of Theatre Anthropology*, pre-print del Teatro Tascabile di Bergamo, 1995. Le parole di Mirella Schino sono prese dal suo articolo *Shakuntala fra gli ulivi*, pubblicato in *Teatro Eurasiano n. 3. Drammaturgia dell'attore*, a cura di Marco De Marinis, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996. Ringrazio David Korish e Rossella Viti per avermi aiutato a reperire materiali negli archivi dell'ISTA.

Clara Sinibaldi  
 IL CORPO SPIRITUALE.  
 SULLE TRACCE  
 DELLA DANZA SACRA CONTEMPORANEA

Se c'è un corpo animale, vi è anche un *corpo spirituale*, poiché sta scritto che il primo uomo, Adamo, divenne un essere vivente, ma l'ultimo Adamo divenne spirito datore di vita.

1 Cor 15, 44-45

1. Introduzione

La rinascita della danza sacra in Occidente – avviata agli albori del Novecento in ambito teatrale ed ecclesiale e, a partire dagli anni Cinquanta in America e dagli anni Settanta in Europa, in evidente sviluppo sino ad oggi – è principalmente opera di alcuni artisti e religiosi, soli a voler ricordare al mondo euroamericano che la danza è un'espressione religiosa appartenente anche alla tradizione europea, dal momento che fino ad avanzato Medio Evo la danza era presente nella liturgia cristiana. Artisti e religiosi sono rimasti a lungo inascoltati dalla chiesa cattolica fino al Concilio Ecumenico Vaticano II, il quale, almeno in linea di principio, si è aperto ad accogliere gli apporti artistici e culturali provenienti dal mondo dell'arte.

Pur considerando la rinascita della danza sacra occidentale nella sua complessità storica, restringerò l'ambito di indagine ai trent'anni che ci separano da quel Concilio, assumendolo come referente storico. Il discorso toccherà alcune esperienze significative, ricordando fin da subito che il corpo, e quindi la sua arte, è luogo di molteplici e non finite possibilità interpretative.

L'utilizzo delle categorie «danza sacra» e «danza liturgica» – categorie dimenticate e per questo molto vaghe e perciò più difficili da determinare rispetto ad altre più consolidate, come ad esempio quella di danza classica o di danza moderna – non appaia improprio. Non siamo di fronte a nuove categorie: più semplicemente, a concetti da rivitalizzare linguisticamente e praticamente per attualizzarli.

Ma la danza sacra non richiede solamente il ripristino di al-