

Teatro Tascabile di Bergamo
MATERIALI IN FORMA DI LETTERA

1. Franco Pasi

Cara Mirella, noi ci conosciamo poco, ma qualche volta, in occasioni di lavoro, ci siamo incontrati. Ricordo qualche breve scambio di parole o di sguardi a Holstebro.

Come forse sai, il mio rapporto con il Teatro Tascabile è un po' anomalo. Non ci lavoro quasi più, ma ne faccio parte, anzi, rivendico la mia appartenenza, e spesso mi trovo a osservare gli avvenimenti del gruppo un po' dall'esterno. Racconterò la mia storia dall'inizio.

1970: Scuola di teatro dell'Enal a Milano. All'esame di ammissione trovo Renzo Vescovi in commissione; l'anno successivo lo avrò come insegnante di recitazione. Come saggio finale preparo insieme a lui le *Rime petrose* di Dante; sempre con lui arrivo a Bergamo dove in teatro e a Sant'Arcangelo recito *I Dialoghi* di Ruzante, in quella che fu l'ultima produzione del vecchio TTB. Poi ci fu una scissione: restammo io, Renzo [Vescovi], Andreina, Bruno [Collavo] e Lidia Gavinelli. Da lì nacque una vera scuola di teatro diversa, e vennero i «vecchi» (cioè Luigia Calcaterra, Ludovico Muratori, Beppe Chierichetti, Enrico Masseroli, Susanna Vicenzetto), iniziò il nuovo corso, nacque *L'amor comenza*, e ci fu anche l'Atelier del 1977 e quindi l'incontro con i maestri orientali.

Qualche tempo dopo in teatro ci fu una crisi: io e Susanna decidemmo di andare autonomamente in India da Krishnan Nambudiri a Srikrishnanpuram, in Kerala. Renzo ha sempre sentito come un tradimento questo viaggio in India a titolo personale; io, invece, continuo a credere che fu un atto di coraggio. Prova ne furono quasi tre mesi di durissimo lavoro sul Kathakali, lavoro orgoglioso, sofferto, poco utile dal punto di vista artistico, ottimo per la vita. Non ho mai amato l'India, il senso del disagio con punte d'ansia e d'angoscia, la sensazione latente di sofferenza e di morte.

Dall'esperienza indiana, comunque, non mi venne una danza: ma da lì ricevetti la spinta per andare a Bali, nel 1980 con Enrico Masseroli e Serena Mosconi. A Bali imparai il Topeng, la danza con le maschere: che forse è quello che mi riesce meglio, soprattutto le parti comiche. A Bali studio il *Keràs* (il Primo Ministro), il *Tuà* (il Vecchio), il *Manis* (il Re) e *Wigil e Penasar* (i due Servi). Bali è il mio posto, il paradiso dove la gente è sorridente, dove posso muovermi senza stuoli di questuanti. Imparo un po' la lingua, divento parte del tessuto sociale del villaggio. Prima di partire per la tournée in India facciamo una breve parata sui trampoli e con il maestro I Made Djimat presento due spettacoli pubblici: uno nel tempio e uno in teatro. A Bali incontro Nicola Savarese con il quale visito il villaggio di Raka Saba e conosco il principe. A Bali tornerò nel 1981 e sarà l'esperienza più bella della mia vita: circa due mesi da favola. I Made Djimat veniva con me dall'Italia dove per due mesi aveva insegnato e fatto spettacoli. Alla fine, quindi, mi ritrovai ad aver lavorato con lui quattro mesi ininterrottamente. A Bali lavoravo dal mattino alle 7.00 fino alle 11.30 e poi ero libero; il sabato e la domenica non lavoravo. Ho una moto, conosco la lingua e giro molto. Vedo molti spettacoli tra cui danze di trance assieme al principe Raka Saba; lavoro sui miei personaggi, affinando con I Made Djimat la tecnica e la postura: lui lavora dietro di me modellandomi e facendomi muovere come una marionetta.

La sensazione netta di aver rotto il diaframma avviene un giorno quando finalmente, con la schiena piegata, le mie gambe improvvisamente cedono e si piegano facendomi assumere una posizione balinese.

Quell'anno danzai due volte nel tempio come un danzatore balinese, partecipando ai riti propiziatori e alla cena con la carne di tartaruga. Ho fatto uno spettacolo vero (cioè pagato) con I Made Djimat per l'inaugurazione di una nuova casa: danzammo circa venti caratteri di Topeng in una veranda di due metri per tre. Al ritorno da Bali mi sento un balinese, vesto balinese, porto sempre un petalo di fiore all'orecchio, mi sento felice e faccio una cosa fantastica: concepisco Sebastiano (il primo figlio del Terzo Teatro), il risultato di questo momento magico. Da qui, lentamente e inesorabilmente comincia la mia crisi con il Teatro, acuita dalla diaspora del 1982: Ludovico Muratori ed Enrico Masseroli vanno via, nasce lo spettacolo *Sonja* (il più bello spettacolo da me fatto insieme all'*Amor comenza* e a *Sonata op.16*); Renzo decide di non fare un nuovo spettacolo con noi «vecchi» (Beppe [Chierichetti], Luigia [Calcaterra], Susanna [Vi-

cenzetto], io e forse Tiziana [Barbiero]), ma di andare in Spagna con i nuovi allievi (Caterina [Scotti], Maria Teresa [Buttarelli], Alberto [Gorla] e Mario [Barzaghi]). Per me è un tradimento.

È difficile lavorare in un gruppo, se non si riesce a perdonare.

Tutto quello che succede da qui in avanti è un travaglio, la mia felicità diminuisce fino a scendere sotto il 60% per me invalicabile. Nel frattempo cominciai il lavoro sul massaggio, imparai l'Ayurvedico da John Kalamandalam e quello balinese da Djimat. Nel 1994 ho cominciato lo studio dello Shiatsu e a poco a poco decisi di lavorare part-time con il teatro. C'è contrasto con Renzo perché non ha voluto dare forma compiuta a uno spettacolo di danza balinese, e privilegia Orissi e Kathakali. Le danze di Bali sono state usate dal TTB in altri contesti: negli spettacoli *Alla luna*, *Il giardino dei peri* e in *Valse*.

Esco dal Tascabile.

2. Susanna Vicenzetto

Il mio primo ricordo di uno spettacolo di danza indiana è del 1977 quando il TTB organizza a Bergamo l'Atelier Internazionale sul Teatro di Gruppo: uno spettacolo di Kathakali interpretato da Krishnan Nambudiri. Non compresi nulla, ma ne ricavai una impressione di una grande potenza, uno sfavillio di luci e colori. Nient'altro. Fino ad allora non mi ero mai interessata all'arte orientale ma solo alla sua filosofia. Anche se mi è difficile recuperare le emozioni di quei momenti, di una cosa sono sicura: lo spettacolo fu per me molto affascinante ma non un'esperienza sconvolgente.

Qualcosa cambiò, invece, quando cominciammo a lavorare con Krishnan Nambudiri in occasione di un seminario di due settimane che tenne a Bergamo nel novembre dello stesso anno. Era un seminario duro: il corpo non voleva assecondare queste forme così diverse dalle nostre; c'era un nuovo rapporto con la terra (il baricentro doveva scendere verso il basso mentre le braccia e i gomiti dovevano mantenersi sempre alti); le mani diventavano protagoniste attraverso l'uso delle *mudra*.

L'impressione che ebbi fu chiara sin dall'inizio: si stava spalancando un intero universo ma non sapevamo ancora quanto lo avremmo approfondito.

Seguirono altri incontri con Aloka Panikar e il Guru Mayadhar Raut, con Saroja Khokar e suo marito, Mohan Khokar, grande esperto di teatro-danza classico. Entrambi i seminari comprendevano una

parte teorica riguardante la teoria musicale della quale io comprendevo poco o nulla. Ricordo camminate interminabili fatte con Mohan Khokar per farci comprendere i ritmi.

Tutto questo lavoro rimase parallelo a quello che portavamo avanti in teatro. Poi ci fu la crisi. Nel novembre del 1978 decidemmo di lasciarci per tre mesi alla fine dei quali avremmo stabilito il da farsi: Beppe, Luigia e Tiziana decisero di restare con Renzo e vennero mandati in India a studiare (le ragazze avrebbero studiato la danza Orissi mentre Beppe il Kathakali). Io e Franco [Pasi] decidemmo di andare in Kerala da un attore di Krishnan Nambudiri per studiare Kathakali. Volevamo allontanarci in modo radicale e autonomo da Renzo ma allo stesso tempo sapevamo che, in futuro, quel lavoro sarebbe stato utile per il teatro. Sono sicura che se non ci fosse stata questa crisi, la ricerca sulla danza indiana non sarebbe continuata in modo così intenso.

Il nostro viaggio in un piccolissimo paesino del Kerala fu un balzo indietro nel tempo: un pugno di case con il tetto di paglia e un pozzo nel giardino di banani, un largo fiume caldo, tutt'intorno risaie.

Poco lontano un piccolo tempio in disuso, il pavimento di sterco di mucca battuto dove danzavamo per sei ore al giorno, tutti i giorni tranne la domenica. Mangiavamo riso e verdure piccantissime. In quel luogo vivevamo solo di Kathakali e della natura; tutte le famiglie intorno, gli amici e i parenti del nostro maestro avevano in famiglia qualcuno che danzava, non si parlava d'altro.

Abbiamo visto spettacoli bellissimi danzati nei templi. Il nostro corpo dimagriva e sudava col battere dei piedi sul pavimento, i nostri occhi si muovevano e guardavano come mai in vita nostra. Questo lavoro mi si è stampato dentro così profondamente che in seguito, quando mi sono specializzata in Bharata Natyam, ho dovuto fare molta fatica per togliermi questa impronta dagli occhi.

Fu un periodo molto speciale della nostra vita: tutto era nelle nostre mani, i ritmi dei giorni regolari, tutto il corpo e la mente erano là, il Kathakali, il fiume, il riso. È come se quella volta si fosse scavato uno spazio nell'anima.

Quest'esperienza mise le sue radici e, quando tornammo, il gruppo si ricompose soprattutto sulla base dell'entusiasmo per quello che ognuno di noi aveva raccolto.

Quello che mi preme sottolineare ora è la trasformazione che avvenne nella mia dimensione di attrice: questi segni, queste forme «al-

tre», questa pratica avevano plasmato non solo il mio corpo, ma anche il mio animo. In particolare nella danza pura, avveniva in me un fenomeno di «straniamento»: la mia mente e la mia coscienza erano testimoni di quello che il corpo faceva; il corpo, plasmato e trasformato in queste forme, creava un vuoto interiore. Possiamo assimilare quest'esperienza a quello che Grotowski definisce come «l'attore cavo»?

Il lavoro sul Kathakali aveva prodotto questi effetti ma, con il trascorrere del tempo, sentivo che la mia parte femminile reclamava il suo spazio: chiesi a Luigia di insegnarmi tre brani di Orissi. Per il lavoro comune non aveva senso aumentare il numero delle danzatrici Orissi, così convinsi Renzo a permettermi di imparare il Bharata Natyam che poteva danzare anche Ludovico [Muratori]. Tornammo in Kerala presso il Kalamadalam, dove c'erano anche insegnanti di Bharata Natyam, nel dicembre del 1979. In questo modo Renzo prese due piccioni con una fava perché Ludovico poteva imparare anche il flauto da suonare per Orissi (Renzo allora voleva anche organizzare un'orchestra composta da noi, per l'Orissi).

Il nostro primo incontro con il Bharata Natyam fu molto grossolano: la nostra maestra era molto giovane, sapeva danzare ma aveva un'idea molto vaga circa il contenuto di quello che danzava; non era una vera insegnante era solo una giovane danzatrice e noi eravamo degli allievi occidentali molto esigenti. Tuttavia imparammo tre brani: per un totale di 35 minuti di spettacolo. Riuscimmo a fare un lavoro enorme in un tempo così breve perché entrambi avevamo una grande capacità di apprendimento. Inizialmente, questo materiale venne usato solo per una minima parte mentre, contemporaneamente, continuavo a danzare Kathakali. Nel maggio del 1979, Renzo presentò il primo spettacolo delle danze dei vari stili e alla fine dello stesso anno presentammo la prima *Tavola d'Atlante di Orissi*.

Nel 1980, danzammo 2 mesi con Leela Samson, una danzatrice indicataci dal Guru di Orissi: un incontro interessante ma non particolarmente fortunato, perché scoprii subito che Leela danzava uno stile che non mi piaceva. Nacque la prima *Tavola di Bharata Natyam* e, contemporaneamente, quella di Kathakali. Io praticavo entrambe le danze e suonavo per Orissi. Con una fatica immane (così Renzo voleva). Continuai così fino al 1986.

Intanto, dovevamo ancora trovare una vera maestra per il Bharata Natyam, e ce la trovò Beppe: tornò dall'India con due nomi. Fortunatamente, scegliemmo Usha, una donna stupenda, colta, ottima insegnante e brava danzatrice. Venne a Bergamo nel 1981. Con lei

fummo costretti a un lavoro spaventoso di correzione di tutto quello che avevamo imparato prima: dai movimenti delle spalle, ai polsi, le inclinazioni, i movimenti degli occhi e della testa, interi *adavus* (passi di base). Imparammo altri tre brani: una danza mista (*Sabdam*), una danza recitata (*Talattu*) e rifacemmo del tutto il primo brano imparato in Kerala (*Mohamana Varnam*). A questo punto eravamo veramente pronti per uno spettacolo intero. Tuttavia, eravamo ancora in coda ad Orissi che, nel frattempo, aveva proceduto in un percorso estremamente regolare grazie soprattutto all'enorme lavoro di Renzo.

Riguardando oggi i programmi di quegli anni, non riesco a credere alla quantità di lavoro che siamo stati in grado di fare e, soprattutto, alla loro complessità: ogni giorno dovevamo essere in grado di aprire un mondo con leggi fisiche spesso diverse (pensa ai trampoli e alla danza indiana) e dare corpo alla creazione artistica aprendo spazi interiori così variegati.

Nel febbraio del 1981 andammo in Svizzera per un programma televisivo dedicato interamente al Bharata Natyam: un percorso didattico-spettacolare a partire dagli elementi di base della danza nei suoi due filoni: quello della danza pura e quello della danza recitata, fino all'analisi strutturale dell'intero brano. Fu un ottimo lavoro che ci permise di ripercorrere tutte le tappe del nostro apprendistato e fissarne in modo cristallino i suoi elementi. Partecipammo io, Ludovico, Tiziana, Renzo e Usha. Da allora il nostro apprendistato seguì una via regolare, con incontri annuali con Usha.

L'incontro con Usha Raghavan è, tutt'ora che non danzo più, un incontro di stima, di condivisione ad altissimo livello. La sua cultura filosofica, la sua esperienza di danzatrice da una parte, e la sua esperienza di donna e madre dall'altra, ha generato nel tempo uno scambio molto intenso fra noi.

La sua competenza e generosità mi hanno permesso alla fine di crescere e sviluppare la danza così come un professionista può fare. Mi ha condotto per anni, con somma cura e amore, dentro l'universo del Bharata Natyam, dipanandone i fili uno dopo l'altro, aiutandomi a comprendere e a tessere la mia tela. Così alcuni anni dopo è nato *Canti d'amore* il mio spettacolo solista impostato e rifinito con l'aiuto di Renzo.

È stata molto preziosa l'esperienza dell'Oriente, posso dire una vera scuola di vita. A noi attori è stato necessario un tempo lungo, per riconoscere cosa stava succedendo, io so che per me è stato un processo molto complesso. Per esempio, solo col tempo ho capito

che il desiderio di catturare velocemente gli elementi appresi, e di «sfruttarli» alla maniera dell'Occidente, non è una scelta vincente. La pratica ripetitiva ed estenuante delle stesse forme plasma il corpo e, a lungo andare, scava lo spazio interiore affinché affiori il sapore, il profumo del danzatore.

Devo dire che ringrazio tutti noi di aver percorso quest'esperienza di cui ancora oggi conservo i preziosi insegnamenti di cui è intrisa la mia attività, oggi.

3. Luigia Calcaterra

1974: Durante le prove del primo spettacolo del TTB, *L'amor comenza*, Renzo mi chiede di usare gli occhi come gli attori del Baris balinese e parla dell'analoga tecnica del Kathakali; è la prima volta in assoluto che sento parlare di questo particolare stile di teatro indiano. Vengo a sapere, in quella sede, della capacità degli attori-danzatori Kathakali di usare e controllare ogni singolo muscolo facciale; rimango affascinata dalle descrizioni di Renzo, ma dovranno passare altri quattro anni per capire veramente cosa il regista volesse da me in quella particolare scena dello spettacolo.

1977: Bergamo 28/8-6/9, Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo. Tra le decine di gruppi invitati da Eugenio Barba e provenienti da tutto il mondo c'è Krishnan Nambudiri che presenta il suo spettacolo di Kathakali. Le espressioni del suo viso sono strane, inusuali e forti ma sicuramente meno affascinanti di come ce le aveva descritte Renzo. Nel complesso, lo spettacolo mi annoia. Nonostante lo scetticismo degli attori, dopo due mesi Renzo invita Krishnan Nambudiri a Bergamo per un workshop con noi. Durante il seminario, il groviglio incomprensibile di movimenti, sguardi e gesti continua a confondermi la testa, ma il lavoro pratico comincia a darmi gratificazioni inaspettate; mi piace giocare con quei movimenti innaturali e misurarmi con la precisione che richiedono.

Primavera 1978: Alok Panikar è in tournée a Bergamo su segnalazione di Ferruccio Marotti. Presenta una danza chiamata Orissi. A casa, dopo lo spettacolo, ricordo d'aver passato alcune ore a cercare di riprodurre movimenti e gesti visti poco prima. Oggi posso dire che l'incontro con la danza Orissi è stato una specie di colpo di fulmine: quella sera avevo preso una cotta per Alok e per la sua danza. Il seminario che seguì, però, fu per me un fallimento; mi sentivo goffa e inadatta e gli sguardi di Alok durante il lavoro me lo conferma-

vano. Aloka torna in India e mi lascia una generica «voglia» di Orissi, ma anche la convinzione-frustrazione che Orissi fosse una danza «per corpi orientali».

Autunno 1978: In seguito a una crisi del gruppo che non ricordo bene, Renzo propone di chiudere il teatro per tre mesi e di mandare gli attori in India e a Bali per studiare il teatro-danza orientale. Sono gli anni del fenomeno che va sotto il nome di «Terzo Teatro» e del lavoro che lo contraddistingue: il training. Andare in India significava anche sperimentare direttamente una forma di training che i libri e Renzo ci dicevano essere il più completo per la formazione di un attore. Il 10 novembre 1978 io, Tiziana [Barbiero] e Beppe [Chierichetti] partiamo per New Delhi. Beppe prosegue per il Kerala mentre io resto con Tiziana in un mondo che sapevo pieno di orrori che la mia fantasia non riusciva a immaginare. A Delhi, dove abita Aloka, senza sapere una parola di inglese, con una compagna diciottenne che voleva tornare a casa dopo tre giorni e che dopo dieci era diventata uno scheletro perché rifiutava la cucina indiana! A Delhi, con nella testa le parole di Renzo prima di partire: «Ti affido Tiziana»...! Ricordo la disperazione e la fame di quei giorni, ma tutto si aggiustò. Trovammo il modo di nutrirci con banane, noccioline, burro e marmellata. In realtà, le cose cominciarono ad andare per il verso giusto perché il fascino per la danza guariva ogni malessere. Orissi mi piaceva tantissimo: mi ammaliava, mi impegnava, mi riempiva. Danzavamo 8/9 ore al giorno, dappertutto; sull'autobus che ci portava a casa ripassavamo le *mudra* e i movimenti del collo o degli occhi; sul prato di una rotonda al centro di un incrocio con un traffico infernale, nella pausa del pranzo tra la lezione del mattino e quella del pomeriggio, ripetevamo all'infinito i passi di danza; a casa, prima di addormentarci, imparavamo a memoria i testi in sanscrito. La melodia cantilenata del sanscrito diventava la colonna sonora dei miei sogni, costellati di panini al salame, bistecche alla fiorentina e vasetti di nutella. Alla fine dei tre mesi di permanenza in India avevamo imparato quello che un allievo indiano impara in un anno e mezzo di lavoro.

In questi primi anni le cose con Aloka andarono più o meno così: io e Tiziana l'adoravamo, e lei ci considerava meno che zero. Credo avesse accettato di farci lezione solo perché Mohan Khokar (grande studioso che l'aveva accompagnata nella tournée in Italia) glielo aveva imposto. L'interesse di Aloka per la pedagogia era inesistente. A quel tempo, era all'apice della sua carriera, era celebre, era una diva e come tale si comportava: un giorno su tre cancellava la nostra lezione per i motivi più disparati e più futili. Con il passare del tempo, pe-

rò, le cose cambiarono: Aloka diventò una Maestra e noi sue Allieve a tutti gli effetti. Oggi per me è anche un'amica e una sorella.

Quella che doveva essere una piccola ricognizione sul teatro indiano della durata di tre mesi si rivelò, senza che lo sapessimo, l'inizio di un lungo lavoro, di un lungo studio e di un'avventura tutt'ora in corso.

Nel maggio 1979 facciamo la nostra prima apparizione pubblica (in Italia) con materiali indiani: nasce *Suite indienne* e nasce anche la grande sfida col mondo teatrale. Per anni abbiamo dovuto difendere il nostro lavoro dalle critiche, dalla derisione e da uno scetticismo che spuntava da ogni parte e a ogni livello: dagli spettatori semplici, che esprimono il loro disappunto con la scritta sul nostro pulmino «abbasso gli indiani, viva i cow-boy», fino agli intellettuali e agli studiosi, pronti a sostenere le più svariate tesi sull'assurdità, impossibilità e presunzione della nostra scelta. Avevamo contro anche il Ministero, che riteneva la nostra indagine non pertinente al teatro e quindi non inseribile nei criteri delle Circolari sulla Prosa. Insomma, una strada impervia ma che, personalmente, non ho mai vissuto come tale; dopo tutto, quello che contava, era il piacere fisico di danzare e la consapevolezza di sapere anno dopo anno che le cose da scoprire dell'universo indiano erano e sono ancora infinite, sorprendenti e di immensa ricchezza.

Settembre 1979: Inizia la lunga attività di promozione del teatro-danza orientale in Italia. Aloka Panikar (Orissi) e Saroja Khokar (Bharata Natyam) sono in Italia con una tournée organizzata da noi. Dopo di loro decine e decine di artisti orientali saranno invitati dal TTB quasi ogni anno per presentare i loro spettacoli in festival italiani ed europei. Nel giugno 1981 il TTB finanzia anche la produzione del *Gita Govinda* di Jayadeva in stile Orissi. Gli scambi Italia-India diventano regolari a partire dal 1979 (da allora ho rivisto Aloka quasi tutti gli anni) e questo grazie anche alla «vacanza-studio» entrata in vigore nel 1980 al TTB: gli attori possono scegliere ogni anno se fare normali ferie private oppure le cosiddette «vacanze-studio» con soggiorni in India per lo studio della danza e altro. Nel caso della «vacanza-studio» il teatro paga il viaggio aereo e le lezioni con i maestri; a volte, però, è successo anche che il teatro non avesse i soldi e alcuni di noi hanno deciso di pagarsi il viaggio di tasca propria. C'è da dire che, soprattutto i primi sei-sette anni, queste «vacanze-studio» avevano ben poco di vacanza e moltissimo di studio. Secondo lo stile di Renzo, che ha impostato la vita del teatro sul detto «prendere più piccioni con una fava», in India non si andava solo

per fare danza ma per prendere tutto il possibile. Il primo anno, oltre alla danza Orissi ho praticato anche il Bharata Natyam e gli anni successivi, un po' per scelta, un po' per volere di Renzo, mi sono trovata a fare lezioni di *sitar* e *mrindingam* (un tipo di tamburo) mentre gli ultimi anni ho studiato *veena*, lo strumento a corde che poi è entrato nello spettacolo su Gandhi [*Esperimenti con la verità*, 1992].

Le prime vacanze-studio erano una gara contro il tempo: ricordo 10-12-14 ore al giorno di lavoro intenso per imparare il più possibile. Gli amici indiani ci definivano *work-dependent* ma in realtà io trascorro ogni vacanza-studio come un'oasi di pace, una specie di lusso dove ci si può finalmente concentrare solo ed esclusivamente sul lavoro artistico: lontana dai telefoni, dalle riunioni, dai bilanci ministeriali, dall'organizzazione. Un vero paradiso che divido ogni volta, e da venti anni, con Tiziana.

A questo punto voglio aprire una piccola parentesi circa il rapporto tra me e Tiziana. Tra noi due c'è sempre stata una rara armonia nel lavoro in India e forse è anche per questa nostra sintonia che è maturato una sorta di aneddoto: in India, da sempre, noi siamo conosciute come «Luigia and Tiziana», ovvero, «Luigia and Tiziana» viene detto come se fosse un unico nome e ancora oggi quasi nessuno (nemmeno Aloka) conosce o ricorda il nostro cognome. In India non esiste Luigia senza Tiziana o Tiziana senza Luigia, come se fossimo due siamesi. A me questo piace.

Gennaio 1980: Torniamo in India per continuare le nostre lezioni con Aloka ma lei si rifiuta di insegnarci. Nella sua tournée in Italia del settembre 1979 erano nati malintesi tra il suo accompagnatore Mohan Khokar e Renzo per quanto riguardava la questione economica. Secondo lo stile indiano, che nelle diatribe ammette raramente ragionamenti o chiarimenti ma solo inasprimenti e rotture, Mohan Khokar aveva imposto ad Aloka di non insegnarci più e lei, senza conoscere e capire minimamente né allora né mai i particolari della disputa, così fece. Ci trovammo a Delhi (per fortuna con noi c'era Renzo che doveva preparare una tournée), disperate e senza sapere che fare quando il Guru Mayadhar Raut (il maestro di Aloka), sollecitato da Renzo, ci convocò per dire che ci avrebbe insegnato lui. È solo grazie al Guru Mayadhar Raut se io e Tiziana abbiamo potuto continuare Orissi. Aloka, senza saperlo, con il suo rifiuto ci stava dando l'opportunità di conoscere una persona meravigliosa e di approfondire la nostra danza con uno dei quattro Guru che avevano codificato e formalizzato la danza Orissi negli anni Cinquanta.

Con Mayadhar Raut le lezioni erano molto più difficili perché, allo stile dei vecchi Guru, insegnava stando seduto, ma le sue furono lezioni veramente complete con approfondimenti teorici, spiegazione dei significati e della struttura delle composizioni che senza di lui non avremmo forse mai conosciuto. Di quell'anno ricordo la dolcezza e il senso di protezione di Mayadhar Raut nei nostri confronti: ci aveva accolto come allieve contro tutti e tutto, si interessava a noi anche fuori dalle lezioni accertandosi che fossimo ben alloggiate, a volte ci invitava a pranzo con la sua famiglia. Tutte cose che solo ora che conosco molto bene le abitudini, i ruoli, i ranghi e le regole indiane posso giudicare come splendidi regali che il Guru ci faceva.

Febbraio-marzo 1980: Tutto il TTB, sparso per l'Oriente in vacanza-studio, si dà appuntamento a Cheruthuruthy, in Kerala, per iniziare una tournée indiana coi suoi spettacoli «occidentali». Tocchiamo diverse città con *Albatri* e con *Sonja*: Trivandrum, Madras, Calcutta e Delhi. È con questa tournée che comincio a conoscere veramente l'India: il meraviglioso paesaggio del Kerala, il Kathakali con le sue *full-nights*, il Kalamandalam (la scuola di Beppe), l'ospitalità dei keralini, il caldo soffocante, la coda di bambini che ti seguono mentre cammini, il loro coro di «*what is your name?*»... Ma in tournée ho cominciato a conoscere anche l'altra India: Calcutta con le sue miserie, le enormi bidonville con milioni di esseri umani brulicanti come scarafaggi. Ricordo come un'allucinazione il centro della città con milioni di pedoni, risciò, auto, mucche che si muovevano al rallentatore come un unico corpo mostruoso. Non sono più tornata a Calcutta. Vicino Calcutta, a Shantiniketan, nel campus dell'Università fondata da Tagore, abbiamo presentato *Sonja*: ricordo l'emozione, incontrollabile, l'impressione durante tutto lo spettacolo di essere in un luogo sacro. Un'altra replica di *Sonja* che non scorderò mai è quella fatta a Madras al Kalakshetra (scuola di musica, canto e danza fondata da Rukmini Devi, colei che riportò alla luce il Bharata Natyam dopo la colonizzazione inglese). Ancora adesso mentre scrivo, ricordo con un brivido alla schiena, il *banjan*, l'albero sacro con ai piedi la statua di Ganesha: da lì apparivo, all'inizio dello spettacolo, con la fisarmonica; ricordo il tratto del percorso che portava al mare, le note della nostra musica con una sonorità molto diversa dal solito per via degli enormi spazi aperti; ricordo le congratulazioni sincere di Rukmini Devi. Queste due repliche furono particolari ma anche le altre in India hanno avuto ognuna qualcosa di singolare: a Trivandrum, in Kerala, ricordo che a seguire *Albatri* era un pubblico esclusivamente maschile perché per le donne sarebbe stato indecente me-

scolarsi ai maschi; a Calcutta ricordo *Albatri* al Victoria Memorial con gli organizzatori in confusione perché non sapevano dove e come far sedere le autorità (*Albatri* è uno spettacolo itinerante); a Delhi o Madras ricordo una schiera di ragazzini ingaggiati dagli organizzatori come servizio d'ordine durante lo spettacolo, con bastoni di bambù per tenere lontano il pubblico dalle scene.

Giugno-luglio 1980: Il Guru Mayadhar Raut viene in Italia per le lezioni di Orissi e per tenere alcuni seminari. Permane la rottura con Aloka.

Ottobre 1980: La tenacia di Renzo e del Guru Mayadhar Raut riesce a riallacciare i rapporti tra Aloka e noi. Per alcuni anni lavoreremo con tutti e due. Sono gli anni più belli per le nostre vacanze-studio.

Giugno 1981: Produzione, di cui ho già parlato, del *Gita Govinda*, presentato a Bergamo nella rassegna del TTB dal nome *Il Sapore della danza*; in quest'occasione, per la prima volta in Italia, vengono fra l'altro presentati spettacoli di Kutiyattam con una troupe al completo.

Novembre 1981: Quest'anno, oltre alla vacanza-studio ci permettiamo una decina di giorni di vacanze vere che vanno segnalate perché io e Tiziana decidiamo di visitare lo Stato di Orissa dove è nato questo stile di danza. Ricordo la nostra visita notturna a Konarak il *Tempio del sole e dell'amore*. Tutto il giorno seguente lo passammo a esaminare centimetro per centimetro le centinaia di sculture del tempio minore che raffiguravano le pose di danza sulle quali è stata costruita la danza Orissi. Ricordo la gentilezza e l'ospitalità di Sanjukta Panigrahi, altra fondatrice e grande danzatrice Orissi, «rivale» di Aloka, che andammo a trovare a Bhubaneswar. Poi ci fu una tappa a Varanasi. Era tutto così straordinariamente sconosciuto, affascinante e incredibile quello che ci si presentava agli occhi: il Gange nella sua maestà che incute rispetto e una sorta di timore; i pellegrini provenienti da tutti gli angoli dell'India giunti lì solo per bagnarsi nelle sue acque sacre; la barca (l'unica a motore) del Maraja locale, che salutava il popolo osannante sulla riva in un giorno particolare di festa e l'esperienza di Marikarnika: un *gat* (terrazzo con scalinata) in riva al Gange dove vengono cremati i morti. È un luogo proibito ai non induisti ma, non so come, un amico di un amico di un amico conosciuto lì, una notte ci dice: «Io vado spesso a Marikarnika a meditare; se volete vi porto con me». Vedere bruciare corpi umani su delle pire distanti da noi solo due metri, sentire l'odore della carne bruciata, sentire il tonfo dei crani che scoppiano al calore

del fuoco o vedere i corpi carbonizzarsi, restringersi e rimpicciolirsi è stata una delle esperienze più sconvolgenti della mia vita.

Da qui in avanti non so bene come procedere, mi resta poco tempo e forse non vale la pena scandire anno per anno il susseguirsi delle annuali vacanze-studio. Diciamo che le vacanze-studio in sé, con il tempo, sono diventate una «splendida routine». Segnerò solo un paio di episodi.

Dicembre 1983: Una crisi privata sfocia nelle mie dimissioni dal TTB; niente di rilevante ma decido di trasferirmi in India dove resto per quattro mesi. Vivo in casa di Aloka, che mi accoglie senza chiedere una rupia per il vitto, faccio Orissi tutti i giorni, curo i miei mali. Ricordo questi quattro mesi come decisivi nel rapporto di affetto con Aloka, un affetto reciproco che ci legherà fino ad oggi.

Primavera 1985: Inizia un periodo terribile per Aloka. Per vicende complesse il Guru Mayadhar Raut rompe i rapporti con lei, che ne soffre terribilmente. Nonostante i numerosi tentativi di Renzo, palesi o mascherati, di riavvicinarli, ancora oggi i loro rapporti non sono buoni. Nell'estate 1985, inoltre, Aloka rimane seriamente ferita in un incidente stradale. Ha un occhio paralizzato e i movimenti della parte sinistra del corpo seriamente compromessi. La sua carriera è stroncata e, come se non bastasse, dopo qualche mese perde il marito. Come in un melodramma, in cui le disgrazie si accumulano e nei momenti peggiori si è abbandonati da tutti: così successe ad Aloka che si è trovata sola, senza una rupia e senza sapere bene che fare della sua vita. Con una forza d'animo, vista a posteriori, eccezionale Aloka riesce a superare queste terribili sventure; incoraggiata anche dal TTB si dedica all'insegnamento, apre una scuola a Delhi, segue la figlia Ambika che decide di intraprendere la carriera della madre e con tenacia si esercita fino a recuperare quasi interamente i movimenti del corpo (purtroppo non dell'occhio). Io e Tiziana, anno dopo anno, continuiamo le nostre lezioni di danza con Aloka e, dopo l'incidente, anche con Ambika che danza con noi durante le nostre lezioni e viceversa. Un dato numerico: i brani di danza imparati fino ad oggi sono 22. Un'altra data da rilevare è il novembre 1986: Seconda tournée del TTB in India (Kerala) e prima apparizione in India di «Luigia and Tiziana» con lo spettacolo intero di Orissi sulla base di una musica registrata. Era la prima volta che danzavamo in India e per un pubblico indiano, ed è stata una tappa molto importante. La vera *prima* di «Luigia and Tiziana», di fronte a un pubblico di conoscitori, è stata a Delhi, nel novembre 1989. Uno spettacolo con orchestra dal vivo e con i critici. Che lo volessimo o no, lì si

giocava la nostra reputazione, lì era il traguardo di dieci anni di lavoro, lì stava la risposta al senso delle nostre fatiche e delle nostre ambizioni. Ricordo che la mia tensione era così forte che, la notte subito dopo lo spettacolo, ebbi una febbre altissima, così alta che per la prima volta in vita mia sperimentai il delirio. Le critiche furono molto buone; i critici indiani sono molto pignoli e hanno forti pregiudizi sugli occidentali che interpretano le loro danze, per cui, trovare sui giornali il titolo a sei colonne: *Born to Indian dance* è stata, confesso, una bella soddisfazione. Ed è stato bello anche nei confronti di Aloka che ormai ci considerava le sue due allieve più importanti (dopo sua figlia) e che aveva voluto e organizzato con tanto calore e ostinazione questa presentazione pubblica. Nel 1992 c'è stata un'ulteriore occasione di mostrare il nostro Orissi a Delhi, questa volta invitati da un'istituzione indiana. Ancora una volta la critica è stata buona. Quando parlo delle recensioni ne parlo con evidente soddisfazione ma mi permetto di essere così «immodesta» solo perché ritengo la critica positiva rivolta non a me personalmente ma al TTB intero. Non l'ho mai sentito come un successo personale ma un traguardo di tutti e, quindi, qualcosa da dividere con Tiziana, con Renzo e con gli altri.

4. Beppe Chierichetti

Sicuramente indossavo una maglietta arancione con un canguro al petto e dei pantaloni blu: era estate e mi trovavo sul lungomare di Pescara. L'anno doveva essere il 1966, quello della mia maturità (scolastica). Il teatro era quello all'aperto delle manifestazioni estive dell'Associazione degli Amici della Musica e del Teatro di Pescara: il Gabriele D'Annunzio. Lo spettacolo che presentavano era di teatro-danza Kathakali, che ora scrivo e pronuncio con una certa familiarità, ma chissà a cosa mi corrispondeva a quel tempo! Sicuramente all'imprinting delle mie amatissime letture di Salgari.

Vivevo a Chieti e di librerie giusto c'erano solo quelle che vendevano libri scolastici; così mi facevo spedire dalla casa editrice Salani quei libretti (che copertine!) via posta e in contrassegno; il loro arrivo, severamente regolato dai miei risultati a scuola, era qualcosa di indescrivibile per la gioia. L'India, quindi, era familiare, anche se solo attraverso Salgari.

Andai al D'Annunzio forse per vedere in carne ed ossa La Tigre

e Yanez e La Perla (la versione televisiva di qualche anno fa l'ho sentita come un'offesa personale!).

Non ricordo nulla dello spettacolo se non la sua incomprensibilità; ricordo, invece, i volti truccati e i camerini, le stuoie a terra e le scarne lampadine che illuminavano il trucco. Credo che avessi anche parlato con qualcuno di loro. (Qualche anno dopo, in India, cercai di capire chi fossero stati quei danzatori. L'unica compagnia che poteva essere presente in Italia in quel periodo era quella del Kerala Kalamandalam di Cheruthuruthy: proprio quella in cui stavo svolgendo in quel preciso momento il mio apprendistato...)

La noia fu tanta.

Nel 1977 ci fu l'Atelier di Bergamo. Già da qualche anno facevo teatro: ero entrato come allievo al TTB nel 1972. Fino a quel momento il teatro era quello delle lezioni di Renzo Vescovi, Bruno Col-lavo (Storia dell'Arte), Michele Guadalupi (musica), Marise Flasch (mimo) e lezioni di acrobatica con una professoressa di Bergamo. Poi ci fu l'Odin Teatret con *Min Fars Hus* e nulla fu come prima. Allora molte relazioni mi erano oscure: ad esempio il fatto che all'Atelier quei maestri orientali fossero presenti come artisti singoli ma che in realtà la loro arte aveva senso solo in presenza di un Gruppo (anche se *sui generis*) che la giustificasse e la rendesse veramente viva.

Come era successo già a Pescara, la noia si perpetuò. Sembrava che non succedesse nulla durante quegli spettacoli di Kathakali di Krishnan Nambudiri, persona di cui ho un bellissimo ricordo. Anch'egli scomparso e proprio a lui mi piacerebbe dedicare questi appunti. Lo ricordo gentilissimo e disponibile ma non era un professionista: era un professore. Era professore in una scuola di teatro, la School of Drama, di Trichur in Kerala e aveva una doverosa infarinatura, da dilettante, di Kathakali, ma nient'altro. (Come se io andassi in India a dare lezioni di Commedia dell'Arte.) Eugenio Barba, però, lo proponeva come esempio di danzatore di Kathakali. Sorrido con amore verso Eugenio per questa iniziativa ma quello che importava (adesso come allora) è che un Mito teatrale si stava avvicinando a noi. Non era Kathakali (e lo avremmo scoperto solo molti anni dopo a giochi fatti) ma che importanza poteva comunque avere se avevamo a garanzia il nostro Maestro occidentale che trovava in quelle danze delle verità che a noi (a me) sfuggivano? La noia dipendeva solo dal fatto che io non capivo... Così mi sforzavo di pensare.

L'Atelier si era svolto dal 28/8 al 6/9 1977. Già dal novembre ci furono i primi seminari di Kathakali, poi nel 1978 il ritorno dell'intera troupe di Krishnan Nambudiri a Sant'Arcangelo e l'organizzazio-

ne di spettacoli indiani con *L'Autunno musicale* di Como. All'inizio di quell'anno, Ferruccio Marotti ci aveva presentato e organizzato la presenza di Aloka Panikar a Bergamo. Fu una vera e propria fascinazione, in particolare per Renzo.

(Per lui l'aspetto *tandava* – e quindi maschile – del Kathakali credo abbia funzionato soprattutto per una serie di rimandi «culturali». Aloka, invece, fu eros allo stato puro e dunque la quintessenza del *lasya*, l'aspetto femminile.)

Proprio nell'estate di quell'anno qualcosa cominciò a non funzionare più nel TTB: Susanna [Vicenzetto], Franco [Pasi], Enrico [Masseroli] e Ludovico [Muratori] avevano annunciato le loro dimissioni. (A Ludovico va un pensiero caro, lo stesso che rivolgo a Sanjukta Panigrahi ed Ingmar Lindh.)

Come sempre, le dimissioni ebbero un andamento ondivago ma, dopo l'ultimo spettacolo a Pontedera, il gruppo si separò. Susanna e Franco decisero di andare in India a fare Kathakali. Si recarono a Shrikrishnapuram in Kerala, il piccolo villaggio da cui proveniva Krishnan Nambudiri. In teatro eravamo rimasti in tre: io, Luigia [Calcaterra] e Tiziana [Barbiero]. Renzo, intanto, continuava a parlare dell'India e dei Miti di quel teatro: attori capaci di ridere con un occhio e piangere con l'altro. Decise di mandarci in India. E cosa potevo fare io se non Kathakali? Era l'unica danza maschile che fino ad allora avevo visto al TTB.

Mi sono sempre chiesto: ne ero veramente affascinato? C'era amore per quello che avevo visto fare fino ad allora? Per Aloka Panikar sicuramente sì: quando guardava con quegli sguardi simmetrici così tipici della danza indiana, a 45 gradi rispetto al pubblico, sembrava che volesse invitare proprio me. Era quella la danza delle Baia-dere, dei sette veli? Che ne sapevo allora io di tecnica?

Ma quel gran sferragliare di campanelli e gong che era la musica del Kathakali, quegli strani trucchi che facevano sparire le caratteristiche individuali dell'attore, quelle grandi gonne che nascondevano il corpo dell'attore e facevano sparire la tecnica a tal punto che un pessimo danzatore poteva essere scambiato per un vero attore... Era quella la danza che avrei voluto imparare in India? Ma in quel momento non c'era altro da fare: aver fede in qualcosa di sconosciuto contro cui avevo anche combattuto quando si era deciso di invitare Aloka Panikar al TTB.

Si trattava di investire del denaro in qualcosa in cui credeva solo Renzo. Decidemmo di partire.

Per Tiziana e Luigia, forse, fu più facile: avevamo l'indirizzo di

Aloka. Del resto, una danza come Orissi o Bharata Natyam anche a quel tempo era più leggibile secondo gli standard (anche temporali) occidentali. Brani danzati da singoli, e poi affascinanti coreografie astratte che sono parte integrante del repertorio, storie che durano non più di una ventina di minuti...

Ma il Kathakali, già da allora, sembrava proporsi come una giungla dal difficile accesso. Ricordo Krishnan Nambudiri che durante uno spettacolo all'aperto, sulle rive del lago di Como, traduceva in simultanea per me e per Renzo. Lo sgomento, lo smarrimento nascevano dal fatto che non capivo la relazione tra azione e significato. Era proprio quella la danza che avrei voluto fare in India?

E come estrarre, da quel repertorio oceanico di storie a incastro, qualcosa che potesse essere interessante per me e il TTB?

E poi, dove andare? E a quel punto ci aiutò Ferruccio Marotti che Renzo sapeva essere andato in India per filmare il Kathakali l'anno precedente. Ci spedì una lettera di presentazione, in perfetto *formal english*, per una scuola di Kathakali, che ancora conservo, che piacque tanto agli indiani di Irinjalakuda da accettarmi con grandi sorrisi...

Per farti capire, mi pare di non avere altre possibilità che sfogliare dei (per me) voluminosi diari: sarà interessante tutto ciò che vi scovò? Al momento non mi importa più che tanto, sarà quello che sono, o che ero. Prendere o lasciare¹.

10 novembre 1978

Tiziana, Luigia e Beppe partono per New Delhi.

16 novembre

In treno verso il Kerala. ...Sento di non avere ancora la forza di staccarmi dalle cose concrete che mi legano ai miei affetti lasciati a Delhi. Devo pensare che tutto è fatto in funzione del lavoro. Tutto quello che mi circonda non deve avere per me nulla di poetico o di deprimente. Non devo tenere un diario del viaggio: non sono un poeta o un turista a caccia di emozioni o atmosfere. Qui, nessuno sembra essere sconvolto per le dodici ore di ritardo del treno. È un primo segno?...

¹ Per questo dossier è stato utilizzato solo il diario di Beppe Chierichetti relativo al primo viaggio in Kerala, per non alterare una relativa omogeneità di proporzioni tra gli interventi dei diversi attori. L'altra possibile soluzione era operare una selezione all'interno di tutti i diari indiani di Chierichetti, ma è sembrata meno interessante.

17 novembre

...Finalmente arriviamo nel Sud. Dovremmo essere dalle parti di Madras. Del resto di tempo ne è passato! Forse è un training anche questo, come il mangiare. Che orrore! Ne sono disgustato. Mi lascio andare alla dolcezza del pensiero del ritorno, i genitori. Devo evitare di organizzarmi il ritorno... Vedo in queste terre una povertà diversa da quella misera vista fin qui: fuori è verde contro il marrone di Delhi. Tra uomini e terra sembrava non esserci differenza: qui gli uomini sembrano invece spiccare chiaramente mentre attraversano i campi di riso. Fra 90 minuti spunterà la luna e io sarò triste. Sento qualcosa che assomiglia alla paura e i volti di chi mi sta davanti scompaiono al buio e quel che resta è solo il bianco delle cornee... Arrivo intorno alle 22 e scendo a Trichur...

21 novembre

...Per la prima volta ho visto lavorare gli allievi nella scuola. È impressionante sapere che sono lì dalle tre di notte. Stavano facendo il lavoro conclusivo della mattinata e provavano alcuni pezzi, tutti insieme, con gli accompagnamenti ritmici e vocali degli altri studenti. Il maestro (che poi sarà anche il mio) ogni tanto interrompeva... Si alzava dalla sedia e con in mano il bastone che gli serviva per dare il ritmo, picchiandolo su di un tronco di albero, si avvicinava all'allievo. Quest'ultimo, con gli occhi spaventati, indietreggiava immediatamente. Il maestro lo sgridava, l'allievo rispondeva con una voce che si faceva sempre più fioca mentre i piedi sembravano volersi attorcigliare tra loro. ...Come vecchi gufi, mentre i giovani lavorano, passano attori così anziani che non possono più danzare: si occupano della cucina, di altre piccole mansioni e imprecano sempre contro i giovani che sbagliano i passi. Hanno sempre qualcosa da obiettare: sono acidi e pettegoli. Questa severità, tuttavia, la si nota solo durante il lavoro perché, una volta finito, tornano a essere cordiali e allegri e l'atmosfera si rilassa. Forse da venerdì prossimo potrò iniziare anche le mie lezioni. Un vecchio gufo mi ha scrutato, palpato a lungo, riportando le sue impressioni sul mio corpo agli altri due maestri. Mi hanno mostrato le foto di una cerimonia fatta lo scorso anno con Marotti. ...Arrivo a scuola alle tre di notte: alcuni colpi di *chengilam*, uno dei gong del Kathakali, danno inizio al lavoro. Il maestro di san-scrito è in un angolo, cosa farà mai?...

22 novembre

...Sono andato a scuola per suonare il clarino ma la curiosità degli altri allievi è troppo grande. Insopportabile! Attendevo questa giornata perché devo partire insieme alla troupe per uno spettacolo.

Ho fatto una fotografia prima di partire: sembravamo un'allegria brigata pronta per la gita di fine anno. Tutti han fatto le abluzioni nella grande vasca d'acqua verde vicino al tempio, si sono incipriati e pettinati accuratamente e insieme siamo saliti su un furgone di quarantotto anni fa! È impressionante l'abilità diabolica di questi autisti su strade non asfaltate o piene di buche. ...Sembra che le necessità materiali siano ridotte al minimo. Sarà per questo che la loro arte è così ricca? Esiste forse un rapporto geometrico o è solo moralismo provinciale? Di questa scuola, l'Unnay Warriar di Irinjalakuda, solo un membro è stato in Europa e in America: si tratta del truccatore che è andato in tournée con il Kalamandalam di Cheruthuruthy, la scuola statale per eccellenza... Gli attori non scaricano le casse dei costumi dal furgone perché questo è compito degli inservienti del tempio... Dove non mi fanno entrare, non sono induista: sconsolato me ne torno a Irinjalakuda!!! Forse venerdì prossimo inizio sul serio.

23 novembre

...Devo tornare in Italia con qualcosa di bello. Ricordo che quando Renzo congedò Tiziana e Luigia che stavano partendo per Delhi disse loro: «Mi accontenterei che imparaste come Aloka entra in scena». Forse è solo una necessità che mi creo per aumentare ancora la dolcezza del pensiero del ritorno. Come sarebbe bello tornare, mostrare ciò che ho fatto e vedere il volto di Renzo finalmente raggiante nei miei confronti. Vedere gli altri lavori e metterli insieme, organizzare bene il rientro con la gioia nel cuore, quella che mi è mancata al TTB dopo *L'amor comenza*: la certezza di un lavoro ben fatto e completo in tutti i sensi. Prendere il mio tempo per vestirmi e truccarmi. ...Provo a scrivermi un programma: dal 24 novembre al 24 dicembre: periodo dedicato ai rudimenti del Kathakali. Passi, *mudra* e qualsiasi altra cosa volessero; dal 24 dicembre al 31 dicembre: vacanze con Tiziana e Luigia; dal primo al 31 gennaio: preparazione di una storia, registrazione delle musiche, rudimenti di trucco, costumi, reperimento di gioielli; dal primo febbraio a fine febbraio: ultime rifiniture e poi partenza... Quali variazioni subirà questo programma?

24 novembre

...È venerdì ma neanche oggi è il giorno buono per cominciare. Vado a scuola ma non c'è nessuno. Verso le 10 del mattino arriva Gopalan Nair, il *principal* della scuola, l'attore più anziano e rappresentativo che ogni scuola ha: è il Guru. È un gran vecchio di 65 anni, diritto come un fuso; i capelli raccolti sulla nuca secondo la vecchia moda bramina del Kerala; il volto è nero e butterato; ha due orecchini, lo sguardo alto e dritto; intorno a lui, l'aria sembra spostarsi...

Mentre descrivo il Guru mi trovo nella stanzetta dell'*Apollo Tourist Home* che mi ospita. Bussano alla porta e la descrizione si interrompe: è Tirur Nambisan, il cantante più anziano della scuola. Non è ancora ubriaco e riesco a capire che tutta la mia attesa nasce da una controversia finanziaria tra Gopalan e gli altri due maestri della scuola, Kuttan e Raghavan. La presenza di Marotti lo scorso anno ha causato problemi in questo senso. In seguito a ciò, nessuno si vuole occupare di me anche se sarebbero felici di avere nella loro scuola il primo studente occidentale... Mi danno un appuntamento a cui nessuno si presenta. Di chi mi devo fidare?...

25 novembre

Mi chiamano improvvisamente: Gopalan Nair ha consultato il calendario e il giorno sembra essere propizio per l'inizio delle mie lezioni. Sono le sei del mattino e diluvia. Nella scuola è buio e dai campi vicini si sentono solo canti isolati di gente in preghiera. All'improvviso arriva Mr. Mennon: elegante e distinto, in *dhobi* bianco, camicia di *kadi* bianchissima e la sciarpa orlata d'oro. Mr. Mennon è una persona a cui devo molto. È il direttore della scuola; un *Kathakali Brahandan* letteralmente «un folle per il Kathakali». Uno degli spettatori eccellenti che spesso, durante gli spettacoli, siedono sul palco. Nulla del lavoro degli attori sfugge al loro sguardo severo: i minimi dettagli, se hanno tenuto una *mudra* (uno dei gesti dell'alfabeto della danza indiana) per un'unità di tempo in più o in meno del dovuto... [Mr. Mennon era un industriale del cocco, possedeva una Fiat nera con cui mi accompagnò all'*Apollo Tourist Home* il giorno del mio arrivo; mi aiutò molto nelle controversie finanziarie con gli attori anziani: col suo sorriso calmo di chi sa già come andrà a finire.] Prima di iniziare la cerimonia ho parlato con lui dei problemi finanziari. «*Dont'worry*» mi rispose e poi mi spiegò le modalità della cerimonia... Hanno acceso la lampada e preparato le tre noci di *betel*. Con qualche rupia le ho riconsegnate ai maestri in ordine di età. Ogni volta mi sdraiavo con la fronte ai loro piedi ed essi, ogni volta, mi rialzavano. Era il *Guru dakshina*, l'offerta al Guru che sempre deve precedere l'inizio di un apprendistato. Prima della cerimonia qualcuno mi accompagnò nel tempio, normalmente precluso agli stranieri, affinché ingerissi il cibo rituale... Alle 10 Gopal mi chiede di accompagnarlo a Perumbavoor per uno spettacolo. Ero contento perché finalmente avrei visto uno spettacolo in India. C'era Kalamandalam Kuttan (in India ogni attore ha il nome preceduto da quello della scuola da cui proviene, quindi lui prendeva il nome dalla sua scuola, il Kalamandalam di Cheruthuruthy)... Per la prima volta

ho visto un attore di Kathakali: una forza straordinaria unita a un controllo perfetto; una vera tigre!

...Ma mi sento solo. Sono solo. Nessuno parla inglese e gli indiani mi sembrano tonti: le cose bisogna ripeterle tre o quattro volte. Ora so per certo che il mio maestro sarà Raghavan perché Gopalan dice di essere troppo vecchio e di non conoscere l'inglese...

26 novembre

Scrivo una lettera a me stesso... Questa è una delle ultime opportunità che abbiamo per rinnovarci. Pensiamo a un attore di Kathakali: lavora 7/8 anni per costruire un repertorio di storie tradizionali che saranno il suo bagaglio professionale per tutta la vita. Non mi risulta che egli debba mai più allenarsi. All'attore di Kathakali sono sufficienti solo alcuni anni per vivere una vita intera su un repertorio tradizionale. Ma l'Occidente va molto in fretta e non c'è tempo per memorizzare e ripetere... Ecco perché i gruppi si sciolgono: non costruiscono la tradizione necessaria per sopravvivere. Noi, quindi, siamo in India per sopravvivere e costruire la nostra tradizione?...

28 novembre

...I piedi mi fanno terribilmente male. Sarà molto lungo questo lavoro. Sento le tensioni nel mio corpo che ostacolano il fluire del movimento e degli esercizi. Lavoro dalle 5.00 del mattino alle 6.30. Poi torno a casa a lavarmi, faccio colazione e scrivo queste note. Alle 9.00 riprendo per circa due ore e poi ancora dalle 15.30 alle 17.00 e dalle 19.00 faccio un'ora di *mudra*. Le ore del mattino sono le migliori: fa fresco e ho l'opportunità di veder sorgere il sole da dietro le palme e quando è sorto ho già fatto due ore di lavoro. Raghavan è bravo a mostrarmi come l'energia provenga solo dai piedi, da dietro la schiena e dai polsi. Allora si può tranquillamente lavorare con il volto...

29 novembre

...Mr. Mennon mi ha mandato a conoscere un danzatore di Kathakali e di Bharata Natyam, Toy: è molto simpatico. Mi ha detto che il Kathakali non è difficile: il problema è superare la fase meccanica per arrivare a quella espressiva, di come quando sboccia il fiore di loto occorra sentire il profumo e vedere la goccia di rugiada. È esattamente quello che cercavo...

30 novembre

...Abbiamo iniziato con il *Purapaddu*, la preghiera danzata che apre sempre uno spettacolo di Kathakali. È terribile avere a fianco gli allievi giovani che mi guardano come fossi un imbecille. Sono già due settimane e penso a quello che di bello voglio fare e come ricon-

quistare un posto nel cuore di Renzo... Ho scoperto il Kathakali: quando lo vedo danzare senza costumi... i corpi di Mohan, Vijaian, Sashi; corpi alteri e infallibili nel controllo del movimento...

1 dicembre

...Parmeswaran, il truccatore, mi ha invitato a casa sua, a qualche centinaio di metri dalla scuola. Si è arrampicato su di una palma di cocco: abbiamo mangiato e bevuto con semplicità. Il *Purapaddu* comincia a scorrere e sono felice, anche se i capillari rotti alle caviglie non si vogliono riassorbire... Lo studio delle posizioni del Kathakali mi fa capire che è una tecnica che implicando il perfetto controllo del peso e della cinetica permette l'esecuzione di movimenti simultanei... Oggi, durante la lezione, Raghavan mi ha detto che il Kathakali è un mondo dove lui, Kuttan, Gopalan e Nair stanno ancora imparando. Non si finisce mai di essere studenti... Allora non è vero quello che pensavo qualche giorno fa: sono continue docce scozzesi. Raghavan dice che devo fare le cose lentamente e io devo avere fiducia in lui. Devo sopportare i bambini che mi razzolano intorno, da loro posso comunque rubare qualcosa...

2 dicembre

...Mi chiedo quando ritmo e corpo si incasteranno tra loro. Raghavan usa un'immagine edilizia: mima dei mattoni che si prendono da parti diverse e poi si incastrano al posto giusto; mima perché sa solo qualche parola inglese, ma il suo sorriso... Certo, conosce *slowly* e chiude la mano a *mukula*, una delle *mudra*, con la punta delle dita che si uniscono; col suo lieve sorriso e quel dondolare del capo...

...Qui non c'è democrazia: attori di 25 anni devono ancora nascondersi dalla parte opposta del tempio per poter fumare una sigaretta lontano dall'occhio severo del loro Guru. Ho conosciuto giovani attori che si pongono il problema della libera espressione, della sessualità, della tradizione, delle superstizioni. Saranno loro la via del cambiamento? Io ho dovuto ancora aspettare la luna buona per iniziare il mio apprendistato. Sarà giusto così? Dalla stanza accanto arriva della disco-music, così mi pare. Solo ieri sera, davanti al tempio c'erano i musicisti e le donne che cantavano e gli elefanti e i pellegrini che uscivano dalla vasca d'acqua verde marcio...

4 dicembre

...Oggi mi sono sentito male durante il lavoro: una forma di rifiuto. Ho sognato un serpente con due teste, una al posto della coda e l'ho tagliata.

5 dicembre

...Non c'è mai nessuna posizione di forza. Il colpo è leggero sul

pavimento e c'è una grande sapienza nella distribuzione dell'energia. Non c'è alcuno spreco: Raghavan mi mostra come è possibile non sprecare l'energia, basta abbassare il baricentro del corpo. Basta non rispettare anche una sola delle regole di base: un piede non bene di taglio, che le gambe siano troppo di taglio o la forza non sia ben raccolta alla base della schiena ed ecco che il corpo immediatamente si affloscia come inerte e privo di senso... Lo sguardo sorregge l'intero corpo, l'abilità acrobatica degli allievi che saltano con la punta dei piedi uniti e riescono a toccarsi la fronte senza piegare il busto in avanti. Abilità accuratamente nascoste dai costumi sontuosi. Chiedo anche lezioni private a Raghavan perché quelle della scuola non mi sembrano sufficienti. Toy mi ha invitato a casa sua. Ora ho una gran confusione in testa di ritmi e passi...

6 dicembre

...Finché la forza non è concentrata nella schiena è impossibile fare i *Navarasa* (le nove espressioni facciali di base nel Kathakali). Sono molto demoralizzato e i miei piedi continuano a essere gonfi. Continuo a non capire a che punto sono. Guardo queste persone che vivono nella scuola: una specie di vita integrata, un po' mangiano, un po' dormono, un po' lavorano. Il concetto del tempo non esiste. Dovrei abbandonarmi ma non ci riesco: il bisogno di un risultato mi ossessiona... Vado insieme al mio maestro a una competizione di allievi di danza. Stressante rispondere sempre alle stesse domande «*vats yiour neme, how olde areyu, were you come frrrom?*» ma attraversare i loro grandi fiumi di notte è stato incantevole. Notti tropicali, da cartolina, ma vere...

8 dicembre

Da una lettera a Franco e Susanna: «...Se non vi ho scritto non è per orgoglio, ma per gli stessi motivi che già dall'Italia ci hanno fatto scegliere luoghi diversi qui in Kerala per fare la stessa cosa. Dovrei raccontarvi mille cose di me, molte contrastanti tra loro e di cui faccio fatica a cogliere il nesso profondo, che mi attraggono e respingono: il mio lavoro, il rapporto con il maestro, il sistema di vita, il concetto di tempo e di azione in rapporto a esso. Il calore umano di questa gente: faccio fatica a distinguere tra interesse umano e interesse economico. Tutto è morboso e talvolta insopportabile. Molte volte ho paura di stare al loro gioco e soddisfarli in qualche cosa che, a mio parere, li danneggerebbe. Mi ci vuole molta umiltà per vivere sgradevoli sensi di repulsione o atteggiamenti troppo accomodanti. Se non mi sentissi ridicolo, vorrei vestirmi come loro e dormire come

loro. Mi hanno proposto di organizzare uno spettacolo del TTB qui a Irinjalakuda e sarebbe bellissimo...».

12 dicembre

...Mi sento impotente: il mio corpo non sembra adatto per questo lavoro. Vijaian mi dice che dovrei spaccare il mondo e mi mostra la sua leggerezza. È una lezione continua: i sorrisi dei piccoli, così gracili, che osservano le mie lezioni... Devo essere paziente: sto imparando a soffrire per il mio lavoro e l'amore che sento nascere è una sensazione bellissima. Perché non mi si concede? Perché non mi fa sorrisi compiacenti? Prima o poi mi dirà di sì e questa tecnica sarà mia per sempre... Ho iniziato i primi due versi di *Uttara Swayamvara*, una piccola storia sul matrimonio del principe Uttara che devo imparare. Sto apprendendo il linguaggio delle *mudra*: è questione di millimetri. Questo lavoro è un insegnamento continuo. Le lezioni private non iniziano e devo aspettare...

14 dicembre

Da una lettera a Tiziana e Luigia: «...Questa gente è maestra nell'arte di permettere e vietare. E dai loro sorrisi quel che per me è nuovo, per loro è vecchio di secoli, uguale per tutti, virgola dopo virgola. Non ci sono promesse da mantenere: è semplicemente così. Speriamo di ritornare "poveri" e senza saper nulla: come questi allievi dodicenni che tanto mi infastidiscono nella loro curiosità. Poi verrà di nuovo il tempo in cui anche questo si consumerà, come le maree che tutto svuotano e riempiono...».

18 dicembre

...Per la prima volta ho danzato il *Purapaddu* insieme agli allievi e con la musica dal vivo. In realtà, ho ascoltato pochissimo la musica, perché troppo impegnato a ripetere dentro di me le sillabe che corrispondevano ai movimenti... Quel buio al mattino presto quando attendo che Raghavan arrivi; una sola lampadina come luce. Poi arriva lui e dopo mezz'ora il caffè che sua figlia gli porta e che divide con me... Il corpo continua a farmi dannare. La tecnica del Kathakali sembra andare alla radice del comportamento fisico e richiede una perfetta e razionale disciplina di piccole energie. Se tutta la forza è concentrata nella schiena, anche respirare sempre con il naso e non aprire la bocca diventa facile...

20 dicembre

Questa mattina il corpo era bloccato e Raghavan se ne è andato seccatissimo. Credo di aver pianto. Raghavan mi ha promesso che lavoreremo anche durante la settimana di Natale.

21 dicembre

Di ritorno dal tempio Raghavan mi ha portato un fiore di loto, un po' appassito per la verità, ma sono stato felice del dono. Cronica è la mia voglia di non uscire dalla mia stanzetta ma non ne posso più. Vijaian mi ha detto di studiare il loto ma quando sono tornato a scuola era totalmente appassito.

22 dicembre

...Forse la mattina più bella da quando sono in Kerala: abbiamo lavorato con pazienza e bellezza. Abbiamo studiato gli sguardi, ogni movimento diviso e analizzato. È questo il lavoro che ho sognato, artigianale e paziente. Se si ha la sicurezza di un lavoro fatto in questo modo, non si ha neppure fretta di ottenere risultati. In serata cambiamo la storia che devo imparare. Forse *Uttara Swayamvaran* è troppo difficile ma lo è anche *Putana Moksa*; probabilmente farò una scena da *Duryodhana Vadham* nel ruolo di Krishna che rassicura Draupadi. Raghavan dice che nelle *mudra* non sono il cervello e il cuore che devono capire, ma le mani. Solo una volta che le mani hanno memorizzato, allora possono intervenire il cuore e la mente. ...Ho realizzato cosa blocca l'inizio delle mie lezioni private: è un problema di soldi...

24 dicembre

...Mi angoscia persino questo viaggio verso Srikrishnapuram: vado a trovare Franco e Susanna. Domani è Natale e non mi manca l'Italia...

27 dicembre

Sento che questa sarà una buona settimana. La scuola è chiusa ed avrò Raghavan tutto per me. Mi garantisce tre ore di lezioni private al giorno: iniziamo con il lavoro sugli occhi. Quando riesco a essere lucido durante le lezioni, vedo davanti a me un attore che è un incrocio di tecniche applicate alle varie parti del corpo: mani, spalle, occhi, muscoli facciali, gambe, cuore e ragione; ogni parte è una via per l'attore totale.

28 dicembre

Raghavan continua a disegnarli il corpo dell'attore Kathakali. I veri maestri sono i piedi, le mani e gli occhi. Solo quando queste parti hanno imparato allora può subentrare la mente e poi tornare ai piedi... disegna nell'aria una linea che, partendo dai piedi, arriva alla testa e viceversa.

29 dicembre

Raghavan dice che un maestro non ha il compito di far sentire fe-

lici i propri allievi. Deve poter usare il bastoncino con cui dà il ritmo durante la lezione finché gli allievi non abbiano capito.

30 dicembre

I fine settimana sono angoscianti: il corpo sembra essere agonizzante e rifiuta il movimento. Raghavan dice che non c'è stanchezza se il cuore non è stanco. L'osservazione mi sembra un po' approssimativa visto che le caviglie non hanno ancora riassorbito i capillari rotti. Per domani ho chiesto di arrivare alle 10.30 perché sto molto male e non ho la forza di recuperare.

1 gennaio 1979

Un solitario artificiere notturno mi ha impedito di dormire e così, alle quattro del mattino sono andato a scuola. Il piede destro peggiora sempre più: Raghavan dice che è solo questione di pratica. Sono arrivati gli avamposti della troupe cinematografica di Ferruccio Marotti che verrà qui per un lavoro sulla danza indiana. Mi sento minacciato.

7 gennaio

Le presenze italiane mi distraggono e il mio diario ne risente. È arrivato anche Renzo insieme alla troupe.

9 gennaio

Renzo ha visto il lavoro: è rimasto molto soddisfatto. Ho sudato come mai in vita mia. Penso a quella forza che sento dentro e a come fare per conservarla anche in Italia dove tutto sarà più difficile. Qui c'è la bellezza antica di una tradizione che comunque difende. Il cammino è preciso benché arduo. Non ci sono problemi di espressività, creazione, libertà.

10 gennaio

Da una lettera a Tiziana: «Il corpo, completamente madido di sudore, andava meravigliosamente. I piedi picchiavano il liscio pavimento della casa del mio maestro. Era il momento più importante della mia permanenza in Kerala: Renzo stava vedendo il mio lavoro. Bambini e donne keraline circondavano quello spazio angusto. Ho lavorato senza avere il cuore in tumulto, senza nascondere nulla. Solo qualche impiccio ritmico risolto brillantemente dal segreto aiuto del maestro. So di star cercando qualcosa che non so: l'ho avvertito chiaramente in quei momenti totali. Alle osservazioni di Renzo è come se gli incubi sparissero d'incanto, e così bene che al mattino successivo non ho sentito la sveglia tanto da riuscire a essere a scuola con due ore di ritardo! Ma Raghavan sorride... La crisi finanziaria della scuola è tale che molti allievi devono tornare a casa. Ci salutiamo con le lacrime agli occhi. E quegli occhi neri, carboniosi, lucidi, con sottili ve-

nature di sangue nelle pupille, talvolta occhi bovini, mi hanno spezzato il cuore... Qui è una fossa dove lavorano milioni di formiche che non usciranno mai al mondo civilizzato. Qualcuna esce ed è subito schiacciata e ributtata nella fossa. Lettere europee giacciono sul tavolo capovolte: per due rupie metto in gioco i miei sentimenti. Sono crollato davanti a tanta semplicità e a sorrisi tanto lievi».

17 gennaio

Raghavan continua a insistere: devo fare il mio spettacolo di debutto nel Kathakali, l'*arangettam*, ma Renzo non sembra molto entusiasta.

23 gennaio

L'*arangettam* dovrebbe dunque essere il 25. Silvano Agosti mi ha promesso dieci minuti di riprese e forse la registrazione audio. Mi portano ad acquistare i *dhobi* da regalare ai maestri prima dello spettacolo. Ma quanti soldi mi viene a costare tutta questa operazione? Chiedo a quello che si offre di organizzare tutto: forse 400 Rs? O forse 1001 Rs? Rimango molto male. Mi porta al tempio per i rituali d'auspicio: 5 Rs è il prezzo del cibo offerto ad Hanuman e che mi aiuterà domani mattina durante lo spettacolo. Sono un po' triste pensando possa essere il mio maestro ad aver combinato tutta l'operazione finanziaria. Ma mi consola Nambisan, l'ubriacone che mi fa una promessa: lui guiderà l'orchestra e domani, durante lo spettacolo, mi terrà ben stretto nel suo ritmo.

25 gennaio

È uno dei giorni più importanti di questa permanenza in India. Il trucco per l'*arangettam* inizia alle 9.15. Mi aiuta Parmeswaram e in me subentra lentamente una grande tranquillità. La vestizione, la benedizione della corona, un gesto rapido e sono Krishna. Mi alzo in piedi, sento di essere un vero attore di Kathakali, lento a girarsi e pronto a mordere... Attorno a me si aggirano Renzo, Clara, Silvano, Gianfranco, Paola, Mr. Mennon e tanti altri che non conosco. Ogni tanto Raghavan viene a controllare con occhio paterno che tutto proceda correttamente. Inizia la cerimonia di consegna dei doni. Ad uno ad uno tutti i maestri sfilano davanti a me, per ultimo Raghavan. I miei occhi sono lucidi, come i suoi. Comincia la musica e il *Purapaddu*. Durante la parte lenta mi sono permesso di aggiustare le scarpe come ho visto fare mille volte ai danzatori veri!! Nella parte veloce c'è un inceppamento di passi ma arrivo fino in fondo e per me è già tanto. Alla fine, tutti si precipitano su di me: mi tolgono la corona, mi fanno vento, boccheggiano. Dopo 10 minuti si riprende con la scena

tratta da *Duryodhana Vadham*. Di nuovo qualche inceppamento ma anche qui arrivo alla fine. Tutto ora sembra scontato, anche gli applausi scroscianti della fine. Tutti mi sorridono. Pur non sentendolo molto vicino, anche Renzo mi è sembrato soddisfatto. Nel pomeriggio lo accompagno a Trichur: parte.

2 febbraio

Oggi addio semi-ufficiale con Raghavan. Mi ha chiamato a casa sua dove mi ha definito «suo fratello». Sua figlia ha imparato solo il mio nome e non quello degli altri italiani. Mi dice che tutti quelli della scuola mi considerano un indiano, mi raccomanda di tornare per i massaggi insieme a Tiziana che potrebbe imparare Mohiniattam (la danza femminile del Kerala) in modo da aprire una scuola in Italia! Domani sarò a cena a casa sua dopo l'ultima lezione. Tutti gli allievi più grandi mi chiedono di portarli in Italia, ma come spiegargli che anche il mio lavoro è legato ad un filo sottile come il loro?

3 febbraio

Non ho ancora realizzato che le lezioni sono finite. Sono ospite in povere capanne per ricchi pranzi d'addio.

4 febbraio

Continuo ad andare a scuola anche se non c'è più niente da fare.

5 febbraio

Parto, e Raghavan mi ha accompagnato alla stazione pur avendo fatto una notte intera di spettacoli. La situazione era molto imbarazzante. Poi se ne è andato a prendere il bus per Irinjalakuda: piccolo e con le gambe storte.

Bergamo, 2 marzo

Da una lettera al mio maestro leggo: «È giusto un mese che ho lasciato il Kerala. Oggi nevicata e tutte le colline qui intorno sono bianche. Tutti vestono con abiti pesanti e di lana. Tu non hai mai visto queste cose: sono belle anche se differenti dalle vedute del Kerala. Qui non ci sono campi così verdi né alberi di cocco. Domani tutti gli attori del mio gruppo mostreranno ciò che hanno imparato in India, a Bali e in Inghilterra. Io mostrerò ciò che tu mi hai insegnato e offrirò il lavoro di domani a tutte le persone che mi hanno aiutato a Irinjalakuda: gli studenti della scuola, Mr. Mennon e su tutti tu. Ogni volta che ripasso il Kathakali danzi al mio fianco. Ricordo la tua voce, il colore della tua pelle. Voglio tornare in Kerala: non so quando né perché ma tornerò...».

...La tecnica del Kathakali è stata lunga da intuire. Le *mudra* devono essere contenute entro il flusso di energia che esce dal corpo, in

genere all'altezza del petto. Lo sguardo segue sempre il movimento delle mani cercando di essere sempre al di sopra di esse, non deve superare i lati del triangolo individuato dal centro del petto e dalle due estremità degli spettatori. Non esistono grandi movimenti dei piedi: esistono movimenti pieni di forza. La tecnica è anche intuire che chi deve capire sono le mani, gli occhi e i piedi; solo allora può intervenire il cuore e poi la mente e di nuovo tutto all'incontrario. È questa la linea dell'apprendimento in Kathakali. Dove non c'è stanchezza se il cuore è libero. Solo così si può vedere la bellezza di Draupadi o la malvagità di Dushassana, lo sconvolgimento della battaglia o l'agile corsa di una gazzella nella foresta.

Ho vissuto per tre mesi in una scuola di Kathakali. Ho visto come si riproduce nel tempo un attore di Kathakali: attraverso l'insegnamento di un maestro che a sua volta è stato allievo di un altro maestro. Il maestro spesso si sovrappone fisicamente al corpo dell'allievo fino a scolpirlo. Nulla sembra consumarsi, tutto è immobile. L'allievo si arrende. Non avrà più famiglia se non quella del maestro e parlando di lui la voce si abbassa e lo sguardo si fa furtivo. Non esistono problemi di gerarchie, di diritti o di libertà. Sembra tutto così facile per loro, così difesi come sono dalla tradizione, dove il tempo sembra essere più di quello che occorre. Forse perché gli dei sono sempre gli stessi. Mi sembra un paradosso che in Europa possano vivere gruppi come il nostro e poi l'Odin Teatret e Grotowski. Sono loro il nostro Kathakali, l'unica tradizione per cui gli dei sono sempre gli stessi. Ma a differenza del Kathakali, perfettamente integrato, noi siamo contro e viviamo per differenza di potenziale. Del Kathakali dobbiamo portare in Europa lo spirito, sussurrandolo con timidezza.

Il 2 marzo 1979 finalmente mostriamo agli altri cosa abbiamo imparato in questo periodo...

Dal nostro ritorno in Italia dopo questo primo viaggio, la nostra giornata ebbe una scansione diversa. L'India entrò nei nostri allenamenti quotidiani e nel nostro universo culturale. Già dal febbraio di quello stesso anno organizzammo il ciclo di film e conferenze di Ferruccio Marotti, *Alle radici del teatro*. Negli incontri con i suoi collaboratori che erano stati ad Irinjalakuda per le riprese, mi sentivo una specie di reduce, un veterano di battaglie combattute in comune. Mi sentivo un po' al centro del mondo del Kathakali. Quegli attori che vedevo nei film avevano qualcosa in comune con me, o meglio, mi sembrava di conoscerli molto bene. Il corpo scultoreo, una vera macchina teatrale, che era quello di Sadanam Krishnakutty nel film di

Ferruccio Marotti, lo sentivo come appartenente a un attore da cui poter «rubare» molto. Sarà proprio lui il «primo attore» di una troupe di Kathakali che avremmo invitato in Italia molti anni dopo.

Ma che fare di quel materiale? Per noi del TTB iniziò il lungo periodo delle *Tavole d'Atlante*, il titolo sotto cui venne raggruppato il repertorio indiano e quello balinese. Ricordo con particolare fastidio i primi spettacoli fatti: quelli di Inzago (MI) e Lodi su tutti. Esperimenti certo, ma non mi sentivo pronto e a me mancava una buona parte dei costumi: almeno i gioielli e la corona e, tuttavia, dovevo salire su un palcoscenico per «mostrare» qualcosa di esotico. Questa era la mia precisa sensazione, fastidio di cui ho un preciso ricordo ancor oggi. Tutto ciò fu causa di innumerevoli scontri con Renzo. Fui obbligato per molto tempo, nello spettacolo, a cantare (nel frattempo avevamo pensato di eseguire le musiche dal vivo) per Orissi vestito da Kathakali. Lo trovavo molto imbarazzante dopo che per mesi avevo sentito ripetere che l'attore Kathakali non può aprire la bocca perché porta sul volto il *chutti*, le alette di carta che gli deformano il viso... Per di più dovevo cantare delle «canzoni» indiane senza avere la tecnica per farlo. Fu un periodo difficile: quello che mi era sembrato un processo totale, sottoposto ai ritmi e alle esigenze del gruppo, tornava a essere relativo.

Poi c'era Sant'Arcangelo dove, accanto agli spettacoli di strada, mostrammo i primi risultati di questa ricerca. Esperimenti.

Nonostante tutto questo, ci fu chiaro, da subito, il bisogno di continuare. Renzo pensò che dovessimo tornare in India, non solo per imparare, ma anche per mostrare i nostri spettacoli, quelli non indiani. Fu un principio che ci guidò negli anni successivi. Organizzammo una tournée del Teatro in India per il febbraio successivo.

Nel frattempo, io, Vico e Susanna partimmo per l'India con destinazione il Kerala e precisamente a Cheruthuruthy, sede della scuola statale di Kathakali e che tra l'altro aveva anche insegnamenti di Bharata Natyam. Non ricordo come Vico si interessò alla danza indiana e Susanna al Bharata Natyam. Per Vico, dopo il suo rientro in teatro, la danza indiana diventò una materia d'obbligo: come l'acrobatica e i trampoli...

Agli inizi, Renzo pensava che si potessero fare due danze contemporaneamente. Infatti a Delhi Tiziana e Luigia, oltre all'Orissi, avevano fatto anche Bharata Natyam. Ricordo molte controversie sull'argomento. Il 28 dicembre del 1979 io, Vico e Susanna partimmo per la seconda volta per l'India...

5. Tiziana Barbiero

Cara Mirella,

domenica scorsa, durante *Albatri*, in un paesino del varesotto, mi sono lussata il gomito destro. È stata in un certo senso, a parte il dolore, una scenetta comica. Stavamo facendo un'azione acrobatica su un prato, dove, nascosto dall'erba, mi attendeva un buchetto traditore. Data la difficoltà del terreno, ma forse anche l'età che avanza, o la competizione con i più giovani (anche loro avanzano...) sono partita a fare le ruote iniziali con grande, troppa energia. Alla seconda ruota la mia mano ha incontrato il buco. L'unico di tutto il prato. Ricordo la sensazione dell'erba sotto la mano, e poi, all'improvviso, il vuoto. Ed eccomi stesa sull'erba. Il primo pensiero è stato chiedermi se potevo continuare, poi la mano sinistra, più veloce del pensiero, è corsa là dove il dolore, lancinante, chiamava. Ho lanciato urla spaventose, e, quando Beppe è accorso, gli ho offerto la mano destra supplicandolo di tirarla per far ritornare a posto l'articolazione del gomito. Beppe, ovviamente, ha rifiutato. Francesco [Suardi] allora mi ha sollevato la manica per vedere cosa era successo. Pare che sia sbiancato e corso via. Allora ho tirato la mano destra con la sinistra, finché il gomito è tornato (quasi) a posto. Non era eroismo, speravo solo di soffrire di meno. Tutto questo urlando ininterrottamente. Il pubblico, che continuava a divertirsi pensando che si trattasse dello spettacolo (è la verità!), a questo punto ha cominciato a sospettare che fosse successo qualcosa. Subito una decina di persone si è precipitata ad aiutarmi (e a soffocarmi) gridando: «È meglio seduta! È meglio sdraiata! È meglio in piedi! È meglio non toccarla!». Fino a che non è arrivata l'ambulanza ho dovuto provare tutti i suggerimenti e tutte le posizioni. Quando mi hanno sollevata per caricarmi sull'ambulanza, il pubblico ha applaudito a lungo, mentre io, piena di vergogna, piangente, continuavo a dire «mi spiace moltissimoooo». Una scena veramente patetica. Intanto pensavo a un aneddoto su Barišnikov che mi hanno raccontato: si era rotto i tendini di una caviglia durante uno spettacolo, ma, nonostante il dolore, aveva continuato a danzare fino alla fine! Solo allora, dopo gli applausi, era svenuto. E io? Che vergogna!

Perché ti ho raccontato tutto questo? Per diversi motivi, primo tra tutti: rompere il ghiaccio. Perché ciò che ci chiedi di scriverti sul nostro rapporto con l'India mi riempie di angoscia, per l'enorme quantità di materiale, di ricordi, di lavoro.

Quando abbiamo parlato per la prima volta del libro, nella sala

di musica al Teatro Sociale, ho pensato che avrei voluto cominciare così: «Chiudo gli occhi e mi concentro su una parola sola: India. E immediatamente mi appare l'immagine di un bellissimo vecchio, di un grande Maestro, del mio Maestro, il Pandit Amarnath».

Mi piacerebbe raccontare la mia straordinaria esperienza con lui nei dettagli, perché è ciò che di più ricco l'India mi ha donato ed è anche un concentrato d'India antica, originale, intatta. Dico questo perché Amarnath è scomparso lo scorso anno e io sono stata il suo unico allievo occidentale (vorrei conservare il genere neutro). Amarnath detestava l'Occidente e gli occidentali in genere. Aveva sempre rifiutato perciò di insegnare a occidentali, uomini e donne. Quando io l'ho incontrato era già vecchio e forse un po' meno rigido; perché lo ho amato moltissimo e vorrei poter ricambiare ciò che lui ha fatto per me. E poi perché io sono stata l'unica al Teatro Tascabile ad avere la fortuna di vivere l'esperienza d'allieva al modo dell'India che non c'è più. È anche forse l'unico ricordo che non condivido con Luigia, del cui racconto rischio, con il mio, di essere un doppione.

Sono entrata al Tascabile il 12 febbraio del 1978, a diciassette anni, per caso. La mia era una famiglia piccolo-borghese e io ero stata a teatro una volta sola, a nove anni: mia madre mi aveva portato a vedere il *Galileo* al Teatro della Società di Lecco. Mi addormentai quasi subito. Però ricordo molto bene il rosso dei velluti e quanto era scomodo dormire con la testa appoggiata alla balaustra del palchetto.

Ho incontrato il TTB a sedici anni, all'inizio del 1977. Un amico mi chiese se volevo partecipare a un seminario di teatro. Risposi d'istinto e mi ritrovai sul palcoscenico del Teatro della Società insieme ai giovani attori del Tascabile. Il corso era tenuto da Yves Lebreton.

Un anno dopo sono entrata al TTB. Credo che la mia richiesta di entrare al teatro fu accolta perché nel frattempo ero diventata la ragazza di Beppe [Chierichetti] e forse anche perché Renzo [Vescovi] era affascinato dalla mia giovane età. L'undici febbraio del 1978 mia madre mi accompagnò a Bergamo. Ebbe un colloquio con Renzo e, siccome ero minorenne, firmò una dichiarazione che mi permetteva di lavorare. Accompagnai mia madre fuori dal teatro e quando eravamo sulla porta lei mi disse: «Allora non torni più a casa?». Quella mattina era stato anche il mio ultimo giorno di scuola, ma non lo sapevo ancora. Tutto avvenne in modo molto rapido e definitivo. Non avevo tempo per rendermi conto di quello che stava accadendo e di come cambiava troppo velocemente la mia vita. Mi mancavano la

scuola, i miei amici, la mia città. Per molti anni fu durissimo. Ma Luigia era la mia maestra.

Il primo incontro con l'Oriente è avvenuto probabilmente nel 1977 in occasione dell'Atelier di Bergamo. Dico probabilmente perché non ricordo nulla; eppure, dato che c'ero, devo pur aver visto qualcosa. Poi, il 28 marzo del 1978 è venuta Aloka Panikar a Bergamo. Io ero in teatro da un mese e sedici giorni. So per certo, perché lo ha sempre detto, che Luigia scriverà: «Rimasi fulminata quando vidi per la prima volta Aloka Panikar danzare». Non posso dire altrettanto. Credo che la sua bellezza mi colpì più della sua bravura. Non ero particolarmente entusiasta del seminario che facevamo con lei, forse perché allora tutto era nuovo per me e tutto affascinante e disperante allo stesso modo. Ero molto timida e facevo fatica a fare questo mestiere, così tanta che, ancora oggi, non mi spiego come abbia potuto resistere.

In quei mesi in teatro c'era aria di rivolta degli attori contro il regista. Si preparava quello che avvenne due o tre anni più tardi: l'uscita dal teatro di Enrico [Masseroli] prima, poi di Ludovico [Muratori] ed infine di Franco [Pasi] e Susanna [Vicenetto]. Ricordo che uno dei motivi di contrasto era l'interesse di Renzo per l'Oriente. Certo, non era l'unico motivo. Io non capivo nulla di quello che stava accadendo e delle dinamiche all'interno del gruppo, ma mi schierai dalla parte dei ribelli. Durò poco, perché amavo moltissimo Renzo; lui per me era un grande punto di riferimento. Chiesi pubblicamente scusa del mio errore e partii per l'India insieme a Beppe e Luigia il 10 novembre del 1978. Renzo ci raggiunse più tardi ma, prima della nostra partenza, ci aveva donato un anello, una piccola fede d'argento.

Spesso mi hanno chiesto cosa pensavo in quel periodo e cosa mi ha spinto ad andare in India per studiare le danze. Ho sempre risposto, deludendo certamente chi me lo domandava, che ero partita perché mi era stato ordinato. Ero più fortunata dei miei compagni più anziani, alle prese con le domande sul senso di quest'esperienza. Io non sapevo ancora di essere al mondo. Semplicemente ubbidivo. Renzo disse: «Impara l'inglese e vai in India a studiare Orissi». Partii per l'India senza fare domande.

L'India! Non sapevo neppure dove fosse né come fosse. Appena giunti a New Delhi abbiamo preso un taxi chiedendo di andare a Delhi. Non sapevamo che esistessero due città, la nuova e la vecchia, così come non sapevamo che la città vecchia si chiamava soltanto Delhi. Il tassista, infatti, ci portò a Old Delhi. Era notte ed io pensa-

vo di essere arrivata dritta all'inferno. Quella notte piansi a lungo e chiesi a Beppe e Luigia di darmi il permesso di tornare in Italia il giorno seguente. Il mio unico viaggio all'estero fino ad allora era stato in Svizzera.

Il mattino seguente abbiamo scoperto New Delhi. Ci sono rimasta per tre mesi. Studiavamo due forme di danza: Bharata Natyam con Saroja Khokar e la danza Orissi con Aloka Panikar. Saroja non mi sopportava perché andavo spesso fuori tempo e perché avevo comprato un sari da lavoro rosso, ed era un colore che lei detestava. Siamo state ospiti nella sua casa per i tre mesi della nostra prima permanenza in India. I pasti erano molto scarsi. La sera sedevo sul terrazzo con una fame da lupo ma Luigia non voleva farmi comperare niente da portare a casa perché temeva che Saroja si sarebbe offesa. Del resto mi era impossibile mangiare qualsiasi cosa fuori perché non mi piaceva nulla. Nella casa dei miei genitori non avevo mai visto o assaggiato nemmeno del pepe. Sono vissuta di yogurt, banane e *ciapati*. A volte la sera, di nascosto da Luigia, rubavo delle fette di pane per toast dalla dispensa della casa. Ridevamo molto, ma la fame era vera.

Io e Luigia dormivamo nello stesso letto. Era un letto piccolo, così dormivamo una di testa e l'altra di piedi. Dopo i pasti la maestra raccoglieva quel che rimaneva nei piatti (il mio era sempre vuoto e ben ripulito) e gettava quei pochi chicchi di riso dalla finestra per i poveri che correvano a raccogliarli nella polvere della strada. Saroja dormiva per terra ai piedi del letto del marito. Io pensavo che non sarei mai più ritornata. Saroja non mi amava ed io amavo molto di più Orissi che Bharata Natyam. Anche se lavorava con noi più per ragioni finanziarie che per altro, Aloka mi amava perché aveva capito subito che il mio corpo era adatto ad Orissi. Ma Aloka era un'insegnante alle prime armi, rigore e disciplina le erano del tutto sconosciuti. Trovava qualsiasi scusa per non farci lezione. Guardandosi allo specchio, mentre si schiacciava un foruncolo, ci diceva: «*Tomorrow no class because you know, I must go to the tailor*» o anche: «*My husband says: you too much work!*». Indimenticabile! Noi diventavamo matte perché eravamo assetate di lavoro. Beppe ci scriveva lettere piene d'entusiasmo dal Kerala raccontandoci le meraviglie del luogo e di quanto si lavorasse laggiù. Eravamo partite per l'India con l'idea di lavorare dieci ore al giorno, la notte, all'alba, negli orari più impensati, come avevamo letto sui libri. Ci aspettavamo maestri col bastone in mano pronti a punirci al primo errore. Che delusione! Le nostre maestre lavoravano con noi un'oretta al giorno e non avevano

un posto dove poterci allenare da sole; però scrivevamo molto e ripassavamo nei giardini pubblici di New Delhi o in un metro quadrato: la nostra stanza da letto. Se non fosse stato per la pazienza di Luigia, io, da sola, non ce l'avrei mai fatta. Grazie al suo grande senso del dovere imparavo a lavorare anche quando l'insegnante mancava. In realtà, era Luigia la nostra insegnante, la mia e quella di Aloka.

Col passare del tempo, ho imparato che l'India è magica. Come ha scritto J. Nerhu: «*Everything is possibile in the magic Orient*». Sembra impossibile che le cose possano accadere. Prima di poter cominciare a lavorare veramente ci sono giorni e giorni persi, perché il lunedì è giorno infausto, il martedì viene subito dopo ed è troppo vicino al lunedì, il mercoledì sarà certamente festa, non importa se è Natale e la tua maestra è indù. Si ha sempre la sensazione di andare troppo lentamente, di non combinare mai nulla. I ritmi sono insopportabilmente lenti per noi occidentali famelici e, fino alla fine, si ha la sensazione di una continua perdita di tempo. E poi, poche ore prima di partire ci si accorge di avere tra le mani un tesoro. Non ho mai capito se il merito è nostro o loro. Adesso quando sono in India non mi preoccupo più, ma i primi anni fremmo e il «non-metodo» dei nostri maestri mi riempiva d'angoscia.

Quel primo anno i nostri tesori furono due danze Orissi: *Mangalacharan* e *Batu*. Saroja ci insegnò solamente *adavus* (brevi sequenze coreografiche) ma non volle lavorare su nessuna danza.

Tornai dall'India innamorata di Orissi. I motivi erano molti, non tutti nobili.

Il primo: vedendo gli spettacoli di Aloka in India mi ero finalmente accorta di quanto fosse un'artista straordinaria. Guardarla danzare mi faceva sognare.

Il secondo: in Orissi riuscivo bene, era l'unica disciplina che non mi faceva soffrire e potevo mostrarla senza sentirmi inadatta al mestiere che avevo scelto. Inoltre c'era un altro vantaggio: era già tutto pronto, bastava copiare, solo tecnica, non dovevo mettere nulla di mio. Che felicità! Ricordo che nei primi mesi del 1979, in Polonia, nel Teatr Laboratorium di Grotowski, provammo la struttura per la prima versione di *Suite indienne*, il primo spettacolo-dimostrazione sulle danze. In Polonia nacque anche *Sonja*, la mia prima grande sofferenza. A Inzago, paese natale di Mario [Barzaghi] e Alberto [Gorla] che non erano ancora attori del teatro, presentammo *Suite indienne*. Non possedevamo ancora i costumi adatti per le danze e io e Luigia danzammo con due sari di seta. Beppe aveva portato a casa il costume del *Paccha* (carattere maschile positivo del Kathakali, che si

presenta in scena con il volto verde) ma non la corona. Cucii per lui una fascia di perline che serviva per fermargli sul capo una stoffa bianca. Orribile! A posteriori, credo che io, Beppe e Luigia fossimo troppo principianti. Non credo che adesso sarei d'accordo a presentare i nostri allievi dopo solo tre mesi di scuola, ma forse sono stati proprio questi esperimenti azzardati a darci la voglia di continuare. Mi riferisco agli attori perché non credo che Renzo abbia mai avuto dubbi. Quanto a me, io non pensavo, seguivo Renzo e facevo ciò che mi piaceva fare. Anche oggi lavoro così: d'istinto e per piacere. Non ho mai saputo rispondere alle domande, molte e spesso maligne, sulla scelta della danza Orissi. Nessuno mi ha mai chiesto cosa pensavano gli indiani di noi. Avrei risposto che i nostri maestri non ci hanno mai fatto domande, perché non se le sono mai poste.

Dopo quel primo viaggio in India praticammo le danze tutti i giorni. Sei ore al giorno, tre il mattino e tre il pomeriggio. Allora non avevamo un repertorio vasto di spettacoli come oggi e avevamo molto tempo da dedicare all'allenamento. La direttiva era chiara anche se non fu mai esplicitata: dovevamo diventare bravi come gli indiani.

Nel settembre del '79, Aloka e Saroja vennero in Italia insieme alle loro orchestre. È in quest'occasione che abbiamo imparato il primo *abhinaya*² di Orissi: *Lalita Lavanga Lata*, la terza canzone del primo canto del *Gita Govinda*. Appena non si trattava più di tecnica pura ero una frana. Credo che sia cominciato da lì il commento che Aloka fa sempre quando mostra le nostre danze e guardando me dice: «*Her chanka* (posizione fondamentale di Orissi) *is very good*» e poi, guardando Luigia «*But her abhinaya...*». Penso che lei abbia sempre desiderato un'allieva con il mio corpo e la sensibilità di Luigia. Luigia e io abbiamo sempre riso moltissimo per questo perché tra noi non è mai esistita nessuna rivalità; ero solo un po' gelosa di lei perché nelle dimostrazioni di lavoro o negli spettacoli io danzavo solo pezzi di danza pura.

Il 12 gennaio 1980 eravamo a New Delhi per la seconda volta. Siamo rimaste fino al 18 febbraio. Quell'anno a Delhi ci aspettava una brutta sorpresa, come ha raccontato Luigia: a causa di un malinteso finanziario, le nostre maestre non vollero darci più lezioni, ma Mayadhar Raut, il Guru di Aloka, decise coraggiosamente di prenderci nella sua scuola. Per poter lavorare con lui ci iscrivemmo al

² «Abhinaya» è la danza espressiva, non solo pura, ma anche recitata. Lo stesso termine si usa anche per indicare il livello espressivo nella esecuzione del danzatore.

Bharatya Kala Kendra, una prestigiosa scuola di N. Delhi, dove lavoravano ottimi maestri, danzatori e musicisti.

Spesso mi fermavo fuori dall'aula di canto, ascoltavo e aspettavo che qualcuno entrasse o uscisse per poter sbirciare dentro. Seduto su un tappeto vedevo un uomo con i capelli d'argento. Era bellissimo. Attorno a lui, in semicerchio, c'erano i suoi allievi. Quell'aula aveva qualcosa di misterioso e di reverenziale e quell'uomo era il *pandit* (*pandit* è un titolo onorifico) Amarnath che io incontrai più di dieci anni dopo.

Una sera assistemmo a uno spettacolo di Aloka e le mandammo dei fiori in camerino: li rifiutò. Quando la incontravamo nella scuola non ci salutava e sul viso appariva quella sua tipica espressione di disgusto che ora amo molto. Durante la nostra seconda permanenza a Delhi imparammo *Yahi Madhava*, il «pezzo forte» di Aloka. Prima di partire Mayadhar Raut ci fece fare il nostro primo costume e ci regalò un vasetto di pittura per i piedi, un set a testa di mollette per i capelli, un set a testa di spille da balia, un quadretto di Jagannath, il dio protettore della danza Orissi, e una confezione di incensi; cioè, tutto ciò che serve a una danzatrice.

Poi partimmo per il Kerala. Enrico era arrivato da Bali e insieme prendemmo l'aereo per Cochín. Avevamo con noi parte dei materiali degli spettacoli. Enrico non voleva chiedere aiuto ai facchini. Arrivammo a Cheruthuruthy il 19 sera. Quello della tournée comune fu un periodo molto bello. Mi dispiace di essere stata troppo giovane e di non aver potuto trarre tutto il vantaggio che potrei ora da un'esperienza simile. Terminammo la tournée a Delhi il 14 marzo presentando *Albatri* all'Università. Nessuno dei nostri maestri venne agli spettacoli. A Delhi, il giorno di *Albatri*, ho compiuto vent'anni.

Siamo tornati dall'India a metà marzo. A giugno il Guru Mayadhar Raut, che nel frattempo era diventato il nostro *Guruji* («ji» è un suffisso che si aggiunge ai nomi delle persone a cui si deve rispetto), venne a Bergamo. I mesi di lavoro con Mayadhar Raut furono molto importanti. Studiavamo con lui una delle sue più belle composizioni, un *abhinaya* che aveva vinto un prestigioso premio per la miglior coreografia: *Sakhi Hey*. Per me lavorare con lui era un poco più semplice che con Renzo, forse mi sentivo meno incapace, o forse il suo giudizio per me contava meno di quello di Renzo. Sul mio viso cominciarono ad apparire timidissime ombre d'espressione e, qualche mese dopo, grazie all'aiuto e al lavoro di Renzo, presentai il mio primo *abhinaya* sul palcoscenico. In quel periodo Mayadhar Raut fu ospite nella mia casa e, da quel momento in poi, i nostri maestri furo-

no sempre ospitati dai rispettivi allievi. Imparammo cos'è il *Guru-shishya parampara*:

Guru = maestro o anche colui che rimuove l'ignoranza.

Shishya = discepolo o anche colui che deve essere ferito.

Parampara = tradizione, cioè quella cosa per cui l'allievo fa di tutto per il maestro.

Sono contenta di averlo fatto e continuo ancora oggi a farlo, ma... che fatica! Al nostro ritorno in India, il 6 ottobre di quello stesso anno, Alokha riprese a darci lezioni. Fu un periodo di lavoro stupendo. Lavoravamo con entrambi i maestri nella stessa ora di lezione; la collaborazione tra loro era ottima e noi, fortunate come nessuna allieva indiana, li spremevamo entrambi. Alokha ci mostrava le danze, il Guru ci parlava dell'*abhinaya*. A volte si alzava dal suo tappeto e veniva vicino a noi con un bastone-righello a misurare le distanze delle nostre braccia e la flessione delle nostre ginocchia. Ci rendevamo conto che Alokha era la copia esatta di ciò che Mayadhar Raut era o voleva, che insieme, coppia perfetta, avevano creato quello stile di Orissi così diverso dagli altri, così evoluto da essere, a mio parere, più classico dell'Orissi di Orissa. Ci misi un po' a «perdonare» Alokha, ma lei era così brava e aveva cominciato a insegnarci con così grande serietà che presto dimenticammo i dissapori passati. Nacque «il principio d'amore o della famiglia». Ci vollero molti anni: abbiamo vissuto insieme grandi gioie, professionali e non, e grandi disgrazie. Abbiamo dovuto imparare ad accettare le reciproche differenze ma alla fine siamo diventati un'unica famiglia.

Quell'anno lavorammo moltissimo. Riporto dal mio diario l'orario tipo di una giornata:

8.00/8.45 lezione di Orissi con Alokha e Mayadhar Raut. Imparavamo il *Saveri pallavi*, una coreografia di Kelucharan Mohapatra e probabilmente il *Moksha* (danza di chiusura di uno spettacolo di Orissi).

Dalle 9.00 alle 10.00 in casa del *Gurugi* (anche lui, come Alokha, aveva un appartamento al Bharatya Kala Kendra) studiavo violino carnatico con un maestro di cui non ricordo il nome.

Dalle 10.00 alle 11.00 lavoravamo con Alokha: ci occupavamo solo di tecnica base e ripasso delle danze vecchie.

Alle 11.00 io prendevo l'autobus e mi recavo in un quartiere di New Delhi per la lezione di canto carnatico (il canto classico del Sud dell'India) con Meera Sheshadri. A quel tempo c'era venuta l'idea, un po' folle, di diventare anche cantanti e musicisti per gli spettacoli dei nostri colleghi. Il progetto si realizzò solo per qualche anno, e

solo per l'orchestra di Orissi. Beppe era il cantante, Ludovico o Caterina [Scotti] suonavano il flauto, Teresa [Buttarelli] il *sitar*, Enrico o Susanna il *pakhawaj* e i *boll*. A un certo punto, però, i nostri compagni si ribellarono a quella che allora sembrava una tirannia del regista: quelli erano gli anni d'oro di Orissi e gli altri non avevano voglia di stare al servizio dello spettacolo di Luigia e mio. L'orchestra però, con grande dolore di Renzo. Mi piacerebbe sapere la versione di Beppe (senza alcun rancore) perché è incredibile come, a volte, i ricordi si trasformino nelle teste delle persone e forse, in questo caso, anche nella mia.

Nel pomeriggio, oltre a preparare le lezioni per il giorno seguente, studiavo hindi con Ambika, la figlia di Alokha. Eravamo quasi coetanee e diventammo grandi amiche. Studiare hindi mi servì molto perché tradussi tutti i quaderni di teoria di Alokha e cominciai a interessarmi anche a questa materia. Ogni ora persa con i nostri maestri e ogni ora tolta allo studio ci sembravano irrecuperabili e perse per sempre. Ricordo che partivamo dall'Italia sempre con l'intenzione di intraprendere qualche viaggio ma, alla fine, non avevamo mai il coraggio di muoverci da Delhi. L'unica distrazione era vedere quanti più spettacoli fosse possibile, di ogni tipo di danze, classiche e non. L'anno dopo, decidemmo di partire subito per un viaggio «di piacere», appena arrivate in India, proprio perché avevamo capito che, se cominciavamo a lavorare non saremmo più state capaci di smettere. Dieci giorni di vacanza. A Benares eravamo ospiti di una coppia che viveva lì: Mark, un ragazzo tedesco che studiava filosofia da molti anni all'Università di Benares, ci portò una notte al crematoio, sulla riva del Gange. Passammo una notte da film dell'orrore con relative crisi isteriche di pianto e di riso. Ci cacciarono dal crematoio che era quasi l'alba. A letto, sempre uno solo, io e Luigia ci addormentammo abbracciate e tremanti. La nostra stanza dava direttamente sul Gange. Il mattino verso le quattro cominciavano i canti, le abluzioni e le preghiere dei pellegrini e dei *rishi* nudi e coperti di cenere che stavano tutto il giorno immobili sotto la nostra finestra, intenti a contemplare il fiume. Anche noi ci alzavamo alle quattro: prendevamo una barca e navigavamo il fiume. Spesso ci imbattevamo in cadaveri di animali e di uomini non del tutto cremati (molte famiglie non hanno abbastanza denaro per pagare la legna). Non avevamo il coraggio di toccare l'acqua. Gli indiani, invece, la bevevano. Secondo me, dopo Calcutta, Benares era il centro delle nefandezze dell'India. Poi raggiungemmo l'Orissa. Visitammo Bhubaneswar, Kuttak e, ovviamente Konarak. Lì fotografammo una per una tutte le sculture del tem-

pio da cui sono tratte le pose di Orissi, un lavoro lunghissimo. Tornammo a Delhi in treno. Trentatré indimenticabili ore in seconda classe, nell'India di sedici anni fa. Delhi ci stava diventando ormai molto familiare. Il nostro Guru, insieme con Alokā ci insegnò *Kuru Yadu Nandana* ma non ce lo spiegò: volle che fosse Alokā a parlarcene, a parte. Diceva che io ero troppo giovane e che lui non poteva parlare con me di certe materie: *Kuru Yadu Nandana* è un pezzo estremamente e dettagliatamente erotico.

In Italia intanto, Renzo e gli altri del teatro lavoravano per «creare un contesto» e un mercato in cui inserire il nostro lavoro sulle danze. Avevamo tutti contro e molti ci dicevano: «Ci vogliono più di dieci anni!». Io vivevo beata perché, essendo l'ultima ruota del carro, nessuno mi diceva niente e avevo una fiducia sconfinata in Renzo.

In ottobre Enrico e Ludovico diedero le dimissioni e lasciarono il teatro e, per questo motivo, lo spettacolo *Sonja* morì. Renzo andò tre mesi in Spagna con i giovani: Alberto, Caterina, Mario e Teresa; da quell'esperienza nacque *Storie di Mariposa*. Io, Beppe, Luigia e Franco ci iscrivemmo in una palestra di Bergamo per studiare un'arte marziale giapponese, l'Aikido, ma durò pochissimo. Probabilmente fu in quel periodo che noi rimasti cominciammo pazzi esperimenti vocali nelle grotte delle valli bergamasche.

Alla fine dell'estate del 1983 Renzo parlò per la prima volta del progetto *Gandhi*.

Quell'autunno il TTB non ebbe il denaro sufficiente per mandarci in India. Si poteva fare vacanza! Chiesi al teatro di poter andare a Siviglia con Mario, Alberto e Caterina a studiare flamenco. Ci saremmo potuti mantenere agli studi facendo seminari, io potevo fare lo spettacolo di Orissi. Partimmo. Fu molto divertente: molte avventure, notte sivigliane e tanto flamenco. Io imparavo velocemente perché la mia base ritmica era molto migliorata. Dopo tre mesi tornammo in Italia con una Farruca in quattro e una Caracoles che danzavamo io e Caterina. Fu la mia unica esperienza con il flamenco perché l'inverno seguente, dovendo scegliere tra India e Spagna, non ebbi alcun dubbio e tornai a New Delhi. Mi è dispiaciuto molto lasciare il flamenco ma per me non c'era alcuna possibilità di poter continuare lo studio senza rinunciare a una parte del tempo che dedicavo a Orissi.

Nel giugno del 1985, Alokā e l'orchestra tornarono in Italia. Questa volta, però, Mayadhar Raut non c'era perché aveva deciso per vari motivi di non lavorare più con Alokā. Lei ne era terribilmente dispiaciuta. Venne da noi anche Ambika, figlia e allieva di Alokā

che, nel frattempo, stava diventando molto brava. Fu un bellissimo periodo, soprattutto dal punto di vista personale della nostra «famiglia». Ancora non sapevamo che lo spettacolo finale della tournée a Bologna sarebbe stato anche l'ultimo di Alokā. La tempesta si stava preparando: il marito di Alokā, Shekar Panikar, si sentì male e all'ospedale di Bergamo sospettarono un cancro. Shekar decise di uscire dall'ospedale e, a nostra insaputa, ci raggiunse a Bologna. Quando arrivò, salì sul palcoscenico e suonò il *pakhawaj* per l'ultimo pezzo: il *mokhsa*. Avevamo tutti le lacrime agli occhi. Quando ripartirono per l'India Shekar stava molto male ma non volle fermarsi in Italia.

Verso la fine dell'estate di quello stesso anno chiamammo l'India per avvisare che saremmo arrivate in novembre. Al telefono Shekar ci disse che Alokā aveva avuto un incidente ma che poteva insegnare ugualmente. Io e Luigia pensavamo che si fosse rotta qualche osso e che, come al solito, cercasse scuse per lavorare poco. Arrivammo a Delhi il 16 novembre 1985. Non potrò mai dimenticare quello che provai quando vidi Alokā. Un tassista ubriaco l'aveva investita e l'incidente aveva avuto effetti devastanti. Capimmo subito che non avrebbe mai più potuto danzare. Shekar era molto ammalato, il suo Guru l'aveva abbandonata e in India non esiste previdenza sociale; avevano cambiato casa e si erano trasferiti in un appartamento composto da due stanze, una cucina piccolissima e una piccola entrata dove io e Luigia prendevamo lezione. Lo spazio che avevamo a disposizione era di circa due metri e mezzo per due metri e mezzo. In un angolo c'era un frigorifero e un filo per i panni attraversava la stanza. Luigia non poteva sollevare le braccia sopra la testa senza trovarsi il filo tra le mani. In quel luogo Alokā trovò la forza di insegnarci due nuovi brani: il *Ramayana* e un nuovo *mangalacharan* dedicato a Ganesha. Appena giunte a Delhi eravamo state da Mayadhar Raut pensando che avremmo potuto continuare a lavorare con lui anche se i rapporti con Alokā non erano più quelli di un tempo. Il nostro Guru, dopo un'affettuosissima accoglienza e molte promesse di affetto eterno, ci disse che ci avrebbe tenuto con sé solo se troncavamo i nostri rapporti con Alokā.

Io scrissi una lunga lettera al maestro perché, avendo avuto molta fede in lui, non riuscivo a rassegnarmi, ma non ci fu niente da fare. Da quella volta non ci siamo più rivisti. L'India delle danze è anche questo. Quell'anno io e Luigia trovammo una casa in un quartiere molto bello di Delhi dove potevamo danzare, suonare il violino (Meera si era trasferita a Madras ed io smisi di studiare canto carnatico) e studiare i testi su Gandhi che, nel frattempo, stava diventando

il progetto principale del teatro. Non ho mai rinunciato alle «vacanze studio» perché le mie permanenze a Delhi sono sempre state estremamente serene e, pur lavorando sempre molto, tornavo a casa rigenerata. Tornammo in Italia alla fine di gennaio. Un paio di mesi più tardi ci giunse la notizia che Shekar Panikar era morto. All'epoca di tutti questi disastri, Aloka era all'apice della sua carriera, venerata come la migliore danzatrice di Orissi, una vera e propria star dell'India. Mi sono sempre chiesta come sia stato possibile per Aloka sopravvivere a tanto.

Nel 1986 progettammo un viaggio dell'intero gruppo in India per la preparazione di *Gandhi* [lo spettacolo *Esperimenti con la verità*]. Partimmo a dicembre. Siamo rimasti tre mesi in Kerala, a Kottayam. Lì sono nate le prime scene dello spettacolo su Gandhi e quelle dello spettacolo *Storie del giardino dei peri*. Lavoravamo ad entrambi gli spettacoli. Abbiamo fatto anche una tournée in Kerala con *Albatri*. Io e Luigia abbiamo presentato spettacoli di Orissi mentre Beppe e Mario quelli di Kathakali.

Nel novembre del 1987 tornammo a Delhi. La situazione di Aloka era leggermente migliorata: aveva una nuova casa e una grande sala di lavoro dove poteva insegnare. Andammo a vivere nello stesso quartiere, nella casa di fronte alla sua. Da allora abbiamo sempre abitato lì e vissuto praticamente insieme: Aloka, Luigia, Tiziana e Ambika. Dopo l'incidente i nostri rapporti diventarono sempre più stretti e ormai, spero, indissolubili. Quell'anno io e Luigia imparammo due danze diverse: Luigia una *pallavi* (un pezzo di danza pura), io un *abhinaya* molto acrobatico che mi aveva sempre affascinato. Non l'ho mai potuto danzare perché Renzo non me lo ha mai permesso. Negli anni, abbiamo imparato moltissime danze ma i nostri spettacoli sono rimasti invariati per lunghissimi periodi. Ho sempre lottato e litigato con Renzo perché ogni volta che imparavo un pezzo nuovo volevo danzarlo in spettacolo. Ho sempre trovato il muro, anzi, due muri perché a Luigia non è mai importato cambiare repertorio. Tutto il tempo mi chiedevo che senso avesse imparare tante danze. Ancora oggi mi si chiude lo stomaco se penso a quanto ho sofferto. Il motivo di Renzo era chiaro: in uno spettacolo dovevamo dare il meglio e le danze vecchie erano più mature di quelle giovani. Il mio motivo, invece, era questo: non praticare le danze giovani significava non farle crescere mai. Abbiamo fatto centinaia di spettacoli nella nostra sede per due, tre e a volte anche cinque persone. Per più di dieci anni, sempre lo stesso spettacolo.

Il mio insegnante di violino occidentale, il Maestro Carminati, di

Bergamo, mi chiese di interrompere lo studio del violino carnatico perché ogni volta che tornavo dall'India confondevo le posizioni. Ubbidii.

Nel novembre del 1989 abbiamo fatto il nostro primo spettacolo di Orissi a New Delhi, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura. Ricordo il mio terrore. Era anche il nostro primo spettacolo con un'orchestra dal vivo. Per anni ci eravamo abituate alla musica registrata, sempre uguale; con i musicisti bastava una piccola variazione ed eravamo perse. Ricordo anche una grandissima eccitazione. Era, effettivamente, un evento straordinario, ma andò tutto bene e le recensioni furono eccellenti. Avevamo superato l'esame più importante per noi. Avevo danzato giorno e notte per essere pronta e avevo trovato anche il tempo di imparare un pezzo nuovo. Fu un periodo pieno di eventi. Ero partita dall'Italia con un'idea per lo spettacolo su Gandhi: lavorare con un oggetto che avevo visto in un mercato durante un viaggio precedente; si trattava di una *pot* di terracotta che fungeva da lampada a olio o «a candela». Mi feci accompagnare anche in tutti i mercati musulmani di Old Delhi per trovare materiali per lo spettacolo. Nei negozi però, non vendevano il modello di *chador* che avevo deciso di utilizzare per lo spettacolo. Fermi una donna per strada e le chiesi se mi vendeva il suo abito. Lei mi portò nella sua casa: una stanza con televisore in cui vivevano sei persone e mi mostrò tutti i suoi *chador* e ne scelsi uno di raso turchese che pagai cento rupie. Lei fece un grosso affare. Comperai anche un grande Corano. Al mercato ci tirarono sassi con la cerbottana perché infastidiva la mia eccessiva curiosità. Tutti questi materiali sono entrati nello spettacolo, tranne il *chador* turchese che utilizzai solo come modello. Quell'anno poi, ci fu il mio primo incontro con il canto indiano. Avevo bisogno di materiale per lo spettacolo e chiesi a un'amica di Ambika, Urmi Dè, se poteva darmi lezioni di canto. Rimasi molto affascinata e più che mai decisa a continuare lo studio l'anno seguente. È sempre stata tradizione mostrare il lavoro, gli acquisti per il teatro e le nuove scoperte ai compagni quando tornavamo dai nostri viaggi. Il lavoro sul canto piacque molto e, da allora, divenne il nostro comune riscaldamento per le prove dello spettacolo su Gandhi. In questo modo ho avuto la fortuna di poter praticare ciò che imparavo tutti i giorni, per tre, quattro anni insegnando ai miei compagni quello che via via imparavo.

Nel novembre del 1990 ero di nuovo a Delhi. Era trascorso un anno esatto dall'ultima volta che ero stata in India. Parlo al singolare perché Luigia aveva deciso di andare a vivere in Africa e aveva lascia-

to il teatro. Io ero partita senza di lei ma aspettavo pazientemente che tornasse, cosa che avvenne qualche mese più tardi. Fu quello l'anno che incontrai il Pandit Amarnath.

Urmi doveva partire per un viaggio in Bangladesh, e mi disse che non poteva lavorare con me; mi propose di rivolgermi al suo Guru. Mi disse che sarebbe stato molto difficile farmi accettare come allieva perché era nota a tutti la sua avversione per gli occidentali; inoltre, non voleva più insegnare ai principianti, ma forse, per un periodo breve, si poteva tentare. Io non avevo ancora capito di chi stesse parlando. Non sapevo ancora quasi nulla della musica indostana e non conoscevo i cantanti famosi dell'India. Ma mi bastarono poche ore per ricordare l'aula del Bharatya Kala Kendra e per capire chi fosse il Pandit Amarnath: un grande.

La mattina fissata per il colloquio mi vestii molto bene, all'occidentale, e andai con Urmi nella casa del Maestro. Urmi parlò a lungo con Amarnath in hindi. Alla fine, in inglese, lui rispose che era troppo vecchio, che non aveva voglia, che non aveva nessun senso studiare canto per un mese, che non voleva perdere tempo. Intanto, io ero già innamorata. Avevo di fronte a me l'esempio vivente di ciò che avevo solo letto sui libri e non avevo nessun dubbio: Amarnath era «il Maestro». Tutta la sua nobile persona esprimeva la consapevolezza della millenaria cultura dell'India, di una profonda conoscenza della vita, dell'arte, senza presunzione alcuna. Non era necessario per lui presentarsi perché la sua figura suscitava il rispetto di tutti quelli che incontrava, anche degli sconosciuti. A Delhi non c'era nessuno che non si inchinasse al suo passaggio e, anche quando venne in Italia, molto spesso i passanti lo salutavano per la strada. Quel giorno, concluse dicendo che non mi avrebbe dato nessun tipo di lezione. Io non mi mossi dalla sedia. L'atmosfera era di grande imbarazzo: Urmi, che nel frattempo si era alzata per andarsene, si sedette di nuovo e rimase in silenzio. Siamo rimasti lì, in silenzio, per quindici minuti esatti. Io tenevo gli occhi bassi sull'orologio perché avevo deciso di non parlare affatto, ma di non andarmene fino a quando non avesse cambiato idea. Insomma, avrebbe dovuto cacciarmi. Alla fine di quel tempo infinito Amarnath chiamò sua figlia, Bindu, e le chiese se aveva voglia e tempo di darmi lezioni. Non era ciò che desideravo ma mi accontentai. Quando il mattino dopo arrivai a casa del Maestro mi fecero salire al piano di sopra. Entrai in una stanza convinta di incontrarvi Bindu ma sul tappeto, dietro la *tampura*, era seduto Amarnath. Ho cominciato a lavorare con lui così, senza parole.

Quell'anno a Delhi mi ammalai di tifo: ero sola e mi sembrava di

morire ma la mia più grande disperazione fu perdere una lezione con Amarnath. Dopo tre giorni di delirio e due di immobilità assoluta (avevo dolori lancinanti in tutto il corpo e non potevo più muovere le mani) mi alzai dal letto, presi un taxi e mi feci portare alla casa del Maestro. Durante la lezione grondavo sudore e non riuscivo a concentrarmi. Amarnath, che aveva saputo da Alok della malattia, non disse nulla e mi fece lavorare sodo anche se fu un po' più paziente del solito. Dopo una decina di giorni ripresi a danzare, per modo di dire. In realtà ci vollero alcuni mesi, prima di recuperare definitivamente le energie. Comunque, riuscii a portare a termine il lavoro su una nuova *pallavi* e poi andai con Renzo in Manipuri dove speravo di riprendermi più velocemente che a Delhi. Quello in Manipuri fu un bellissimo viaggio: è una zona protetta dell'India, incontaminata. Io e Renzo venimmo accolti come vip: il nostro arrivo venne annunciato sui giornali locali e fummo trattati con molti onori. In Manipuri abbiamo visto bellissime cerimonie Sankirtana³: ma proprio perché sono stata lì mi sono convinta che non bisogna portare il Sankirtana in Occidente perché è ciò che di più intatto ci sia ancora in India. Quando abbiamo portato per la prima volta una troupe di Sankirtana a Bergamo, li abbiamo ospitati in una casa vicino al teatro in Città Alta. La sera sono andata a trovarli: dopo aver suonato a lungo il campanello mi sono dovuta far aprire il portone da un vicino e quando sono salita nella casa ho trovato i danzatori seduti insieme in una stanza, per terra e al buio. Allora ho acceso la luce. Grande meraviglia di tutti, che immediatamente si sono messi ad accendere e spegnere tutti gli interruttori della casa. Ma questo è stato nulla rispetto a quando ho spiegato loro il funzionamento del citofono.

In Manipuri vige ancora il matriarcato. Quando ero lì, sono stata in un mercato gestito solamente da donne; una signora molto anziana, dopo avermi fissato a lungo, mi ha detto, piena di dignità: «Io vi ho combattuto». Ero bionda, bianca, quindi inglese. Le ho comperato delle stoffe e mi ha congedata abbracciandomi.

Quando tornai in Italia contagiai tutto il teatro con le storie su Amarnath e continuammo a lavorare ai materiali che avevo riportato per tutto l'anno.

Tornammo a Delhi l'anno seguente, in novembre. Qualche giorno prima di partire, mentre pulivo i vetri di casa, caddi dalla scala e

³ Il Sankirtana è una forma di canto devozionale completato da una azione scenica danzata, con esecuzione strumentale fatta dai danzatori stessi, la cui forma più recente di tradizione si fa risalire al XV secolo.

mi ruppi il polso destro. Partii ugualmente. Avevo aspettato un anno intero per tornare da Amarnath e sarei partita anche in carrozzella. Per un mese, a Delhi, studiai solamente canto. Lavoravo moltissimo, fino a sfinare la voce, perché dovevo dimostrargli che anche gli occidentali possono capire e poi perché volevo che il mio maestro mi amasse. Aloka divenne un po' gelosa, ma avevo dalla mia la scusa del polso. Passavo le giornate cantando e studiando teoria perché Amarnath era un maestro molto esigente e totalmente privo di pazienza. Quando sbagliavo un esercizio me lo faceva ripetere solo una volta, al secondo errore mi abbandonava. Lavorare con lui fu un'impresa veramente ardua, per me era difficilissimo seguirlo. All'inizio uscivo dalla sua casa pensando ogni volta che non sarei più potuta tornare perché mi avrebbe cacciato via. Lui cantava improvvisando per alcuni minuti e poi diceva: «Repeat». Io lo guardavo come un'ebete, conoscevo a malapena le note della scala indiana, non capivo niente e mi veniva da piangere.

Poi mi sono ingegnata (mi facevo spiegare di nascosto le cose da una sua allieva) e piano piano ho conquistato lui e un po' anche il canto. Sapevo benissimo che non avrei potuto rifare con il canto ciò che avevo fatto con la danza. Lo so, lo so che non avrebbe avuto alcun senso. A volte mi sentivo in colpa perché pensavo che stavo imbrogliando il mio Maestro che nel frattempo si stava affezionando a me. A volte sognavo di essere libera e di dedicarmi solamente al canto, di restare in India e diventare una cantante. Un giorno il Maestro mi disse: «Rimani qui due anni e farò di te una cantante». Ebbi una vera crisi depressiva. Avevo smesso di lavorare per il lavoro.

Nel settembre del 1992 organizzammo una bellissima tournée di Aloka che venne in Italia con tutta l'orchestra, Ambika e Shagun Butani, una sua allieva. Abbiamo girato l'Italia danzando insieme. Renzo si trasformò in coreografo e montò la coreografia della *pallavi* comune. Renzo ha una conoscenza così profonda di Orissi che potrebbe comporre le danze come i maestri indiani.

A novembre tornammo a Delhi. Accettammo l'opportunità che ci venne offerta di fare uno spettacolo all'interno di un festival di danzatori occidentali che studiano danze orientali. Purtroppo però, il nostro cantante aveva un altro ingaggio e così dovemmo lavorare con un cantante «nuovo». Per me fu un disastro, ognuno andava per conto proprio, me compresa. La critica fu severa, e la mia delusione fu enorme, mi ero sentita sicura e all'altezza della situazione, e forse sbaglio a dare tutta la colpa del mio insuccesso all'orchestra perché, in parte, fu anche un po' di presunzione a tradirmi. Promisi a me

stessa che un giorno mi sarei riscattata e forse succederà. Luigia, che al contrario di me era terrorizzata e che, come suo solito prima dei grandi eventi, aveva vomitato tutta la notte, fu molto brava e molto acclamata.

Danzare a New Delhi è per me una delle sfide più eccitanti del mio mestiere.

Ovviamente, tre giorni a settimana continuavo a studiare con Amarnath. Mi alzavo la mattina alle cinque perché Amarnath riteneva che fosse meglio cantare il mattino presto. Facevo colazione con zenzero e miele perché il mio maestro faceva così per la voce; rompevo i timpani a tutto il vicinato, cantavo per strada, in cucina, sui riscio, mentre facevo il bagno, avevo cominciato a cantare anche mentre danzavo. Ero insopportabile. Mi avevano detto che Amarnath voleva che i suoi allievi gli facessero domande intelligenti. Passavo le serate sui libri per poter fare poi domande intelligenti: le segnavo e poi ascoltavo da lui risposte che già conoscevo. In questo modo sono riuscita a entrare nel suo cuore: l'anno seguente decise di portarmi nella sua scuola (aveva ripreso ad insegnare al Bharatya Kala Kendra) e di farmi cantare davanti ai suoi allievi, portandomi come esempio. Prese a portarmi sempre con sé e mi fece suonare la *tampura* durante un suo concerto a Delhi. Quando camminavamo teneva il suo braccio sulla mia spalla, come il Mahatma con le sue nipoti. Mi faceva suonare la *tampura* per lui durante i suoi allenamenti. Non permetteva a nessuno di assistere al suo riscaldamento mattutino delle 4.30, ma io avevo insistito così tanto che alla fine ci sono riuscita. Per raggiungere la sua casa mi alzavo alle 4.00 e camminavo per venti minuti quando era ancora notte. Non sono mai arrivata in ritardo. Alcune mattine avevo talmente sonno che non riuscivo a tenere gli occhi aperti, ma non mi sono mai addormentata, e assistere ai suoi allenamenti mi è stato di grande utilità perché è così che la musica si tramandava in India: di maestro in maestro. Non c'è nulla di scritto; ci sono regole molto rigide, ma cambiano a seconda della scuola, e ogni maestro crea una sua musica che poi trasmette oralmente all'allievo. Ora non è più così perché con i registratori è tutto molto più veloce.

Il primo anno che studiai con Amarnath chiesi di poter registrare le lezioni ma lui rifiutò la mia richiesta dicendo che in quel modo avrei imparato più velocemente la lezione, ma altrettanto velocemente l'avrei dimenticata. Ero disperata perché ogni volta che uscivo dalla sua casa non ricordavo assolutamente nulla di quello che avevo fatto e non sapevo come e cosa praticare. Un giorno decisi di regi-

strare di nascosto ma il clic del registratore mi tradì. Alla lezione era presente anche Bindu che s'infuriò moltissimo perché capì che nascondevo un registratore nella borsa. Rossa come un peperone per la vergogna e il terrore, negai. Bindu insisteva affinché il padre mi costringesse ad aprire la borsa. Ma lui, pur sapendo che stavo mentendo, mi salvò dalla vergogna e non mi fece aprire la borsa.

Ora posso dire, per esperienza personale, che Amarnath aveva ragione. Dopo la sua morte, ho smesso di cantare per quasi tre anni. Non potevo più farlo senza piangere. Ho dovuto smettere anche di ascoltare la sua musica perché i ricordi mi erano troppo penosi e perché ho sofferto a lungo di grandi sensi di colpa. Qualche mese fa gli allievi del teatro mi hanno chiesto di insegnare loro il canto indostano e io, piena di angoscia, ho accettato. Non avevo dimenticato nulla.

Nel 1991, pensai di portare Amarnath in Italia ma non ebbi il coraggio di proporlo perché lui non conosceva il TTB e perché era vecchio e timoroso dell'ignoto. Alla fine della nostra permanenza Renzo ci raggiunse a Delhi e lo portai a casa di Amarnath. Rimasero molto colpiti l'uno dell'altro. In quell'occasione Amarnath ci mostrò un disco che aveva inciso in Francia molti anni prima: *Il canto profondo dell'India*. Con grande meraviglia e commozione scoprii che era la stessa incisione di un nastro che io e Beppe per ore e ore avevamo ascoltato nel 1978/79 chiedendoci di chi fossero quella voce e quella musica meravigliosa! Poi Renzo e Luigia vennero ad assistere a qualche lezione e piano piano Amarnath si convinse che eravamo persone per bene. Gli proponemmo di effettuare una tournée italiana e lui ci promise che ci avrebbe pensato.

Nel gennaio del 1994 tornammo a Delhi, ma prima Luigia e io facemmo un viaggio a dorso di cammello nel deserto del Rajasthan. Eravamo reduci dal restauro del Teatro Sociale e, perciò, fisicamente distrutte. Non avevamo pensato che andare sul cammello nel deserto fosse così terribilmente faticoso. Alla fine della giornata la nostra guida, per farci scendere, stendeva delle coperte sulla sabbia e noi ci lasciavamo cadere direttamente al suolo, completamente e disperatamente addormentate. Arrivammo a Delhi per cominciare a lavorare in uno stato pietoso. Io impostai la tournée di Amarnath.

Amarnath arrivò in Italia nel febbraio del 1994 insieme a sua figlia Bindu, e a due musicisti, Om Prakash e Faiyaz Khan. Fu ospite della mia casa per tutta la sua permanenza in Italia. È stata un'esperienza incredibile. Più tardi, Beppe commentò ironicamente: «Più bella per il maestro che per l'allievo». In effetti, seguirlo come una

vera «allieva indiana medioevale» fu molto faticoso ma, se Amarnath fosse ancora qui, lo rifarei, con lo stesso entusiasmo. Compì settant'anni mentre era in Italia. Quando ripartì, pensavo di rivederlo dopo qualche mese, a Delhi, ma la vita andò diversamente e io non ho più rivisto il mio Maestro.

Amarnath è morto il 9 marzo del 1995.

Novembre 1996: ultimo atto. Io e Luigia torniamo in India dopo due anni e mezzo di assenza. Non volevamo passare le nostre vacanze a New Delhi, perché io temevo di non poter sopportare l'assenza di Amarnath, e perché Delhi è diventata ormai invivibile; abbiamo deciso, perciò, di portare Aloka in Kerala e lì abbiamo passato un mese tra le palme e il verde, danzando. Io, che avevo smesso di cantare e danzare, ho avuto qualche difficoltà a riprendere e, pur non avendo dimenticato nulla delle danze, non sono riuscita in un mese di lavoro a recuperare del tutto la forma. Però, abbiamo imparato l'*abhinaya* più bello, tra le composizioni di Mayadhar Raut: *Nindati Chandana*. E, quando siamo tornate, Renzo mi ha dato il permesso di presentarlo in spettacolo. Non è Renzo a essere cambiato ma io.

6. Mario Barzaghi

Quando sono uscito dal TTB, nel 1994, ho scritto una lunga lettera ai compagni. Nella lettera, paragonavo il gruppo, almeno come visione ideale, a un palazzo, un palazzo antico, con le sue colonne, i suoi capitelli, le sue trifore... Un'architettura che attraversa il tempo, e che con le sue forme mostra, in termini architettonici, un ordine di senso musicale, inconsueto. Le pietre di cui è fatto sono materiale in vita, sono come un canto che vibra nel tempo. Ma cosa succede quando una colonna si sgretola? Giustamente tutti accorrono a salvare il palazzo, puntellano e siringano. Ma non tutti i materiali possono essere assemblati insieme, i nuovi e gli antichi: il cemento, per esempio, è un materiale che non respira, è morto, ha problemi di durata. È rigido. Senza farla troppo lunga: quando subentrano perdite, vale la pena di intestardirsi per salvare questo palazzo mitico che ho chiamato gruppo? Quali rimedi sono adatti?

Ti chiederai il perché di questa introduzione. Ti posso rispondere che per me è fondamentale in rapporto al nostro tema, il TTB e l'India. Ci si altalena tra mito e pettegolezzi, tra grandi intese e grandi litigi, tra la necessità di far teatro come elemento di cui si nutre il

nostro respiro, e la routine che si nutre di noi. Nella nostra cecità finiamo per somigliare a quei contadini di Chernobyl che, non vedendo le radiazioni, non volevano lasciare i loro campi.

Sono entrato come allievo al TTB nel 1980. Beppe Chierichetti mi insegnò qualche esercizio di base di Kathakali. Avevo visto anch'io Krishnan Nambudiri, nel '77. Guardando Beppe, come mi era successo guardando Krishan, provavo un senso di fascinazione e un desiderio di imparare. E, allo stesso tempo, non capivo niente.

Avevo cominciato a far l'attore nel '74, in un gruppo che si chiamava Teater 7, di cui faceva parte anche Alberto Gorla, che poi è entrato con me nel TTB e ci sta ancora. Era un gruppo di teatro politico, noi eravamo «dilettanti» nel senso che ognuno di noi aveva un altro lavoro: operaio, autista, professore, maestra d'asilo, grafico... Il nostro primo spettacolo fu sul plusvalore: pensavamo che il teatro potesse servire anche a questo, a spiegare. Lo portavamo nei festival, nelle fabbriche, nelle feste, sempre gratuitamente, come un regalo, un gesto politico. Chiudemmo il Teater 7 nell'81, eravamo rimasti soli io e Rosalba. Pensammo che non c'era spazio per crescere, e così chiesi di diventare allievo e poi attore del TTB. Al Teater 7 avevamo letto anche *Per un teatro povero* di Grotowski, e ne avevamo ripreso gli esercizi, cosa che può sembrare strana per un teatro «politico». Lavoravamo molto come attori, anche se eravamo «dilettanti», e di giorno lavoravamo per vivere: tutte le sere più il sabato pomeriggio e la domenica mattina ci riunivamo per il teatro. Così, quando arrivai al TTB, ero tutto sommato in buone condizioni.

Come Teater 7 avevamo molto rispetto per il TTB, e Beppe, per noi, era un maestro e un punto di riferimento. Entrando al TTB le cose cambiarono, perché mi resi conto che avevo mitizzato qualcosa che però non era statico e morto, ma vivente. Si scoprono tante cose, e si vede in profondità quello che prima si coglieva solo in superficie, che prima si vedeva nella parte più estroversa, lo spettacolo, il repertorio. Un gruppo non è solo estroversione ma soprattutto introversione e più sarà forte nell'introversione, nell'oscurità, nel chiuso, più sarà capace di mostrarsi come gruppo «intero».

Ho sempre avuto un approccio molto pratico nei confronti del lavoro, partendo dal presupposto che quello che l'attore fa gli deve dar piacere. Trovavo bizzarri gli scontri, fortissimi, fra Renzo e gli attori anziani sul «perché la danza indiana?». D'altra parte loro, prima di fare gli attori, erano stati studenti universitari, e per loro era importante capire, prima di agire. Io provavo piacere, non ero scontento, e non dividevo il loro bisogno. Ho sempre capito solo in un

secondo tempo quello che stavo facendo. Una situazione come questa spiega come avvenisse allora la ricerca; una situazione conflittuale fra il regista-leader e il gruppo, determinata dal fatto che la guida si era avventurata in zone sconosciute dove l'occhio non riconosceva più nulla, dove la nostra cultura viene sconvolta.

Ho cominciato a lavorare con John Kalamandalam, il mio maestro di Kathakali di allora e attuale, nel 1982 a Bergamo, nella piccola casa di Beppe; ricordo quel lavoro come duro e positivo. John dedicava molto tempo a ogni esercizio e a ogni passo, facendolo ripetere anche per due ore consecutive. In quel periodo facevo sia Kathakali che Flamenco perché Renzo voleva sperimentare se era possibile praticare contemporaneamente due codici tanto diversi tra loro. In realtà fino al 1985 (anno in cui andai per la prima volta in India con Beppe) feci più Flamenco che Kathakali.

I due anni tra il 1982 ed il 1984 furono gli anni felici dell'Andalusia; lì mi sentivo a casa mia. Nel 1982 ci fu il «Progetto Colombe», nome con cui si indicava chi come me, Alberto [Gorla], Caterina [Scotti] e Teresa [Buttarelli] stava da poco nel gruppo, in contrapposizione a quelli rimasti a Bergamo, i «vecchi» con cui Renzo in quel momento non voleva lavorare. Ci furono molti litigi che sfociarono nelle dimissioni di alcuni degli anziani. Analizzando il mio passato recentissimo mi fa piacere constatare che c'è stato un filo rosso che ha segnato tutta la mia presenza nel TTB: l'auto-pagarsi, che è veramente importante per la continuità e la sopravvivenza del gruppo. Con il «Progetto Colombe», i legami creati da Renzo e la traduzione in spagnolo di *Si fa per ridere*, lo spettacolo di clown mio e di Alberto, ci diedero la possibilità di vivere, di pagare le lezioni di flamenco e l'affitto. Successivamente Renzo mi comunicò che il Kathakali sarebbe diventata la mia prima danza.

Nel 1985 partii con Beppe per Cheruthuruthy. Avevo il piede sinistro rotto anche se i medici continuavano a dirmi che non lo era. Come fa un attore con il piede rotto a danzare il Kathakali? Va anche aggiunto il fatto che andavo con una persona come Beppe, che era stato pioniere: e chi è stato pioniere ha un prestigio che chi viene dopo non ha, e non raggiungerà mai. Ma gli tocca anche vedere che chi viene dopo di noi si accomoda meglio nella nicchia che lui ha costruito, soffre di meno, è più veloce nell'apprendere perché sfrutta le conoscenze create dagli altri. Ricordo una lezione con Beppe, in cui lui mi mostrò una sequenza veloce del *Purapaddu*: bellissima, affascinante, ricordo il senso d'impotenza e di distanza che sentivo, ero stupefatto. Beppe aveva voluto stupirmi.

Era il 1985 ed eravamo sul treno verso il Kerala; ci aspettavano più di quaranta ore di viaggio. Beppe comprò il pranzo: riso e verdure, ma non c'erano le posate. Beppe mi guardò e ridendo mi disse che avrei dovuto lavarmi le mani, utilizzare solo la mano destra e mangiare con le dita. Mi alzai, mi lavai le mani, mangiai con le dita come lui mi aveva chiesto. Rimase stupito nel vedere la mia capacità di adattarmi velocemente. Come rispondiamo a queste esperienze che la ricerca, il far Teatro ci mette davanti rompendoci schemi e abitudini? Non parlavo assolutamente inglese e ora posso dire che il Kathakali l'ho appreso tirandolo giù dai vetri, l'ho assorbito con gli occhi e con le orecchie; all'inizio lavoravo molto di più sul significato e dopo sul significato. Non ci fu spazio in tutto ciò per una vera relazione tra me e Beppe, forse venne dopo. Ognuno imparava il suo pezzo, la sua sequenza, il suo personaggio; poi si montava la storia senza un vero scambio e senza approfondimento. L'approfondimento ci fu con John, e a lui va tutto il mio ringraziamento.

Il 1985 fu anche l'anno di Tottam Shankaran Nambudiri, bramino che ci aveva riconosciuti come inviati di Dio, che ci mostrò l'*Ēkalōchanam*, come racconta Beppe⁴, in una saletta di ospedale, dopo aver fatto uscire i parenti, dopo aver chiesto il permesso al padre e dopo aver rifiutato categoricamente l'uso del video. Noi eravamo allievi proprio di quel Kathakali che secondo lui meccanizzava sentimenti scenici che per emergere avevano bisogno di molto più tempo. Ricordo la respirazione alta, il collo taurino, le vene ingrossate che premevano sempre di più sul collo della camicia e, mentre continuava a svolgere la scena, il suo braccio come se fosse il braccio di un passante, cercava di slacciare il bottone più alto della camicia. Il respiro accompagnò lo sforzo fino a che il volto sembrò spaccarsi in due, e io, seduto sul letto, sentivo la schiena che mi spingeva in avanti verso di lui.

Respirò forte come per decongestionarsi, e io mi tuffai abbracciandolo senza parole. Ci mise circa dieci minuti per riportare la respirazione a livello normale.

Nella mia testa a quest'episodio se ne lega un altro, avvenuto molto dopo, nel 1993 a Ponnungalalam, un villaggio a una decina di chilometri da Trivandrum, dove stavano Marine e Agnese, due straniere allieve di Karunakarannayar, grande interprete di ruoli femminili. Io e Rosalba stavamo viaggiando in India e dopo tremila chilometri fatti in treno, arrivammo nel paese dove abitava questo

⁴ Cfr. più avanti *Ēkalōchanam* di Beppe Chierichetti.

grande attore che avevo già conosciuto in passato. Appena ci vide disse: «Visto che siete arrivati vi faccio un regalo» e se ne andò. Ci fermammo a parlare con Marine e Agnese per qualche minuto, prima di capire che Karunakarannayar ci stava aspettando. Traversammo la casa e arrivammo nel *kalari* dove Karuna stava seduto nella posizione «del mezzo lato». Così, da seduto, ci mostrò il pezzo in cui Bhima diventa Raudrabhima, metà leone e metà eroe, e si avventa su Dushassana colpendolo e buttandolo a terra per poi squarciargli il torace e lo stomaco. Normalmente, questa scena viene usata dagli attori di Kathakali per mostrare il loro virtuosismo nelle scene di violenza. Il sentimento base è *raudra*: ira, sentimento che si presta al virtuosismo e a una forte dilatazione del gesto e della maschera facciale. Lui ci fece vedere qualcosa d'altro, che fece impallidire quello a cui eravamo abituati; qualcosa di sottile. Era un grande interprete di ruoli femminili e forse quella scena di violenza era stata da lui come bagnata di femminilità, facendo passare l'aspetto truculento in second'ordine. Ci fece vedere il traguardo ultimo, dove i sentimenti opposti si toccano. Normalmente si pensa che se la base di una scena è il sentimento di ira, lo si può sviluppare aggiungendovi altri sentimenti collaterali, vicini, come collera, rabbia, furore, sempre all'interno di un'ira crudele. Lui lavorò con il volto mentre le mani si aprivano per dipingere l'ira e allo stesso tempo, la repulsione, lo schifo; la pietà, la compassione verso il nemico. Ti uccido con rabbia e con determinazione ma anche con pena, pietà, compassione e soprattutto nelle braccia e nelle mani, con distacco. Non c'era sforzo. Nel lavoro di Karuna c'era il corpo sottile, qualcosa d'impercettibile o una danza sottilmente percettibile. Qualcosa che allarga la tradizione.

Mi fermo qui, e forse è già troppo.

7. Caterina Scotti

Cara Mirella voglio raccontarti i miei primi incontri con l'India. Hanno lasciato in me un segno profondo.

Primo incontro: 21 luglio 1980. Indossavo una lunga gonna a fiori, un nastro sulla fronte che mi fermava i capelli, gli zoccoli ai piedi e l'immancabile zaino. Sola e con tante idee confuse nella testa, sto partendo con un aereo *Kuwait* alla volta di Nuova Delhi. Non facevo ancora parte del TTB ma ero reduce dal mio primo incontro con loro: avevo assistito da partecipante, in quello stesso luglio, a *L'attore che danza*, un seminario sull'Orissi teatro-danza classico indiano, con

il guru Maya Dhar Raut. Non sospettavo ancora che avrebbe completamente sconvolto la mia vita. In India andavo sull'onda dei miti della mia generazione: un po' di misticismo, un po' di marijuana, un po' di voglia d'avventura.

Pessima stagione quella delle piogge per andare in India, tutto molto coerente con l'assoluta disorganizzazione del mio viaggio. A Nuova Delhi camminavo negli enormi viali trasformati in fiumiciattoli dalla pioggia torrenziale senza curarmi delle ciabatte ormai marcite per l'acqua e, cosa assai più sorprendente, senza curarmi dei monumenti che mi circondavano e dei palazzi memori dei fasti coloniali. Ero in India nella condizione più assurda che si possa immaginare, in cerca solo di sensazioni, odori, colori, tramonti e degli sguardi delle persone. Ero ossessionata dalla gente che mi chiedeva in continuazione soldi, dagli alberghi invivibili anche per una fricchettone com'ero io, sporchi, senza acqua, senza lenzuola pulite. Decisi di lasciare la grande città per il Kashmir e poi per il Ladakh. Non cambiò lo stato di semi-ipnosi in cui ero immersa.

Nel lunghissimo viaggio in autobus sino alla montagna, i miei occhi si riempirono di immagini incredibili: vissi nelle *houseboats*, le case galleggianti sui fiumi, visitai i monasteri buddisti del Ladakh, rimasi alcuni giorni completamente isolata dal mondo e dal tempo, condivisi la vita con un ragazzo che aveva abbandonato tutto ciò che apparteneva al suo passato occidentale per vivere quasi come un mendicante. Ebbi paura di non tornare più da quel luogo, ma fui più forte e riuscii a liberarmi da quei lacci invisibili che mi trattenevano mio malgrado.

Feci una spedizione a dorso di mulo sulle montagne di Srinagar, vissi per due giorni e due notti in una capanna dormendo sopra un letto di rami di pino verde. Raggomitolata e completamente coperta dai sacchi c'era una donna con il suo bambino da poco partorito: sono rimasti così tutto il giorno senza mai muoversi. Quattro generazioni vivevano insieme sotto la stessa tenda. Ricordo i volti delle donne, l'orgoglio dei loro sguardi, i loro occhi lucidi per il fumo. Tutto era vissuto senza scambi da una parte e dall'altra, noi eravamo gli osservatori, loro quelli che venivano osservati; niente è rimasto nei loro cuori rassegnati all'infuori del fatto che ero una turista in cerca d'emozioni esotiche. Cosa avranno pensato, di me, quelle donne? Fumavo, ridevo e cantavo con i loro uomini. A volte, ancora adesso mi capita di ritrovare negli indiani, anche nei nostri maestri e amici, quello sguardo interrogativo che mi è rimasto così impresso nella mente. Perché?

Visitai Benares nel viaggio di ritorno per ricevere l'ultimo shock e, incredibilmente, tornai. Sì, perché anche se è difficile da immaginare, avevo un lavoro (quanto di più distante dai miei desideri e sogni: ero impiegata di banca) e le ferie erano terminate. Continuai la mia solita vita, e le cavigliere ai piedi rimasero l'unica testimonianza del mio passaggio in India. Ma il mio nome, in seguito alla partecipazione al seminario di danza Orissi, era entrato a far parte dell'indirizzo del TTB, così a ottobre ricevetti una lettera in cui ero invitata a partecipare a un breve seminario sull'arte dell'attore nel corso del quale sarebbero state selezionate alcune persone come «allievi», futura leva d'attori. Lavoravo alcune sere a settimana in un gruppo di teatro amatoriale. È ancora vivissimo il ricordo dell'agitazione e dell'emozione che mi pervase alla sola idea di poter partecipare a una selezione del TTB – per me, per noi, erano maestri. Dovevo avere negli occhi quel timore reverenziale che poi ho rivisto tante volte negli occhi degli «allievi».

Fui scelta. Per me fu un momento difficile, ero attratta ma nello stesso tempo ero dispiaciuta di dover lasciare il gruppo cui appartenevo. Ma scelsi e scelsi il TTB. Così il 30 dicembre 1980 iniziai il mio lavoro: quattro incontri settimanali di tre ore ciascuno guidati da Enrico Masseroli (uno degli attori fondatori del Teatro) con la supervisione di Renzo Vescovi, all'interno delle quali c'erano anche lezioni di Orissi con Luigia e di danza balinese con Enrico. Dovetti attendere fino al giugno 1981 per incontrare, in occasione della rassegna *Il Sapore della danza*, Alok Panikar e il maestro balinese I Made Djimat. Di quella rassegna penso di non essere stata in grado di apprezzare neppure un decimo; era un'enorme torta che non sapevo da che parte attaccare, non avevo ancora gli occhi giusti per capire e la mente pronta per decifrare, accumulavo immagini di cui mi sfuggiva il senso. Fu anche il primo rapporto di scambio tra me e il Teatro. Offrì la mia casa per ospitare Alok Panikar, il Guru e la cantante del gruppo Orissi: mi scoprii un'allieva servizievole e premurosa. Ebbi l'opportunità di conoscere i loro modi di vivere più di quanto non mi fosse successo in India.

Intanto continuavo a lavorare la sera con Enrico e a lottare con il mio corpo che si ribellava a questo grandissimo sforzo fisico: le ginocchia si gonfiavano per l'eccessiva mole di lavoro e ricordo le volte in cui mi trovai a piangere pensando che non ci sarei mai riuscita. In tutto questo periodo, continuavo a lavorare in banca durante il giorno, con situazioni sempre più stridenti. Ricordo, ad esempio, che durante l'inverno del 1981 John Kalamandalam, il maestro di Kathaka-

li, si trovava in teatro per tenere le lezioni d'aggiornamento ai suoi allievi; presi lezioni anche dei rudimenti del Kathakali perché Renzo affermava che «all'inizio, gli allievi dovevano fare tutto». Prima della lezione il Kathakali presuppone una seduta di massaggi (quelli dolorosissimi in cui il maestro ti cammina sul corpo per aumentare l'apertura delle ginocchia e l'elasticità dei muscoli) per fare i quali bisogna cospargersi il corpo d'olio. C'erano alcune mattine che dopo i massaggi ero così in ritardo che andavo in banca senza neanche avere il tempo di lavarmi, diffondendo intorno a me un insopportabile odore d'olio di semi. O una volta, appena tornata da Rovereto dove si era svolta una *full-night* di Kathakali, che corsi a lavorare senza aver dormito, rischiando di addormentarmi sulla scrivania. Ma tutto questo non durò molto. Nel marzo del 1982, in seguito alla proposta del Teatro di entrare a far parte del Gruppo per sostituire Susanna, allora incinta, diedi le dimissioni dalla Banca e m'imbarcai in quest'avventura che dura tuttora.

Poi succedettero moltissime cose, però lontane dal tuo tema: la sostituzione di Susanna, per esempio, nello spettacolo *Sonja* (marzo/ottobre 1982); il viaggio in Spagna con il «Progetto Colombe» (novembre 1982-febbraio 1983) con Renzo e altri allievi che aprirà tutto il capitolo del flamenco e farà nascere la prima cellula dello spettacolo *Storie di Mariposa*; la sostituzione, nuovamente di Susanna, in *Albatri* (1985). Oppure la *Sonata op. 16* (1985), spettacolo creato per il Monastero di S. Agostino, improponibile e intrasportabile in qualsiasi altro luogo, ma, nel mio ricordo, di una struggente bellezza.

Tutta questa corsa negli anni per arrivare al mio secondo incontro con l'India, questa volta assieme al Teatro. Era il 1986, e la seconda tournée del teatro del TTB in India. Durò tre mesi, dalla fine di novembre alla fine del febbraio 1987. Partimmo: il teatro al completo (Beppe [Chierichetti], Luigia [Calcaterra], Tiziana [Barbiero], Alberto [Gorla], Mario [Barzaghi], Paolo [Fattore] e io), più un gruppo di ragazzi corsi, un tedesco, una spagnola, una bergamasco-svedese e un ragazzo bergamasco-bergamasco. Una vera e propria spedizione. La tournée era divisa in due parti: prima spettacoli di strada e danze indiane, poi due mesi di lavoro per la preparazione di *Una rana in fondo al pozzo*, il titolo provvisorio di *Esperimenti con la verità*, lo spettacolo sul Mahatma Gandhi. A questa parte del lavoro si unirono anche Susanna, che nel frattempo era rientrata in teatro, e Franco, in veste di baby-sitter del piccolo Sebastiano. La tournée, a differenza di quella del 1980 che aveva toccato diverse grandi città tra cui Madras, Santiniketan, New Delhi, privilegiò città piccole e

tutto all'interno dello stato del Kerala (Shornur, Irinjalakuda, Cheruthuruthy, Trivandrum, Palghat).

E questa volta gli occhi mi si erano ben aperti, come pure tutti gli altri quattro sensi, pronta a percepire ciò che accadeva intorno a me e a immagazzinare tutto ciò che potesse arricchire il mio essere attore. Niente stati di ipnosi, niente lasciarsi andare alle sole sensazioni di pelle. Che del resto sarebbe stato impossibile in una situazione di lavoro e con tutto il Gruppo.

Arrivammo a Bombay il 30 novembre 1986 e prendemmo il treno che ci avrebbe portato in Kerala. Due giorni indimenticabili in treno in classe economica. Beppe era già a Cheruthuruthy dove insieme al suo maestro John Kalamandalam, aveva organizzato la tournée e tutte le cose pratiche che riguardavano la nostra permanenza: alloggio, cibo, sale per lavorare ecc. Alla stazione John ci caricò nella sua jeep e ammassati, come solo gli orientali riescono a fare, arrivammo a Nadumpura Road. Eravamo divisi in due case, lussuosissime per lo standard indiano, ma la doccia prevedeva pur sempre l'uso del secchio e l'acqua naturalmente non era potabile. John, conoscendo la mia fobia per ogni tipo di insetto e animale anche piccolo, mi aveva procurato un letto con baldacchino e zanzariera mentre quasi tutti dormivano tranquillamente per terra su sottili materassini. Nonostante ciò ricordo notti insonni a guardare questi enormi insetti (o almeno a me sembravano tali) che, attaccati con le loro zampe alla zanzariera, mi fissavano minacciosi. Ricordo una notte in cui mi svegliai di soprassalto sentendo gridare Monica (la ragazza svedese che si era unita al Gruppo) dal piano di sopra. Lei si era impigliato un topolino nei lunghi capelli. Io sarei morta all'istante. Anche a Paolo capitò di svegliarsi con un intero formicaio costruito durante la notte nei suoi capelli unti con i profumati oli indiani, ma lui non l'aveva presa troppo male. Episodi come questi erano all'ordine del giorno (da citare il memorabile inseguimento di un topo da parte di Renzo armato di scopa). Gli indiani si divertivano un mondo a vederci così spaventati, ma ti assicuro che per me era tutto realmente molto angosciante. Una notte ho rischiato di finire al rogo nel mio letto di paglia perché lo zampirone che facevo bruciare proprio attaccato alla testa, per evitare di svegliarmi con l'aspetto di una lebbrosa, aveva cominciato a bruciare il materasso.

Ma nonostante tutto questo, e benché ogni volta che mi portavano da mangiare piangessi calde lacrime perché non riuscivo a inghiottire nulla tanto era piccante, sono stati tre mesi molto intensi. Le giornate scorrevano al lento ritmo dell'Oriente, senza corse, con i

tempi dilatati e dolci, tempi per studiare, leggere, suonare, assistere tutta la notte agli spettacoli di Kathakali, entrare nelle loro *green-rooms*, osservarli dormire mentre mani abili trasformavano i loro volti umani in quelli di dei o demoni, addormentarsi nel pieno dello spettacolo per svegliarsi poi alle urla dei personaggi malvagi ormai sottomessi e annientati dalle divinità. Senza essere strozzati dai tempi occidentali, abbiamo avuto la possibilità di sperimentare nuove tecniche, sia per il nascente spettacolo su Gandhi che per la ricerca di nuove composizioni ed esercizi con i trampoli. Fu lì che nacquero alcune delle cellule di *Storie del giardino dei peri*. In India abbiamo trovato i tessuti cangianti, gli ombrelli di raso con le frange d'argento; lì abbiamo ascoltato la musica dei tamburi del Kerala che poi diventerà il motivo conduttore del nuovo spettacolo di strada. Per quanto riguarda *Esperimenti con la verità*, ci siamo portati nelle orecchie le voci ascoltate durante i rituali tantrici, i colori dei loro costumi, le canzoni dei bambini cantate nel collegio della signora Mary Roy, direttrice della scuola di Kottayam che ci ospitò offrendoci sale e possibilità di mangiare alla loro mensa durante la preparazione dello spettacolo su Gandhi. Fu nella sala di mattoni rossi del College che si fecero le prime improvvisazioni a tema.

Quanto al periodo degli spettacoli: il ricordo vaga tra immagini di un pubblico tutto maschile, di bambini in divisa da collegiali, di donne che spiavano da lontano e un po' nascoste, e poi: pochi applausi, sorrisi nei punti più strani, una maniera affannosa, curiosa, pettegola di seguire lo spettacolo. E poi ancora la povera Monica, bionda come il grano, quasi assalita da un gruppo d'indiani che, approfittando dello spettacolo, le si erano fatti intorno. Un giovane regista indiano, affascinato da *Albatri*, decise di lasciarne testimonianza in un film prodotto dalla televisione indiana: secondo me uno dei materiali filmati più riusciti che il TTB possiede. Le recensioni degli spettacoli furono favorevoli e dettagliatissime. Uno degli articoli racconta di come, inaspettatamente, davanti al tempio e al sacro albero *banyan*, dove si svolgono tradizionalmente solo spettacoli religiosi, si sia udito il suono di una tromba mentre attorno apparivano attori sui trampoli. Molti descrivevano la loro profonda impressione di fronte a quello stranissimo tipo d'attori che noi eravamo; un giornale scrive: «Gli attori vestono abiti dimessi, siedono e dormono sul pavimento, vivono nei villaggi più poveri».

Per inciso io non presi alcuna lezione di danza durante la tournée. Penso che all'epoca avessi già lasciato tutte le varie danze indiane e balinesi che avevo iniziato a studiare. Da Orissi, in particolare,

mi distaccai con un certo dolore. Ma non si presentò la «necessità», che a mio parere è regina nel decidere le sorti di ognuno di noi all'interno di questo lavoro. E poi c'erano Luigia e Tiziana così tecnicamente irraggiungibili. O forse ero io che non funzionavo: troppi «*unnecessary movements*» come diceva Aloka o forse era qualcosa d'altro che non ho ancora capito. Solo due anni più tardi, nell'inverno del 1989, dopo una telefonata di Renzo decisi di cominciare lo studio del Bharata Natyam. Il mio rapporto con la maestra indiana Usha Raghavan inizierà e continuerà sempre in Italia, ma questa volta sarà importante e continuo.

8. Simona Zanini

Noi non ci conosciamo bene, dato che ci siamo viste in tutto due volte, e io ti ho parlato una volta sola (a proposito di brioches...). Faccio parte del TTB dal 1997. La mia esperienza sui vari settori del lavoro, tra cui la danza indiana, perciò, non ha neppure un anno di vita. Se devo essere sincera, provo un certo imbarazzo a parlarne, ma dato che tu e Renzo pensate che anche la mia testimonianza può essere utile, eccomi qui a scrivere, cosa che mi piace molto fare, ma che negli ultimi mesi, presa dal mio nuovo, splendido lavoro, ho tralasciato.

Mi sono iscritta alla scuola del Teatro Tascabile nel 1996. Non conoscevo nulla delle attività del gruppo e tanto meno della danza indiana. Il regista con cui in quel momento lavoravo mi aveva consigliato di iscrivermi a questa scuola per migliorare il mio lavoro. Inoltre, ero stata molto attratta dalla locandina pubblicitaria con la foto di Alberto [Gorla] e Caterina [Scotti] che ballavano il valzer sui trampoli. Domenica sei gennaio mi sono recata nella sede di Piazza Cittadella dove si teneva il primo incontro con i miei compagni e con gli insegnanti per accordarci sui pagamenti, su cosa portare per costruire i trampoli, sul programma. Io, nella mia incoscienza, non sapevo nulla di quello che avrei fatto durante quelle dodici ore settimanali. Delle danze indiane non conoscevo neanche il nome. Quando Caterina ci diede gli orari di Bharata Natyam non ebbi il coraggio di chiederle cosa fosse e come bisognava scriverlo. Così scrissi quello che avevo capito: «prima lezione di Baratanà», cosa che ho confessato ai miei compagni della scuola solo dopo molti mesi. In questa prima lezione Caterina ci mostrò l'*Alarippu*, ovvero, la danza d'apertura di ogni spettacolo con la musica. *Alarippu* significa «fiore che sboc-

cia». Ricordo che la danza mi piacque moltissimo; soprattutto mi attrassero i campanelli che Caterina portava alle caviglie. Ricordo anche il profondo scoraggiamento quando cercò di insegnarci la posizione base: il dolore alle braccia e alle gambe provocato da quella posizione a gambe piegate e braccia stese all'infuori era infinito.

Forse mi sono anche chiesta cosa ci facessi in quella sala buia, circondata da una decina di persone goffissime con l'espressione sofferente, in posizioni che non assomigliavano per niente a quella dell'insegnante. Durante il secondo mese abbiamo avuto la possibilità di fare tre lezioni con la maestra indiana Usha Raghavan, che era in Italia in quei giorni. Quella fu per me un'esperienza vergognosa. Prima che lei arrivasse, Caterina si era molto raccomandata di prepararci, di allenarci alla posizione di base, di essere puntuali, di comportarci bene. Negli spogliatoi, scherzando con i miei compagni, dissi che secondo me qualcuno non avrebbe resistito alle dure lezioni della maestra indiana e sarebbe crollato al suolo di schianto. Non l'avesi mai detto! Una settimana dopo, durante la lezione con Usha, questa triste sorte è toccata proprio a me. Avevo l'influenza, ma mi dispiaceva perdere il lavoro con la maestra indiana. Iniziai lo stesso la lezione ma dopo una decina di minuti non potevo più respirare e il suono dei battiti dei piedi sul pavimento di legno dei miei compagni rimbombava nella mia testa surriscaldata dalla febbre. A un certo punto la maestra mi guarda preoccupata e dice: «*Hey, you! What's the matter?*». E io risposi: «*Oh, nothing! I only have problem with breathing*». Ma, dopo dieci minuti, strisciai lungo le pareti fino all'uscita della sala, sotto lo sguardo sdegnato degli insegnanti, dei compagni e di Renzo. Che vergogna provavo a pensarci mezz'ora più tardi sotto le coperte del mio lettuccio, imbottita di aspirine e con la borsa del ghiaccio sul capo!!!

La prima danza indiana che ho visto è stata *Putana Moksha*, una danza Kathakali. Ricordo di aver capito poco e di essere rimasta molto confusa; per tutto il tempo mi sono chiesta come facessero quelle gonne a rimanere così gonfie e sollevate da terra e quanto avessero impiegato gli attori a truccarsi e vestirsi in quel modo. Ricepivo, comunque, un'enorme quantità di lavoro e mi rendevo conto che per fare tutto quello ci sarebbero voluti anni. La seconda danza che ho visto è stata quella di Caterina in *Amor sacro, amor profano*, e mi è piaciuta di più. Ricordo d'aver pensato che forse per me, che avevo venticinque anni, era già troppo tardi per iniziare. A novembre ho seguito un secondo seminario con Usha insieme ad altri due miei compagni della scuola, ed è stato molto interessante perché Us-

ha, oltre a insegnarci dei passi e un frammento di danza, ci diede molte informazioni interessanti sulla danza Bharata Natyam in India, sulla religione induista, sulle sue basi teoriche e sulla sua storia. Usha rende affascinante tutto ciò che racconta. Ogni giorno arrivava con un sari diverso, e con un diverso fermaglio di colore abbinato. Ho iniziato seriamente lo studio della danza indiana verso la fine del gennaio 1997, dopo essere stata accettata dal teatro come allieva. Questa volta iniziare la danza è stata tutta un'altra cosa: ora mi erano più chiari il senso, la bellezza e l'utilità perché tra l'ultimo seminario con Usha in novembre e l'inizio del mio apprendistato al teatro, ho avuto la fortuna di fare un bellissimo viaggio in India. Ora, dopo sei mesi di studio del Bharata Natyam, mi accorgo di quanto tempo mi abbia fatto risparmiare il viaggio in India per la comprensione di questa danza. Laggiù infatti, ho respirato tutti i riferimenti alla vita e alla religione di cui sono intrisi soprattutto gli *abhinaya*.

All'inizio non avevo né resistenza né coordinazione. Per i primi due mesi ho anche sofferto continuamente di male alle ginocchia per lo sforzo di tenere sempre le gambe piegate, ma Caterina mi ha detto che era normale e che quando lei aveva iniziato la danza indiana dopo ogni lezione tornava a casa con le ginocchia gonfie e doveva farsi impacchi di ghiaccio. Io ci tengo molto ai piccoli riti legati alla danza: l'allenamento, per esempio, non lo faccio mai con la tuta ma con gli appositi pantaloni da danza, la camicia indiana e la cintura legata di traverso al busto. La fascia-cintura indiana me l'ha regalata Luigia; lei si prende sempre molto cura di me, anche fuori dal teatro. Mi ha visto perdere mazzi di chiavi, portafogli, soldi ed è convinta che io sia un pericolo pubblico. Spesso «mi becco» i suoi rimproveri. Le voglio molto bene. Lei mi ha sempre aiutato sia in teatro che nel privato e lo ha fatto sempre senza chiedere mai niente in cambio ma solo con generosità. Da lei ho imparato ad accettare senza cercare di ricambiare ogni volta per non morire di rimorsi di coscienza. Luigia è per me una maestra speciale anche in teatro perché, pur non prendendo da lei lezioni tecniche di nessun tipo, ogni giorno mi impartisce delle importantissime lezioni di vita, non a parole ma con l'esempio e il modo di vivere quotidiano. Il lungo lavoro per lo spettacolo su Gandhi (credo sia durato dodici anni) ha sicuramente influito molto sul modo di vivere e di pensare dei miei colleghi che hanno letto tutti i suoi libri e hanno sperimentato i suoi insegnamenti.

Un aspetto buffo a teatro è la «rivalità» tra le diverse danze a teatro: ognuno ritiene la danza che pratica superiore alle altre. Ricordo, a giugno, le prove per una rassegna di danze indiane nella quale Bep-

pe avrebbe dovuto fare le presentazioni. Nel mezzo del discorso di presentazione estremamente serio e professionale, durante le prove, inseriva per scherzo affermazioni del tipo: «La danza Bharata Natyam si basa sulla composizione di passi ben precisi chiamati *adavus*; si tratta di passi così complessi da richiedere il controllo di ogni minima parte del corpo del danzatore. Complessità assolutamente non paragonabile, tuttavia, a quella della danza Kathakali». Tra Orissi e Bharata Natyam, invece, il rapporto è meno divertente. Credo che in generale, l'Orissi piaccia di più agli spettatori ed è ritenuta più difficile e più interessante perché i suoi temi non sono sempre così strettamente devozionali come nel Bharata Natyam. Sono cose non dichiarate ma si avvertono nell'aria e sicuramente ci sono aspetti che ancora non percepisco ma che capirò pian piano. In questo mestiere molte cose si capiscono con il tempo.

Rispetto a quelli degli anziani, i ricordi del mio unico viaggio in India sono pochi e belli: ho assistito a molti spettacoli di Kathakali e di Bharata Natyam. Sono stata a casa di Usha, dove lei e la sorella gestiscono una scuola di Bharata Natyam, e ho preso alcune lezioni di danza più che altro simboliche ma che mi hanno fatto provare il piacere di praticare nella capitale del Bharata Natyam. Ho visitato il Kalakshetra, la famosa scuola fondata da Rukmini Devi con teatro e classi di danza e musica immerse nel verde vicino al mare. E ricordo una mattina alle otto di essermi recata in un teatro dove pensavo si tenesse una conferenza sulla danza e invece ho trovato un cantante molto anziano che, insieme alla sua orchestra, spiegava in lingua tamil concetti tecnici riguardanti il suo canto. Io non ho capito praticamente nulla ma tutte le persone presenti (erano circa cinquecento) lo ascoltavano in un silenzio estatico. Ricordo che vicino a me era seduta una ragazza con lo sguardo «ipnotizzato» che non si è mossa di un millimetro neanche quando le sono passata davanti per entrare e uscire. Qui da noi non ho mai assistito a niente di simile.

L'esperienza di noi giovani è molto diversa da quella dei miei maestri più anziani, Luigia, Beppe, Tiziana, che hanno iniziato questa via e inventato il modo di farlo, con tutte le difficoltà che immagino abbiano affrontato. Talvolta mi raccontano le disavventure vissute durante i primi viaggi in India. A noi invece, tutto è stato offerto dall'alto su un piatto d'argento.

Se penso a questo, o a quello che Beppe mi ha raccontato, cioè che nei primi spettacoli di danza loro stessi cantavano e suonavano la musica, mi chiedo come facessero a reggere a tanto, e a imparare tut-

ti quei brani che a me sembrano ancora così complicati. Ma questo me lo farò raccontare in seguito.

9. Renzo Vescovi

Il mio compito dovrebbe essere rispondere alla domanda che sempre, con curiosità, con malignità, con sottile ironia, con perplessità, ci viene fatta. Una domanda che talvolta è diretta, più spesso è sottintesa, o tacita. La domanda è: ma perché l'India? Non è, del resto, una domanda a cui sia facile rispondere. Forse in periodi diversi avrei dato risposte diverse. O forse dovrei dare una risposta che comprende, in realtà, più risposte insieme, complementari, e perfino contraddittorie. Forse è più facile fare la storia della nostra ricerca di una via delle Indie, che rispondere.

Ho incontrato Eugenio Barba e le persone dell'Odin Teatret (ma almeno uno spettacolo già lo conoscevo) nel 1973. E in un certo senso tutto cominciò da lì. Un punto di partenza per l'India che può sembrare strano solo a posteriori.

Un'amica molto cara, morta da qualche tempo, che ancora riverisco per la sua grandezza d'animo (si chiamava Lidia Gavinelli, a quei tempi era così bella che al suo passaggio nei corridoi della Statale la gente, ricordo, si fermava ammutolita), aveva visto a Venezia lo spettacolo dell'Odin di quegli anni, *Min Fars Hus*. Lidia era una donna davvero notevole, non solo bellissima e ricca, ma anche molto colta. Sensibile. Di estrema sinistra. È stata direttrice e regista del Teatro Tascabile, e per anni, dal '64 al '72 circa, lo ha finanziato con molta discrezione (allora non era un teatro professionista). Tra l'altro aveva investito parecchio denaro per trasformare una topaia che ci era stata concessa dal comune in Piazza Cittadella in un vero e proprio teatrino, con palco, gradinata e anche un sipario. Io collaboravo come attore e come regista. Nel '72 ci fu un'immissione di nuove leve di attori, io divenni l'unico regista, e Lidia, che si stava dedicando sempre più a tempo pieno alla politica, mano a mano si staccò. Le dobbiamo molto.

Nel '73, Lidia aveva dunque visto l'Odin a Venezia, le sembrò tanto significativo che mi mandò a vederlo pagandomi il soggiorno di una settimana presso la Biennale. Lei, ai tempi, pensava di ampliare l'attività della Compagnia di allora con una politica di ospitalità mecenatesca. Invitammo dunque Giovanni Poli dell'Avogaria, e poi *Min Fars Hus*. Lo spettacolo costava parecchio, e per poterne avere

almeno due o tre repliche Lidia vendette un appartamento. Io all'epoca, oltre a fare il regista, ero assistente di Letteratura italiana alla Statale, e insegnavo in un Istituto Professionale di Milano. Avevo visto lo spettacolo precedente di Eugenio Barba, *Ferai*, ma se devo dire la verità quello che mi aveva colpito di più era stato Barba stesso, con cui avevo avuto un breve colloquio a fine spettacolo.

Nei giorni di *Min Fars Hus* eravamo tutti seduti riverenti ai piedi degli attori dell'Odin: dialoghi, vere e proprie interviste, etc. Ricordo che io insistevo con talmente tante domande sulla tecnica che alla fine Torgeir Wethal ne fu leggermente infastidito.

Quella della tecnica era una questione assolutamente fondamentale, per me.

Fin dall'inizio, il mio e il nostro grande problema era stato quello: l'autodidattismo. Il desiderio di lanciarmi in quelle che mi figuravo come grandi impennate poetiche era sempre frenato dal timore di mortificanti gaffe sintattiche. Penso derivi anche da questo un certo corso del nostro lavoro che definirei di «conquista delle tecniche»: dall'acrobatica all'arte del giocoliere ai trampoli all'uso della voce e della musica fino ad arrivare, appunto, alla danza indiana e balinese. E tuttavia questa ultima tappa è così intrecciata a mutamenti più generali del profondo che sarebbe ingiusto metterla solo come stazione provvisoriamente finale di un cammino lineare progressivo. Ma il discorso sull'India concerne profondamente, per me, la questione della tecnica, e dunque il contesto, che a prima vista può sembrare lontano, della cultura artigianale del teatro di gruppo, e soprattutto dell'Odin Teatret, in quanto incarnazione stessa della (o di una) tecnica artistica ignota o estranea al «normale» teatro occidentale.

Per un lungo periodo il mio sogno era stato quello dell'attore giullare, un attore che, in opposizione a tutte le statiche caratteristiche della tradizione italiana – ma forse occidentale tout court – contemporanea, sapesse suonare e fare i salti mortali: mi pareva che in questo modo dolcezze e vitalità, dolori e canti, potessero essere espressi con maggiore fantasia ed efficacia. Così la tecnica era concepita come mezzo per piegare il corpo a qualsiasi intento espressivo e il riferimento era quello, romantico e mitico, di Paganini e del suo violino. L'escalation progressiva della tecnica (così ingenuamente intesa), coniugata alla casualità dello svolgersi degli avvenimenti, ci portò con naturalezza fino alla soglia del teatro orientale. Sapevamo ormai fare ogni acrobazia: salto mortale e flip-flap (la vetta, ai tempi inaccessibile, della tecnica teatrale del corpo) erano conquistati. Potevamo mai, i barbari giullari, gli straccioni mangiafuoco sui trampoli,

li, dedicarci alle più raffinate e sofisticate acrobazie degli occhi, delle dita e dei muscoli pellicciai?

Fu perciò che, quando Krishnan Nambudiri arrivò, invitato da Eugenio Barba, all'Atelier di Bergamo (settembre 1977), e cominciò la lunga sequenza dei seminari italiani, fummo tra coloro che lo ospitarono più a lungo: mi sembrava vagamente sacrilego non profittare della disponibilità di un grande artista del mitico Kathakali. E tuttavia sentivo il disagio di disperdere il nostro lavoro di ricerca in uno spreco al limite del gratuito: che fare di questa pioggia di manna dal gusto sconcertante in un periodo in cui ero tutto proiettato verso altri alimenti di sapore più familiare? Domanda fondamentale fra quelle che incominciavano appunto ad accumularsi, elidersi, sovrapporsi e intrecciarsi ai mozziconi di risposta e alle considerazioni che mi sarei poi continuamente trovato sul cammino.

All'inizio mi interessò soprattutto la figura del Maestro; poi mi emozionò molto la consapevolezza di essere di fronte all'assoluto teatrale; poi esaminai come potevo i contenuti tecnici di quelle lezioni per ricavarne insegnamenti e conferme.

L'atteggiamento complessivo restava comunque una reverenza totale a un universo inconoscibile, con una disposizione insieme timida e ansiosa ad assorbire quanto più si poteva in termini di aspirazione assoluta e per così dire metafisica e oscura e ad acquisire la maggiore quantità possibile di minuteria tecnica col surrettizio proposito di riciclaggio, manifesto e dissimulato, nella cornice più familiare della ricerca in corso.

In questo contesto ci arrivò notizia di Aloka.

Fu Ferdinando Taviani che per primo ci parlò della danza Orissi che aveva visto ad Holstebro. Quando gli chiesi che cos'era mi rispose con un sospiro che quella era la bellezza pura. Fu una tentazione: su quel sospiro impegnai il mio teatro a un rischioso sforzo economico per avere qualche settimana una danzatrice Orissi che Ferruccio Marotti stava per invitare in Italia: Aloka Panikar. Era il 1978, e aveva ragione Taviani: quella era la bellezza pura. Con Aloka facemmo un seminario, e quello stesso anno cominciarono le nostre partenze per l'India. Il mio intento era semplice: possedere quella bellezza! Come nei romanzi d'appendice: col punto esclamativo e a ogni costo.

Non ci fu molta lucidità, in quella smania.

Da un punto di vista più razionale, posso dirti che pensai che i miei colleghi registi dei gruppi erano troppo impegnati a usare la loro creatività, talvolta anche geniale, per perdere troppo tempo in

tecniche tradizionali non facilmente utilizzabili, e «non nostre». Io mi sono sempre sentito un artigiano, non un artista. Volevo imparare la lingua da principio, dall'alfabeto, e proprio dai maestri più preparati del globo. Uno dei più illustri storici della danza occidentale, Arnold Haskell, ha sinteticamente definito la danza indiana «il più completo e il più espressivo di tutti i sistemi di danza». Mi è sempre sembrato che questo autorevole giudizio e la realtà cui esso fa così perentorio riferimento siano ragioni sufficienti a giustificare qualsiasi attività volta a promuoverne la conoscenza.

Non credo che spiegai tutto questo ai miei compagni, ma quando la mia proposta di impegnarci in un lungo studio di tradizioni artistiche aliene apparve loro troppo strana, e si impelagò negli abituali problemi di soldi e organizzazione, diedi una grande palmata sul tavolo e mi impuntai.

Però c'era anche l'altra faccia, la smania di possesso: la passione. L'innamoramento è una esperienza turbolenta e nessuno si meraviglia che la sua forza biologica e vitale si rovesci nel creato anche distruggendo, senza curarsi del bon ton, spesso straripando da argini in cui sarebbe forse bene che si contenesse. La pulsione per l'India fu razionale, fu bisogno di tecnica, e al tempo stesso fu cieca come un amore romantico. Tuttavia cercai di difenderla di fronte all'esterno e a me stesso.

Per molto tempo, dopo aver intrapreso lo studio delle danze classiche indiane e balinesi, continuammo dunque a dare risposte note e tranquillizzanti alle domande sul senso di ciò che s'andava facendo.

Avevo per esempio già pronto un piano per rifare a modo mio lo spettacolo guida di Eugenio Barba, *Il Milione*, di cui sapevo senza averlo visto (avevo resistito fino ad allora alla tentazione di vederlo) che era, fra l'altro, un'elaborazione personale di Kathakali e Baris balinese. Poi non attuai quel piano: come succede a certi esploratori, non seppi risolvermi a lasciare per tempo il territorio sconosciuto, mi ci inoltrai tanto che finii per smarrirmi.

Ora assisto alla danza dei miei compagni con occhi sempre diversi. Per molto tempo li ho visti come uno spettatore esterno: lavoravo con loro controllando su di me «l'intensità» generale della loro interpretazione. Ora non più: il mio interesse si è spostato e durante le prove ora sono preoccupato di tutt'altro: l'angolo delle braccia, l'inclinazione del collo, la correttezza degli sguardi, la flessione delle ginocchia.

L'India è venuta così, per quella smania che Aloka mi mise ad-

dosso fin dal mio primo sguardo sulla sua danza. Ma anche, in buona misura, perché mi sembrava che la trisecolare storia artistica e il costume del teatro tradizionale europeo avessero esaurito la loro spinta feconda. Così la questione era non tanto di combattere quella cultura quanto di uscire da quella logica. Ma a partire da dove? Dalle suggestioni dell'avanguardia italiana o europea? Il terreno su cui poggiava il piede per la battuta di scatto poteva essere cedevole, privo com'era di una sua stratificazione geologica convenientemente sedimentata. Il rischio era di basarsi su di un quadro di riferimento in realtà troppo equivalente a quello che si combatteva. Per mancanza di precise coordinate su cui orientarsi si potevano avere o cercare contrapposizioni o alternative che insomma rischiavano di essere come la zuppa al pan bagnato. Giacché non si tratta qui di modificare le intonazioni del monologo e neppure di cambiarne le battute: ma di danzarlo: «E così [Sada Yacco] conquistò il pubblico. Non con le battute né con la musica né con altri accorgimenti ma solo quando fuse la sua recitazione con l'orchestra». Così raccontava Mejerchol'd, e sanciva l'esempio con il riconoscimento di un debito: «Tutto questo noi lo abbiamo imparato dal teatro antico». A Nicola Savarese devo l'accostamento di questa citazione con un'altra di E.G. Craig che egli riporta, come la prima, su un numero di *Sipario* del 1980:

Tutt'ora la Natura sembra scoprire che la vecchia strada sia la migliore via della creazione. Essa produce risultati precisamente attraverso gli stessi metodi che ha impiegato milioni di anni fa. Le sue montagne, i suoi fiori, le sue lune e i suoi uomini sono probabilmente in tutto differenti da quello che erano una volta ma nel produrli essa non ha fatto la corte ai nuovi mezzi.

L'artista che segue questa legge della natura non fa male.

Così partì il nostro cavallino delle tecniche dirette: alla ricerca di un discorso tecnico-antropologico sull'arte dell'attore che per me era cruciale. E alla cattura della bellezza assoluta.

Ma forse, alla domanda perché l'India dovrei rispondere anche in un altro modo, che può sembrare banale, da vero europeo. Non con spiegazioni, ma con ricordi, immagini. Qualcosa che, sì, resta nel cuore e negli occhi.

L'odore dell'aria di Bombay.

Il Kalakshetra, la scuola di Rukmini Devi, e il grande *banian* che vi sta al centro, con la piccola statua di Ganesha collocata tra le radici.

I treni lenti dell'India, con le porte aperte sugli scalini dove ci si

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 Guru che per l'occasione suonava personalmente il *pakhwaj* (il tamburo tipico di questa tradizione). E 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 nasco 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.