



**CONSERVATORIO DI MUSICA DI VICENZA
“ARRIGO PEDROLLO”**

**Diploma Accademico Sperimentale di 1° livello
Scuola di TRADIZIONI MUSICALI EXTRAEUROPEE
Indirizzo indologico - classico**

**DEVĪ
Elementi iconografici della divinità femminile
nell'arte e nella danza indiana**

**Diplomando:
Roberta COLOMBO
Matr. n° 4124**

**Relatore:
Prof. Roberto PERINU**

**Correlatore:
Prof.ssa Nuria SALA GRAU**

**Anno Accademico 2013-2014
Sessione terza**

Indice

Introduzione	p.	3
Capitolo I - Elementi che caratterizzano l'arte indiana	»	7
I.1 - Il linguaggio del mito	»	7
I.2 - Rappresentazione codificata	»	8
I.3 - Espressione curva	»	10
I.4 - <i>Rasa</i> o estetica del <i>rasa</i>	»	12
I.5 - <i>Alaṅkāra</i>	»	16
Capitolo II - Il culto della Devī	»	21
II.1 - Origini e diffusione	»	21
II.2 - Tantrismo	»	24
II.3 - L'immagine benefica e l'immagine terrificata della Dea	»	26
- II.3.1 - Pārvatī	»	27
- II.3.2 - Sarasvatī	»	28
- II.3.3 - Lakṣmī	»	29
- II.3.4 - Durgā	»	30
- II.3.5 - Śrī Vidyā	»	32
- II.3.6 - Kālī	»	34
- II.3.7 - Le Dieci Mahāvidyā	»	37
Capitolo III - La rappresentazione del divino	»	41
III.1 - L'icona	»	41
III.2 - Rappresentazione aniconica	»	44
III.3 - Rappresentazione astratta: lo <i>yantra</i>	»	46
- III.3.1 - Śrī Yantra	»	48
- III.3.2 - Kālī Yantra	»	51
III.4 - Le miniature	»	53
Capitolo IV - La dimensione rituale	»	57
IV.1 - Arte come <i>sādhana</i>	»	58
IV.2 - Altri sguardi	»	61

Capitolo V - Il potere del suono	»	65
V.1 - Sanscrito	»	66
V.2 - <i>Mantra</i>	»	67
V.3 - <i>Kāvya</i>	»	71
V.4 - <i>Sollukattu</i>	»	72
Capitolo VI - Il linguaggio della danza	»	77
VI.1 - L'universo del corpo	»	79
VI.2 - <i>Bhāratānāṭyam</i> - Cenni storici	»	79
- VI.2.1 - Elementi caratteristici	»	81
- VI.2.2 - <i>Abhinaya</i>	»	82
- VI.2.2.1 - Le <i>mudrā</i>	»	84
- VI.2.2.3 - <i>Nṛtta</i>	»	86
VI.3 - Danzare la Devī	»	90
- VI.3.1 - <i>Śrī Ambapañcaratnam</i>	»	92
- VI.3.1.1 - Elementi iconografici della coreografia	»	95
- VI.3.2 - <i>Simhāsanasthite</i>	»	99
- VI.3.2.1 - Elementi iconografici della coreografia	»	102
VI.4 - Altri sguardi	»	104
Conclusioni	»	105
Abstract e <i>Thesauri</i>	»	109
Bibliografia e Ringraziamenti	»	111
Glossario	»	119
Devī, la mia interpretazione	»	125

Avvertenze

Ho scelto di riportare i termini sanscriti in trascrizione in quanto il sanscrito è una delle materie di studio del corso. La pronuncia dei più frequenti segni diacritici è la seguente:

ā, ī, ū, e, o, sono vocali lunghe; *r* si pronuncia appoggiandola a una *i* breve; *ṣ, ṭ, ṭh, ḍ, ḍh, ṇ* si pronunciano toccando la sommità del palato con la punta della lingua; *c, ch* sono sempre palatali, come *cima*; *j* si pronuncia come l'inglese *jet*; *ś* come *scena*; *g* è sempre gutturale come *gatto*; *ṃ* o *m̄* indica la nasalizzazione della vocale precedente; *h* una forte aspirazione.

Per i termini riferiti alla danza, a cominciare da *Bhāratānāṭyam*, si mantiene la *m* finale perchè è invalso nell'uso corrente.

Introduzione

... non è la strada per la quale vai, è l'andare.

Vātsyāyana¹

Nella mia formazione l'arte figurativa e la danza sono due percorsi fondanti e complementari. Quando ho incontrato la danza indiana sono rimasta affascinata dal suo vocabolario espressivo ed ho cominciato lo studio del *Bhāratnāṭyam*, stile classico dell'India del sud. Intuivo la profondità di questo lavoro, ma ero essenzialmente occupata nel districarmi all'interno delle molteplici difficoltà tecniche.

L'aver frequentato il *Corso di Tradizioni Musicali ad Indirizzo Indologico* presso il Conservatorio di Vicenza ed alcuni corsi monografici del *Dipartimento di Indologia* dell'Università Statale di Milano mi ha dato la possibilità di ampliare lo sguardo e di cominciare a comprendere la ricchezza e la complessità che questo stile di danza esprime, grazie alla sua posizione all'interno della storia, della religione, della cultura, della filosofia e dell'arte del subcontinente indiano, tutte strettamente correlate.

Addentrarsi nel pensiero indiano è come trovarsi all'interno di un grandissimo e complesso puzzle che, poco alla volta, si costruisce secondo un ordine inevitabile, accompagnato dal fascino di un incastro perfetto, in cui ogni elemento si posiziona e nulla è lasciato al caso. La danza, come ogni altra forma di arte tradizionale, è parte di questo disegno.

Tenendo presente questo senso di ordine e di rigore, la tesi si struttura molto liberamente, come un viaggio. Un percorso personale che cerca di collegare ambiti diversi e di dare voce a intuizioni e riflessioni, portando l'esperienza di questi anni di lavoro del corpo e di studio teorico, dentro al mio lavoro. Questa ricerca, attraverso la rivisitazione di alcuni elementi iconografici della tradizione indiana, prende così forma anche mediante i miei linguaggi: il disegno, la modellazione, il cucito, il *ready-made*. Disegnare il tracciato preciso delle linee di un piccolo *yantra*, come la sua trasposizione attraverso il gesto infinito che unisce con ago e filo pezzi di indumenti maschili e femminili, dando forma al grande *patchwork* dello *Śrī*

¹ A. Mookerjee, *L'arte rituale in India*, Garzanti Editore, Milano 1986, p. 66.

Yantra; modellare le sculture in ceramica delle mie immagini della Devī, come la copia meticolosa di oggetti rituali. Lasciarsi portare dal lento procedere del costruirsi delle forme, che le diverse tecniche esigono, ma anche cogliere l'immediatezza del *ready-made*, del gesto che sceglie ed estrapola un oggetto di uso comune dal suo contesto, per evidenziare una diversa relazione significante-significato.

La scelta di occuparmi esclusivamente della divinità femminile è dettata, credo, da un interesse di genere. La potenza che scaturisce dalle immagini della Devī è il perfetto contraltare, il completamento, di una dimensione più intima e sommersa del femminile, quella della quotidianità e della "casalinghitudine", che si esprime in molti dei miei lavori.

Oso premettere che la posizione di superiorità con cui alcuni studiosi indiani espongono il loro discorso suscita in me un certo senso di fastidio. Penso infatti che i molteplici linguaggi dell'arte abbiano pari dignità ed interesse se condotti coerentemente alla propria ricerca: sono un modo che abbiamo di dare un senso alla nostra esistenza personale e, se possibile, a quella di coloro che, all'incontro con un'opera o una performance, vi si riconosceranno, si stupiranno, si emozioneranno o, semplicemente, si porranno una domanda che non si erano mai posti prima.

Detto questo, però, un discorso sulle arti tradizionali indiane, cui la danza *Bhāratnāṭyam* appartiene, non può prescindere dallo scopo per cui queste discipline sono nate e sono state tramandate per secoli.

Pertanto, nel primo capitolo, la tesi muove dall'analisi di alcuni presupposti teorici fondamentali alla loro comprensione, considerando la concordanza dei temi e del modo di rappresentarli, in funzione di una finalità che trascende il puro godimento estetico. Veniamo catturati dalla dimensione emozionale del *rasa* e dalla raffinatezza espressiva degli *alaṃkara* per essere traghettati oltre la sensibilità della forma. La costruzione e la fruizione dell'opera divengono un viaggio dello spirito, che intende condurci a sperimentare *ānanda*, lo stato di beatitudine assoluta e di unità, che più si avvicina a *mokṣa*, la liberazione dal ciclo delle rinascite, dall'ignoranza e dalla dualità che contraddistingue la vita materiale.

Il secondo ed il terzo capitolo sono dedicati al culto della Devī ed ai modi di rappresentazione della figura divina. Ho evidenziato le principali forme attraverso cui la dea viene venerata, come aspetti complementari dell'unica Grande Dea, *Mahā-Devī*, nella sua rappresentazione iconica, aniconica ed astratta.

La dimensione rituale della pratica artistica è materia del capitolo successivo, in cui ho cercato di mettere in luce come sia possibile che l'opera divenga il mezzo attraverso cui si

produce un processo di trasformazione di sé, attivato dalla profondità dei livelli di interpretazione del linguaggio simbolico. Per quanto il fuoco sia sulle pratiche dell'arte indiana, ho riportato alcune corrispondenze che mi parevano stimolanti riguardo all'arte moderna e contemporanea in occidente.

Non poteva mancare una breve dissertazione sul suono, ontologicamente legato all'origine della forma ed al culto, in un modo che è peculiare al pensiero indiano² quale si esprime per mezzo del sanscrito. Infatti, se le lingue si formano e si modificano continuamente, meticcendosi fra loro e adattandosi al mutare dei tempi ed ai mutanti bisogni della comunicazione, il sanscrito è un'altra cosa. I suoi segni non sono funzionali alla relazione umana, anche se lo divengono, ma sono intesi come un ponte fra la molteplicità del naturale ed il principio originario ed assoluto da cui si ritiene provengano; un "assoluto" che è prima e al di là degli dei stessi, e sigilla nel suono delle lettere e delle parole l'essenza stessa delle forme cui si riferiscono, originando dal suono la creazione dell'intero universo.

Suggerisco - augurandomi che questo breve excursus sia di stimolo per una ricerca più approfondita - che questa fede nella relazione non umana, e quindi non casuale, di suono e di significato, elemento trasversale di primaria importanza nel costituirsi delle forme nell'arte indiana, sia sostanziale anche alla costruzione del movimento della danza.

La tecnica *nṛtta* del *Bhāratānāṭyam* si sviluppa nello spazio concordemente alla pronuncia di quel flusso sonoro che è il *sollukattu*³, in modo simile a quanto avviene nella musica rispetto all'uso dei *bol*, le sillabe onomatopeiche che accompagnano i suoni delle percussioni. Ipotizzo che il motivo di questa presenza non sia differente da quello che si evidenzia nella costruzione formale della poesia *kāvya* o nella ripetizione rituale dei *mantra*.

Il sesto capitolo è dedicato al linguaggio della danza. Sempre riguardo a *nṛtta*, che non a caso viene definita come la parte "astratta" dello stile *Bhāratānāṭyam*, e portando principalmente la testimonianza della mia esperienza del corpo, penso vi siano delle corrispondenze fra alcune sequenze di movimento e l'iconografia simbolica dei diagrammi *yantra*.

Riguardo le concordanze fra l'iconografia antropomorfa della Devī, quale è presentata nelle arti figurative, i paralleli con l'*abhinaya*, la parte narrativa della danza, sono evidenti. Attraverso lo studio di due coreografie dedicate a Durgā ho riportato i principali attributi, o

² In questo studio, se non esplicitato diversamente, il termine *indiano/a*, riferito al pensiero e all'arte dell'India, è da intendersi come relativo al contesto hindu o induista.

³ Vedi oltre, cap. V, p. 72.

“segni”, *lakṣaṇa*, della Devī, quali sono trasposti nella danza, tradotti nel complesso linguaggio mimico che la contraddistingue.

Il discorso non è sempre lineare, talvolta è un percorso a zig-zag in cui ho divagato aggiungendo note che mi sono state d'aiuto per comprendere concetti collaterali all'argomento che stavo trattando e che ho riportato in quanto mi hanno permesso di vedere uno spiraglio di luce in questioni per loro natura oscure.

Ho cercato comunque di mantenere il fuoco sugli aspetti principalmente iconografici, nell'intento di creare correlazioni che possano arricchire di significato l'approccio allo studio della danza indiana e soprattutto mostrare la sua profonda coesione, non soltanto con la musica ed il canto (da cui il termine *saṃgīta*), ma con le arti tutte e con la lingua sanscrita, loro comune denominatore.

La pratica attraverso la materia è inserita, come un percorso parallelo, alla fine del testo. Non oso definire l'approccio di questa parte del lavoro una “pratica” nell'accezione di ricerca spirituale che il termine sanscrito *sādhana* esprime, ma questo è di fatto lo stato in cui mi sto muovendo, anche se in libertà, pur costruendo una mia ritualità che, con rispetto, umiltà ed una sorta di inevitabile senso di inadeguatezza, si affaccia sullo sconfinato universo dello spirito che abita l'India da millenni.

Osando il paragone, come fossi antropologa di me stessa, la tesi è la parte teorica ed anche “l'analisi di laboratorio”, che accompagna e segue il “lavoro sul campo”.

Capitolo I

Elementi che caratterizzano l'arte indiana

Il re Vajra, desideroso di acquistare la felicità attraverso l'adorazione degli dèi, chiede a Mārkaṇḍeya di istruirlo nell'arte della scultura. Mārkaṇḍeya gli risponde che se uno non conosce le regole della pittura non potrà mai imparare le regole della scultura. E, d'altra parte, il canone della pittura può essere imparato solo dopo aver studiato danza. E per imparare danza occorre conoscere la musica strumentale, e la conoscenza della musica strumentale è impossibile senza lo studio del canto. Perché, secondo il saggio, chi conosce il canto “è il migliore degli uomini e sa tutto”. Ma lo studio del canto dipende dallo studio delle varie lingue e della loro prosodia e metrica⁴.

L'arte classica⁵ in India è caratterizzata da una interdipendenza fra discipline diverse, incluse quelle linguistiche.

Prima di entrare in questo mondo è bene cercare di chiarire alcuni presupposti fondamentali che, come una bussola, aiutano a orientarci in una cultura in cui l'arte e il fare arte hanno caratteristiche peculiari, diverse da quelle dell'estetica occidentale.

Accostandoci da ignari alcuni aspetti ci paiono evidenti: una sorta di ripetitività, una uniformità di contesto e, riguardo alle arti figurative, l'uso di elementi e posture che ci danno l'impressione di essere di fronte ad una narrazione anche se non siamo in grado di coglierne il senso.

La dimensione in cui questa narrazione si svolge è quella del mito.

I.1 - Il linguaggio del mito

Il mito cerca di dare forma alla percezione umana del sacro.

⁴ M. Delahoutre, *Lo spirito dell'arte indiana*, Jaca Book, Milano 1994, p. 13.

La citazione è nella prefazione all'edizione italiana di Anna L. Dallapiccola ed è parte di una conversazione fra il mitico re Vajra e il saggio Mārkaṇḍeya, posta all'inizio del *Viṣṇudharmottara purāṇa* (VII-X sec.).

⁵ Il termine *classico* è usato in India in una accezione particolare. Se in occidente definisce un livello di eccellenza assoluta in un periodo di tempo circoscritto, le cui opere possono diventare canoniche tanto da essere modelli successivi - in questo senso rispetto all'India potremmo pensare all'epoca Gupta (IV-V sec); riguardo al sub-continente indiano “non è una fase, ma un movimento” che si riferisce ad un corpo di opere prodotte lungo l'arco temporale di almeno un millennio (I sec a.C. - XIII d.C.), le quali rispondono ad una serie di requisiti formali e sostanziali, e possono connotare anche un'opera contemporanea.

[G. Boccali - S. Piano - S. Sani, *Le letterature dell'India*, Utet, Torino 2009, p. 386].

Le arti classiche sono arti tradizionali, che attestano la loro autorevolezza in riferimento ad origini divine, e sono arti colte, i cui fondamenti sono esposti in numerosi trattati redatti in sanscrito.

Quello che principalmente contraddistingue un'opera classica è la sua finalità e, nello specifico, i linguaggi e l'attitudine atti a raggiungerla. Di seguito si cercherà di analizzarli.

Si può parlare dell'esperienza del sacro, ma non del sacro che è al di là della possibilità di definizione. Quando il sacro viene istituzionalizzato per potere essere controllato e tramandato, diventa una forma culturale, diventa religione. Il mito sta sotto la religione istituita, che più è istituzionalizzata e più si allontana dal mito. I miti originano dalla psiche, parlano dello spirito e allo spirito e mettono in comunicazione l'io con il profondo, il regno delle esperienze archetipiche.⁶

All'eterna domanda "chi siamo, da dove veniamo e dove andiamo?" i miti cercano una risposta affrontando i temi dell'origine e della relazione fra l'uomo e il mistero dell'esistenza. Attraverso il linguaggio mitologico ogni civiltà esprime i suoi orientamenti profondi, che a volte concordano con quelli di altre civiltà remote nel tempo e nello spazio; i miti "...sono in ogni caso le immagini scelte dalle civiltà stesse per rappresentare le proprie origini."⁷ Proprio perché affondano nella dimensione psichica degli archetipi possono essere ancora oggi estremamente attuali. "Non importa più chi viene prima, se la realtà o l'immagine della realtà". Come scrive Jean Houston nel suo *The Possible Human*, "ho sempre pensato al mito come qualcosa che non è mai accaduto, ma che accade sempre."⁸

Le divinità indiane vengono frequentemente rappresentate come interpreti di miti che le riguardano, atti a evocare la loro potenza e la vittoria nella lotta contro i demoni che destabilizzano l'ordine cosmico.

I.2 - Rappresentazione codificata

Il fine narrativo e didascalico dell'arte è uno dei motivi che porta all'uso di un linguaggio convenzionale e perciò comprensibile a chi è destinato, considerato che

la quasi totalità dell'arte in India antica giunta fino a noi può essere definita arte religiosa, nel senso che i monumenti, le sculture e i (molto più rari) dipinti possono essere in massima parte classificati come appartenenti e facenti riferimento a questa o quella dottrina e che il loro scopo fondamentale, sebbene certamente non unico, è quello di veicolare un messaggio metafisico, nel quale si integra la ricerca della bellezza.⁹

A proposito della descrizione del paesaggio nella poesia, ma ugualmente valido per tutti i temi trattati dalle diverse arti, Giuliano Boccali scrive:

⁶ M. Albanese, *Allegati al seminario I miti del femminile*, Milano 2014. Per gentile concessione dell'autore.

⁷ G. Boccali, *Suggestioni indiane*, Editori Laterza, Bari 2009, p.7.

⁸ J.S. Bolen, *Le dee dentro la donna*, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma 1991, p.10.

⁹ C. Pieruccini, *Storia dell'arte dell'India. Vol.I. Dalle origini ai grandi templi medievali*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2013, p. 10.

Nei componimenti indiani, infatti, i diversi temi, e quindi fra questi i paesaggi, sono sviluppati ricorrendo a un repertorio di motivi già accolti dalla tradizione; questo repertorio appare consolidato fin dai primi testi rimasti e di conseguenza il processo della sua costituzione ci sfugge. La levatura artistica di un poeta non consiste perciò nell'invenzione di temi e motivi nuovi - di per sé inconcepibili nell'estetica indiana -, ma nella variazione sugli elementi tradizionali e nella costruzione di immagini sintetiche che, muovendo dall'osservazione, approdano a visioni unitarie e di grande potenza fantastica.¹⁰

Le arti figurative, plastiche, e architettoniche, trovano i loro canoni negli *Śilpaśāstra*, trattati in lingua sanscrita che definiscono e catalogano con precisione forme, proporzioni e contenuti dell'iconografia che l'artista può utilizzare nel suo lavoro. L'artista, o meglio potremmo dire l'artefice, si muove seguendo regole precise e non la sua personale ispirazione. Il termine che i teorici indiani usano per tradurre quello che noi definiamo ispirazione è *pratibhā*, cioè "lampo, sfolgorio al di sopra del pensiero".¹¹

Queste riflessioni ci conducono in un'altra dimensione dell'arte indiana, trattata più avanti in questo studio¹², secondo la quale l'arte è uno strumento intenzionale di elevazione spirituale. Utilizzo l'aggettivo *intenzionale* perché considero che sempre e ovunque le grandi opere d'arte possano condurre il fruitore preparato e sensibile ad uno stato di godimento estetico, di rapimento contemplativo che lo eleva in una dimensione extrasensoriale, o ultramondana, pur non essendo questa la motivazione che ha sostenuto il lavoro dell'artista.

Invece è proprio l'intenzione di fare dell'arte uno strumento di meditazione e una pratica spirituale ad essere considerata di primaria importanza in India, via esoterica imprescindibile alla piena comprensione di un'opera d'arte.

Premlata Sharma inizia il suo saggio di estetica e musicologia comparata, dicendo che "*la cultura indiana, incluse le arti e la letteratura, accetta un doppio livello di valori, esoterico ed essoterico. Se questa caratteristica, che è alla base della cultura indiana, non viene riconosciuta il significato dell'arte indiana è molto probabilmente perduto.*"¹³

L'autrice sottolinea come, contrariamente agli occidentali, l'indiano considera reale ciò che deriva dalla profondità dello spirito piuttosto che dai sensi esterni del corpo.¹⁴

¹⁰ G. Boccali, *op. cit.*, p.97.

¹¹ S. Lienhard - G. Boccali, *Poesia indiana classica*, Marsilio Editori, Venezia 2009, p. 53.

¹² Cap. IV.1 - Arte come *sādhanā*.

¹³ P.Sharma, *Indian Aesthetics and Musicology: the Art of Science of Indian Music*, Amnaya Prakasana, Bharata Nidi, Varanasi India 2000, p.3.

¹⁴ *Ibidem*. Il termine usato dall'autrice non è *occidentali*, ma *europei*.

Data questa concezione non dovrebbe essere necessario sottolineare che l'arte è per definizione fondamentalmente convenzionale (*samketita*); infatti è solo per via di convenzione che la natura si rende intellegibile, e solo attraverso un adeguato simbolismo ha luogo la comunicazione.¹⁵

Per adempiere a questo compito l'artista deve prepararsi attraverso riti di purificazione e deve entrare in uno stato di meditazione, al fine di raggiungere una visualizzazione interiore che prenderà corpo, attraverso la materia, nella forma fisica del suo lavoro.

*Gli śilpiyogin*¹⁶ non sono, a rigore, degli innovatori o dei creatori; essi esprimono un ordine che già esiste (*sarvam*), di cui essi fanno parte e che quindi essi ripresentano al mondo. In questo "restituire" al mondo, il processo attraverso il quale l'artista si relaziona al tutto è molto più importante dell'opera d'arte che viene creata.¹⁷

Si rivela ora forse più chiara la natura non realistica, nel senso di non somigliante alla natura, dell'arte classica indiana ed il suo carattere primariamente simbolico; da qui la necessità di usare un linguaggio iconografico codificato, atto ad esprimere entrambi i livelli, quello essoterico della narrazione convenzionale e quello esoterico di una visione universale e trascendente.

I.3 - Espressione curva

Dopo quanto detto finora si potrebbe pensare di trovarsi a fronteggiare un discorso un pò monotono, quasi scontato nei suoi riferimenti obbligati, ma non è così.

Nel V secolo Bhāmaha utilizza in ambito poetico il concetto di *vakrokti*, letteralmente "espressione curva" (contorta, indiretta)¹⁸, immagine suggestiva che distingue la frase poetica dal discorso diretto della vita quotidiana.

Nel IX secolo il teorico kashmiro Ānandavardhana prosegue la riflessione notando che sebbene anche il linguaggio comune può essere caratterizzato da uno stile ed avvalersi di

¹⁵ G. Marchianò, *La parola e la forma*, Dedalo libri, Bari 1977, p. 112.

¹⁶ *śilpiyogin* "esecutori dell'arte rituale".

śilpa, fra i diversi significati ha quello di "forma", "arte rituale" e ogni genere di arte: architettura, falegnameria, danza, musica, scultura, medicina, poesia,...

"I trattati fissano per le tecniche e le arti il numero simbolico di sessantaquattro" ma tranne sulle arti principali c'è discordanza sugli elenchi complessivi. Al primo posto sono indicati il canto oppure la danza. "Non vi è contraddizione tra le due scelte perché ambedue le arti costituiscono un aspetto dell'elemento primario alla base della comunicazione: il linguaggio, che si distingue in linguaggio dei suoni (il canto) e linguaggio dei gesti (la danza)".

E. Anselmi, *Storia della musica indiana*, Conservatorio di Musica di Vicenza "Arrigo Pedrollo", 2010, p.152.

¹⁷ Ajit Mookerjee, *op. cit.*, p.23.

¹⁸ G. Boccali - S. Piano - S. Sani, *Le letterature dell'India*, Utet, Torino 2000, p.447.

figure (similitudini, metafore ed iperboli) non per questo è poetico, ed individuando la specificità di quest'ultimo “*nel suo “potere di manifestare” significati supplementari che espandono e, per così dire, trascendono quelli letterali e anche traslati, ma non sono direttamente espressi e sono perciò detti “implicitati”.*”¹⁹

Questa qualità della poesia è “*dhvani, “risonanza, suggestione, manifestazione” di significati inespressi e impliciti che non sarebbero altrimenti comunicabili.*”²⁰

L'opera d'arte più espressiva è quella che contiene maggiore capacità di misteriose risonanze, che scava più profondamente nell'animo e dice molte più cose che le parole apparentemente non dimostrino....Quindi poeta è colui che sa trasfigurare la materia ed impartirle la vita e comunicarle quelle vibrazioni emotive che suscitano echi profondi nell'anima.²¹

Il fascino del disvelare, del ricercare un senso ulteriore o più d'uno, in una frase come in una rappresentazione, accomuna gli artefici e i fruitori, *rasika*²², di tutte le arti.

Arte e letteratura sono essenzialmente unite. Le tecniche e la retorica della letteratura sono presenti anche nelle arti plastiche. La poesia si arricchisce di abili suggestioni verbali, che evocano con fragranza le idee associate alle parole, e questa qualità è altrettanto potente nelle arti plastiche. Questo senso velato, trasmesso indirettamente in modo splendido, è paragonabile alla bellezza della forma femminile, leggermente coperta da un indumento diafano che rivela e nasconde.²³

¹⁹ S.Lienhard - G.Boccali, *op. cit.*, p.45.

²⁰ *Ivi*, p. 46

Riporto dal testo una poesia e l'analisi che ne viene fatta per rendere più comprensibile il concetto di *dhvani*:

Guarda: immobile, senza un fremito,
sul fogliame della distesa di loti splende
la femminella della gru,
come una conchiglia da perla,
posata in una coppa di smeraldo puro.

Hāla (I-II sec.), “*Le settecento strofe*”, 4 - *Ivi*, p. 75

Il poeta descrive un quadro di bellezza naturale, ma ci sono diverse altre letture da intendersi come il messaggio segreto di una giovane donna al suo amato. “*L'osservazione per cui la femmina di gru posa là quieta e immobile contiene l'accenno velato al fatto che quel luogo è del tutto tranquillo..., la poesia è da intendere come la proposta - di un appuntamento segreto - di un'innamorata al suo amico...A un tempo, anche altre interpretazioni della strofe sono possibili. Anziché come una proposta, i versi possono infatti essere concepiti come un rimprovero...“Non ti sei trovato affatto all'appuntamento: altrimenti come potrebbe la gru stare ancora, sempre così tranquilla, sulla foglia di loto?”.* Secondo una terza interpretazione - di rammarico - *nella femmina di gru sarebbe da scorgere un simbolo della bella fanciulla...“Quella sono io. Come la gru, ho atteso a lungo - e purtroppo invano - in questo posto solitario”.* *Ivi*, pp. 144-145

²¹ G. Tucci, in E. Anselmi, *op. cit.*, p.558

²² Questo termine indica il fruitore colto, capace di intendere e di godere del *rasa*.

²³ C. Śivaramamurti, *The art of India*, Harry N.Abrams Inc.Publishers, New York 1977, p.128.

I.4 - *Rasa* o estetica del *rasa*

In India non c'è un'estetica figurativa autonoma. Il primo testo che affronta l'argomento è il *Nāṭyaśāstra* ("scienza/trattato del *nāṭya*", termine che indica il teatro ma la cui radice si riferisce alla danza). Nella forma in cui ci è pervenuto è del VII sec. d.C. ma risale probabilmente ai sec. II a.C. - II d.C. ed è attribuito a un autore leggendario il cui nome Bharata significa "attore". *Nāṭya* comprende la musica, il teatro e la danza, ed il trattato incomincia con la narrazione della sua mitica origine in cielo per volere del dio Brahmā, per poi spiegare dettagliatamente tutti gli aspetti che entrano a far parte della costruzione di una rappresentazione.

La ricerca sull'estetica che viene elaborata in questo testo, sarà poi applicata alla poesia e alle arti decorative.

Il perno attorno cui ruota tutta l'estetica indiana è il *rasa*, termine che significa "succo", e la sua natura è esposta con un parallelo al gusto: così come chi si intende di cibo mentre mangia gusta tutti gli ingredienti, allo stesso modo una persona colta mentre vede una rappresentazione teatrale coglie il sapore (il senso) di ciò che è rappresentato²⁴

L'intento di una rappresentazione teatrale è quello di muovere il *rasa*, che noi traduciamo con emozione, nello spettatore, *rasika* (il fruitore colto, in grado di intenderlo).

Bharata individua otto *rasa*²⁵ compatibili con la scena e ciascuno origina da un corrispondente *bhāva* ("stato" da *bhū* "essere"), il sentimento profondo, lo stato d'animo che genera l'emozione. Sulla scena vengono rappresentati una serie di fattori e la loro dinamica, che portano lo spettatore ad esperire il *rasa* e sono:

- *vibhāva* (causa): sono i personaggi stessi e le condizioni in cui si trovano. L'emozione nasce da uno stimolo che può essere anche un pensiero, un ricordo.

- *anubhāva* (reazione, effetto, da *anu* "che segue"): manifestazioni congrue alla circostanza, legate alla gestualità e alla mimica, *abhinaya*, che sono assolutamente convenzionali. *Anubhāva* possono essere reazioni consapevoli, verbali o fisiche, ma anche reazioni spontanee, involontarie, dette *sattvikabhāva*, perché sono pure, *sattvika*, vengono dal profondo e sono incontrollabili, come il bloccarsi della voce in gola per la paura o l'arrossamento delle gote per il pudore.

²⁴ *The Natyasastra*, English Translation with Critical Notes, Adya Rangacharia, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd., Delhi 2007, cap VI, p. 55.

²⁵ Vedi schema *bhāva-rasa* a p.15.

- *vyabhicāribhāva*: *bhāva* transitori, emozioni di accompagnamento, che aiutano a definire il *rasa* più chiaramente, in genere per contrasto.

Il concorso di queste modalità condensa nello spettatore un'emozione ben definita e stabile: lo *sthāyibhāva* : il *bhāva* fondamentale, sostanziale, su cui Bharata non si sofferma perché dà per scontato che gli uomini ne hanno esperienza diretta nella vita attuale o in quelle precedenti.

La nozione di *rasa*, quale è esposta nel *Nāṭyaśāstra* è fondamentale per la ricerca successiva che dal campo empirico-psicologico della rappresentazione scenica, con il lavoro di Anandavardhana (IX sec.) il *Dhvanyaloka* ("La luce (cioè l'illustrazione) della risonanza")²⁶, sposta l'attenzione all'analisi del linguaggio poetico, individuando nelle sottili e sottintese sfumature della "risonanza" la qualità principale della sua espressione.

Sarà un altro grande pensatore kasmiro, Abhinavagupta (XI sec.), commentatore sia del *Nāṭyaśāstra* che del *Dhvanyaloka*, ad approfondire ulteriormente la questione, fondando una teoria estetica che abbraccia tutte le arti.

Per Abhinavagupta infatti, il *rasa*, unico nella sua sostanza, non è soltanto il significato poetico fondamentale, ma è, soprattutto, ciò che in realtà risuona nella risonanza, ciò che si manifesta esclusivamente attraverso la poesia e, in definitiva, lo stato in cui l'opera d'arte (non solo letteraria) eleva l'ascoltatore, o lo spettatore nel caso del teatro...Una condizione particolare del fruitore, la condizione nella quale, temporaneamente sospesi i vincoli riduttivi del tempo, dello spazio, della casualità, dissolti desiderio e repulsione - tutti i limiti, cioè, che caratterizzano la vita empirica - , si contemplan e si conoscono i sentimenti universali dell'essere umano.²⁷

Il processo dell'esperienza estetica non è mai passivo, perché la sua natura è di attrarre e coinvolgere lo spettatore. Così è per la dinamica del *rasa* che unisce l'artista, che lo esprime attraverso le varie forme dell'arte e che può esperirlo manifestandolo, al fruitore, che lo esperisce da osservatore. Allo stesso tempo però, similmente a quanto avviene con la catarsi della tragedia greca, questa esperienza è possibile grazie al distacco dell'espressione artistica dalla sfera del mondo reale, che ci permette di affidarci alla forza delle emozioni, in una dimensione "protetta", lontana dalla personalizzazione dei fenomeni che caratterizza l'esistenza, e perciò allo stesso tempo universale.

²⁶ G.Boccali - S.Piano - S.Sani, *op. cit.*, p.450.

²⁷ *Ivi*, p. 452.

Questa universalità ricercata attraverso i linguaggi dell'arte è perfettamente resa nella scultura come nelle miniature dall'impassibilità dei volti che ci trasmettono una sorta di distanza psichica dai fatti e dal contesto in cui si trovano.

Analizzando la sfera dell'eros, che è particolarmente presente nell'arte indiana, questo evidente contrasto può, a prima vista, sembrare sconcertante.

Giuliano Boccali individua proprio in questa *“fusione di sensualità e distacco la cifra originale, unica, dell'arte indiana”*²⁸, in questa compresenza di *“traboccante sensualità”* e *“lontananza”* *“...tutte queste opere riescono in una maniera mirabile, irripetibile, a unire la sensualità e la passione con la distanza, il distacco: esprimono così l'aspirazione a un'unità che è sempre oltre.”*²⁹

Soffriamo anche perché non siamo “uno”, patendo il dramma della molteplicità e della diversità. Ma per un istante fuori dal tempo, tutte queste condizioni, che rendono limitata e sofferta l'esperienza umana, grazie all'arte silenziosamente svaniscono: qualunque sia il pretesto “figurativo”, fatto di immagini o di parole o di suoni, l'arte eleva a uno stato di silenzioso assorbimento, di unità con se stessi e con il mondo, di libertà - la più alta possibile per l'essere umano al di fuori dello stato indicibile della salvezza finale.³⁰

Come si giunge ad essere trasportati in questo altrove è frutto di un'alchimia misteriosa che si rivela soprattutto grazie alle qualità interiori di un artista.

Questo concetto è reso con grande intensità da Abhinavagupta quando dichiara che il *rasa* è *“come un fiore nato per virtù di magia.”*³¹

Il *rasa* non è altro che la stessa coscienza del poeta. Esso sta nel poeta come un seme. Il poema è l'albero. L'attività dell'attore ossia lo spettacolo, è il fiore, e l'assaporamento degli spettatori, il frutto. Di conseguenza tutti sono pervasi dal *rasa*: il poeta, la poesia, l'attore, gli spettatori.³²

Egli analizza le affinità dell'esperienza del *rasa*, che noi definiamo estetica, e di quella mistica, cogliendo nella temporaneità della prima la differenza sostanziale, ed anche nella

²⁸ G. Boccali, in AA VV, *L'eros nell'arte indiana. Godimento e liberazione, in Magie dell'India*, Edizioni Sigillum, Treviso 2013, p. 30.

²⁹ G. Boccali, *Suggestioni indiane*, p. 143.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ G. Boccali, *Suggestioni indiane*, p. 146.

³² *Abhinavabharati* (1,294) in G. Marchianò, *op. cit.*, p.135.

sottile persistenza di uno stato di alterità, di percezione del mondo reale che non svanisce del tutto, nonostante lo stato di grazia in cui il *rasa* ci solleva.

Se però il discrimine è inequivocabile, tuttavia l'esperienza estetica rappresenta per gli esseri umani la facoltà più alta di libertà e di unità con se stessi; per Abhinavagupta, quindi, sperimentarla prefigura lo stato finale della liberazione dal ciclo delle esistenze e della sofferenza...aprendo la possibilità di contemplare, sia pure per un attimo di beatitudine fuori dal tempo "un mondo diverso per davvero."³³

Questo stato di pura beatitudine e di pienezza, *ānanda*, è quello che più si avvicina all'esperienza dell'unione suprema con il *Brahman*, l'assoluto, considerato lo stadio ultimo della conoscenza umana.

Come conseguenza di queste osservazioni Abhinavagupta aggiunge un ulteriore *rasa* all'elenco degli otto del *Nāṭyaśāstra*, che chiama *śānta*, "quiete interiore, pace" (il cui *bhāva* è *śama*, "serenità"), giungendo a sostenere che è l'unico, in quanto è il *rasa* fondamentale, quello a cui sempre conduce la dimensione contemplativa di un'opera d'arte, indipendentemente dal *rasa* che si vuole presentare.

Schema dei *bhāva* e dei rispettivi *rasa*. I primi otto sono elencati nel *Nāṭyaśāstra*; l'ultimo è stato aggiunto da Abhinavagupta.

<i>BHĀVA</i>	<i>RASA</i>
<i>rati</i> - affetto, amore	<i>śṛṅgāra</i> - amore, erotismo
<i>hāsa</i> - ilarità	<i>hāsyā</i> - umorismo
<i>śoka</i> - dolore	<i>karuṇā</i> - compassione
<i>krodha</i> - ira	<i>raudra</i> - rabbia, furia
<i>utsāha</i> - coraggio	<i>vīra</i> - eroismo
<i>bhaya</i> - paura	<i>bhayānaka</i> - terrore
<i>jugupsā</i> - disgusto	<i>bhīṭsa</i> - repulsione
<i>vishmaya</i> - stupore	<i>adbhuta</i> - meraviglia
<i>śama</i> - pace	<i>śānta</i> - quiete

Vi sono regole precise riguardo la compatibilità dei *rasa* fra loro.

³³ *Ivi*, p. 148.

Śṛṅgāra è detto anche *adirasa*, “*rasa* principale”, ed è quello che viene più rappresentato, distinguendo primariamente due grandi ambiti: *sambhoga*, l’amore “in unione”, letteralmente “godimento insieme” e *vipralambha*, l’amore “in separazione”, letteralmente “frustrazione”.³⁴

Quest’ultimo vuole anche indicare metaforicamente l’amore del fedele per il divino e l’anelito profondo di ricongiungimento con l’unità del principio originario. L’intensità emozionale cui porta il sentimento della separazione è chiaramente espressa nella poesia che segue:

Nell’alternativa fra unione e separazione,
con l’amata è certo meglio la separazione, non l’unione:
nell’unione, infatti, lei è una sola,
nella separazione l’intero universo ha la sua forma.³⁵

Boccali così commenta quello che può sembrare un paradosso:

quando si è uniti all’amata, lei “è una sola”; per quanto adorata, per quanto entusiasmante, rimane una sola donna, quindi - per così dire - conclusa in sé stessa. Ma quando si è divisi, lontani da lei, quando il desiderio è irrimediabile, la donna amata diviene come il mondo intero, che a sua volta acquisisce le fattezze di lei.³⁶

Stante la coesione e la percezione quasi sinestetica che caratterizzano l’arte indiana, “*i navarasa vengono associati con particolari divinità, scenari, stagioni, ore del giorno, colori, modi musicali, composizioni poetiche e teatrali che li contestualizzano e ne approfondiscono il significato.*”³⁷

I.5 - *Alaṅkāra*

Nella tradizione indiana non esiste arte nell’accezione estetica in cui noi la intendiamo, così come non esiste bellezza svincolata da un implicito senso di “bontà” e di “verità”, proprio per la finalità non individuale e non materiale che la ricerca artistica presuppone; eppure c’è uno spazio sottile e specifico in cui, mi sembra di capire, la capacità di espressione del singolo artista può, anzi deve abitare.

³⁴ S.Lienhard - G.Boccali, *op. cit.*, p.149.

³⁵ *Ivi*, p. 78 - Anonimo (epoca incerta), cit. da L. Sternbach, “*La grande raccolta dei bei detti*”, I, LXVII.

³⁶ *Ivi*, p. 149.

³⁷ M. Albanese, <http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/bhava-e-rasa/>.

Il sanscrito *alaṃkāra* “ciò che fa, che rende completo” viene normalmente tradotto con “ornamento”, richiamando alla mente la funzione decorativa di un elemento aggiunto, che apporta sì bellezza ed eleganza ma che non è funzionale, non è intrinsecamente necessario alla forma cui viene applicato.

Il termine compare la prima volta nel *Nāṭyaśāstra*, dove viene definito in relazione al canto con una serie di calzanti paragoni per sottrazione:

un canto privo di *alaṃkāra* è come una notte senza luna, un fiume senz’acqua, un rampicante senza fiori, una donna senza ornamenti.³⁸

Queste metafore sono con evidenza espressione della sensibilità indiana alla bellezza, nel femminile adorno di fiori e di gioielli o nella ricorrente immagine poetica della fioritura dei rampicanti, come amanti voluttuosamente abbracciati, e ci fanno percepire l’*alaṃkāra* come qualcosa di necessario, quanto l’acqua per il fiume.

Dobbiamo partire dal presupposto che, secondo il pensiero indiano, l’intervento umano nella natura è necessario per consentirne la compiuta perfezione.³⁹

*“La definizione - ed il suo commento - non dicono cosa sia l’alaṃkāra, ma circoscrivono la situazione emotiva, in cui l’ascoltatore viene a trovarsi, grazie all’azione dell’alaṃkāra.”*⁴⁰

L’ambito in cui più facilmente lo si coglie è quello poetico, dove la costruzione espressiva si distingue con evidenza dal parlare comune.

La presenza intenzionale degli *alaṃkāra*, distinti in *śabdālaṃkāra*, che si possono intendere come “figure di suono, di parola”, quale la rima, e in *arthālaṃkāra*, “figure di senso” e tropi, quali la similitudine o la metafora, è uno dei fattori che caratterizzano il *kāvya*⁴¹ quale “letteratura d’arte”.⁴²

La scelta accurata dei termini, il costante uso della metafora, complice la sintassi stringata del sanscrito, portano a una costruzione che sconfinava nell’enigmistica, come nel caso di uno degli

³⁸ *The Nāṭyaśāstra*, cit., p. 236.

³⁹ M. Delahoutre, *Lo Spirito dell’Arte Indiana*, Jaca Book, Milano 1994, p.48.

“Ogni fenomeno naturale deve essere saṃskṛta, “portato a compimento” dall’uomo per poter essere “perfetto”...Collane, bracciali, cinture, anelli, ghirlande e simili completano dunque di necessità il corpo, ma l’ideale è che giungano a comporsi in armonia con quest’ultimo in modo tale da divenire un tutt’uno con esso.” [Ivi, p. 49].

⁴⁰ R. Perinu, *Scritti di musica indiana, IV*, dispense inedite, p. 588.

⁴¹ vedi cap. V.3 - *Kāvya*.

⁴² S. Lienhard - G. Boccali, *op. cit.*, p. 42-44.

alaṃkāra fra i più amati e ricercati, *śleṣa*, il doppiosenso, per cui uno stesso testo può essere letto contemporaneamente in due modi, con significati totalmente differenti⁴³.

Nella danza, un esempio di *upamā*, la similitudine - uno fra gli *alaṃkāra* più frequenti - è quello della bellezza di un volto paragonato alla luna piena o a un fiore di loto sbocciato, perfettamente resa dalla mimica delle mani.⁴⁴

Nel suo volume sull'arte indiana Calambur Śivaramamurti individua i diversi *alaṃkāra* della costruzione poetica in determinate opere scultoree e pittoriche.

Non potendo riprodurre i riferimenti diretti alle immagini del testo, basti pensare alla parafrasi, *pariyāyokta*, nella consuetudine all'uso di riferimenti simbolici quali oggetti ed animali, che indirettamente esprimono, ad esempio, gli attributi di una divinità.⁴⁵

In ambito musicale l'uso degli *alaṃkāra* si lega alla modulazione della voce e dei suoni strumentali, nel flusso continuo ed avvolgente del movimento sonoro creato dall'uso delle *śruti*, i microtoni che caratterizzano la scala musicale indiana.

Gli *alaṃkāra* sembrano pertanto essere una forma di imprescindibile "eccedenza" che caratterizza i linguaggi dell'arte, la cui funzione è creare quelle suggestioni emotive che portano all'esperienza del *rasa*, fondamento dell'estetica indiana.

Il bersaglio può essere facilmente deviato se la loro sofisticata ricerca diviene mero virtuosismo; ed è qui che entrano in gioco le qualità del singolo artista e soprattutto la sua ricchezza interiore. Si è visto come la tradizione indichi che, attraverso la meditazione, *dhyāna*, egli debba cercare la bellezza che è all'origine della forma nella corrispondenza con il suo significato profondo, ma poi deve necessariamente completarla con la sua interpretazione, con la sua sottile variazione sul tema prestabilito, quale si definisce attraverso l'uso degli *alaṃkāra*.

Ciò che avvalorava l'espressione artistica e la sostiene non può che essere la sensibilità dell'artista, quel quid indefinibile che travalica le capacità tecniche e rende un'esecuzione unica, in cui nulla è superfluo.

Mi capita a volte, assistendo a uno spettacolo di danza contemporanea, di essere ad un certo punto "catturata" da un danzatore, e di accorgermi di non avere più occhi che per lui/lei. Non è dovuto alle sue maggiori capacità tecniche - può trattarsi di una compagnia di fama internazionale, in cui tutti i ballerini hanno una preparazione straordinaria - ma è perché c'è

⁴³ Ivi, p. 180.

⁴⁴ Vedi oltre, cap. VI.2.2.1 - Le *mudrā*.

⁴⁵ C. Śivaramamurti, *op. cit.*, pp.131-134.

qualcosa di indefinibile che traspare nella sua qualità di muoversi, come se provenisse da una bellezza interiore, che io non riesco a definire diversamente che “la sua anima”.

Allo stesso modo l'*alamkāra* non è un ornamento aggiunto per creare abbellimento solo se riesce a metterci in contatto con la ricchezza di una dimensione interiore che, nella speculazione indiana, è il luogo del cuore, *hṛdaya*, inteso come la dimora del Sé, dove è possibile il contatto della propria anima con l'anima dell'universo e dove si forma quello stato di verità interiore che denota e distingue la tautologica necessità di un'opera o di una performance.



Fig. 1 - Sarasvatī



Fig. 3 - Lakṣmī



Fig. 2 - Śiva e Pārvatī



Fig. 4 - Durgā

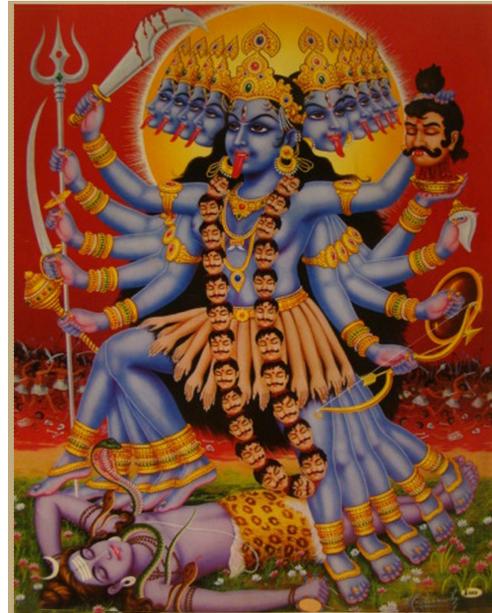


Fig. 5 - Kālī

Capitolo II

Il culto della Devī

Con il termine *Devī* (“luminosa” dalla radice *div*: risplendere) si identifica, in ambito induista, una delle tre principali divinità personali a cui è rivolto il culto.⁴⁶ I suoi fedeli sono detti *śākta*, in quanto *Śakti* (“energia, potenza”) è un epiteto del suo nome ed indica, relativamente alla condizione duale che caratterizza tutti gli elementi dell’universo manifesto, la sua essenza attiva e dinamica, la sua forza creatrice e distruttrice, il suo essere *prakṛti*, la Natura, in quanto energia primordiale attiva.

Il suo polo di bilanciamento è rappresentato dall’immobilità interiorizzata dell’elemento maschile *puruṣa*, identificato con la coscienza cosmica ed il sostrato statico di tutti i fenomeni, e con il dio Śiva.⁴⁷ Insieme formano la coppia divina più venerata nell’induismo.

*“La caratteristica essenziale della Dea è l’onnicomprendività: contiene in sé tutti gli opposti, il maschile e il femminile, la creazione e la distruzione. Nella dea si risolve il contrasto tra la vita e la morte, che hanno pari peso e si bilanciano per conservare l’ordine universale.”*⁴⁸

II.1 - Origini e diffusione

Le origini del culto della Dea come Grande Madre risalgono alla preistoria.

Ritrovamenti archeologici in zone molto distanti fra loro sulla terra fanno pensare che, agli albori della storia dell’umanità, la divinità venerata, portatrice di fertilità e di abbondanza, fosse una Dea Madre.

Esempi nel subcontinente indiano sono le numerose statuette di terracotta della civiltà di Harappa (2600-1900 a.C.)⁴⁹ e gli altari megalitici, o santuari, grandissime rocce scavate come un grembo cui si accede da un ingresso che rappresenta la *yonī*, la vulva della Grande Madre.⁵⁰

⁴⁶ Le altre due sono Śiva e Viṣṇu.

⁴⁷ M. Khanna, *Yantra. Il simbolo tantrico dell’unità cosmica*, Edizioni Mediterranee, Roma 2002, p. 67.

⁴⁸ S. Husain, *La Dea. Creazione, fertilità e abbondanza. La sovranità della donna. Miti e archetipi*, E.D.T., Torino 1999, p. 6.

⁴⁹ C. Pieruccini, *Storia dell’arte dell’India. I. Dalle origini ai grandi templi medievali*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2013, p. 89.

⁵⁰ A. Mookerjee, *Kali. La dea della forza femminile*, Red Edizioni, Como 1990, p.15.

Il culto della Dea Madre vive ancora oggi, soprattutto nelle aree rurali, attraverso la venerazione degli alberi e dei fiumi - che tranne Indo sono tutti femminili - entrambi elementi antichissimi della simbologia della Dea.

La dea che abita in un albero, in riva all'acqua, in una pietra o in un santuario assume molti nomi e molte forme diverse. A volte il suo nome coincide con quello dell'intera regione: il vasto subcontinente indiano viene addirittura chiamato Madre India, e la terra indiana viene detta *nadīmātrikā*, "generata dai fiumi."⁵¹

Ed ancora, "Nel *Devī Māhātmya*,⁵² si racconta che *Devī* nutre il popolo affamato facendo sorgere piante dal proprio corpo. Come dea della vegetazione, forza vitale che si esprime nella crescita delle messi, la dea è detta *Annapūrṇā*, *Abbondanza di Cibo*, la linfa che nutre tutti gli esseri."⁵³

L'immagine della dea della vegetazione è presente anche nel buddismo. Le *yakṣī*, dette anche *devatā* (divinità), armoniose figure femminili intrecciate agli alberi, compaiono nei portali di accesso agli *stupa* buddisti, "antiche divinità popolari che il buddismo ha assorbito, come presenze beneauguranti e protettrici della fede."⁵⁴

Benché la venerazione della Dea sia molto antica, il culto della *Devī* quale è praticato ancora oggi in India, unico paese al mondo in cui ha un seguito di tale portata, è posteriore allo Shivaismo ed al Vishnuismo.⁵⁵

Nel pantheon vedico, quale emerge dal *Ṛgveda*,⁵⁶ le divinità femminili sono pochissime. Oltre a *Sarasvatī* ("ricca d'acqua"⁵⁷), personificazione del grande fiume oggi scomparso, che nell'induismo classico sarà sposa del dio creatore *Brahmā* e protettrice delle arti, c'è *Aditī* che maggiormente incarna gli aspetti della Dea Madre. Benevola e luminosa, "considerata dai veggenti vedici come il grande utero che ha accolto in sé l'universo"⁵⁸, è madre di quasi tutti i principali dei vedici, fra cui *Agni*, ed è fra i guardiani di *ṛta*, l'ordine cosmico. La vacca, animale sacro e non macellabile, nella sua generosità e abbondanza, è a lei paragonata.

⁵¹ *Ivi*, p.26.

⁵² vedi avanti nel testo.

⁵³ *Ivi*. p.23.

⁵⁴ C.Pieruccini, *op. cit.*, p.57.

⁵⁵ Guy L.Beck, *Sonic Theology. Hinduism and Sacred Sound*, Motilal Banarsidass Publishers, Delhi 1995, p.121.

⁵⁶ La più antica delle quattro raccolte, *saṃhitā*, che costituiscono i *Veda* (conoscenza, sapienza), sacri agli induisti. Datato fra il 1500/1200 a.C., contiene 1028 inni, (*ṛg*), perlopiù rivolti alle divinità.

⁵⁷ G. Boccali - C. Pieruccini, *I Dizionari delle Religioni. Induismo*, Mondadori Electa, Milano 2008, p.94.

⁵⁸ A. Mookerjee, *op. cit.*, p.16.

Altre dee invocate negli inni del *R̥gveda* sono Uṣas, l’Aurora, e, importantissima per le implicazioni con la sacralità della lingua sanscrita, Vāc (“Parola”), che nell’inno X,125 si esprime in prima persona in un autoelogio della sua potenza in quanto creatrice di tutto l’universo (la parola fa, crea) e signora del sacrificio quale strumento dell’invocazione rituale, la sola in grado di piegare il volere degli dei.⁵⁹

È fra il V e il VII secolo che il culto della Devī, identificata come Dea Suprema, *Mahādevī*, prende forma scritta in un’opera letteraria fondamentale: il *Devī Māhātmya* (“Celebrazione/Esaltazione della Dea”). Posto all’interno del *Mārkaṇḍeya Purāṇa*, è noto anche con il nome di *Durgāsaptasatī* (le “Settecento (strofe) di Durgā”).⁶⁰

L’opera, concepita come il racconto del saggio Medhas o Sumedhas al re Suratha e al popolano (*vaiśya*) Samādhi⁶¹, allo scopo di istruirli e sollevarli dallo smarrimento interiore che è peraltro derivato dal potere d’illusione (*māyā*) della Dea stessa, si condensa intorno a un gruppo di episodi mitici, accompagnati da inni di esaltazione della divinità.”⁶²

Nell’introduzione alla bellissima edizione del manoscritto 4510 della Biblioteca Civica «Vincenzo Joppi» di Udine, redatta dalla Società Indologica «Luigi Pio Tessitori», Alessandro Passi si domanda come mai, contrariamente alla *Bhagavad Gītā*, il *Devī Māhātmya*, pur essendo un testo devozionale di estrema importanza in India, sia praticamente sconosciuto in occidente. Egli imputa il misconoscimento alla “*manca di spiccati pregi letterari nel testo*” ma sospetta che il motivo principale “*stia effettivamente nella difficoltà di accettare un fatto che, attuale da molto tempo nel pensiero religioso indiano, rimane per la cultura europea un paradigma nuovo e veramente discordante: la possibilità di vedere Dio come Essere femminile.*”⁶³

Coevi sono i Tantra, testi fondamentali dello shaktismo ovvero del culto della Devī come rappresentazione del Principio Supremo, espressione dell’intero ed infinito ciclo di creazione, sostentamento e distruzione, o riassorbimento, dell’universo.

⁵⁹ S.Sani, *R̥gveda. Le strofe della sapienza*, Marsilio Editori, Venezia 2000, p.106.

⁶⁰ Vedi cap.II.3.4 - Durgā.

⁶¹ Il termine viene tradotto con “*meditazione profonda*”; in *Devī Māhātmya. Il MS 4510 della Biblioteca Civica “Vincenzo Joppi” di Udine*, Società Indologica “Luigi Pio Tessitori”, Udine 2008, nota p. 112.

⁶² G. Boccali - C. Pieruccini, *op. cit.*, p.80.

⁶³ *Devī Māhātmya, cit.*, p.29.

II.2 - Tantrismo

Il tantrismo⁶⁴ si fonda su un complesso eterogeneo di testi, i Tantra, datati a partire dal quinto secolo, epoca della loro stesura scritta, ma sicuramente più antichi nei contenuti e trasmessi oralmente, come tutta la cultura indiana, lungo un arco di tempo difficilmente calcolabile.

*“L’intero induismo ne fu profondamente influenzato, e si formarono d’altra parte un tantrismo buddhista, uno jayna e perfino uno sufico, cioè hindu-islamico. Non si tratta quindi di una religione unica, ma di un insieme di correnti disparate e articolate in scuole”*⁶⁵, che dai paesi in cui si formano, Kashmir, Nepal, Bengala e Assam, si diffondono poi nell’India del sud.

“Il vocabolo sanscrito tantra deriva dalla radice sanscrita tan, che significa “tendere, distendere”, ma anche “produrre, comporre (un’opera letteraria)”; il suo significato è *“telaio” (lo strumento per tendere la trama e l’ordito di un tessuto), e poi anche “struttura, sistema (di riti e cerimonie), trattato dottrinale”*.⁶⁶

Il termine Tantra è utilizzato in genere per indicare i testi riferiti al culto della divinità femminile, chiamati anche Śākta Tantra⁶⁷, in cui Devī è adorata come Śakti, l’energia femminile, che crea, conserva e assorbe ogni aspetto della vita e ogni piano dell’esistenza.

Śakti è l’immenso potere inerente all’universo. Ogni cosa che si muove e respira è una sua manifestazione... Śakti è un mistero creativo che si manifesta in sfere differenti e in modi differenti. Per i fisici, Śakti implica l’innata forza attiva della materia; per gli psicologi, Śakti si manifesta attraverso lo stimolo esterno che agisce sulla mente; per i mistici, l’esperienza spirituale dell’unità è Śakti... Ogni cosa vivente possiede una forza per cambiare, per diventare, per essere, per espandere la sua natura innata e crescere come se provenisse da dentro, e questa forza è Śakti.⁶⁸

Un aspetto tipico del Tantrismo è la polarizzazione di maschile e femminile, tanto che la creazione stessa dell’universo è concepita analogamente alla creazione dell’essere umano. Alle origini il principio ultimo ed assoluto, il Brahman, da entità neutra, si sarebbe diviso nell’aspetto maschile cognitivo di Śiva ed in quello femminile attivo di Śakti. Il loro atto

⁶⁴ I termini *shaktismo* e *tantrismo* sono conati in occidente.

⁶⁵ *Ivi*, p.88.

⁶⁶ G. Boccali - S. Piano - S. Sani, *op. cit.*, p.303.

⁶⁷ *“I Tantra shivaiti sono spesso chiamati Āgama (“Tradizioni”), quelli vishnuiti Samhita (“Raccolte”)”*. [G. Boccali - C. Pieruccini, *op. cit.*, p. 88].

⁶⁸ M. Khanna, *Yantra. Il simbolo tantrico dell’inità cosmica*, Edizioni Mediterranee, Roma 2002, p.53.

sessuale, eterno e continuo, si riverbera nell'universo come *nāda* "suono" e come *spanda* "vibrazione", equivalenti del principio sonoro da cui emana la creazione.⁶⁹

Le dottrine tantriche hanno carattere esoterico e vengono trasmesse all'adepto da un maestro, previo un rituale di iniziazione.

Si individuano due orientamenti: quello della scuola *śrīkula* che pratica il culto di *śrīvidyā* la "Divina Sapienza", e quello della scuola *kālīkula* la cui divinità è Kālī. *Śrīvidyā* rappresenta la forma benevola della Devī e il suo culto è diffuso soprattutto nell'India meridionale e nel Kashmir; Kālī ne personifica l'aspetto terrifico ed il suo culto, originario del Kashmir, si è sviluppato soprattutto nell'India nord-orientale.

Le due correnti sono dette anche rispettivamente, *dakṣiṇācāra* (condotta di destra) e *vāmācāra* (condotta di sinistra), o "della mano destra" e "della mano sinistra", in riferimento alla pratica dei *pañca makāra* ("il cui nome comincia con la lettera"m"), parte del culto *vāmācāra*: "madya (*liquore*), māṃsā (*carne*), matsya (*pesce*), mudrā (*particolari atteggiamenti delle dita e delle mani o, in alcuni casi, orzo tostato*) e maithuna (*accoppiamento*). Nella maggior parte dei casi l'uso dei cinque tattva (*elementi costitutivi*) non è letterale, ma simbolico."⁷⁰

Uno scoglio alla comprensione delle dottrine tantriche in occidente è stato spesso proprio il ricorso a pratiche trasgressive fra cui i rituali erotici. "Questi sono il punto d'arrivo di uno specifico addestramento e non hanno per scopo la ricerca del piacere, ma mirano a suscitare certe forze, a mettere in moto meccanismi che dilatano e reintegrano la coscienza."⁷¹

"Il tantrismo sottolinea la necessità di coinvolgere nel processo della ricerca spirituale tutti gli aspetti della personalità umana, al fine di sperimentare la relazione reciproca dell'individuo con le forze cosmiche."⁷²

Un altro punto è la concezione dell'uomo come microcosmo; la sua natura psico-fisica riproduce la struttura stessa dell'universo e l'energia divina è presente in lui come energia sessuale e capacità creativa, raffigurata come un serpente (*Kuṇḍalinī*) avvolto sulle sue spire e localizzato alla base della colonna

⁶⁹ G.L. Beck, *op. cit.*, p.124.

Le implicazioni di queste dottrine che legano il suono, la parola e l'alfabeto sanscrito vengono trattate oltre (cap.V), in quanto imprescindibili dall'origine della forma e della rappresentazione, o meglio della manifestazione in forma astratta della divinità che è lo *yantra*. (cap. III.3 - Rappresentazione astratta: lo *yantra*).

⁷⁰ G. Boccali - S. Piano - S. Sani, *op. cit.*, p. 306 - 329.

⁷¹ C.Pieruccini, *op. cit.*, p. 61.

⁷²A. L. Dallapiccola, *Induismo. Dizionario di storia, cultura, religione*, Mondadori, Milano 2005, p.262.

vertebrale. È pertanto compito del *sādhaka*⁷³ “risvegliare” la *śakti* che è in lui e ricomporre la sua unione con il *Brahman* attraverso un processo di progressiva sublimazione. Tale processo è lo *yoga*, ed è questo un altro importante punto focale attorno al quale ruotano le esposizioni dottrinali dei *Tantra*.⁷⁴

Il tantrismo può essere definito un “*culto estatico centrato su una visione cosmica della sessualità. Riti, magia, miti, filosofia e stile di vita convergono su questa visione.*”⁷⁵

II.3 - L'immagine benefica e l'immagine terrificata della dea

La Dea ha molti nomi e assume molte forme che esaltano alcuni dei suoi molteplici aspetti, espressi da un punto di vista iconografico attraverso un ricco e complesso vocabolario. “*L'idea sottostante è che le varie manifestazioni divine esistano solo in funzione di compiti specifici: in realtà vi è un'unica Devī, che assume varie forme, a volte spaventose, a volte benevole.*”⁷⁶

Viene adorata in una o in più delle sue forme individuali, oppure nel suo ruolo di consorte del dio maschio, in genere in posizione a lui subordinata, ed anche in gruppi accorpati di dee che insieme esemplificano le sue diverse qualità ed evidenziano dimensioni specifiche del culto.

La forma della replica del divino è molto comune nell'Induismo: le Otto Grandi Lakṣmī, i Dodici Liṅga di Luce, le Sette Madri, le Nove Durgā sono alcuni degli esempi più noti.

Il senso di queste multiple rappresentazioni potrebbe essere quello di aumentare la loro potenza e di riflettere la possibilità di successo dell'intercessione del devoto, ma anche quello di riflettere l'originaria natura frammentata di culti oggi unitari, un modo di accorpare divinità un tempo separate, rendendole aspetti differenti e complementari di un'unica divinità.⁷⁷

Prima di affrontare la dimensione tantrica della Dea vorrei brevemente analizzare tre divinità femminili che hanno radici molto antiche e sono divenute in seguito le consorti delle

⁷³ *Sādhaka* è colui che è impegnato nella ricerca spirituale, che segue una via, *sāadhanā*, atta allo scopo. La studiosa Madhu Khanna lo traduce, in modo molto suggestivo, con *cercatore*.

⁷⁴ G. Boccali - S. Piano - S. Sani, *op. cit.*, p. 308.

⁷⁵ P. Pacciolla, *Il pensare musicale indiano*, Besa Editrice, Nardò (Le), p. 133. Cfr. P. Rawson, *The art of Tantra*, London 1995, p. 133.

⁷⁶ A. Mookerjee, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁷ T. R. Blurton, *Hindu Art*, The British Museum Press, London 2007, p. 150.

principali divinità maschili: Brahmā⁷⁸, Viṣṇu e Śiva, per poi soffermarmi sulla iconografia di Durgā, cui è dedicata la pratica danzata che accompagna questo studio.

Questo breve elenco non è ovviamente esaustivo e si riferisce alle forme più conosciute e venerate, poi ci sono le moltissime divinità femminili popolari e locali.

II.3.1 - Pārvatī

Pārvatī è la dea per antonomasia, la matrice, se così posso dire, di tutte le altre forme.

Il suo nome significa “figlia della montagna” perché suo padre è il grande re Himavat, personificazione del monte Himalaya, equiparato nella cosmogonia hindu al monte Meru, il centro dell’universo da cui si propagano i continenti, e dimora degli dei.

Altro suo nome è Umā, la cui etimologia è molto suggestiva. Si narra che la sua bellezza da sola non riuscisse a smuovere Śiva dall’ascesi in cui si era isolato dopo la morte dell’amatissima moglie Satī (“Colei che è”); in *Ka*, meravigliosa storia romanzata di miti e dottrine del pensiero indiano, Roberto Calasso racconta che il ṛṣi Narada le si rivolse con queste parole:

“Pārvatī, io so quello che provi. Tu ami Śiva, ma non sei ancora pronta. Devi trasformare te stessa praticando il *tapas*. Altrimenti non potrai mai avvicinarlo: ti brucerebbe soltanto. Invece il suo fuoco dovrà esaltarsi con la fiamma che tu saprai sprigionare. Non inquietarti: vista da fuori, non sarai in nulla diversa da una fanciulla dai fianchi rotondi. Ora ti insegnerò qualcosa: ripeti con me queste cinque sillabe”. Così Pārvatī, tesa e attenta, con occhi febbrili, udì per la prima volta il mantra di Śiva. “Non c’è altra via. Ma ti dico che Śiva sarà il tuo sposo.”⁷⁹

Quando Pārvatī annunciò ai genitori che sarebbe andata a meditare nella foresta per praticare il *tapas*⁸⁰ - che, al pari della conoscenza dei testi sacri, era proibito alle donne, precludendo loro la possibilità di liberarsi dal ciclo delle esistenze - la madre, spaventata dalla sua scelta,

⁷⁸ Iconograficamente sono spesso raffigurati come *trimurti*, la triplice forma che attesta l’indissolubilità dei rispettivi ruoli di creatore, sostenitore e distruttore dei cicli cosmici dell’universo. A dispetto della sua importanza nei miti di creazione, il culto rivolto a Brahmā è praticamente inesistente; a Pushkar in Rajasthan si trova l’unico tempio a lui dedicato. [G. Boccali - C. Pieruccini, *op. cit.*, p. 102].

⁷⁹ R. Calasso, *Ka*, Adelphi Edizioni, Milano 2007, p. 126.

⁸⁰ *Tapas*, “calore”, tradotto generalmente con “ascesi” e da Roberto Calasso con “ardore”. “Per sapere occorre ardere. Altrimenti ogni conoscenza è inefficace. Perciò occorre praticare l’ardore”, *tapas*.” [R. Calasso, *L’ardore*, Adelphi Edizioni, Milano 2010, p. 41].

esclamò: “*Oh, no!*” (*u mā*).⁸¹ Da allora la dea è adorata anche con il nome di Umā, che denota la sua dimensione ascetica.

Fra le coppie divine quella di Śiva e Pārvaṭī, Śiva e Śakti dell’universo tantrico, è sicuramente la più venerata ed è l’unica di cui sono narrati l’ardore erotico e gli sfrenati accoppiamenti, (si narra che il primo sia durato ininterrottamente per venticinque anni).⁸²

Come si è detto, questo aspetto evidenzia il carattere energetico della loro funzione creatrice, che si attua a livello simbolico. È interessante notare come la loro sessualità non sia finalizzata alla procreazione, tanto che i loro figli sono creati da loro singolarmente: Skanda da Śiva e Gaṇeśa da Pārvaṭī. Questo fatto potrebbe avere delle implicazioni con la figura ascetica di Śiva e le pratiche *yoga* della ritenzione del seme; riguardo a Pārvaṭī, evidenzia indipendenza e potere, nella capacità di riprodursi da sola, dando forma e vita agli scarti della sua stessa pelle.

La sua primaria natura positiva e benigna è perfettamente aderente a quello che potremmo definire uno stereotipo patriarcale.

Satī e Pārvaṭī rappresentano il modello, divino e perfetto, della donna secondo l’ideologia hindu che possiamo chiamare brahmanica ortodossa: devota al padre, e ancor più allo sposo, luminoso il volto, lussureggiante la figura, deliziosamente divisa fra riserbo e desiderio nei rapporti d’amore con il marito, madre affettuosa, ospite impeccabile, non priva di malizia, sensuale ma seducente per l’innocenza.⁸³

Forza e fierezza non sono in contrasto con questi aspetti della sua femminilità ed il suo potere è riconosciuto da tutti gli dei quando, incapaci di sconfiggere il terribile Māhiṣa, a lei si rivolgono e la “Figlia della Montagna” sarà in grado di catalizzare le loro forze e farne emergere la potente e vittoriosa Durgā.

II.3.2 - Sarasvatī

Luminosa e soave, Sarasvatī è una dea molto antica, come si evidenzia dal *Rgveda*. Dalla fine del periodo vedico ha cominciato ad essere associata con il linguaggio e la parola assimilando l’antica dea Vāc. Considerata l’enorme rilevanza della recitazione nei rituali, la sua venerazione divenne sempre più importante, e gli ambiti di espressione della parola si allargarono a comprendere la poesia, la musica, ed infine tutte le attività intellettuali.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² R. Calasso, *Ka*, p. 133.

⁸³ G. Boccali, *op. cit.*, p.21.

Oggi, Sarasvatī è identificata come la dea delle arti e della cultura ed è raffigurata mentre suona la *vīṇā* o regge uno stilo, un libro ed un fiore di loto.

Il suo culto è ancora molto diffuso; venerata anche da buddhisti e jainisti, Sarasvatī protegge tutti i luoghi dedicati all'istruzione, come scuole e biblioteche, ed è invocata dagli studenti prima degli esami.

Non è associata alla fertilità ed il legame con il suo consorte, il dio Brahmā, è abbastanza debole⁸⁴. Insieme cavalcano il loro veicolo, *vāhana*, la bianca oca selvatica *hamsa*. Nell'iconografia moderna Sarasvatī è spesso accompagnata da un pavone.⁸⁵

II.3.3 - Lakṣmī

Dea della prosperità, Lakṣmī “ marchio, segno” era anticamente personificazione della terra e della fertilità⁸⁶ e mantiene tutt'oggi un suo culto indipendente, segno della sua antica origine. Come Gajalakṣmī⁸⁷, seduta su un fiore di loto e purificata dall'acqua che due elefanti regalmente riversano con le loro proboscidi, compare scolpita anche nei rilievi che impreziosiscono i portali dei grandi stupa buddhisti di Sanci e Bharhut.⁸⁸

L'attributo principale di Lakṣmī è il loto⁸⁹ ed è per questo chiamata anche Paḍmā o Kamalā. Altro suo nome è Jaladhijā “Nata dall'oceano” perchè emerse dalle acque, come una delle meraviglie che comparvero nel mito della zangolatura dell'oceano⁹⁰.

Con l'epiteto di *Śrī*, è la dea della bellezza, ed è rappresentata seduta o in piedi sul fiore di loto, simbolo della sua purezza. È anche dea dell'abbondanza e della fortuna, portatrice anche di ricchezza materiale e particolarmente venerata ai nostri giorni all'inizio del nuovo anno o all'apertura di imprese finanziarie.⁹¹ Nelle immagini popolari viene spesso mostrata con le canoniche quattro braccia, due delle quali tengono in mano due boccioli di loto mentre

⁸⁴ T. R. Blurton, *op. cit.*, p. 174-175.

⁸⁵ Il pavone è la cavalcatura di altre divinità indiane, perché la muta annuale del piumaggio lo rende simbolo della liberazione dalla ciclicità del tempo e di rinascita spirituale.

⁸⁶ A. L. Dallapiccola, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁷ “*Lakṣmī con gli elefanti*”...Questo motivo della madre, o dea della fertilità è comune all'iconografia dell'induismo e del buddhismo... *Gaja-Lakṣmī ha quattro braccia e siede in padmāsana. Nelle due mani superiori tiene un loto; le mani inferiori sono generalmente in abhayamudrā e varadamudrā*”. [Ivi, p. 91]

⁸⁸ C. Pieruccini, *L'Arte Indiana*, cit, p. 66

⁸⁹Per il simbolismo del loto vedi oltre, p. 31.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ T. R. Blurton, *op. cit.*, p. 176.

con una mano destra protegge e con la sinistra tiene un vaso ricolmo di monete d'oro che versa ai suoi piedi.

Come sposa di Viṣṇu, *“lo accompagna in tutti i suoi avatāra; compare nella forma di Sitā come sposa di Rāma, e in quella di Rukmiṇī nella manifestazione di Viṣṇu come Kṛṣṇa. È venerata presso indù, buddhisti e giainisti; la sua immagine è intagliata sugli stipiti delle porte per proteggere e benedire gli abitanti della casa.”*⁹²

II.3.4 - Durgā

Proiettando un'onnipotenza travolgente, la dea con tre occhi, adornata con la mezzaluna, emerse con le sue diciotto braccia portando armi ed emblemi, gioielli ed ornamenti, indumenti ed utensili, ghirlande e rosari di buon auspicio, tutti offerti da singole divinità. Con l'aureo corpo pulsante, luminoso come mille soli, stando dritta in piedi sul suo leone-veicolo (*vāhana*) ed esibendo il trionfo sulle forze dell'oscurità, è una delle più spettacolari personificazioni iconiche dell'energia cosmica.⁹³

Durgā è la dea guerriera. Il suo nome significa “fortezza” e come tale la Dea è “inaccessibile” e “irraggiungibile”, anche nel senso *“della fiera virginea autonomia della donna guerriero”*. È vergine non nel senso limitato che il punto di vista patriarcale impone, ma in quanto è *“una in sé stessa”* e *“non appartiene a nessun uomo.”*⁹⁴

Il suo culto è molto diffuso, perché concentra nella sua forma il potere di tutte le divinità dalle quali è originata.

I principali elementi figurativi della sua iconografia, quali emergono dalle sue immagini antropomorfe, sono analizzati di seguito.

- Come Śiva, la dea ha tre occhi: il sinistro è la luna, il destro è il sole e l'occhio centrale è il fuoco che rappresenta la conoscenza spirituale, la visione. Il terzo occhio è sede del potere occulto, quello di Śiva consumerà l'universo e quello di Durgā creò Kālī.⁹⁵

⁹² A. L. Dallapiccola, *op. cit.*, p. 156.

⁹³ M. Khanna. *op. cit.*, p. 136.

⁹⁴ Léonie Caldecott, in A. Mookerjee, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁵ A.L. Dallapiccola, *op. cit.*, p. 198.

- La mezzaluna, o luna crescente, sopra la fronte della dea, “secondo alcuni rappresenta lo sviluppo della conoscenza”⁹⁶; ad un livello più terreno, rappresenta lo scorrere ciclico del tempo, la crescita e la fertilità.

- Durgā cavalca una fiera, il leone o la tigre, dimostrando il suo coraggio e la sua padronanza di forza, volontà e determinazione e suggerendo al devoto che egli deve possedere tutte queste qualità per sconfiggere il demone dell'ego⁹⁷.

- In una mano tiene un bocciolo del fiore di loto, che simboleggia la certezza dell'azione ma non la sua finalità.

Diversamente, il fiore di loto aperto, completamente sbocciato, rappresenta il momento in cui “compiuta la sua missione, Durgā si immerge nelle acque e sparisce (visarjana). Il posto della sua sparizione è indicato da un fiore di loto aperto. Ogni culto rituale inizia con l'invocazione della divinità e termina con il visarjana”⁹⁸, con l'immersione nell'acqua delle immagini della dea, modellate in terra cruda per le processioni, o degli yantra utilizzati nella meditazione.

“La scomparsa di Durgā dal campo di battaglia dopo la vittoria esprime uno dei più profondi messaggi dell'episodio: l'azione femminile nel dramma cosmico è priva di ambizione egotistica.”⁹⁹

Il loto è un simbolo che si presta a molte interpretazioni. Condiviso anche dal buddismo, rappresenta, in primo luogo, il rigoglio della vita organica, la fertilità delle acque e della terra, da queste fecondata. La dea che incarna queste qualità è Lakṣmī, che a questa pianta e al suo fiore è associata nell'iconografia, fin dai primordi.

Poiché sviluppa nel suolo il suo rizoma, attraversa l'acqua con lo stelo e fiorisce all'aria e al sole, il loto unifica tutti gli elementi e, nell'antica cosmogonia indiana, è associato ai miti della creazione e funge da sostegno dell'universo. Su un fiore di loto, sorto dall'ombelico di Viṣṇu, siede Brahmā quando dà l'avvio alla ciclica creazione del mondo.

Indice della simmetria e perciò della bellezza perfetta, altri concetti espressi dal loto sono la purezza e la trascendenza, poiché, nonostante sorga dal fango, non ne è contaminato, e nel suo slancio verso l'alto emerge sempre immacolato e turgido¹⁰⁰.

⁹⁶ M. Delahoutre, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁷ G. Rajhans, *Goddess Durga. The Mother Goddess & Her Symbolism*, www.hinduism.about.com.

⁹⁸ A. Mookerjee, *L'arte rituale in India*, p.127.

⁹⁹ A.Mookerjee, *Kali, cit.*, p. 70.

¹⁰⁰ G.Boccali - C.Pieruccini, *Induismo*, Mondadori Electa, Milano 2008, p.196.

“Dal punto di vista tantrico, il loto è il puro Sé rivelato durante la meditazione, lo stato spirituale nella sua interezza”.¹⁰¹

Sebbene la vecchiaia giunga al corpo, il loto del cuore non invecchia. Esso non muore insieme alla morte del corpo. Il loto del cuore, dove risiede il Brahman con tutta la sua gloria quello, e non il corpo, è la vera città del Brahman.¹⁰²

- Durgā è vestita di rosso perché è il colore della *śakti*, l'energia femminile¹⁰³.

È un colore di buon auspicio ed infatti le donne si sposano con un sari rosso, che è anche anche simbolo di fertilità.

- La conchiglia, *śaṅkha*, raffigura i poteri del suono, ed è anche un'arma potente, che semina il terrore fra i nemici.

- Tenendo sia l'arco che le frecce in una sola mano, Durgā indica il suo controllo su entrambi gli aspetti dell'energia, potenziale e cinetica.

- Altra arma impugnata dalla Dea è “vajra, la folgore-fiore, l'arma assoluta degli dei, è connessa con vegeo “essere sveglio, pronto”,...La folgore è la folgorazione della veglia.”¹⁰⁴

È il *tapas*, l'ardore della mente, raggiunto dagli esseri straordinari, quali gli dei e i ṛṣi.

- Il *sudarśana cakra*, (disco bellissimo), l'arma terribile di Viṣṇu, che gira intorno al dito indice della Dea, pur non toccandolo, significa che il mondo intero è sottomesso alla volontà di Durgā ed al suo comando, e la spada simboleggia la certezza della vera conoscenza.

- Il tridente di Śiva, *triśula* indica la molteplice simbologia del numero tre, fra cui i tre mondi e i tre *guṇa* e rimuove tutte le miserie, fisiche, mentali e spirituali.

- Nonostante l'aspetto fiero e agguerrito la Dea mostra *abhayamudrā*, il gesto della “non paura”, che protegge e libera da tutte le paure coloro che si affidano a lei.

II.3.5 - Śrī Vidyā

Nel culto tantrico della Devī nella forma di Śrī Vidyā “Suprema Conoscenza” (intesa come conoscenza superiore, rivelazione, che si ottiene attraverso la devozione a lei rivolta), la Dea è adorata con molti nomi, fra i quali: Tripurāsundarī, “Bellissima (Dea) delle Tre Città”;

¹⁰¹ M. Khanna, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰² *Ibidem*, dalla *Chāṇḍoja-Upaniṣad*.

¹⁰³ A. Mookerjee, *L'arte rituale in India*, p. 82.

¹⁰⁴ R. Calasso, *op. cit.*, p.191.

Ṣoḍaśī, “Sedici”¹⁰⁵; Rājarājeśvarī “Regina delle Regine, Suprema Regina”; Kāmeśvarī, “Signora dei desideri, Colei che esaudisce i desideri dei suoi devoti”; Lalitā, “Coei che gioca”¹⁰⁶ e Mīnākṣī, “Occhi di pesce”.¹⁰⁷

Il nome Tripurāsundarī si offre a svariati livelli di interpretazione, nel primo dei quali le tre città sono i tre mondi (terra, atmosfera, cielo) e la Dea è la reggente dell’universo.

Significati meno apparenti concernono le diverse triadi della filosofia hindu.¹⁰⁸

È chiamata Tripura perché è identica al triangolo che simboleggia la *yoni* e che costruisce il suo *yantra*..., ed anche perché il suo mantra è formato da tre gruppi di sillabe. Qui Tripura si identifica con l’alfabeto, da cui procedono tutti i suoni e le parole e che occupa uno spazio di primordiale importanza nella cosmogonia tantrica. È triplice inoltre perché si esprime attraverso Brahmā, Viṣṇu e Śiva nel suo ruolo di creazione, mantenimento e distruzione dell’universo. È triplice anche perché rappresenta il soggetto (*mata*), lo strumento (*mana*), e l’oggetto (*meya*) di tutte le cose. Qui ancora è identificata con la realtà espressa attraverso il linguaggio, che coinvolge chi parla, quello che viene detto (la parola) e gli oggetti cui le parole si riferiscono.¹⁰⁹

È luminosa come il sole che sorge e nelle sue quattro mani tiene un cappio, un pungolo, cinque frecce fatte di fiori e un arco di canna da zucchero. Il cappio simboleggia l’attaccamento, le diverse guaine corporee che nascondono e legano l’*ātman*, l’essenza spirituale dell’uomo, impedendole di manifestarsi; il pungolo rappresenta la capacità di allontanare e controllare le forze del male e gli ostacoli interiori, come la rabbia, la lussuria, ed ogni ossessione che interferisce con gli sviluppi spirituali;¹¹⁰ l’arco è la mente e le frecce sono gli oggetti ingannevoli dei cinque sensi, che ci tengono legati al mondo materiale. Generalmente è rappresentata seduta su un trono circondato da altre divinità in forma di suoi

¹⁰⁵Il 16 è considerato un numero perfetto e di buon auspicio, per questo è l’età in cui è immortalata la bellezza degli uomini e degli dei e rappresenta le 16 fasi lunari, simbolo di ricorrenza, fecondità e abbondanza. Sedici sono le Nityā Śakti che rappresentano l’energia suprema del tempo cosmico impersonificata dalla Dea nella forma di “*Ādyā Nityā Lalitā* (*ādyā=primordiale, nityā=eterna*) ... Il numero 16 è il risultato della moltiplicazione tra le tre qualità (*guṇa*) della natura materiale (*sattva, la mente, rajas, l’energia, tamas, l’inerzia*) e i cinque elementi (*terra, acqua, fuoco, aria, etere*): $3 \times 5 = 15$, cui è stata aggiunta la fonte unica trascendente delle Nitya, l’*Ādyā Nitya*.” Perciò il numero 16 rappresenta la natura molteplice dell’universo. [M.Khanna, *op. cit.*, p.65].

¹⁰⁶ “*Līlā: gioco divino, che dà origine all’universo*”. [A. Mookerjee, *L’Arte Rituale in India*, glossario p.171].

¹⁰⁷ La forma allungata degli occhi è un segno di bellezza, ed il paragone più frequente è con i boccioli del fiore di loto. In questo caso il significato è più specifico: come il pesce che non chiude mai gli occhi, così la Dea non perde mai di vista i suoi fedeli.

¹⁰⁸ Per la simbologia del numero 3 vedi oltre, cap.III.3.1 - *Śrī Yantra*.

¹⁰⁹ D. Kinsley, *Tantric Visions of the Divine Feminine. The Ten Mahāvidyās*, Motilal Banarsidass Publishers, Delhi 1998, p. 120.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 141.

attendenti, o sopra un fiore di loto che talvolta cresce dall'ombelico di Śiva o dal suo yantra. Come Kāmeśvarī è rappresentata seduta sulle ginocchia di Śiva nella sua forma di Kāmeśvara, “Signore del desiderio”.¹¹¹

Nella sua benevolenza è la quintessenza del buon auspicio, aspetto in cui è assimilabile a Laksmi; si ritiene esaudisca i desideri e le richieste dei suoi fedeli e porti pace, calma e purezza. Nonostante sia spesso rappresentata nella sua forma antropomorfa, il suo culto è essenzialmente centrato sulla meditazione connessa al suo *mantra* e alla sua forma astratta, lo *Śrī Yantra*.¹¹²

II.3.6 - Kālī

Il culto di divinità che portano il nome di Kālī, (Nera) è molto antico e il suo nome compare già nei testi vedici tardi, insieme a quelli di Ambikā e Durgā,¹¹³ ma non sappiamo quanto di queste dee sia confluito nelle forme che vengono oggi venerate.

Kālī si manifestò al mondo per annientare il potere demoniaco maschile e per restaurare la pace e l'equilibrio. Le brutali forze degli *āśura*¹¹⁴ (dèmoni) avevano a lungo dominato e oppresso il mondo. Neppure gli dei erano stati capaci di opporsi ad esse: erano stati sconfitti ed erano fuggiti alla rinfusa, umiliati, in uno stato che ben poco si confaceva alla divinità. Infine, in preda alla disperazione, avevano supplicato la Figlia dell'Himalaia di salvarli, e con loro gli esseri umani. Avevano concentrato le proprie energie e le avevano proiettate come torrenti di fuoco: da questi torrenti era emersa Durgā, la Grande Dea. Durante la grande battaglia che seguì per distruggere i più arroganti e truculenti fra gli uomini-bestia, Kālī emerse dalla fronte di Durgā per gettarsi nel feroce combattimento. In quanto aspetto “forte” di Durgā, Kālī è stata definita “orrenda” e “terribile” da commentatori di cultura maschile che non hanno compreso il significato profondo dell'episodio. La sfida che *śakti* (la forza femminile) propone non è stata adeguatamente presentata al mondo da un punto di vista femminile, capace di farne emergere la vera natura... Nell'attuale Era di Kālī, Kālī è la risposta: la dea dovrà nuovamente annientare per fare emergere la verità delle cose (che è la sua missione) e per restaurare nella nostra natura quella divina spiritualità femminile che abbiamo perduto.¹¹⁵

¹¹¹ *Ivi*, p. 112.

¹¹² *Ivi*, p. 114.

Vedi oltre, cap. III.3 - Rappresentazione astratta: lo *yantra*, p.46.

¹¹³ *Ivi*, p. 76.

¹¹⁴ “*Āśura - Etimologicamente, il termine significa all'incirca “signore”. Indica originariamente tutti gli esseri divini, dai quali - per libera scelta compiuta - si distinguono i deva, che decidono di diventare i garanti del ritmo, dell'ordine naturale ed etico. Gli āśura continuano invece a favorire il caos e l'eccesso, assumendo il ruolo degli “antidèi”: sono perciò più comunemente chiamati “demoni”... La loro azione, tuttavia, è di fatto necessaria e in definitiva benefica, perché il turbamento dell'ordine da loro provocato consente il rinnovamento e il ripristino del cosmo su un piano più elevato.*”

[G. Boccali, *op. cit.*, glossario p. 177].

¹¹⁵ A. Mookerjee, *Kali, cit.*, p. 9-12.

Nell'universo tantrico, Kālī è *kala*, il “tempo” nel suo potere di crescita e di trasformazione e rappresenta la coscienza ciclica del tempo che trascende il destino individuale.

Per quanto più frequentemente raffigurata e adorata nel suo aspetto terrifico, essendo la Realtà Suprema, Kālī personifica tutte le forze benigne e maligne dell'esistenza, e come tale è venerata come la Grande Madre; in generale “*il culto di Kālī è caratterizzato da un fervido abbandono alla Madre*”.¹¹⁶

Per appartenere veramente alla dea il devoto deve affidarle non solo l'intelletto, ma il suo intero essere, mente e corpo. L'autentico devoto pone ogni aspetto del proprio essere al servizio di lei. Solo il vero devoto riesce a cogliere la Presenza Divina e può cantare la canzone e danzare la danza vitale della dea.¹¹⁷

Nell'iconografia il suo aspetto è a prima vista decisamente inquietante ma la lettura dei simboli che la accompagnano è meno spaventosa di quanto appare.

Kālī è *digambarī* “vestita di cielo” cioè nuda, perchè è *Prakṛtī*, la Natura libera da ogni illusione, svelata in quanto senza veli. La sua pelle è nera o blu scura, perché “*come tutti i colori scompaiono nel nero, così tutti i nomi e le forme scompaiono in lei (Mahanirvana Tantra)*”.¹¹⁸

Al collo porta una ghirlanda di teste o di teschi, che rappresentano i cinquanta suoni dell'alfabeto sanscrito e che le danno il potere della creazione e della conoscenza. Il suo potere di estinguere il *karman* delle azioni accumulate è rappresentato dalla “gonnella” di mani umane (il principale strumento dell'azione), che le cinge la vita. Quando è raffigurata con quattro braccia, generalmente delle due mani di sinistra “*una regge una testa tagliata, che indica l'annientamento delle forze egotistiche, l'altra regge la spada della distruzione fisica con cui la dea recide il filo della prigionia nelle forme. Il gesto di una delle due mani di destra dissolve la paura, mentre quello dell'altra esorta alla forza spirituale*”.¹¹⁹

La sua potenza primordiale e illimitata risveglia Śiva che giace dormiente ai suoi piedi, in quanto l'aspetto inattivo della coscienza cosmica di Śiva ha bisogno, per manifestarsi, dell'energia, della *śakti* della Dea.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 87 .

Vedi oltre, cap. III.1, in riferimento al *bhakti-mārga*.

¹¹⁷ A. H. Khan, *Ka li-Mai Puja in Guyana: Religious Function and Affirmation*, in “Religion”, vol.7, primavera 1977, p. 40 , in A. Mookerjee, *Kali, c.it.*, p. 87

¹¹⁸ A. Mookerjee, *Kali, cit.*, p. 75.

¹¹⁹ *Ibidem*.

A volte è seduta sopra il corpo di Śiva in un amplesso che rappresenta “*la non-dualità in cui non c’è separazione, non c’è susseguirsi lineare, ma solo pienezza, completezza.*”¹²⁰

Questa icona è simbolicamente equivalente all’immagine del *lingayoni*¹²¹, sintesi dei principi opposti rappresentati dal maschile e dal femminile, che ristabilisce il perfetto stato dell’equilibrio originario. Allo stesso modo Śakti è rappresentata sopra il corpo immobile di Śiva “*non per distruggerlo*”, ma per destarlo con la sua energia cinetica, per indicare che “*Śiva senza Śakti è un cadavere.*”¹²² Altre volte, con lo stesso significato, Kālī dispensa e trae l’energia vitale da Kāma e Ratī¹²³ che si accoppiano sotto ai suoi piedi .

Queste immagini sono abbastanza strabilianti, infatti smuovono questioni profonde che nella nostra cultura sono considerate tabù: i nostri liquidi corporei, il sangue, il sesso così esplicitamente espresso ed in relazione al divino; il tutto spesso ambientato all’interno di campi crematori, fra fuochi ed animali che divorano teste umane.

Questi ultimi elementi sono comuni alle forme di Kālī come Tārā e Chinnamastā e vengono analizzati avanti nel testo.

La figura di Kālī è di grande interesse dal punto di vista della costruzione della psicologia del femminile ed è per questo recentemente al centro del lavoro di diverse studioshe che interpretano il suo potere come determinazione, sicurezza e diritto di scegliere: tutte questioni fondanti dell’autorealizzazione della donna.¹²⁴

Kālī non compie mai azioni gratuitamente distruttive: al contrario, il fine delle sue manifestazioni più spaventose è l’annientamento delle forze demoniache prima che queste compromettano l’ordine cosmico. Come simbolo dell’assunzione del potere da parte delle donne, Kālī costituisce perciò il perfetto esempio dell’equilibrio femminile: potente, attiva e decisa piuttosto che vanamente aggressiva. Restituisce così alle donne le tre qualità storicamente negate loro nella maggior parte delle culture: forza (sia morale sia fisica), intelligenza, sapere e predominio sessuale.¹²⁵

¹²⁰ *Ivi*, p. 78.

¹²¹ Vedi cap. III.2 - Rappresentazione aniconica.

¹²² Agehananda Bharati, *The Tantric Tradition*, p. 202, in A. Mookerjee, *Kali, cit.*, p. 68.

¹²³ Kāma è il dio dell’amore e Ratī la sua femminile controparte e la sua sposa. La radice *ram* indica gioia e godimento dei sensi, riferito in particolare alla sfera dell’eros.

¹²⁴ S. Husain, *op. cit.*, p. 156.

¹²⁵ *Ivi*, p. 157.

II.3.7 - Le Dieci Mahāvidyā

Le Dieci Grandi Saggezze (Trascententali), Daśa Mahāvidyā, sono espressione dell'aspetto conoscitivo di Kālī in quanto *“racchiudono l'intera conoscenza dell'universo. Tutte insieme sono l'espressione dei cicli della vita, e il compendio di tutti i piani dell'esistenza”*.¹²⁶

Nella tradizione tantrica, specialmente tra gli Śākta (adoratori del Principio Femminile), queste divinità sono considerate con profonda venerazione perché possiedono la chiave della trasformazione psichica del cercatore. Le dieci dee agiscono come un impulso d'intelligenza. Le loro associazioni sanguinolente servono a terrificare e ad impressionare. Denudano la realtà in modo che il cercatore possa trovarsi di fronte alla verità della transitorietà. C'è, tuttavia, un'altra verità dei Tantra che viene rivelata attraverso questo gruppo Śakti: che la vita e i suoi molteplici processi non sono uno stato d'identità inerte ed uniforme; ciò che giustifica l'esistenza è la varietà, la contraddizione, il cambiamento e la molteplicità. Il tantrismo mostra una preferenza per un concetto dinamico dell'unità cosmica, che implica un'armonia di tutte le differenziazioni e i paradossi. Il gruppo Śakti delle Mahāvidyā riflette quest'unità dinamica dell'esistenza, in cui tutti gli aspetti della vita, il più oscuro, il più puro, il più energetico ed il più inerte, sono stati combinati per formare un intero.

Il coronamento del cammino spirituale della sādhanā consiste nell'assorbire questa visione dell'unità nella diversità.¹²⁷

Le dieci forme della Dea possono essere interiorizzate come tappe di un percorso di crescita spirituale e venerate come un cerchio di Śakti interconnesse fra loro, o in forma separata.

A Mithila, in Bihar, uno dei centri principali consacrati al culto, *“quando nasce un bambino, il sacerdote locale gli assegna una delle dieci Mahāvidyā come divinità personale (iṣṭadevatā), che lui poi venererà lungo l'arco della sua vita, sia in forma di yantra che d'immagine votiva.”*¹²⁸

In sequenza dalla prima alla decima sono:

- KĀLĪ stessa: il tempo come forza evolutiva da cui origina l'universo.

- TĀRĀ, “Stella”, rappresenta il principio della trasformazione, l'ambizione in quanto spinta all'ascesa spirituale.¹²⁹ Storicamente, le sue origini sono legate al Buddismo Tibetano, dove incarna un'affascinante e compassionevole fanciulla che libera i suoi devoti dalle difficoltà e dai problemi ed in questa forma è ancora oggi venerata. La Tārā dell'induismo è molto diversa, è ardente e fiera, e la sua iconografia ricalca quella di Kālī che si erge sopra il

¹²⁶ M. Khanna, *op. cit.*, p. 57.

¹²⁷ *Ivi*, p. 60.

¹²⁸ *Ivi*, pag. 58.

¹²⁹ *Ibidem*.

corpo supino ed inerme di Śiva in un campo crematorio, con la pelle scura, nuda o coperta da una pelle di tigre. Similmente a lei, il suo aspetto è terrifico, con la lingua penzolante e coperta di sangue, ma il fine non è quello di incutere paura, bensì di produrre uno shock nella mente del fedele che lo porti alla liberazione della conoscenza.

Il fuoco della cremazione che è lei stessa, e dentro cui spesso siede, rappresenta il consumarsi delle scorie del passato *karma* di ciascuno, la purificazione della mente dall'ignoranza, l'estinzione dagli attaccamenti. Le forbici e la spada che impugna servono a tagliare i lacci che ci tengono nell'ignoranza e nell'illusione. Le teste tagliate indicano la distruzione delle idee fuorvianti e incantatrici.¹³⁰

Tārā è primariamente un simbolo liminale. Spesso identificata nel fuoco della cremazione, rappresenta la distruzione finale attraverso la purificazione che segna il passaggio dalla vita alla morte o da una esistenza ad un'altra. La sua forza è purificatrice e trasformatrice.¹³¹

- SODĀŚĪ, “Sedici”: il potere della perfezione e della pienezza, rappresenta l'universo in piena fioritura. È la divinità principale del culto Śrī Vidyā.¹³²

- BHUVANEŚVARĪ, “Signora dei Mondi, delle Sfere”: egualmente a Śrī Vidyā, la sua capacità di controllo è simboleggiata dal cappio e dal pungolo che tiene nelle mani. Sulla fronte porta la luna crescente, simbolo di fertilità e di accrescimento.

Mentre Kālī è suprema come coscienza temporale dell'universo, Bhuvaneśvarī è la principale proiezione della coscienza spaziale, una qualità richiamata in parte dal suo nome (*bhū* = spazio e anche sostegno). Sostenitrice di tutta l'esistenza, essa è l'estensione, l'espansione e lo spazio infinito in cui è contenuta ogni cosa, ed è anche la sovrana delle tre sfere (terra, atmosfera e cielo).¹³³

- CHINNAMASTĀ, “Decapitata”, è forse l'immagine più perturbante ma anche, dal mio punto di vista, la più interessante fra le Mahāvidyā, sintesi potente di vita e morte. Simboleggia la trasformazione ed il passaggio: da un ciclo di vita ad un altro o da un piano di coscienza ad uno superiore. La conclusione del ciclo vitale è insieme la premessa della risurrezione.¹³⁴

¹³⁰ D. Kinsley, *op. cit.*, p. 108.

¹³¹ *Ivi*, p. 103.

¹³² Vedi cap. II.3.5 - Śrī Vidyā.

¹³³ M. Khanna, *op. cit.*, p. 58.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 58.

Devī che taglia la sua testa e la tiene in una mano è un'icona del sacrificio, il cui momento topico è la decapitazione della vittima. Nel movimento senza fine della ruota del tempo, indica la fine di un ciclo cosmico e, a livello dello sviluppo individuale, segna il superamento dell'ego ed il controllo sulla mente. Dal suo collo, come una fontana della vita, zampillano rivoli di sangue da cui la dea ricava nutrimento e accresce la sua forza interiore bevendo il suo stesso sangue e con cui infonde nuova vita all'universo nutrendo generosamente le sue attendenti e lo spirito dei suoi seguaci. Come per Kālī e Tārā, il contesto è spesso quello del campo crematorio, dove anch'essa, nuda, si erge sopra Śiva o sopra i corpi in amplesso di Kāma e Ratī che rappresentano il risveglio della *kunḍalinī*, l'energia spirituale.

- BHAIKAVĪ, "Spaventosa, Terribile", è il potere attivo della crescita e del decadimento e rappresenta il concetto che *"ogni cosa vivente è soggetta alla dissoluzione sin dal suo primo attimo di vita."*¹³⁵ Compagna di Bhairava, Śiva in uno dei suoi aspetti terrifici, la sua iconografia è duplice: simile a quella di Kālī quando rappresenta il decadimento e la morte; mentre nel suo aspetto di crescita, di madre, è raffigurata benignamente mentre esplica i gesti del dono e della "non paura" e regge un libro ed un rosario.

- DHŪMĀVATĪ, "Fumante", è *"la Kālī che riduce l'universo in cenere e rappresenta la fase inerte del ciclo cosmico."*¹³⁶ È la notte del sonno cosmico che segue la distruzione finale. *"È concepita come una "vedova" e perciò non ha un consorte. Simboleggia l'ignoranza e l'oscurità velata dentro se stessa; le sue manifestazioni esteriori nel mondo sono la disperazione, il terrore, la povertà, la fame e la sfortuna."*¹³⁷

- BAGALĀMUKHĪ, "Testa di gru" *"rappresenta le tendenze inconsce dell'uomo, che lo guidano verso l'illusione, anche se il suo potere immobilizza e impedisce ogni movimento ed azione. Tramite la sua forza il fuoco diventa freddo e la rabbia viene placata. Viene propiziata per sospendere le attività della natura."*¹³⁸

- MĀTANĠĪ, "Elefante", rappresenta la forza e il predominio, dissipa il male e dispensa giustizia.¹³⁹ Si ritiene che la meditazione sulla sua immagine porti ad acquisire poteri magici e

¹³⁵ *Ivi*, p. 59.

¹³⁶ A. Mookerjee, *Kālī, cit.*, p. 78.

¹³⁷ M. Khanna, *op. cit.*, p. 59.

¹³⁸ *Ivi*, p. 60.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 60.

psichici , come la capacità di attrarre gli altri a sé ed il controllo sui nemici.¹⁴⁰ Nelle sue mani porta un teschio e una spada .

- KAMALĀ “Fiore di loto” è uno dei nomi della dea Lakṣmī, cui è assimilata.¹⁴¹

*“È come un fiore che sboccia in ogni cosa e rappresenta lo stato di unità ricomposta. È la personificazione di tutto ciò che è desiderabile e perciò si rivela nella buona fortuna. Le è associata ogni cosa piacevole.”*¹⁴²



Fig. 6 - Chinnamastā, con i suoi *mantra* e gli *yantra* - dipinto su tessuto.

¹⁴⁰ D. Kinsley, *op.cit.*, p. 220.

¹⁴¹ Veda cap. II.3.3 - Lakṣmī.

¹⁴² M.Khanna, *op. cit.*, p. 60.

Capitolo III

La rappresentazione del divino

Presentando le diverse manifestazioni della Devī sono stati elencati, per quanto in modo pedissequo, diversi elementi iconografici che contraddistinguono la sua forma antropomorfa e che si riscontrano nell'icona, di cui si evidenziano in seguito l'ambito culturale e gli aspetti salienti. Non è però l'unico modo di rappresentare la divinità.

In analogia con il dispiegarsi per piani del pensiero filosofico indiano, la cui complessità si apre a livelli progressivi di comprensione, vi sono tre modi di rappresentare la figura divina: iconico, aniconico ed astratto.

III.1 - L'icona

Il primo che compare alla nostra mente, quello con cui abbiamo maggior familiarità, è l'icona: la figura divina sotto spoglie umane o animali, nelle sue multiformi pose, caratterizzata da un'esuberanza descrittiva di particolari.

I reperti giunti a noi, per ragioni principalmente di conservazione, sono per la maggior parte sculture in pietra, bassorilievi ed altorilievi, facenti parte integrante della struttura dei templi. Sculture in bronzo a tutto tondo sono soprattutto presenti al sud, dove venivano utilizzate nelle processioni. Splendidi esempi sono dell'epoca Chola (IX-XII sec.).

Il tempio¹⁴³ è concepito come la dimora del dio e costruito seguendo una complessa simbologia architettonica che evidenzia alcune varianti fra il nord e il sud del subcontinente. Il diffondersi dell'architettura templare, che raggiunge in tutta l'India il suo massimo splendore nei secoli attorno al mille, aumenta di pari passo con la diffusione del *bhakti mārga*, la via di liberazione dal ciclo delle esistenze attraverso la *prapatti*, "l'abbandono" del credente all'adorazione e all'amore divino, *bhakti*.

¹⁴³La struttura del tempio è soprattutto un simbolo, ed è comune in tutta l'India. La cella è come una grotta nella profondità della montagna perché la sua copertura è la parte più elevata, visibile anche a grande distanza, e riproduce simbolicamente il monte Meru, sostegno dell'universo e dimora degli dei. L'unità di costruzione di base è costituita dalla cella, preceduta da un portico che è l'ingresso al tempio; ma i grandi sovrani, a testimonianza del loro potere, hanno costruito strutture grandi e complesse, circondate da una o più cinta di mura, cui si accede da portali monumentali. "Dal momento della scelta del terreno su cui edificare il tempio fino all'installazione della statua di culto, la tradizione testuale e la prassi anche odierna prevedono una lunga successione di riti". [C. Pieruccini, Storia dell'arte dell'India, cit., p. 44].

La pianta dell'edificio "orientata in armonia con i punti cardinali e il corso degli astri" è disegnata sul *vāstupuruṣamaṇḍala*, il diagramma di *Puruṣa*, l'Uomo Cosmico, "una griglia di fondazione...in cui sono idealmente posizionate una serie di divinità...Nel cuore del tempio si trova dunque espresso l'universo nella sua totalità indivisa". [C. Pieruccini, L'Arte Indiana, cit., p.143].

La via della salvezza è per la prima volta aperta a tutti, alle donne e agli appartenenti alle caste inferiori, attraverso una relazione individuale, intima e personale con la divinità.¹⁴⁴

La cella è il luogo più sacro del tempio, l'unico che accoglie l'immagine che viene venerata. Il termine sanscrito è *garbhagrha* "casa dell'embrione" ed evidenzia in modo potentemente evocativo che la divinità, ogni divinità, è il germe di tutto l'esistente.¹⁴⁵

L'icona contenuta nella cella, è *mūrti*, "forma, immagine concreta", in cui benevolmente il dio discende per concedere al fedele il *darśana*, la propria "visione", cui egli rende omaggio con la *pūjā*, l'offerta rituale che esprime la vicinanza fra il fedele e il divino.¹⁴⁶

Ribadendo quanto detto nel capitolo precedente, " *fin dalle prime rappresentazioni, una tradizione iconografica che viene ad arricchirsi via via stabilisce le caratteristiche con cui ciascuna divinità può essere rappresentata, e alla quale l'artefice deve adeguarsi; il fedele può così riconoscerla e fare dell'immagine un oggetto di meditazione.*"¹⁴⁷

Quindi tutti gli aspetti della rappresentazione sono narrativi a livello simbolico. Gli dei sono adornati di gioielli, emblemi di sovranità e di buon auspicio; sembrano addirittura vestiti di gioielli, in quanto i loro corpi, tranne alcuni casi in cui sono "vestiti di cielo" ovvero nudi, sono avvolti in vesti leggerissime che lasciano trasparire la morbidezza e la rotondità delle loro forme. Questo sta a significare che " *il corpo divino, ma anche umano, è un involucro, l'involucro del prāṇa, il "respiro" che congiunge il fisico e l'universo, il relativo corporeo e l'assoluto trascendente.*"¹⁴⁸

Gli dei vivono un'eterna giovinezza, fissata nel momento in cui il corpo è considerato al massimo del suo splendore, i sedici anni, al limitare dell'adolescenza, paragonata alla pienezza di un fiore quando si dischiude.¹⁴⁹

Il loro sovrastante potere è indicato dalle molte braccia ed il dominio esercitato sull'universo dai volti orientati nelle quattro direzioni dello spazio.

¹⁴⁴Alla via vedica del sacrificio, *karma-mārga*, ed alla via della salvezza spirituale attraverso la conoscenza, *jñāna-mārga*, proposta dalle *Upaniṣad* (vedi oltre, nota 238 p. 65), dai primi secoli della nostra era si affianca il *bhakti-mārga*, la via della devozione. [D.Rossella, *Indologia, dispense inedite*, a.a. 2011-2012, p.42].

"*Il cardine della bhakti è la fede in un Dio sentito come unico che, mediante la sua grazia, libera e salva chi a lui si abbandoni con devozione e amore incondizionati: si tratta pertanto di una "via di salvezza" (mārga), basata sul rapporto amoroso fra il credente e Dio.*" [Ivi, p.84].

¹⁴⁵ C.Pieruccini, *Storia dell'arte dell'India*, cit., p. 40.

¹⁴⁶ C. Pieruccini, *Storia dell'Arte Universale. 22 L'Arte Indiana. Dalle origini al XIII secolo Arte buddhista, hindu e jaina*, Edizione speciale per il Corriere della Sera, Bari 2009, p. 140.

¹⁴⁷ C.Pieruccini, *Storia dell'arte dell'India*, cit., p. 52.

¹⁴⁸G.Boccali, in AA VV, *L'eros nell'arte indiana. Godimento e liberazione*, in *Magie dell'India*, cit., p. 29.

¹⁴⁹ M. Delahoutre, *op. cit.*, p.46.

Le posizioni delle mani, *mudrā*, indicano qualità e concetti specifici. La mano destra atteggiata in *abhayamudrā*, il gesto del “non temere” con la mano aperta disarmata, il palmo ritto e rivolto in avanti, e la sinistra in *varadamudrā*, il gesto del dono, con il palmo aperto rivolto in basso, verso i fedeli, sono espressione di uno dei principi fondamentali dell’induismo: *dāna*, la generosità, che si esplica infatti anche nel non incutere paura. Mentre il primo dei due gesti è comune all’iconografia di diversi dei, entrambi insieme sono distintivi della Devī.¹⁵⁰

Altrettanto importanti sono gli oggetti che le divinità sorreggono, *Āyudha*¹⁵¹, “arma”, categoria che include anche oggetti di altro tipo. “*Gli Āyudha sono talmente importanti che a volte sono addirittura adorati in luogo della divinità stessa. Ad esempio la spada, il tridente o il giavellotto possono essere oggetto di culto al posto della Dea, di Śiva o Murugan.*”¹⁵²

“*Una caratteristica importante delle divinità e delle loro raffigurazioni può essere riassunta nei termini śanta, “pacificato”, e ugra, “terribile”*¹⁵³ che esprimono la natura della divinità, che non traspare nei tratti del volto, sempre impassibili, ma dalla dinamica narrativa e simbolica dell’immagine.¹⁵⁴

Anche quando Śiva esegue la danza cosmica, o quando Durgā dà la caccia all’antidio Mahiṣa, tutte le energie del dio o della dea sono per così dire contenute, controllate dall’energia vitale interiore...È la calma (*śama*), il sereno possesso dell’energia, o meglio ancora la *śanti*, l’intima quiete che nasce dalla contemplazione della realtà suprema o dalla liberazione interiore.¹⁵⁵

Altra caratteristica degli dei principali è l’essere accompagnati da un animale, *vahana* che è il loro “veicolo”, la “cavalcatura” su cui viaggiano sulla terra e nel cielo, soli o con la loro consorte. L’animale è spesso l’indizio più affidabile per l’identificazione di una divinità ed è un’emanazione della sua personalità.¹⁵⁶

¹⁵⁰ Vedi oltre, cap. VI.2.2.1 - Le *mudrā*, p. 84

¹⁵¹ A. Petrassi, *Le armi di Viṣṇu e la Pañcāyudha*, in www.iconografiaindiana.com.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ C. Pieruccini, *op. cit.*, p.53.

¹⁵⁴ Fanno eccezione alcune immagini di Kālī, in particolare la sua forma come Camuṇḍā, nome assegnatole nel *Devī Māhātmya* in riferimento all’uccisione dei demoni Caṇḍa e Muṇḍa.

¹⁵⁵ M. Delahoutre, *op. cit.*, p.42.

¹⁵⁶ A. L. Dallapiccola, *op. cit.*, p. 277.

III.2 - Rappresentazione aniconica

Mentre “*Viṣṇu è regolarmente rappresentato in modo antropomorfo anche nel buio della sua cella*”¹⁵⁷, Śiva e la Devī sono raffigurati nella loro forma trascendente ed aniconica. La forma di Śiva che viene venerata nel sacrario del tempio è una “*pietra fallica, il liṅga, il cui significato primario è “segno”: di identità sessuale, e di presenza del dio. Il suo fusto è infisso in un basamento - o meglio, da questo si erge - che è considerato la vulva, yoni, della dea consorte, ovvero della sua śakti.*”¹⁵⁸

Vi sono anche esempi di *liṅga svayambhu*, “autogenerato”, ovvero non generati dalla mano dell’uomo, quali il *liṅga* di ghiaccio nella grotta di Amarnat in Kashmir¹⁵⁹ e le pietre levigate di forma ovale provenienti dalla valle del fiume Brahmaputra nel nord est, assimilati inoltre alla simbologia dell’uovo cosmico.¹⁶⁰

Nella dottrina di Śiva, connessa con le pratiche *yoga* è posta grande enfasi sull’importanza della castità e della ritenzione del liquido seminale.

Il *liṅga*, oltre che simbolo di fertilità e di prosperità nella sua prima e immediata lettura come simbolo dell’unione sessuale, può essere allora interpretato come “*la negazione della semplice energia sessuale e la sua trasmutazione in un’energia divina e trascendente. Persino la combinazione del liṅga con la yoni è meno ovviamente sessuale di quanto possa sembrare, perchè il liṅga effettivamente sorge dalla yoni, invece di penetrare in essa come ci si aspetterebbe se l’immaginario fosse primariamente sessuale.*”¹⁶¹

La potente simbologia dell’unione di Śiva e della Dea che si esprime attraverso il *liṅgayoni* può forse spiegare il fatto che molto raramente la Dea è venerata nell’espressione di una *yoni* solitaria, anche se vi sono alcune eccezioni.

A Kamagiri in Assam, dove la Dea porta il nome di Kāmākhyā, il tempio sorge in uno dei 51 *pīṭha*¹⁶² dove il mito narra siano caduti i pezzi del corpo senza vita di Satī, prima amatissima moglie di Śiva. Il dio, pazzo di dolore a causa della sua morte non riusciva a separarsene e ne

¹⁵⁷ C. Pieruccini, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 54.

¹⁵⁹ A. Mookerjee, *L’Arte Rituale in India, cit.*, p. 81.

¹⁶⁰ G. Boccali - C. Pieruccini, *op. cit.*, p. 181.

¹⁶¹ T. R. Blurton, *Hindu Art, The British Museum Press, London 1992*, p. 83.

¹⁶² “*Panche*”, i luoghi dove la Dea ha “*preso posto*”. *Ivi*, p. 156.

trasportava il cadavere sulle spalle, aggirandosi per la terra senza meta, in una folle danza.¹⁶³ Si narra che Viṣṇu impietosito, per alleggerire il fardello e porre fine a questa triste peregrinazione, abbia fatto a pezzi il corpo con il suo *cakra*¹⁶⁴. I luoghi sulla terra dove i brandelli di Satī si sono posati sono considerati sacri alla Dea e vi sono stati costruiti templi e sacrari a lei dedicati. Kāmagiri è il punto in cui, secondo la tradizione, è caduta la *yonī* di Satī; risulta pertanto logico che la divinità in questo luogo sia primariamente venerata come *yonī*.¹⁶⁵

Nella profondità del santuario vi è una fenditura nella roccia a forma di vulva, che viene adorata come la *yonī* di Śakti. Una sorgente in fondo alla caverna mantiene la fenditura costantemente umida. Durante *Ambuvāchi* (luglio-agosto), dopo il primo scoppio del monsone, l'acqua si colora di rosso per la presenza di ossido di ferro. Si tiene allora una grande cerimonia, in cui viene ritualmente bevuto il sangue mestruale (*rajas* o *ṛtu*) della dea... Nello śaktismo il tabù mestruale viene capovolto: il mestruo diviene sacro e oggetto di venerazione. Durante le pratiche rituali una donna mestruante gode di una considerazione speciale: si ritiene che la sua energia sia in quel momento diversa e che il ritmo che si manifesta nel suo corpo sia legato in modo misterioso ai processi naturali.¹⁶⁶

Nella sua forma archetipica, non solo la Dea Madre ma anche Kālī non ha alcuna immagine iconografica ed è spesso rappresentata da una pietra o da un monticello di terra. In molti templi del Bengala, dove è venerata con il nome di Tārā, la sua forma è quella archetipica di un blocco di pietra.

Il viaggiatore cinese Hiuen Tsang, che visitò la regione del Gandhara, alla frontiera nord-occidentale del subcontinente indo-pakistano, nel VII secolo, descrisse l'immagine di Guhyakālī (altro nome della dea) come una pietra blu scura.¹⁶⁷

¹⁶³ Si tramanda la storia che Satī si sia uccisa gettandosi sulla pira di un importante sacrificio a cui il padre non aveva invitato il trasgressivo consorte; in realtà il mito narra che abbia preso fuoco, per sua volontà, sprigionando il fuoco dall'interno del suo corpo, con il suo *tapas*.

A questo gesto i brahmani, in epoca medioevale, per cercare una giustificazione all'interno della tradizione, riconducono l'orrenda consuetudine delle *satī*, le vedove, che rimaste sole e per questo private di un ruolo sociale, decidono, o molto più frequentemente sono costrette, a togliersi la vita sulla pira funebre del marito. Ancora oggi vi sono casi sporadici di questa barbarie.

[D. Rossella, *Sati e altri fuochi: come il mito brucia le donne*, intervento al convegno *Miti che odiano le donne*, a cura di M. Albanese, Casa della Cultura, Milano, ottobre 2014].

¹⁶⁴ Vedi anche cap.II, p. 32: *sudarśana cakra*.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 163.

¹⁶⁶ A. Mookerjee, *Kali, cit.*, p. 33-40.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 85.

III.3 - Rappresentazione astratta: lo yantra

Mentre le rappresentazioni aniconiche di Śiva e della Dea si possono collegare con evidenza, pur con la consueta stratificazione di significati, ad immagini simboliche di un aspetto intuibile del divino - nel caso del *liṅga* e della *yonī* alla potenza che deriva dal proprio specifico genere - la rappresentazione astratta si rifà ad una simbologia più complessa.

La principale forma di rappresentazione astratta della divinità sono gli *yantra*, diagrammi geometrici che appartengono al culto di diversi dei, e che vengono utilizzati nella venerazione della Devī.¹⁶⁸

Seppure ne esistono anche di tridimensionali, in pietra o di metallo, per la stragrande maggioranza sono dei disegni su tessuto o su carta.

Lo yantra - in modo simile al *maṅḍala* buddhista - utilizza il linguaggio delle forme geometriche che esprime la simbologia archetipica di principi universali, fisicamente e spiritualmente inerenti alla vita. Per questo motivo la presenza di simboli geometrici nelle diverse culture del mondo è rintracciabile fino dai primordi.

La radice *yam* - cui afferisce il termine *yantra* - significa “sostenere, sorreggere”: *yantra*, dunque, è qualsiasi disegno, strumento o meccanismo applicato a una qualsiasi attività, ad esempio l'architettura, la chimica, l'astronomia. Lo *yantra* della divinità è il sostituto astratto della sua immagine antropomorfa e, come tale, è uno strumento mistico per la meditazione e lo sviluppo della consapevolezza.¹⁶⁹

Lo scopo dello *yantra* non è, come quello dell'icona, di esercitare travolgenti attrazioni sensuali e risvegliare emozioni quali la paura o il conforto; la sua astrattezza ed il suo pacato equilibrio guidano l'osservatore aldilà degli aspetti parziali della divinità, verso l'universale.¹⁷⁰

Lo *yantra* è uno degli esempi più evidenti della sintesi della visione indiana dell'universo che scaturisce dal suono. La vibrazione sonora, manifestazione energetica del divino, è portata dai *mantra* iscritti all'interno o attorno allo *yantra*, che prende vita attraverso la loro recitazione.¹⁷¹

¹⁶⁸ I *diagrammi* sono “*trascrizioni grafiche di movimenti*”. Gli yantra sono simboli complessi che “*rappresentano un doppio processo, ossia due movimenti complementari ed equivalenti, di cui uno procede dal particolare all'universale, dall'unità alla molteplicità, dal finito all'infinito, e l'altro procede in senso inverso.*” [G. Pasqualotto, *Figure di pensiero*, Marsilio Editore, Venezia 2010, p. 18].

¹⁶⁹ M. Khanna, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 136.

¹⁷¹ Vedi oltre, cap. V.2.

Il fuoco ottico dello *yantra* è sempre il suo centro, il *bindu*, il punto, che è il simbolo più astratto dell'uno.

Il Centro è, prima di tutto, l'origine, il punto di partenza di tutte le cose; è il punto principale, senza forma e senza dimensione, dunque invisibile, e, di conseguenza, la sola immagine che si possa dare dell'Unità primordiale. Da esso sono prodotte, per irradiazione, tutte le cose, come l'Unità produce tutti i numeri, senza che la sua essenza ne riesca modificata o intaccata in alcuna maniera.¹⁷²

Nella meditazione il centro dello *yantra* è il *sancta sanctorum*, regione dell'assoluto, in cui avviene l'unione finale dell'aspirante col divino perché “ *se il Centro è anzitutto un punto di partenza, è anche un punto di arrivo: tutto è derivato da esso e tutto deve alla fine ritornarvi.* ”¹⁷³

Il nucleo dello *yantra* è il luogo dell'epifania del divino (*pīthasthāna*). La sua zona cosmica centrale è il fuoco interno di tutte le linee e i circuiti diretti verso l'esterno...Da un punto di vista metafisico, il *bindu* rappresenta l'unità del principio cosmico statico (maschio, Śiva) e di quello cinetico (femmina, Śakti), che si espande per creare l'universo infinito della materia e dello spirito.¹⁷⁴

Altri elementi dello *yantra* che esprimono la polarità maschile-femminile sono la stella a sei punte, formata dalla coppia di triangoli che si compenetra (Śakti col vertice in basso, Śiva rivolto in su) e, in forma lineare, l'incrocio della linea verticale con quella orizzontale, equivalente al simbolismo della croce.¹⁷⁵

Le forme geometriche che costruiscono gli *yantra*, sono tutte forme primarie . Il triangolo (*trikoṇa*), equivalente del numero 3, è il simbolo primordiale della localizzazione cosmica, della recinzione sacra, in quanto lo spazio non può essere circoscritto da meno di tre linee. Il cerchio, equivalente numerico 0, rappresenta le forze cicliche, la nozione del tempo infinito, privo di inizio e di fine. Può essere considerato come un *bindu*, nella sua forma concentrata, o come l'universo in espansione. Il quadrato, numero 4, è la struttura fondamentale della maggior parte degli *yantra*. Rappresenta la totalità del mondo manifesto esteso nelle quattro direzioni, denota il mondo terrestre che deve essere trasceso. L'ottagono (*aṣṭakoṇa* “otto angoli”), numero 8, costruito dalla sovrapposizione di due quadrati, è un segno di

¹⁷² G. Marchianò, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷³ *Ivi*, p. 174.

¹⁷⁴ M. Khanna, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 69.

illimitatezza, associato al ciclo infinito del tempo. La stella a cinque punte, come il pentagono, rappresenta l'organizzazione totale dello spazio secondo l'ordine numerico del 5 (l'intero universo fisico è composto di 5 elementi. terra, acqua, fuoco, aria, etere) ed è associato a Śiva, il cui mantra è di 5 sillabe (*Na/mah Śi/vā/ya*).¹⁷⁶

Altra immagine sempre presente negli yantra è il fiore di loto che nell'antica cosmogonia indiana “è associato ai miti della creazione e funge da sostegno dell'universo”.¹⁷⁷ È anche simbolo della cittadella del cuore, sede del Sé, lo stato spirituale nella sua interezza, rivelato attraverso la meditazione.¹⁷⁸

Lungo i margini del quadrato che delimita lo yantra ci sono quattro portali a forma di T, posti nei quattro punti cardinali, chiusi all'esterno. Sono una soglia, “rappresentano il passaggio terreno tra lo spazio esterno “materiale” e quello interno, sacro, dello yantra”,¹⁷⁹ spesso protetti da divinità guardiane che allontanano le forze negative.

Ogni forma della Devī ha il suo yantra, frutto della combinazione specifica di elementi che ne esprimono simbolicamente qualità ed energia.

Utilizzato correttamente attraverso la meditazione, accompagnato dalla recitazione delle vibrazioni sonore che la identificano, diviene la divinità stessa, che si manifesta nello yantra, analogamente alla discesa che compie nell'icona per permettere il suo *darśana* al fedele che le si rivolge con la *pūjā*.

A differenza dell'immagine antropomorfa, gli yantra sono lo strumento di una dimensione esoterica del culto in quanto “esprimono una visione totale della realtà attraverso una “trascrizione” dei principi fondamentali del pensiero indiano, che comprende alcune delle più antiche speculazioni sistematizzate riguardo all'uomo e alla natura.”¹⁸⁰

III.3.1 - Śrī Yantra

“Il viaggio spirituale dell'uomo dallo stadio dell'esistenza materiale all'illuminazione suprema è tracciato sul più grande degli yantra, lo Śrī Yantra”¹⁸¹, chiamato anche *Srī Cakra* (cerchio). Come una mappa, rappresenta graficamente lo schema dell'evoluzione del cosmo

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 32-38.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 33.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 53.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 109.

che emana dal *bindu* e si manifesta attraverso le diverse forme geometriche , espandendosi dal centro al perimetro esterno del diagramma.

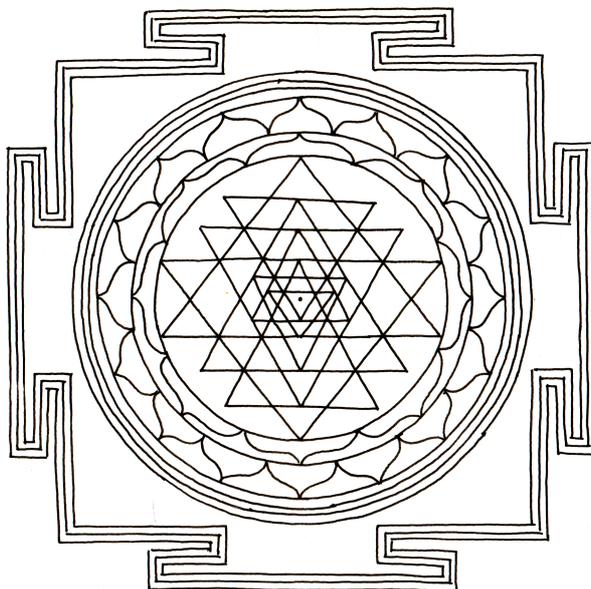


Fig. 7 - Śrī Yantra

La prima fase è la divisione primigenia dell'Uno, il *bindu*, nei due principi Śiva e Śakti: due piccoli punti, uno bianco e uno rosso, “che, per segreto piacere reciproco, si espandono e si contraggono. Sono la causa della creazione del suono (*vak*) e del significato (*artha*) scritti, che si uniscono e si dividono”¹⁸² formulando l'intero alfabeto sanscrito, da cui origina la manifestazione.¹⁸³

La loro ulteriore espansione e contrazione origina il triangolo puntato verso il basso, *kāmakalā*, che rappresenta il ventre cosmico primordiale, uno dei simboli più venerati della dea.

Questa fase è segnata dalla presa di coscienza di Śakti delle sue triplici caratteristiche: la sua volontà creativa (*icchā*) che è la causa principale dell'intera creazione; il suo inesauribile potere discriminativo, o la conoscenza (*jñāna*) che genera la molteplicità; e il suo potere dell'azione e del movimento (*kriyā*).¹⁸⁴

¹⁸² *Ivi*, p. 71.

¹⁸³ Vedi oltre, cap. V - Il potere del suono.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 76.

Solo quando questa consapevolezza si è formata nella mente, può aver origine la creazione, in una terza fase in cui soggetto e oggetto si dividono e appaiono gli opposti e tutte le divisioni, simboleggiate dall'interazione dei nove triangoli del *navayoni*.

Tutto il simbolismo e la struttura basilare dello *Śrī Yantra* ruota attorno al numero nove, come espansione del numero tre.

L'associazione del numero 9 con il 3 sembra essere un'ineluttabile necessità del pensiero indiano, poiché si fonda sull'associazione simbolica della struttura del tempo cosmico. La Totalità (consistente di tre fasi del ciclo cosmico) è triplice. Essa denota due opposti e la sua risoluzione, un neutro. Anche ogni parte della creazione deve avere la natura della Totalità (ossia, triplice). Perciò, ognuna delle tre parti della Totalità (creazione, conservazione e dissoluzione) è necessariamente divisa in triadi, che portano l'ordine numerico del 9. Questo concetto della Totalità è rappresentato dai nove circuiti dello *Śrī Yantra*, e dai nove triangoli Śiva-Śakti, che sono un'espansione dell'unità del 3 del triangolo primordiale.¹⁸⁵

I nove triangoli interconnessi del *navayoni* “*formano il campo cosmico creativo rappresentato da quarantatré triangoli più piccoli*”¹⁸⁶ che si manifestano in un *continuum* e sono circoscritti all'interno del perimetro circolare che forma la prima corolla del loto a otto petali.

Lo *yantra* integra i due livelli del macrocosmo universo e del microcosmo uomo all'interno di schemi multipli e complessi. Senza soffermarci su tutti gli aspetti del loro simbolismo, è importante intendere che “*i circuiti concentrici chiusi (maṇḍala), di varie forme geometriche, corrispondono ai piani della coscienza del sādḥaka.*”¹⁸⁷

Il fine della ricerca tantrica, attraverso il rituale e la meditazione, è la realizzazione graduale del vero Sé. Come in un pellegrinaggio interiore, percorrendo lo *yantra* dall'esterno verso il centro, il *sādḥaka* compie un cammino di involuzione, partendo dal mondo esterno della manifestazione per giungere al punto centrale, al principio unitario da cui tutto evolve.

L'involuzione è una compulsione nello spirituale. Implica un movimento contro la corrente della vita. In termini soggettivi significa desiderare ardentemente uno stato superiore di coscienza, sopprimendo quello “inferiore” salendo la scala della molteplicità verso l'unità, un itinerario spirituale che assume la forma di un ritorno allo stato fetale cosmico...L'intera disciplina del rituale *yantra* e della meditazione è diretta verso quest'unica meta: un ritorno al Centro Supremo...Perciò uno *yantra* traccia la strada dell'eterno ritorno, e la via verso la completezza interiore. Fuggendo dalla rete di Māyā, l'adepto riscopre gradualmente il suo essere eterno attraverso i simboli dello *yantra*. Una volta che ha interiorizzato tutti i

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 78.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 77.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 109.

simboli del cosmo, e che il suo corpo “è diventato lo *yantra*”, l’adepto non è più alienato dalla verità illustrata nel simbolo, ma viene trasformato nella verità che cerca.¹⁸⁸

III.3.2 - Kālī Yantra

Nell’iconografia antropomorfa, le tre manifestazioni di Kālī come creazione, conservazione e distruzione, o meglio riassorbimento dell’universo, sono identificate con il triangolo pubico, i seni e la corona sul capo.¹⁸⁹ Gli equivalenti simboli grafici nella rappresentazione astratta sono la forma luminosa del triangolo, la linea retta e il cerchio.¹⁹⁰

Paragonato all’esplosiva molteplicità dello schema evolutivo dello *Śrī Yantra*, lo *yantra* di Kālī è visivamente più semplice e più compatto; esprime la sua potenza primordiale, la sua energia creatrice in quanto *Prakṛti*, ed il suo ruolo di conservatrice dell’infinito ordine ciclico dell’universo, in quanto Signora del Tempo.¹⁹¹

Dal *bindu* in cui dimora, si manifesta attraverso il dispiegarsi di cinque triangoli concentrici, i cui quindici angoli rappresentano i cinque organi della conoscenza, i cinque organi dell’azione e le cinque arie vitali, i quindici *avayava*, “aspetti” o stati psicologici, che permettono di interiorizzare lo *yantra* e di comprendere la dimensione psichica che corrisponde a quella cosmica del potere di Kālī.¹⁹² La sua manifestazione come *Prakṛti* è rappresentata dal fiore di loto, la cui corolla è retta dal cerchio che rappresenta il potere di *Māyā*.¹⁹³

Riprendendo quanto detto nella premessa a questo capitolo e collegandoci al doppio binario della comunicazione essoterica ed esoterica, caratteristica non solo del pensiero indiano, ma in generale della stratificazione simbolica che ruota attorno ai cosiddetti *misteri* di ogni credo, possiamo intendere i diversi modi di rappresentazione delle divinità dell’Induismo in riferimento a modalità differenti di relazionarsi con il divino.

¹⁸⁸ *Ivi*, p.80.

¹⁸⁹ *Ivi*, p.11.

¹⁹⁰ A.Mookerjee, *Kali, cit.*, p. 80, citazione dal *Kāmakalā-chidvalli*.

¹⁹¹ M. Khanna, *Yantra*, p. 56.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³” *La parola Māyā ha due connotazioni. Positivamente, è il potere spontaneo ed inspiegabile del divino; Kālī è Mahā Māyā, e il mondo è una creazione spontanea del suo riflesso divino. Ma in relazione alla materia generata, il mondo creato dalla Māyā è visto negativamente come un velo, o un’illusione ed ignoranza onnipervadenti. La Māyā è ciò che intossica l’uomo e lo spinge a credere che l’effimera ed instabile apparenza del mondo sia vera. La lezione della Māyā è che l’uomo deve apprendere la vera natura del mondo, il significato interno delle sue forze segrete che operano aldilà del flusso delle apparenze. Il cerchio del Kālī Yantra indica simbolicamente che i veli di Māyā che confinano l’uomo nel “cerchio” della vita devono essere lacerati in modo che egli possa “vedere” la realtà”. [Ibidem].*

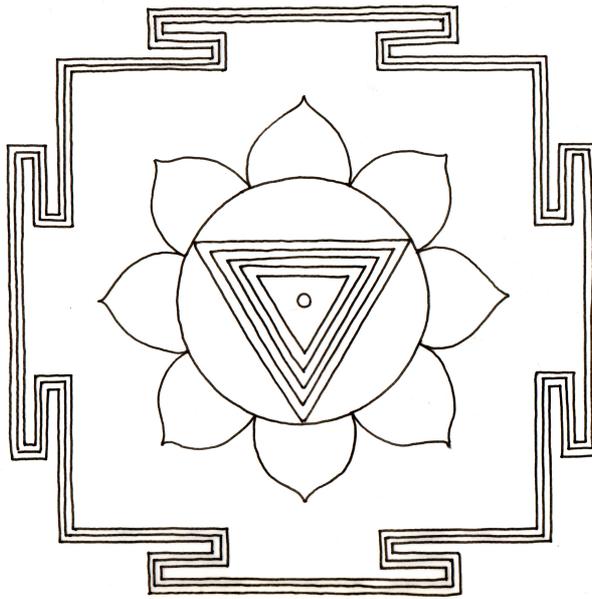


Fig. 8 - Kālī Yantra.

Quello che cambia è il livello di lettura di queste immagini, che ciascuno interpreta secondo la propria capacità di comprensione. Dalla facile lettura della rappresentazione antropomorfa, alla rappresentazione aniconica dei simboli di Śiva e della Devī, al complesso codice delle forme dello yantra: i diversi piani in cui il divino inscena antichi miti o si compenetra con le complesse speculazioni del pensiero filosofico e cosmologico hindu stanno perfettamente uno dentro l'altro, come in una *matrioska*; varianti di una stessa forma che tutte le comprende e che ci invita ad “aprirle” una dopo l'altra, se possediamo la loro chiave di interpretazione.

III.4 - Le miniature

L'ambito non è strettamente hindu, ma vi appartengono alcune fra le immagini più suggestive della Devī, fra cui le splendide miniature di scuola Kāngra¹⁹⁴ che narrano il mito della dea Durgā¹⁹⁵. Le miniature riprendono l'iconografia dei rilievi scolpiti, con una maggior precisione e finezza di particolari. Nelle scene di battaglia la Dea, a cavallo della tigre, si libra nell'aria e si staglia sullo sfondo come un sole, con le armi impugnate a raggiera nelle sue molteplici braccia. Kālī e le Śakti inviate dagli dei, sui loro *vahana*, in cielo e sulla terra, la affiancano, e gli dei stessi osservano dall'alto, dietro una nube. Il ritmo è concitato mentre le armi si abbattono sui demoni e li fanno letteralmente a pezzi, ma la dea, bellissima, sorride, illuminata dalla quiete interiore del *dharmā*.¹⁹⁶

Storicamente, le prime testimonianze di manoscritti miniati risalgono all'XI secolo, principalmente testi di culto jaina e buddhisti realizzati su foglie di palma, di formato orizzontale, forate e legate insieme.¹⁹⁷

La produzione si è ampliata e diffusa dal XIII-XIV secolo, sia per l'introduzione della carta, sia per gli influssi della dominazione araba, che aveva una grande tradizione di arte miniata, e ha raggiunto il suo culmine nei secoli XVII e XVIII.

I due filoni principali sono pertanto costituiti da un'arte con caratteristiche prevalentemente hindu, patrocinata dai sovrani *rajput*, ed una *mughal* prodotta negli atelier dei sovrani islamici. Gli influssi furono molti e reciproci, soprattutto della seconda sulla prima, evidenziabili in una maggiore attenzione ai dettagli ed alla resa naturalistica dei corpi, all'introduzione del genere del ritratto, ed all'aumento di complessità delle scene, con ambienti e architetture resi in un tentativo prospettico, rispetto alla tradizione "indiana" che "vuole invece scene su un piano unico, prive di profondità, e semmai collocate su vari registri sovrapposti."¹⁹⁸

¹⁹⁴ Le scuole prendono nome dal luogo, dalla corte in cui avevano sede. Kāngra è fra le più note del gruppo settentrionale delle regioni sud himalayane. Altre aree importanti sono il Rajasthan, il Gujarat e il Deccan.

¹⁹⁵ Immagini sono in entrambi i testi citati di Ajit Mookerjee.

¹⁹⁶ La radice *dhṛ* significa "sostenere, preservare". Il *dharmā* è la legge sacra che regola l'equilibrio dell'universo ed il comportamento individuale. Il *sanātana dharmā* è considerato eterno ed increato; per l'Induismo è insieme norma, religione, giustizia, moralità e diritto. D. Rossella, *Indologia*, dispense inedite, Conservatorio A. Pedrollo, a.a.2011-2012, p. 12.

¹⁹⁷ E. Preda, *Le miniature del Devī-Māhātmya di Luigi Pio Tessitori*, in *Devī-Māhātmya, cit.*, p.58.

¹⁹⁸ C. Pieruccini, *Storia dell'arte dell'india. II. Dagli esordi indo-islamici all'indipendenza*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2013, p. 150.

Si tratta di un'arte raffinata e aristocratica, destinata a una fruizione individuale.¹⁹⁹

*“La miniatura rajput non era infatti di esclusivo appannaggio delle corti: di fatto, chiunque fosse in grado di sostenere la spesa poteva commissionare mss. miniati, che divenivano patrimonio di famiglia, o venivano fatti oggetto di dono ai templi.”*²⁰⁰

Le immagini presenti nel testo sono tratte dal ms. 4510 del *Devī Māhātmya* della Biblioteca Civica “Vincenzo Joppi” di Udine, che appartiene alla scuola Sirohi del Gujarat, e risale probabilmente al XVII secolo.²⁰¹

Elena Preda evidenzia l'impatto cromatico emozionale delle miniature.

Si annulla quasi l'ambiente circostante, azzerando profondità di campo e prospettiva. Il soggetto, in forte contrasto cromatico con lo sfondo, viene così proiettato al centro dell'attenzione, come se quello fosse l'unico punto su cui possa posarsi lo sguardo dell'osservatore.²⁰²

La figura umana è trattata secondo i dettami della scuola del Gujarat: spalle larghe, vita stretta e testa sproporzionata rispetto al corpo. Qui, tuttavia, le figure delle divinità (come anche quelle dei re, dei saggi e del vaiśya) sono relativamente raffinate, mentre quelle dei dèmoni appaiono tozze e robuste, con mani e piedi esageratamente ingranditi, probabilmente quale simbolo di grettezza. Gli occhi degli dèi sono allungati secondo la consueta forma a petalo di loto, laddove quelli dei dèmoni sono quasi sempre tondi e spalancati, contribuendo a dar loro espressioni bizzarre, tra ingenuità, stupore e insolenza; le rare volte che si riscontra una forma leggermente più allungata, essa è accompagnata da un curioso strabismo.²⁰³

Cinzia Pieruccini, analizzando singolarmente le trentuno miniature del manoscritto, sottolinea l'attenzione per i particolari, fra cui *“la varietà degli abbigliamenti e delle acconciature”* e la precisa raffigurazione delle armi. *“Spade e pugnali, mazze, lance, elmi, scudi e così via, dal disegno vario e accurato, e naturalmente gli archibusi, calano la dea nel bel mezzo di un vero combattimento rajput.”*²⁰⁴

¹⁹⁹ E. Preda, cit., in *Devī-Māhātmya*, cit., p.60.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ E. Preda, *Un capitolo nuovo nella miniatura rajput?*, in *Devī Māhātmya*, cit., p. 91.

²⁰² *Ivi*, p. 81.

²⁰³ *Ivi*, p. 82.

²⁰⁴ C. Piruccini, *Il mito per immagini: descrizione delle miniature*, in *Devī Māhātmya*, cit., pp. 78-79.



Fig. 9 - La Devī, in combattimento contro i demoni, colpisce Śumbha.

Biblioteca Civica "V. Joppi", Udine. Fondo principale, ms. 4510.

XXVII. F(ol). 55r. cm. 19,2 x 10,5; min: cm 16,2 (17,4) x 10,5.

Una categoria particolare di miniature sono le *rāgamālā*, "ghirlande di *rāga*", che descrivono le diverse melodie della musica indiana. Accompagnate da una frase poetica, evocano lo stato d'animo di un *rāga*. La composizione va letta nella sua totalità perché, anche in questo caso, tutti gli elementi sono portatori di significati simbolici; non solo le figure umane e i loro atteggiamenti, ma gli animali rappresentati, così come gli elementi dello sfondo e del paesaggio.²⁰⁵

Le iconografie differiscono da regione a regione, motivo per cui il dibattito sulla relazione fra questa pittura e la musica è difficile e sempre aperto.²⁰⁶

Lo scopo principale di questi dipinti è sicuramente di accrescere l'esperienza del *rasa*. Catherine Glynn dice che dobbiamo immaginare il contesto e la socialità della situazione: un piccolo gruppo di persone raccolte attorno ad alcuni musicisti e danzatori. "*Durante questi incontri, le miniature venivano passate di mano in mano fra gli ospiti, aggiungendo stimoli visivi e intellettuali all'atmosfera creata dal suono.*"²⁰⁷

²⁰⁵ A.L. Dallapiccola, *Ragamala painting, a brief introduction*, in: C. Glynn - R. Skelton - A.L. Dallapiccola, *Ragamala. Paintings from India*, Philip Wilson Publishers, London 2011, p.15.

²⁰⁶ Ivi, pp.15-20.

²⁰⁷ C. Glynn, *The Moscatelli Rajput and Pahari ragamalas*, in: C. Glynn - R. Skelton - A.L. Dallapiccola, *op. cit.*, p.31.

La maggior parte dei soggetti delle miniature è legata a *śṛṅgāra*, il *rasa* dell'amore, in particolare l'amore in separazione, che sia i mistici hindu sia quelli musulmani interpretavano come un'allegoria dell'anima umana separata da Dio e personificata dalla *vīrahīnī*, la donna separata dal suo amato.²⁰⁸

Ribadisco l'importanza di questo tema in quanto è uno dei fili conduttori che accomunano le diverse espressioni artistiche.

Fin dal primo millennio dell'era comune, la poesia indiana inscena volentieri questi sentimenti in personaggi senza nome, che vengono definiti *nayaka*, in questo contesto "amante" uomo, e *nayikā*, cioè "innamorata"; essi sono circondati da un repertorio di comprimari, soprattutto le amiche e messaggere di lei.²⁰⁹

Oltre che fonte delle rappresentazioni miniate e della narrazione poetica, gli aspetti psicologici della *nayikā*, intesa come "eroina", sono il tema principale portato dall' *abhinaya*, nelle coreografie del *Bhāratanāṭyam*.

²⁰⁸ *Ivi*, p.19.

Vedi anche cap.I, p. 16: *vipralambha*, l'amore "in separazione".

²⁰⁹ C. Pieruccini, *op. cit.*, p. 151.

Capitolo IV

La dimensione rituale

Il rituale si basa sul presupposto che niente, per quanto piccolo e apparentemente insignificante, o vasto e incomprensibile, è senza significato per il nostro destino in questo *jagat*, il mondo in continuo movimento...Le arti hanno le loro origini nel rituale. Sia per invocare e propiziarsi le divinità, esorcizzare le forze negative, celebrare riti di passaggio o segnare svolte nel ciclo della morte e del rinnovamento, il rituale crea un centro focale e concentra energia.²¹⁰

La nostra intera vita può essere intesa come un rituale, nel susseguirsi di azioni in parte sempre uguali a se stesse, adempie al rito dell'esistenza; ma è la consapevolezza del valore di ogni singolo gesto che lo rende parte attiva di un rituale.

La pratica dell'arte è un fare consapevole che muove da un'urgenza interiore e attraverso i suoi linguaggi agisce il pensiero nella materia con un'azione che è allo stesso tempo sicura e incerta. Sicura in quanto dovuta a se stessi e per ciò inevitabile; incerta perché non se ne conosce la durata e tantomeno si può immaginarne con precisione gli esiti, l'opera finita.

Ci si muove in uno spazio che è un campo di energia, in cui un pensiero-visione si unisce alla forma che lentamente si costruisce, colmandola di senso.

In quanto movimento, il processo di creazione si ripete e si rinnova, motivo per cui il lavoro di un artista non è mai un gesto singolo e il suo valore si scopre nel percorso che lo ha preceduto come in quello che lo seguirà. Allo stesso tempo la lettura di un'opera d'arte si apre ad interpretazioni di senso di cui l'artista può essere inconsapevole, o come mi piace pensare, inconsapevolmente consapevole, perché frutto di un pensiero o di un'immagine che non sono ancora affiorati alla razionalità della mente. Potranno emergere più avanti, oppure rivelarsi attraverso altri occhi, nella critica altrui.

La dimensione ripetitiva e rituale della pratica artistica è un processo unificante perché il rituale è un atto di integrazione che, attraverso il ritmo di una disciplina armonica, unisce la parte al tutto, la materia allo spirito.²¹¹

Il fondamento non utilitaristico e non economico del rituale, come di un lavoro senza uno scopo diretto a un fine materiale, appartiene alla pratica dell'arte.

²⁰⁸ Ajiit Mookerjee, *L'Arte Rituale in India*, cit., p.9.

²¹¹ *Ivi*, p. 20.

Non la preghiera o il sacrificio atti all'ottenimento di un particolare stato o beneficio, non la richiesta, ma il rito inteso come un dono, parafrasando l'insegnamento della *Bhagavadgītā*, come azione disinteressata, *niškāma*.

IV.1 - Arte come *sāadhanā*²¹²

Il principio dell'unità nella diversità è alla base della visione indiana del mondo: tutta l'esistenza è governata da un solo principio, che è l'Uno, dal quale ogni cosa scaturisce e nel quale ogni cosa ritorna. "*La ricerca centrale della spiritualità indiana è il conseguimento dell'esperienza totale dell'Uno. L'uomo è un viaggiatore spirituale la cui meta finale, nella tradizione indiana, è l'intuizione diretta dell'unità dell'Uno.*"²¹³

L'arte è una strada, *mārga*, che l'uomo può intraprendere per raggiungere questa meta. Non è l'unica via possibile ma è, forse, "*la più facile*", come evidenzia Grazia Marchianò in riferimento al mito della sua origine quale quinto *Veda*:

La conoscenza è contenuta nella parola del Veda il quale, nel suo quadruplice *corpus* misterico, espone all'uomo il *sanāthana dharma*, la Legge che regola i mondi e il cammino dell'uomo in essi. Per l'esotericità del suo linguaggio il Veda non è tuttavia accessibile al puro essere naturale spiritualmente immaturo. Occorre dunque un espediente, un metodo agevole per consentire all'uomo l'accesso alla conoscenza. Un metodo agevole non può consistere in qualcosa di estraneo all'uomo, bensì in ciò che già appartiene alla sua natura imperfetta. Questo non può che essere la sua sensibilità, il suo "possedere un cuore"²¹⁴, in breve, la sua capacità estetica. Per il tramite estetico e del verosimile, l'uomo potrà dunque pervenire al vero e infine scoprire che questo "vero" è la parte più autentica del suo essere, nella coincidenza dell'*ātman-brahman*.²¹⁵

Lo scopo di tutte le arti è di trascendere la materialità dell'opera stessa per rendere visibile qualcosa che è privo di forma.

²¹²"*Sāadhanā (f): nome dato a ogni disciplina seguita con ardore e perseveranza per progredire nella vita spirituale;... asceti (tapas) o sforzo spirituale al quale si sottopone il discepolo per procedere alla purificazione. Anche realizzazione perfetta. Sei sono i gradini della sāadhanā advaita: śāma, calma mentale; dama, autodomínio; uparati, raccoglimento interiore; titikṣā, pazienza perseverante; śraddhā, fede; samāadhanā, stabilità mentale*". Cfr. *Vivekacūdāmani Aparokṣānubhūti*. [*Glossario Sanscrito*, a cura del Gruppo Kevala, Edizioni Āsram Vidyā, Roma 1998, p. 244].

²¹³ M.Khanna, *op.cit.*, p. 9.

²¹⁴ La prima delle 23 qualità, *guṇa*, che deve possedere il cantante per eccellere nella sua arte, è indicata nel *Samgitaratnākara* di Samgadeva (XIII sec.) come *hṛdayaśabda* "suono del cuore", sottolineando la primaria qualità emozionale della voce. [R.Perinu, *Lezioni del Corso di Teoria della Musica Indiana*, a.a. 2008-2009].

²¹⁵ G. Marchianò, *op. cit.*, p. 119.

Le arti tradizionali indiane, attraverso l'esperienza del *rasa*,²¹⁶ possono condurre ad *ānanda*, lo stato di suprema beatitudine, in cui la coscienza individuale si perde ricongiungendosi all'assoluto.

L'artista e la sua opera divengono il veicolo di questa conoscenza che si compie solo attraverso una completa identificazione che, nel caso di un'opera plastica o pittorica, il creatore, per primo, deve realizzare con l'immagine di ciò che egli vuole rappresentare nel suo stato di "*perfetta purezza e spontaneità*".²¹⁷ Affinché questo avvenga egli deve prepararsi ritualmente e, disciplinando impulsi e pensieri, deve operare un atto di allontanamento dal suo io che lo porti a raggiungere uno stato di profonda concentrazione e di equilibrio interiore.

La visualizzazione avviene "*là dove è possibile l'unica autentica esperienza di realtà*", ossia nel punto d'incontro o "accordo" (*samstava*) tra il cielo e il cuore, il contemplante e il contemplato. Il principio implicito è che la vera conoscenza di un oggetto non si ottiene tramite una mera osservazione empirica ma solo quando il conoscente e il conosciuto, colui che vede e la cosa vista, si incontrano in un atto che trascende la distinzione.²¹⁸

In vista di tale meta di trasformazione e di identificazione, che si attua sul piano dell'essere, il percorso di creazione e di fruizione dell'arte viene definito *sādhanā* e la pratica artistica assume una dimensione rituale che prevede il largo impiego di elementi simbolici.

Giangiorgio Pasqualotto sottolinea come il processo di interpretazione dei simboli non sia mai concluso "*in quanto il contenuto di ogni simbolo eccede sempre la figura in cui esso si esprime.*"²¹⁹ "*D'altra parte, questa eccedenza del simbolo rispetto ad ogni possibile interpretazione non significa che il suo contenuto sia indeterminato: significa soltanto che nessuna parola o rappresentazione può pretendere di esaurirlo.*"²²⁰

In riferimento all'arte delle "*culture d'Oriente*" il simbolo si apre a molteplici piani di lettura; al livello più profondo "*le corrispondenze codificate tra i diversi simboli e i loro significati stabiliti dalle interpretazioni prodotte dalla tradizione...vengono utilizzate come strumenti di trasformazione, come "ponti" verso nuove forme di coscienza e di vita.*"²²¹

²¹⁶ vedi cap. I.4 - *Rasa* o estetica del *rasa*.

²¹⁷ *Ivi*, p. 142.

²¹⁸ *Ivi*, p. 143.

²¹⁹ G. Pasqualotto, *op.cit.*, p. 17.

²²⁰ *Ivi*, p. 23.

²²¹ *Ivi*, p.25.

A questo livello il tipo di opera d'arte che, nelle culture orientali, assimila e potenzia i significati e i valori dei simboli non si limita né a stimolare il senso del bello, né a incrementare la volontà di sapere, ma, da un lato, *testimonia* la trasformazione del corpo e della mente avvenuta nell'artista e, dall'altro, provoca un'analoga trasformazione nel corpo e nella mente di chi ne gode. In tal senso il termine *opera* nella locuzione "opera d'arte" risulta particolarmente appropriato: esprime infatti un significato non generico e inerte, ma specifico e attivo, in quanto indica che l'opera d'arte *opera*, produce, mette in atto trasformazioni, sia in coloro che la realizzano, sia in coloro che colgono e godono le sue qualità.²²²

La preminenza del termine *tradizione* in riferimento al pensiero e alle arti indiane sottolinea il loro incessante rivolgersi alle origini ed alla narrazione dei miti che le riguardano.

Il perpetuarsi delle tradizioni non deve però essere inteso quale sinonimo di fissità e di mancanza di trasformazione. Infatti la trasmissione orale del sapere attraverso un lungo arco temporale è inevitabilmente un processo dinamico e comprende l'aspetto del mutamento, come è dato dallo stesso etimo della parola tradizione, che significa "consegnare, trasmettere", ed è comune a traduzione e tradimento.

La tradizione è l'opposto della rivoluzione non perché non le contrapponga che la conservazione, ma perché la rigenerazione ch'essa richiede è di tutt'altra natura di quella propugnata dalla rivoluzione, avendo un carattere originario e ontologico, mentre quest'ultima ha un carattere storico e temporale. La rivoluzione vuol ricominciare dall'inizio, mentre la tradizione è un continuo recupero dell'origine; la rivoluzione è un'atteggiamento verso il passato, mentre la tradizione è un atteggiamento verso l'essere.²²³

È proprio questo "atteggiamento verso l'essere" che appare all'incontro con il mondo indiano. Se siamo mossi da una ricerca che si apre all'esplorazione dei limiti e del mistero dell'esistenza, non possiamo non riconoscere il fascino che la musica indiana, così come lo *yoga* e la danza - per fare gli esempi più conosciuti - suscitano in quanto discipline.

Il rigore e l'aspetto analitico che traspaiono nella pratica, ci fanno cogliere la presenza di un pensiero speculativo che le accompagna e le sostanzia, anche se non siamo interessati ad approfondirne la conoscenza.

Facendo un esempio con l'arte dell'architettura: quando entriamo in un luogo che è stato costruito secondo criteri precisi possiamo non essere in grado di intenderli, se non siamo a

²²² *Ibidem*.

²²³ L. Pareyson, *Valori permanenti e storia*, Atti del Convegno Internazionale sui "Valori permanenti del divenire storico", s.l., s.d., in G. Marchianò, *op. cit.*, p. 42.

conoscenza del modo di lavorare dell'architetto che lo ha progettato, ma percepiamo la loro esistenza, che si trasmette nella qualità e nella bellezza dello spazio in cui ci muoviamo.

Contrariamente alla varietà ed alla vaghezza delle molteplici esperienze proposte con il termine di *new age*, la percepibile profondità temporale e strutturale delle discipline indiane è quella che ci permette di affidarci ad esse.

IV.2 - Altri sguardi

La pratica dell'arte come disciplina di ricerca spirituale non è ovviamente una prerogativa indiana. Michel Delahoutre individua delle corrispondenze con l'esecuzione delle icone dell'arte bizantina, con l'arte del Medioevo cristiano e con l'Impressionismo francese.²²⁴

Proverò a lanciare dei sassi in uno specchio d'acqua temporalmente più prossimo.

Interrogandosi sull'atto di creazione, riguardo al mondo contemporaneo Giorgio Agamben evidenzia la possibilità *“che nel lavorare a un'opera d'arte possa essere in questione una trasformazione dell'autore - cioè, in ultima analisi, la sua vita -”*.²²⁵

Come esempi letterari porta *Il lavoro su di sé* di Claudio Rugafiori, una raccolta di lettere di René Daumal, in cui il titolo scelto dall'autore ci informa che *“egli non intendeva tanto produrre un'opera letteraria, quanto agire su di sé, per trasformarsi o ricrearsi... Scrivere è, cioè, parte di una pratica ascetica, in cui la produzione dell'opera passa in second'ordine rispetto alla trasformazione del soggetto scrivente.”*²²⁶

Agamben evidenzia come uno dei rischi della congiunzione troppo stretta fra l'opera letteraria e il lavoro su di sé, sia la produzione di un'ossessiva ricerca della perfezione²²⁷; osservazione valida anche in territorio indiano, che si traduce a volte, nella ricerca di un eccessivo virtuosismo esecutivo.

In ambito pittorico, porta il lavoro di Paul Klee, come esempio di perfetta coincidenza fra lavoro su di sé e pratica artistica, evidenziando che ciò che Klee ritiene essenziale nei suoi scritti non è la *“forma, ma la formazione.”*²²⁸

²²⁴ M. Delahoutre, *op. cit.*, p. 97-101.

²²⁵ Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Edizioni Nottetempo, Roma 2014, p. 116.

²²⁶ *Ivi*, p. 113.

²²⁷ *Ivi*, p. 124.

²²⁸ *Ivi*, p. 139.

Un altro parallelo molto interessante è quello con l'alchimia, di cui si è rivelato intriso gran parte del lavoro di Marcel Duchamp²²⁹, una delle figure più geniali dell'arte contemporanea.

L'opus alchymicum implica, infatti, che la trasformazione dei metalli avvenga di pari passo con la trasformazione del soggetto, che la ricerca e la produzione della pietra filosofale coincidano con la creazione o la ricreazione spirituale del soggetto che lo compie...e che alla fine l'adepto diventa egli stesso la pietra filosofale.²³⁰

L'autore conclude sostenendo che la relazione di una pratica creativa con il lavoro su di sé è possibile solo se anche la pratica creatrice subisce una trasformazione.

La relazione con una pratica esterna (l'opera) rende possibile il lavoro su di sé solo nella misura in cui essa si costituisce come relazione con una potenza....Il vero alchimista è colui che - nell'opera e attraverso l'opera - contempla soltanto la potenza che l'ha prodotta...Ciò che il poeta, divenuto "veggente", contempla è la lingua - cioè non l'opera scritta, ma la potenza della scrittura ...Veramente poetica è quella forma di vita che, nella propria opera, contempla la propria potenza di fare e di non fare e trova pace in essa.²³¹

Andando ai primi decenni del Novecento, nel periodo febbrile e rivoluzionario delle Avanguardie, gli artisti sentirono il bisogno di accompagnare la loro pratica con l'esplicazione teorica dei principi che sottostavano e sostenevano il loro lavoro, nel tentativo di andare oltre i limiti materiali dell'opera. Questo fine è particolarmente evidente nel Suprematismo di Kazimir Malevich, con il suo apice nella *Composizione suprematista: Bianco su bianco* del 1918, conosciuta come il "Quadrato bianco", una delle opere più radicali della storia dell'arte; nel Neoplasticismo di Piet Mondrian e nei quadri di Wassily Kandinsky²³². Il valore simbolico dell'astrattismo di questi pittori è vincolante alla comprensione del loro percorso espressivo.

Il Lavoro di Mondrian è fortemente influenzato dall'incontro con la teosofia che, seppure in un sincretismo non sempre coerente e spesso superficiale, pone l'accento sulla ricerca della

²²⁹ M. Calvesi, *Duchamp Invisibile. La costruzione del simbolo*, Officina Edizioni, Roma 1975.

²³⁰ *Agamben*, op. cit. p. 126.

²³¹ *Ivi*, p. 141.

²³² Fra il 1904 e il 1909 Kandinsky scrive il saggio *Lo Spirituale nell'Arte* in cui evidenzia il simbolismo dei colori e delle forme geometriche ed il loro linguaggio evocativo dei sentimenti che agiscono attraverso l'arte, intesa come espressione di una necessità interiore. Cfr. W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, SE edizioni, Milano 1989.

verità su cui si fondano le dottrine ed i rituali di tutte le religioni, fra cui preponderante è proprio l'induismo.²³³

Similmente allo *yantra* e al *maṇḍala*, il quadro neoplastico è concepito come uno strumento di meditazione che attraverso il dinamismo simbolico del colore puro, la fede nel rapporto ortogonale, quale luogo del superamento dei contrari, e l'equivalenza fra le superfici di colore e non-colore, si pone l'obiettivo di esprimere il ritmo cosmico del Principio Universale.²³⁴

²³³ Nel 1979 mi sono diplomata in pittura all'Accademia di Brera di Milano con una tesi in storia dell'arte dal titolo *Esoterismo, Simboli, e Mondrian*.

²³⁴ Per approfondire : *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, a cura di Harry Holtzman, Feltrinelli, Milano 1975.

Fra i contemporanei, la dimensione rituale e spirituale della pratica artistica è presente nel lavoro di artisti di diversa formazione. Per citarne solo alcuni, penso ai video di Bill Viola, ai lavori di luce di Dan Flavin, alla dimensione meditativa di Mark Rothko, che ha dipinto continuamente "lo stesso" quadro, solo per citarne alcuni.

Sono percorsi differenti, per sensibilità e *medium* espressivi, ma ci conducono inequivocabilmente *altrove*, creano potentemente quello stato di sospensione e di assorbimento interiore che connota le opere della tradizione indiana.



Fig 10 - RITRATTI: Nuria
ceramica e *kin̄kin̄i*, 2009.

Capitolo V

Il potere del suono

La dottrina della “parola” creatrice è patrimonio comune di molte culture tradizionali. È tuttavia particolarmente interessante la tradizione indiana, perché sviluppa l’idea del mondo considerato come suono divenuto materia, con chiarezza e consequenzialità maggiori che nelle altre culture.²³⁵

Una dissertazione, per quanto breve, sul suono e sul linguaggio si rende pertanto necessaria a sottolineare quanto il potere sonoro veicolato dalla lingua sanscrita sia un filo che unisce e rafforza l’interdipendenza fra le diverse discipline artistiche, quali *mārga*²³⁶; e come sia congiunto all’iconografia della rappresentazione del divino, nella fattispecie della Devī.

Guy L.Beck evidenzia in *nāda*, che traduce come “suono sacro”, una sorta di *mysterium magnum* dell’Induismo, di elemento centripeto che attrae e dà forza agli altri aspetti della religione.²³⁷

Nāda è il suono, la vibrazione, da cui è originato l’universo. È sacro ed è eterno, come sono eterne le parole dei sacri testi dei Veda, considerati *apuruseya* (“privo di umanità”) cioè privi di autore e auto-esistenti dall’eternità. La loro stessa rivelazione è “sonora”, uditi e portati agli uomini dai *ṛṣi*, mistici saggi dei primordi, i Veda costituiscono la *śruti* (dalla radice *śru* “udire”), e sono all’origine della conoscenza.

La sacralità della parola in epoca vedica è determinata da una visione del linguaggio e del suono come inestricabilmente legati all’atto del sacrificio, alla metrica e alle storie mitologiche della dea Vāc, incarnazione divina del potere della parola stessa.

Le offerte sono accompagnate dalla ripetizione dei *mantra*, il cui suono si ritiene sia in grado di piegare il volere degli dei ai desideri degli uomini.

È nei testi più tardi delle *Upaniṣad*²³⁸ che compaiono le speculazioni su *nāda* come suono sacro, *Śabda-Brahman*, e sul *mantra Om*.

²³⁵ G. Marchianò, *op. cit.*, p.61.

²³⁶ Vedi cap. IV.1 - Arte come *sādhana*.

²³⁷ Guy L. Beck, *op. cit.*, pp.3-4.

²³⁸ *Upaniṣad*: “sedere ai piedi” del maestro, con il senso di insegnamento segreto. Le più importanti sono 14 e sono le più antiche, scritte probabilmente fra il VII e il III sec. a.C., per la maggior parte in forma di dialogo. “In queste opere si fa strada l’idea che la scienza legata al sacrificio è una scienza inferiore, che la vera conoscenza è quella che ha come finalità il riconoscimento del proprio ātman, col brahman universale, non definibile a parole tanto che, di lui si può solo dire: “neti neti” (“non è questo, non è quello”). [G. Boccali - S. Piano - S. Sani, *op. cit.*, pp. 52-57.]

Il legame fra il suono e la parola, *śabda*, e la cosa significata, *artha*, non è mai considerato arbitrario.

“Il suono e il significato” (*śabdārtha*) sono strettamente connessi; troviamo anzi questa stessa espressione impiegata come un’immagine dell’unione perfetta quale quella tra *Shiva* e *Shakti*, l’essenza e la natura, l’atto e la potenza *in divinis*. I nomi sono la causa dell’esistenza; in ogni forma composta (*nāmarūpa*) il “nome” (*nāma*) è la “forma” del fenomeno (*rūpa*), nel senso in cui si dice che “l’anima è la forma del corpo”. Nello stato di non-essere (*asat*) o di oscurità (*tamas*) - precisa Coomaraswamy - i nomi dei principi individuali non sono ancora proferiti, essi sono “nascosti” (*nāmāni guhya*); l’essere nominati corrisponde al passaggio dalla morte alla vita...Fino a quando un principio individuale rimane in atto, questi conserva un nome; il mondo dei “nomi” è il mondo della “vita”.²³⁹

V.1 - Sanscrito ²⁴⁰

La lingua sanscrita è considerata sacra e perfetta in quanto ritenuta in grado di riprodurre nel suono la struttura della realtà, nella perfetta corrispondenza fra gli oggetti, i significati, ed i loro nomi, i significanti.²⁴¹

Nel terzo secolo avanti Cristo il sanscrito non viene più trasmesso come lingua materna e sta scomparendo; contemporaneamente, fra il IV ed il II sec. a.C. grazie al lavoro di tre grandissimi grammatici: Pāṇini, Kātyāyana e Patañjali, viene teorizzato e fissato in quella forma “elaborata” e “consacrata”, lontana dalle molte e diverse lingue del parlare comune e naturale che sono i *prākṛti*.²⁴² Per oltre duemila anni è la lingua votata alla trasmissione del sapere e della cultura, in ogni sua disciplina.

Gli aspetti che qui è interessante evidenziare sono l’importanza della sonorità della lingua - che si traduce in complesse regole di unione delle parole fra loro, con modificazione di inizio e fine delle stesse, regolate secondo principi di omofonia - e la ricerca di una costruzione sintattica atta a tradurre la qualità sintetica del pensiero indiano.

Questa trova nei *sūtra*²⁴³ la più alta corrispondenza, ma entrambi gli aspetti sono evidenti, seppure con finalità differenti, nella poesia classica *kāvya* e nei *mantra*.

²³⁹ G. Marchianò, *op. cit.*, p.62.

²⁴⁰ *Samskṛta* : “ben formato”, “perfetto”. La sua scrittura è chiamata *Devanāgarī*: “ della città degli Dei”.

²⁴¹ Guy L. Beck, *op. cit.*, p. 31.

²⁴² “naturali” - G. Marchianò, *op. cit.*, p. 123.

²⁴³ I *sūtra* “filo” sono espressioni brevi e condensate che servono da promemoria nell’ambito dell’insegnamento e dell’apprendimento di una determinata scienza, e sono originali ed esclusivi del pensiero indiano. Sono criptici e senza commentari risulterebbero a noi incomprensibili.
[G. Boccali - S. Piano - S. Sani, *op. cit.*, p. 343.]

La visione tantrica pone grande enfasi sulla recitazione dell'intero alfabeto sanscrito, considerato un *mantra* di grande potenza e, data la rilevante e continua analogia fra microcosmo e macrocosmo, sul percorso attraverso cui i suoni si formano all'interno del corpo, in relazione all'emanazione creatrice del suono nell'universo.²⁴⁴

La polarità del maschile e del femminile viene trasferita nelle stesse lettere dell'alfabeto, divise in due gruppi: femminili le vocali, maschili le consonanti.

Se non fosse per la forza ed il dinamismo di Śakti, rappresentato dalle vocali, tutte le lettere (le consonanti come Śiva) sarebbero inerti come un cadavere²⁴⁵. Da qui deriva la "forza" del suono mantrico radicata nella combinazione degli opposti. Solo grazie all'unione Śiva-Śakti il linguaggio può essere articolato in modo espressivo.²⁴⁶

L'importanza della trasmissione orale, oltre ad essere determinante dell'aspetto esoterico del sapere, comunicato dal maestro all'allievo ritenuto pronto ad accoglierlo, è avvalorata nei Tantra dalla essenziale risonanza della parola, come parte di una conoscenza che la muta parola scritta non può veicolare. Il rituale di iniziazione è centrato sul *mantra* che il guru impartisce all'allievo e che diventa il fulcro della sua pratica quotidiana.²⁴⁷

V.2 - *Mantra*

La parola *mantra*, intesa come forma di recitazione verbale, è familiare a chiunque pratici lo *yoga* o si avvicini a discipline di meditazione ed è diventato un termine di uso comune con il senso di "formula magica" o di "fissazione mentale".

La radice *man* significa "pensare" e *tra* è un suffisso che ha valore strumentale; il *mantra* è letteralmente uno "strumento per pensare" o uno "strumento del pensiero".

I *mantra* sono anticamente il linguaggio rituale del sacrificio e, in virtù della relazione fra suono e significato attribuito al sanscrito, non sono mai privi di senso, sebbene il loro valore principale sia concentrato nel suono prodotto dalle parole più che nel senso stesso dei termini.²⁴⁸

²⁴⁴ Si considera che le cinquanta lettere siano distribuite nei sei *cakra*, i centri di energia localizzati lungo la spina dorsale, visualizzate all'interno di un fiore di loto, ciascuno dei quali ha un diverso numero di petali, cui corrispondono le lettere sanscrite. [Guy L. Beck, *op. cit.*, p. 129.]

²⁴⁵ Riferimento iconografico all'immagine di Kālī che danza sul corpo di Śiva e indossa la collana di teschi che simboleggia l'alfabeto sanscrito: vedi cap. II.3.6 - Kālī, p. 36 e fig. 4, p. 20.

²⁴⁶ M. Khanna, *op. cit.*, p. 69.

²⁴⁷ Guy L. Beck, *op. cit.*, p. 125.

²⁴⁸ Guy. L. Beck, *op. cit.*, p. 31.

Dai tempi più antichi lo studio degli aspetti formali del linguaggio, quali la fonetica e la metrica, sono di primaria importanza, e la grammatica, che si ritiene capace di accrescere il potere morale di un individuo, assume la forma di una filosofia.²⁴⁹

Senza addentrarci nell'argomento che ci porterebbe lontano, per comprendere il potere dei mantra ci aiuta sapere che, secondo il pensiero dei grammatici *sphoṭavāda*²⁵⁰, la parola, fondamento di ogni cosa, esprime simultaneamente quattro dimensioni del suono. Al primo livello, *vāikarī*, il suono è quello prodotto dal corpo ed è udibile; al secondo livello, *madhiamā*, il suono è mentale; al terzo livello, *paśyantī*, il suono è “visibile” in una forma embrionale, come “il seme di un albero prima di germogliare”²⁵¹; infine il suono è *Parā* “supremo”, ed è lo “stadio vibrazionale” originario, prodotto a livello dell'anima. Quindi ogni parola “cessa di essere un semplice mezzo per esprimere un significato e diventa un frammento di un suono sacro.”²⁵²

Le quattro dimensioni del suono sono espresse nel mantra più antico e più conosciuto, la sillaba *OM*, formata dalle lettere *AUM* e dal *bindu*. “Con le sue associazioni con l'universo, in tutte le sue manifestazioni, l'*OM* è per proprio diritto uno yantra alfabetico completo e può esser messo sullo stesso piano del punto creativo, il *bindu*.”²⁵³

Si comprende come le pratiche di culto del tantrismo, che intende la forma trascendente della divinità come puro suono, siano incentrate sulla ripetizione dei mantra. Mi soffermerò sui principali fra quelli legati al culto della *Devī* e agli *yantra* che la rappresentano.

La ripetizione dell'intero nome divino, come della sola sillaba iniziale, “incarnano” la divinità e sono una forma semplice e molto praticata nel culto.

Negli *yantra* sono di primaria importanza i mantra basilari, *mūlamantra* (*mūla*, “radice”) o seminali, *bījamantra* (*bīja* “seme”) che sono “delle formule onnipotenti, pervase dalla

²⁴⁹ *Ivi*, p. 74.

²⁵⁰ L'ambito è quello della filosofia del linguaggio; le due principali correnti di pensiero sono la scuola *Mīmāṃsā* o *Varṇavāda* e quella dei Grammatici o *Sphoṭavāda*. Il dibattito sul suono è principalmente riferito al legame fra significante e significato, in particolare al luogo dove si forma la traccia cognitiva, *bīja*, “seme”, che “trasporta” il significato di una parola. Per i *Varṇavāda* è *esterna*, e si comprende alla fine, perché risiede nelle lettere, *varṇa*, e viene in sequenza trasferita nella mente dell'ascoltatore. Per gli *Sphoṭavāda* è *interna*, in quanto le tracce della cognizione esistono già in forma latente nella mente umana, e vengono percepite come parte dell'Universale, in una sorta di improvvisa e illuminante rivelazione, come in un “lampo”, *sphoṭa*.

[G.L. Beck, *op. cit.*, pp. 63-72]

²⁵¹ M. Khanna, *op. cit.*, p. 37.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

*potenza della divinità*²⁵⁴ che vengono normalmente iscritte al centro, come sostituti dell'immagine antropomorfa.

I mantra, le sillabe sanscrite iscritte sugli yantra, sono essenzialmente delle “forme pensiero” rappresentanti divinità o poteri cosmici, che esercitano la loro influenza tramite vibrazioni sonore. Nei Tantra viene avanzata l'ipotesi che l'intero universo sia simboleggiato da equazioni mantriche, visto che il mantra è fondamentalmente una proiezione di un suono cosmico (Nāda = il principio di vibrazione scaturito dall'unione di Śiva Śakti, il Principio Assoluto). Gli yantra e i mantra sono sempre uniti gli uni agli altri. Nello yantra il suono è importante tanto quanto la forma, se non di più, visto che nella sua essenza, la forma non è altro che il suono condensato in materia.²⁵⁵

AHAM -

Secondo il tantrismo, la prima lettera sanscrite, “A” rappresenta Śiva. Quando viene aspirata e pronunciata dal profondo della gola, suona “HA”, la lettera simbolo di Śakti e anche l'ultima dell'alfabeto sanscrito. La combinazione delle due lettere, A e HA, racchiude l'intero alfabeto sanscrito e rappresenta l'intera creazione nel suo aspetto sottile.²⁵⁶

Nello yantra il mantra *AHAM* è rappresentato graficamente nel *bindu*. Talvolta al suo interno sono disegnati due piccoli punti, uno bianco e uno rosso, rispettivamente *A* e *HA*, Śiva e Śakti.²⁵⁷

Nell'iconografia figurativa della Devī, la potenza creatrice del suono concentrata nel mantra *AHAM*, è rappresentata dalla collana di cinquanta teschi che Kālī porta al collo, corrispondenti ai cinquanta suoni prodotti dalle lettere dell'alfabeto sanscrito.

Intese anche come cinquanta piccole madri, o matrici, *mātrikā*, sono un'altra immagine che suggerisce la “femminilità” del suono; di fatto, e non solo nel pantheon indiano, la trasmissione del sapere e della conoscenza sono tradizionalmente attribuiti a divinità femminili.

Nel rituale e nella meditazione con gli yantra, i mantra basilari sono pronunciati partendo dal diaframma, salgono lungo la gola, vengono fatti roteare in bocca e poi chiusi col suono nasale “Ṃ”. Sebbene i mantra basilari siano composti di singole sillabe, ogni suono è un ulteriore simbolo di un attributo o della complessa natura della divinità. Così, ad esempio, il mantra basilare della dea Bhuvaneśvarī, la Signora

²⁵⁴ *Ivi*, p. 37.

²⁵⁵ M. Khanna, *op. cit.*, p. 21.

²⁵⁶ M. Khanna, *op. cit.*, p. 43.

²⁵⁷ *Ibidem*.

delle Tre Sfere, consta di quattro suoni , H-R-Ī-Ṃ: H = Śiva, R = prakṛiti la natura, Ī = māyā o gioco creativo, Ṃ = dissipatore del dolore. Così il mantra rappresenta l'intera natura della dea, la cui venerazione concede benefici e allontana i dolori.²⁵⁸



Fig. 11 - *HRĪṂ*, *bījamantra* della dea Bhuvaneśvarī, e *KRĪṂ*, *bījamantra* della dea Kālī

HRĪṂ - Oltre che vibrazione primaria della dea Bhuvaneśvarī, è egualmente il *bījamantra* della dea Tripurā Sundarī, a lei assimilata, e denota l'unità dei principi maschile e femminile.²⁵⁹ *HA* - Śiva; *RA* - Śakti; *I* - lo stato di equilibrio e assoluta tranquillità prodotto dalla loro unione, *Ṃ* - la vibrazione continua di *nāda*.²⁶⁰

La meditazione che accompagna lo *Śrī-Vidyā Yantra* è un *mantra* di quindici sillabe : *KA E I LA HRĪṂ*, *HA SA KA HA LA HRĪṂ*, *SA KA LA HRĪṂ*, con i seguenti riferimenti: per la prima parte: *KA* - Śiva; *E* - Śakti; *I* - Kāma; *LA* - Kṣiti; per la seconda: *HA* - Ravi; *SA* - Śītakiraṇa; *KA* - Smara; *HA* - Haṃsa; *LA* - Śakra; per l'ultima: *SA* - Parā; *KA* - Māra; *LA* - Hari. Con l'aggiunta di una sedicesima sillaba, il *bījamantra* *ŚRĪṂ*, si ritiene che sia la Dea Madre stessa , uno dei cui epiteti è appunto *Ṣoḍaśī*.²⁶¹

KRĪṂ - *Bījamantra* della dea Kālī, che rappresenta il suo potere creativo e distruttivo.²⁶²

KA - Kālī; *RA* - Brahmā; *I* - Mahāmāyā; *Ṃ* - è Nāda, il Suono Supremo, che allontana le sofferenze. Il *mantra* completo è *KRĪṂ KRĪṂ KRĪṂ HŪṂ HŪṂ HRĪṂ HRĪṂ Dakṣiṇe Kālīke KRĪṂ KRĪṂ KRĪṂ HŪṂ HŪṂ HRĪṂ HRĪṂ Svāhā*.²⁶³

Nel *bījamantra* *HŪṂ* : *HA* - Śiva; *U* - Bhairava; *Ṃ* - come sopra.²⁶⁴

²⁵⁸ M. Khanna, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Guy. L. Beck, *op. cit.*, p. 138.

²⁶¹ *Ivi*, p.137.

²⁶² M. Khanna, *Ibidem*.

²⁶³ Guy L. Beck, *op. cit.*, p. 146.

²⁶⁴ *Ibidem*.

“Il mantra *hum* viene adoperato per portare a termine ciò che si desidera ottenere...”²⁶⁵; nel *Devī-Māhātmya* si narra di come Durgā proferendolo stordisca o riduca in cenere gli *Āsura*²⁶⁶.

Il potere del suono di portare terrore e scompiglio fra i nemici figura frequentemente nelle battaglie del poema, identificato come il suono della corda dell’arco o della campana, il ruggito del leone e l’orrenda risata di Kālī, che sovrastano il cielo e la terra.²⁶⁷

Si ritiene che i mantra della dea Kālī, così come la recitazione degli inni di lode a lei rivolti, siano di particolare efficacia nell’era in cui viviamo, il *Kālīyuga*, considerata un’epoca oscura, caratterizzata da confusione e conflitti sociali ed interiori, dovuti ad un crescente impoverimento morale e spirituale dell’umanità.

V.3 - *Kāvya*

Kavi vuole semplicemente dire poeta, ma con il termine *kāvya* si definisce un genere specifico di opere, denominate come “letteratura d’arte” o “letteratura classica” - cui appartengono anche lavori in prosa o opere miste di prosa e poesia - il cui ambito principale è la lirica, *laghukāvya*, (*laghu* “breve, veloce”), e la cui forma prediletta è la strofe singola, *muktaka*.²⁶⁸

L’aspetto che qui interessa sottolineare del *kāvya* - per poi accostarlo al *sollukattu* (o *sollukuttu*), le frasi recitate che accompagnano la danza *nṛtta* - è la ricerca di una costruzione poetica che evidenzia l’unione di suono e significato.

L’antico teorico Bhāmaha (IV-V sec d.C) lo definisce con la formula *śabdārthau sahitau kāvyam*: “il *kāvya* [è] suono e senso congiunti”²⁶⁹. La frase, valida per qualsiasi costruzione linguistica di senso compiuto - come evidenzia Giuliano Boccali riportando il lavoro di A.K.Warder - vuole dirci qualcosa di più specifico:

il *kāvya* si ha quando il suono, anche autonomamente, evoca significati identici o analoghi che amplificano e accentuano quelli comunicati dal senso. Il testo *kāvya*, in altre parole, si distingue per la capacità di comunicare un supplemento di significato, intonato e coerente con quello comunicato dal senso, supplemento del quale è depositario il suono in sé stesso.²⁷⁰

²⁶⁵ *Devī-Māhātmya*, cit., nota p.123.

²⁶⁶ *Ivi*, p.123 e p.138

²⁶⁷ *Ivi*, pp.140-142

²⁶⁸ S. Lienhard - G. Boccali, *op. cit.*, pp. 23-26.

²⁶⁹ G. Boccali - S. Piano - S. Sani, *op. cit.*, p. 396.

²⁷⁰ *Ibidem*.

Riporto un esempio dal testo appena citato che “*sconfina nel funambolismo verbale*”.²⁷¹

La strofe è costruita interamente sullo *anuprāsa*, “ripetizione [di suoni]”, assimilabile al fenomeno detto in Occidente allitterazione; così l’unica consonante dell’intera quartina è *n*, con la sola accezione della posizione finale assoluta, consentita dalle regole relative a questa figura.²⁷²

na nonanunno nunnono nānā nānānanā nanu

*nunno ‘nunno nanunneno nānenā nunnanunanut*²⁷³

La continua ripetizione della sillaba *na*, in sanscrito “no, non” accentua il senso di disappunto e di ironia con cui Skanda, figlio di Śiva, rimprovera di codardia la sua truppa, i cui soldati sono figure semidivine di nani, i *gaṇa*.²⁷⁴

Se in questo caso pesa la ricerca di un estremo virtuosismo, “*nel kāvya la corrispondenza fra senso e suono in sé è ricercata intenzionalmente quasi ovunque, e rappresenta forse il contrassegno più significativo dell’intero movimento.*”²⁷⁵

V.4 - Sollukattu

In relazione a quanto detto finora, vorrei sottolineare che nella musica e nella danza indiana, la parola è unita alla forma in un modo che differisce da quello abituale della canzone.

O meglio, esiste il linguaggio cantato in forma di canzone, di poema ed anche di *svaram* (da *svara*, nota), in cui si cantano le note del brano musicale, ma nella danza e nella musica, come nella poesia, è ricercata ed espressa anche una corrispondenza ontologica fra il suono e la forma che lo veicola.

²⁷¹ *Ivi*, p.395.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Bhāravi, Kirātārjunīya XV,14. in G. Boccali - S. Piano - S. Sani, *op. cit.*, p. 395.

²⁷⁴ *Ibidem*.

La traduzione dal sanscrito di Warder è riportata in inglese, p.396:

He is not a man, who has been beaten by an inferior.

O you (*gaṇas*) of various faces:

surely a man who has beaten an inferior is no man?

He whose king is unbeaten, though himself beaten is really unbeaten;

he who beats (only) those already beaten is not without sin (is a coward).

A.K. Warden, *Indian Kavya Literature*, vol.III, *The Early Medieval Period (Śūdraka to Viśākhadatta)*, MLBD, Delhi-Vārāṇasi/Patna 1977, p.224.

²⁷⁵ *Ibidem*.

Il suono degli strumenti a percussione è accompagnato dalla pronuncia dei *bol*, suoni onomatopeici ai colpi prodotti dalle mani sullo strumento; allo stesso modo i movimenti della danza *Bhāratānāṭyam*, nella sua forma *nṛtta* o di danza pura, sono accompagnati dalle sillabe del *sollukattu*.

Il termine appartiene alle lingue dravidiche “del sud” e compare la prima volta nel *Samgītasarāmṛta* scritto da Tulāja, sovrano di Tanjore, nel XVIII secolo²⁷⁶ ma la sua presenza nel repertorio del *Bhāratānāṭyam* è sicuramente molto più antica.

Composto dai termini *sollu*, “suono” e *kattu* “costruzione”, deriva molto probabilmente dai suoni del *mṛdangam*, lo strumento a percussioni di accompagnamento della danza.²⁷⁷

Nella danza, ciascuna unità o famiglia di movimenti, *adavu*²⁷⁸, è nominata dalle proprie frasi, ed anche le sequenze che combinano diversi *adavu*, le *jāti* e le più complesse *korve* (“infilare”, in lingua tamil), così come le parti conclusive delle sequenze, i *tirmana*, “determinazione, conclusione”, hanno le loro sillabe costitutive.

Anche nel conteggio del ritmo non vengono usati i numerali, come avviene in occidente, ma le sillabe degli strumenti a percussione *ta*, *ki*, *ka*, *dhi* e *mi* che, diversamente combinate fra loro, indicano il tempo ritmico dei passi.

Quasi nulla è scritto, nei testi che ho potuto consultare, a proposito della natura di questa corrispondenza fra il movimento ed il linguaggio, e l’uso del *sollukattu* viene presentato come una catalogazione delle tipologie di movimento o definito come una specie di solfeggio, un ausilio alla memorizzazione delle sequenze della danza.

Tutto questo è senz’altro vero ma, considerando quanto detto finora e portando a testimonianza l’esperienza di questi anni di studio, suggerisco che la corrispondenza fra il flusso sonoro del *sollukattu* ed il movimento della danza *nṛtta* sia più profonda.

Se anche il punto di partenza è la musica, ovvero le sillabe relative al suono delle percussioni, il corpo si muove in un modo che viene percepito soggettivamente come perfettamente

²⁷⁶ K. Vatsyayan, *op. cit.*, p.24.

²⁷⁷ M. Sarabhai, <http://www.narthaki.com/info/am/am9.html>.

²⁷⁸ Nel *Nāṭyaśāstra* il termine usato è *karana* e ne vengono indicati 108 (il numero è simbolico).

“Un *karana* è composto dal movimento di piedi e mani e, di conseguenza, del corpo intero. I movimenti possono essere *cārī* (dinamici) o *sthānaka* (statici).” [M. Sarabhai, *Comprendere il Bharata Natyam*, traduzione di Antonella Usai, Alfredo Ferrero Editore, Torino 2010, p.177].

Il termine è stato spesso tradotto con “posizione”, forse in riferimento alle immagini delle 108 *karana* scolpite sulle pareti interne ai Gopuram, i portali di accesso al tempio di Śiva Naṭarāja a Cidambaram. Come evidenzia C. Guzman, nella sua precisa analisi di tutti i *karana* scolpiti, quello che viene rappresentato è una sorta di fermo-immagine, inteso come significativo dell’intero movimento. [C. Guzman, *Sculture che danzano. Società, teatro, arte nell’India antica*, Il principe costante Edizioni, 2006, p.81].

aderente al suono, sembra “nascere” dal suono. In realtà, secondo il pensiero indiano, tutto avviene simultaneamente, su diversi piani che si compenetrano.

Danzando, la percezione di una corrispondenza fra il movimento di alcuni *adavu* e la pronuncia del *sollukattu* è molto forte. Porto come esempio una sequenza molto comune, utilizzata in genere nei movimenti conclusivi, *tirmana*, che prende il nome di *KITATAKA TARI KITA THOM*, le sillabe del *sollukattu* che la definiscono. Dopo l’enfasi iniziale data dallo *stretching* delle braccia che si allungano fino alla punta delle dita mentre i piedi percuotono per due volte il pavimento (*KITATAKA*), c’è uno slancio del braccio indietro in alto, seguito da un bellissimo movimento a spirale che velocemente lo porta in una caduta diagonale verso il basso (*TARI KITA THOM*). L’impressione che si ha facendolo è che questo sia proprio il suono prodotto dal movimento, o meglio che il movimento riproduca esattamente il suono delle sillabe che lo accompagnano.

La percezione di questa identità fra suono e movimento è una costante nella danza *nr̥tta*, anche se con intensità differenti.

Accostandoci allo schema che M. Khanna riporta da un’analisi tantrica delle ventiquattro sillabe di cui è composto il *Gāyatrī Mantra* è specificato come “ogni sillaba del mantra esteso sia collegata ad una divinità, ad un colore, ad un meccanismo corporeo e ad un principio cosmico.”²⁷⁹

Questo modo di collegare diversi piani ed elementi della manifestazione quali suoni, colori, sentimenti e organi di senso dell’uomo,..., alle divinità, come si è visto in relazione ai *rasa* ed alle *rāgamālā*, è tipico della ricerca di unità del pensiero indiano.

Si può ipotizzare che similmente anche il *sollukattu* custodisca uno specifico simbolismo. Al primo posto la sillaba *TAT*, che rappresenta la terra, mi ha fatto pensare ai *tattadavu* (*tattu* “battere”), una esercitazione di base della danza in cui si percuote il pavimento seguendo diversi conteggi ritmici. Quasi sempre i battiti dei piedi a terra sono accompagnati da sillabe che iniziano con T (*ta*), il cui suono ha un senso di stabilità, che già si riscontra nella grafia sanscrita della त, *ta*, con quella semplice linea curvata che appoggia “a terra”.

Sarebbe interessante condurre un’analisi sui possibili significati delle sillabe del *sollukattu*, argomento che avrebbe bisogno di essere esplorato in territorio indiano,

²⁷⁹ M. Khanna, *op.cit.*, pp. 39-40.

raccogliendo la testimonianza dei *nattuvanar*, che da secoli ricoprono un ruolo fondamentale nell’aspetto performativo che unisce la danza e la musica indiana.²⁸⁰

Nondimeno, se il fine è sperimentare quella sorta di escursione oltre i limiti spazio-temporali cui il *rasa* può traghettarci, quello che conta non è tanto il significato dei termini ma quell’altrove, quello stato mentale ed emozionale in cui il suono ha il potere di introdurci. Questa condizione è particolarmente evidente nella *tillana*, coreografia di danza pura che in genere conclude uno spettacolo di Bhāratanaṭyam, in cui la stessa sequenza di sillabe si ripete lungo tutto il pezzo, con suoni per la maggior parte sonori che si “arrotondano” su se stessi, creando una vera e propria onda che ci avvolge e ci porta ad uno stato di rapimento quasi ipnotico.

Analisi tantrica delle sillabe del *gāyatrī mantra*²⁸¹:

*Om bhur bhuvah svaḥ | tat savitur vareṇyam, bhargo devasya dhimahi, dhyo yo naḥ
pracodayāt | Om*²⁸²

Sillaba mantra	Colore	Śakti (dea)	Principio cosmico (micro-macrocosmo)
Tat	giallo	Prahlādinī	terra
Sa/	rosa	Pradhā	acqua
vi/	rosso	Nityā	fuoco
tuḥ	blu	Viśvabhadrā	aria
va/	rosso fuoco	Vilāsinī	etere
re/	bianco	Prabhāvatī	odore
ni/	bianco	Jayā	gusto
yam	bianco	Śāntā	vista
Bha/	nero	Kāntā	tatto
rgo	rosso	Durgā	suono

²⁸⁰ Il *nattuvanar* è un riferimento fondamentale per il danzatore; il suo compito è quello di tenere il tempo suonando i *jalray* (cimbali) e di recitare il *sollukattu*. [M. Sarabhai, *op. cit.*, p.13].

²⁸¹ È un verso di un inno del *Ṛgveda* (III,62,10) connesso con l’adorazione del sole e con lo *yoga* ed è considerato una personificazione della *śakti* della Dea.

²⁸²“*Meditiamo sulla splendente Luce [o Potenza] di colui che è degno di venerazione e che ha generato tutti i mondi. Possa egli dirigere i raggi della nostra intelligenza lungo il sentiero del bene*”. [M.Khanna, *op. cit.*, p. 39]. Traduzione di Swami Prabhavananda pubblicata in *The Spiritual Heritage of India*, p.38. Lo schema è tratto dallo *Śrīvidyārṇava Tantra*, [Ivi, p. 40].

De/	rosso sul loto	Sarasvatī	linguaggio
va/	bianco	Viśvamāyā	mani
sya	giallo oro	Viśāleṣā	genitali
Dhi/	bianco	Vyāpinī	ano
ma/	rosa	Vimalā	piedi
hi	bianco conchiglia	Tamopahāriṇī	orecchi
Dhi/	crema	Sūkṣmā	bocca
yo	rosso	Viśvayoni	occhi
Yo	rosso	Jayāvahā	lingua
Naḥ/	colore del sol levante	Padmālayā	naso
Pra/	colore del loto blu	Parā	mente (<i>manas</i>)
co/	giallo	Śobhā	senso dell'ego (<i>ahaṃkāra</i>)
da	bianco	Bhadrarūpā	Il primo principio causale del mondo (<i>mahat</i>)
yāt	bianco, rosso, nero	Trimūrti	le tre qualità della natura materiale: <i>sattva, rajas, tamas</i> (radiosità, attività, inerzia)

Capitolo VI

Il linguaggio della danza

Perché non dovremmo rivendicare la nostra caratteristica tipicamente umana di procurarci un piacere inebriante con la musica, i colori, le feste e le danze? Non c'è uno scopo preciso, nessuna sfumatura religiosa, nessun messaggio ideologico, né soldi da guadagnare. È solo la possibilità, di cui abbiamo sempre più bisogno in questo affollato pianeta, di riconoscere il miracolo della nostra simultanea esistenza con una qualche forma di celebrazione.²⁸³

Ho scelto di iniziare questo capitolo con una frase della scrittrice e attivista americana Barbara Ehrenreich che ho scritto su una parete di casa. La riporto perché mi piace mescolare le carte, ma soprattutto per sottolineare che il linguaggio della danza appartiene all'umanità in quanto tale e, in India come altrove, accanto all'arte colta, complessa ed elitaria del *nāṭya*, di cui questo studio si occupa, ci sono le molteplici espressioni delle tradizioni locali chiamate *deśi*, “regione, territorio”, in cui la danza da sempre accompagna le feste ed i riti di passaggio della vita.

Quale parte intrinseca all'arte della rappresentazione scenica, *nāṭya*, la danza ha una posizione preminente nella cultura indiana, “certificata” dal mito che attesta le sue origini divine. Danzano le *apsarās*, bellissime ninfe celesti e danzano gli dei; Śiva è venerato come *Śri Naṭarāja*, “Re della danza”, con cui continuamente origina, mantiene e dissolve l'universo.²⁸⁴

Così Nandikeśvara descrive le origini e le funzioni del *nāṭya*, quali Brahmā le rivelò a Bharata:

Brahmā che è nato dal loto, dopo aver raccolto le storie, gli *abhinaya*, il canto e il *rasa* rispettivamente dal *Ṛigveda*, dallo *Yajurveda*, dal *Sāmaveda* e dall'*Atharvaveda*²⁸⁵ organizzò quest'arte che promuove il

²⁸³ B. Ehrenreich, *Dancing in the streets: a history of collective joy*, Metropolitan Books, 2007, in G. De Mauro, *Insieme*, «Internazionale», 9 novembre 2012, p.3.

²⁸⁴ Per una esauriente interpretazione simbolica di Śiva Naṭarāja vedi: Ananda K. Coomaraswamy, *La danza di Śiva*, Adelphi Edizioni, Milano 2011.

²⁸⁵ I quattro testi sacri dei *Veda*. È in seguito a questo elogio che il *nāṭya* è considerato come un quinto *Veda*.

dharmā, il *kāma*, l'*artha* e il *mokṣa*²⁸⁶, che accresce la gloria, la fiducia in se stessi, la fortuna e l'intelligenza, che suscita divertimento, nobiltà d'animo, fermezza e calma, che estingue ogni afflizione, l'accidia, il dispiacere e l'amarrezza.²⁸⁷

Nel *Nāṭyaśāstra*²⁸⁸ Bharata sottolinea lo stretto legame di corrispondenza fra la musica, le parole, i movimenti ritmici *kāraṇa* e la mimica drammatica *abhinaya* che le accompagnano, concorrendo insieme all'espressione di *bhāva* e *rāsa*.²⁸⁹

Nel posteriore *Abhinayadarpaṇa*²⁹⁰ Nandikeśvara distingue tre tipi di danza, *nāṭya*, *nṛtya* e *nṛtta*, la cui principale differenza è la presenza o meno dell'*abhinaya*, l'espressione degli stati psicologici ed emotivi che conducono al *rāsa*, che in *nṛtta* è assente. Questa partizione appartiene ai diversi stili e caratterizza le diverse coreografie. Oggi si tende a utilizzare prevalentemente i termini *nṛtta* ed *abhinaya*; vi sono coreografie dedicate ad uno solo dei due modi, ed altre che li comprendono entrambi.

La danza indiana è quindi un perfetto esempio di quello che definiamo teatro-danza, ma il processo attraverso cui si costruisce il movimento è specifico perché, come si è visto riguardo alle arti classiche in generale, gli elementi espressivi sono convenzionali e codificati.

Nuria Sala sottolinea come, contrariamente a quanto succede in genere nella danza contemporanea in Occidente, “*nello studio della danza classica indiana, il meccanismo di ricerca che si segue è il seguente: si va da Out (fuori) verso In (dentro), cioè si parte dalla forma per poi imparare il processo, la fluidità e la qualità energetica per andare da una forma all'altra.*”²⁹¹

Queste “forme”, ormai è chiaro, veicolano diversi livelli di significato correlati al mezzo che li esprime, in questo caso il corpo umano.

²⁸⁶ Sono i *puruṣārtha*, i quattro ” fini dell'uomo”. “I primi tre “fini” portano il nome di trivarga “triplice gruppo, gruppo fatto di tre cose” e sono: A. *kāma*, amore, piacere, soddisfazione materiale, sessualità...B. *artha*, utile pratico, conseguimento di benessere e ricchezza; C. *dharmā*, ordine, giustizia, moralità, “religione”; il *dharmā* funge anche da norma regolatrice di *kāma* e *artha*. Il quarto *puruṣārtha* prende il nome di *apa-varga*, (“fuori dai varga”), e consiste nel perseguimento della salvezza spirituale-esistenziale, *mokṣa*.” [D. Rossella, *Indologia*, dispense inedite, Conservatorio A.Pedrollo, a.a.2011-2012, p.22].

²⁸⁷Nandikeshvara, *Abhinayadarpana*, a cura di Pietro Chierichetti, Alfredo Ferrero Editore, Ivrea 2010, p.19.

²⁸⁸ Vedi cap. I, p. 12.

²⁸⁹ E. Anselmi, *op. cit.*, p.295.

²⁹⁰Vedi oltre, cap. VI.2.3 - *Abhinaya*.

²⁹¹ N.Sala - M. Bianchi, *Continuamente danza. L'infinito in corpo*, MC Editrice, Milano 2013, p. 48.

VI.1 - L'universo del corpo

Secondo la tradizione indiana, in virtù delle analogie fra macrocosmo e microcosmo, il corpo è luogo elettivo della ricerca spirituale.

Con i suoi piani fisici e psicologici, il corpo umano è considerato dal tantrismo uno dei più potenti strumenti di trasformazione spirituale: esso rappresenta il sostrato fisico del divino, dove avviene lo sviluppo evolutivo dell'essere; è un deposito di inesauribile potere cui si può attingere durante la meditazione.²⁹²

La danza e lo *yoga*, seppure in modi diversi, si concentrano sull'esperienza diretta del corpo: non c'è un oggetto che rimane, non c'è una percezione esterna.

In India l'uomo è considerato non un prodotto separato ed accidentale dell'evoluzione, ma un'estensione della coscienza divina che esprime la fondamentale unità della creazione...Nel Tantra la relazione dell'uomo con il cosmo è stata invertita e l'uomo stesso è "diventato" il cosmo...In effetti, secondo i Tantra, il corpo umano condensa l'intero universo.²⁹³

Questo *condensare l'intero universo* è uno degli aspetti più interessanti e complessi della danza indiana, in cui il danzatore incarna e porta al pubblico tutti gli elementi della creazione: divini, umani e naturali.

Attraverso una mimica precisa e definita narra storie ed eventi mitici in cui è l'interprete di tutti i personaggi, ed è anche la scena stessa in cui l'azione si svolge: è l'amante e l'amato, è il dio, il demone e il devoto; ed è la luna che sorge, l'acqua che scorre, il vento che muove le fronde degli alberi, il volo degli uccelli. Deve imparare ad esprimere gli stati psicologici che caratterizzano i diversi ruoli per poter passare in un istante dallo stato di potenza "dell'essere la divinità", all'umiltà devota del fedele che le si rivolge.

*"Al di là della tecnica, del linguaggio e delle forme esteriori, è la qualità della completa identificazione che rende un'interpretazione veramente creativa."*²⁹⁴

VI.2 - *Bhāratanāṭyam* - Cenni storici

Il *Bhāratanāṭyam*, diversamente dagli altri stili classici, è insieme una danza moderna e millenaria, poiché la forma in cui noi oggi la conosciamo e la pratichiamo deve molto alla

²⁹² M. Khanna, *op. cit.*, p. 23.

²⁹³ *Ivi*, p. 119.

²⁹⁴ M. Sarabhai, *op. cit.*, p.12.

figura di Rukmini Devi, attiva partecipe del movimento di rivitalizzazione della cultura tradizionale indiana che, nei primi decenni del ventesimo secolo, animava lo spirito di molti intellettuali. Dopo aver assistito ad uno spettacolo di danza alla Madras Music Academy - fondata nel 1928 con lo scopo di promuovere le arti tradizionali - incoraggiata anche dalla frequentazione della famosa ballerina russa Anna Pavlova, iniziò un lavoro di ricerca e di studio personale che la portò a dedicare all'insegnamento e alla diffusione di questa tecnica l'intera sua esistenza.²⁹⁵

Lo stesso nome *Bhāratanāṭyam* è scelto da lei - secondo le fonti, insieme all'avvocato Krishna Iyer²⁹⁶, grande appassionato di danza, o al critico e studioso V. Raghavan²⁹⁷ - in riferimento al trattato del mitico saggio Bharata, a testimonianza dell'alto livello estetico raggiunto da quest'arte già nei primi secoli della nostra era.

Il nome era un'attestato di autorevolezza in sé, utilizzato dall'India stessa per nominarsi ed acronimo delle parole *bhāva*, *rāga* e *tāla*, gli stati psicologici, la melodia e il ritmo, ingredienti principali del *nāṭya*.²⁹⁸

Il suo stile origina dallo stile *Pandanallur* di Minakshisundaram Pillai e prende il nome di *Kalakṣetra* ("luogo sacro dell'arte"), dall'omonima scuola da lei fondata nel 1936 insieme al marito, il teosofa e pedagogo inglese George Arundale, attiva ancora oggi a Chennai come Kalakshetra Foundation²⁹⁹.

Probabilmente originario del Tamil Nadu e praticato anche nelle regioni dell'Andhra Pradesh e del Karnataka, il *Bhāratanāṭyam* era fino ad allora conosciuto con i nomi di *Dasiattam*, la danza delle *devadāsī*, "ancelle del Dio" consacrate al tempio fino da bambine, *Sadirattam*, o più semplicemente, *Sadir*, che significa "donare".³⁰⁰

Rukhmini Devi, recuperando la tradizione dalle ultime *devadāsī*, compì un grande lavoro di ricerca storica e stilistica e portò la tecnica ad una essenzialità espressiva e ad una maggiore pulizia ed eleganza formale. Fu la prima danzatrice di famiglia brahmana e riuscì a ridare alla danza la rispettabilità che l'aveva distinta nei secoli.

²⁹⁵ C.Guzman, *op. cit.*, p. 55.

²⁹⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Rukmini_Devi_Arundale.

²⁹⁷ C.Guzman, *Ibidem*.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ <http://www.kalakshetra.in>

³⁰⁰ K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, Publications Division . Ministry of Information and Broadcasting. Government of India, New Delhi 2007, p.22.

Storicamente, la pratica rituale della danza era parte essenziale del culto ed aumentò con il moltiplicarsi dell'arte templare che dal VI secolo d.C. raggiunse il suo massimo splendore fra l'XI ed il XIV secolo.

All'interno dei templi più importanti era presente il *nātmandīr*; grande sala colonnata destinata alla danza, e sappiamo dalle iscrizioni dell'epoca che la comunità delle *devadāsī*, che vivevano e prestavano servizio presso il tempio, era composta da diverse centinaia di danzatrici. Con l'espandersi dell'influenza musulmana nel sud del paese, la danza, che prima era patrocinata dalle corti dei sovrani hindu, mantenne la sua importanza anche presso le corti dei sultani. Fu a Thanjavur, alla corte di Sarphoji II (1789-1833), che quattro fratelli, noti con il nome di Tanjore Quartet, diedero grande impulso allo sviluppo della danza e della musica carnatica. A loro si fa risalire la costruzione del repertorio del *Bhāratnāṭyam*, ma molto probabilmente quello odierno si formò definitivamente fra il XVIII e l'inizio del XIX secolo.³⁰¹

La tradizione venne tenuta viva dalle *devadāsī* fino alla dominazione inglese, nonostante la graduale e progressiva mancanza di tutela e di mecenatismo delle corti comportasse un degradarsi delle forme e dei costumi. All'inizio del ventesimo secolo i pregiudizi dei colonizzatori britannici, spesso incapaci di comprendere il valore e lo spirito delle tradizioni culturali del paese, intesero le *devadāsī* come una forma di prostituzione legata ai templi e la combatterono fino ad impedirla, con la stipulazione nel 1947 del Devadasi Act.

L'abolizione dell'istituzione delle *devadāsī*, un atto in sé giustificato dal rifiuto di una realtà degradante per la condizione femminile, non doveva comportare la perdita di un'arte come la danza, le cui radici affondavano nell'antichità della cultura indiana e che doveva essere restaurata nella sua originale purezza. Ananda Coomaraswamy, uno dei maggiori studiosi dell'arte e della cultura indiana, fu tra i primi a riconoscere lo stretto legame tra danza e scultura, e a ritenere la danza non un semplice mezzo di intrattenimento, ma una forma d'arte e in quanto tale un mezzo per raggiungere la liberazione dall'attività della mente e dei sensi nell'esperienza dell'assoluto.³⁰²

VI.2.1 - Elementi caratteristici

Visivamente è uno stile dinamico e preciso, con una forte relazione con il suolo. La varietà dei movimenti è enfatizzata dal battito dei piedi e le posture di base sono posizioni in cui

³⁰¹ Ibidem

³⁰² C. Guzman, op. cit., p.53.

l'equilibrio è costruito allungando e deflettendo il corpo rispetto all'asse mediano centrale cui continuamente i movimenti si riconducono.³⁰³

Il suono delle cavigliere fa del corpo stesso uno strumento percussivo che accompagna il ritmo della musica strumentale.

Il danzatore deve acquisire forza e precisione per potersi muovere in leggerezza nelle tre progressive velocità in cui evolve il ritmo della danza *nṛtta*, e maturare una profonda conoscenza di sé che lo porti ad analizzare i diversi stati d'animo che deve saper trasmettere con chiarezza ed intensità, ma senza esagerazioni, nell'*abhinaya*.

Il corpo è il tramite di una dimensione simbolica, la cui relazione è percepibile già nella posizione di base, *ardhamandali* : “la posizione in demi-pliè, il baricentro stabile, con la spina dorsale diritta e il potente osso sacro a piombo, verticale rispetto al suolo...Le braccia in seguito si aprono come delle ali, nella posizione chiamata “natyarambam”...Mantenere quest'apertura delle estremità suscita subito la relazione tra il cielo e la terra.”³⁰⁴

Principio basilare è che ogni movimento viene ripetuto su entrambi i lati del corpo, destro e sinistro, in quanto la parte destra rappresenta il maschile, l'aspetto *tanḍava* della danza, che si bilancia con quello femminile, *lasya*, che si esprime nella parte sinistra del corpo. Figurativamente questo equilibrio è rappresentato nell'immagine di Śiva Ardhanārīśvara³⁰⁵, il “Signore che è per metà donna”, splendida immagine antropomorfa della creazione dell'universo che origina dall'unione di Śiva e Śakti ed esprime l'armonia dei principi complementari e l'unità che è aldilà dei confini relativi definiti dalla dualità dei contrari.

La dimensione rituale del movimento, nel suo legame con la sacralità del tempo, è ancora oggi chiaramente percepibile, ed i brani di *abhinaya* dedicati agli dei possono essere intesi come una forma di preghiera danzata.

VI.2.2 - *Abhinaya*

Il termine sanscrito *abhinaya* è formato dal prefisso *abhi* “verso” e dalla radice *ni* “portare”, con il significato di portare allo spettatore, esprimere, rappresentare, ed è una forma molto complessa di linguaggio figurato del corpo.

³⁰³ L. Samson, *Rhythm in Joy. Classical Indian dance traditions*, Lustre Press pvt Ltd, New Delhi 1987, p.29.

³⁰⁴ N. Sala - M. Bianchi, *op. cit.*, p. 50.

³⁰⁵ S.Narayan, *The Sterling Book of Indian Classical Dances*, New Dawn Press Inc, New Delhi 2009, p.25.

Già nel *Nāṭyaśāstra* si evidenziano diverse figure di *abhinaya* di cui si descrivono l'uso ed i significati (cap. IX), ma ai fini di questa ricerca iconografica, è di particolare interesse l'*Abhinayadarpaṇa*, "Lo specchio dell'*abhinaya*" di Nandikeśvara - di difficile datazione, probabilmente fra il VII e l'VIII secolo - poiché tratta esclusivamente di danza.

L'autore individua quattro tipi di *abhinaya*:

- *āṅgika*, "delle membra" del corpo, ovvero dei gesti che, come un vero e proprio linguaggio, sottendono ad una precisa codificazione che li abbina a una determinata azione, a un oggetto o a un elemento della realtà.

- *vācika*, "delle parole", riguardanti l'atto verbale dell'azione scenica che, essendo per lo più in forma di poemi espressi in versi, è una disciplina che comprende la prosodia, la metrica e la dizione.

- *āhārya*, che riguarda il costume degli attori, attraverso cui si rappresenta il sesso, il ruolo e la posizione sociale e castale dei personaggi.

- *sāttvika*³⁰⁶, che è più sottile e difficile da definire ed è espressione dei *sāttvika-bhava*, gli stati di reazione spontanea del corpo, non mediati dalla mente, indicati nel numero di otto : immobilità, sudorazione, spavento, cambio di voce, tremore, cambio di colorito, pianto e svenimento; possono essere definiti come stati psico-fisici o naturali³⁰⁷.

Nuria Sala sottolinea che *sāttvika* non è solo una questione fisica, ma è soprattutto la capacità di dare voce alla parte sottile e spirituale, all'anima del danzatore; è "la via dello stato di grazia", cui l'arte della danza può condurre.

I riferimenti dell'*abhinaya* con l'arte della scultura e della pittura sono evidenti.

Nei brani dedicati agli dei, il corpo del danzatore incarna la simbologia dell'icona e la rende viva attraverso il movimento che abbraccia le dimensioni dello spazio e del tempo.

Le qualità della divinità e i miti di cui è protagonista, meravigliosamente immortalati nella pietra o delicatamente disegnati nelle miniature, vengono narrati in un *continuum*, ed insieme alla musica, danno forma al testo poetico. Attraverso i movimenti del corpo e l'espressione del viso, con un forte accento allo sguardo, ma soprattutto grazie ai gesti delle mani, *mudrā*, "ogni parola, o frase del testo è interpretata nel maggior numero di modi possibile"³⁰⁸ tanto che l'*abhinaya* può definirsi una "poesia visiva", *drśyakāvya*.

³⁰⁶ "Letteralmente *sāttvika*, "dotato di *sattva*" (vigoroso, puro, virtuoso). *Sattva* è uno dei tre *guṇa*, cioè delle tre qualità costitutive della natura materiale: *sattva*, aspetto luminoso/spirituale, *rajas*, aspetto passionale/emotivo, *tamas*, aspetto oscuro/materiale". [Nandikeshvara, *Abhinayadarpaṇa*, cit., nota p.17].

³⁰⁷ Nandikeshvara, *Abhinayadarpaṇa*, cit., pp. 5-7-31.

³⁰⁸ K. Vatsyayan, *Indian Classical Dance*, Publications Division New Delhi 2007, p. 16.

VI.2.2.1- Le *mudrā*

Le *Mudrā* non sono presenti solo nell'ambito dell'iconografia ma hanno un ruolo fondamentale anche nella danza e nel rituale. Esse sono concepite non tanto come un segno che indica qualcosa, ma soprattutto come un simbolo che quel qualcosa realizza, che lo rende manifesto e presente laddove quel dato gesto avviene.³⁰⁹

Quelle che qui interessa evidenziare sono riferite alla *Devī* e compaiono ripetutamente nelle coreografie a lei dedicate.



Fig. 12 - Alcune delle *mudrā* descritte nel testo.

Nell'*Abhinaiadarpaṇa* sono evidenziate le posizioni che principalmente identificano gli dei. “*Parvati ha entrambe le mani sollevate nella posizione ardhacandra a indicare abhaya e varada*”³¹⁰, rispettivamente il gesto del “non temere” e quello “del donare”.

³⁰⁹ A. Petrassi, www.iconografiaindiana.com
Specifiche *mudra* fanno parte anche delle discipline yoga e di pratiche curative.

³¹⁰ Nandikeshvara, *Ivi, cit.*, p.79.

“*Lakṣmī ha entrambe le mani nella posizione kapittha all’altezza delle spalle, vicino al collo.*”³¹¹

Il gesto *kapittha* è prescritto anche per presentare Sarasvatī³¹², mostrata anche mimando il suono di una *vīṇā* o, nella forma di *Śrī Vidyā*, la “Conoscenza Suprema”, attraverso l’immagine di due fiori di loto che sbocciano e fioriscono dalla mente, con entrambe le mani che dalla *mudrā padmakōśa* (il bocciolo), si aprono in *alapadma* (la completa fioritura). Similmente l’innamoramento è mostrato con due fiori che sbocciano contemporaneamente, uno nella mente ed uno nel cuore.

La suprema bellezza della Devī denota *śṛṅgāra*, il rasa dell’amore, e viene mostrata disegnando nell’aria davanti a sé il profilo di un corpo, come per farne il ritratto. Mentre la mano sinistra la indica con *kaṭakāmukha*³¹³, la mano destra in *haṃsāśya*³¹⁴, muovendosi dall’alto in basso, mostra il fascino della dea.

Un riferimento poetico è nella la descrizione della bellezza di Pārvatī in un passo della *Nascita di Kumāra* di Kālidāsa:

Come un quadro prende forma sotto il pennello del pittore, come il loto si dischiude sotto i raggi del sole, perfettamente equilibrato dalla sua giovinezza al limite, il suo corpo appariva pieno di fascino, armonioso in ogni sua parte.³¹⁵

Un’altra immagine che viene posta in relazione al sentimento erotico è quella delle api, il cui volo è mimato con entrambe le mani, che si muovono vibrando davanti al viso, con le *mudrā bhramara*.³¹⁶ Ancora, il riferimento è a Kālidāsa, nel dramma *Śakuntalā*, in cui l’innamoramento del re Duṣyanta per Śakuntalā è concentrato nell’immagine del primo incontro:

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ivi*, p. 53.

³¹³ “Apertura di bracciale” [*Abhinayadarpaṇa*, *cit.*, p. 53] secondo la descrizione del *Nāṭyaśāstra*, che dalla posizione *kapittha* solleva il quarto ed il quinto dito. [*Nāṭyaśāstra*, *cit.*, p.84]. La scuola Kalakshetra la nomina come *kaṭakāmukha* 2 [da N.Sala]. La posizione descritta nell’*Abhinayadarpaṇa* è leggermente diversa.[vedi, Nandikeśvara, *Abhinayadarpaṇa*, *cit.*, p. 53].

³¹⁴ “Ala di *haṃsa*”, l’oca bianca, simbolo di purezza.
“Per indicare una cerimonia, l’azione di cucire con un filo, la decisione in merito a un comando,...” [Nandikeśvara, *Abhinayadarpaṇa*, *cit.*, p.61]

³¹⁵ M. Delahoutre, *op. cit.*, p. 47.

³¹⁶ “Ape”. “Secondo gli insegnamenti di Bharata il gesto *Bhramara* serve a indicare l’ape, il pappagallo, l’ala dei volatili, la gru, il cuculo e altri uccelli”. [Nandikeśvara, *Abhinayadarpaṇa*, *cit.*, p. 61].

...nell'eremo del padre, sotto un mango coperto di frutti, da cui pendevano delle liane. In quel momento un'ape si era accostata al viso della fanciulla che aveva cercato di scacciarla. L'ape diviene per Duṣyanta il simbolo della sua passione, e il gesto di timore di Śakuntalā non fa che accrescere il suo desiderio.³¹⁷

VI.2.3 - *Nṛtta*

Nel *Nāṭyaśāstra* si fa derivare *nṛtta* - tradotto come “danza pura” o “danza astratta” - dalla danza *tāṇḍava* di Śiva, mostrata da Taṇḍu, principale attendente di Śiva, a Bharata, affinché questi potesse inserirla nel suo trattato come parte del *purvaranga*,³¹⁸ il cerimoniale preliminare ad ogni rappresentazione, una forma di rituale che include la benedizione dello spazio scenico e lo rende uno spazio sacro.

Bharata sottolinea che *nṛtta* è la danza preferita dagli dei.³¹⁹

Con questo termine viene indicata nel *Nāṭyaśāstra* e nei trattati successivi, la danza che non manifesta i *bhāva*, e per questo motivo viene spesso ancora oggi definita come quella parte della danza che non esprime alcun significato se non la pura bellezza e l'armonia dei movimenti. Viene altresì descritta come principalmente virtuosistica, il cui fine specifico è quello di mostrare le abilità tecniche del danzatore.

Questi aspetti sono certamente evidenti, e traducendo *nṛtta* come “danza astratta” sottolineiamo correttamente la sua differenza rispetto alla qualità narrativa ed emozionale dell'*abhinaya*, ma possiamo supporre l'esistenza di un'espressività che si espliciti su un piano differente.

Ipotizzo che *nṛtta*, almeno nella versione fortemente stilizzata della scuola Kalakshetra di Rukmini Devi - lo stile che ho studiato - rappresenti nello spazio, attraverso il movimento, le linee di emanazione dell'energia cosmica, similmente a quanto avviene attraverso i diagrammi degli *yantra*.

Le dottrine teosofiche hanno molto probabilmente influenzato il lavoro di ricostruzione formale di Rukmini Devi, portandola ad eliminare gli aspetti più morbidi e sensualmente femminili delle posture del corpo e ad utilizzare con enfasi il dinamismo della linea retta.

Nel suo stile manca totalmente il *tribhaṅga* “piegato su tre punti”, la morbida curvatura “ad S” del corpo che è uno dei canoni della rappresentazione scultorea e pittorica, e che è tipica

³¹⁷ *Ivi*, p. 84.

³¹⁸ C.Guzman, *op. cit.*, p. 73.

³¹⁹ *Ivi*, p. 79.

delle forme di danza tradizionali più vicine al *Bhāratanāṭyam*, quali gli stili *Mohiniyattam* e *Orissi*.

Una delle caratteristiche principali del *Bhāratanāṭyam* è la compattezza del portamento che esclude qualsiasi movimento del bacino e concepisce il corpo come formato da triangoli. Dalla posizione di partenza, *sama*, che esprime la verticalità della linea retta, il corpo, come una molla che si carica, scende nella posizione *ardhamandali*, “mezza seduta”. La linea delle spalle fino alla vita forma un triangolo invertito con il vertice nell’ombelico. Un secondo triangolo è formato dalle ginocchia aperte all’infuori fino alle caviglie accostate.³²⁰

Da questa posizione si “diramano” i movimenti e ad essa ritornano, con un’energia che è in continua alternanza centrifuga e centripeta, quasi il corpo fosse un polmone che espira ed inspira.

Ho provato ad inserire graficamente la posizione *ardhamandali* all’interno del *navayoni cakra*, che simboleggia la creazione dell’universo attraverso l’unione del principio maschile e femminile,³²¹ e la corrispondenza è decisamente suggestiva.

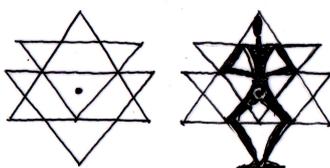


Fig. 13 - *Ardhamandali*, o *araimandi*, la posizione di partenza della danza inserita all’interno del *navayoni cakra*.

Come ha evidenziato M. Khanna nel suo studio sugli *yantra*, le forme geometriche sono simboli archetipici dell’energia primaria della creazione e ci guidano dal particolare, dalla molteplice esuberanza della natura e dagli aspetti parziali della divinità, verso il pacato equilibrio del principio universale.³²²

³²⁰ S. Narayan, *op. cit.*, p.25.

³²¹ M. Khanna, *op. cit.*, p. 28.

³²² *Ivi*, p. 136.

La simmetria che pervade la creazione è una norma fondamentale per la costruzione dello yantra. Le foglie delle piante non crescono in disaccordo con le leggi della natura e, allo stesso modo, lo yantra si sviluppa conformemente alle norme tradizionali e secondo una progressione matematica ordinata ed armoniosa. I tre principali modi di evoluzione sono l'emergente, che è dritto e simmetrico (*rju*); il curvo e simmetrico (*suṣama*); ed il quasi-simmetrico o eccentrico (*viṣama*). La radice principale di questa discesa matematica dal bindu alla zona perimetrale unificata ed ordinata è chiamata *ardhamātra* (dalla radice sanscrita, *rdh* = crescere, *mātrā* = misura), ossia la misura che non è statica ma cresce e si evolve secondo le leggi dell'armonia e del ritmo.³²³

Io credo che le sequenze della danza siano costruite in modo simile, o almeno questa è la percezione che si ha del movimento, guardandolo ed eseguendolo.

Anche in questo caso non dobbiamo cercare un riferimento letterale, una relazione precisa *nr̥tta-yantra* ma provare, ad osservare e ad ascoltare, la qualità dell'energia che si manifesta attraverso la dinamica delle forme, per cogliere ed interpretare quello che affiora di una possibile dimensione simbolica, disegnata dal corpo nello spazio.

Provo a portare un esempio pratico, anche se mi rendo conto che è difficile trasmetterlo a parole, ed ho cercato per questo di tradurlo nello schema grafico che segue.

Ho scelto il *TAT TEI TA HA* n°1, perché la percezione che ho eseguendolo è di essere al centro dello yantra e di rappresentare, attraverso il movimento, le linee di emanazione *rju*, "dritto e simmetrico". Come in molti altri *adavu* la posizione di partenza dei movimenti delle mani è all'altezza del *chakra* del cuore, equivalente al *bindu*, il centro di emanazione dello yantra.

Entrambe le mani sono costantemente allungate nella *tripatākā-mudrā*³²⁴, che, fra i diversi usi, ha quello di indicare la freccia, la cui velocissima traiettoria è la linea retta.

La forma più evidente del movimento è segnata dalle braccia, lanciate e poi tenute come in un fermo immagine, nelle diverse direzioni dello spazio.

Una delle due mani è costantemente all'altezza del cuore ed entrambe alternativamente rivolgono il palmo verso l'alto o verso il basso, congiungendo le direzioni del cielo e della terra. Il battito dei piedi enfatizza la scansione dei movimenti in sequenza.

L'immagine è quella di un fascio di linee che si propagano a raggiera dal centro del corpo, stabilmente in *ardhamandali*, ed essere nel "*Tat Tei Ta Ha*" porta a sperimentare, allo stesso tempo, un forte senso di centratura e di potenza cinetica.

³²³ *Ivi*, p. 134.

³²⁴ *Tripatāka* "tre bandiere" o "bandiera divisa in tre parti". "Per indicare la corona, l'albero, il fulmine e il suo portatore *Vāsava*, il fiore di *ketakī*, la lanterna, l'avvampare delle fiamme, il piccione, i disegni del corpo, la freccia e un movimento circolare." [Nandikeśvara, *Abhinayadarpaṇa*, cit. , p.47].

Altri *adavu*, in cui l'enfasi è sul movimento circolare delle braccia, come il *nattadavu* n° 7, potrebbero essere stati concepiti per esprimere l'evoluzione curva e simmetrica *susama*; altri ancora, ad esempio il finale del "Ta Tei Tam n°1" che proietta il corpo lateralmente, fuori dal suo asse mediano, sembrano manifestare il "quasi-simmetrico o eccentrico visama".

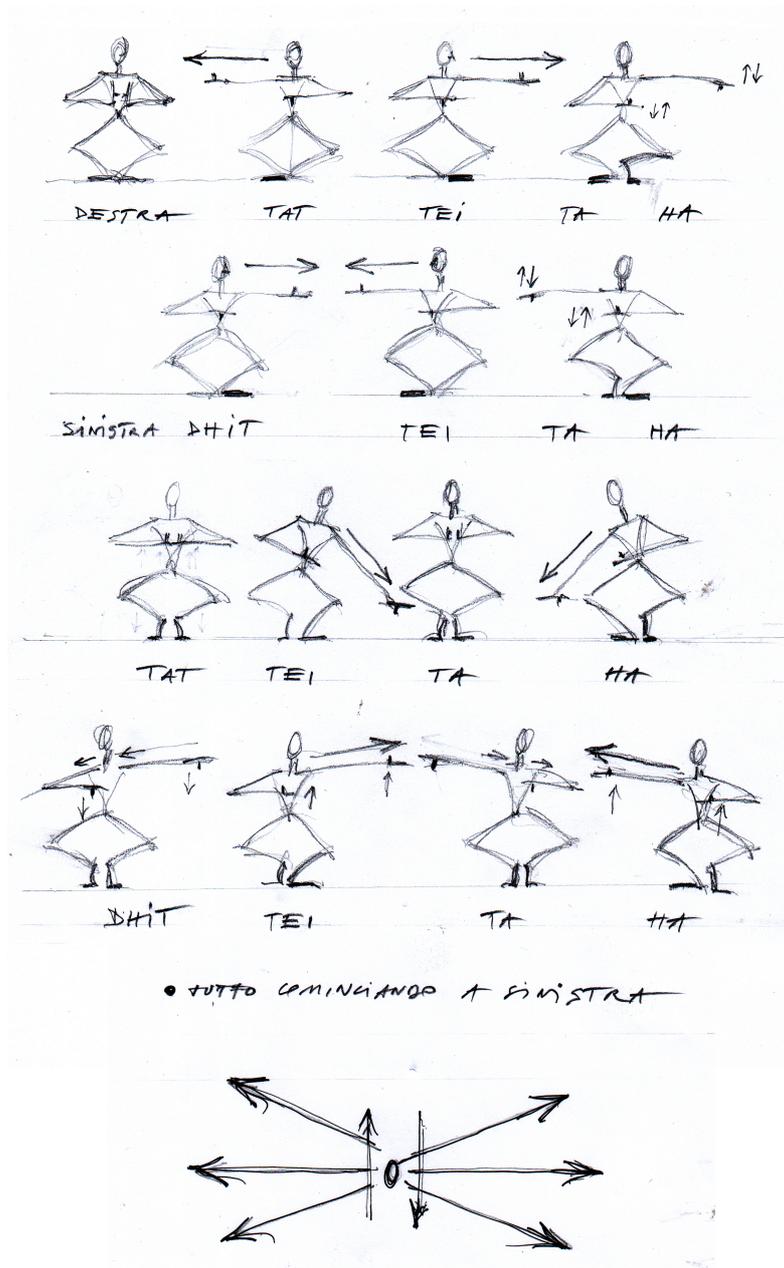


Fig. 14 - Schema delle linee di emanazione del *TAT TEI TA HA* n° 1

Semplici supposizioni, ma questi modelli di crescita sembrano concordare con lo sviluppo dei movimenti della danza *nṛtta* che, con il suo carattere controllato e preciso, è una danza prevalentemente mentale. Il ritmo dei passi segue un ordine matematico molto complesso, che si inserisce nel ciclo ritmico del *tāla* con frazionamenti del tempo principale ed accelerazioni progressive nella velocità di esecuzione. È un esercizio che sviluppa una grande capacità di coordinamento fra il corpo e la mente e richiede una forte presenza interiore. L'abbandono o la morbidezza non sono qualità della danza astratta e la fluidità che caratterizza i grandi danzatori si acquisisce raramente e solo dopo un lungo tirocinio, quando la padronanza del movimento è assoluta. L'atmosfera di gioia e di leggerezza che è portata allo spettatore ci mostra la beatitudine cui, al pari delle altre arti, la danza indiana conduce, attraverso una disciplina rigorosa, fondata su un pensiero unificante.

VI.3 - Danzare la Devī

La parte danzata che accompagna questo studio è dedicata a Durgā, la Grande Dea, ed è composta dallo *śloka* *Śrī Ambapañcaratnam* e dal *kīrtanam* *Siṃhāsanasthite*.

Il termine *śloka* è usato per indicare un testo poetico ed è una forma metrica precisa³²⁵ che, grazie alla sua musicalità, diviene il verso in cui si esprime per eccellenza la letteratura sanscrita.

Relativamente alla danza, è un pezzo di sola *abhinaya*, posto in apertura o in chiusura di uno spettacolo, come invocazione alla divinità cui la rappresentazione è dedicata, come atto beneaugurale e di ringraziamento. Molto spesso è rivolto a Gaṇeśa, il dio con la testa d'elefante che rimuove gli ostacoli e protegge gli inizi, i viaggi e le imprese.

Il *kīrtana* è una preghiera, o meglio, un canto devozionale in cui si venerano la gloria, le forme, le qualità ed il sacro nome del dio cui è dedicato. La coreografia è per la maggior parte di *abhinaya*, inframmezzata da brevi intermezzi di danza pura.

Vengono entrambi recitati nel culto di Durgā e sottolineano le sue molteplici e all'apparenza contrastanti qualità: la bellezza, la dolcezza materna, il fascino sensuale, così come le doti guerriere, la forza, ma anche la violenza con cui travolge e distrugge i demoni che destabilizzano l'ordine e la pace sulla terra e nei cieli.

³²⁵ È un distico, una coppia di versi di 16 sillabe, con precise regole di forma e di suono. Il mito dice sia stato creato da Vālmīki, il leggendario autore del Rāmāyaṇa.
[G. Boccali - S. Piano - S. Sani, op. cit., pp.133-134].

Non solo i suoi fedeli, ma i saggi e tutti gli dei si inchinano di fronte alla Dea, la pregano e le rendono omaggio, ed i poeti cantano la sua gloria.

L'aspetto più interessante, nella sua interpretazione, è dato proprio dal continuo cambio di registro che la complementarità degli aspetti della Dea richiede. Śiva è ieratico, Kṛṣṇa è intrigante, Gaṇeśa è buffo, ma la complessità della Devī è stupefacente e meravigliosa.

Il *rasa* che questi brani esprimono è l'amore devozionale, o il culto attraverso l'amore, *śṛṅgarabhakti*, tema costante dei canti del *Bhāratanaṭyam*, come della maggiore parte delle antiche forme dell'arte indiana³²⁶ che fondamentalmente parlano della relazione fra l'uomo e il divino, della tensione dell'anima individuale, *jīvātma*, a "perdersi" nell'assoluto, *paramātma*. Tranne *hāsya*, l'umorismo, evidentemente incompatibile con la rappresentazione della Dea, tutti gli altri *vyabhicāribhāva* (emozioni transitorie) ci accompagnano.

Nello *śloka*, la Dea compare in meditazione, in uno stato di totale quiete interiore (*śanta*); tutti i suoi aspetti e le sue azioni ci meravigliano (*adbhuta*); è la grande eroina (*vīra*) e la madre compassionevole (*karuṇa*); con furia (*raudra*) aggredisce e uccide i demoni che seminano il terrore (*bhayānaka*) e ne beve il sangue (*bhībatsa*).³²⁷

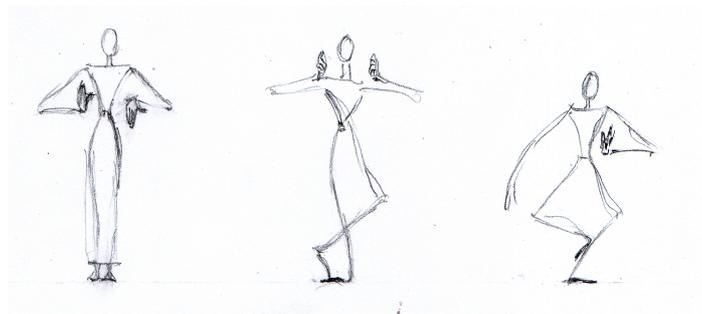


Fig. 15 - Posizioni di Pārvatī, Lakṣmī e Sarasvatī.

³²⁶ M. Sarabhai, *op. cit.*, p. 15.

³²⁷ Vedi cap. I.4 - *Rasa* o estetica del *rasa*, p.12 e schema *bhāva-rasa*, p.15.

VI.3.1 - Śrī Ambapañcaratnam

Riporto entrambi i testi anche in *devanagari*, non solo come supporto alla traduzione, ma anche da un punto di vista iconografico, per la bellezza e l'eleganza della grafia.

२९. श्री अम्बापञ्चरत्नम्

अम्बा शंबरवैरितातभगिनी श्रीचन्द्रबिम्बानना
बिम्बोष्ठी स्मितभाषिणी शुभकरी कादम्बवाट्याश्रिता ।
ह्रीङ्काराक्षरमन्त्रमध्यसुभगा श्रोणी नितम्बाङ्कित
मामम्बापुरवासिनी भगवती हेरम्बमाताऽवतु ॥ १ ॥

कल्याणी कमनीयसुन्दरवपुः कात्यायनी कालिका
कालश्यामलमेचकद्युतिमती गायत्रिपञ्चाक्षरी ।
कामाक्षी करुणानिधिः कलिमलारण्यातिदावानला
मामम्बापुरवासिनी भगवती हेरम्बमाताऽवतु ॥ २ ॥

काञ्चीकङ्कणहारकुण्डलवती कोटी किरीटान्विता
कन्दर्पद्युतिकोटि कोटि सदना पीयूषकुम्भस्तना ।
कौसुम्भारुणकाञ्चनाम्बरवृता कैलासवासप्रिया
मामम्बापुरवासिनी भगवती हेरम्बमाताऽवतु ॥ ३ ॥

या सा शुम्भनिशुम्भदैत्यशमनी या रक्तबीजाशनी
या श्री विष्णुसरोजनेत्रभवना या ब्रह्मविद्यासनी ।
या देवी मधुकैटभासुररिपुः या माहिषध्वंसिनी
मामम्बापुरवासिनी भगवती हेरम्बमाताऽवतु ॥ ४ ॥

श्रीविद्या परदेवताऽऽदिजननी दुर्गा जया चण्डिका
बाला श्रीत्रिपुरेश्वरी शिवसती श्रीराजराजेश्वरी ।
श्रीराज्ञी शिवदूतिका श्रुतिनुता शृङ्गारचूडामणिः
मामम्बापुरवासिनी भगवती हेरम्बमाताऽवतु ॥ ५ ॥

अम्बा पञ्चकमद्भुतं पठति चेत् यो वा प्रभातेऽनिशं
दिव्यैश्वर्यशतायुरुत्तममिदं विद्यां श्रियं शाश्वतम् ।
लब्ध्वा भूमितले स्वधर्मनिरतां श्रीसुन्दरीं भामिनीं
अन्ते स्वर्गफलं लभेत् स विबुधैः संस्तूयमानो नरः ॥ ६ ॥

yā sā śumbhaniśumbha dāityaśamanī yā raktabījāsanī
yā śrī viṣṇusarojanetrabhavanā yā brahmavidyasanī |
yā devī madhukaiṭabhāsuraripuḥ yā māhiśadhvamsinī
māmambāpuravasiniḥ bhagavatī he rambamātāḥ vatu || 4

śrīvidyā paradevataḥ dijananī durgā jayā caṇḍikā
bālā śrītripureśvarī śivasatī śrīrajarajesvarī |
śrīraginī śivadūtikā śrutinutā śrīgaracūḍamaniḥ
māmambāpuravasiniḥ bhagavatī he rambamataḥ vatu || 5

Le cinque gemme della Suprema Dea Madre³²⁹

Tu che hai ucciso i demoni Śumbha e Niśumbha
Che hai divorato Raktabīja³³⁰
Tu che sei risiedi negli occhi di loto del Supremo Viṣṇu
Che (possiedi)³³¹ la pura conoscenza di Brahmā |
La Devī (che ha) i demoni Madhu e Kaiṭabha come nemici
Che ha ucciso Māhiṣa
Divina Madre che risiedi in Ambapura
Madre di Gaṇeśa,³³² proteggimi || 4

Suprema Conoscenza, superiore a (tutti) gli dei, Generatrice³³³
Durgā, Jayā, Caṇḍikā³³⁴

³²⁸ La trascrizione e la traduzione sono relative alla parte danzata: strofe 4 e 5.

³²⁹ Ambā : “Madre” è un epiteto di Durgā.

³³⁰ aś: “mangiare”.

Raktabīja è il demone “semedisangue” o “colui il cui sangue fa da seme”, [Devī Māhātmya, cit, pp. 36-144].

³³¹ Che sei la sede della conoscenza di Brahmā.

³³² He Ramba: epiteto di Gaṇeśa.

³³³ Adijananī , la Prima Generatrice , colei da cui origina tutto l’universo.

³³⁴ Epiteti della Dea: Jayā “vittoriosa”, Caṇḍikā “coraggiosa, feroce”.

Balā³³⁵, Divina Signora dei Tre Mondi, moglie di Śiva³³⁶

Suprema Rajarajesvarī³³⁷ |

Suprema Regina, Śiva è il tuo messaggero³³⁸

i Veda ti lodano, gioiello di śrīngara³³⁹

Divina Madre che risiedi in Ambapura³⁴⁰

Madre di Gaṇeśa, proteggimi || 5

Il testo dello *śloka* è attribuito a Śaṅkara³⁴¹; la coreografia è di Adyar Lakshmanan³⁴²; la musica di Śrī Muttusvāmī Dīkṣitar³⁴³; *rāgamālikā*³⁴⁴: la prima strofa è in *rāga hamsānandī*³⁴⁵ e la seconda è in *rāga śanmūkhapriya*³⁴⁶.

³³⁵ Śrī Balā, uno degli epiteti della Dea che sa essere terribile ma anche innocente come una bambina. *balā* “bambina o giovane donna, di meno di 16 anni” [www.sanskritdictionary.com].

³³⁶ Parvatī.

³³⁷ Rajarajesvarī “Regina delle Regine”, epiteto della Dea nel culto di Śrī Vidyā.

³³⁸ Śivadūtī : epiteto di Durgā , “Colei a cui Śiva fa da messaggero” [*Devī Māhātmya*, cit, p. 143].

³³⁹ *śrīngara* è il *rasa* dell’amore e della passione. (Vedi cap. I.4 - *Rasa* o estetica del *rasa*).

³⁴⁰ Ambapura è dove la Dea risiede, da non intendersi come un luogo geografico: la Dea risiede ovunque, e soprattutto nel cuore dei suoi devoti.

³⁴¹ “Śaṅkara o Śaṅkaracārya (secolo VII) è la figura di maggior spicco, che sovrasta tutti gli altri pensatori della tradizione advaita...” [G. Boccali - S. Piano - S. Sani , op. cit., p. 348]. *Advaita* “non duale” o “monismo”, indica l’indivisibilità di *atman* e *brahman*, un principio fondamentale nel pensiero delle *Upaniṣad*. Vedi nota 238, p.65.

³⁴² Adyar K. Lakshman (1933-2014), danzatore e coreografo di *Bhāratnāṭyam*. Formatosi a Kalashetra, dove ha a lungo insegnato e danzato insieme a Rukmini Devi, nelle sue produzioni, prima di fondare una sua accademia, la Bharatha Choodamani Academy of Fine arts. Per un profilo esauriente: <http://www.narthaki.com/info/profiles/profl160.html>

³⁴³ Muttusvāmī Dīkṣitar (1776-1835) è uno dei principali compositori della musica carnatica (il sistema musicale dell’india del sud); insieme a Śyāma Śāstrī e a Tyāgarāja sono noti come la “trinità della musica carnatica”.

³⁴⁴ *Rāgamālikā* “ghirlande di *rāga* ”, ovvero il brano è composto da diversi *rāga*.

Rāga: forma musicale, “modello melodico” della musica indiana. “Il termine viene fatto derivare dalla radice sanscrita *rañj*, “tingere, colorare” e, quindi, reca in sé una connotazione emotiva legata alla rispondenza estetica dell’esecutore e dell’ascoltatore”. [R. Perinu, *La musica indiana. I fondamenti teorici e le pratiche vocali e strumentali attraverso i tempi*, Zanibon, s.l., 2007, p. 48]

I *rāga* di entrambi i brani musicali appartengono alla classificazione del sistema della musica carnatica (del sud). La musica del nord, o *indostana*, deriva dall’incontro con la musica araba dell’impero Mughal.

³⁴⁵ *Rāga* esatonico (sei note). La scala *āroha* (ascendente) è: Sa ri Ga ma Dha Ni Sa (Do re Mi fa La Si Do) e *avāroha* (discendente): Sa Ni Dha ma Ga ri Sa.

La notazione della musica carnatica è complessa. Ho pertanto utilizzato la notazione di V. Digambar Paluskar, secondo la quale, semplicemente, le note scritte minuscole sono *vikṛtā*, alterate: il *ma* è sempre diesis e le altre alterazioni sono sempre bemolle. La tonica Sa (Do) e la quinta Pa (Sol) sono sempre *śuddhā*, “pure”.

³⁴⁶ *Rāga sampūrṇa*, “pieno, completo”, che contiene tutte e sette le note sia nella scala ascendente che discendente. *Āroha*: Sa Ri ga ma PA da ni SA (Do Re mi fa SOL la si DO); *avāroha*: Sa ni da Pa ma ga Ri Sa.

Pañcaratnam sono “cinque gemme, o gioielli”, con il senso di “contenuto prezioso”, e si riferiscono alle cinque strofe dello *śloka*³⁴⁷ in cui la Devī si rivela attraverso i cinque modi in cui si manifesta la *śakti* quale principio femminile supremo, da cui origina l’universo.

“ *I mezzi fondamentali di questa energia sono cit (intelligenza), ānanda (beatitudine), icchā (volontà), jñāna (conoscenza) e kriyā (azione rituale)* ”.³⁴⁸

Alcuni di questi aspetti vengono evidenziati nelle due strofe dello *śloka* che appartengono alla coreografia, e compaiono tutti nel *kīrtanam*.

VI.3.1.1 - Elementi iconografici della coreografia

La prima strofa narra sinteticamente gli episodi salienti del *Devī Māhātmya*³⁴⁹, il testo di riferimento principale per il culto della Devī, esposti in ordine di importanza e non secondo il ritmo crescente delle battaglie quale è esposto nel poema. Qui, infatti, Śumbha, grande re dei Daitya, il più potente fra i demoni, trova la morte per ultimo, infilzato dal tridente della Dea, al termine di uno spettacolare duello alla pari. Prima di lui la stessa fine tocca al fratello Niśumbha, dopo che Durgā ha sterminato tutti i demoni e le loro innumerevoli truppe, con l’aiuto di Kalī, scaturita dal suo terzo occhio, e delle Śakti inviate dagli dei ad affiancarla. L’episodio dell’uccisione di Mahiṣa, il demone dalla testa di bufalo, è quello più frequentemente rappresentato nelle icone di Durgā.

Il motivo potrebbe derivare dalla forza che questa immagine ha di condensare un pensiero fondamentale della religione indiana: il considerare il male come necessario all’equilibrio del *dharma*, in quanto l’evoluzione dell’umanità, avviene attraverso l’oscillazione fra i due poli, entrambi necessari, del bene e del male ed “*entrambi si rivelano indispensabili al processo del mondo, che il sacrificio ristora su un piano di più elevata perfezione.*”³⁵⁰

Questo pensiero è particolarmente interessante agli occhi di noi occidentali cresciuti con la dottrina cristiana che ha diviso il bene dal male creando il diavolo e l’inferno.

Giuliano Boccali analizza così il finale della terribile lotta fra Durgā e Mahiṣa, quando inaspettatamente dalla bocca o dalla testa del demone decapitato esce la figura di un uomo.

³⁴⁷ La sesta strofa non presenta la Dea; è un’esortazione a venerarla.

³⁴⁸ A. Mookerjee, *L’arte rituale in India*, glossario, p. 172.

³⁴⁹ Vedi cap. 2, p.23.

³⁵⁰ G. Boccali, *Suggerimenti Indiane*, p. 11.
Vedi anche nota 115, p. 34.

L'epilogo, inatteso e commovente, rimanda così alla genesi del dramma e insieme al senso della morte inflitta come punizione divina, punizione che si rivela al tempo stesso come atto di grazia e salvezza: il malvagio è infatti incarcerato dolorosamente nella sua stessa malvagità. Senza vie d'uscita, apparentemente: così, di vita in vita - secondo la nota concezione indiana delle vite e delle rinascite - diviene sempre più perfido e insolente; ma la progressione del male compiuto, da un certo punto in poi inarrestabile, si rivela anche, paradossalmente, come il mezzo della liberazione: è infatti l'unico modo per provocare la punizione da parte dell'antagonista divino che, proprio uccidendo il colpevole, lo libera dal suo destino di colpa, dalle forme oramai disumane dove si trova incarcerato e lo restituisce finalmente alle proprie umane fattezze.³⁵¹



Fig. 16 -Mahiṣa, il demone Bufalo, trafitto dal tridente della Devī .
Biblioteca Civica "V. Joppi", Udine. Fondo principale, ms. 4510.
XVIII. F(ol). 29r. cm. 19,4 x 10,4; min: cm 8 (9,5) x 10,4.

La seconda strofa onora la Devī nelle sue diverse forme, ed entrambe le strofe, come quelle che le precedono, terminano con una lode e una richiesta di protezione a lei rivolte.

I movimenti della coreografia interpretano le linee poetiche ed il canto ripete parti del testo per dare enfasi ad alcune frasi musicali e permettere al danzatore di arricchirle di significato.

Le miniature mostrano splendidamente le corrispondenze iconografiche delle immagini e dei gesti, con il testo.

³⁵¹ G. Boccali, *Ivi*, p. 10.

La danza si sviluppa come segue:

Nella prima strofa, la Devī compare come Parvatī, nella posizione che la contraddistingue.³⁵²

Mostra i due terribili demoni Śumbha e Niśumbha e li uccide uno dopo l'altro, con il fendente della sua spada.

Quando le gocce di sangue delle ferite inferte a Raktabīja cadono a terra, nascono immediatamente schiere di demoni che si lanciano contro la Dea e lei dice che questo non deve più accadere. Così Kālī, indicando la sua bocca che si apre e diventa grandissima, afferra il demone e ne beve il sangue.



Fig. 17 - Kālī beve il sangue del demone Raktabīja.

Biblioteca Civica "V. Joppi", Udine. Fondo principale, ms. 4510.

XXVI. F(ol). 52r. cm. 19,3 x 10,4; min: cm 12,1 (12,7) x 10,4.

La Dea è il sonno yogico di Viṣṇu e risiede nei suoi splendidi occhi che hanno la forma dei fiori di loto. Lei, che è la pura conoscenza di Brahmā, mostra i demoni Madhu e Kaiṭabha, suoi nemici.³⁵³

³⁵² Descrizione p. 84 e disegni p. 91.

³⁵³ Nel *Devī Māhātmya* è narrato che il dio Brahmā, insidiato dai demoni Madhu e Kaiṭabha, che tentano di ucciderlo, chiede aiuto alla Dea affinché risvegli Viṣṇu, che fluttua sulle acque dell'oceano primordiale, sdraiato sul serpente cosmico Śeṣa. Il dio è assorto nel sonno dello yoga, condizione che ciclicamente segue la dissoluzione dell'universo.

[*Devī Māhātmya*, cit., nota 89 p. 114].

Brahmā Prajāpati, che dimorava nel loto (nato dall') ombelico di Viṣṇu, vedendo i due feroci Asura e (Viṣṇu) Janārdana che dormiva, concentrò il proprio cuore in un sol punto, e, al fine di destare Hari, elevò una laude a «Sonno di yoga», colei che negli occhi di Hari ha dimora.³⁵⁴



Fig. 18 - Ascoltando la preghiera di Brahmā, la dea-sonno yogico abbandona Viṣṇu..

Biblioteca Civica "V. Joppi", Udine. Fondo principale, ms. 4510.

XV. F(ol). 17v. cm. 18,7 x 10,1; min: cm 10,1 (10,4) x 10,1.

Ed ecco che compare il terribile Demone Bufalo e la Dea lo inforca con il tridente.

La strofe termina con una lode alla Devī e con la richiesta della sua protezione; lei che risiede in Ambāpura³⁵⁵ ed è madre³⁵⁶ di Ganeṣa, mostrato con il topolino, suo veicolo, appoggiato su una spalla, mentre la sua proboscide ondeggia a tempo di danza.

Nella seconda strofa la Devī si presenta come Conoscenza Suprema, *Śrī Vidyā*, lei che è la più grande fra gli dei, da cui tutto è originato.

Di nuovo è Durgā, la Dea guerriera, che con forza e determinatezza prende i demoni per i capelli e, con un gesto netto, taglia loro la testa con la spada.

³⁵⁴ *Devī Māhātmya, cit.*, p.115.

³⁵⁵ Vedi nota 340, p. 94.

³⁵⁶ L'*abhinaya* indica la madre in un modo molto poetico, mostrando la vita che origina dentro di sé, come un fiore di loto che sboccia davanti al perineo, mentre con l'altra mano, nella *mudra kubipatāka*, si mostra la pancia che accoglie il bambino e, portando il gesto lateralmente, come ad appoggiare la mano sulla testa di un bambino cresciuto, la madre che ne accompagna la crescita.

Devī è anche Bālā, innocente come una bambina; è Bhuvaneśvarī, regina dei tre mondi, ed è Parvatī, moglie di Śiva.

Ancora, è Rajarajesvarī, la “Regina delle regine”, e viene mostrato il trono su cui siede; ed è la grande arciera, che si prepara, con calma e precisione, a colpire il bersaglio.

Infine è la Suprema Regina, che governa e protegge i suoi sudditi; il potente Śiva è il suo messaggero fra gli dei, ed i *Veda* cantano la sua gloria.

Prima della lode finale, che si ripete dalle strofe precedenti, la Dea, con la sua bellezza e la sua grazia nel muoversi, incarna la passione del *rasa śrīngara*, suggerito con il ritratto delle sue forme sensuali.³⁵⁷

VI.3.2 - *Simhāsanasthite*

सिंहासनस्थिते

वेदरागमालिका ताळम्: रूपकम्

श्री मुत्तुस्वामि दीक्षित विरचिता

सौराष्ट्र रागः

सिंहासनस्थिते सुन्दरगुरुगुहनुतललिते
चिदानन्दनाथोऽहं वन्देऽहं वन्देऽहम्

वसन्त रागः

ब्रह्मादिसकलदेवताराधितपदयुगळे
परशुरामभागवतप्रमुखोपासितबगळे

सुरटि रागः

कमलेशनुतमङ्गळे कविजननतम झळे
मन्त्रिणीदण्डिनीसमूहादिम झळे

मध्यमावति रागः

हयग्रीवकुम्भजादिपूजितनित्यम झळे
निरतिशयशुभम झळे नवनवविधम झळे

³⁵⁷ Vedi p. 85 il riferimento ad un brano poetico di Kālidāsa.

Simhāsanasthite

devarāgamālikā tālam rūpakam
Śri Muttusvāmi Dīkṣitar viracitā

siṃhāsanasthite sundaraguruguhanutalalite sauraśtra rāga³⁵⁸
cidānandanātho'ham vande'ham vande'ham

brahmādisakaladevatārādhitapadayugale vasanta rāga³⁵⁹
paraśurāmabhāgavatapramukhopāsita bhagale

kamaleśanutamaṅgale kavijananata maṅgale surati rāga³⁶⁰
mantriṇīdaṇḍinīsamūhādi maṅgale

hayagrīvakumbhajādipūjitanitya maṅgale madhyamāvati rāga³⁶¹
niratiśayaśubhamāṅgale navanavavidha maṅgale

Seduta sul trono del leone³⁶²

Seduta sul trono del leone, (sei) lodata dagli splendidi Śiva e Guha³⁶³, Oh Lalitā.³⁶⁴
(Grazie a te) io possiedo la conoscenza e la beatitudine³⁶⁵, (a te) mi inchino.

³⁵⁸ *Rāga* asimmetrico, (in cui la scala ascendente differisce da quella discendente).

Āroha : Sa ri Ga Ma Pa Ma Dha Ni Sa (Do re Mi Fa Sol Fa La Si Do). *Avāroha* : Sa Ni Dha ni Dha Pa Ma Ga ri Sa (Do Si La si La Sol Fa Mi re Do). Per la notazione vedi nota 343, p. 92.

³⁵⁹ *Rāga* asimmetrico, molto antico. *Āroha* : Sa Ma Ga Ma Dha Ni Sa. *Avāroha* : Sa Ni Dha Ma Ga ri Sa.

³⁶⁰ *Rāga* asimmetrico. *Āroha* : Sa Ri Ma Pa ni Sa. *Avāroha* : Sa ni Dha Pa Ma Ga Pa Ga Pa Ma Ri Sa.

³⁶¹ *Rāga* pentatonico, di buon auspicio e molto popolare, posto in chiusura di un canto.

Āroha : Sa Ri Ma Pa ni Sa. *Avāroha* : Sa ni Pa Ma Ri Sa.

³⁶² La traduzione rispecchia la coreografia impiegando due differenti tipi di integrazioni: tra parentesi tonde quelle al testo, tra parentesi quadre i riferimenti all'*abhinaya*.

³⁶³ Guha è uno dei nomi del dio Kārttikeya, il cui padre (*guru*) è Śiva. Altri suoi nomi comuni sono Skanda e Murugan.

³⁶⁴ Lalitā: epiteto di Durga, “Colei che gioca”, da intendersi anche come il gioco della seduzione, quindi “affascinante, sensuale”.

³⁶⁵ *Cit* (la mente pensante, l'intelligenza) e *ānanda* (beatitudine) sono due delle cinque vie attraverso cui si manifesta la *śakti* della Dea (vedi pag. 95). Nella coreografia sono rappresentate come due fiori di loto che sbocciano nel cuore.

“ *Tu che dimori nel cuore di ogni persona sotto forma di intelligenza, che doni il paradiso e l'emancipazione finale, sia onore a te, Dea Nārāyaṇī.* ”, [*Devī Māhātmya*, cit., p.151].
Nārāyaṇī: “Che conduci alla conoscenza”

Brahmā e tutti gli Dei pregano ai tuoi piedi, Oh Yugalā.³⁶⁶

Il glorioso Paraśurāma³⁶⁷ e i suoi seguaci, tutti insieme [ti lodano], Oh scura Bhagālā³⁶⁸.

Viṣṇu³⁶⁹ ti loda Oh Maṅgalā³⁷⁰, i poeti ti lodano, Oh Maṅgalā.

Mantriṇī³⁷¹ e Daṇḍinī [sono le tue guardiane]³⁷², Oh Maṅgalā.

Hayagrīva e Agastya³⁷³ (a te) offrono oblazioni, Oh Eterna³⁷⁴ Maṅgalā.

(Tu) che arrechi la gioia, Oh splendida Maṅgalā,

nelle tue molte e differenti forme³⁷⁵ [ci proteggi]³⁷⁶, Oh Maṅgalā.

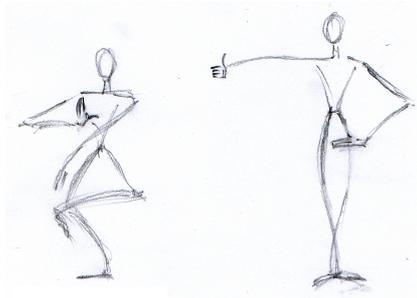


Fig. 19 - Posizioni di Śiva Nāṭarāja e Skanda.

³⁶⁶ Dalla radice *yuj* “unire, congiungere” derivano *yoga* “unione, esercizio, concentrazione” e *yuga* “giogo, era cosmica”. Yugalā : “Dominatrice”, “Colei che domina l’intero universo”.

³⁶⁷ Paraśurāma, “Rama con l’ascia”, sesto *avatara* di Viṣṇu.

³⁶⁸ *Bhagāla*, “teschio”. Con questo nome la Dea è Kālī, con la collana di teschi che rappresentano i suoni dell’alfabeto sanscrito.

³⁶⁹ Kamalā Iśa “ il Signore di Kamala” Il Dio non è nominato ma è presentato attraverso l’*abhinaya* quale sposo di Lakṣmī (Kamalā), una delle forme benevole e beneauguranti della Devī.

³⁷⁰ Maṅgalā, altro nome di Durgā, che significa “di buon auspicio” ed anche “dal profumo di gelsomino” www.sanskritdictionary.com

³⁷¹ Mantriṇī, “Consigliera”, Daṇḍinī, “guardiana”, attendenti della dea.

³⁷² *Samūha* indica moltitudine, quindi Daṇḍinī e Mantriṇī sono la personificazione di tutti i consiglieri e i guardiani della Dea.

³⁷³ Il riferimento è allo *stotra Lalitāsahasranāma* “I mille nomi della dea Lalitā” (Durgā) che si narra furono rivelati al mondo quando Hayagrīva “Testa di cavallo”, manifestazione di Viṣṇu, li disse ad Agastya, (il saggio nato da un vaso dove cadde il seme degli dei Mitra e Varuna alla vista della bellissima Urvaśī).
http://en.wikipedia.org/wiki/Lalita_Sahasranama
<http://www.mythfolklore.net/india/encyclopedia/agastya.htm>

³⁷⁴ Nityā eterna, altro epiteto della Dea.

³⁷⁵ *Navanava*, con il senso di molte o, in riferimento al testo, alle nove volte in cui la dea è nominata. Nella celebrazione più importante di Durgā, la *Durgā-Pūjā*, detta anche *Navaratri* “nove notti”, la Dea viene adorata sotto le sue diverse forme e viene recitato il *Devī Māhātmya*.

³⁷⁶ Il verbo non è nel testo ma è indicato chiaramente dall’*abhinaya* della coreografia.

La musica è di Śrī Muttusvāmī Dīkṣitar, la coreografia di Adyar Lakshmanan, *rāgāmālikā*³⁷⁷, *tāla rūpaka*³⁷⁸, *caturaśra jāti*.³⁷⁹

La prima strofa è il *pallavi*, il tema principale, le altre sono dei *charanam*³⁸⁰.

Se nominiamo come A, la prima frase di ciascuna strofa, e B, la seconda, la struttura della coreografia è la seguente: AA - AB, seguita dallo *svaram*, il canto delle note (*svara*), su cui muovono le brevi sequenze di danza pura, che creano lo stacco fra il raga esposto ed il successivo.

Alla fine di tutta la composizione si riprende e si conclude con la sequenza AB del *pallavi*.

VI.3.2.1 - Elementi iconografici della coreografia

Nella coreografia Durgā è presentata nelle sue diverse e magnificenti forme. La Grande Dea è ripetutamente mostrata con la *mudrā kaṭakāmukha* 2³⁸¹ mentre, con calma e fierezza, cavalca il leone, (*mudrā siṃhamukha* o *vyāghra*)³⁸², come se fosse seduta su un trono.

Bellissimi, Śiva (mostrato come Naṭarāja³⁸³) e il figlio Skanda (il grande guerriero, che regge l'ascia) la lodano, come Lalitā³⁸⁴, mostrando il suo fascino con il gesto “del ritratto”³⁸⁵.

L'iconografia di Śiva Naṭarāja ricalca, anche se solo parzialmente, quella delle sculture, con la mano destra in *abhayamudrā*, la *mudrā* che dissipa la paura, e la sinistra morbidamente in *dola*, ad indicare il piede sinistro alzato, sotto cui l'anima del fedele trova rifugio.

Cit e *ānanda*, l'intelligenza come pura consapevolezza e la beatitudine, sono mostrate con due

³⁷⁷ “ghirlanda”, ovvero il brano è composto da diversi *rāga*.

³⁷⁸ Sei tempi. Vedi nota seguente.

³⁷⁹ Il sistema di conteggio della musica carnatica si basa su sette *tāla* principali (*sapta tāla*) che si contano con dei movimenti delle mani, *anḡa* (“corpo”): *anudruta* = una battuta (simbolo U) valore 1; *druta* = una battuta ed una alzata della mano (simbolo O) valore 2; *laghu* = una battuta seguita da un conteggio sulle dita (simbolo I), il cui valore dipende dal *jathi* che definisce il numero delle unità da contare. Ciascuno dei sette *tāla* si combina con cinque diversi *jāti* (valori: 3,4,5,7,9) originando 35 *tāla* (ma le combinazioni possibili arrivano fino a 175). *Rūpaka tāla*, *caturaśra jāti* (*catur* = 4) è un tempo di sei battute contato con un battere e un levare (2), seguito da un battere e un contare sulle dita (4), (simbolo O I4). [M. Bertinetti, *Armonia del ritmo. Appunti per lo studio del Bharata Natyam*, dispensa inedita, Milano 1997, pp. 13-15].

³⁸⁰ Nella musica carnatica, in genere il *charanam* (“piede”) è la parte conclusiva di una composizione e segue il *pallavi* e l'*anupallavi*, (canto secondario). In brani in cui questo è assente e che sono formati da diverse stanze, queste sono tutte diversi *charanam*.

³⁸¹ Vedi nota 313, p.85.

³⁸² *Siṃhamukha*, “Volto di leone”; *vyāghra*, “tigre”. Quest'ultimo *mudrā* è anche *urnanabha*, il “ragno”.

³⁸³ “Re della danza”: la danza cosmica, con cui il dio continuamente origina, mantiene e dissolve l'universo.

³⁸⁴ Vedi nota 364.

³⁸⁵ Vedi p. 85.

fiori di loto che sbocciano nel cuore e si diffondono, con un gesto circolare delle braccia, e si ottengono attraverso la devozione alla dea, la *pūjā*, mostrata con l'offerta di fiori.

Lei è Yugalā, la “Dominatrice”, la più potente, tanto che Brahmā³⁸⁶ e tutti gli dei fanno una grande *pūjā* ai suoi piedi, indicata dal suono della campana e dal fuoco.

La Dea, come Bhagālā, è la scura e feroce Kālī, con la collana di teschi al collo, invocata e adorata dal grande guerriero Paraśurāma³⁸⁷ - *avatāra* di Visnu e dio della guerra - insieme a tutto il suo esercito.

Con il nome di Maṅgalā, “di buon auspicio”, il dio Viṣṇu, mostrato come il Signore di Kamalā (Lakṣmī) la loda, ed i poeti le offrono i loro versi, che sgorgano dal cuore.

Mantriṇī (“Consigliera”) e Daṇḍinī (“Guardiana”), la proteggono; sono le guardiane della porta dietro cui, una volta aperta, compare la Devī.

Nell'ultima strofa, Viṣṇu, come Hayagrīva, di cui è mostrata la testa di cavallo, e il saggio Agastya, nato da un vaso³⁸⁸, offrono oblazioni all'Eterna Maṅgalā che, nelle sue molte e differenti forme ci reca gioia e ci protegge.

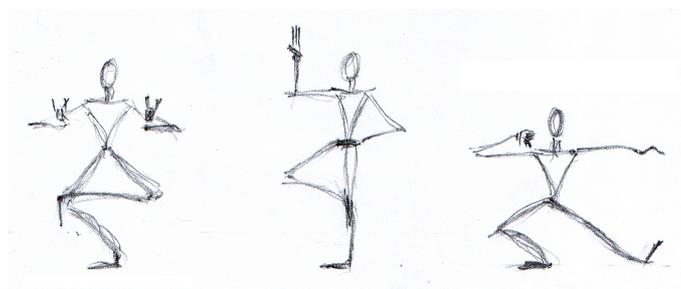


Fig. 20 - Alcune posizioni di Durgā

³⁸⁶ “*Brahmā ha la mano sinistra nella posizione catura e la mano destra nella posizione hamsāsya*”. [Nandikeśvara, *Abhinayadarpaṇa*, cit., p.77]. *Catura*, in questo caso indica il libro della conoscenza (i *Veda*), e *hamsāsya* la purezza, in riferimento a *hamsā*, l'oca bianca che è la cavalcatura del dio. Nella coreografia è anche mostrato indicando le sue quattro teste.

³⁸⁷ “*Paraśurāma ha la mano sinistra sui fianchi e la destra nella posizione ardhapatākā. Questo è detto a proposito delle mani dell'avatāra Paraśurāma*”. [Nandikeśvara, *Abhinayadarpaṇa*, cit., p.85].

³⁸⁸ Vedi nota 373.

VI.4 - Altri sguardi

La cultura di appartenenza genera, sui molti aspetti della nostra comprensione e sul nostro senso estetico, un imprinting fortissimo, di cui siamo spesso inconsapevoli.

Per questo motivo, mi rendo conto di apprezzare maggiormente lo stile *Bhāratnāṭyam* quando è presentato da professionisti occidentali, o dalle grandi danzatrici indiane che lavorano e insegnano anche all'estero.

Nuria Sala che, essendo la mia insegnante, è l'interprete che meglio conosco, porta avanti da anni un laboratorio che ha chiamato "*Intrecci*", in cui i danzatori sperimentano la mescolanza dei propri linguaggi personali e contemporanei con gli elementi classici della danza indiana. Recentemente, in un concerto di musica strumentale e vocale del Trecento italiano, ha accompagnato i brani con la sua interpretazione di alcuni miti fondanti della cultura greca e romana, resi con grande intensità e precisione, attraverso gesti che provengono da una cultura, quella indiana, a loro fondamentalmente estranea.³⁸⁹

Certamente il linguaggio mitico ha prerogative simili, indipendentemente dall'ambito da cui origina, ma la tecnica dell'*abhinaya*, attraverso i gesti delle *mudrā*, in modo simile alla lingua dei segni dei sordomuti, riesce ad essere potentemente comunicativa anche nella narrazione di eventi estranei al contesto indiano.

Un esempio molto interessante è parte del lavoro che l'artista francese Sophie Calle ha presentato alla Biennale di Venezia del 2007 dal titolo *Prenez soin de vous* ("Abbiatene cura di voi"), le parole conclusive di una lettera d'addio che riceve via mail e su cui costruisce un'opera d'arte, facendola interpretare a 107 donne, scelte per i loro diversi mestieri.

A loro chiede di analizzarla, nell'ambito delle proprie competenze professionali, e di commentarla, giocarla, danzarla, cantarla,.... Così che ciascuna, attraverso il suo linguaggio, rispondesse per lei.

L'artista ci dice che questo è stato il suo modo di darsi tempo, di comprendere, di prendersi letteralmente *cura di sé*. Il risultato è un complesso di immagini, testi e video, fra cui l'interpretazione affidata a Priyadarśini Govind, una delle più grandi danzatrici contemporanee di *Bhāratnāṭyam*³⁹⁰.

³⁸⁹ *Metamorfosi '300. Trasformazioni del mito nell'Ars Nova. Un concerto danzato.* All'interno della rassegna *Pavia Barocca*, Pavia, ottobre 2014.

³⁹⁰ S. Calle, *Prenez soin de vous*, Actes Sud, Arles 2008.

Conclusioni

Con la mia tesi, ho scelto di dispiegare le ali del *natyarambam*³⁹¹ e, come a volo d'uccello, di dare a questo studio la forma della “mappatura di un territorio”.

Questo sguardo allargato ed inclusivo è anche un approccio metodologico al pensiero indiano che, in modo non dogmatico, definisce le sue scuole di filosofia *darśana*, “visioni, punti di vista”, perché si completano e si chiariscono fra loro, riconducendosi ai principi contenuti nei testi sacri dei *Veda*; ed è anche il percorso delle *visioni* dell'arte tradizionale indiana, considerata un viaggio dello spirito.

Devī, la Grande Dea, è stata la mia chiave di accesso ad alcuni di questi questi principi, racchiusi nelle diverse forme della sua rappresentazione e comunicati attraverso il linguaggio dei simboli, la cui stratificazione di significato si apre a progressivi gradi di comprensione.

Al livello più profondo, secondo la tradizione indiana, l'opera d'arte, *opera* delle trasformazioni della coscienza, sia in coloro che la realizzano, sia in coloro che ne fruiscono. Il piacere di disvelare, di scoprire da sé la lettura di un'immagine è una prerogativa essenziale dell'arte indiana, che ama suggerire, sottintendere, piuttosto che mostrare apertamente.

Nell'icona, gli elementi simbolici sono presentati con semplicità, in una sorta di allegoria, che permette al fedele di comprendere, attraverso gli elementi iconografici, gli aspetti della divinità ed i miti di cui è protagonista, per farne oggetto di meditazione.

Nella rappresentazione astratta degli *yantra*, che utilizzano il simbolismo delle forme geometriche e dei numeri, conformemente alla visione cosmologica hindu, il linguaggio si fa più complesso, e la Dea rappresenta sia il principio della creazione, individuato in *nāda*, il “suono sacro” della vibrazione originaria, sia come si evolve da esso la manifestazione dell'universo.

L'elemento sonoro è, infatti, indistinguibile dalla forma, in quanto la corrispondenza fra significante e significato, quale è veicolata dalla lingua sanscrita, è ritenuta assoluta, ed intrinseca al suono in sé stesso, ancora prima che questo prenda corpo in una forma specifica. Le arti tradizionali cercano incessantemente di esprimere questa equivalenza.

La danza *Bhāratanāṭyam* comprende tutti questi aspetti. Attraverso l'*abhinaya* presenta gli elementi iconografici della Devī, quali sono portati dall'arte scultorea e pittorica, seppure con un vocabolario più ricco e articolato che, avvalendosi del movimento e

³⁹¹ Vedi cap.VI, p. 82. [Nuria Sala e Michela Bianchi, *op. cit.*, pag.50].

dell'interpretazione, può portare sulle scena il mutare di tutte quelle emozioni, che concorrono all'esperienza del *rasa*.³⁹²

La danza astratta, *nṛtta*, come ho cercato di evidenziare, evolve secondo i principi di emanazione dell'energia creatrice, quale si manifesta nella costruzione degli *yantra*³⁹³ e, nella relazione fra i suoi movimenti ed il *sollukattu* - il flusso sonoro delle sillabe che la accompagnano - ricerca quella corrispondenza fra la forma ed il suono, che, per fare un parallelo con un'altra grande arte classica, è caratteristica essenziale della poesia *kāvya*.

Come conseguenza della profonda corrispondenza che si ritiene esista fra macrocosmo e microcosmo, il corpo del danzatore diviene un grande condensato simbolico, una sorta di catalizzatore dell'energia cosmica.

Dopo l'esperienza di questi anni e di questo lavoro che formalmente li conclude, posso dire di aver colto almeno in parte questi aspetti, ma, soprattutto, di averli vissuti con grande intensità.

Se uno dei fini di ogni essere umano, indipendentemente dal suo possedere o meno una fede religiosa, è la ricerca di una "centratura interiore", lo studio e la pratica delle arti classiche indiane, che seguono una disciplina precisa, fondata su un pensiero unificante, è una strada che ci aiuta a sentirci "più interi".

La psicologa e terapeuta americana Jean S. Bolen, seguendo il pensiero di C.G. Jung, sottolinea la potenza degli archetipi, quali immagini primordiali che appartengono all'inconscio collettivo e che agiscono in noi in forma simbolica, attraverso i miti, le favole e i sogni. Il suo lavoro verte in particolare sullo studio dei miti del femminile - nella nostra cultura impersonificati dalle dee dell'antica Grecia e tramandati da una società patriarcale - e sull'importanza che hanno nella costruzione di modelli inconsci che, ancora oggi, indirizzano i comportamenti delle donne.

Sottolineando che "*nella mitologia greca, gli attributi, i simboli e il potere che una volta erano investiti in un'unica Grande Dea, vennero ripartiti fra più divinità femminili*"³⁹⁴, la Bolen sostiene che "*in ogni donna sono potenzialmente presenti tutte le dee*"³⁹⁵, ma che alcune di esse prevalgono sulle altre e questo crea degli squilibri nella nostra persona.

³⁹² Cap. I, p. 12.

³⁹³ Cap. III, p. 86.

³⁹⁴ J.S. Bolen, *op. cit.*, p.31.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 33.

*“Tutte le dee sono modelli potenziali nella psiche della donna, e tuttavia in ognuna ne vengono attivati, potenziati o sviluppati solo alcuni, e altri no”.*³⁹⁶

La studiosa ritiene di grande aiuto il conoscere le figure delle dee, quali si evidenziano nei miti, per poterle *attivare* in noi in modo consapevole, con il fine di non farci dominare dal loro potere inconscio.

Seguendo questa linea di pensiero, la danza indiana offre un’opportunità rara, perché consente di “agire” in prima persona “tutte le dee”: in India, la Grande Dea non ha mai perso la sua importanza e unisce in sé tutti quegli aspetti che il pensiero occidentale ha avuto il bisogno di dividere, in quanto considerati incompatibili.

Danzare la Devī, diviene allora un percorso di conoscenza di sé, che assume anche una valenza terapeutica, perché, per usare le parole della Bolen, ci permette di riconoscere *“l’eroina che è in ogni donna”*.³⁹⁷

Riguardo a quello che nell’introduzione ho definito il “lavoro sul campo”, riferendosi alla pittura *“Giacometti non si stancava di ripetere, come aveva già fatto Cezanne, che non si finisce mai un quadro, semplicemente lo si abbandona.”*³⁹⁸

Per anni, a chi mi chiedeva stupito cosa ci facessi *io* al Conservatorio di Vicenza , rispondevo che, effettivamente, quello che stavo studiando non aveva nulla a che fare col mio lavoro e che lo facevo “solamente” per la mia anima e per il mio amore per la danza.

Era quello che pensavo, ed era vero, ma era una risposta ingenua. Poi un giorno, leggendo *Sonic Theology*³⁹⁹ per un esame, ho “visto” Kālī, la *mia* Kālī, e si è squarciato il velo, si è aperta una strada. Il lavoro attraverso la materia, che ha accompagnato la stesura di questo lavoro, è solo cominciato; molto è ancora in forma embrionale e passerà ancora del tempo prima che sia pronto per essere esposto in una mostra, come è nel suo destino.

³⁹⁶ Ivi, p. 36.

³⁹⁷ Ivi, p. 260.

³⁹⁸ G. Agamben, *op. cit.*, p. 93.

³⁹⁹ Guy.L. Beck, vedi Bibliografia.

Abstract

La tesi *Devī: elementi iconografici della divinità femminile nell'arte e nella danza indiana* evidenzia correlazioni fra l'iconografia delle immagini della divinità femminile dell'Induismo e gli elementi espressivi della danza *Bhāratanāṭyam*, stile classico dell'India del sud.

Il primo capitolo espone alcuni presupposti teorici fondamentali alla comprensione delle arti tradizionali indiane: il linguaggio del mito, i concetti di rappresentazione codificata, di *rasa* e di *alamkāra*.

Il secondo capitolo è dedicato al culto della Devī: la sua origine e diffusione, la doppia valenza dell'immagine benefica e terrificata della Dea, il Tantrismo.

Il terzo capitolo analizza i differenti modi di rappresentazione della figura divina: iconico, aniconico ed astratto (lo *yantra*) e, in parte, le loro simbologie.

La dimensione rituale della pratica artistica in India è materia del capitolo successivo. Ho brevemente gettato *altri sguardi* nel mondo dell'arte occidentale.

Il quinto capitolo prende in esame il potere del suono, ontologicamente legato all'origine della forma ed al culto: il sanscrito, il *mantra*, la poesia *kāvya* e il *sollukattu*, le sillabe "onomatopeiche" che accompagnano i movimenti astratti della danza.

Il sesto capitolo è dedicato al linguaggio del *Bhāratanāṭyam*, nei suoi aspetti di danza astratta, *nṛtta*, e narrativa, *abhinaya*, inseriti nell'analisi di due coreografie dedicate alla dea Durgā.

Seguono le conclusioni, bibliografia, glossario ed un'appendice di tavole, in cui, come artista, presento la mia interpretazione della Devī, con alcune immagini dei miei lavori.

Devī: elementi iconografici della divinità femminile nell'arte e nella danza indiana is a thesis that brings the correlation between the iconography of female Hindu divinity and the expressive elements of the Southern Indian classical dance style, *Bhāratanāṭyam*, to light.

The first chapter explains some essential theoretical premises necessary to the understanding of traditional Indian art: the language of myth; concepts of codified representation; *rasa* and *alamkāra*.

The second chapter is dedicated to the Devī cult: its origin and spread; the double valency of the benevolent and terrifying image of the goddess; Tantrism.

The third chapter analyzes the diverse modes of representing the divine figure: iconic, aniconic, and abstract (*yantra*); and to some degree, their symbolism.

The ritual aspect of artistic practice in India is the subject of the next chapter. I have also included a brief *sidelong glance* at Western art.

The fifth chapter examines the power of sound, ontologically tied to the origin of form and the cult: sanskrit; the *mantra*; *kāvya* poetry; and *sollukattu*, the onomatopoeic syllables that accompany abstract dance movements.

The sixth chapter is dedicated to the language of *Bhāratanāṭyam*, its elements of abstract dance, *nṛtta*; and narrative, *abhinaya*; in the analytical context of two choreographies dedicated to the goddess Durgā.

This is followed by conclusions, a bibliography, a glossary, and a tabular appendix in which I present my interpretation of the Devī through some images of my own work as an artist.

Thesauri / Keywords

Devī; *Bhāratanāṭyam*; India; arte; danza; iconografia.

Devī; *Bhāratanāṭyam*; India; art; dance; iconography.

Bibliografia

AA VV, *Magie dell'India. Dal Tempio alla Corte, capolavori d'Arte Indiana*, Catalogo della mostra , Edizioni Sigillum, Treviso 2013.

AA VV, *Glossario Sanscrito*, a cura del Gruppo Kevala, Edizioni Āsram Vidyā, Roma 1998 (1988).

G. AGAMBEN, *Il fuoco e il racconto*, Edizioni Nottetempo, Roma 2014

E. ANSELMINI, *Storia della musica indiana. La musica nella storia e nella cultura dell'India, dalle origini ad oggi* - a cura di Roberto Perinu e Marco Colle, Conservatorio di Musica di Vicenza "Arrigo Pedrollo", 2010.

G. L. BECK, *Sonic Theology. Hinduism and sacred sound* , Motilal Banarsidass Publishers, Delhi 1995.

M. BERTINETTI, *Armonia del ritmo. Appunti per lo studio del Bharata Natyam*, dispensa inedita, Milano 1997.

G. BOCCALI, *Suggestioni indiane*, Edizioni Laterza, s.l. 2009.

G. BOCCALI - C. PIERUCCINI, *Induismo. I dizionari delle Religioni*, Electa, Milano 2008.

G. BOCCALI - S. PIANO - S. SANI, *Le letterature dell'India*, Utet, Torino 2009.

J. S. BOLEN, *Le dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*, Astrolabio Ubaldini Editore, s.l. 1991 (1984 Harper & Row).

R. CALASSO, *Ka*, Adelphi Edizioni, Milano 2007 (1999).

R. CALASSO, *L'ardore*, Adelphi Editore, Milano 2010.

S. CALLE, *Prenez soin de vous*, Actes Sud, Arles 2008 (2007).

T. R. BLURTON, *Hindu Art*, The British Museum Press, London 1992.

A. K. COOMARASWAMY, *La danza di Śiva*, traduzione di Gianpiero Marano, Adelphi Edizioni, Milano 2011, (1918 Munshiram Manoharlal Publishers LTD, New Delhi).

A.L. DALLAPICCOLA, *Induismo. Dizionario di storia, cultura, religione*, Mondadori Editore, Milano 2005 (2002 Thames and Hudson Ltd.).

A.L. DALLAPICCOLA, *The British Museum Indian Love Poetry*, The British Museum Press, London 2006.

A.L. DALLAPICCOLA - CATHERINE GLYNN - ROBERT SKELTON, *Ragamala. Paintings from India. From the Claudio Moscatelli Collection*, Dulwich Picture Gallery, s.l. 2011.

Devī Māhātmya. Il MS 4510 della Biblioteca Civica "Vincenzo Joppi" di Udine, a cura di Alessandro Passi, Società Indologica "Luigi Pio Tessitori", Udine 2008.

J. ESHWAR, *Bharatanatyam. How to...A step-by-Step Approach to Learn the Classical Dance form*, B.R. Publishing Corporation, Delhi 2002 (1953).

C. GLYNN - R. SKELTON - A.L. DALLAPICCOLA, *Ragamala. Paintings from India. From the Claudio moscatelli Collection*, Philip Wilson Publishers in associated with Dulwich Picture Gallery and Brighton Museum & Art Gallery, London 2011.

C. GUZMAN, *Sculture che danzano. Società, teatro, arte nell'india antica*
Il Principe Sostante Edizioni, 2006 (2001).

S. HUSAIN, *La Dea. Creazione, fertilità e abbondanza. La sovranità della donna. Miti e archetipi*, traduzione di Bianca Piazzese, EDT, Torino, 1999 (1997 Little, Brown & Company).

M. KHANNA, *Yantra. Il simbolo tantrico dell'unità cosmica*, traduzione di Alessio Rosoldi, Edizioni Mediterranee, San Donato milanese 2002 (1979 Thames and Hudson Ltd.).

D. KINSLEY, *Tantric Visions of the Divine Feminine. The Ten Mahāvidyās*, Motilal Banarsidass Publishers, Dehi 1998 (University of California Press 1997).

S. LIENHARD - G. BOCCALI, *Poesia indiana classica*, Marsilio Editore, Venezia 2009.

A. MOOKERJEE, *L'arte rituale in India*, traduzione di Barbara Besi Ellena, Garzanti Editore, Milano 1986 (1985 Thames & Hudson Ltd.).

A. MOOKERJEE, *Kali. La dea della forza femminile*, traduzione di Augusto Sabbadini, Red Edizioni, Como 1990 (1988 Thames & Hudson Ltd.)

NANDIKEŚVARA, *Abhinayadarpaṇa*, traduzione di Pietro Chierichetti, Alfredo Ferrero Editore, Ivrea 2010.

S. NARAYAN, *The Sterling Book of Indian Classical Dances*, New Dawn Press Inc., New Delhi 2009 (2005).

Nāṭyaśāstra, English Translation by Adya Rangacharya, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt.Ltd, Delhi 2007.

P. PACCIOLLA, *Il pensare musicale indiano* - Besa Editrice, s.l. 2011.

P. PACCIOLLA - A. L. SPAGNA, *La gioia e il potere. Musica e danza in India*, Besa Editrice, s.l. 2008.

G. PASQUALOTTO, *Figure di pensiero. Opere e simboli nelle culture d'Oriente*, Marsilio Editore, Venezia 2010 (2007).

R. PERINU, *La musica indiana. I fondamenti teorici e le pratiche vocali e strumentali attraverso i tempi*, Zanibon, s.l. 2007.

R. PERINU, *Scritti di musica Indiana, Orientalia Bugellae*, Istituto Biellese per l'Oriente, dispense inedite ad uso del Conservatorio A. Pedrollo.

C. PIERUCCINI, *L'Arte Indiana. Dalle origini al XIII secolo Arte buddhista, hindu e jaina*, I libri del Corriere della Sera, Milano 2009.

C. PIERUCCINI, *Storia dell'arte dell'India.Vol.I. Dalle origini ai grandi templi medievali*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2013.

C. PIERUCCINI, *Storia dell'arte dell'India.Vol.II. Dagli esordi indo-islamici all'indipendenza*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2013.

R. DAUMAL, *Il lavoro su di sé*, a cura di Claudio Rugafiori, traduzione di Cosima Campagnolo, Adelphi Editore, Milano 1998.

D. ROSSELLA, *Indologia*, dispense inedite ad uso del Conservatorio A. Pedrollo, a.a. 2011-2012.

N. SALA - M.BIANCHI, *Continuamente danza. L'infinito in corpo*, MC Editrice, s.l. 2013.

L.SAMSON, *Rhythm in Joy. Classical Indian Dance Traditions*, Lustre Press Pvt.Ltd, New Delhi 1987.

L. SAMSON, *Rukmini Devi: A life*, Viking Penguin Books, New Delhi 2010.

S. SANI, *Rgveda. Le strofe della sapienza*, Marsilio Editori, s.l. 2000.

M. SARABHAI, *Comprendere il Bharata Natyam*, Traduzione di Antonella Usai, Alfredo Ferrero Editore, Torino 2010 (Darpana Publications 1970).

C. SIVARAMAMURTI, *The Art of India*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York 1977.

P. SHARMA, *Indian Aesthetics and Musicology: the Art of Science of Indian Music*, Amnaya Prakasana, Bharata Nidi, Varanasi India 2000.

K. VATSYAYAN, *Indian Classical Dance*, Publications Division . Ministry of Information and Broadcasting. Government of India, New Delhi 2007 (1974).

Sitografia

<http://www.iconografiaindiana.com>

<http://www.asiateatro.it/india/teatro-di-attore/bhava-e-rasa/>.

<http://www.hinduism.about.com>.

<http://www.kalakshetra.in>

http://en.wikipedia.org/wiki/Rukmini_Devi_Arundale.

http://en.wikipedia.org/wiki/Adyar_K._Lakshman

<http://www.onbeing.org/blog/hindus-celebrate-triumph-good-navratri/2525>

Riguardo alla tecnica del *Bhāratānāṭyam*:

<http://www.armellechoquard.fr/bharata/lexique.html>

<http://acceleratedmotion.wesleyan.edu/dancehistory/bharatanatyam/section6.php>

<http://onlinebharatanatyam.com/2007/07/21/more-about-adavus/>

<http://rangashree.org/indian-dance-glossary.html>

<http://www.narthaki.com/info/am/am9.html>

Ringraziamenti

Ringrazio Fausto Freschi, della Società Indologica «Luigi Pio Tessitori» e Francesca Tamburlini, responsabile della sezione manoscritti e libri rari della Biblioteca Civica «Vincenzo Joppi» di Udine, per avermi gentilmente concesso di utilizzare alcune immagini delle miniature del ms. 4510 del *Devī Māhātmya*, dall'edizione redatta dalla Società Indologica «Luigi Pio Tessitori».

Ringrazio Aparna Rao, danzatrice e profonda conoscitrice delle arti tradizionali, per la sollecitudine e la precisione con cui ha saputo rispondere alle mie domande; la prof.ssa Nuria Sala Grau, per avermi incoraggiata a sentirmi libera di esplorare e di dare un taglio molto personale alla mia esposizione; il prof. Roberto Perinu, per la cura all'assetto critico e formale del testo, e tutti i docenti del Conservatorio, che mi hanno accompagnata in questo corso di studi.

Infine desidero ringraziare i miei figli per avermi incoraggiata in questo mio ruolo di “studente” e quel gruppo ristretto di familiari e amici che formano le “*edizioni fai per me*”, primo fra tutti mio fratello Marco, senza il quale questo testo non si presenterebbe sotto questa veste.

A tutti il mio grazie di cuore,

Namaste

Immagini

Fig. 1 - Sarasvatī	p.	19
Fig. 2 - Śiva e Pārvatī - stampa popolare contemporanea.	»	20
Fig. 3 - Lakṣmī “ “ “	»	20
Fig. 4 - Durgā “ “ “	»	20
Fig. 5 - Kālī “ “ “	»	20
Fig. 6 - Chinnamastā, con i suoi <i>mantra</i> e gli <i>yantra</i> - dipinto su tessuto.	»	40
Fig. 7 - Śrī Yantra.	»	49
Fig. 8 - Kālī Yantra.	»	52
Fig. 9 - La Devī, in combattimento contro i demoni, colpisce Śumbha. Biblioteca Civica “V. Joppi”, Udine. Fondo principale, ms. 4510.	»	55
Fig. 10 - RITRATTI: Nuria - ceramica e <i>kinḱiṇī</i> , 2009.	»	64
Fig. 11 - <i>HRĪM</i> , <i>bījamantra</i> della dea Bhuvaneśvarī e <i>KRĪM</i> , <i>bījamantra</i> della dea Kālī.	»	70
Fig. 12 - Alcune delle <i>mudrā</i> descritte nel testo.	»	84
Fig. 13 - <i>Ardhamandali</i> , la posizione di partenza della danza inserita all’interno del <i>navayoni cakra</i> .	»	87
Fig. 14 - Schema delle linee di emanazione del <i>TAT TEI TA HA</i> n° 1.	»	89
Fig. 15 - Posizioni di Pārvatī, Lakṣmī e Sarasvatī.	»	91
Fig. 16 -Mahiṣa, il demone Bufalo, trafitto dal tridente della Devī . Biblioteca Civica “V. Joppi”, Udine. Fondo principale, ms. 4510.	»	96
Fig. 17 - Kālī beve il sangue del demone Raktabija. Biblioteca Civica “V. Joppi”, Udine. Fondo principale, ms. 4510.	»	97
Fig. 18 - Ascoltando la preghiera di Brahmā, la dea-sonno yogico abbandona Viṣṇu.. Biblioteca Civica “V. Joppi”, Udine. Fondo principale, ms. 4510.	»	98

Fig. 19 - Posizioni di Śiva Naṭarāja e Skanda.	»	101
Fig. 20 - Alcune posizioni di Durgā	»	103

A parte le immagini delle miniature evidenziate come “Biblioteca Civica «V. Joppi», Udine, fondo principale, ms. 4510”; tutte le figure nel testo sono miei disegni, miei lavori o immagini di mia proprietà.

Per le figure 6-7-9 il testo di riferimento è M. Khanna, *op. cit.*, rispettivamente pp. 113-63-37.

Glossario

- abhayamudrā - *mudrā* della “non paura”, gesto che dissipa la paura.
- abhinaya - “portare verso”, rappresentare; parte narrativa della danza che esprime il *rasa*.
- Abhinayadarpaṇa - “Lo specchio dell’abhinaya” di Nandikeśvara (VII - VIII secolo), trattato sulla danza.
- alaṃkāra - “ciò che fa, che rende completo”, necessaria forma di “eccedenza”, specifica dei linguaggi dell’arte indiana, tradotto generalmente con “ornamento”.
- ānanda - beatitudine assoluta, consapevolezza della pienezza del proprio essere. Lo stato che più si avvicina a *mokṣa*; cui può condurre anche la contemplazione e la fruizione di un’opera d’arte.
- Annapūrṇā - “Abbondanza di Cibo”, una delle forme della Dea, protettrice delle messi.
- anubhāva - reazione ad una emozione, fase dell’esperienza che porta al *rasa*.
- apuruṣeya - “privo di umanità”, non prodotto dall’essere umano.
- arthālaṃkāra - elemento della poesia *kāvya*, tradotto con “figura di senso”, tropo, quale la similitudine o la metafora.
- āsura - antidio, demone.
- avatāra - “discesa” del Divino sulla terra, atto a ristabilire l’equilibrio del *dharma*. I più noti sono i dieci *avatāra* di Viṣṇu.
- āyudha - arma, anche oggetto caratteristico che indica poteri e qualità delle divinità.
- *Bhagavad Gītā* - “Il canto del Beato”, baricentro spirituale del *Mahābhārata*, il grande poema dell’epica indiana e principale testo nella devozione al dio Kṛṣṇa (VI *avatara* di Viṣṇu).
- bhakti - la via dell’amore e della dedizione alla divinità.
- bhāva - stato, il sentimento profondo, lo stato d’animo che genera l’emozione; ogni *rasa* scaturisce da uno specifico *bhāva*.
- bindu - punto, centro dello *yantra*, simbolo metafisico dell’universo immanifesto.
- bol - sillabe onomatopoeiche che corrispondono ai colpi prodotti sugli strumenti a percussione.
- Brahmā - il dio creatore; consorte di Sarasvatī.
- cit - conoscenza pura, consapevolezza.

- darśana - “visione”, vedere e farsi vedere dal Dio - Anche “punto di vista”, termine con cui si identificano le sei scuole ortodosse della filosofia indù.
- Daśa Mahāvidyā - “le Dieci Grandi Conoscenze” (trascendentali), forme di Kālī.
- Devī - Dea, la divinità femminile dell’Induismo.
- Devī Māhātmya - “Celebrazione/Esaltazione della Dea” (V - VII secolo), testo fondamentale nel culto della Devī.
- dharma - la legge sacra che regola l’equilibrio dell’universo ed il comportamento individuale.
- dhyāna - meditazione.
- Durgā - la Grande Dea, la dea guerriera.
- dhvani - risonanza, suggestione, manifestazione.
- garbhagrha - “casa dell’embrione”, la cella del tempio, dove è contenuta l’immagine o la forma del dio che viene venerata.
- hṛdaya - il luogo del cuore, inteso come la dimora del Sé.
- Kālī - dea tantrica che rappresenta gli aspetti creativi e distruttivi della natura, Śakti.
- karman - azione, principio di causalità che collega ogni nostra azione, anche i pensieri, ad una precisa conseguenza. L’immagine è quella del seme che germoglia e produce un frutto che è strettamente connesso con la natura etica dell’atto che lo ha prodotto. Una sola vita non è sufficiente al germogliare dei semi di tutte le nostre azioni; ne derivano la fede nella reincarnazione e nel fluire delle vite, il *samsāra* “scorrere, fluire”.
- kāvya - letteratura d’arte.
- lakṣaṇa - attributo che indica le qualità una divinità.
- Lakṣmī - dea della prosperità, della bellezza e della fertilità, consorte di Viṣṇu.
- liṅga - segno, simbolo della potenza creatrice di Śiva.
- maṇḍala - cerchio, diagramma cosmico.
- mantra - sillaba sacra, formula basata sul principio che il suono ha significato e potere spirituale.
- mārga - via, sentiero realizzativo.
- mokṣa - liberazione, affrancamento dal ciclo delle nascite e delle morti.
- mudrā - sigillo, posizione, gesto delle mani.
- mūrti - forma, immagine concreta, incarnazione.
- Mahiṣa - Bufalo, il potente *āśura* dalla testa di bufalo ucciso da Durgā.
- mātṛika - matrice.

- Murugan - uno dei nomi del dio Kārttikeya, o Skanda, figlio di Śiva e Parvatī.
- nāda - suono inteso come energia vibrazionale da cui è originato l'universo.
- natya - l'arte colta della rappresentazione, che unisce musica, teatro e danza.
- Nāṭyaśāstra - il trattato più antico sul *natya*, probabilmente composto fra il II sec. a.C. ed il II sec. d.C.
- nayikā - l'eroina innamorata, interprete femminile di *śṛṅgāra*; *nayaka* è l'interprete maschile.
- niṣkama - “senza desiderio”, azione disinteressata, che non spera in una ricompensa.
- nr̥tta - danza pura o astratta; quella parte della danza che non esprime il *rasa*.
- Parvatī - la Śakti di Śiva, uno degli aspetti della Devī.
- prakṛti - natura, energia attiva della creazione, in relazione con *puruṣa*.
- prāṇa - respiro, soffio vitale, flusso energetico.
- prapatti - l'abbandono del credente all'adorazione e all'amore per il Divino.
- pratibhā - “lampo, sfolgorio al di sopra del pensiero”, capacità di cogliere la realtà al di là dell'aspetto esteriore e materiale.
- pūjā - offerta rituale a una divinità.
- *puruṣa* - l'Uomo universale; in relazione a *śakti* è la coscienza cosmica, il sostrato statico di tutti i fenomeni, identificato con il dio Śiva.
- rāga - forma musicale, modello melodico della musica indiana.
- rāgamālā - “ghirlande di *rāga*”, miniature che evocano lo stato d'animo, il *rasa*, di un *rāga*.
- *rasa* - succo, sapore, stato emozionale trasmesso da un'azione scenica, da una musica; in generale da un'opera d'arte. Ci porta ad uscire dalla dimensione spazio-temporale della vita quotidiana e ad assaporare uno stato di unità e di beatitudine “assoluta”, *ānanda*.
- *rasika* - la persona colta e preparata, in grado di esperire il *rasa*.
- R̥gveda - La più antica delle quattro raccolte, *saṃhitā*, che costituiscono i *Veda* (conoscenza, sapienza), sacri agli induisti. Datato fra il 1500/1200 a.C., contiene 1028 inni, (*ṛg*), perlopiù rivolti alle divinità.
- ṛṣi - mistici saggi dei primordi.
- śabdālaṃkāra - elemento della poesia *kāvya*, “figura di suono, di parola”, quale la rima.
- sādhanā - disciplina e ricerca spirituale.
- sādhanaka - colui che si applica in una *sādhanā*.
- śakti - energia, potenza femminile, in relazione a *puruṣa* è la forza attiva e dinamica, creatrice e distruttrice, identificata con la Devī.

- śama - “serenità”, il *bhāva* che conduce a śanta.
- sambhoga - l’amore “in unione”, letteralmente “godimento insieme”.
- saṃgīta - “con (il) canto”, la musica intesa come un’arte triplice che unisce il canto, la musica strumentale e la danza.
- saṃsāra - “scorrere, fluire”, il cerchio delle esistenze.
- śanta - pacificato, calma, quiete; uno dei rasa.
- Sarasvatī - dea della conoscenza e della saggezza, consorte di Brahmā.
- sarvam - il mondo intero.
- sattvikabhāva - reazioni profonde e incontrollabili, perché sono pure, *sattvika*.
- Śilpaśāstra - trattati in lingua sanscrita che definiscono e catalogano con precisione forme, proporzioni e contenuti dell’iconografia che l’artista può utilizzare nel suo lavoro.
- śilpiyogin - esecutori dell’arte rituale.
- Śiva - uno degli dei principali dell’Induismo. In unione con Śakti (Parvatī) è il dio creatore; all’interno della *Trimūrti* è il distruttore.
- sollukattu - recitazione di sillabe che accompagnano i movimenti della danza pura, *nṛtta*.
- Śrī Yantra - lo *yantra* che rappresenta i principi della creazione dell’universo, utilizzato nel culto di Śrī Vidyā.
- Śrī Vidyā - forma di culto del tantrismo che venera la Devī nella sua forma benefica e di buon auspicio.
- śṛṅgāra - il rasa dell’amore.
- śruti - “che è stato udito”, la conoscenza rivelata costituita dai quattro *Veda (Saṃhitā)*, dai loro commenti (*Brāhmaṇa*), dagli *Aranyaka* “i testi delle selve” (destinati agli eremiti che vivevano ritirati nelle foreste), e dalle *Upaniṣad*, chiamate anche *Vedānta* “fine dei Veda”.
- i microtoni che caratterizzano la scala musicale indiana.
- sthāyibhāva - emozione stabile, fase dell’esperienza che porta al *rasa*.
- tāla - (radice *tal*, stare a fondamento, radice *tad*, battere, colpire), tradotto con ritmo, che è il fondamento della musica e della danza, considerato come lo “spazio” in cui il ritmo, nella sua ciclicità, si sviluppa.
- tapas - calore, calore o fuoco della volontà che si sviluppa con l’ascesi, ardore.
- Trimūrti - “forma triplice”, la triade degli dei: Brahmā, il creatore; Viṣṇu, il conservatore e Śiva, il distruttore dei cicli cosmici dell’universo.
- Umā - altro nome di Parvatī, che ne denota la dimensione ascetica.

- Upaniṣad - “sedere ai piedi” del maestro, con il senso di insegnamento esoterico. È in questi testi che si introducono i temi fondamentali della filosofia indiana e dell’Induismo, quali la teoria del *karman* e del *samsara* e la dottrina del *Brahman* e della identità *Ātman-Brahman* (identità fra l’anima individuale e l’Assoluto) e *Śabda-Brahman* (identità dell’Assoluto con il Suono).
- Uṣas - Aurora, dea vedica.
- Vāc - Parola, dea vedica di grande potere in quanto creatrice di tutto l’universo (la parola fa, crea) e signora del sacrificio in quanto strumento dell’invocazione rituale, la sola in grado di piegare il volere degli dei.
- vahana - veicolo, l’animale che è la cavalcatura degli dei.
- vakrokti - espressione curva (contorta, indiretta), immagine suggestiva che distingue la frase poetica dal discorso diretto della vita quotidiana.
- varadamudrā - *mudrā* che elargisce benefici.
- Veda - i sacri testi della conoscenza rivelata, la *śruti*.
- vibhāva - causa di un’emozione, fase dell’esperienza che porta al rasa.
- vīṇā - strumento a corde, rappresentato dai tempi più antichi, antecedente del sitār.
- vipralambha - l’amore “in separazione”, letteralmente “frustrazione”.
- virahini - la donna separata dal suo amato, una delle immagini di *vipralambha*.
- Viṣṇu - uno degli dei principali dell’Induismo, consorte di Lakṣmī, all’interno della *Trimūrti* è il conservatore dell’universo.
- vyabhicāribhāva - *bhāva* transitori, emozioni di accompagnamento, che aiutano a definire il rasa più chiaramente, in genere per contrasto.
- yantra - diagramma cosmico, rappresentazione in forma astratta della divinità.
- yoni - grembo, organo sessuale femminile, sorgente della vita.



GODDESS IN THE DOORWAY

**DEMONS IN THE BEDROOM
DOGS ARE ON THE ROOF
I AM IN THE BASEMENT
LOOKING FOR THE TRUTH**

**TIRED OF BEING PATIENT
FOR THE VOICE TO COME
IF YOU WANT THE ANSWER
THERE IS ONLY ONE - ONLY ONE**

**HER FLESH IS SMOOTH AND SUPPLE
AND VELVET AS THE NIGHT
HER EYES ARE SHOT WITH DIAMONDS
A MOUTH FULL OF DELIGHT**

**THERE'S A GODDESS IN THE DOORWAY
ASKING HOW MUCH CAN I TAKE
AND IT LOOKS LIKE SHE'S HEADING MY WAY
THERE'S A GODDESS IN THE DOORWAY**

**DEMONS IN THE BEDROOM
DOGS ARE ON THE LOOSE
DRIVING IN THE BACKSTREETS
LOOKING FOR THE TRUTH**

**I'M SEARCHING FOR YOUR TEMPLE
HUNTING FOR YOUR SHRINE
I'M LOOKING FOR A VISION
BY A NEON SIGN**

**THERE'S A GODDESS IN THE DOORWAY
ASKING HOW MUCH CAN I TAKE
AND IT LOOKS LIKE SHE'S HEADING MY WAY
THERE'S A GODDESS IN THE DOORWAY**

**AND HER TEARS FLOW LIKE A FOUNTAIN
LIKE A RIVER FROM THE MOUNTAIN**

**HOW MUCH
HOW MUCH CAN I TAKE
HOW MUCH, HOW MUCH CAN I TAKE**

**THERE'S A GODDESS IN THE DOORWAY
ASKING HOW MUCH CAN I TAKE
AND IT LOOKS LIKE SHE'S HEADING MY WAY
THERE'S A GODDESS IN THE DOORWAY**

A volte partiamo per un viaggio senza una destinazione precisa, ma può capitare di essere partiti senza saperlo. Quando ho realizzato quest'opera avevo da poco cominciato lo studio del Bhāratnāṭyam e la Devī riposava nelle memorie dei lontani viaggi in India. La dea è costruita come un totem che assembla impronte del mio corpo, di miei lavori e di diverse divinità: Buddha, Madonne, dei del pantheon hindu e maschere cerimoniali africane. Appare dietro la porta di una cantina della casa in cui abitavo allora, raccolta dalla pattumiera, che aspettava da tempo il destino dei “ritrovamenti stradali” cui non riesco a sottrarmi: trovare la loro giusta collocazione per iniziare una nuova vita. Esposta nel 2005, era accompagnata dall'ascolto della musica da cui è originata.



GODDESS IN THE DOORWAY, omaggio a Mick Jagger

musica, ceramica, ferro, *basement door*, 2005

La Grande Dea era adorata come forza vitale femminile, profondamente collegata alla natura e alla fertilità, responsabile tanto della creazione quanto della distruzione della vita. Il serpente, la colomba, l'albero e la luna erano i suoi simboli sacri.

Jean S. Bolen, *Le dee dentro la donna*, cit., p.31



PICCOLA GRANDEDEA

ceramica, 2014, h cm 19



YONI, passaggio rituale

lenzuolo, acrilico, coltello, 2014

posto all' ingresso dello studio per il lavoro sulla Dea



COPIA DI OGGETTI RITUALI

ceramica, 2014, cm 27

recipiente rituale per l'acqua a forma di yoni

A. Mookerkerjee, *L'arte rituale in India*, cit., p. 64

Nella tradizione indù, anche i vasi panciuti di terracotta o di rame fungono da yantra. Chiamati “maṅgala ghata”, decorati con segni di buon augurio e contenenti ingredienti rituali, questi vasi simboleggiano il recipiente che contiene il nettare dell’immortalità. La forma sferica è un’appropriata metafora dell’universo, e l’acqua in esso contenuta simboleggia le forze cosmiche elementari. La venerazione del vaso visto come uno yantra perfetto è molto comune nel Bengala. Quando non è usato come yantra geometrico, viene generalmente posto davanti a delle icone o al centro dei maṅḍala come simbolo di buon augurio. Nella tradizione tibetana, la giara kumbha viene usata per aiutare la meditazione, durante la quale l’aspirante visualizza l’intero pantheon che emerge dalle acque cosmiche in essa contenute. Tale immagine viene venerata anche nella tradizione giaina e in quella tantrica.

M. Khanna, *Yantra*, cit., p. 23



COPIA DI OGGETTI RITUALI

Vasi rituali d’argilla (Kerāla)

terracotta, 2014, h cm 28

A. Mookerkerjee, *L’arte rituale in India*, cit., p. 60

“La Dea Śakti assume la forma di triangolo per generare i tre mondi” (Jñānārṇava, Capitolo X). I tre lati della yoni, il triangolo primordiale, matrice creativa del cosmo, rappresentano le tre qualità che compongono la natura materiale: sattva, la qualità ascendente, di colore bianco; rajas, la qualità cinetica, di colore rosso; tamas, la qualità discendente dell’inerzia, di colore nero.

M. Khanna, *Yantra, cit.*, p. 114



YONI

ready-made, 2014



LINGAYONI, unione dei principi maschile e femminile

ceramica raku, 2002, h cm 47



HRĪM, *bījamantra* della Dea Tripurāsundarī

intimo su carta, 2014



KRĪM, *bījamantra* della Dea Kālī

intimo su carta, 2014



DURGĀ

ceramica, 2014, cm 36x26



DURGĀ, *santeatà*

teiera, ceramica, filo di ferro, smalto per le unghie, 2014, h cm 28



ŚRĪ YANTRA

patchwork, indumenti maschili e femminili, in lavorazione, cm 150



ŚRĪ YANTRA

particolare