

può sedere e guardare da soli, i gomiti sulle ginocchia, il paesaggio che scorre.

Il mare sempre tiepido di Kovalam...

Ricordi da turista, già, ma ribaditi, reiterati, assorbiti, incorporati come un cataplasma. Forse l'India per noi è come una casa natale, a cui si può sempre tornare, ma in cui non devi vivere.

Molto anni fa, l'11 luglio 1980, a Mantova, abbiamo presentato una edizione straordinaria delle nostre *Tavole d'Atlante* dedicate alla danza Orissi. Il complesso orchestrale degli attori era diretto dal nostro Gurù che per l'occasione suonava personalmente il *pakhwaj* (il tamburo tipico di questa tradizione). È prima dello spettacolo, il Guru aveva rifinito il trucco e fissata con grande abilità la classica corona delle *maharis* sui capelli delle mie compagne danzatrici: e naturalmente, prima di precederle in scena, le aveva benedette.

Beppe Chierichetti ĒKALŌCHANAM¹

L'India la puoi odiare, anche violentemente. E in India puoi soffrire moltissimo, specie quando vedi qualcosa che ti sembra molto vicino, eppure non ti riesce di coglierlo del tutto.

Questo è quello che mi pare sia sempre mancato alle presenze dei nostri maestri indiani qui in Italia: il contesto, come è ovvio. Paesaggi, odori, sapori. Ma soprattutto quell'odio e quella sofferenza, quegli interrogativi senza risposte.

Il 12 novembre del 1985 sono partito una volta di più per il Kerala. Ero con Mario [Barzaghi]. Era la prima volta che andavo con un collega ed ero preoccupato. In India preferivo la solitudine e Mario era la prima volta che usciva dall'Italia. Come avrebbe reagito? Per risparmiare prendemmo un treno da Bombay. Spiavo di nascosto le reazioni del mio compagno di viaggio, ma lui si abituò con sconcertante rapidità alla seconda classe indiana e ai vassoi in cui servono da mangiare. Fu, per me, uno degli anni più belli e più enigmatici. In Italia, intanto, era cominciato il *Progetto Gandhi*.

A uno spettacolo, conoscemmo Marise e Agnese, una strana coppia franco-canadese. Erano due ragazze-donne con vite intense e strane alle spalle che avevano deciso di passare la loro vita in India facendo Kathakali. Allieve di quello che veniva considerato il più grande interprete di ruoli femminili: Koodamaloor Karunakaran Nair. Praticavano un *gurukulam* strano o forse vero. Il Maestro viveva per la gran parte del tempo a casa loro, a Koodamaloor, il suo stesso villaggio dove pure aveva famiglia, a qualche decina di chilometri da Kottayam, al centro del Kerala. Aveva quasi settant'anni ed era famoso per il brano *Putana Moksha*, che era una delle danze del mio

¹ Quest'ultimo brano è il risultato di un montaggio tra il diario in India del 1985 di Beppe Chierichetti e un frammento del suo saggio sull'*Ēkalōchanam* pubblicato su *Teatro e Storia* n. 12, aprile 1992, pp. 121-133.

repertorio. Le guardavo stranito mentre mi parlavano dell'India, dei viaggi a Nord sull'Himalaya, dei pellegrinaggi per seguire il loro maestro. Facevano spettacoli con lui e vivevano con lui. Erano ormai induiste e per tutto indiane, se non fosse stato per gli enormi occhi verdi di Marise: una Liz Taylor persa nelle foreste del Kerala. Andammo a trovarle a casa loro: un'altra natura straripante in quel minuscolo villaggio. Facemmo il bagno nel fiume, verde e denso. Conoscemmo il loro Maestro, bellissimo e delicato. Insieme, al crepuscolo, recitavano i loro mantra con una devozione che mi lasciava sempre stupito. Mi venne il sospetto che avessero capito come si fa a vivere...

Il giorno dopo andammo a vedere il Maestro in *Putana Moksha*. Lo spettacolo era solo per noi e ci permise di filmarlo. Guardandolo, ebbi l'impressione di essere capitato in un altro universo attoriale, nel quale le incrostazioni della tecnica erano sparite in favore di quella corrente naturale che si stabilisce tra il grande attore e lo spettatore che viene rapito dai suoi gesti. Spesso imprecisi, nel suo caso, appena abbozzati talvolta ma estremamente densi. Era l'altra sponda del grande fiume che è il Kathakali. Karunakaran Nair era stato danzatore di corte dei raja del Travancore, quando esisteva ancora il patrono illuminato che permetteva agli artisti di non occuparsi di Ministeri e tournée fatte per sopravvivere... Ogni tanto la sua eccessiva libertà di danzatore-attore mi dava un po' fastidio: a me, lo «svizzero» dei teatri-laboratorio bergamaschi.

Ma ricordo i sorrisi che scoprivano i suoi denti perfetti e la devozione che regalava alla demonessa Putana nel momento in cui si trovava di fronte al piccolo Krishna, che pure stava tentando di uccidere. Da lui posso dire di aver cercato di rubare lievità e dolcezza materna. E anche una forma di ironia che non riuscì a definire né allora né adesso; un sorriso di complicità nel mostrare dei seni che non si hanno se non nella finzione del Kathakali.

Mostrava cosa era il femminile restando maschili. Marise e Agnese seguivano le sue lezioni ammirate e perpetuamente perse nel loro Guru. Spesso mi sono chiesto il perché ma non ho mai trovato risposte, neppure ora che Agnese non c'è più e ha lasciato una figlia mezza keralina a Marise. A volte sembravano persino finte quando parlavano di *Āsān* (Maestro, nella lingua del Kerala). Certamente con *Āsān* avevano l'idea di un Kathakali antico, meno splendente di ampi costumi ma più libero e creativo: una tradizione estremamente pericolosa. Lo vedevo in loro stesse quando facevano Kathakali. Una cosa inguardabile: tutto molle, senza forma visibile né il ricordo di

una tecnica che, forse, c'era stata. E poi il Kathakali per le donne, via...!!

Ma sempre quell'anno, ci fu l'esperienza diretta dell'*Ēkalōchanam*.

Fin dal mio primo viaggio in India (1978), fin dalla prima volta che il treno mi aveva portato da Delhi a Trichur, in Kerala, avevo chiesto (in quel caso al portiere del mio albergo) dove fosse possibile vedere il mitico *Ēkalōchanam*. Era uno dei compiti affidatimi da Renzo. Con tutta tranquillità quello sconosciuto impiegato mi diede un nome: S. Nambudiri, e l'indirizzo di un villaggio vicino ad Alleppey. Dunque l'*Ēkalōchanam* doveva essere qualcosa di comune e diffuso...

Passai tre mesi a Irinjalakuda, nella mia prima scuola di Kathakali. Dimenticai l'*Ēkalōchanam* e al ritorno Renzo non mi chiese nulla al riguardo.

Da allora altri regolari viaggi in India, fino a questo dell'85, con Mario.

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

Alle 19 in Kerala è già sera. È a quell'ora che inizia il gran concerto della notte indiana: silenzi improvvisi, enormi e angoscianti, rotti solo da qualche fruscio, ed esplosioni subitanee di tamburi, cembali, conchiglie da templi persi nella campagna. E canti dei pellegrini di Ayyappan che passano vestiti di nero con i loro fagotti di riso da portare al tempio di Sabarimala. E ancora concerti di rane nei campi di riso, *Allab-u-Akbar* da piccole moschee, viavai di persone che camminano e camminano nella notte. Tutti sembrano avere una destinazione. Fu una di quelle sere trascorse a cercare di far passare i dolori ai piedi per il gran picchiare sulla terra battuta dei Kalari, che rispuntò quell'antico (orami sette anni) biglietto del portiere dell'hotel *Élite* di Trichur. Con me avevo sempre una stessa agenda in cui raccoglievo negli anni gli indirizzi indiani. Avevo completamente dimenticato l'*Ēkalōchanam*: scrissi subito. Una di quelle cartoline postali indiane su cui compare il volto sorridente del Mahatma Gandhi che dice «*Untouchability is a crime*»... Quanto di più assurdo in India!

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

Fu un mattino, al ritorno da una di queste notti, che un ragazzo interruppe la nostra lezione: qualcuno ci aspettava a casa. Tornammo e troviamo un signore. Un uomo né alto né basso con vasti pantaloni a zampa d'elefante, scarpe di vernice, una giacca troppo stretta, un enorme nodo di cravatta tra le punte arrotondate del colletto. I lunghi capelli erano completamente unti di olio.

Portava una valigetta ventiquattrore di plastica che sembrava incollata alla sua mano. Iniziò a parlare velocemente con una voce stridula, senza sputare il *pan*, l'enorme pallottola di betel che continuava a masticare. Parlava inglese, ma il tono altissimo e l'imperterrito masticare rendevano il suo parlare un assurdo grammelot. A causa del *pan* i denti, la lingua, la bocca tutta erano di un rosso vermiglio: provai una forte ripugnanza. Era lui, S. Nambudiri. Sventolava la nostra cartolina postale: noi eravamo gli inviati di Dio, ripeteva, bisognava fare in fretta. Dovevamo partire immediatamente con lui. Subito! Eravamo perplessi: cosa fare con i massaggi? Avvertimmo il maestro che ci diede il permesso di partire. Preparammo il video che doveva documentare i nostri viaggi di lavoro, e che poi non usammo.

Un viaggio penosissimo: autobus affollatissimi e rumorosi, fiumi immensi attraversati con ingovernabili zattere. Acque sterminate, verdi, lente. La compagnia di S.: eccitato da notti insonni e dal betel. Ogni tanto apriva la sua non più misteriosa valigetta: era piena di foglie di betel! Arriviamo a notte a Tiruvalla: esattamente nel centro del Kerala. Troviamo un hotel a poco prezzo. Orribile, quella notte: zanzare come non ne avremmo più viste. Il mattino S. venne a prenderci con un taxi pieno di gente: si va all'ospedale di Tiruvalla.

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

Raggiungiamo una piccola stanza gremita di gente: c'è un solo lettino dove giace Shree P. Nambudiri: è il padre di S. Davanti a noi

c'è un testimone e un protagonista della tradizione: a sua volta egli è il figlio di T.S. Nambudiri, il guru di Uday Shankar.

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

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

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

Era il frammento di un dramma, *Uttara Swayamwara*, dove l'attore interpreta la parte di Duryodhana (il re malvagio capo dei Kaurava, i «cattivi» del *Mahabharata*) in una scena d'amore con la consorte Bhanumati. Utilizzando una tecnica classica del Kathakali, il *pakarna*

attam, egli si immedesima nel *coki*, l'uccello della notte indiana, che guardando il volto di Bhanumati lo paragona alla luna. Per questo è triste: la regola vuole infatti che le coppie di *coki* debbano lasciarsi al sorgere della luna; nello stesso tempo è in collera con Bhanumati il cui volto di luna fa pensare alla separazione imminente.

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

Prima il dolore: improvvise contrazioni del petto, le labbra ripiegate all'ingiù, la testa leggermente inclinata prima da un lato poi dall'altro, così come prescrivono i testi classici; poi l'ira, con le palpebre che iniziano a vibrare rapidamente, lo sguardo acceso. E poi ancora il dolore e poi l'ira in un'alternanza sempre più veloce, più incalzante. Il ritmo in crescendo aveva ormai preso anche noi, ridotti ai bordi di quegli sgabelli verdi. Era la tradizione più antica del Kathakali di cui parlava il Karunakaran Nair (che, come scoprii casualmente moltissimi anni più tardi da una fotografia su una rivista di danza che li ritraeva insieme, aveva lavorato per anni con S. Nambudiri).

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

Dopo alcuni minuti di questa danza, il volto, trasformato in una maschera gonfia in cui gli occhi, divenuti adesso il centro di tutta la stanza, sembravano voler esplodere, si divise in due: la parte destra era il dolore, la sinistra l'ira. Trascorsero ancora molti minuti di questa danza parallela dove ciascuna metà del volto sviluppava il proprio tema: all'improvviso l'occhio destro cominciò a piangere.

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

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

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

Tutto era durato una ventina di minuti: S. sembrava sfinito, la sua voce era ancora più stridula. Aveva fatto l'*Ēkalōchanam* solo per

noi, perché il padre l'aveva permesso e perché quello era l'ultimo omaggio al suo guru.

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

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